بسم الله الرحمن الرحيم

نخستین همایش بین المللی طالب آملی

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

« نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی »

آبان‌ماه ۱۴۰۳

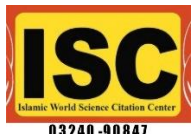
❖رییس همایش: دکتر حشمت الله علی نژاد- استاد و رییس دانشگاه مازندران

❖دبیر علمی: دکتر مرتضی محسنی- استاد گروه زبان و ادبیات فارسی

❖ دبیر اجرایی: ابراهیم محمدپور

❖مکان و زمان برگزاری: دانشگاه شمال آمل و سالن اریکهٔ آریایی آمل- ۱۵و۱۶آبان ۱۴۰۳

❖ پشتیبانان مادی و معنوی نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی



❖اعضای شورای سیاست‌گذاری نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی

۱- دکتر حشمت‌الله علی‌نژاد- رییس دانشگاه مازندران

۲- حجت‌الاسلام و المسلمین ابراهیم یعقوبیان- امام جمعهٔ شهرستان آمل

۳- دکتر ذات‌الله زارعی- فرماندار شهرستان آمل

۴- مهندس علی داوودی- شهردار شهرستان آمل

۵- محمدعلی ربانی- مدیرکل توسعه همکاری‌های علمی و دانشگاهی سازمان فرهنگ و ارتباطات اسلامی

۶- استاد نصرالله هومند- تاریخ‌پژوه

۷- دکتر حسین رنجبر- رییس دانشگاه شمال آمل

❖اعضای کارگروه علمی نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی

۱- دکتر آذرمیدخت صفوی- استاد- دانشگاه اسلامی علیگر هند

۲-دکتر اخلاق آهن- استاد- دانشگاه جواهر لعل نهرو هند

۳-دکتر محمد ناصر- استاد- دانشگاه پنجاب پاکستان

۴-دکتر عارف نوشاهی- استاد- دانشکده دولتی گوردن راولپندی پاکستان

۵-دکتر محمد ابوالکلام سرکار- استاد- دانشگاه داکا بنگلادش

۶-دکتر مصباح الدین نرزیقول محمودزاده- استاد- دانشگاه ملی دوشنبه تاجیکستان

۷-دکتر چندر شیکهر- استاد- دانشگاه دهلی نو هند

۸- دکتر علی اکبر شاه-دانشیار- دانشگاه دهلی نو هند

۹-دکتر جهانگیر اقبال- دانشیار- دانشگاه کشمیر هند

۱۰-دکتر نورعلی نوزاد- استاد- دانشگاه دولتی خجند تاجیکستان

۱۱-دکتر سیدکلیم اصغر- استاد- دانشگاه جامعه اسلامیه دهلی نو هند

۱۲-دکتر ابومحمد عارف باالله- دانشیار- دانشگاه داکا بنگلادش

۱۳-دکتر محمد ممیت الرشید- دانشیار- دانشگاه داکا بنگلادش

۱۴-دکتر خاوجقولاو سیراج الدینی- دانشیار- دانشگاه شراف رشیداف سمرقند ازبکستان

۱۵-دکتر سدری سعدیف- دانشیار- دانشگاه شراف رشیداف سمرقند ازبکستان

۱۶-دکتر نعمت ایلدریم- استاد- دانشگاه آتاتورک ارض روم ترکیه

۱۷-دکتر علی تمیزل- استاد- دانشگاه سلجوق قونیه ترکیه

۱۸-دکتر غالیه قمبریکوا- استاد- دانشگاه الفارابی آلماآتی قزاقستان

۱۹-دکتر محمدکاظم کهدویی- استاد- دانشگاه یزد ایران

۲۰-دکتر حبیب الله عباسی- استاد- دانشگاه خوارزمی ایران

۲۱-دکتر حسین قبادی- استاد- دانشگاه تربیت مدرس تهران ایران

۲۲-دکتر سیداحمد پارسا- استاد – دانشگاه کردستان ایران

۲۳-دکتر مصطفی گرجی- استاد- دانشگاه پیام نور تهران ایران

۲۴-دکترمحمود فتوحی رودمعجنی-استاد دانشگاه فردوسی مشهد

۲۵-دکتر حسن بساک- دانشیار- دانشگاه پیام نور مشهد ایران
۲۶-دکتر یدالله شکری- دانشیار- دانشگاه سمنان ایران
۲۷-دکتر علی اکبر سام خانیانی- دانشیار- دانشگاه بیرجند ایران
۲۸-دکتر احسان قبول- دانشیار- دانشگاه فردوسی مشهد ایران
۲۹-دکتر اعظم لطفی- دانشیار- دانشگاه تهران ایران
۳۰-دکتر غلامرضا پیروز – استاد- گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران ایران
۳۱-دکتر حسین حسن‌پور آلاشتی- دانشیار- گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران ایران
۳۲- علی اکبر باقری خلیلی- استاد- گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران ایران
۳۳-دکتر مسعود روحانی- استاد- گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران ایران
۳۴-دکتر احمد غنی‌پور ملکشاه- استاد- گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران ایران
۳۵-دکتر قدسیه رضوانیان- استاد- گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران ایران
۳۶-دکتر مرتضی محسنی – استاد- گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران ایران
۳۷-دکتر سیاوش حق‌جو- دانشیار- گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران ایران
۳۸-دکتر رضا ستاری- دانشیار- گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران ایران
۳۹-دکتر شهرام احمدی- دانشیار- گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران ایران
۴۰-دکتر فرزاد بالو- دانشیار- گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران ایران

❖اعضای کارگروه اجرایی نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی

۱- ابراهیم محمدپور (دبیر اجرایی)

۲- حسن مهدوی‌فر (مسئول تبلیغات فضای شهری)

۳- فرشته کاظمی (مسئول دبیرخانه)

۴- موسی نجفی (مسئول فرهنگی و تبلیغات)

۵- سعید محمدزاده (مسئول روابط عمومی)

۶- لادن گلکار، شبنم علیایی ، شقایق قربان نژاد، خدیجه سلیمی (کار گروه اجرایی)

۷- حسین قاسم زاده کلاگر (گروه موسیقی)

۸- مجتبی امدادی(کار گروه اجرایی)

۹- مهدی بهمنی(کار گروه اجرایی)

۱۰- احسان الله شکراللهی (کار گروه اجرایی)

۱۱- احمد شاکری (گروه شعر)

۱۲- سید کمال ساداتی (طراح)

۱۳- مصطفی عموزاد اندواری (طراح)

۱۴- دکتر رسول طریقی (دانشگاه شمال)

۱۵- دکتر سعید فلاحیان (دانشگاه شمال)

«سخن دبیر علمی»

به نام فروزنده‌ی مِهر و ماه فرازنده‌ی رایتِ صبح‌گاه
گشاینده‌ی بالِ مرغِ نسیم رساننده‌ی تحفه‌های شمیم
(طالب آملی)

نخبگان، مشاهیر و نوادر فرهنگی-هنری، برافرازنده‌ی بنای فرهنگ‌ها و تمدن‌های انسانی هستند. این ستون‌های سر به فلک کشیده‌ی استوار، خیمه‌ی هویت انسانی را به اهتزاز درمی‌آورند. نکوداشت و زنده کردن اندیشه‌ها و دیدگاه‌های فرهنگی-هنری آنان، تحکیم‌بخش ساختمان امنیت روانی ملّت‌هاست. محمّد طالب آملی(۱۰۳۶ه.ق.) ملک الشّعرای جهانگیرشاه، پادشاه هنرپرور و فرهنگ‌دوست سلسله‌ی گورکانی هند، ازجمله‌ی نوادر شعری فرهنگ ایران و شبه-قاره‌ی هند است که چراغ فکرت را درخشان کرد. او که زاده و پرورده‌ی خطّه‌ی سرسبز شمال ایران، آمل بود با کوله‌باری از دانش و هنر، راه کمال هنری‌ادبی خود را با سفرهای گوناگون پی گرفت تا این که سرانجام در سال ۱۰۲۸ه.ق. به مقام ملک الشّعرایی جهانگیرشاه نائل گشت. کوشش‌های مجدّانه‌ی وی برای رسیدن به قلّه‌های هنری هم‌چنان الهام‌بخش انسان‌های آرمان‌خواه است.

فکر نکوداشت مقام فرهنگی-ادبی محمد طالب آملی در اسفند ماه ۱۴۰۱ با درایت جناب آقای دکتر محمدعلی ربانی، رایزن محترم فرهنگی ایران در هند شکل گرفت. به‌دنبال آن بود که دانشگاه جواهر لعل نهرو و دانشگاه اسلامی علیگر هندوستان همایش‌هایی در معرفی و نکوداشت طالب آملی برگزار کردند. دانشگاه مازندران که یکی از وظایف خود را برگزاری همایش‌های علمی برای زنده نگه داشتن و گسترش اندیشه‌های آسمانی این برگزیدگان فرهنگی-هنری می‌داند با پشتیبانی مادی و معنوی شورای اسلامی، شهرداری، اداره‌ی میراث فرهنگی، جهانگردی و صنایع دستی، دانشگاه شمال، زیرنظام‌های آموزش عالی شهرستان آمل، دانشگاه‌های ایران، شبه

قاره‌ی هند، آسیای میانه، آسیای صغیر و افغانستان، مقدّمات لازم را برای برگزاری این رویداد علمی-فرهنگی آغاز کرد.

شورای اسلامی، شهرداری، اداره‌ی میراث فرهنگی، جهانگردی و صنایع دستی، دانشگاه شمال و دیگر زیرنظام‌های شهرستان آمل که با حمایت‌های مالی خود موجبات دل‌گرمی کمیته‌های علمی و اجرایی همایش را فراهم آوردند در اجرای این رویداد علمی-فرهنگی نقش اساسی ایفا کردند. بایسته است از همه‌ی این نهادها، ادارات، سازمان‌ها و اعضای محترم کمیته‌های علمی و اجرایی تقدیر و تشکر به عمل آید.

مجموعه‌ی کمیته‌های علمی و اجرایی همایش بین المللی طالب آملی با شناسایی ظرفیت‌های بین المللی، ملی، استانی و شهرستانی، امیدوار است با هم‌دلی میان نهادهای اجرایی و دانشگاهی، همایش‌هایی شایسته برای نکوداشت شخصیت‌های بزرگ علمی، فرهنگی و هنری شهرستان آمل برگزار کند.

در پایان بایسته است سپاس قلبی خود را از همه‌ی دست‌اندرکاران و حامیان مادی و معنوی این رخداد بزرگ علمی-فرهنگی: حضرت آیت الله العظمی عبدالله جوادی آملی، امام جمعه‌ی دانشور حضرت حجت الاسلام والمسلمین ابراهیم یعقوبیان، دانشگاه‌های داخل و خارج از ایران، وزارت میراث فرهنگی، جهانگردی و صنایع دستی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان فرهنگ و ارتباطات اسلامی، بنیاد سعدی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، استانداری مازندران، فرمانداری و شورای اسلامی و شهرداری(و سازمان‌ها و ادارات تابعه‌ی آن در) شهرستان آمل، دانشمندان، استادان و هنرمندان، ریاست محترم دانشگاه مازندران به‌ویژه: جناب آقای پروفسور حشمت‌الله علی‌نژاد رییس محترم دانشگاه مازندران، معاون و مدیر محترم پژوهشی و کارکنان زحمت‌کش آن، رییس محترم دانشکده‌ی ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، مدیر محترم گروه زبان وادبیات فارسی و اعضای محترم هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی و دانشجویان

تحصیلات تکمیلی گروه زبان و ادبیات فارسی به‌ویژه آقای هادی دل‌روز، خانم مهسا دادگر و خانم سارا کارگر اعلام دارد.

قبا گر حریر است وگر پرنیان به ناچار حشوش بود در میان

مرتضی محسنی- استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

و دبیر علمی نخستین همایش بین المللی طالب آملی

فهرست مقالات

آمارد، مانلی/ فهرست نسخه‌های خطی دیوان طالب آملی ۱۳

اصغرنسب، مجتبی و دیگران/ تحلیل کارکرد مقامات و شعب موسیقی ایرانی در شعر طالب آملی ۳۱

احمدی جعفری، مریم و محمدنژاد/ تلمیحات اساطیری در غزلیات طالب آملی ۵۶

اسماعیل‌زاده، اکرم/ زیباشناسی کنایه در سخن طالب آملی ۷۸

اسماعیلی، مراد و دانیالی/ بررسی دلایل دگرگونی برخی عناصر اسطوره‌ای در غزلیات طالب آملی ۱۰۰

انصاری، عبدالرحمان/ بررسی موضوعات فکری پندهای طالب آملی ۱۱۸

پارسا، سیداحمد/ مثنوی جهانگیرنامه: ساقی‌نامه یا بزم شاهانه؟ ۱۳۲

پیروز، غلامرضا و احمدی نیک/ نارسیسیسم در رباعیات طالب آملی ۱۴۵

جهانگیر اقبال/ کشمیر و طالب آملی: تأثیرات فرهنگی و عرفانی بر اشعار و بررسی تأثیرات اجتماعی ۱۶۶

حسن‌نژاد،عبدالرحیم و رضایی مهر/ طالب آملی، ملک الشعرای دیار شبه قاره ۱۷۶

حق‌شناس، مریم/ بررسی مفهوم «ادبیات مهاجرت» در اشعار طالب آملی با تکیه بر نظریهٔ «هومی بابا» ۱۸۷

دبیرلو، عباس/ ضرورت طالب آملی پژوهی برمحور روابط فرهنگی ایران و شبه قارهٔ هند ۲۰۲

دل‌روز مرشت، هادی/ مرگ در اندیشهٔ طالب آملی ۲۱۹

دلیری، سام/ زیبایی‌شناسی بر محمل تصویرآفرینی استعاره در شعر طالب آملی ۲۴۹

روحانی، مسعود و موحدی‌راد/ بررسی ارتباط غیرکلامی (زبان بدن) در غزلیات طالب آملی ۲۶۴

رونق، وحید/ صور خیال در اندیشه‌های طالب آملی ۲۸۷

زارع، مرضیه/ تأثیر قرآن کریم بر شعر ملک‌الشعراء طالب آملی ۳۰۱

ساروی، ویدا/ جایگاه عشق طالب و زهره در اشعار بومی‌سرایان مازندران ۳۲۴

سراج‌الدین خوال‌محمد/ مقام سبک هندی در اشعار شعرای عصر روشنگری و جدید ۳۴۲

سید حسن عباس/ کهن‌ترین گزیده اشعار طالب آملی ۳۵۱

شاه نواز شاه/ابعاد گوناگون در شعر طالب آملی ۳۹۱

شعبان‌پور، محمدباقر/ مطالعهٔ تطبیقی-سبک‌شناسی طالب آملی و جان‌دان با تمرکز بر ویژگی‌های سبک هندی و شعر متافیزیک ۴۰۱

صدام‌حسین اعجازی و اخلاق آهن/ از ایران تا هند؛ نقش طالب آملی در پیوند ادبیات فارسی ۴۱۷

صدری سعدی‌اف/ دایر به پیدایش و نام‌گذاری سبک جدید در شعر فارسی نیمهٔ دوم قرن ۱۶میلادی ۴۳۲

طالشی، یدالله و محمدنژاد/ بازتاب فرهنگ عامه در غزلیات طالب آملی ۴۳۸

عباس‌زاده، ابوالفضل و پوینده‌پور/ موسیقی در شعر طالب آملی ۴۷۸

عباسی، حبیب‌الله و اشجعی/ تحلیل شناختی مفهوم غم در مثنوی «سوز و گداز» طالب آملی ۵۰۰
عتای واکبریا مختاراونه/ صور خیال در اشعار طالب آملی ۵۱۳
عدل‌پرور، لیلا/ تأثیرپذیری طالب آملی از قصهٔ یوسف پیامبر ۵۲۲
غنی‌پور ملکشاه، احمد و دیگران/ تصویرشناسی قصاید طالب آملی ۵۳۷
فلاح، ابراهیم و سعادتی سالم/ بینامتنیت قرآن کریم در اشعار طالب آملی ۵۵۲
قاسمی، علیرضا/ نشانه‌هایی از تأثیر زبان طبری بر سروده‌های طالب آملی ۵۶۸
قدیری، زهره/ مدح زنان ایرانی دربار گورکانی در شعر طالب آملی، ملک‌الشعرای دربار جهانگیر... ۵۹۱
کارگر، سارا و ستاری/ بازتاب مضامین قلندری و ملامتی در غزلیات طالب آملی ۶۰۵
کفشگر، علی و کفشگر، زهرا/ بررسی مثل‌داستان‌های دیوان طالب آملی ۶۳۱
کلانتری، زینب/ بررسی آیات و احادیث در غزلیات طالب آملی(مطالعهٔ موردی: ۳۰۰ غزل) ۶۶۵
کمرپشتی، عارف/ بررسی موسیقی بیرونی غزلیات مختوم به حرف الف در دیوان طالب آملی ۶۷۸
کهدویی، محمدکاظم/ طالب آملی در تذکره‌های هندی ۶۹۸
گل محمدی، زیبا/ تحلیل روان‌شناختی گزیدهٔ اشعار طالب آملی ۷۲۴
محسنی، مرتضی و شربتی/ بررسی موسیقی سازه در غزلیات طالب آملی ۷۴۵
محسنی، مرتضی و دیگران/ نگاهی به آشنایی‌زدایی مفاهیم و اصطلاحات فقهی در دیوان اشعار طالب ۷۷۰
محمدی، غفار و محمدی لیتکوهی/ سیمای آموزه‌های حکمی و اخلاقی سعدی در اشعار طالب آملی ۸۰۴
مظهری صفات، سمیّه و فرخ‌نیا/ تصاویر اشک و آه در شعر دو شاعر سبک هندی (طالب و زلالی) ۸۲۲
ملک، سروناز و نیکجو/ مضامین مدحی در غزلیات طالب آملی ۸۳۵
مهرپویان، آزاده/ کوچ اجباری، تحول اختیاری: مهاجرت و دگرگونی‌های سبکی در شعر طالب آملی ۸۶۲
میردار رضایی، مصطفی و احمدی/ تأسی طالب از حافظ در بهره‌گیری از عنصری بلاغی ۸۷۲
میردار رضایی، مصطفی و دیگران/ قسمی ابزار مضمون‌ساز در تصویرهای طالب آملی ۸۸۲
نادری، لیلی و آزاد/ مؤلفه‌های اسطوره‌ای در شعر طالب آملی (برمبنای نظریهٔ لارنس کوپ) ۸۹۸
نجاریان، محمدرضا/ امام رضا (ع) در اشعار طالب آملی و غروی اصفهانی ۹۲۶
نورعلی نوزاد/ تصحیح و نشر و تحقیق آثار طالب آملی در تاجیکستان ۹۴۹
the Most Important Manuscript of Talib Amuli: An Introduction/ Hina Ishaq ۹۶۲
Talib Amoli: a biographical exploration in the light of his Diwan and …/ S. naghi abbas ۹۶۸
a comparative study of Talib Amili and Allamah Iqbal (Lahori)/ Mushtaq Ahmad Ganai ۱۰۰۳
Metaphorical Significance of Taleb Amoli’s Lyrical Poetry/ Muhammad Nasir ۱۰۰۸

فهرست نسخه‌های خطی دیوان طالب آملی

مانلی آمارد[1]

چکیده

طالب آملی از سرایندگان نامدار طرز تازه یا سبک هندی است. دیوان او به تصحیح محمد طاهری شهاب در سال ۱۳۴۶ چاپ شد. تصحیح طاهری شهاب چندان دانشورانه و روشمند نیست. در این پژوهش، به جز بررسی این تصحیح، با زندگی طالب آملی و فهرست نسخه‌های خطی دیوان او آشنا می‌شویم. نسخه‌های خطی سروده‌های طالب آملی چه دیوان، چه یک یا چند سروده در جُنگ و سفینه و مجموعه و بیاض همگی ۱۸۶ تاست و در کشورهایی که در فهرست آوردم چنین است: ایران ۱۲۸ تا، پاکستان ۲۲ تا، هند ۲۰ تا، ترکیه ۸ تا، انگلیس ۴ تا، آمریکا و مصر هر کدام ۳ تا، بنگلادش ۲ تا، گرجستان و ازبکستان و تاجیکستان و عربستان و عراق و دانمارک هر کدام ۱ تا.

کلیدواژه‌ها: طالب آملی، فهرست نسخه‌های خطی، تصحیح، نسخه خطّی، جُنگ ، سفینه، بَیاض، مجموعه.

[1] نویسنده و پژوهنده: Maneliamard.official@gmail.com

۱. پیشگفتار

طالب آملی نخستین پارسی‌سرای پرآوازه‌ی مازندران است که درخشان‌ترین سروده‌هایش ملک‌الشّعرایی دربار جهانگیرشاه گورکانی را برایش به ارمغان آورد و شاگرد نامدارش، صائب تبریزی را پرورید. از این رو، دیوان طالب آملی از گران‌بهاترین کتاب‌ها در شناخت هنر زبانی و رخدادهای روزگار او و سبک هندی است. دانش نسخه‌شناسی و فهرست‌نگاری نسخه‌های خطّی، نقش بزرگی در کار تصحیح دارد. زنده‌یاد محمد طاهری شهاب نخستین کسی بود که دیوان طالب آملی را تصحیح کرد و در ۱۳۴۶ خورشیدی به چاپ سپرد. در این تصحیح، ایشان فهرست درست و کاملی از نسخه‌های خطی دیوان طالب آملی در جهان نداشت. برای همین از چند نسخه‌ای که در دسترس داشت به کار برد و نظم ندارد و بسیاری غلط‌های چاپی دارد.

۱-۱. پرسش‌ها

طالب آملی کیست؟ چرا دیوان طالب آملی هنوز به درستی تصحیح نشده است؟ برای انجام تصحیح درست و انتقادی از دیوان طالب آملی به چه چیزهایی نیاز است؟

۱-۲. پیشینه‌ی پژوهش

بمون تپوری و راحله محقّق‌بهشتی در پژوهش «سخنی چند درباره‌ی کتابشناسی طالب آملی» فهرست نسخه‌های خطی دیوان طالب آملی را در ۱۳۷۵ خورشیدی نوشتند که ۱۴۵ نسخه را در فهرست آوردند. زین‌العابدین درگاهی در پژوهش «ضرورت تصحیح مجدّد کلیات اشعار طالب آملی»، وحید عیدگاه طرقبه‌ای در پژوهش «تصحیح بیت‌هایی از کلّیات طالب آملی»، روح‌الله عسکری و سیّد محمّد دشتی در پژوهش «ضرورت تصحیح دوباره‌ی غزلیات طالب آملی»، اصغر اسماعیلی در پژوهش « دیوان طالب؛ طالبِ تصحیح: پیشنهادهایی برای تصحیح ابیاتی از کلیات اشعار طالب آملی»، یدالله عابدی نهرخلجی و مهرداد چترایی‌عزیزآبادی و قربانعلی ابراهیمی در پژوهش «ترجیع‌بندی نویافته از طالب آملی»، تصحیح طاهری شهاب را آسیب‌شناسی کردند و نیاز به تصحیح دوباره و انتقادی دیوان طالب آملی را یادآور شدند.

۱-۳. اهمیّت پژوهش

۳۶۷ سال از درگذشت طالب آملی گذشت ولی هنوز دیوانش شایسته و سنجشگرانه تصحیح نشد. برای اینکه تصحیح خوبی از دیوان طالب آملی انجام شود، نیازمند فهرست همه‌ی نسخه‌های خطّی دیوان

او هستیم. از این‌رو، تا جایی که در توانم بود فهرست نسخه‌های خطی دیوان طالب آملی را آماده کردم. فهرست نسخه‌های خطی، جایگاه بسیار ویژه و ارزنده‌ای در شناسایی نسخه‌های ارزشمند و راهنمایی مصحِّحان و انجامِ تصحیحِ درخشان دارد.

۲. طالب آملی

در سال ۹۵۷ خورشیدی، در یکی از روستاهای شهرستان آمل پسری زاده شد که نامش را محمّد[۱] گذاشتند. او دومین فرزند خانواده بود و فرزند نخست خانواده، ستِّی‌النِّسا. در کودکی قرآن را از بر کرد و در نوجوانی دانش‌های ریاضی، اخترشناسی، عروض، ادبیات فارسی و عربی، منطق، فلسفه، حکمت را آموخت. او در ۲۰ سالگی در قصیده‌ای که در ستایش میر ابوالقاسم فرمانروای آمل سرود، در این باره چنین می‌گوید:

پا بر دومین پایه‌ی اوجِ عَشَراتم — وینَک عدد فنم از آلاف زیاد است
بر هندسه و منطق و بر هیئت و حکمت — دستی‌ست مرا کش یدِ بیضا ز عِباد است
وین جمله چو طی شد نمکین‌علمِ حقیقت — کِاستادِ علوم است بر این جمله مراد است
تیرِ حِکَمی چون به کمان آورم اوّل — بر طبعِ فِلاطونِ الهیم گشاد است
با هیئتیانم چه کَشاکَش که بچینم — اِقلیدُسشان عامیِ نشنیده‌سواد است
زیبد که به جز آیتِ شکرم ننگارند — بر سقفِ سخن کز مَنَش ارکان و عماد است
در سلسله‌ی وصفِ خط این بس که ز کِلکَم — هر نقطه سویدای دلِ اهلِ سواد است
پوشم نسبِ شعر چو دانم که تو دانی — کآن پایه مرا ثامنِ این سبع شِداد است

(آملی: ۱۳۴۶: ۱۰)

او خوشنویس، سوارکار و شکارچی زبردستی بود. سرودن را با تخلّص آشوب آغازید ولی پس از چندی طالب را برگزید. در یکی از غزل‌ها درباره‌ی خود چنین سرود:

چو من فرزانه‌ای برخاست زآن بوم — طوافِ خاکِ آمل می‌توان کرد

(همان: ۴۶۷)

خاله‌ی طالب، همسر حکیم نظام‌الدین علی کاشی (پزشک دیوان شاه تهماسب و شاه محمد خدابنده) بود و پسرخاله‌هایش مسیح[۲] و نصیرا کاشی (شوهر ستِّی‌النسا) بودند. برای همین طالب آملی در ۹۸۰ خورشیدی به کاشان رفت و همسری برگزید (نک. فخرالزّمانی، ۱۳۶۷: ۵۴۵). سپس به اصفهان که پایتخت ایران در آن روزگار بود، رفت. او فقه و عرفان هم خواند. در یکی از غزل‌های خود به

خواندن از نگاه من به نسک فقهی «لوامع صاحبقرانی» نوشته‌ی محمّدتقی مجلسی (پدر علّامه مجلسی) که ترجمه و شرح فارسی نسک «مَن لا یَحضُرُهُ الفقیه» شیخ صدوق است، و نسک عرفانی «فصل‌الخطاب» نوشته‌ی خواجه محمّد پارسا اشاره می‌کند:

از خواندن **لوامع**، روشن نشد چراغم گر امر شیخ باشد، **فصل‌الخطاب** خوانم
(همان: ۷۱۹)

چندین قصیده در ستایش شاه عبّاس صفوی سرود که به دل شاه ننشست (نک. همان: ۱۸-۱۵. نک. لطائف الخیال، محمد عارف شیرازی). سال ۹۸۱ خورشیدی، مسیح کاشی(پسرخاله‌ی طالب) و الهی شیرازی[۳] به هند رفتند. از این‌رو طالب آملی آرزومند رفتن به هند شد.طالب آملی در ۹۸۴ خورشیدی، به مشهد رفت و پس از چندی، به مرو نزد مَلکَش خان رفت و برایش قصیده سرود.

طالب آملی با شمس (شمسای زرین‌قلم لاهیجانی متخلّص به فائق)[۴] آشنا شد و در یکی از غزل‌هایش درباره‌ی او چنین گفت:

طالبِ بی‌ذوق بودم **شمس گیلانی** به مهر عارف رومی‌صفت چون شمسِ تبریزم نمود
(همان: ۶۰۲)

در ۹۸۶ خورشیدی، طالب آملی همراه شمس به قندهار نزد میرزا غازی ترخان (متخلّص به وقاری) که استاندار سِند بود رفت و برایش چندین قصیده سرود (نک. آملی، ۱۳۴۶: ۲۹-۲۵، ۶۵-۵۴، ۷۹-۷۷). به آبله دچار شد، شش ماه بستری گردید و از تب و درد می‌نالید (همان: ۱۴۵). طالب آملی آهنگ هند کرد و چنین سرود:

طالب گل این چمن به بستان بگذار بگذار که می‌شوی پریشان بگذار
هندو نبرد به تحفه، کس جانب هند بخت سیه خویش به ایران بگذار
(همان: ۹۴۵)

در ۹۸۷ خورشیدی به آگره و لاهور و مُلتان رفت. در ۹۸۸ خورشیدی دوباره به قندهار برگشت. در ۹۸۹ خورشیدی به آگره رفت نزد خواجه قاسم دیانت خان (نک. فخرالزّمانی، ۱۳۶۷: ۵۴۸). دیانت خان که از دستیاران جهانگیر شاه[۵] بود در پیش شاه، از طالب آملی ستایش می‌کند و شاه بی‌تاب دیدار او می‌گردد. دیانت خان، طالب را نزد جهانگیر شاه می‌برد. طالب پیش از رفتن به دربار، مُفَرِّح (شادی‌آور) و افیون زده بود و برای همین نزد جهانگیر شاه نتوانست لب به سخن بگشاید. جهانگیر شاه از این رفتار

طالب دلخور شد و دستور داد او را از دربار بیرون کنند. پس از چندی دیانت خان نامه‌ای به عبدالله خان فیروزجنگ (متخلّص به زخمی، سپهدار گجرات) نوشت و طالب را به او سفارش کرد. طالب به گجرات نزد عبدالله خان فیروزجنگ رفت و قصیده (نک. آملی، ۱۳۴۶: ۸۲–۷۹) برایش سرود. برای الهی شیرزای قصیده (همان: ۷۰–۶۹) سرود و در نامه به او فرستاد. پس از چندی به آگره بازگشت. سپس به بندر سورات (مرکز بازرگانی با ایران و عربستان و مصر) نزد چین قلیچ خان (فرمانروای آنجا) رفت و برایش قصیده سرود (نک. آملی، ۱۳۴۶: ۱۵–۱۳، ۶۹–۶۵، ۱۴۴–۱۴۳). در ۹۹۲ خورشیدی به اجمیر رفت و شاپور تهرانی او را با غیاث‌بیگ اعتمادالدوله‌ی تهرانی (وزیر جهانگیر شاه) آشنا کرد و کارش مُهرداری شد. در ۹۹۳ خورشیدی طالب آملی در لاهور دوباره شاپور تهرانی را دید. در این باره غزل سرود (نک. آملی، ۱۳۴۶: ۷۰۸). همچنین شاه ابوالمعالی متخلِّص به غربتی را دید و صوفی شد. در یکی از غزل‌ها می‌گوید:

شریک درد جهانم اگرچه بی‌دردیم بلی به مذهب ما صوفیان وجود یکی‌ست
(همان: ۱۰۸۰)

طالب آملی شیعه‌ی دوازده امامی بود و سروده‌هایی در ستایش امام علی (ع) (نک. همان: ۹۴–۹۰، ۹۴–۹۶، ۱۱۲–۱۱۴، ۱۱۵–۱۱۸–۱۱۸) و امام رضا (ع) (نک. همان: ۱۶۳–۱۶۰) و امام مهدی (عج) (نک. همان: ۱۰۹–۱۰۷) دارد.

۱۰ دی ۹۹۷، طالب آملی به دستور جهانگیر شاه گورکانی، ملک‌الشعرای دربار شد (گورکانی، ۱۳۵۹: ۳۲۴). در سال ۹۹۸ خورشیدی جهانگیر شاه برای گردش و خوشگذرانی به کشمیر رفت و طالب هم در کاروان او بود. هنگامی گروهی از سرایندگان دربار جهانگیر به سرزنش طالب آملی برآمدند، او این چارانه را در پاسخشان سرود:

همچشمیِ من جماعتی را هوس است کاشعار بلندشان طنین مگس است
از دفترشان چه جای معنی و چه لفظ هرنقطه چهارگوشه از چارکس است
(آملی، ۱۳۴۶: ۹۱۹)

جهانگیر شاه که در این سال‌ها به شراب و افیون وابستگی پیدا کرد، کارهای دربار را به همسر خود نورجهان بیگم (متخلص به مخفی) [۶]سپرد. طالب آملی که همسر خود را از دست داده بود و دخترانش بی‌مادر گشته بودند، در قطعه‌ای (نک. همان: ۱۲۴). طالب آملی قصیده‌ی دیگری هم در ستایش نورجهان بیگم سرود. (نک. همان: ۴۵–۴۴) که برای شهبانو می‌سراید، از ایشان می‌خواهد همسری برایش برگزیند

و یادآوری می‌کند که سه ماه پیش، خواهرش چنین درخواسته بود. در ۹۹۶ خورشیدی، پیوند طالب آملی با دختر یکی از درباریانِ جهانگیر شاه به انجام رسید. سرانجام اردیبهشت ۱۰۰۶، طالب آملی در ۴۹ سالگی درگذشت. گور طالب آملی هنوز پیدا نشده و بی‌نشان است. برخی نوشتند در شهر فتح‌پور سیکری است (راشدی، ۱۳۵۶: ۴۲). برخی نوشتند در اکبرآبادِ هند است (ماریک، ۱۳۸۰: ۳۸۸) و برخی دیگر نوشتند در لاهور (مرآت الخیال).

شگفت است که ملک‌الشعرای دربار جهانگیر شاه گورکانی، آرامگاهش بی‌نشان باشد. نزدیک به ۴۰۰ سال از درگذشت این سراینده‌ی بزرگ می‌گذرد ولی هنوز آرامگاهش آشکار نیست. سفارت ایران در هند هیچ کاری تاکنون برای پیدا کردن و گرامیداشت آرامگاه طالب آملی نکرده، همچنین رایزنی فرهنگی ایران در هند.

طالب آملی از بهترین سرایندگان مکتب هندی است در کنار صائب تبریزی و میرزا عبدالقادر بیدل. غزل، چارانه، قصیده، قطعه، تک‌بیتی، مثنوی و ترکیب‌بند، قالب‌هایی است که طالب آملی در آن‌ها به سرودن پرداخت. در مازندران، دوبیتی‌هایی مازندرانی به نام «طالبا» زبانزد گشته که سرگذشت شورانگیز «طالب و زهره» است و می‌گویند خواهرش ستِّی‌النِّسا آن را سرود ولی هیچ دستنویسی از این دو بیتی‌ها پیدا نشده است که این گفته را پذیرفتنی نماید.

۳. نگاهی به تصحیح طاهری شهاب از دیوان طالب آملی

زنده‌یاد طاهری شهاب در دیباچه از نسخه‌هایی چند نام برد ولی نسخه‌اساس‌ها و نسخه‌بدل‌ها را نام نبرد جز در برخی جاها. از این رو، دیوان طالب آملی، طالب تصحیح نوین و انتقادی است.

در سال ۱۳۴۶ خورشیدی زنده‌یاد محمّد طاهری (شهاب)، تصحیح خود از دیوان طالب آملی را در نشر کتابخانه‌ی سنائی، چاپ کرد که تنها تصحیح چاپی از دیوان طالب آملی در جهان است و ۲۲۹۶۸ بیت دارد. متأسفانه دارای نادرستی‌های چاپی و گاهی ضبط ناقص سروده‌هاست که دیگر بار در سال ۱۳۹۱ بی‌هیچ بازنگری و تغییری توسط همان ناشر به چاپ رسید. همچنین چاپ سوم آن در ۱۴۰۳. از همین‌رو نیاز ویژه‌ای به تصحیح دوباره‌ی آن داریم.

شماره‌گذاری غزل‌ها از غزل ۱۴۵۷ تا پایان غزل‌ها نادرست است. در صفحه‌ی ۲۷۰، غزل ۱۲۲ ناقص است زیرا یک بیت است و نمی‌شود آن را غزل به شمار آورد. در صفحه‌ی ۵۱۸، مصرع پایانیِ غزل ۷۵۶

ناقص است. در صفحه‌ی ۶۱۳، مصرع دومِ بیت چهارم از غزل ۱۰۰۰، ناقص است. در صفحه‌ی ۷۴۹، مصرع پایانیِ غزل ۱۳۳۷ هم ناقص است.

برخی سروده‌هایی که نیمه‌کاره چاپ شدند: قطعه ص۱۲۴، قطعه در هجو عبدی نامی ص۱۲۶، دو قطعه ص۱۲۷، پنج قطعه ص۱۳۳، قطعه ص۱۳۸، دو قطعه ص۱۴۲، قطعه ص۱۴۶، دو قطعه ص۱۴۹، غزل۹۱ ص۲۵۷، غزل ۹۷ ص۲۶۰، غزل‌های ۱۲۲ و ۱۲۱ و ۱۲۰ ص۲۷۰، غزل ۲۱۶ ص۳۰۹، ۲۶۴ ص۳۲۹، غزل ۲۷۰ ص ۳۳۰، غزل ۲۷۲ ص ۳۳۱، غزل ۳۴۱ ص۳۵۸، غزل ۳۴۷ ص ۳۶۱، غزل ۳۵۳ ص ۳۶۳، غزل ۳۵۸ ص۳۶۴، غزل ۳۷۰ ص۳۶۸، غزل ۳۸۱ و ۳۷۹ ص ۳۷۱، غزل ۳۸۸ ص۳۷۴، غزل ۳۹۷ص۳۷۷، غزل ۴۲۷ ص۳۸۹، غزل ۴۹۵ ص۴۱۵، غزل‌های ۵۲۵ و ۵۲۴ ص۴۲۷، غزل ۵۳۷ ص۴۳۲، غزل ۶۲۶ ص ۴۷۰، غزل ۶۹۶ ص۴۹۶، غزل ۷۰۴ ص۴۹۸، غزل ۷۰۸ ص ۵۰۰، غزل ۷۱۴ ص۵۰۲، غزل ۷۲۸ ص۵۰۷، غزل ۷۴۱ ص۵۱۲، غزل ۷۵۶ ص۵۱۸، غزل ۷۶۵ ص۵۲۱، غزل‌های ۷۷۴ و ۷۷۳ ص۵۲۴، غزل ۷۸۰ ص۵۲۶، غزل‌های ۸۴۷ و ۸۴۶ ص۵۵۱، غزل‌های ۸۵۵ و ۸۵۴ ص۵۵۴، غزل ۸۵۷ ص۵۵۵، غزل ۸۶۴ ص۵۵۸، غزل ۸۷۴ ص۵۶۲، غزل ۸۸۰ ص۵۶۴، غزل ۸۸۳ ص۵۶۵، غزل ۹۱۱ ص۵۷۶، غزل ۹۲۵ ص ۵۸۱، غزل ۹۲۷ ص۵۸۲، غزل ۹۳۱ ص۵۸۳، غزل ۹۵۳ ص۵۹۳، غزل ۱۰۰۰ ص۶۱۳، غزل ۱۰۲۷ ص۶۲۳.

طاهری شهاب در دیباچه‌ی دیوان طالب آملی از ۵۱ نسخه‌ی خطی آن یاد کرد ولی چنان که خود نوشته در تصحیح از ۳۵ نسخه به کار گرفت. مصحّح بدون دلایل توجیهی و با نقص نسخه، چنان که خود نوشته، نسخه‌ی حلال‌خور را اساس قرار داد. او کامل‌ترین نسخه را همین نسخه می‌داند که تاریخش ۱۰۵۹ قمری است به خط عبدالعلی بن احمد که برای محمدزمان شمسای حلال‌خور در روستای ناریوَرانِ مازندران نوشته شد (آملی، ۱۳۴۶: ۹۸۵). هنگام تصحیح، بسیاری از نسخه‌ها برای مصحح ناشناخته بود یا در دسترس قرار نداشت بنابراین کار تصحیح بسیار دشوار شد و خطاهایی به متن راه یافت. مصحح پس از تصحیح و پیش از چاپ، نسخه‌های دیگری یافت که از نگاه ایشان کامل‌تر بود، ناگزیر سروده‌هایی از این نسخه‌ها را در دنباله‌ی کتاب آورد. از این‌رو، سروده‌ها درست دسته‌بندی نشده و غزل‌ها و قصیده‌ها سه بار در سه بخش متفاوت آورده شد. این کتاب فهرست ندارد. فهرست نام‌ها، مکان‌ها و کتاب‌ها در پایان این کتاب، ناقص است.

٤. دو دستنویس نایاب از دیوان طالب آملی

زنده‌یاد طاهری (شهاب) در دیباچه‌ی این کتاب می‌نویسد: «قدیمی‌ترین نسخه‌ی دیوان طالب آملی که امروزه ما را در دست است، متعلّق به دانشمند گرانقدر شیخ محمّد دین از فضلای پاکستان می‌باشد که به سال ۱۰۴۲ هجری قمری یعنی شش سال پس از درگذشت طالب آملی به خط (محمدحسین مرواریدقلم) به جهت (شاه جهان) کتابت شده است. این نسخه در نهایت نفاست و حُسنِ خط تهیه و تنظیم گردیده و دانشمند پاکستانی خواجه عبدالرشید عرفانی در ضمن تذکرهٔ طالب آملی که از تألیفات بسیار ارزندهٔ ایشان است ویژگی‌های آن را به انضمام گراورِ واپسین صفحهٔ آن نسخه در تذکرهٔ مذکوره بیان داشته‌اند» (آملی، ۱۳۴۶: شصت و شش). گلچین معانی تاریخ کتابت این نسخه را سوم محرّم ۱۰۶۲ ثبت کرده و تاریخ ثبت عبدالرشید عرفانی را نادرست می‌داند.

خواجه عبدالرشید عرفانی در نامه‌ای به طاهری شهاب می‌نویسد: «یک انتخاب کوچک خطی کلام طالب به دستم رسیده است. در این مخطوطه چند اشعار تصحیح کرده شده است و من گمان دارم که این اصلاح از دست شاعر خود داده شده است با دیوان چاپی مقابله کردم میان چند اشعار تفاوت دیدم» (درگاهی، ۱۳۹۰: ۲۹۶).

دکتر مظهر محمود شیرانی (زایش: ۹ اکتبر سال ۱۹۳۵، درگذشت: ۱۳ ژوئن ۲۰۲۰) در ۹ فروردین ۱۳۴۸ خورشیدی از دانشگاه دولتی شیخوپوره در پاکستان باختری به طاهری شهاب می‌نویسد: «بنده یک نسخه دیوان طالب آملی دارم که نوشتهٔ ۱۰۳۵ هجری قمری است و از دیگر نسخه‌های معلوم خطی قدیمی‌ترین می‌باشد» (همان).

در ۲۸ دی ۱۳۹۹ دکتر عارف نوشاهی در گفتگویی واتساپی با من (نگارنده) می‌نویسد: «من هم دنبال این نسخهٔ دیوان طالب آملی بودم. حدود یک سال و نیم پیش، مظهر محمود شیرانی، مطلبی چاپ کرد که در آن همین موضوع را نوشت و من از ایشان جویا شدم که تصویر این نسخه را برای من بفرستند، ایشان گفت باشد، ولی پس از چند روز به کرونا دچار شد و درگذشت و موضوع تحقّق پیدا نکرد. کتابخانهٔ کلنل خواجه رشید هم پس از وفاتشان که از آن چندین سال می‌گذرد، به جایی فروخته شده و اکنون معلوم نیست سرنوشت آن نسخه چه شد. هزاران نسخه همین سرنوشت را پیدا کرده‌اند در شبه‌قارّه که روزی در دسترس بودند ولی اکنون معلوم نیست کجاست».

۵. فهرست نسخه‌های دیوان طالب آملی

در این فهرست، جدا از دیوان طالب آملی، از جُنگ‌ها یا مجموعه‌ها یا سفینه‌هایی که یک یا چند سروده از او را در بر دارد نام برده‌ام. طاهری شهاب در فهرست نسخه‌های خطی دیوان طالب آملی که از «تذکرهٔ طالب آملی» نوشتهٔ سرهنگ خواجه عبدالرّشید عرفانی آورده، از دو کتابخانه نام برده شده که هر چه جستجو کردم نام و نشانی از آن‌ها نیافتم: «آئونوف، دو نسخه» و «بوهرور، سه نسخه».

۱. تفلیس، بنیاد خاورشناسی فرهنگستان، جُنگ ۱۱: مثنوی و غزل‌ها، جمادی‌الثانی ۱۰۳۱

۲. پاکستان، مظهر محمود شیرانی، ۱۰۳۵ قمری

۳. هند، آصفیّه، ش ۶۱۶، ۱۰۴۳ قمری، ۱۹۱ برگ

۴. پاکستان، شیخ محمّد دین، به خط محمّدحسین مرواریدقلم، سال ۱۰۶۲ قمری

۵. هند، آصفیّه، ش ۱۶۱۶، حدود ۷۰۰۰ بیت، ۱۲۴ برگ

۶. لاهور، یال سنگهاتراست، ش ۵۴، ۲۲ ربیع‌الثانی ۱۰۵۸، ۴۶۸ صفحه

۷. لاهور، کتابخانه دیال سنگهاترست، ش ۵۵، پس از ۱۱۰۰ قمری، ۳۵۴ صفحه

۸. لاهور، دانشگاه پنجاب، api/vi ۵۶ ۲۵۲، ۲۰ رجب ۱۱۶۵

۹. لاهور، دانشگاه پنجاب، api/vi ۷۲ ۵۱۲۱، ۱۲۵۰ قمری

۱۰. کراچی، موزه ملّی پاکستان، ۱۲۴۰-۱۹۶۱، به تاریخ ۲۱ ذیقعده ۱۰۹۱

۱۱. کراچی، موزه ملّی پاکستان، ۳۰۵-۱۹۷۱ n.m، ۱۱۲۵ قمری

۱۲. کراچی، موزه ملّی پاکستان، ۱۳b- ۱۹۶۵ n.m ، گزیده دیوان در مجموعه از ص۱۶۶ تا ۳۳۴، ۱۲۳۷ قمری

۱۳. کراچی، موزه ملّی پاکستان، ۱۷۶/۵- ۱۹۶۲ n.m ، دیوان در هامش دیوان سراینده دیگر از ص۱۷ تا ۳۶۷، ۱۲۳۳ قمری

۱۴. دانشگاه تهران، به شماره ۳۵۱۸، سده ۱۱

۱۵. دانشگاه تهران، ش ۶۰۳۳، ۱۵۰ برگ

۱۶. دانشگاه تهران، به شماره ۴۷۰۷، سده ۱۲

۱۷. دانشگاه تهران، ۲۴۶۶، در مجموعه ص ۷۱۸-۷۱۲

۱۸. دانشگاه تهران، ۲۹۵۰/۳۴

۱۹. دانشگاه تهران، ۲۵۰۱/۲، به تاریخ ۱۲ شعبان ۱۰۴۸، ۹۸ برگ

۲۰. دانشگاه تهران، ۶۰۳۱

۲۱. دانشگاه تهران، ۳۵۱۸/۱، ۱۰۶۵ قمری، کاتب: محمّدعلی شیرازی، ۸۶۰۰ بیت

۲۲. دانشگاه تهران، ۲۹۵۰، در جُنگ ص۱۴۷-۱۴۶ و ۱۴۳-۱۴۲ و ۱۴۰ و ۱۰۶

۲۳. دانشگاه تهران، ۴۷۰۷، ۳۲۱ برگ، ۸۳۰۰ بیت

۲۴. دانشگاه تهران، ۲۹۵۰/۴۷

۲۵. دانشگاه تهران، ۲۵۹۳، در جُنگ: ص ۲۸۹-۴۹، به تاریخ ۱۰۳۳-۱۰۱۴

۲۶. دانشگاه تهران، ۳۲۹۵، در طرازالاخبار: ص ۱۹۹، ۸۵-۲۵، ۴، سده یازده (پیش از ۱۰۳۷ قمری)

۲۷. دانشگاه تهران، ۲۴۴۴، در جُنگ: ص ۲۹۸، سده ۱۱

۲۸. دانشگاه تهران، ۴۷۲۷، در جُنگ: ص ۴۱۹-۴۱۴ و ۳۵۶ و ۱۳۰، ۲۷ جمادی‌الآخر ۱۰۸۹

۲۹. دانشگاه تهران، ۲۴۳۸، در جُنگ: ۳۲۱-۳۲۰ و ۲۳۱ و ۱۹۷ و ۱۱۹

۳۰. دانشگاه تهران، ۲۴۵۴، در مجموعه، ۱۰۱۱ قمری

۳۱. دانشگاه تهران، ۶۵۱۸

۳۲. دانشگاه تهران، حکمت، k ۲۱۷

۳۳. دانشگاه تهران، ۲۴۲۸، در کنوزالشّعرا ص۵۰، سده ۱۱

۳۴. دانشگاه تهران، ۲۴۴۶، در جُنگ ص۴۵۹، سده ۱۱

۳۵. دانشگاه تهران، ۲۴۴۸، در مجمع‌الشعرا، سده ۱۱

۳۶. دانشگاه تهران، ۲۵۰۴، در مضامین شعرا ص۲۷، سده ۱۱

۳۷. دانشگاه تهران، ۲۶۲۰، در جُنگ ص۲۳۳، سده ۱۱

۳۸. دانشگاه تهران، ۳۰۴۱، در جُنگ ص۲۰۵، سده ۱۱

۳۹. دانشگاه تهران، ۳۰۹۸، در جُنگ ص۵۲۶ و ۴۷۰ و ۲۷۲، سده ۱۱

۴۰. دانشگاه تهران، ۳۷۶۵، در جُنگ ص۹۳ و ۷۴ و ۶۳، سده ۱۱

۴۱. دانشگاه تهران، ۳۸۷۱، در جُنگ ص۲۵۵ و ۲۰۴ و ۱۳، سده ۱۱

۴۲. دانشگاه تهران، ۴۰۵۸، در جُنگ ص۱۲۸، سده ۱۱

۴۳. دانشگاه تهران، ۴۳۶۶، در جُنگ ص۴۸ و ۱۲، سده ۱۱

۴۴. دانشگاه تهران، ۵۴۰۰، در جُنگ، سده ۱۱

۴۵. دانشگاه تهران، ۸۸۲۳، در جُنگ شعر و نثر فارسی، سده ۱۱

۴۶. دانشگاه تهران، ۴۵۳۰، در جُنگ ص۱۶

۴۷. دانشگاه تهران، ۸۰۰۶، در جُنگ

۴۸. دانشگاه تهران، ۴۴۷۶، در جُنگ، ص۲۵، سده ۱۱

۴۹. دانشگاه تهران، ۴۱۹۹، در مجموعه، شنبه ۵ رجب ۱۲۲۲

۵۰. دانشگاه تهران، ۴۴۰۵، در جُنگ ص۹۳

۵۱. دانشگاه تهران، ۸۱۲۶، در جُنگ

۵۲. تهران، مجلس، ش ۱۰۱۸، به تاریخ رجب ۱۰۴۳ قمری، ۲۵۱ برگ، ۹۰۰۰ بیت

۵۳. تهران، مجلس، ش ۱۰۱۹، ۱۹۶۰۰ بیت

۵۴. تهران، مجلس، ۱۱۳۹۷

۵۵. تهران، مجلس، ۸۹۸۲/۵۰، سفینه‌ی نظم و نثر، ۲۵۰ برگ، ۱۰۵۸ قمری

۵۶. تهران، مجلس، ۲۳۲۵/۲، منتخب دیوان در جُنگ، سروده‌های طالب آملی حدود ۱۰۷۰ بیت، ۱۲۴ صفحه، ۱۰۵۳ قمری

۵۷. تهران، مجلس، ۲۳۲۹، در جُنگ ص ۳۳۸ و ۲۵۸

۵۸. تهران، مجلس، ۸۹۴۸/۶۱

۵۹. تهران، مجلس، ۸۹۴۸/۵۱

۶۰. تهران، مجلس، ۲۵/ ۱۳۹۳۴

۶۱. تهران، مجلس، ۲۰۸۰۲، ربیع الثانی ۱۰۵۸، کاتب: محمّدزمان بن حبیب

۶۲. تهران، مجلس، اهدایی رهی معیّری، ۱۶۶ برگ، حدود ۹۰۰۰ بیت

۶۳. تهران، مجلس، ۵۱۳۸، در بخش بیست و سومِ مجموعه، به تاریخ ۱۰۴۸

۶۴. تهران، مجلس، ۲۳۲۴، در جُنگ ص ۷۶ و ۷۴ و ۶۵ و ۲۲، ۱۱۴۱ قمری

۶۵. تهران، مجلس، ۲۳۲۷، در جُنگ، ۸۰۴ صفحه، ۱۰۷۲ قمری

۶۶. تهران، مجلس، ۲۳۲۸، مثنوی «قضا و قدر» در جُنگ ص۴۹ تا ۵۷، ۱۰۹۶ قمری

۶۷. تهران، مجلس، ۲۶۶۶، در مجموعه، ۱۱۷۱ قمری

۶۸. تهران، مجلس، ۲۹۱، در مجموعه

۶۹. تهران، مجلس، ۲۳۳۳۸، در جُنگ ص ۶۲، ۱۲۹۲ قمری

۷۰. تهران، مجلس، ۲۲۳۴۰، در جُنگ

۷۱. تهران، مجلس، ۵۱۱۴، در مجموعه

۷۲. کتابخانه سپهسالار (مدرسه عالی شهید مطهری)، ش ۱۳۲۰

۷۳. کتابخانه سپهسالار (مدرسه عالی شهید مطهری)، ش ۱۳۷

۷۴. کتابخانه سپهسالار (مدرسه عالی شهید مطهری)، ش ۱۴۳، مثنوی «قضا و قدر» در جُنگ

۷۵. کتابخانه سپهسالار (مدرسه عالی شهید مطهری)، ش ۲۹۱۳، قصیده در جُنگ، سده ۱۲

۷۶. تهران، کتابخانه ملّی، ۲۹۷۶، به تاریخ ۱۰۴۸، ۲۹۸ برگ

۷۷. تهران، کتابخانه ملّی، ۱۹۰۵۳، به تاریخ ۱۰۵۸ قمری، کاتب: محمّد بن طالب، ۱۰۴۲۱ بیت، ۶۱۳ صفحه

۷۸. تهران، کتابخانه ملّی، ۱۷۴۳۸

۷۹. تهران، کتابخانه ملّی، ۳۰۴۰/ ف، در جُنگ شعر، ۱۱۵۲ قمری

۸۰. تهران، کتابخانه ملّی، ۱۰۱۹، حدود ۱۷۰۰۰ بیت، ۴۳۴ برگ

۸۱. تهران، کتابخانه ملّی، ۱۳، اهدایی رهی معیّری، ۳۳۱ صفحه

۸۲. تهران، کتابخانه ملّی، ۲۲۵/۲۱، در مجموعه، سده ۱۲

۸۳. تهران، کتابخانه ملّی، ۲۸۶۶/ ف، رباعیات در مجموعه رباعیات

۸۴. تهران، کتابخانه ملّی، ۲۰۰/ ف، در جُنگ

۸۵. تهران، کتابخانه ملّی، ۲۸۱۹/۷/ف، در مجموعه، سده۱۳

۸۶. تهران، کتابخانه ملّی، ۳۰۵۰/ف، در جُنگ، سده۱۳

۸۷. تهران، کتابخانه ملّی، ۱۹۴۰/ ف، در جُنگ، سده۱۴

۸۸. تهران، دانشکده حقوق، ۹۷ ج، در جُنگ، سده ۱۳

۸۹. تهران، دانشکده حقوق، ۳۷۵ ج، در جُنگ، سده ۱۴

۹۰. تهران، دانشسرای عالی ـ کتابخانه میرزا عبدالعظیم خان قریب گرکانی، ش ۳۲، سده ۱۱

۹۱. تهران، کتابخانه نوربخش، ش ۴۶۵، ۱۳۲ ص

۹۲. قم، مرکز احیا، ۲۷۰۴

۹۳. قم، کتابخانه آیت‌الله مرعشی، ۱۰۹۷۱

۹۴. قم، کتابخانه آیت‌الله مرعشی، ۲۳۰۵، در جُنگ

۹۵. قم، مرکز مطالعات، ۵۴۴

۹۶. قم، کتابخانه آیت‌الله گلپایگانی، ۱۰۰۵-۶/۹۵

۹۷. قم، کتابخانه آیت‌الله گلپایگانی، ۸۱۴، در جُنگ، دارای دو تاریخ ۱۰۵۵ و ۱۰۵۳، ۱۲۰ برگ

۹۸. قم، کتابخانه آیت‌الله گلپایگانی، ۳۵۶، در جُنگ، ۱۵۱ برگ

۹۹. قم، مرکز مطالعات، ۶۳۴

۱۰۰. مشهد، دانشکده ادبیات، ۲۱۶/۵ فرخ، منتخب دیوان در مجموعه، چارشنبه ۵ جمادی الثانی ۱۲۶۹

۱۰۱. مشهد، رضوی، ۲۸۳۵۸

۱۰۲. مشهد، دانشکده الهیّات، ۲۲۶۹۰، در جُنگ، سده ۱۲

۱۰۳. مشهد، دانشکده الهیّات، ۲۲۷۱۷، در جُنگ، با تاریخ ۱۰۴۸ و ۱۰۳۱ و ۱۰۲۳

۱۰۴. مشهد، کتابخانه فرّخ، ش ۸۲، در بیاض، ۱۵ صَفَر ۱۰۷۵

۱۰۵. مشهد، کتابخانه فرخ، دیوان

۱۰۶. مشهد، کتابخانه مسجد جامع گوهرشاد، ش ۴۳۴، در جُنگ، ۲ رمضان ۱۱۰۱

۱۰۷. تبریز، کتابخانه ملّی، ۵۳۰، اهدایی نخجوانی، ۳۴۹ برگ، ۱۲۰۱ قمری

۱۰۸. تبریز، کتابخانه ملّی، ۱۲۸۴، اهدایی نخجوانی، گزیده دیوان در جُنگ از ص ۱ تا ۱۵۲

۱۰۹. تبریز، کتابخانه ملّی، ۲۵۴۴

۱۱۰. یزد، کتابخانه وزیری، ۲۰۱۶، در بخش چهارمِ مجموعه، صفر ۱۰۳۴، ۱۵۰ برگ

۱۱۱. عربستان سعودی، مدینه منوّره، ۱۰۷۵ قمری، کتابخانه شیخ عارف حکمت، حاشیه‌ی دیوان کلیم[۷]

۱۱۲. کتابخانه موزه ایران باستان، به شماره‌ی ۴۳۲۶، ۱۲۳ صفحه، سده ۱۱ و ۱۰

۱۱۳. کتابخانه ملک، به شماره‌ی ۴۶۸۶/۶

۱۱۴. کتابخانه ملک، به شماره‌ی ۴۷۱۹/۱۹

۱۱۵. کتابخانه ملک، به شماره‌ی ۵۰۹۲، ۴۲۰۰ بیت، ۱۴۷ برگ، سده ۱۱

۱۱۶. کتابخانه ملک، به شماره‌ی ۵۲۹۱، ۲۹۵ برگ، سده ۱۲

۱۱۷. کتابخانه ملک، ربیع‌الآخر ۱۰۶۹، به شماره‌ی ۵۳۹۲، کاتب: حسین ولد رستم دریاباری

۱۱۸. کتابخانه ملک، ش ۵۳۹۳، ۱۲۹ برگ، ۱۰۶۹ قمری

۱۱۹. کتابخانه ملک، به شماره‌ی ۵۵۴۲، سده ۱۳

۱۲۰. کتابخانه ملک، ۵۵۴۳، ۱۶۳ برگ، سده ۱۳

۱۲۱. کتابخانه ملک، سده دوازدهم، به شماره‌ی ۵۵۹۱، ۱۰۶۰۰ بیت

۱۲۲. کتابخانه ملک، ۵۵۴/۱۰، در بخش دهمِ مجموعه، شعبان ۱۰۵۳، ۱۹۸ برگ

۱۲۳. قاهره، دارالکُتُب، شماره ۴۴، مجموعه ادب فارسی، ۱۷۲ برگ، ۱۱۲۵ قمری

۱۲۴. قاهره، دارالکُتُب، شماره ۱۳۱، مجموعه ادب فارسی، دیوان در مجموعه، صَفَر ۱۰۷۰

۱۲۵. قاهره، دارالکُتُب، شماره ۱۷۳، مجموعه ادب فارسی، ۲۴۹ برگ، ۱۵ شوّال ۱۱۴۳

۱۲۶. تهران، دانشکده ادبیات، ۹۱، مثنوی «قضا و قدر» در جُنگ، ۱۱۰۷ قمری

۱۲۷. تهران، کتابخانه دکتر حسین مفتاح، ۶۶۴، در جُنگ نظم و نثر، سده ۱۱

۱۲۸. تهران، کتابخانه دکتر حسین مفتاح، ۸۵۰، در جُنگ شعرهای فارسی، مثنوی، ص ۱۲۲-۱۱۷، سده ۱۱

۱۲۹. تهران، کتابخانه دکتر حسین مفتاح، ۸۵۸، در جُنگ نظم و نثر فارسی، سده ۱۱

۱۳۰. تهران، کتابخانه دکتر حافظ فرمافرمائیان، در مجموعه و جُنگ ص۱۷۳

۱۳۱. تهران، کتابخانه عبدالحسین بیات، در سفینه نظم و نثر، ص ۲۴۵، به تاریخ‌های ۱۰۸۴ و ۱۰۷۹ و ۱۰۷۸

۱۳۲. بابُل، کتابخانه میرزا محمود رئیس محوی، (این کتابخانه نابود شده و این نسخه ناپیداست)

۱۳۳. بابُل، کتابخانه عباس جهانیان، سده ۱۳، (این کتابخانه نابود شده و این نسخه ناپیداست)

۱۳۴. اسلام‌آباد، کتابخانه گنج‌بخش، ۱۴۶۶، غزل‌ها، سده ۱۱

۱۳۵. اسلام‌آباد، کتابخانه گنج‌بخش، ۴۷۵۵، در جُنگ

۱۳۶. اسلام‌آباد، کتابخانه گنج‌بخش، ۴۸۴۳، در جُنگ، سده ۱۲

۱۳۷. اسلام‌آباد، کتابخانه گنج‌بخش، ۵۶۹۴، مثنوی «قضا و قدر»، به دنبال «نزهه‌الارواح» ص۱۸۷-۱۸۲، سده ۱۱

۱۳۸. اسلام‌آباد، کتابخانه گنج‌بخش، ۹۷۵۲، ۱۱۲۶ قمری

۱۳۹. اسلام‌آباد، نیشنل آرشیو، ۷

۱۴۰. کراچی، کتابخانه پیر حسام الدّین راشدی، ۵۸ ص، ۱۵ می ۱۹۶۴

۱۴۱. تاجیکستان، پژوهشگاه شرق‌شناسی فرهنگستان علوم

۱۴۲. استانبول، طوقاپوسرای، ۹۳/۶ hi

۱۴۳. استانبول، طوقاپوسرای، ۹۷۸ h، ۱۱۳ برگ، ۱۱۰۴ قمری

۱۴۴. استانبول، طوقاپوسرای، ۱۰۰۸ r

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۱۴۵. استانبول، ایاصوفیا، ش ۳۹۵۷، ۲۱۶ برگ

۱۴۶. دانشگاه استانبول، ش ۳۴۴ fy، کاتب: حاجی مصطفی بن (منلا؟) رضوان بغدادی، دوشنبه ۶ شوّال ۱۰۷۳، ۱۴۶ برگ

۱۴۷. دانشگاه استانبول، ش ۹۹۸ fy، کاتب: صاحب حسن، ۱۰۵۵ قمری، ۲۰۸ برگ

۱۴۸. نجف، مکتبه‌النجف، ش ۲، سده ۱۱

۱۴۹. تهران، موزه ملّی، ۴۳۲۶

۱۵۰. گجرات، احمدحسین قلعه‌داری، ش ۲۴۲، ۱۵۴ ص، سده ۱۲

۱۵۱. کُپنهاگ، کتابخانه سلطنتی (مجموعه کریستنِ سن)، شماره ۱۵، ۱۰۶۸ قمری

۱۵۲. تهران، سازمان لغت‌نامه دهخدا، ۳۸، جمادی‌الآخر ۱۰۶۴

۱۵۳. ساری، طاهری شهاب، ۱۴ جمادی‌الآخر ۱۰۵۹، ۶۷۰ صفحه، کاتب: حاج عبدالعلی بن محمد احمد

۱۵۴. ساری، طاهری شهاب، ش ۲۰۲

۱۵۵. کتابخانه الهیات دانشگاه تهران، ۱۷۲، اهدایی علی‌اصغر حکمت، ۲۵۱ برگ، ۳۷۰۰ بیت، سده ۱۱

۱۵۶. آمریکا، دانشگاه لس آنجلس، ۴۲ c، ۱۰۰ برگ، سده ۱۲

۱۵۷. آمریکا، دانشگاه لس آنجلس، ۱۰۲ c، در جُنگ شعر فارسی

۱۵۸. آمریکا، دانشگاه لس آنجلس، ۱۲۲۶ m، در جُنگ شعر فارسی

۱۵۹. انگلیس، دانشگاه آکسفورد، کتابخانه بادلین، ۶۹ add اوزلی، دو مثنوی در مجموعه

۱۶۰. انگلیس، موزه بریتانیا، ۹۷۴۳ or، سده ۱۲

۱۶۱. انگلیس، موزه بریتانیا، ۱۰۹۳۵ or، سده ۱۲

۱۶۲. انگلیس، موزه بریتانیا، ۴۷۷۲ or، مثنوی «قضا و قدر»، ۱۱۷۰ قمری

۱۶۳. ترکیه، کتابخانه مغنیسا، ۶۴۱۲/۲، دیوان به همراه دیوان سراینده دیگر

۱۶۴. ترکیه، کتابخانه راشد افندی، ش ۱۲۷۵، ۱۹۹ برگ

۱۶۵. تهران، سنا، ۱۱۴۵، در جُنگ نظم و نثر، ۲۴ رجب ۱۲۷۳

۱۶۶. تهران، گلچین معانی، ۳۵۰ بیت از ساقی‌نامه

۱۶۷. بنگال، آسیایی، ۱، قصاید

۱۶۸. بنگال، ۷۳/۱۷ oa

۱۶۹. پیشاور، ریکارد آفیس، ۷۵، ۵۸۲ ص

۱۷۰. تهران، سلطنتی، ۱۴۶، در جُنگ ص۱۰۲، ۱۰۵۸ قمری

۱۷۱. تهران، سلطنتی، ۱ (ش دفتر ۴۲۴)، در دیده مغول

۱۷۲. تهران، سلطنتی، ۴۷۰، در مجموعه نظم و نثر

۱۷۳. تهران، کتابخانه مجتبی مینوی، ش ۸۶، در سفینه‌المفردات، ۱۱۰۸ قمری

۱۷۴. تهران، دانشکده ادبیات، حکمت، ۲۱۷، به تاریخ ۱۰۵۲

۱۷۵. کشمیر، کتابخانه کشمیر ربهوپال، ۶۱۶، ۲۱۸ برگ، سده ۱۲

۱۷۶. کتابخانه ایتهی(؟)، شش نسخه، از شماره‌ی ۱۵۲۳ تا ۱۵۲۹

۱۷۷. هند، علیگر، کتابخانه حبیب گنج، سه نسخه

۱۷۸. هند، رامپور، کتابخانه رضا، پنج نسخه

۱۷۹. هند، پَتنا، کتابخانه خدابخش، هفت نسخه

۱۸۰. پاکستان، کتابخانه محمودآباد، دو نسخه

۱۸۱. پاکستان، کتابخانه استان سند

۱۸۲. هند، حیدرآباد، کتابخانه سالار جنگ

۱۸۳. هند، حیدرآباد، کتابخانه عمر یافعی

۱۸۴. کتابخانه باقر ترقّی، سده یازدهم

۱۸۵. پیشاور، عجائب گهر

۱۸۶. تاشکند، پژوهشگاه ابوریحان بیرونی

پی‌نوشت:

۱. اوحدی بلیانی، ۲۴۶۳/۴، آرزو، مجمع‌النفایس، ۹۶۳/۲. گلچین معانی در کاروان هند، درباره‌ی سیادت طالب آملی می‌نویسد: همو در ترجمه‌ی سَروَری یزدی که ذکرش گذشت، گفته است: «وی را در راه مندو دیدیم. با ما رفاقت داشت. در آن راه بنده و حکیم عارف و شاه طالبا و حکیم رکنا، قصیده‌ای (پیچ ردیف) طرح کرده بودیم و او بد گفت». و این قضیّه مربوط است به سال ۱۰۲۶ که جهانگیر در مندو بوده (بنگرید به ترجمه‌ی عارف ایگی) امّا قصیده‌ی ردیف پیچ در دیوان چاپی طالب آملی نیست. نکته‌ی بسیار مهم و درخورِ توجّه این است که طالب آملی را «شاه طالبا» نوشته و چنان که می‌دانیم در آن زمان لفظ «شاه» بر سرِ اسامی به جای «سیّد» می‌آمده، بنابراین و با توجّه به نام خواهرش که «سِتّی‌النِّسا» بوده و اینکه «سِتّی» به معنی «سَیِّدَتی» است، تردیدی در سیادت طالب آملی

باقی نمی‌گذارد (گلچین معانی، ۱۳۶۱: ۷۶۷). من این سخنان زنده‌یاد گلچین معانی را نمی‌پذیرم زیرا شاه به معنای رئیس یک فرقه‌ی تصوّف است یا اشاره به لقب طالب آملی «ملک‌الشعرا» دارد یعنی شاهِ سرایندگان.

[۲]. حکیم رکنای کاشانی، رکن‌الدّین مسعود پسر حکیم نظام‌الدّین علی، متخلّص به مسیح و مسیحی، از پزشکان و سرایندگان معروف سده‌ی دهم و یازدهم قمری است. خاندانش از دیرباز پیشه‌ی پزشکی داشت و پدرش حکیم نظام‌الدّین علی در عهد پادشاهی تهماسب صفوی سه سال پزشک دیوان بود و پس از چند سال که از شغل درباری کناره گزید باز در دوران پادشاهی محمّد خدابنده (۹۹۶-۹۸۵) عهده‌دار همان مقام گشت. وی شعر نیز می‌سرود و جز رکن‌الدین مسعود دو پسر دیگر داشت به نام: نصیرالدّین (حکیم نصیرا) و قطب‌الدین (حکیم قطبا). طالب آملی پسرخاله‌ی آنان بود و نصیرا دخترخاله‌ی خود ستِّی‌النِّسا بیگم (خواهر طالب) را به زنی داشت. پسر حکیم قطبا هم یکی از دو دختر طالب آملی را به حباله‌ی نکاح درآورد. (صفا، ۱۳۶۳: ۱۱۹۴-۱۱۹۳)

[۳]. حکیم صدرالدّین شیرازی متخلّص به الهی، فرزند حکیم فخرالدّین محمّد است که در عهد شاه طهماسب صفوی، سرآمدِ اطبای عصر بود. وی پس از تحصیل طب و ریاضی و سایر فنون این علم، به سال ۱۰۱۱ قمری به اتفاق حکیم رکنا مسیح کاشی به هندوستان رسید. چنان که ابوالفضل غلامی در اکبرنامه (۳: ۸۱۶) ذیل وقایع سال چهل و هفتم جلوس جلال‌الدّین محمّد اکبر شاه نوشته: «حکیم رکنا و حکیم صدرا را قاید توفیق زمام طالع گرفته از عراق به دارالنّعیمِ هندوستان آورد و از دولت ملازمت پادشاه غریب‌پرور، کامیابِ مطالب گردیدند. نخستین، پزشکی را با صوری دانش فراهم آورده بود و به قافیه‌سنجی میل تمام داشت و مضامین بلند در در رشته‌ی نظم کشیدی. دومین، در فنون حکمت صاحب دستگاه و از طبابت نیز آگاه و بر انشای نظم و نثر قادر و آراسته باطن و ظاهر بود.» صدرای مزبور، چندی در محضر حکیم علی گیلانی که از پزشکان معتبر دربار اکبری بود، شاگردی کرد و به تکمیل معلومات خود پرداخت. در زمان جهانگیر شاه از پزشکان معتمد وی بود و پس از فوت حکیم علی گیلانی (۱۰۱۸ ق) به خطاب «مسیح الزّمان» معزّز و مکرّم گشت. در عهد شاه جهان نیز از مقرّبانِ درگاه و به خدمت عرض مکرّر منصوب بود. در سال ۱۰۴۴ از پزشکی دست کشید. از آن پس، چندی حکومت بندر سورت را داشت و تا منصب سه هزاری ترقّی کرد و سالی شصت هزار روپیه مستمرّی و بود، و در دوران اقامت هند چندین به مکّه‌ی معظّمه رفت و بازگشت. در اواخرِ ایّامِ عمر، زمستان در لاهور و تابستان در کشمیر به سر می‌برد و سرانجام به سال ۱۰۶۰ ق در کشمیر وفات یافت (گلچین معانی، ۱۳۶۹: ۹۰-۸۹).

۴. در مبادی حال در خدمت مسیِّب خان تَکَلّو که حاکم تهران بود، نشو و نما یافته و مدّت‌ها در ولایت گیلان و مازندران به خدمت سلاطین و سادات عالی درجات و ملوک عالی‌تبار آن دیار به سر برده و نزد هر کس بوده دادِ مردانگی و جَلادَت و نمک‌حالی داده، و خط نسخ و نستعلیق را بسیار خوب می‌نویسد، و در جمیع سازها دستی زده و در علم موسیقی مهارت کلّی دارد، و در تاریخی که میرزا غازی به ولایت قندهار متمکّن گردید به خدمت او شتافته، سال دیگر به رسم حجابت به جانب سیستان آمده مدّت شش ماه از ملاقات او مسرّت‌افزای بود، و نوبت دیگر در ایّام حکومت ابولبی به ولایت قندهار به رسم حجابت عزیمت دارالسّلطنه‌ی هرات داشت، در قصبه‌ی فراه یک هفته از ملاقات او ملحوظ گردید، و شمسا بسیار خوش‌نقل و شیرین‌حکایت و جامع‌الحیثیّات و وحیدِ زمانِ خود است، و الحال به مرتبه‌ی مجالست جهانگیر پادشاه معزّز و گرامی است، و پادشاه قدردان به واجبی به احوال او باز می‌رسد (همان: ۹۹۰).

[۵]. نورالدّین بیگ محمّد خان سلیم، یکشنبه ۹ شهریور ۹۴۸ در فتح‌پور سیکری زاده شد. پنجشنبه ۱۲ آبان ۹۸۴ پادشاه هند شد. پس از پادشاهی خود را جهانگیر نام گذارد و لقب نورالدّین. پنجشنبه ۳ آذر همان سال تاجگذاری کرد. او یادداشت‌های خود را در نسکی گردآوری کرد و جهانگیرنامه یا تُزُکِ جهانگیری نام نهاد. تُزُک، واژه‌ای تُرکی است به معنای سامان و آرایش لشکر و دربار. او دوشنبه ۱۷ آبان ۱۰۰۶ در لاهور درگذشت و همان جا به خاک سپرده شد. شگفت است تا کنون دیوان او و همسرش نور جهان، گردآوری و پیرایش نشد و به چاپ نرسید.

[۶]. همسر جهانگیر شاه، دختر اعتمادالدّوله غیاث‌الدّین محمّد تهرانی از تبار خواجه ارجاسب امیدی رازی بود (صفا، ۱۳۶۳: ۴۶۰).

[۷]. «دیوان کلیم کاشانی مع دیوان طالب آملی و مثنوی سام و بهرام و مثنوی محمود و اَیاز» و در دنباله چنین آورده: دیومان طالب آملی، آغاز:

افسـانه‌سنج نیست لبِ خون‌چکان ما
صد رَه گزیده‌حرف چکد از زبان ما

دیوان طالب آملی در حاشیه‌ی دیوان کلیم نقل شده است، ترقیمه: تمّت الکتاب بعون ملک الوهّاب ۱۰۷۵ (نوشاهی، ۱۳۹۹: ۵۴۷-۵۴۶).

۶. یافته‌ها

در فهرست‌نگاری نسخه‌های خطی دیوان طالب آملی تا جایی که توانستم آگاهی پیدا کنم، سروده‌های طالب آملی چه دیوان، چه یک یا چند سروده در جُنگ و سفینه و مجموعه و بیاض ۱۸۶ تاست و در کشورهایی که در فهرست آوردم چنین است: ایران ۱۲۸ تا، پاکستان ۲۲ تا، هند ۲۰ تا، ترکیه ۸ تا، انگلیس ۴ تا، آمریکا و مصر هر کدام ۳ تا، بنگلادش ۲ تا، گرجستان و ازبکستان و تاجیکستان و عربستان و عراق و دانمارک هر کدام ۱ تا. در این فهرست، کهن‌ترین نسخه در تفلیس، بنیاد خاورشناسی فرهنگستان، جُنگ ۱۱ است که مثنوی و غزل‌های طالب آملی را داراست به تاریخ جمادی‌الثانی ۱۰۳۱. زنده‌یاد طاهری شهاب، تصحیح دانشورانه از دیوان طالب آملی انجام نداد چون به همهٔ نسخه‌های دیوانش دسترسی نداشته و در همه جا نسخه‌اساس‌ها و نسخه‌بدل‌ها را گزارش نکرد. از این‌رو، نیازمند تصحیح تازه و دانشورانه از دیوان طالب آملی هستیم. جای بسی افسوس است که پس از ۳۶۷ سال از درگذشت طالب آملی هنوز دیوان او به خوبی تصحیح نشده و آرامگاهش ناپیداست. تصحیح دیوان طالب آملی را اگر یک مصحِّح بخواهد انجام دهد، سال‌های سال زمان می‌برد ولی اگر چند مصحِّح با همراهی وزارت امور خارجه، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان اسناد و کتابخانه ملی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی و انجمن علمی تصحیح نسخه‌های خطی این کار را انجام دهند، یک یا دو سال زمان می‌برد. پس بهتر است وزارت‌ها و سازمان‌های نام برده این کار سترگ را آغاز کنند و به انجام رسانند.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

تحلیل کارکرد مقامات و شعب موسیقی ایرانی در شعر طالب آملی

مجتبی اصغرنسب[۱]، ایوب کوشان[۲]*، حمیدرضا فرضی[۳]

دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز، ایران.

چکیده

شعرا و نویسندگان ادوار گذشته بخشی از پیام‌آوران تاریخِ مکتوب ملت‌ها و تمدن‌ها هستند که غور و تتبع در آثار ایشان به تبیین بیشتر و بهتر فضای حاکم در روزگار حیات مؤلف و جغرافیای زندگی وی کمک می‌کند. «طالب آملی» یکی از شعرای برجسته و خوش‌آوازهٔ سبک هندی است که فراوانی واژه‌های موسیقایی در شعر وی، برآمده از علاقه و آشنایی قابل‌تأمل او با این هنر است. پژوهش حاضر تلاش می‌کند تا نشان دهد که مقامات و شعب موسیقی که در اشعار «طالب» به‌کاررفته کدام‌اند و زمینه‌ساز خلق کدام مضامین تازه در شعر وی شده‌اند؟ صنایع ادبی به‌کاررفته در خدمت چه مضامینی خلق‌شده‌اند؟ در این جستار با مطالعهٔ کتابخانه‌ای دیوان شاعر و تحلیل ابیاتی که با استفاده از اسامی مقامات و شعب موسیقی سروده شده‌اند، به نقش این اصطلاحات در خلق مضامین تازه و مفاهیم مدنظر شاعر پرداخته‌ایم. «طالب آملی» ۵۸ مرتبه از نام مقامات و شعب موسیقی تحت ۱۱ عنوان در مضمون‌پردازی خود بهره برده که موجب خلق مضامین تازه و متنوعی در اشکال ادبی مختلف غنایی، عرفانی، تعلیمی و جز آن در آثارش شده است. نتایج نشان می‌دهد، کاربرد اصطلاحات تخصصی موسیقی در شعر «طالب» به‌هیچ‌وجه تصادفی نبوده بلکه بیانگر عمق شناخت و رابطهٔ او با این هنر دیرپاست.

واژه‌های کلیدی: سبک هندی، شعبه، طالب آملی، مقام، موسیقی.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
آبان‌ماه ۱۴۰۳ - November2024

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز، تبریز، ایران: sut.asgharnasab@iaut.ac.ir

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز، تبریز، ایران: kooshan@iatu.ac.ir (نویسنده مسئول)

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز، تبریز، ایران: farzi@iatu.ac.ir

۱. پیشگفتار

هنر شعر و شاعری به گواه تاریخ یکی از جذاب‌ترین تفریحات ابنای بشرِ دوران پیش از ظهور تکنولوژی بوده و همین بسنده برهانی است که شاعر آن روزگار را به یکی از مؤثرترین مؤلفه‌های فرهنگی و هنری تبدیل کند. به‌عبارتی‌دیگر قاطبهٔ مردم که از رفتن به مکتب و آموختن سواد خواندن و نوشتن محروم بودند –و به همین دلیل «عامی/عوام» خوانده می‌شدند– بسیاری از واژه‌ها، اصطلاحات، روایات و حکایات را از رهگذر هنرهایی مانند موسیقی، نقالی، روحوضی، معرکه‌گیری، نمایش‌های پهلوانی و مشاعره‌هایی که اغلب در بین شعرای کافه‌نشین آن دوران در قهوه‌خانه‌ها صورت می‌پذیرفت، فرامی‌گرفتند. یکی از دلایل مهم فرود شعر از بالانشینی دربار به حضیض کوچه و بازار در سبک هندی، عدم‌حمایت و نگاه ابزاری پادشاهان صفوی به شعر و شاعران آن دوره بود که باعث مهاجرت بخش قابل‌توجهی از ایشان به کشور هندوستان که در آن روزگار کانون توجه به شعر و ادب فارسی بود، گشت. این پدیده علی‌رغم مشکلاتی که برای شاعران ایجاد کرده بود مواهبی نیز در برداشت که یکی از مهم‌ترین آن‌ها سرازیر شدن مصادیق فرهنگی عمیقی مانند شعر و موسیقی در بین اقشار فرودست جامعه بود که هم به کثرت قابل‌توجه شاعران منجر شد و هم باعث شکفته شدن استعدادهای زیادی در مردم کوچه و بازار گردید که از آن جمله می‌توان به شاعرانی مانند قصاب کاشانی اشاره کرد که پس از چندی شغل قصابی را ترک کرد و به سرودن شعر پرداخت. ویژگی‌های عمدهٔ سبک هندی را می‌توان توجه به مضمون‌گرایی، سادگی لفظی، استفاده از تمثیل، تلمیح و ارسال‌المثل، تکرار، ایجاز، بازی با کلمات، پیچیدگی و تعقید، ترکیب‌سازی و رواج تک‌بیت دانست.

۱-۱. بیان مسئله

در میان شاعران صاحب‌نام سبک هندی «طالب آملی (طالبا) از شاعران معروف ایران در سدهٔ یازدهم هجری است که در دیار هند شهرت بسیار یافته و در صف اول شاعران عهد خود جای گرفته بود. وی در شعر به نام خود «طالب» تخلص می‌کرد. ولادتش در آمل اتفاق افتاد و همان‌جا به تحصیل دانش و ادب پرداخت و در آستانهٔ شباب، خیلی زود، زبان به شاعری گشود و از سنی قریب به بیست‌سالگی مدح حکمران آمل و معاریف دیار خود آغاز نمود»(صفا، ۳۷۹:۱۳۸۹). طالب نخستین چکامه موجود در دیوانش را که به سن بیست‌سالگی سروده در مدح میر ابوالقاسم فرزند میرعزیزخان برادرزادهٔ خیرالنساء بیگم مادر شاه‌عباس کبیر است که در سال ۱۰۰۷ هجری از طرف میرزا شفیع خراسانی ملقب به میرزای

November2024 - آبانماه ۱۴۰۳

عالمیان حاکم مطلق مازندران به‌عنوان حکومت آمل منصوب‌شده بود است. حال اگر طالب را به‌موجب همین قصیده که خود را بیست‌ساله معرفی نموده بازمان حکومت میر ابوالقاسم ممدوحش مقایسه ضمنی تاریخی نمائیم می‌توانیم به حدس قریب به‌تقریب تاریخ تولد وی را در سال ۹۸۷ هجری بدانیم و این تاریخ تقریباً مصادف است با سه سال پس از درگذشت شاه‌طهماسب صفوی.

طالب در آثار خویش به‌تصریح خود را روستازاده و زادگاه خویش را دریکی از روستاهای آمل می‌داند و خیلی زود، چنانکه از گفتار محمد عارف شیرازی در لطائف‌الخیال برمی‌آید در حدود سال ۱۰۱۰ هاز مازندران بیرون رفت و چندی در اصفهان اقامت کرد، بعد از آن سراغش را در کاشان داریم. حکیم نظام‌الدین علی کاشی، طبیب دیوان شاه‌تهماسب و خدابنده، شوهر خالهٔ او بود و حکیم رکنای مسیح، شاعر بسیار مشهور، پسر خالهٔ وی؛ سپس از آن شهر به زادگاه خود و ازآنجا به خراسان رفت و درمرو ملازمت بکتش‌خان استاجلو (م. ۱۰۱۷ ه) حاکم آنجا را اختیار نمود و مثنوی‌ای بر وزن خسرو و شیرین به نام او ساخت و در همان منظومه از بکتش‌خان رخصت سفر به مازندران و دیدار خویشاوندان خواست، لیکن پس از ترک کردن مرو که پیش از سال ۱۰۱۷ و ظاهراً نزدیک به همان تاریخ بود، راه نخستین دوره از سفر خود را به هندوستان در پیش گرفت و پس از چندی سرگردانی در هند عاقبت ستارهٔ بخت خود را در قندهار و در ملازمت میرزا غازی‌خان ترخان متخلص به وقاری (م. ۱۰۲۱ ه) یافت و چند قصیدهٔ مشهور خود را در ستایش او سرود. بعد از مرگ میرزا غازی ترخان طالب ناگزیر دومین دور از سفر هند را آغاز نمود و در این تاریخ که مصادف بود با دوران پادشاهی جهانگیر (۱۰۳۷-۱۰۱۴)، نخست از قندهار به اگره رفت و در آنجا با فخرالزمانی مؤلف میخانه دیداری داشت. سپس از اگره به بندر سورات نزد ملک چین قلیچ‌خان رفت و ستایش او را بر عهده گرفت و ازآنجا نزد عبدالله‌خان فیروز جنگ حاکم گجرات رفت. فیروز جنگ طالب را به گرمی پذیرفت و مشمول نیکوداشت‌های خویش کرد ولی طالب زیاد در خدمت آن سردار سفاک نماند و از گجرات به اگره بازگشت و به لاهور رفت و در آن شهر آقاشاپور تهرانی شاعر مشهور، او را به اعتمادالدوله معرفی نمود و آن وزیر ادب‌دوست وی را به بارگاه جهانگیر رسانید. ازآن‌پس طالب به‌سرعت پای در مدارج ترقی نهاد تا در سال ۱۰۲۸ مرتبهٔ ملک‌الشعرایی یافت و بعد از آن در کمال عزت زیست تا هفت هشت سال بعد، پس از مدتی رنجوری و بروز اختلال گونه‌ای در حواس به سال ۱۰۳۵ یا ۱۰۳۶ درگذشت(همان: ۳۷۹-۳۸۰). در دیوان طالب ۲ چکامه و یک ترکیب‌بند در مدح میر ابوالقاسم و یک قصیده در مدح میرزا محمّد شفیع‌خراسانی ملقب به میرزای‌عالمیآن‌که از طرف شاه‌عباس سمت حکومت و وزارت مازندران را داشته موجود است.

ستوده آصف جم رتبه میر ابوالقاسم که زیبد او را هنگامهٔ سلیمانی
سخنوری که احادیث جانفزاش دهد جلای سامعه چون استماع قرآنی

«حقیقت امر آن است که طالب به سبب تأثیری که در تحول سبک شعری دوران صفوی دارد شاعری قابل‌توجه و تحقیق است. او در شمار کسانی است که شیوهٔ شاعری را ازآنچه دنبالهٔ سبک آغاز سدهٔ دهم محسوب می‌شده، به‌جانب یک تحول سریع و تغییر قاطع بردند که در همان سدهٔ یازدهم به ظهور شاعرانی چون میرزا جلال اسیر و کلیم کاشانی و صائب تبریزی انجامید»(همان: ۳۸۱). طالب هم مانند دیگر سرایندگان سبک هندی به صنایع شعری دلبستگی داشت ولی اغلب آن‌ها را چنان به‌طور طبیعی و ساده در سخن خود به کار بسته است که گوئی توجه بسیاری به صنعت‌پردازی نداشته:

افروختن و سوختن و جامه دریدن پروانه ز من، شمع ز من، گل ز من آموخت

«توجه به ایراد تشبیه و استعاره‌هایی که غالباً مرکب و خیالی و وهمی است و مبالغه در ایراد آن‌ها و حتی بی‌مزه شمردن کلامی که خالی از آن‌ها باشد و به کار بردن ترکیب‌های فراوان تشبیهی و استعاری و کنایه‌های دقیق و ارسال مثل‌ها و سعی در ایراد صنعت‌های لفظی [به‌ویژه در قصیده‌ها] و نظایر این‌ها از اختصاص‌های اصلی شعر طالب است پیداست که او در بسیاری ازآنچه راجع به کلیات شعر در عهد صفویه [شیوهٔ سخنوری، ویژگی‌ها و مرحله‌های تحول آن در عهد صفوی] گفته‌ام با دیگر شاعران مشابه خود، یعنی نوآوران و صاحبان «روش تازه» در شعر شریک و سهیم است. این نکته هم دربارهٔ شعر طالب گفتنی است که او باهمه دعوی نوآوری که البته در آن صادق است، از استقبال استادان پیش از خود یا نزدیک به زمان خویش هم خودداری نداشت و بسی غزل به استقبال سعدی و مولوی و خسرو و حافظ و فیضی و نظیری و عرفی ساخت»(همان: ۳۸۲-۳۸۱). استفاده از اصطلاحات علوم و فنون مختلف در مضمون‌سازی شعرای شعر فارسی امری مسبوق به سابقه تلقی می‌گردد و اکثر شعرا از اصطلاحات نجومی، نظامی، طبی، فلسفی، دینی و موسیقایی در اشعارشان بهره برده‌اند. طالب آملی نیز از شعرای مضمون‌ساز و سخن‌پردازی بوده که بداعت کلامش بین شعرای هم‌روزگارش نیز شهره شده است. در این پژوهش به تحلیل مقامات، شعب و گوشه‌های موسیقی ایرانی که طالب در شعرش آورده و با آن‌ها

مضامین تازه ساخته، پرداخته‌ایم و با این روش ابعادی دیگر از اندیشهٔ شاعر مشهور سبک هندی را مورد مداقّه قرار داده‌ایم.

۱-۲. پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش

پژوهش حاضر تلاش می‌کند تا نشان دهد: مقامات و شعب موسیقی که در اشعار طالب به‌کاررفته کدام‌اند؟ استفاده از مقامات و شعب موسیقی زمینه‌ساز خلق کدام مضامین تازه در شعر طالب بوده است؟ مضامین مدنظر شاعر در کدام‌یک از گونه‌های ادبی سروده شده‌اند؟ شاعر در مضمون‌پردازی با اصطلاحات موسیقی از کدام صنایع ادبی بیشترین بهره را برده است؟

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های متعددی بر دیوان طالب آملی انجام‌شده که اشعار او از جنبه‌های مختلفی بررسی و تحلیل کرده‌اند و اکثر تحقیقات انجام‌شده بر آثار وی، جنبهٔ بلاغی و سبک‌شناسی داشته و هیچ قرابتی با موضوع تحقیق ما ندارند که بخش قابل‌توجهی از این پژوهش‌ها عبارت‌اند از: «نازک‌خیالی‌های طالب آملی» علی‌اصغر ابراهیمی، نشریهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی ۱۳۹۲؛ «بررسی سبک‌فکری و محتوایی رباعیات طالب آملی» قدسیه رضوانیان و احمد خلیلی در دوفصلنامهٔ آینه میراث شمارهٔ پیاپی ۵۳ سال ۱۳۹۲؛ «بررسی گونه‌های فخر در دیوان طالب آملی» غلامرضا کافی، فصلنامهٔ شعرپژوهی سال ۱۳۹۲؛ «نگارهٔ خرد در دیبای شعر طالب آملی» تقی امینی‌مفرد و کبری نودهی در فصلنامهٔ مطالعات شبه‌قاره شمارهٔ پیاپی ۱۵ سال ۱۳۹۲؛ «بررسی سبک تکرار در اشعار طالب آملی» ابراهیم ابراهیم‌تبار در فصلنامهٔ مطالعات نقد ادبی ۱۳۹۱؛ «شعر و زبان لطیف طالب آملی» جعفر حمیدی در پژوهشنامهٔ علوم انسانی شمارهٔ ۲۴ سال ۱۳۷۷؛ «ایهام در سروده‌های طالب آملی» کمال‌الدین علاءالدینی شورمستی، دوفصلنامهٔ اباختر- سال ۱۳۸۱؛ «ردیف، قافیه و وزن در غزل‌های طالب آملی» حجت‌الله حیدری سوادکوهی، دوفصلنامهٔ اباختر- سال ۱۳۷۵؛ «ترجیع‌های نویافته از طالب آملی» یدالله عابدی نهرخلجی و همکاران در نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، شمارهٔ ۵۱ تابستان ۱۴۰۱؛ «طالب آملی و صورخیال در دیوان او» عباس کی‌منش، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران شماره ۱۳۹ و ۱۴۰ سال ۱۳۷۵؛ «تحلیل سبک شعر طالب آملی» حسین حسن‌پور آلاشتی مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی ۱۳۹۰ دانشگاه تربیت‌معلم شمارهٔ ۳۰ و ۳۱ سال ۱۳۷۹؛ بازتاب غم، رنج و ناامیدی در سبک هندی (با تکیه‌بر غزلیات طالب آملی) فریده داوودی مقدم، نشریهٔ مطالعات زبان و

ادبیات غنایی سال ۱۳۹۰؛ «بررسی مضمون و مترادفات آن از منظر شاعران سبک هندی با تکیه‌بر غزلیات عرفی شیرازی، طالب آملی، کلیم کاشانی و صائب تبریزی» مراد اسماعیلی و فاطمه گیلانی در نشریهٔ مطالعات شبه‌قاره تابستان ۱۴۰۲؛ «عوامل ابهام معنایی در شعر طالب آملی» حسین حسن‌پور آلاشتی پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی ۱۳۹۰؛ «سبک‌شناسی پنجاه غزل از غزلیات دیوان طالب آملی» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد بیانه بوکانی، استاد راهنما: اسماعیل تاج‌بخش، استاد مشاور: محمدحسن حائری در دانشگاه علامه طباطبائی سال ۱۳۹۲؛ «بررسی سبک‌شناسانهٔ غزلیات طالب آملی (با رویکرد صورت‌گرایی) و تأملی بر اثرپذیری غزلیات صائب از او» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد سمیرا گلزارفشالمی، استاد راهنما: محمدکاظم یوسف‌پور، استاد مشاور: محمدعلی خزانه‌دارلو در دانشگاه گیلان سال ۱۳۹۳؛ «بررسی تلمیح در اشعار طالب آملی» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زهرا رجایی‌مقدم، استاد راهنما: حیدرعلی دهمرده، استاد مشاور: محمد مجوزی در دانشگاه زابل سال ۱۳۹۵؛ «صور خیال در اشعار طالب آملی» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نرجس گرجیان عربی، استاد راهنما: داود محمدی، استاد مشاور: ناصر رحیمی در دانشگاه سمنان سال ۱۳۹۵؛ «صور خیال در غزلیات طالب آملی» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مهدی جلیلی سنزیقی، استاد راهنما: فرامرز آدینه کلات، استاد مشاور: محمد ریحانی در دانشگاه یزد سال ۱۳۹۱؛ «مقایسهٔ مؤلفه‌های اخلاقی و اجتماعی در دیوان طالب آملی و اشعار امیر پازواری» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مهدی حاجی‌بابایان، باراهنمایی ابراهیم ابراهیم‌تبار و مشاورهٔ علی ابوالحسنی در پیام‌نور مازندران سال ۱۳۹۰؛ «بنای یادبود طالب آملی با رویکرد پدیدارشناسی هرمنوتیک» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد محمد بلندطلعت اسپاهی، استاد راهنما: فریده گرمان، در دانشگاه شمال سال ۱۳۹۶؛ «بررسی اصطلاحات عرفانی در غزلیات طالب آملی» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مهدی اویسی کیخا، استاد راهنما: احمدرضا کیخا فرزانه، استاد مشاور: محمود عباسی در دانشگاه سیستان و بلوچستان سال ۱۳۹۳؛ «تحلیل درون‌مایه‌های غزلیات طالب آملی» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ام‌البنین، استاد راهنما: مسعود روحانی، استاد مشاور: حسین حسن‌پور آلاشتی در دانشگاه مازندران سال ۱۳۹۲؛ «بررسی ساختار عناصر تشبیه و استعاره در غزلیات طالب آملی» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد محمد حاتمی‌نیا، استاد راهنما: طیبه فدوی، در دانشگاه کردستان سال ۱۳۹۸؛ «همگونی و ناهمگونی‌های فخر در شعر ابوفراس حمدانی و طالب آملی» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد اعظم حاجی‌زاده، استاد راهنما: سید مهدی مسبوق در دانشگاه بوعلی سینا سال ۱۳۹۵؛ «بررسی عناصر فرهنگ‌عامه در دیوان طالب آملی» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد محمد محسنی‌فرد با راهنمایی فاطمه کوپا و مشاورهٔ علی‌محمد پشتدار در

دانشگاه پیام نور استان تهران در سال ۱۴۰۰ که هیچ‌کدام از این پژوهش‌ها به موضوع این تحقیق قرابت نیز نداشته و موضوع مقاله پیش رو از این حیث بدیع و حائز اهمیت و بررسی است.

۱-٤. روش پژوهش

در این پژوهش که با فیش‌برداری از مطالعهٔ کتابخانه‌ای دیوان طالب آملی به تصحیح محمد طاهری شهاب، چاپ انتشارات سنایی صورت پذیرفته، عناوین مقامات و شعب موسیقی که در دیوان طالب به‌کاررفته یادداشت و برون‌آوری شده است. سپس برای درک بهتر مفهوم ابیات، به یاری لغت‌نامه‌ها و فرهنگ‌های تخصصی موسیقی به تعریف مختصری از هر اصطلاح پرداخته و بسامد به‌دست‌آمده در قسمت نتایج ارائه‌شده است؛ در ادامه به تحلیل کارکرد آن اصطلاحات در مضمون‌آفرینی شاعر پرداخته و درنهایت با توجه به نتایج به‌دست‌آمده به سؤالات پژوهش پاسخ داده‌ایم.

۲. مبانی نظری پژوهش

۲-۱. موسیقی عصر صفوی

موسیقی در دورهٔ صفوی با فراز و نشیب‌های بی‌شمارِ ناشی از اعمال سلیقهٔ پادشاهان آن دوران روبه‌رو بود. تشکیلات حکومتی صفویان بر اساس عقاید و ایدئولوژی مذهبی پایه‌ریزی شده بود و هنر موسیقی اگرچه هیچ‌گاه به‌طور کامل از مناسبات درباری کنار گذاشته نشد اما در دوران شاه اسماعیل اول و شاه‌تهماسب با کم‌توجهی و بی‌مهری زیادی مواجه شد. به‌عنوان‌مثال اگرچه «شاه‌تهماسب با تثبیت حکومت صفوی خدمت بزرگی به ایران و ایرانی کرد، اما در زمینهٔ موسیقی به خاطر تعصب افراطی که داشت، طی ۵۳ سال حکومت خود موسیقی را حرام اعلام کرد. این فرمان او باعث شد، بسیاری از موسیقی‌دانان این دوره از ترس جانشان از این هنر دست کشیدند و برخی نیز جلای وطن کرده و بیشترشان به هند و به دربار شاه گورکانی پناه بردند»(مسیح‌فر، ۲۰۱:۱۳۹۲)؛ اما وضعیت موسیقی پس از مرگ شاه‌تهماسب، رونقی تازه به خود گرفت و موسیقی‌دانان نفسی راست کردند چون «شاه اسماعیل دوم و سلطان محمد خدابنده هر دو به موسیقی علاقه‌مند بودند. اغلب موسیقی‌دانانی که در مناطق مختلف پراکنده‌شده بودند بار دیگر به دربار شاه اسماعیل دوم و سلطان محمد خدابنده در قزوین بازگشتند»(ذاکرجعفری، ۲۴:۱۳۹۶). تمایل و توجه شاه‌عباس اول نسبت به موسیقی، سبب گسترش موسیقی در این دوران شد و «اصفهان در زمان وی کانون هنرمندان بود و قهوه‌خانه‌های بزرگ که بیشتر در اطراف میدان نقش‌جهان ساخته‌شده بود، مرکز تجمع هنرمندان و میعادگاه اهل‌دل شده بود و غیر از

سازوآواز در این و قهوه‌خانه‌ها شاهنامه‌خوانی هم رواج داشت و خود شاه‌عباس نیز به فن موسیقی و رموز آن آشنا بوده و تصنیف می‌ساخته و هنرمندان چنان مورداحترام وی بودند که برای تعدادی از موسیقی‌دانان محلهٔ ویژه‌ای در اصفهان به نام «محلهٔ نغمه» ساخت که نخستین خانهٔ هنرمندان در تاریخ هنری کشور محسوب می‌گردد»(مسیح‌فر، ۱۳۹۲:۲۰۳-۲۰۲).

۲-۲. مقام (maqäm/moqäm)

در اغلب رسالات موسیقی، نام مقام‌های اصلی به‌این‌ترتیب ذکرشده است: عشاق، نوا، بوسلیک، راست، عراق، زیر افکند، بزرگ، زنگوله، راهوی، حسینی، حجازی و اصفهان. اگرچه «مقام» نامی عربی است که موسیقی‌دانان ایرانی از آن استفاده می‌کردند، اما اعراب به این داویر شدود می‌گفتند که جمع شدّ به معنی (پست و بلند کردن نغمه، کشش دادن آهنگ) است و عبدالقادر مراغه‌ای در مقاصدالاحان می‌نویسد: «بدآن‌که هر دوری را ادوار اصلی هست که آن دور مبنی بر آن اصل است و آن از اقسام ذی‌الاربع یا ذی‌الخمس بود و ادوار مشهوره نزد عرب دوازده است که عجم آن‌ها را دوازده مقام و پرده «شدّ» نیز خوانند و آن‌ها بعضی هشت نغمه‌اند و بعضی نه نغمه»(مراغه‌ای، ۱۳۵۶:۵۶). وی در تعریف پرده می‌گوید: «پرده نزد ارباب عمل دوازه مقام است که عرب آن‌ها را شدود خواند و عجم پرده و مقام و ادوار مشهوره نیز خوانند و هریکی را به اسمی مخصوص گردانیده»(همان: ۶۰). در بیان علم الادوار الموسیقی بالنظم در رسالهٔ بهجت‌الروح «در بیان دوازده مقام اصل [آمده است]:

به نام خالق ارض و سماوات کنم تعداد اسماء مقامات
من بشنو دمی ای مرد باهوش چو بشنیدی مکن دیگر فراموش
نخستین می‌کنم از راست بنیاد که مرد از راستی شد از غم آزاد
حسینی و عراق آنگه سپاهان پس از زنگوله، عشّاق و نوا دان
حجاز و بوسلیک است و رهاوی که دارم یاد از تقریر راوی
دگر می‌دان بزرگ آن گاه کوچک بگفتم جمله را بشمار یک یک

(عبدالمؤمن‌بن صفی‌الدین، ۱۳۴۶:۴۳)

به‌عبارتی‌دیگر از مقام به‌عنوان «آهنگ اصلی، دستگاه اصلی تعبیر شده است. این واژهٔ عربی که به معنی لحن و آهنگ موسیقی (تن ton) به کار می‌رفته برگرفته از واژهٔ گاه فارسی است و بر این اساس، مقام

خواندن را می‌توان مأخوذ از گاه خواندن قدیم دانست. مقام در موسیقی عهد ساسانی، خسروانیات به مفهوم دستگاه بوده و بعد از اسلام بر مبنای بروج دوازده‌گانه، دوازده مقام تعبیه گردید و در کشورهای اسلامی دستگاه‌های نغمگی یا مقامات با الگویی شکل گرفت که آثار آن هنوز مشاهده می‌شود. در مصر واژهٔ مقام را نغمه، در تونس طبع (taba) و در الجزایر صناعه نامیدند»(ستایشگر، ۴۲۷:۱۳۸۵). «لفظ مقام وجه تازی کلمهٔ دستگاه است و گاهی به معنای موضع و محّل قرار گرفتن انگشتان نوازنده نیز به‌کاررفته است و چون این مواضع که همان پرده‌های بسته‌شده بر دستهٔ سازهاست، هر یک معرّف لحن یا آوازه یا شعبه‌ای است، ازاین‌رو همان‌گاه یا مقام یا مواضع که آغاز گشته تسمیه شده است؛ مانند از نخستین گاه، یا اولین پرده آغاز می‌شود و دوگاه از دومین پرده و سه‌گاه که از سومین پرده و چهارگاه از چهارمین پرده و پنجگاه که از پنجمین پرده آغاز می‌گردد»(ملاح: ۲۰۰:۱۳۵۱). مفاهیم «دستگاه» و «گوشه» از دوران صفویه در رسالات موسیقی واردشده و به‌تدریج جای مقام و شعبه را گرفته‌اند. «دستگاه ایرانی، همتای راگای هندی یا مقام در موسیقی ترکی- عربی تلقی شده است که در عبارتشناسی غربی، به مُد (mode) ترجمه می‌شود؛ اما هیچ‌یک از آن‌ها مفهوم یک دستگاه را به‌درستی شرح نمی‌دهند. در حقیقت در مفهوم دستگاه، دو نظر جدا از هم لحاظ می‌شود. اول آن‌که دستگاه به‌عنوان یک سری قطعاتی است که به‌طور سنتی باهم جمع گشته‌اند و بیشتر آن‌ها مقام مخصوص به خود را دارا می‌باشند. دیگر آن‌که دستگاه به‌عنوان مشخصهٔ آن مقامی است که در قطعهٔ نخستین در هر یک از گروه‌ها معرفی می‌گردد. این مقام موقعیتی برجسته دارد. به‌گونه‌ای که متناوباً در سراسر اجرای قطعات مختلفی که در یک گروه جمع‌اند از طریق انگاره‌های ملودیک که فرود نامیده می‌شوند، به آن برگشت داده می‌شود»(فرهت،۴۱:۱۳۸۸). روح‌الله خالقی در مورد سبک طبقه‌بندی نوین دستگاه‌های موسیقی می‌نویسد: «اکنون آوازهای بزرگ را دستگاه می‌نامند و معمولاً موسیقی ایران را شامل هفت دستگاه می‌دانند ازاین‌قرار: ماهور – همایون – سه‌گاه – چهارگاه – شور – نوا – راست پنجگاه. این طبقه‌بندی از چهل پنجاه سال قبل معمول و امروز هم متداول است و ردیف‌های مختلف موسیقیدان‌های دورهٔ اخیر از قبیل ردیف مرحوم آقا حسینعلی و میرزا عبدالله و درویش از روی همین ترتیب است»(خالقی، جلد دوم،۹۳:۱۳۸۹).

۲-۳. شعبه (šo’be)

به‌طوری‌که در کتب موسیقی قدیم آمده، قدما شش آواز (گواشت، گردانیا، سلمک، نوروز صبا،

مایه و شهناز) و بیست و چهار شعبه تشخیص داده‌اند که هر مقام را دو شعبه بوده است؛ اما در بهجت‌الروح آمده: «شعبه: قسمتی از یک آهنگ. ۲۴ شعبه هست. از هر مقام دو شعبه مشتق می‌شود، یکی بلند و دیگری پست (زیر-بم)» (عبدالمؤمن‌بن صفی‌الدین،۱۲۴:۱۳۴۲) و در الادوار آمده: «شعبات جماعتی از نغماتند که بر بعض آن‌ها بعد صغیر و بر بعض آن‌ها بعد وسط و بعضی بعد کبیر شامل است. شعبات نزد قدما بیست و چهار بوده است: ۱- دوگاه ۲- سه‌گاه ۳- چهارگاه ۴- پنج‌گاه ۵- عشیرا ۶- نوروز عرب ۷- نوروز خارا ۸- نوروز بیاتی ۹- ماهور ۱۰- حصار ۱۱- نهفت ۱۲- غزال ۱۳- اوج ۱۴- نیریز ۱۵- مبرقع ۱۶-رکب ۱۷- صبا ۱۸- همایون ۱۹- زاولی ۲۰- اصفهانک ۲۱- روی عراق ۲۲- نهاوند ۲۳- خوزی ۲۴- محیر؛ که «روی عراق» و بسته‌نگار یک‌چیز بوده است، همچنان زیر افکند و کوچک»(هدایت، نوبت دوم، ۴۹:۱۴۰۱-۴۸). همچنین قدما، دوازده مقام موسیقی را با دوازده‌برج سال مطابقت داده‌اند که ما نیز با استناد به مقامات و شعبات رایج در رسالات موسیقی عصر صفوی[1]، به‌صورت جدول زیر آورده‌ایم:

جدول شماره ۱- مقامات و شعب و بروج سال

ردیف	مقام	شعب	برج	ماه
۱	عشّاق	زابل و اوج	عقرب	آبان
۲	نوا	نوروز خارا و ماهور	دلو	بهمن
۳	بوسلیک	عشیران و نوروز صبا	میزان	مهر
۴	راست	مبرقع و پنجگاه	حمل	فروردین
۵	عراق	رهاوی عراق و مغلوب	جوزا	خرداد
۶	اصفهان	نیریز و نیشابورک	ثور	اردی‌بهشت
۷	زیر افکند	(رکب) رهاب و نوروز بیاتی	سرطان	تیر
۸	بزرگ	نهفت و همایون	اسد	مرداد
۹	زنگوله	چهارگاه و عزّال	جدی	دی
۱۰	رهاوی	نوروزعرب و نوروزعجم	حوت	اسفند

[1] - ر.ک. کتاب موسیقی در عصر صفوی، ص ۲۴۳.

۱۱	حسینی	دوگاه و محیّر	قوس	آذر
۱۲	حجاز	سه‌گاه و حصار	سنبله	شهریور

آن چه اکنون به‌عنوان ردیف موسیقی سنتی ایران شناخته می‌شود شامل، هفت دستگاه و پنج آواز اصفهان، بیات ترک یا زند، افشاری، ابوعطا و دشتی است که هر دستگاه از گوشه‌هایی تشکیل‌شده که نخستین همهٔ آن‌ها، گوشهٔ درآمد است. توضیحاتی که از فرهنگ‌های موسیقی و لغت‌نامه‌ها، در تعریف هر اصطلاح آورده‌ایم، برای درک بهترِ نقش و کارکرد اصطلاحات موسیقایی در آفرینش ادبی شاعر راهگشاست.

۳. بحث و بررسی و تحلیل داده‌ها

شاعر سبک هندی تمام هم‌وغمش خلق مضامین تازه و موجزگویی است؛ ازاین‌رو تلاش می‌کند مفاهیم بلند و چندوجهی را در قالب یک بیت گنجانده و به مخاطب ارائه دهد. این طرز جدید مانند همهٔ ابداعات پیش و پس خود، فواید و معایبی داشت که یکی از بزرگ‌ترین مشکلاتش را می‌توان تعقید و پیچیدگی زیادی خواند که سبب سردرگمی مخاطب می‌شد و خلق مضامین تازه‌ای که هنرمندانه در بیتی گنجانده‌شده بود را به‌عنوان یکی از مزایای این سبک شعری دانست. طالب شاعر پرکاری بوده و لفظ‌تراش و معنی‌آفرین بوده که از اصطلاحات علوم و فنون مختلف در ساختن اشعار رنگینش بهره برده است. در بررسی انجام‌شده بر دیوان اشعار طالب آملی، شاعر مضامین ۱۰۷۴ بیت را با استفاده از اصطلاحات موسیقی ساخته که در این مقاله تنها به کارکرد مقامات، شعب و گوشه‌های موسیقی در شعر وی پرداخته‌ایم. بعضی از این اصطلاحات که امروزه در ردیف دستگاهی موسیقی ایران طبقه‌بندی می‌شوند، در آن روزگار نیز واژه‌هایی موسیقایی بوده‌اند اما نه در معنی و نقشی که اکنون در ردیف دارند.

۳-۱. اوج (*Owj*)

«بالاترین نقطهٔ ارتفاع آواز و صوت موسیقایی. ریشهٔ اوج را از واژه‌های زبان هند گفته‌اند. شعبهٔ سیزدهم از بیست و چهار شعبهٔ موسیقی قدیم، دایره هفتاد و دوّم از دوایر نود و یک گانه که هشت نغمهٔ آن مشمول اکتاو بوده‌است که اگر به نغمات هشت‌گانهٔ آن نغمه‌ای بیافزایند با عراق مناسب شود. بعضی آن را عشّاق گفته‌اند. آن چه مسلّم است، اوج در قسمت بالای صوتی ارائه می‌شود و به این مناسبت بعضی گوشه‌های یک دستگاه یا آواز را در موسیقی ایران، اوج آن دستگاه یا آواز یا گوشه دانسته‌اند»(ستایشگر،۱۳۹۱:۱۱۹-۱۱۸).

ذکر سـماع صـومعه‌داران عرش گشـت هر نغمـه‌ای کـه اوج گرفـت از زبـان مـا
(طالب آملی، ۲۲۳:۱۳۹۱)

طالب در این غزل به شکایت از بخت و اقبال ناساز خویش پرداخته و خود را در زمرهٔ تیره‌کوکبان قرار می‌دهد. شاعر بانگ و نالهٔ برخاسته از رنجی که روزگار و اقبال نامیمون بر او رواداشته را چنان سوزناک و غم‌آلود می‌داند که معتقد است این نوا تا عرش رسیده و ذکر عرشیان در حال رقص سماع گردیده است. شاعر علاوه بر اغراقی که در توصیفات خود به‌کاربرده، اصطلاح «اوج» را در دو معنی صدای زیر و بلند و همچنین نغماتی که مقام و جایگاه بالا و رفیعی یافتند استفاده کرده که منجر به خلق ایهام تناسب شده است. طالب در مثالی دیگر نیز با اصطلاح اوج ایهام تناسب ایجاد کرده که اوج را در معنی صدا و نوای زیر و بلند و غایت و نهایت ناله و زاری به‌کاربرده است:

ز عود و زهره در اوج فغان پا کم نمی‌آرم به تار ناله با ابریشـم این سـاز می‌کوشـم
(طالب آملی، ۷۷۳:۱۳۹۱)

طالب مضمون عاشقانهٔ خود را با تصویری موسیقایی آشنایی‌زدایی کرده و اندوه و بی‌قراری عاشق در فراق یار را به طرزی دیگر که شیوهٔ شعرای سبک هندی است، به نظم کشیده است.

۳-۲. راست ((räst

راست در اشعار شاعران (دستگاه راست جدید) نیست، بلکه مقام راست کهن مدنظر است. «درک این مقام و شنیدن آن صرفاً به دلیل قدمت آن و تبدیل‌شدن به دستگاه راست پنجگاه شاید غیرممکن باشد، ولی صفی‌الدین ارموی عقیده دارد که «دستگاه راست پنجگاه دارای فواصلی است که می‌توان آن را بازماندهٔ مقام راست مقامی دانست»؛ بنابراین، «مقام راست را می‌بایست مقام راست کهن نامید، زیرا در ردیف موسیقی ایران به پردهٔ کامل بدل شده است». راست یکی از دوازده مقام موسیقی قدیم در اشعار سخنوران حکیم با دیگر مقاماتی چون عشاق، حجاز و اصفهآن‌همراه شده و مدگری هر یک بر اساس اصول دقیق موسیقی پایه‌ریزی شده است»(صفری، ۴۳۱:۱۳۹۸-۴۳۰). راست در مضمون‌پردازی شعرا با اصطلاحات موسیقی در معنی آهنگ و نغمهٔ درست، صحیح و گاهی زیبا و کامل نیز به‌کاررفته که در برخی از موارد در مقابل خارج نواختن و خارج خواندن نیز استفاده‌شده است. در بیت زیر نیز طالب از

این اصطلاح در معنی مقام راست استفاده نکرده بلکه نغمهٔ صحیح و درست مدنظرش بوده است:

تا زنم بر گوش جانی راســـت آهنگی چو چنگ آمدم با قامتی چون پشـــت موســـیقار کج

(طالب آملی، ۳۹۵:۱۳۹۱)

طالب این بیت موسیقایی را در غزلی آورده که در آن به توصیف کمالات معشوق و درد فراق پرداخته است. شاعر در وصف عمری که در راه عشق صرف کرده می‌نویسد: تا خواستم سخنی پخته و از سر خردمندی بگویم، دیدم که پیری فرارسیده است. طالب این مضمون حسرت‌بار را در قالب اصطلاحات موسیقی ریخته و سروده‌هایش را به آهنگی شبیه که برای ساختن نغمه‌ای درست، زیبا و دل‌نشین زحمات بسیاری کشیده تا به گوش مخاطب برسد اما هزینهٔ به دست آوردن این تجربیات، از دست رفتن جوانی و سلامتی بوده که خود را به ساز موسیقار تشبیه می‌کند. اصطلاح «راست آهنگی» در معنی آهنگ یا نغمه‌ای درست و دل‌نشین به‌کاررفته که آن را نیز به نغمهٔ برآمده از ساز چنگ تشبیه کرده است. شاعر در انسان‌انگاری موسیقار که برایش قامتی کج متصور شده، استعارهٔ مکنیه خلق کرده است.

طالب در مثالی دیگر نیز از اصطلاح «راست» در معنی نغمهٔ صحیح و مطابق با کوک ساز و فرکانس صوتی درست یادکرده است:

راســت‌آهنگ آیدش این نغمه درگوش خرد گر کســی ز انصــاف دعوی مســلمانی کند

(طالب آملی، ۱۶:۱۳۹۱)

طالب در این بیت نیز مضمون مدحی خود را که در وصف شاه‌عباس سروده با تصویری موسیقایی گره‌زده تا در آفرینش مضمون طرزی جدید به کار گرفته و تصویری تازه ارائه داده باشد.

۳-۳. عرب (arab)

«در بعضی مآخذ شعبه‌ای از موسیقی ذکرشده و منظور نوروز عرب است»(ستایشگر، ۱۷۶:۱۳۸۵).

بزم لیلی و نوای عرب آشــوب دلســـت حبـذا وادی مجنون و صـــدای جرســی

(طالب آملی، ۸۷۵:۱۳۹۱)

طالب این بیت را با تلمیحی بر داستان لیلی و مجنون آغاز کرده و منظورش از نوای عرب، نغمات عربی

جاری در عروسی لیلی که از طایفه‌ای عرب بوده، است و چون به گوش مجنون می‌رسد، او را آورهٔ صحرا و بیابان می‌کند. به نظر می‌رسد منظور شاعر از وادی مجنون و صدای جرس، تعبیر کنایی شاعر از آواره شدن مجنون از غم عشق لیلی در بیابان و شنیدن صدای جرس کاروان‌ها باشد. شاعر از نوای عرب در دو معنی شعبه‌ای در موسیقی و نغمات عربی استفاده کرده که منجر به خلق ایهام تناسب شده و مضمون عاشقانهٔ خود را با استفاده از اصطلاحات موسیقی لطافت بخشیده است. طالب بزم لیلی و وادی مجنون را بیان کرده و بزم عروسی لیلی و بیابانی که مجنون در آن آواره بوده را اراده کرده است که مجاز به علاقهٔ محلّیت شکل گرفته است.

۳-٤. عشّاق (oš'šäq)

«نام مقامی است و نیم بانگ دارد. از هشتمین نغمه آغاز می‌شود و یک بانگ یا نیم صیحه دارد. یا یک صیحه دارد»(شرح اصطلاحات بهجت‌الروح،۱۲۶:۱۳۴۲). «یکی از مقام‌های دوازده‌گانهٔ موسیقی قدیمی و مورد تذکر فارابی که موسیقی‌شناسان عرب و ترک آن را با بعضی الحان دیگر مبنای موسیقی خود می‌دانند»(ستایشگر، ۱۷۹:۱۳۸۵). «این مقام دارای دو شعبه بوده به نام‌های، زابل و اوج. در ردیف موسیقی کنونی ایران، عشّاق گوشه‌ای است که در بیات اصفهان بعد از بیات راجه (راجع)، در آواز دشتی بعد از گیلکی، در راست پنجگاه قبل از زابل و در دستگاه همایون [نیز] قبل از زابل نواخته می‌شود»(ملاح، ۲۲۶-۲۲۷:۱۳۶۳).

بر نوای نـالـه عشـّـاق هم گوشـــی بـدار ای که بر ذوق خروش ارغنون چســبیده‌ای
(طالب آملی، ۸۷۵:۱۳۹۱)

طالب یک‌مرتبه از اصطلاح عشّاق در معنی موسیقایی‌اش استفاده کرده که آن‌هم در دو معنی عاشقان و گوشهٔ موسیقایی عشّاق به‌کاررفته و منجر به خلق ایهام تناسب شده است. شاعر این بیت را در غزلی آورده که در آن به نکوهش عقل معاش‌اندیش و عشق‌های پست دنیوی پرداخته و معتقد است که این نگرش و سبک زندگی باعث دوری از عشق واقعی و ارزشمند می‌شود. طالب شنیدن نالهٔ عشّاق را توصیه کرده و خروش ارغنون را -که کنایه از نوای برآمده از نواخته شدن این ساز است- نغمه و آهنگی تکراری دانسته و می‌خواهد مخاطب از جلوه‌گری صدای ساز عبور کرده و به طیف نغماتی که توسط نوازنده انتخاب و نواخته می‌شود توجه کند تا شاید سخن پنهان در میان الحانی که می‌شنود را درک

کند. شاعر در جاندارانگاری ارغنون که برایش خروشی قائب شده استعارهٔ مکنیه خلق کرده است.

۳-۵. صفاهان، عراق، نیشابورک و حجاز

طالب نام سه مقام و یک شعبهٔ موسیقی را در یک بیت آورده که بهتر است برای درک بهتر مضمون شعر، توضیحی دربارهٔ اصطلاحات ارائه شود.

۳-۵-۱. اصفهان (*esfahän*)

«معرّب اسپهان. در مآخذ اسپاهان، صفاهان، سپاهآن‌هم ثبت است. در ادوار هشتاد و چهارگانهٔ موسیقی قدیم، دایرهٔ چهل و چهارم از ادوار کثیره و مقام ششم از مقامات دوازده‌گانه ادوار مشهوره. اصفهان در موسیقی قدیم اعراب، یکی از چهار رکن دستگاه‌های موسیقی محسوب می‌شده است. فواصل اصفهان در موسیقی امروز از دستگاه همایون بیرون نیست. از الحان زیبای بیات اصفهان گوشه‌های جامه‌دران، بیات راجع و مثنوی (از مشهورترین مثنوی‌های موسیقی ایران) اصفهان است»(ستایشگر، ۹۳:۱۳۹۱).

۳-۵-۲. عراق (aräq)

«در گوشهٔ عراق، آواز افشاری به اوج خود می‌رسد... نت شاهد عراق همان نت خاتمهٔ افشاری است که در هنگام بالا واقع گردیده و نت ایست آن‌هم همان نت شاهد افشاری است. به‌این‌ترتیب نت شاهد عراق که مرکزیت ملودی روی آن است، یک فاصلهٔ چهارم درست بالاتر از شاهد افشاری و نت ایست آن به فاصلهٔ پنجم درست بالاتر از نت خاتمهٔ افشاری واقع گردیده‌اند. این تغییر مایه توأم با تغییر مقام نیز است. بدین معنی که گوشهٔ عراق بیشتر خصوصیات مقام ماهور رادار است»(فخرالدینی،۲۱۶:۱۴۰۰). تعریف عراق از منابع دسته اول آورده شود.

۳-۵-۳. نیشابورک (*neyšaboorak*)

«نشابورک یا نیشابورک شعبه‌ای است از مقام اصفهان. از ششمین نغمه است و دو و نیم بانگ دارد. نیشابورک: گوشه‌ای‌ست از شعبهٔ دوگاه»(شرح اصطلاحات بهجت‌الروح، ۱۴۲:۱۳۴۲).

۳-۵-٤. حجاز (hejäz)

«نام مقامی است و نیم بانگ دارد»(عبدالمؤمن‌بن صفی‌الدین، ۱۱۸:۱۳۴۲). یکی از دوازده مقام موسیقی ایرانی [است]. قدما هر مقام و دو شعبه را یک آواز قرار داده‌اند و آن دو آواز را یک هنگام نام کرده‌اند و گفته‌اند موسیقی هیجده بانگ است و حجاز دو بانگ دارد. حکمای قدیم دوازده مقام را از دوازده‌برج فلکی استخراج نموده‌اند چنانکه مولانا کوکبی مروزی سروده است:

سنبله دارد حجاز و ماه میزان بوسلیک عقرب و قوس از حسینی و رهاوی بی‌نفاق

افلاطون گوید: مقام حجاز از برای درد پهلو نافع است و حبس‌البول را می‌گشاید و درد گوش را فایده می‌دهد و برانگیزنده ریاح است. تأثیرش را از برج سنبله گرفته با شعبه سه‌گاه و حصار. حجاز یکی از متعلقات دستگاه شور است که لحن مخصوص عرب‌هاست و در کشور ما هم برای خواندن قرآن و مناجات مذهبی به کار می‌رود و به‌تدریج جزء موسیقی ما شده است و هر آوازه‌خوان در ضمن آواز ابوعطا حجاز هم می‌خواند. نت شاهد حجاز درجهٔ پنجم شور است. ابوعطا و حجاز جز اختلاف نت شاهد ازنظر علمی تفاوت با شور ندارد(وجدانی، ۴۱۷:۱۴۰۰-۴۱۶).

گاه جولان فغانت به صفاهان و عراق گاه سیر خفقانت به نشابور و حجاز
(طالب آملی، ۱۰۱۸:۱۳۹۱)

طالب این بیت را در قصیدهٔ کوتاهی آورده که آن را در ذکر مناقب حضرت علی (ع) ساخته است. شاعر در این قصیده خود را هم پیالهٔ شخصی درمی‌یابد که آوازهٔ طالب را شنیده و به سبب استعدادی که در وی می‌بیند در سرودن ابیاتی در منقبت حضرت امیر (ع) پیر و مرشد وی می‌شود و او را راهنمایی می‌کند که مدح عام مکن و تنها قلم به مدح شاهنشه دین بچرخان. این بیت موسیقایی که به مقامات و شعبه‌ای از موسیقی اشاره دارد را نیز از زبان آن شخص آورده که معترف است آوازهٔ اشعار طالب شهرها و کشورها را درنوردیده است. طالب در این بیت اصطلاحات اصفهان، عراق، نیشابور و حجاز را در دو معنی شعبه و مقام موسیقایی و همچنین نام شهرهای اصفهان و نیشابور و کشور عراق و سرزمین عربستان کنونی به‌کاربرده که منجر به خلق ایهام تناسب شده و به‌این‌ترتیب با اصطلاحات موسیقی به پرورش مضمون قصیدهٔ مدحی خود پرداخته و تصویری متفاوت ساخته است. شاعر در کاربرد واژهٔ جولان فغان برای اصفهان و عراق و سیر خفقان برای نیشابورک و حجاز، لحن این نغمات را در نظر داشته که برای

فهم دقیق این موضوع باید به کیفیت الحان مقامات در آن زمان دسترسی داشت.

۳-٦. صفیر (safir)

«صفیر از آلات بادی است که بنا به گفتهٔ صاحب «مفاتیح العلوم»، «صفیر، سرنای باشد.» در این صورت نایی است دوزبانه‌ای؛ ولی اگر واژهٔ صفیر را دگرگون شدهٔ کلمهٔ سوفار بدانیم، نایی خواهد بود بی‌زبانه. صفیر را در فارسی «سوتک» می‌خوانند و آن، عبارت از یک کاسهٔ برنجی و سوتکی که به آن مربوط است. پس از پر کردن کاسهٔ ساز، در آن می‌دمند که از آن صدایی شبیه صدای پرندگان درآید. صفیر در ادبیّات فارسی چهار معنی را به دنبال دارد: صوت و آواز پرندگان؛ نوا و آواز و آهنگ؛ سوت زدن و ساز کوچک بادی (سوت‌سوتک)»(طهماسبی، ۱۶۵:۱۳۹۵).

ای مرغ سحر عمر شب غم به سر آمد وقت است صفیری بکش آواز تو نازم
(طالب آملی، ۷۹۴:۱۳۹۱)

طالب در این بیت مرغ سحر خوان را منادی آزادی و گذشتن از شب ظلمانی و رسیدن به روشنایی زندگی دانسته و از او می‌خواهد که با گذشتن شب غم -کنایه از ایّام و روزگار سیاه و پر ستم و مختنق- آوازی سر داده و نغمهٔ رهایی را همچون گلبانگی به گوش همگان برساند. شاعر از اصطلاح صفیر در معنی نغمه، نوا یا آوای بلند و کشیده و دل‌نشین یاد کرده و سحر و شب را در تضاد هم به‌کاربرده است. شاعر مضمون اجتماعی-عقیدتی خود را در قالب تصویری موسیقایی به نظم کشیده است.

۳-۷. موافق (movāfeq)

«موافق یا نغمهٔ موافق اصطلاحی در موسیقی بوده که در متون پیشین بدان اشاره رفته و امروز ملاحظه نمی‌شود. موافق‌خوان: آن دسته از خوانندگان مراسم شبیه‌خوانی (تعزیه) که در نقش اهل‌بیت و مظلومان واقعه کربلا و به‌جای آنان با صوتی خوش می‌خواندند. انتخاب خوش‌خوانان در نقش ائمه و کسائی که مورد موافقت و میل باطنی مردم (مشهور در مراسم تعزیه) بوده‌اند، در شنوندگان اثر بیشتری داشته است»(ستایشگر، ۴۳۸:۱۳۸۵).

موافق می‌تراود مســـطر با زیر و بم ســـازت　　سـراسـر تار این طنبور یکتار اسـت پنداری
(طالب آملی، ۸۷۳:۱۳۹۱)

طالب اصطلاح موسیقایی موافق را در غزلی عاشقانه به‌کاربرده و معتقد است عشق چنان زیر و بم ساز دلت را در یک تار با خودش موافق کرده و در یک خط می‌نوازد که تصور می‌کنی همهٔ این نغماتی که می‌شنوی تنها یک نغمه دارند و یک‌سخن را بیان می‌کنند. شاعر از اصطلاح موافق در دو معنی همراهی و هماهنگی بین نغمات و هم‌عقیده بودن استفاده کرده و از اصطلاحات زیر و بم نیز در دو معنی زیر و بم نوای موسیقایی و پایین و بالا، خوبی و بدی یا راحتی و مشکلات استفاده کرده که همهٔ این موارد منجر به خلق ایهام تناسب شده است. شاعر مفهومی غنایی را در تصویری هنری گنجانده و به شیوه‌ای متفاوت ارائه می‌کند تا با ایجاد چالش در فهم شعرش جاذبه‌ای برای خوانده شدن ایجاد کند.

۳-۸. نفیر (nafir)

«عبدالقادر از سازی با عنوان نفیر نام می‌برد که دو ساز بورغو و کره‌نای از انواع آن بوده‌اند. نفیر معادل دو گزِ شرع طول داشت و اگر طولش بیشتر دو از گز بود، آن را «بروغو[1]» می‌نامیدند و درصورتی‌که دامن یا پایین آن کج بود «کره‌نای» نامیده می‌شد»(ذاکرجعفری، ۱۱۴:۱۳۹۶-۱۱۳). در فرهنگ جامع موسیقی آمده که نفیر، «سازی است از خانوادهٔ آلات موسیقی بادی رزمی، از جنس فلز و با ساختمان ظاهری متفاوت -گاه شبیه کرنائی خرد بدون انحنا- گاه همانند شاخ، به شکل هلال و در بعضی نواحی به‌صورت مدور ساخته‌شده است. کورت ساکس نوشته است نفیر فارسی، کردی، عربی به شیپور اطلاق می‌شود به‌ویژه شیپوری خرد و راست و بدون انحنا»(وجدانی، ۱۴۶۳:۱۴۰۰). نفیر در موسیقی به سه معناست:

«۱- نوعی بوق است از شاخ حیوانات و یا از فلز که به آن شیپور نیز می‌گویند. مولوی سروده است:

عشـــق معشـــوقان نهاده اســـت و ســـتیر　　عشـــق عـاشـــق بـا دو صـــد طبـل و نفیر

[1] - نوعی ساز بادی که اغلب از جنس برنج ساخته می‌شده و طول بیشتری از سرنا داشته است.

۲- بانگ و آواز بلند. مولوی سروده است:

کز نیستان تا مرا ببریده‌اند　　از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند

۳- گوشه‌ای است در دستگاه همایون و راست‌پنجگاه در ردیف موسیقی سنتی ایران«(ملاح، ۲۷۷-۱۳۶۳:۲۷۸).

پروای پند و موعظهٔ ناصحم نبود　　ناصح نفیر می‌زد و من جام می‌زدم
(طالب آملی، ۷۷۱:۱۳۹۱)

شاعر در شرح کوتاه بودن عمر و اندک بودن فرصت حیات، اندوه رسیدن ایّام پیری را در یادآوری خاطرات پرشور جوانی به تصویر می‌کشد. بیت شاهد نیز در توصیف بی‌پروایی، جسارت و خامی‌های دوران جوانی شاعر سروده شده که البته با حسرت به آن می‌نگرد. نفیر در اینجا در معنی فریاد تحذیر و ارشاد است. طالب در چهار بیت دیگری در آن‌ها از اصطلاح نفیر استفاده کرده نیز دو معنی را مدنظر داشته که در این دو بیت نفیر به معنی سازی بادی آمده است:

شاخ گل از بلبلان پر ز خروش نفیر　　مکتب طفلان شده باغ چو خلد برین
(طالب آملی، ۱۰۴۵:۱۳۹۱)

و در این دو بیت به معنی آواز، بانگ یا نوای حزین استفاده‌شده است:

بس نفیرم راه کین بر اختر بدمهر بست　　بس خروشم گوشمال چرخ کج‌رفتار بود
(طالب آملی، ۵۲۵:۱۳۹۱)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ز بس ملایمت نغمه در هوای ترش　　به سعی‌ها نشناسی نفیر را ز صفیر
(طالب آملی، ۱۰۰۶:۱۳۹۱)

٤. نتایج و یافته‌های تحقیق

تعداد ابیاتی که در این پژوهش بررسی‌شده ۵۸ بیت طالب آملی بوده که در آن از مقامات و شعب و گوشه‌های موسیقی برای خلق مضمون استفاده‌شده است.

بسامد مقامات و شعب در شعر طالب آملی						
ردیف	اصطلاح	بسامد		ردیف	اصطلاح	بسامد
۱	اصفهان	۱		۷	عرب	۱
۲	اوج	۲		۸	عشّاق	۱
۳	حجاز	۱		۹	موافق	۱
۴	راست	۲		۱۰	نفیر	۵
۵	صفیر	۴۲		۱۱	نیشابور	۱
۶	عراق	۱		درمجموع ۵۸ اصطلاح		

طالب ۴۲ مرتبه از اصطلاح صفیر، ۵ مرتبه از اصطلاح نفیر و ۲ مرتبه از اصطلاحات اوج و راست در اشعارش استفاده کرده و اصطلاحات اصفهان، حجاز، عراق، عرب، عشّاق، موافق و نیشابور را تنها یک‌مرتبه در شعرش به‌کاربرده است.

یکی از بدایعی که طالب در مضمون‌پردازی با اصطلاحات موسیقی رقم‌زده تمایزی است که در این بیت میان صدای ساز و نغمه‌ای در مقام عشّاق قائل می‌شود.

بر نوای نـالـه عشـّـاق هم گوشـــی بـدار ای که بر ذوق خروش ارغنون چســبیده‌ای

درک این نکته که ازنظر شاعر بتوانی موسیقی یا الحان مقام عشّاق را گوش کنی یا همان نغمات را در صدای ساز گم کنی، اندکی دشوار می‌نماید که طالب این نکتهٔ ظریف که ازنظرگاهی هنرمندانه قابل‌مشاهده است را به نظم کشیده است.

در میان صنایع ادبی به‌کاررفته در اشعاری که طالب با استفاده از اصطلاحات موسیقی -نام مقامات و شعب موسیقی- خلق کرده است،، تشبیه، ایهام تناسب و استعارهٔ مکنیه پرتکرارترین آرایه‌هایی هستند که شاعر از آن‌ها بهره برده است.

طالب اصطلاحات موسیقایی اعم نام مقامات و شعب موسیقی را اغلب در خدمت مضمون‌پردازی عاشقانه و تعلیمی خود به کار گرفته و گاهی در اشعار مدحی و عرفانی نیز قابل‌مشاهده است. اصطلاح صفیر از آن دسته واژه‌هایی است که تحول معنایی داشته و در شعر طالب در معنی صدای بلند و ممتد،

بانگ و فریاد استفاده‌شده و اگرچه بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده اما به معنی گوشه‌ای از ردیف موسیقی به کار نرفته و این مقوله در مورد اصطلاح نفیر نیز صدق می‌کند. اگرچه بسامد اصطلاحات مربوط به مقامات و شعب موسیقی در شعر طالب زیاد نیست، اما کاربرد این اصطلاحات در مضمون‌پردازی شاعر کاملاً آگاهانه و هوشمندانه بوده و بیانگر شناخت وی نسبت به موسیقی زمانه‌اش است.

کتاب‌نامه

- خالقی، روح‌الله (۱۳۸۹). *نظری به موسیقی*، جلد دوم، تهران: صفی علیشاه.
- ذاکرجعفری، نرگس (۱۳۹۶). *حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران (از دورهٔ ایلخانیان تا پایان صفویه)*، تهران: ماهور.
- ستایشگر، مهدی (۱۳۹۱). *واژه‌نامه موسیقی ایران‌زمین*؛ (جلد یکم)، تهران: اطلاعات.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۵). *واژه‌نامه موسیقی ایران‌زمین*؛ (جلد دوم)، تهران: اطلاعات.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۹). *تاریخ ادبیّات ایران (جلد چهارم)*، تلخیص سیّدمحمّد ترابی، تهران: فردوس.
- صفری، سونیا (۱۳۹۸). *اصطلاحات موسیقی و صور شعری و معنایی آن‌ها*، تهران: سورهٔ مهر.
- طالب آملی (۱۳۹۱). *کلیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی*؛ شامل قصاید، قطعات، ترکیب‌بندها، مثنویات، جهانگیرنامه، غزلیات، رباعیات، به اهتمام و تصحیح و تحشیهٔ محمد طاهری شهاب، تهران: سنایی.
- طهماسبی، طغرل (۱۳۹۵). *فرهنگ سازها*، تهران: سوره مهر.
- عبدالمؤمن بن صفی‌الدین (۱۳۴۶). *رسالهٔ موسیقی بهجت الرّوح*، با مقابله، مقدمه و تعلیقات هنل. رابینودی برگوماله، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- فخرالدینی، فرهاد (۱۴۰۰). *تجزیه و تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران*، تهران: معین.
- فرهت، هرمز (۱۳۸۸). *دستگاه در موسیقی ایرانی*، ترجمهٔ مهدی پورمحمد، تهران: پارت.
- مراغی، عبدالقادربن غیبی حافظ (۱۳۵۶). *مقاصد الالحان*، به اهتمام تقی بینش، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی وابسته به وزرات فرهنگ و آموزش عالی.
- ملاح، حسینعلی (۱۳۵۱). *حافظ و موسیقی*، تهران: هنر و فرهنگ.
- ـــــــــــــ (۱۳۶۳). *منوچهری دامغانی و موسیقی*، تهران: هنر و فرهنگ.
- وجدانی، بهروز (۱۴۰۰). *فرهنگ جامع موسیقی ایرانی (۲ جلدی)*، تهران: دایره.

- هدایت، مهدیقلی (۱۴۰۱). *مجمع‌الادوار؛ نوبت دوم: تألیف النّغم*، بازنویسی: شهاب منا، تهران: خنیاگر.
- مسیح‌فر، فاطمه (۱۳۹۲). «موسیقی در دورهٔ صفویه». *نشریهٔ تاریخ‌پژوهی*، دورهٔ ۱۵ (ش ۵۴)، صص ۱۹۹–۲۱۸.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

تلمیحات اساطیری در غزلیات طالب آملی

منصوره احمدی جعفری[۱]، معصومه محمدنژاد[۲]

۱ دانشگاه آزاد اسلامی واحد صفادشت، ایران.

۲ دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر، ایران.

چکیده

از دیرباز شاعران برای بیان مفهومی بر پایهٔ آموخته‌های پیشین خود در کوتاه‌ترین ظرف کلامی، به تلمیح روی آورده‌اند. میزان تأثیر تلمیحات به کار گرفته شده در اشعار این شاعران گاه تا بدانجاست که شعر آنان را مبدّل به نمونهٔ کامل ایجاز و فصاحت کرده است. تلمیح یکی از آرایه‌های مهم شعر فارسی و از امکاناتی است که شاعر می‌تواند با استفاده از آن، جلوه‌های خیال‌انگیزی را در شعر خویش به کمال برساند و موجب غِنای تصاویر شعر شود. طالب آملی نیز به کاربرد تلمیح در شعر خود توجّه داشته است. در این پژوهش که با هدف شناخت هر چه بهتر اشعار طالب آملی صورت می‌پذیرد، انواع تلمیحات اساطیری در غزلیات او استخراج شده است. البته بهره‌گیری وی از تلمیحات دینی، مذهبی و تاریخی نمود بارزتری دارد، لیکن در این پژوهش فقط تلمیحات اساطیری مدّ نظر قرار گرفته است.

واژگان کلیدی: تلمیح، طالب آملی، اسطوره.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[۱] . استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد صفادشت، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران: m.ahmadijafari@gmail.com

[۲] . گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اسلامشهر، ایران: masomemohamadnejad@yahoo.com

۱. مقدمه

در مورد تلمیح تعاریف گوناگونی آمده است. مثلاً ذکر گردیده که: «تلمیح را در فرنگAllusion (اشاره، کنایه) می‌نامند. در لغت به معنای به گوشه چشم اشاره کردن، نگاه و نظر کردن است و در اصطلاح بدیع از جمله آرایه‌های درونی است که به‌موجب آن در خلال سخن به آیه‌ای شریف و حدیثی معروف یا داستان و واقعه یا مثل و شعری مشهور چنان اشاره شود که کلام با الفاظی اندک بر معانی بسیار دلالت کند.» (داد، ۱۳۷۸ :۱۶۳) تلمیح از صنایع معنوی بدیعی است که از طریق ایجاد تداعی تأثیر شعر را بیشتر می‌کند. (میر صادقی،۱۳۷۶: ۸۳)

یکی از امکاناتی که شاعر می‌تواند نقش خیال‌انگیزی در شعر را به کمال برساند، تلمیح است. شاعر با استفاده از انواع تلمیح، تخیّل شعری خود را وسعت داده و دست به آفرینش معانی تازه‌ای زده است. در ورای اشارات و تلمیحات پشتوانهٔ عظیمی از اندیشه و ادراک هر قومی نهفته است. این اندیشه‌ها و ادراک‌ها در طول سالیان دراز شکل گرفته و چکیدهٔ آن‌ها در قالب تلمیحات مورد استفادهٔ شاعران قرار می‌گیرد. بنابراین با درک ابعاد مختلف تلمیحات می‌توان به بخشی از فرهنگ و اعتقادات هر ملتی پی برد. استفاده از تلمیح، نشانهٔ وسعت اطلاعات و غنای فرهنگی شاعر است و بر لطف و عمق شعر می‌افزاید. تلمیح به‌صورت «تملیح» (افزودن نمک در طعام) نیز به‌کاررفته است. از تلمیح برای بالا بردن یا ایجاد زبان شعری، اغراق در اثبات صفتی برای ممدوح یا معشوق، ایجاز، تمثیل، ایجاد زبان رمزی یا مقاصد دیگر استفاده می‌شود (شمیسا،۱۳۸۶: ۴۱ـ۴۴)

اسطوره از دیرباز با ادبیات پیوندی ناگسستنی داشته است، تا حدی که نورتروپ فرای ادبیات را برآمده از اسطوره می‌داند. از دید فرای، دلیل این‌که ادبیات بر خواننده‌اش تأثیر می‌گذارد و او را شیفته می‌کند این است که بهشت از دست رفته را در او زنده می‌کند. به باور او، ادبیات باعث بازگشت به دوران اساطیری، حداقل برای لحظاتی در خیال و رؤیا می‌شود.(فرای،۱۳۶۳: ۷۱ـ۸۹) اسطوره‌ها، «جزوی از مجموعهٔ یک میراث مشترک دیرینه است که تصویرها، رمزها و مضمون‌های خاصّ شعر فارسی را هویت می‌بخشد. اسطوره‌ها، جایگاهی ویژه در شعر فارسی دارد. کدام قومی هست که در شعر وی آنچه نزد روانشناسان، ناخودآگاه جمعی نام دارد، به‌صورت اساطیر انعکاس نیافته باشد.» (زرّین‌کوب، ۱۳۶۷: ۲۰۰)

«فرهنگ و ادب فارسی یکی از مهم‌ترین خاستگاه‌ها و زمینه‌های پرورش اسطوره در ادب جهانی است و از جمله که همیشه ادبیات ایرانی در پیوند با دین بوده است. روح اسطوره‌گرایی آن دو چندان

شده است. اسطوره‌ها گاه ذهنی هستند مانند قاف و گاه نیمه عینی و تاریخی‌اند مانند جمشید. برخی شاعران و نویسندگان اسطوره‌پردازند و برخی اسطوره سازند. از قدما حافظ و فردوسی بهترین نوع نگاه و زیباترین شیوهٔ کاربرد اسطوره را در شعر خویش داشته‌اند.» (محبتی، ۱۳۸۰: ۱۶۹ـ۱۷۰) شاهنامهٔ حکیم بزرگ فردوسی، روایت‌گر تاریخ اساطیری ایران‌زمین است، اسطوره‌هایی که از کیومرث آغاز و به دارا و سکندر خاتمه می‌یابد.

فتوحی معتقد است که: «اسطوره و شعر بسیار به هم نزدیک‌اند؛ یکی ازآن‌رو که، هر دودنیای آفرینش‌های تخیّلی‌اند و دیگر اینکه، هر دو زبان غیراستدلالی و تصویری به کار می‌گیرند. به جهت همین قرابت، شاعران به‌راحتی در شعر، فضای اساطیری خلق می‌کنند و شخصیت‌ها، مکان‌ها، حوادث و مسائل اسطوره‌ها برای شاعر، زنده و ملموس است. وجود عناصر اسطوره‌ای به شعر عمق و انرژی خاصی می‌بخشد. گاه یک تصویر اسطوره‌ای، چنان احساس عمیقی به شعر می‌بخشد که یک دفتر وصف و توصیف، قادر به ایجاد آن احساس نیست. ... تصویر اسطوره‌ای، دریچهٔ ورود به تجربهٔ ناخودآگاه جمعی است؛ ازاین‌رو مانند نماد عمل می‌کند. یک اسطوره قادر است گسترهٔ معنایی وسیعی را در عبارتی اندک ارائه دهد و تجربهٔ امروزی را باتجربه‌های دیرینه و جاودانهٔ میلیون‌ها انسان گره بزند.» (فتوحی،۱۳۸۶: ۲۷۹)

۲. تلمیحات اسطوره‌ای غزلیات طالب آملی

• آب حیات

آب حیات چشمه‌ای است در انتهای دنیای مسکون و جایی بسیار تاریک. در ادب فارسی منظور از چشمهٔ آب حیات، چشمهٔ آب حیوان یا آب زندگانی و مانند آن است. در وصیت‌نامهٔ آدم (ع) آمده است که مر خدای تعالی را چشمه‌ای است از پس کوه قاف به تاریکی اندره آن چشمه سپیدتر است از شیر و شیرین‌تر است از انگبین، هر که از آب آن‌یک شربت بنوشد، تا آنگاه که از خدای تعالی مرگ نخواهد، نمیرد. (راشدمحصل، ۱۳۸۰: ۱۵۴)

مگر به آب حیات لب تو کرده نظر که خضر چشم مرا آرزوی سقایی است
(غزل ۲۵۱)

در طالع اگر وصل تو دارم عجبی نیست آری چه عجب آب خضر در ظلمات است
«طالب» همه بر شعر تر خویش کند ناز چون خضر که نازش همه برآب حیات است
(غزل ۲۹۴)

ای گل بهار حسن تو را بوی دیگر است آب حیات لعل تو را جوی دیگر است
(غزل ۳۱۸)

از آب حیات خشک گردد نخلی که ز شعله ریشه دارد
(غزل ۵۵۹)

شکر کز ظلمت اندیشه نجاتم دادند سینه‌ای صاف‌تر از آب حیاتم دادند
(غزل ۸۸۹)

(← اسکندر و خضر)

- **آب حیوان**

شهید زهر نیم کآن سپهر خضر لباس مرا به تیغ تو یعنی به آب حیوان کشت
(غزل ۱۸۸)

نسبت لعل تو شیرین ساختش در جام خضر ورنه چون کام سکندر آب حیوان تلخ بود
(غزل ۸۴۳)

(← اسکندر و خضر)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

- **آب زندگی**

سرمایهٔ عمر ابد چون گشت آب زندگی گویی به آب زندگی آب دهان آمیختی
(غزل ۱۶۱۵)

(← اسکندر و خضر)

- **اژدها**

«اژدها، که در فارسی به صورت‌های اژدر و اژدرها، و در عربی تنین و ثعبان به کار می‌رود، جانوری است اساطیری به شکل سوسماری عظیم و دارای دو پر، که آتش از دهان می‌افکنده و پاس گنج‌های زیر زمین می‌داشته است. چون مار درازی به سی گز رسد دو پر مانند ماهی درآورد و حرکتش سبب موج دریا شود. چون ضررش در جهان شایع شود، خداوند او را به دیار یأجوج و مأجوج فرستد تا خورش ایشان شود.» (یاحقی،۱۳۷۵: ۷۵)

لب زخم دلم بر روی مرهم چو کام اژدها آتش فشان است
(غزل ۱۳۵)

گنج وصال قفل درش را کلید هست اما نهفته در بن دندان اژدهاست
(غزل ۱۹۴)

راه هموم دل نگشایم به صحن باغ ترسم نسیم گل نفس اژدها شود
(غزل ۷۳۳)

- **اسفندیار**

اسفندیار جهان‌پهلوان ایران و پسر گشتاسب پادشاه کیانی است. اسفندیار شاهزاده‌ای دلیر و پرهیزگار است که گشتاسب به او بدبین می‌شود و گمان می‌کند که اسفندیار قصد براندازی حکومت او را دارد. به همین دلیل اسفندیار را زندانی می‌کند اما پس از شکست از ارجاسب تورانی او را از زندان آزاد می‌کند و به جنگ با ارجاسب می‌فرستد. اسفندیار در این جنگ برای نجات خواهرانش هفت منزل پشت سر می‌گذارد تا خواهرانش را که در رویین دژ زندانی هستند، نجات بدهد. « شاهزاده ایرانی پس از کشته شدن زریر عموی خود، داد مردانگی بداد و بر ارجاسب تورانی غلبه کرد و آیین زردشت را به اطراف پراکند ... گشتاسب بر فرزند خود حسد برد و ضمن دادن وعدهٔ تاج و تخت، وی را به جنگ با رستم روانه کرد. رستم چنان که اسفندیار می‌خواست، نپذیرفت که دست بسته به نزد گشتاسب رود و سرانجام با راهنمایی و چاره‌جویی سیمرغ، عمر اسفندیار را که به چوب کز بسته بود، سرآورد. » (یاحقی، ۱۳۷۵: ۸۴) اسفندیار نماینده و مروّج آیین زردشتی است و در نتیجه پهلوانی مذهبی است که در مقابل قهرمانی

ملی به نام رستم قد علم می‌کند و به دلیل رویین‌تنی، رستم را درمانده می‌سازد تا آن که رستم به کمک سیمرغ و زال او را از سر راه بر می‌دارد. « علت رویین‌تنی اسفندیار را باید در آن جست که قهرمان آیین زردشتی است و به قولی با آب‌تنی در چشمه‌ای معروف رویین‌تن شد و فقط چشمان او آسیب‌پذیر باقی ماند. در *زراتشت‌نامه* نقل شده که علت رویین‌تنی اسفندیار، اناری بود که زردشت به او خوراند.» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۱۹)

طالب آملی از بین حوادث و وقایع زندگی اسفندیار، رویین‌تنی او را در آینه شعر خود منعکس کرده است:

رویین‌تن گردون نشود خسته بهر تیر آهی بخرید از من و در کیش گذارید
(غزل ۸۴۹)

- **اسکندر**

۱ـ آیینهٔ اسکندری

اسکندر بر فراز منار اسکندریه آینه‌ای تعبیه کرد که وضع کشتی‌ها و ممالک فرنگ را از صد میلی نشان می‌دهد. « آینه‌ای که بر فراز منارهٔ شهر اسکندریه نصب کرده بودند و بعدها به مناسبت آن که بنیاد نهادن شهر اسکندریه و منار آن را به اسکندر مقدونی نسبت می‌دادند، آیینه را بدو انتساب دادند.» (معین: ذیل آینهٔ اسکندری)

«آیینهٔ اسکندر آیینه‌ای بود که بر بالای منار اسکندریه، که از بناهای اسکندر بر کنار دریای روم بود، نصب شده و اوضاع کشتی‌ها را از دور نشان می‌داد. در شعر فارسی گاهی آیینهٔ اسکندر مترادف با جام جم آمده است.» (شریفی،۱۳۸۷: ۷۴۱)

برده از دکانچهٔ حسنت نفایس روزگار بهر آیین بستن آیینهٔ اسکندری
(غزل ۱۶۰۸)

۲ـ اسکندر و خضر/ اسکندر و آب حیات

از اقدامات افسانه‌ای که به اسکندر نسبت داده‌اند، رفتن به سوی ظلمات در سفر هند و جستجوی آب حیات و سرانجام محروم ماندنش از آن است. خضر فرماندهی لشکر اسکندر را بر عهده دارد و پیشرو لشکر در تاریکی است، اسکندر از او می‌خواهد که برای یافتن چشمه حیات چاره ای بکند به

همین منظور گوهری به خضر داد که او را از وجود آب حیات باخبر کند. خضر پس از جستجوی فراوان، سرانجام به چشمهٔ آب حیات رسید. فوراً از اسب پیاده شد و سرو تن خود را در آن چشمه حیات شست و مقداری از آن آب گوارا را نوشید و زندگی جاوید یافت. خضر برگشت تا خبر پیدا شدن چشمهٔ زندگی را به اسکندر بدهد ولی در یک چشم به هم زدنی چشمه ناپدید شد و اسکندر از آن محروم ماند.(دهخدا: ذیل خضر)

شربتی کز هوسش خضر و سکندر جان داد زآب لب نوش به وقت شکر آبم دادند
(غزل ۸۸۹)

۳ـ سد سکندر

اسکندر مقدونی پسر فیلیپ مقدونی است. سرگذشت او با ذوالقرنین در هم آمیخته است. در راه باختر، مردم از آزار آدمیان یا جانورانی به نام یأجوج و مأجوج به اسکندر شکایت کردند. اسکندر با گروهی از دانشمندان به گذرگاه یأجوج و مأجوج رفت. به فرمان او از آهن و سنگ و گچ و قیر در مقابل مهاجمات یأجوج و مأجوج در دربند قفقاز دیوارهای بلندی از آهن بنا کردند. اسکندر با ساختن این سد مردم را از شر یأجوج و مأجوج باز رهاند. در سورهٔ کهف از آیهٔ ۹۴ تا ۹۷ در مورد ساختن این سد به دست ذوالقرنین سخن رفته است. (شمیسا،۱۳۸۶: ۱۲۶)

کثرت ضعف بین که «طالب» را مژه سد سکندر است به چشم
(غزل ۱۱۲۰)

• پری

پَری (جمع: پَریان)، یک موجود کوچک، تخیلی و انسان‌نما است. این موجود تخیلی موجودی فتنه‌آمیز، باهوش و صاحب قدرتِ سِحر و جادو است. پری در افسانه‌های ایرانی و در اساطیر مناطق گوناگون جهان به صورت موجودی فرشته‌نما است.

طالب آملی هم مانند اغلب شعرا بارها به زیبایی چهره پری در آثارش اشاره کرده و با تشبیه یا استعاره معشوق را با پری مقایسه کرده است.

همه دیو خیزد ز مذهب سرای پری در عزبخانهٔ مشربست
(غزل ۲۰۱)

نادیده مه روی تو غایب ز نظر گشت دیوانه دل ما مگر از نسل پری بود
(غزل ۵۸۳)

- **جغد و شومی آن**

در فرهنگ عامّهٔ ایرانی، جغد پرنده‌ای شوم به حساب می‌آید. «مطابق روایات کهن ایرانی جغد ـ برعکس آنچه در باور عامه است ـ پرنده‌ای است میمون و اوستا را از بر دارد و وقتی آن را می‌خواند شیاطین به وحشت می‌افتند. اما در فرهنگ اسلامی به نحوست مشهور است.» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۱۶۴) «در حکایات ایرانی، اوّلین باری که به نامیمون بودن و شومی جغد اشاره شده است، در تاریخ بلعمی است.» (عبداللّهی، ۱۳۸۱: ۲۴۸) و جایگاه آن را در ویرانه‌ها ذکر کرده‌اند.

خاک بیزی پی اکسیر مراد است بلی جغد هم روی به ویرانه پی گنج کند
(غزل ۵۷۷)

همایی مگذر از کاشانهٔ جغد چو راهت بر ده ویرا فتادست
(غزل ۲۱۱)

خانهٔ عقل و تمیز را لب دیوار جغد نشین است و آشیانه خرابست
(غزل ۲۷۰)

پیوسته در عمارت ویرانه‌ام چو بوم هر جا خرابه‌ای نگری منزل منست
(غزل ۳۰۶)

هراسانند بومان از سموم سینهٔ «طالب» که این دیوانه گر آهی کشد ویرانه می‌سوزد
(غزل ۸۴۵)

جغدم خرابه درخور اهلیت من است آن به که ترک آمد و رفت چمن دهم
(غزل ۱۲۵۶)

گرچه جغدم نیم آن جغد که از بوالهوسی کنج ویرانه به صد منزل آباد دهم
(غزل ۱۳۲۹)

- **جمشید**

نام جمشید از دو جزء جم + شید ساخته شده که جزء دوم آن به معنی روشن و درخشان و علّت این نام‌گذاری آن بوده است که جمشید چهره‌ای زیبا و درخشان داشت. «در داستان‌های ملی ایران یکی از بزرگترین پادشاهان سلسله پیشدادیان است، او پسر ویونگهان یکی از قهرمانان اساطیر هند و ایرانی است. او جانشین تهمورث از پادشاهان پیشدادی بود. جمشید مخترع آلات جنگی و شراب، بانی شهر استخر و واضع جشن نوروز، بر حسب اساطیر، وی ۶۵۰ سال سلطنت کرد؛ مدت ۳۳۰ سال در پادشاهی او بیماری و مرگ نبود تا او گمراه و مغرور شد و به ظلم و ستم پرداخت. مردم به کمک ضحّاک او را برانداختند، پس از این که ۱۰۰ سال متواری بود، نزدیک دریای چین او را یافته و با ارّه به دونیمش کردند.» (مصاحب: ذیل جمشید) در دوران پادشاهی او جهان تحولی شگرف یافت زیرا ابزار و آلات جنگ را ساخت و ذوب آهن را آموخت و پوشش‌هایی از نوع زره و خود ساخت و پنجاه سال در این کار وقت صرف کرد. پنجاه سال هم رشتن و بافتن و دوختن جامه را به انسان‌ها آموخت و مردم را به چهار طبقه روحانیان، جنگاوران، کشاورزان و پیشه‌وران تقسیم کرد. او به کمک و نیروی دیوان، خاک و آب را به هم آمیخت و ساختمان‌ها و بناهایی ساخت. گوهرها را از معادن و سنگها استخراج کرد، پس از آن تختی ساخت که دیوان آن را بر می‌داشتند وقتی که تخت آماده شد و بر آن نشست، مردم بر گرد او جمع شدند و آن روز را نوروز نام گذاشتند و همه ساله آن را جشن می گرفتند. (رستگار فسایی،۱۳۷۹: ۳۱۱ـ۳۱۴)

در سر هوس افسر جمشید نداریم ارزانی ما باد کلاه نمد ما
(غزل ۱۴)

صدجم‌وکی‌آمدورفت‌ازجهان طالب ولیک هیچگه دوران به طبع شاه ما شاهی نداشت
(غزل ۱۳۲)

- **جام جمشید**

جمشید نخستین بار شراب را اختراع کرد و جامی برای آن ساخت. این جام که به جام جم معروف گشت، دارای هفت خط بود. درباره جام جم آمده است: «این جام تا قرن ششم به کیخسرو انتساب داشت ظاهراً در قرون مزبور به مناسب شهرت جمشید، جام را به او انتساب دادند و جام جم و جام جمشید گفتند.» (دهخدا: ذیل جام جم)

گیرند چون سفال می آلوده‌یی به چنگ جام جهان نمای به پیش جم افکنند
(غزل ۵۴۴)

«طالب» که جرعه نوش جهانگیر شاه شد کی باده در پیالهٔ جمشید و کی کشد
(غزل ۸۰۳)

ما بارها ز ساغر جمشید و جام جم می خورده‌ایم نیست چو خون جگر لذیذ
(غزل ۹۴۶)

غیرت نگر که شیوهٔ الماس رشگ را ریزیم در سفال و دم از جام جم زنیم
(غزل ۱۱۱۲)

گزیم تا به قیامت زبان دل «طالب» اگر به سهو لب جام خاص جم بوسیم
(غزل ۱۱۴۴)

از من شود پدید بد و نیک هر چه هست انصاف اگر زمانه دهد جام جم منم
(غزل ۱۳۵۳)

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

- **چشمه حیوان**

جوشدش از کام ذوق چشمهٔ حیوان آن که به لب شربت ثنا خورد از ما
(غزل ۹۰)

همدم سراغ چشمهٔ ز خضر جوی من شعله مشربم نشناسم که آب چیست
(غزل ۱۴۷)

تشنه لب جان بسپاریم و گلو تر نکنیم لب ما گر به لب چشمهٔ حیوان برسد
(غزل ۴۵۶)

ای ناچشیده لذت تیغش مگو که هست آبی ز آب چشمهٔ حیوان لذیذتر
(غزل ۹۷۷)

(← اسکندر و خضر)

- **درفش کاویان**

«کاوه آهنگری بود که بر ضحاک گه پسران او را کشته بود، شورید. پیشبند خود را که چرم پاره‌ای بود بر سر چوبی بست و در لوای آن مردم را به مبارزه با ضحاک فراخواند. سرانجام پیروز شد و فریدون را بر تخت شاهی نشاند... از آن پس، آن چرم پاره را به انواع گوهر بیاراستند و پرچم شاهی کردند. در دورهٔ ساسانیان پرچم رسمی ایران را درفش یا اختر کاویان می‌خواندند.» (شمیسا،۱۳۸۶: ۵۲۳ـ۵۲۴)
(←فریدون)

- **دیو**

دیوان بنا بر روایات موجوداتی زشت‌رو و شاخ‌دار و حیله‌گرند که از خوردن گوشت آدمی روی‌گردان نیستند. اینان اغلب ستمکار و سنگدل هستند و نیروی عظیمی دارند و در انواع افسونگری چیره‌دستند و در داستان‌ها به صورت‌های دلخواه در می‌آیند.(یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۰۲)

همه دیو خیزد ز مذهب سرای پری در عزبخانهٔ مشربست
(غزل ۲۰۱)

بگریخت هوس آیت عشق تو چه بشنید آری چه عجب دیو ز تعویذ گریزد
(غزل ۸۳۲)

دلا ز راست روی در هراس و بیم مباش چو دیو منحرف از راه مستقیم مباش
(غزل ۱۰۲۸)

- **رستم**

رستم، پهلوان اسطوره‌ای ایران است که در اساطیر، نام او با نام ایران‌زمین گره خورده است؛ چرا که در جهت حفظ مرزهای ایران، همیشه آمادهٔ جان فشانی بود و در این زمینه از هیچ کوششی فروگذار نبوده است.

«نام رستم، قهرمان ملی ایران، در ادبیات پهلوی رتستخم و رتستهم، (به معنی دارندهٔ بالای زورمند) آمده که تقریباً با واژهٔ «تهمتن» که در فارسی لقب وی نیز هست، هم معنی است. رستم، جهان‌پهلوان نامور حماسه‌های ایران از پیوند زال، پهلوان سپید موی حماسهٔ ملی، با رودابه، دختر شاه کابل، به وجود آمد.» (یاحقی،۱۳۷۵: ۲۱۳)

«ده دایه به رستم شیر می‌دادند و چون وی را از شیر گرفتند خوراک وی، غذای پنج مرد برود» (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ج۱: ۴۱۳)

رستم، پهلوانی اساطیری در شاهنامهٔ فردوسی است، که در جنگ‌های ایرانی، همواره نجاتبخش و ضامن پیروزی ایرانیان بوده، و مایهٔ اشعار بسیاری از شاعران گشته است.

عقل با عشق مرد کوشش نیست چون بود زال رستمی نکند
(غزل ۹۰۶)

- **زال**

فرزند سفید موی سام پهلوان ایرانی است چون سپید موی به دنیا آمد وی را به همین زال (پیر) نامیدند و دستان ازآن‌روی به وی می‌گفتند که پدرش با او دستان و مکر کرده و او را به البرز کوه افکند. اما سیمرغ او را دید و به آشیانهٔ خود برد و همانند فرزندان خویش بزرگ کرد و سرانجام وی را به پدرش باز گرداند.

«در اوستا از این پهلوان نامی نیست. اما معمولاً در متون پهلوی او را دستان نامیده و نام او با رستم همراه آمده است و نیز در اغلب متون کهن او را زال زر نامیده‌اند.» (اردلان جوان، ۱۳۸۷: ۶۷)

عقل با عشق مرد کوشش نیست چون بود زال رستمی نکند
(غزل ۹۰۶)

- **سیمرغ/ عنقا**

سیمرغ یکی از شگرف‌ترین و گرانمایه‌ترین نمادها و بنیادهای اسطوره‌ای در فرهنگ ایرانی است. معنای آن در پهلوی «مرغ شکاری» و «باز» بوده است. کنام سیمرغ برفراز درختی است گشن بیخ و بسیار شاخ که در پهلوی به معنی «همه تخم» خوانده شده است. این درخت از آن جهت«همه تخم» نامیده می‌شده است که تمامی دانه‌ها و گیاهان دارویی از آن مایه گرفته‌اند. هر سال سیمرغ این درخت شگفت را می‌افشاند و تخم‌ها از آن در دریا افشانده می‌شوند. در ایران پس از اسلام درخت «همه تخم» در نام به «طوبا» دیگرگونی یافته است که آن نیز کنام سیمرغ است. سیمرغ با پزشکی و داروشناسی نیز پیوند دارد و هم اوست که نخستین بار رستم را با جراحی از رودابه می‌زایاند. (کزازی،۱۳۸۵: ۳۸۶ـ۳۸۸) عنقا مرغ اساطیری اعراب است که نشیمن او کوه قاف است، سیمرغ مرغ اساطیری ایرانی‌هاست که نشیمن او البرز است، معمولاً این دو مرغ اساطیری را یکی قلمداد کرده‌اند... سیمرغ تنهاست همدم و جفت ندارد. (شمیسا، ۱۳۸۷: ۷۱۲) پیرامون کوه قاف نیز باورها و اساطیر متعددی شکل گرفته است. به اعتقاد پیشینیان، « قاف نام کوهی است که سراسر خشکی‌های زمین را فرا گرفته و گویند کناره‌های آسمان بر آن نهاده شده است. گرداگرد زمین و میخ زمین است. جنس این کوه را زمرّد سبز می‌دانستند و عقیده داشتند که کبودی آسمان، روشنی زمرّدی است که از آن می‌تابد وگرنه آسمان از عاج سفیدتر است. به همین جهت، قاف را کوه اخضر نیز نامیده‌اند.» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۶۴۴)

نارسا بختم وگرنه همتم کوتاه نیست اوج عنقا گیرم ار بال مگس باشد مرا
(غزل ۴۹)

وصال او که کم از اختلاط عنقا نیست غنیمت است نگویی دلها غنیمتهاست
(غزل ۱۲۴)

ای طایر مراد ز شوق تو سوختیم عنقا نه‌ای کجاست خراب آشیانه‌ات
(غزل ۱۲۷)

عالمی روزی خور خون دلند از خوان عشق قاف تا قاف جهان شرمندهٔ احسان اوست
(غزل ۳۳۶)

غافل به آشیانهٔ عنقا شتافتیم پنداشتم که منزل او منزل منست
(غزل ۳۹۰)

به بحر همت ما مفلسان قطره وجود سفینه از پر سیمرغ بادبان دارد
(غزل ۵۶۰)

نه زآنسان رفته از دستم که باز آن دلنواز آید پر سیمرغ بر آتش نهم شاید که باز آید
(غزل ۵۷۸)

یکی‌خودرا به‌مامحنت‌کشان‌بنمای ای‌راحت نشان خویش تا کی گم کنی عنقا نه‌ئی آخر
(غزل ۹۴۹)

ما را ز ناشناسی خود باخت روزگار عنقا به دامش آمد و نشناخت روزگار
(غزل ۹۸۷)

ز تنگ چشمت ای چرخ پیشه عنقا گشت هنوز در نظرت نیست قدر محسوسم
(غزل ۱۱۵۸)

همچو عنقا نکشم رخت به اقلیم وجود دو سه روزی که زیم در عدم‌آباد زیم
(غزل ۱۱۸۴)

از آه ما رسید حرارت به کوه قاف زین شعله آشیانهٔ عنقا بسوختیم
(غزل ۱۲۷۱)

تا مگر در بزم دل حاضر شود عنقای عیش روح را همچون پر سیمرغ بر آذر نهم
(غزل ۱۲۸۱)

«طالب» ندیدمی اثری از وجود خویش ای کاش همچو عنقا هرگز نبودمی
(غزل ۱۵۳۱)

- **ضحّاک/دهاک/ اژی دهاک**

«اژی به معنی اژدها یا مار بزرگ و دهاک نام خاص است که به‌صورت ضحّاک در می‌آید. اژی دهاک در متن‌های دینی ایران جزء دیوان و فرزند اهریمن است که سه سر، شش چشم و سه پوزه دارد.

این داستان در شاهنامه به گونه دیگری است: ضحّاک فرزند امیری نیک سرشت و دادگر به نام «مرداس» است. ضحّاک با فریب‌کاری اهریمن پدر خود را با حیله از میان بر می‌دارد و به جای او بر تخت می‌نشیند و سپس بر فرمانروایی جمشید نقطهٔ پایان می‌گذارد. اهریمن از او می‌خواهد که به پاداش آن چه برای او انجام داده است بردوش او بوسه زند. براثر بوسه، بردوش ضحّاک دو مار می‌روید و اژدهاک سه سر، سه پوزه و شش چشم اوستا به این صورت جلوه می‌کند. مغز جوانان سرزمین ایران خوراک مارهای دوش اوست.» (آموزگار، ۱۳۸۴: ۵۶ـ۵۷)

طالب آملی آن چه را که از زندگی ضحّاک بیشتر مورد توجّه قرار داده و در آینهٔ شعر خویش انعکاس داده است، مار ضحّاک است:

مار ضحاکم برون آرد ز غیرت سر ز دوش زلف چون سر پیش گوش او به سر گوشی برد
(غزل ۸۳۹)

- **فریدون/ افریدون**

ششمین شاه ایران که ۵۰۰ سال پادشاهی کرد و از نژاد تهمورث پادشاه پیشدادی بود. او پسر آبتین و فرانک است. پدر فریدون به دست ضحّاک کشته شد، ازاین‌رو فرانک او را به مرغزاری برد و به دست مرد پاکدامن و گاوداری سپرد. او فریدون را از شیرگاوی به نام «پرمایون» یا «برمایون» بزرگ کرد. فردوسی ظاهراً به ضرورت وزن «پرمایون» را به «پرمایه» تبدیل کرده است. ضحّاک این گاو را کشت و فریدون که اینک شانزده ساله است به نزد مادر آمد تا نام و نشان پدر را از او بخواهد چون از کشته شدن پدر به دست ضحّاک با خبر گردید، به فکر گرفتن انتقام افتاد. زمانی که کاوهٔ آهنگر علیه ضحّاک قیام کرد مردم را به حمایت از فریدون فراخواند. و چرم آهنگری خود را به سر نیزه کرد، فریدون آن چرم را به جواهرای آراسته و پرچم لشکر خود قرار داد و (درفش یا پرچم کاویان از آن تاریخ، پرچم ایران

شد) به کاخ ضحّاک حمله‌ور شد و نگهبانان کاخ را شکست داد و وارد کاخ شد؛ دختران جم، ارنوازو شهر ناز را که همسر ضحّاک بودند، به همسری خود درآورد و ضحّاک را به بند کشید و در کوه دماوند در غاری با میخ‌های گران به کوه بست. (صفا،۱۳۶۳: ۴۵۰ـ۴۶۱)

جشن مهرگان نیز به فریدون منسوب است. زیرا « با بند کشیده شدن ضحّاک، فریدون به پادشاهی نشست و در ابتدای مهر ماه تاج گذاری کرد، زمانه را از بدی‌ها پرداخت، مردم را بی‌اندوه ساخت و به راه یزدان رهنمون گشت و جشنی ترتیب داد و آتش افروخت و مردم جام‌های یاقوتین برگرفتند و عنبر و زعفران سوختند و بدین ترتیب جشن مهرگان بنیاد گرفت.» (رستگار فسایی،۱۳۷۹: ۷۲۰)

دریغ کاش فریدون در این زمان بودی که در زمان تو دیدی طمان طمان نوروز
(غزل ۱۰۰۲)

- **فریدون و درکافش کاویان**

بنان راکع من در عبادت قلم است که پیش او علم کاویان سجود کند
(غزل ۸۵۷)

- **قاف**

قاف نام کوهی است افسانه‌ای و بلند که گویند گرداگرد زمین را پوشانده و خورشید از پشت آن طلوع می‌کند. در افسانه‌ها آمده‌است که خورشید شب‌ها را در چاهی پشت کوه قاف می‌گذراند. کوه قاف مکان چشمه آب حیات نیز ذکر شده و در ادبیات کنایه از دورترین نقطه جهان است. در ادبیات فارسی قاف را نشیمن سیمرغ و ققنوس ذکر کرده‌اند و بسیاری از شعرای بزرگ ایرانی در اشعار خود از آن استفاده کرده‌اند.

پیرامون کوه قاف نیز باورها و اساطیر متعددی شکل گرفته است. به اعتقاد پیشینیان، « قاف نام کوهی است که سراسر خشکی‌های زمین را فرا گرفته و گویند کناره‌های آسمان بر آن نهاده شده است. گرداگرد زمین و میخ زمین است. جنس این کوه را زمرّد سبز می‌دانستند و عقیده داشتند که کبودی آسمان، روشنی زمرّدی است که از آن می‌تابد وگرنه آسمان از عاج سفیدتر است. به همین جهت، قاف را کوه اخضر نیز نامیده‌اند.» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۶۴۴)

(← سیمرغ)

- **کاوس کی/ کیکاووس**

دورهٔ پادشاهی کیکاووس از مهم‌ترین دوره‌های حماسهٔ ملی ما ایرانیان می‌باشد. کیکاووس در روزگاری سلطنت کرد که در شاهنامه به دورهٔ پهلوانی مشهور است. «کاووس یا کیکاووس پسرکیقباد از شاهان کیانی است.» (شمیسا،۱۳۸۶: ۵۲۱)

«طالب» سزد از شوق لب شاه «جهانگیر» گر باده به جام جم و کاوس نگنجد
(غزل ۵۰۰)

باده بدنامی است «طالب» بر لقای او مناز غیر ازین کو یادگاری از جم و کاوس ماند
(غزل ۸۰۸)

کریمیم خلهٔ خاطرست ورنه ز چیست هوای افسر کسری و تاج کاوسم
(غزل ۱۱۵۸)

- **کیخسرو**

او پسر سیاوش و نوه کیکاووس است که از فرنگیس دختر افراسیاب متولّد شد. افراسیاب پس از قتل سیاوش خواست دخترش فرنگیس را از میان ببرد تا از نژاد او فرزندی به وجود نیاید. اما پیران ویسه پایمردی کرد و فرنگیس را از چنگ افراسیاب نجات بخشید. چون کودک او به دنیا آمد، به سفارش و وصیّت سیاوش، نامش را کیخسرو گذاشتند. اما افراسیاب دستور داد، کودک را نزد شبانان به کوه فرستند اما پیران پس از جلب موافقت افراسیاب، سیاوش را نزد خود آورد، با مهربانی پرورش داد و پس از آن به دستور افراسیاب کیخسرو و مادرش را به گنگ دژ فرستاد، تا سرانجام گیو پسر گودرز، داماد رستم به اشاره پدرش گودرز به توران رفت و پس از هفت سال جستجو به کیخسرو و مادرش دست یافته و آنها را به ایران آورد. کاووس کیخسرو را گرامی داشت و همه بزرگان ایران جز طوس به نزد کیخسرو آمدند و او را محترم شمردند و بر سر جانشینی او و فریبرز اختلاف پیش آمد و قرار شد گشایندهٔ دژبهمن وارث تاج و تخت ایران باشد، چون کیخسرو دژ را گشود، جانشین کیکاوس شد.کیخسرو پس از رسیدن به

قدرت به دستور کیکاووس انتقام خون پدرش را از افراسیاب گرفت و او را کشت، پس از قتل افراسیاب حکومت صدوشصت ساله را ترک کرد و جهان را بدرود گفت. (رستگار فسایی،۱۳۷۹: ۸۲۵ـ۸۱۰)

یکی از مسائلی که در مورد زندگی کیخسرو مطرح شده، جام است که «کیخسرو جامی ساخته بود مشتمل بر خطوط هندسی چنان چه از خطوط ورقوم و دوائر اصطرلاب ارتفاع کواکب و غیره معلوم نمایند. همچنین او از آن جام، حوادث روزگار را معلوم می‌کرد.» (رامپوری،۱۳۶۳: ۲۴۴)

صد جم و کی آمد و رفت از جهان طالب ولیک هیچگه دوران به طبع شاه ما شاهی نداشت
(غزل ۱۳۲)

«طالب» غبار غم بنشان کین سبوی می در چشم من عزیزتر از افسر کی است
(غزل ۳۲۱)

کی سر فخرش فرود آید به کسب مال و جاه آن‌که دل دریا کند از حشمت کی بگذرد
(غزل ۸۷۸)

- **کیقباد**

نام کیقباد در اوستا «کوات» با لقب کوی و در زبان پهلوی«گوات» با لقب کی ذکر شده و در تازی و در فارسی «قباد» است. (صفا، ۱۳۸۷ :۴۸۰) «کیقباد پدر کاووس نخستین پادشاه کیانی است. چون گرشاسب آخرین شاه پیشدادی درگذشت، زال رستم را به جستجوی کیقباد که از نژاد فریدون بود به کوه البرز فرستاد. رستم او را در کوه البرز یافت و با خود آورد و او شاه ایران شد و افراسیاب را شکست داد...»(شمیسا،۱۳۸۶: ۵۳۹)

شهپر طایر فقرست سپهر آنکه ز فخر زینت افسر کسری و قباد تو ازوست
(غزل ۱۴۶)

عجب که تاج کی و افسر قباد کند علاج ناکسیم سایهٔ هما که نکرد
(غزل ۵۵۱)

- **نوشدارو**

انسان گذشته همواره برای یافتن داروی همهٔ دردها تلاش کرده است. در *شاهنامه* فردوسی از این داروی حیات‌بخش با عنوان « نوش‌دارو» یاد شده، که طالب آملی نیز آن را به کار گرفته است.

سهراب پهلوانی ایرانی است که در سرزمین سمنگان از یک عشق ساده میان رستم و تهمینه پدید آمد. او در غیاب پدر به دنیا آمد و بزرگ شد. در جنگی پدر و پسر، ناشناس در برابر هم ایستادند و پهلوی پسر، به دست پدر دریده شد. سهراب قاتل خویش را در دم مرگ، از انتقام رستم بیم داد وقتی رستم فهمید که او پسرش است که کار از کار گذشته بود. رستم با خشم گودرز را برای گرفتن نوشدارو نزد کاووس فرستاد اما وی از دادن نوشدارو سر باز زد. رستم خود رفت اما در راه بود که سهراب جان سپرد و مثل (نوشدارو بعد از مرگ سهراب) از اینجاست. حکایت پهلوانی و جوانمردی سهراب در ادبیات فارسی هم انعکاس یافته است. (یاحقی، ۱۳۷۵: ۴۹۱ـ۴۹۲) نوشدارو بعد از مرگ سهراب که ریشه در یک حکایت ادبی ـ اسطوره‌ای دارد، خود کنایه‌ای است از رسیدن چاره و علاج پس از گذشتن موقع آن.

تلخ‌تر از زهر چیست چاشنی صبر تلخ‌تر از هر دو نوشداروی پندست
(غزل ۱۲۹)

آنکه زهرش نوشداروی صباست عقرب زلف است و ما را کاکل است
(غزل ۲۰۷)

عیش «طالب» تلخ شد زآنسانکه گر آسودگان نوشدارو بر لبش ریزند و رو درهم کشد
(غزل ۴۶۲)

لذت فقرم دهان بر شهد استغنا نمود نوشدارو را مذاق تلخ من رسوا نمود
(غزل ۵۹۱)

کنید داخل اجزای نوشداروی ما هر آن گیاه که برگش به نیشتر ماند
(غزل ۶۱۹)

- **هما**

هما مرغی است که به استخوان خواری و بی‌آزاری معروف است و در افسانه‌ها رمز سعادت و پادشاهی پنداشته شده است. مردم قدیم هما را مرغی مبارک و موجب سعادت می‌شمردند که سایهٔ آن بر سر هر کس بیفتد، به دولت و پادشاهی دست می‌یابد. «در کتب جانورشناسی از قبیل حیاه الحیوان و عجایب المخلوقات و نیز الحیوان و نزهت نامهٔ علایی سخنی دربارهٔ این پرنده وجود ندارد ولی در شعر و ادب فارسی وجود آن امری مسلم و سعادت بخشی سایهٔ او جزء بدیهیات به شمار می‌رفته است.»(هدایت، ۱۳۵۶: ۲۲) هما مرغی افسانه‌ای همانند سیمرغ است که فرخنده فال و پیک سعادت پنداشته می‌شود، و به همین دلیل به مرغ سعادت نیز معروف است. قدما معتقدند که مرغی است استخوان خوار که جانوری را نیاز دارد و هرگاه بر سر کسی نشیند، او را پادشاه کند. این خصوصیات در واقع، به عنوان پیشینهٔ هما، به نحو وسیعی در ایران معروف بوده تا آنجا که به‌موجب این افسانه‌ها، برای رسیدن به پادشاهی کافی بوده است سایهٔ هما بر سر کسی بیفتد. (یاحقی، ۱۳۷۵: ۸۸۸)

همایی را که شد منقار گرم از استخوان من پس‌از مردن سمندر طعمه‌سازد استخوانش را
(غزل ۱)

منقار صد همای به خون غوطه می‌زند در جستجوی چاشنی استخوان ما
(غزل ۹)

صد هما را سیر می‌سازیم لیک از زندگی چون نمک چش می‌نماییم استخوان تلخ را
(غزل ۴۲)

ای هما داغ می‌شود کامت دور کین استخوان مکیدهٔ ماست
(غزل ۱۱۹)

بعد کشتن ای غم اجزای وجود ما مسوز رحم کن کز استخوان ما هما را قسمتی است
(غزل ۱۹۳)

هر که دید استخوان سوخته‌ام بر سیه بختی همای گریست
(غزل ۲۰۸)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ای بخت سیه چون نکنم شکر که چون هست　　در بال تو آن یمن که در بال هما نیست
(غزل ۳۴۳)

فیض بر فیض فشاندست هوا تا جایی　　کز پر و بال مگس فر هما می‌جوشد
(غزل ۴۶۵)

«طالب» مسوز پیکر خود را که بارها　　چشم همای عشق برین استخوان فتاد
(غزل ۴۶۶)

نامه‌ای بودم شایستهٔ شهبال همای　　بخت بد بین که به پای مگسم بربستند
(غزل ۵۲۰)

به بخت شوم من آتش زبان موم شود　　همای در قفسم رفته رفته بوم شود
(غزل ۵۲۶)

ز سوز عشق تو هر دم سمندری به همای　　ستیزه بر سر این مشت استخوان دارد
(غزل ۵۶۰)

فتاده گوهر همت بغایتی ز رواج　　که صد همای به نیم استخوان نمی‌ارزد
(غزل ۷۰۲)

گر سایه افکند به سر صعوه‌ای ز مهر　　داند که کر و فرّ هما کم نمی‌شود
(غزل ۷۸۵)

بعد از فنا به کام هما استخوان من　　باشد به یاد لعل تو چون نیشکر لذیذ
(غزل ۹۴۶)

دلم نمی‌کشد از کوی او به جای دگر　　سرم نمی‌طلبد سایهٔ همای دگر
(غزل ۹۵۴)

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November 2024 - آبان ۱۴۰۳

اثر بخت بلند تو رفیق تو بس است که تو را گفت که شهبال هما با خود دار
(غزل ۹۶۷)

گو سعادت مبر به بال هما چتر بخت خجسته فال تو بس
(غزل ۱۰۱۵)

چیدند گل از بال هما اهل دل ما گلگونهٔ بخت از پر زاغی نگشودیم
(غزل ۱۱۶۱)

به فرقم سایه گستر، تا کم فیض هما گیرم به خاکم برگذر تا بال بگشایم هوا گیرم
(غزل ۱۴۴۴)

با دلم «طالب» ز آثار سعادت پرملاف رو که زیر سایه دارد صد هما بوم دلم
(غزل ۱۴۵۰)

به هر سر سایه اندازی بلی اوج سعادت را همای دولتی و فر یزدان شهپری داری
(غزل ۱۵۹۹)

- **یأجوج و مأجوج**

سد یأجوج و مأجوج به یکی از دو دیواری گفته می‌شود که ذوالقرنین برای جلوگیری از تهاجم اقوام مختلف شمالی که در پشت کوه‌های قفقاز و شمال غربی ایران پراکنده بودند، کشیده بودند تا از دستبرد و غارت این طوایف و تهاجم آنان در امان باشند. این دو دیوار به نام‌های شرقی و غربی بود و دیوار غربی آن سد یأجوج و مأجوج نامیده می‌شد. این دیوار مهم‌تر از دیوار شرقی بود و در سراسر کوه‌های قفقاز کشیده شده بود. این دیوار عظیم در طول کوه‌های مزبور امتداد می‌یافت تا می‌رسید به شمال شهر دربند و در آنجا تا بالای پیش‌آمدگی کوه و باز در بالای دریای خزر امتداد می‌یافت. در انتهای اتصال این دیوار به کوه معبری بود که دروازه‌ای بزرگ بر آن کار گذارده و در موقع لزوم آن را فرو می‌بستند و اعراب این شهر را دربند را باب‌الابواب یا الباب می‌نامیدند.(صفوی،۱۳۶۴: ۳۱۵)

جهان از فتنهٔ یأجوج گشت از فتنهٔ چشمت بلی این فتنه‌ها را جمله بادام تو می‌زاید
(غزل ۸۴۲)

(← سد سکندر)

نتیجه‌گیری

تلمیح یکی از عناصری است که در گسترش تداعی‌های واژگانی و معنایی شعر سهم بسزایی دارد. شاعر با اشاره به یک نام، رخداد یا عنصری اسطوره‌ای، تاریخی، بومی و ... شبکه‌ای از معانی را وارد شعر می‌کند. به عبارت دیگر، در لفظ اندک، معانی بسیاری را می‌گنجاند. طالب آملی از شبکهٔ گستردهٔ تلمیحات و اشارات بهره برده است و از این رهگذر بر غنای معنایی شعر خویش افزوده است.

منابع

- آموزگار، ژاله (۱۳۸۴) *تاریخ اساطیری ایران*، چ هفتم، تهران: سمت.
- اردلان جوان، سیدعلی (۱۳۸۷) *تجلی شاعرانه اساطیر و روایات تاریخی و مذهبی در اشعار خاقانی*، چ ششم، مشهد: آستان قدس رضوی.
- داد، سیما (۱۳۷۸) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
- *دایره‌المعارف بزرگ اسلامی* (۱۳۷۷) زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۷) *لغت‌نامه دهخدا*، چ هفتم، تهران: دانشگاه تهران.
- راشدمحصل، محمدرضا(۱۳۸۰) *نشانه‌شناسی، کاربرد قرآن و حدیث در ادب فارسی*، مشهد: آهنگ قلم با همکاری نشر روزگار.
- رامپوری، غیاث‌الدین محمّد (۱۳۶۳) *فرهنگ غیاث‌اللغات*، به کوشش منصور ثروت، تهران: امیرکبیر.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۹) *فرهنگ نام‌های شاهنامه*، دو جلد، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- زرّین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۶۷) *سیری در شعر فارسی*، تهران، نوین.
- شریفی، محمد(۱۳۸۷) *فرهنگ ادبیات فارسی*، تهران: نشر نو ـ انتشارات معین.
- شمیسا، سیروس(۱۳۸۶) *فرهنگ تلمیحات*، ویراست ۲، چ دوم، تهران: میترا.
- ـــــــــ (۱۳۸۷) *فرهنگ اشارات*(دو جلدی)، چاپ نخست از ویرایش دوم، تهران: نشر میترا.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳) *تاریخ ادبیات ایران*، چ چهارم، تهران: فردوس.

- ـــــــــــ (۱۳۸۷) *حماسه‌سرایی در ایران*، چ چهارم، تهران: فردوس.
- صفوی، حسن (۱۳۶۴) *اسکندر و ادبیات ایران و شخصیت مذهبی اسکندر*، تهران: امیرکبیر.
- طالب آملی (۱۳۹۱) *کلّیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی*، تصحیح و تحشیه طاهری شهاب، تهران: سنایی.
- عبداللّهی، منیژه(۱۳۸۱) *فرهنگ‌نامهٔ جانوران در ادب پارسی*، تهران: پژوهنده.
- فتوحی، محمود(۱۳۸۶) *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.
- فرای، نورتروپ (۱۳۶۳) *تخیل فرهیخته*، ترجمهٔ سعید ارباب شیروانی، تهران: نشر دانشگاهی.
- کزازی، میرجلال الدین(۱۳۸۵) *نامه باستان*، چ پنجم، تهران: سمت.
- محبتی، مهدی(۱۳۸۰) *بدیع*، تهران: سخن.
- مصاحب، غلامحسن(۱۳۸۱) *دایره‌المعارف فارسی*، چ سوّم، تهران: امیرکبیر.
- معین، محمّد(۱۳۷۱) *فرهنگ فارسی معین*، چ هشتم، تهران: امیرکبیر.
- میر صادقی، میمنت(۱۳۷۶) *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*، تهران: کتاب مهناز.
- هدایت، صادق(۱۳۵۶) *نیرنگستان*، تهران: جاویدان.
- یاحقی، محمدجعفر(۱۳۷۵) *فرهنگ اشارات و اساطیر داستانی*، تهران: سروش.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

زیباشناسی کنایه در سخن طالب آملی

اکرم اسماعیل‌زاده[1]
دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

چکیده

کنایه در اصطلاح ادبی، سخنی است که دارای دو معنی قریب و بعید؛ به‌طوری‌که این دو معنی، لازم و ملزوم یکدیگر باشند. پس، گوینده سخن را چنان ترکیب می‌کند و به کار می‌برد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل می‌گردد. شاید کسانی که با زبان کنایه آشنایی کامل ندارند، از عهده فهم کنایات برنیایند.

پژوهش پیش رو که با روش توصیفی تحلیلی و در بستر مطالعات کتابخانه‌ای انجام‌گرفته، درصدد بررسی کنایه در شعر طالب آملی بوده و به این پرسش اصلی که به‌کارگیری کنایه در شعر طالب آملی چگونه است، پاسخ می‌دهد. بر اساس نتایج این پژوهش، به‌کارگیری کنایه به‌ویژه کنایه اعداد در شعر طالب آملی، از بسامد قابل توجّهی برخوردار است و او برخلاف بسیاری از شاعران، کنایه را با تشبیه و استعاره درهم‌آمیخته است.

کلیدواژه‌ها: شعر فارسی، صور خیال، زیبایی‌شناسی، کنایه، سبک هندی، طالب آملی.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1]. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، Akramesmaeilzadeh۸۹@gmail.com

۱. پیشگفتار

کنایه از حساس‌ترین مسائل زبان و ادبیّات است و مثل صنعت ایهام دارای دو معنی دور و نزدیک است و چه‌بسا که خواننده، مراد نویسنده را از کنایه درنیابد؛ بنابراین، لازم می‌آید که کنایه به‌طور دقیق تبیین و تعریف گردد.

کنایه در کنار مجاز، تشبیه و استعاره، از موضوعات دانش بیان است. در لغت ازکَنَی یَکْنی کِنایةً به معنای پوشیده سخن گفتن و فرونهادن آشکارگی است و در اصطلاح اهل بلاغت، عبارت است از ذکر ملزوم و ارادهٔ لازم. برای مثال، «دست‌باز بودن» کنایه از صفت بخشندگی هست. در عبارت «دست‌باز بودن» باز بودن دست، مکنیّ‌به یا ملزوم و بخشنده بودن، مکنیّ‌عنه یا لازم است. به‌دیگرسخن، لازمهٔ بخشیدن و دادن چیزی آن است که دست فرد بخشنده بازگردد؛ وگرنه از دست او، فی‌المثل بسته و مشت‌گونه گردد، قادر به گرفتن و دادن چیزی نخواهد بود.

چیزی که کنایه را از صناعات نزدیک به آن مثل «ایهام یا توریه» که آن را توهیم و تخیل هم نامیده اند، ممتاز می‌سازد، این است که در کنایه، اراده معنای ظاهری عبارت، همراه اراده معنای لازم جایز و ممکن است. به‌عبارت‌دیگر، عبارت کنایی، مصداق بیرونی هم دارد. اگر دست‌باز بودن، کنایه از بخشندگی باشد، برای بخشندگی لازم است که دست، بازگردد یا اگر دست‌کج بودن، کنایه از دزدی باشد، برای دزدی، دست باید به‌سوی جیب دیگری کج گردد، وگرنه در این دو مورد مذکور، آن عمل انجام‌شدنی نخواهد بود. این است که گفته‌اند: کنایه، مصداق بیرونی دارد.

نیز شایان توجّه است که در کنایه نیز چنان‌که از تعریف‌های آن برمی‌آید، معنی مجازی مراد است، ولی کنایه با مجاز این فرق را دارد که در مجاز، قرینه‌ای وجود دارد که ما را از اراده معنای حقیقی بازمی‌دارد (قرینه صارفه یا مانعه) ولی در کنایه این قرینه وجود ندارد و بلکه اراده معنای اصلی نیز جایز و ممکن است و نیز در کنایه، از ملزوم به لازم، ولی در مجاز از لازم به ملزوم منتقل می‌شویم (سکّاکی، ۲۰۰۰: ۵۲۴). بیهوده نیست که سکّاکی، کنایه را هم حقیقت می‌داند هم مجاز.

بامطالعه در کتاب‌های بلاغت متوجه می‌شویم که در آغاز، هرگونه گوشه‌زدن، کنایه نام داشت و ابن معتزّ (م ۲۹۶هـ‌ق) آنجا که از محاسن شعر و شاعری سخن گفته، کنایه را در کنار تعریض نام‌برده است. ازآنجاکه کنایه در همان معنی تعریض بوده و تعریض هم معلوم بوده، ازاین‌رو، تعریفی برای کنایه ارائه نداده است. قُدامه‌بن‌جعفر در کتاب نقد الشعر از فنّی به نام «إرداف» نام می‌برد و برای تعریفی

ارائه می‌دهد که بعدها برای کنایه ارائه‌شده است. بر اساس تعریف او، ارداف آن است که شاعر برای بیان معنایی مستقیماً به آن معنا اشاره نکند بلکه لفظ یا الفاظی بیاورد که تابع آن معنا هستند و بر آن دلالت دارند و شنونده به‌طور غیرمستقیم، آن معنی را دریابد[1]. چنان‌که امرؤ القیس می‌گوید:

وَتُضْحی فَتیتُ الْمِسْکِ فَوْقَ فِراشِهَا نَؤُومُ الضُّحَی لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ

(امرؤالقیس، ۱۹۹۸: ۶۸)

در این بیت، عبارت «نَؤُومُ الضُّحَی» زنی است که تا چاشت می‌خوابد. این عبارت، کنایه است از زنی که در رفاه و آسایش به سرمی برد. قدامه در اداه می‌گوید: شاعر از «نؤوم الضحی» ترفّه و رفاه این زن را قصد کرده و نشان‌داده که این زن، همسری دارد که به او رسیدگی می‌کند (قدامه، بی‌تا: ۱۵۹).

خطیب قزوینی کنایه را ذکر ملزوم و ارادهٔ لازم دانسته است[2] (خطیب قزوینی، بی‌تا: ۳۳۷). بی‌گمان شیخ عبدالقاهر جرجانی، گردآورنده دانش بیان، نخستین کسی است که تعریف نسبتاً دقیقی ازکنایهٔ اصطلاحی اهل بلاغت، ارائه داده و برخی مسائل آن ازجمله تقسیماتش را با دقّت موردبحث قرار داده‌است. پس از تعریفی که جرجانی ارائه کرد، دیگران هرگونه تعریفی از کنایه را از روی تعریف او نسخه‌برداری کرده‌اند.

جلال الدّین همایی، کنایه را در اصطلاح ادبی سخنی دانسته است که دارای دو معنی قریب و بعید باشد و این دو معنی، لازم و ملزوم یکدیگر باشند؛ پس گوینده آن جمله را چنان ترکیب کند و بکار برد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل گردد (همایی، ۱۳۷۰: ۲۵۶– ۲۵۵).

صاحب «کنایات سخن» می‌گوید: کنایه در اصطلاح علوم بلاغی عبارت است از کاربرد کلمه یا کلام درجایی که کلام علاوه بر معنای غیرحقیقی اطلاقش بر معنای حقیقی نیز راست آید. وقتی می‌گوییم دست پیش هرکس و ناکس دراز مکن و مرادمان آن است که از کسی چیزی مخواه؛ کنایه به‌کاربرده‌ایم. چون مفهوم خواستن و گرفتن مستلزم دراز کردن دست است. لذا معنای حقیقی هم در ذهن حضور پیدا می‌کند (انوری، ۱۳۸۳: ۱۰/۱)

کنایه به اعتبار مکنی کنه (مقصود کنایه) دو گونه است:

---

[1]. «الإردافُ وَهُوَ أنْ یُریدَ الشاعرُ دلالةً علی معنیً مِنَ المعانی فَلا یَأتی باللَّفْظِ الدّالِّ علی ذلک المعنی بلْ بِلَفْظٍ یَدُلُّ علی معنی هُوَ ردفُه وتابعٌ له.إنما أرادَ امرؤُ القیس أنْ یذکرَ ترفهَ هذه المرأة وأنّ لها مَنْ یکفیها فقال: نؤوم الضحی»

[2]. «الکنایةُ لفظٌ أریدَ بِهِ لازمُ مَعْناهُ مَعَ جوازِ إرادته مَعَهُ».

۱. کنایه از صفت.
۲. کنایه از موصوف

لازم به ذکر است که:

۱- منظور از صفت، صفت صرفی و نعت نحوی نیست، بلکه منظور یک حکم و معنی قائم به ذاتی است.

۲- گاهی صفت به خود موصوف نسبت داده می‌شود که آن را کنایه صفت حقیقی می‌نامند و گاهی هم صفت به یکی از متعلّقات موصوف نسبت داده می‌شود (نه به خود موصوف) که آن را کنایه صفت نسبی می‌خوانند. در کتاب‌های بلاغی، کنایه به سه گونهٔ کنایه از صفت، کنایه از موصوف و کنایه از نسبت معرّفی شده است که حقیقت امر، آن است که بیان گردید.

بنا بر آنچه گذشت:

۱- کنایه، نوعی مجاز است و به این جهت است که گفته‌اند: کنایه از صراحت، بلیغ‌تر و رساتر است؛ چراکه انسان را به فکر و تأمّل در معنای مراد وامی‌دارد.
۲- کنایه، مصداق بیرونی دارد.
۳- کنایه، مشتمل بر اراده معنای دور و نزدیک یا معنای حقیقی و مجازی است.
٤- کنایه، ذکر ملزوم و ارادهٔ لازم با جواز ارادهٔ ملزوم است.

کنایه را به اعتبار انتقال معنای مقصود به کنایه قریبه (آنکه به‌زودی و آسانی فهم می‌شود) و بعیده (آنکه باید درباره ارتباط میان لازم و ملزوم فکر کرد) و ازلحاظ وضوح و خفای انتقال از مکنیّ به به مکنیّ عنه به تلویح (وسائط میان لازم و ملزوم متعدّد و زیاد باشد)، ایماء (برعکس تلویح)، رمز (فهم مکنی عنه دیر و وسائط در آن دشوار و پوشیده باشد) و تعریض (عبارتی کنایی که مکنی عنه آن هشدار، ریشخند وسرزنش کسی باشد) تقسیم می کنند (ر.ک به: شیرازی، ۱۳۷۰: ۳/ ۵۱۰).

انگیزه‌ها و اغراض کنایه بسیار است و شاید قابل‌شمارش نباشد. جلال‌الدین سیوطی در کتاب الإتقان فی علوم القرآن مهم‌ترین اغراض کنایه را گزینش تعبیر محترمانه به‌جای تعبیر ناشایست (یعنی رعایت ادب و عفّت کلام و پرهیز از آوردن الفاظ زشت)، نشان دادن مبالغه، اختصار و زیبا جلوه دادن سخن شمرده است (السیوطی، بی تا: ۳/ ۱۵۹)

پژوهش پیش رو که با روش توصیفی تحلیلی در بستر مطالعات کتابخانه‌ای انجام‌گرفته درصدد بررسی کنایه در شعر طالب آملی است. محمّد فرزند عبدالله آملی متخلّص به طالب[1]، در سال ۹۹۴ هجری قمری و به نقلی در سال ۹۸۷ هجری قمری دریکی از روستاهای آمل به نام «دهستان اهلمرستاق» به دنیا آمد. در بیت زیر به آملی بودن خود اشاره‌کرده است:

چو من فرزانه‌ای برخاست زان بوم　　طواف خاک آمل می‌توان کرد
(طالب آملی: ۴۶۷)

طالب آملی در مکتب‌خانهٔ‌کربلایی قربان آمل، قرآن کریم و دیگر علوم متداول آن روزگار را یاد گرفته و در این متحمّل سختی‌های زیادی شده است که در دو بیت زیر، پرده از آن برداشته است:

ای بس شب دراز که در فکر تا به‌روز　　در خاک و خون تپیده ریاضت کشیده‌ام
بس خورده‌ام به مدرسه دود چراغ دل　　تا وسمه‌ئی بر ابروی شهرت کشیده‌ام
(طالب آملی: ۱۴۳)

استعداد ذاتی، حفظ و مطالعهٔ اشعار شاعران بزرگ و همچنین آموختن فنون و مهارت‌های شعر سرایی او را به شعر سرایی کشید و چندان نپایید که استعداد شاعری او شکوفا گردید و او در نخستین اقدام جدّی، میر ابوالقاسم ترشیزی، حکمران آمل را ستایش کرد. او دو قصیده و یک ترکیب‌بند، در ستایش ابوالقاسم سرود. طالب برای به دست آوردن موقعیّت مناسب به کاشان که اقوام مادری‌اش ازجمله حکیم نظام‌الدین علی کاشی، پزشک دربار تهماسب یکم صفوی (۹۳۰- ۹۸۴ هـ ق) و محمّد خدابنده

[1]. و «طالبا». او در ابیات مقطع غزل و در ابیات مطلع و مقطع قصیده و قطعه و حتّی گاهی در رباعیات نیز از این دو تخلّص یعنی طالب و طالبا استفاده کرده است:

طالب جادو خیالم کز مقالات فصیح　　رشگ خاقانیست بر من چون بر اورنگ اثیر
(طالب آملی: ۴۲)

در بیت مطلع قطعه‌ای در مدح قلیج خان تخلّص خود را آورده است:

طالب منم که جمله گیان خیال را　　بر چهره هفت پرده عصمت کشیده‌ام
(طالب آملی: ۱۴۳)

(۹۸۵ – ۹۹۶ ه. ق.) در آنجا بودند، رهسپار شد. پس‌ازآن که در کاشان هم به اهداف خود نرسید به مشهد مقدّس عازم شد و پس از زیارت حضرت علیّ بن موسی الرّضا (ع) راهی مرو گردید.

طالب در مرو، به محضر بکتش خان می‌رود و طبق نقل‌ها دو سال در درگاه او ماندگار می‌شود. دو سال بعد، با سرودن یک مثنوی به وزن مثنوی خسرو و شیرین نظامی، از حاکم مرو اجازه می‌خواهد که به دیدار اقوام خود از مرو خارج گردد. طالب به‌جای رفتن به آمل یا کاشان، راهی هندوستان می‌شود. در هندوستان اندوختهٔ خود را خرج می‌کند و به بیماری و مشکلات دیگر دچار می‌گردد و شش ماه طبق گفته خودش در درد و رنج به می‌برد. تا این‌که میرزا غیاث بیگ اعتمادالدوله (م ۱۰۳۷ ق) فرزند خواجه محمّد شرف، از دولتمردان شیعهٔ ایرانی به دنبال دریافت نامه‌ای از شاپور تهرانی، بلافاصله طالب آملی را تحت حمایت خویش قرار می‌دهد و طالب آملی در جرگهٔ شاعران دربار جهانگیرشاه درمی‌آید می‌تواند با گنج نبوغ خود در مدّت کوتاهی مدارج ترقّی را طیّ نماید. (صفا، ۱۳۶۴: ۱۰۵۶/۵). طالب آملی در سال ۱۰۳۶ هجری قمری درحالی‌که چهل‌ونه بهار از عمرش می‌گذشت، رخ در نقاب خاک کشید و پیکرش در شهر فتح پور سیکری نزدیک آگره در جوار مقبرهٔ اعتمادالدوله به خاک سپرده شد (ر.ک به: مقدّمه دیوان طالب آملی). دیوان اشعار نسبتاً پرحجمی از طالب آملی به یادگار مانده که بوسیلهٔ محمّد طاهری شهاب تصحیح‌شده و همین نسخه مورداستفاده نویسنده این سطور قرارگرفته است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

با جست‌وجو در پایگاه‌های اینترنتی معتبری مانند ایرانداک، نور و... معلوم گردید که دربارهٔ زیباشناسی کنایه در شعر طالب آملی، تحقیقی در قالب کتاب، مقاله، پایان‌نامه و حتّی یادداشت کوتاه هم صورت نگرفته است. این در حالی است که کنایه، بارزترین صور خیال به‌کاررفته در شعر طالب آملی است و پا به‌پای تشبیه و استعاره، آمده و تصویر آفرینی کرده است. بسامد کنایه در شعر طالب آملی چنان بوده است که گاهی در همهٔ ابیات یک غزل می‌توان حضور کنایه را به چشم دید. بااین‌حال، دربارهٔ موضوعات دیگر آثاری بیشتر در قالب مقاله به وجود آکده است که از آن‌ها می‌توان به بررسی سیمای جامعه در دیوان طالب آملی (۱۳۹۲)، بررسی مضمون و مترادفات آن از منظر شاعران سبک هندی (۱۴۰۲)، عوامل ابهام معنایی در شعر طالب آملی (۱۳۹۰)، منظورشناسی جمله‌های پرسشی در غزلیات طالب آملی (۱۳۹۴)، بازتاب غم، رنج و ناامیدی در سبک هندی (۱۳۹۰)، بازنمود آموزه‌های تعلیمی در شکوائیه‌های طالب آملی (۱۳۹۱)، بررسی هنجار گریزی واژگانی و معنایی در غزلیات طالب آملی

(۱۳۹۸)، تحلیل و تبیین دلایل واسوخت از فخر در شعر شاعران خودستا: خاقانی شروانی، عرفی شیرازی و طالب آملی (۱۴۰۱) و بررسی سبک فکری و محتوایی رباعیات طالب آملی (۱۳۹۲) اشاره کرد.

۳- زیباشناسی کنایه در سخن طالب آملی

چنان‌که پیش‌ازاین هم گفته شد، یکی از معانی کنایه پیش از آن‌که به معنی اصطلاحی باشد، تعریض، طعن و گوشه‌زدن است که طالب آملی در بیت‌های زیر، کنایه را در این معنی به‌کاربرده است:

به اطلس سخنم دست رد نهند و سزد — که این خران همه سوداگران کرباسند
کنایه را اثری نیست در طبیعتشان — ز بس به طبع جمادی بری زر احساسند
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۲۲)

عیسی ز لبم نوش کند نیش کنایات — کو را هنر این است که مشاطه بادست
(طالب آملی: ۱۰)

۳-۱- کنایه از صفت

۳-۱-۱- تشنه بودن به خون کسی

تشنه بودن به خون کسی کنایه از سخت بد بودن با کسی است (ثروت: ۱۱۴) طالب از تعبیر تشنه لب خون خضر و الیاس بودن را به کار برده است:

به جرم این که نمودند ره به اهل سلوک — همیشه تشنه لب خون خضر والیاسند
(طالب آملی: ۲۲)

چنانکه ملاحظه می‌شود مصراع دوم، به تمامی مصراع کنایی است. حسّاد و زهّاد با خضر و الیاس که به اهل حقیقت و سلوک راه نشان داده‌اند به‌سختی سر دشمنی و حتّی قصد کشتن آن‌ها رادارند. این تعبیر معمولاً به‌صورت «تشنه بودن به خون کسی» به کار می‌رود که طالب کلمهٔ لب را هم به جهت وزن و هم به جهت افادهٔ معنی دقیق‌تر و مبالغه افزوده است. یعنی که تشنگی آن‌ها چنان است که بر لب‌شان هویداست. لذا کلمهٔ لب نشان‌دهنده شدّت تشنگی و درنتیجه شدّت دشمنی است.

۲-۱-۳- دواسبه بودن و دواسبه تاختن

تعبیر دواسبه و دواسبه کنایه از سرعت و استعجال است (ثروت: ۲۳۰) و طالب تعبیر دواسبه گریختن را در بیت زیر آورده است:

ز شـــهر بند وجود ای ســـتم دواســـبه گریز که صـــیت عدل جهانگیر پادشـــاه رســـید
(طالب آملی: ۲۳)

رسم چنان بوده است که برای درشکه یک، دو، سه، چهار و حتّی شش اسب می‌بستند. پرواضح است که هرچه تعداد اسب‌ها زیاد باشد درشکه به‌سرعت و آسانی کشیده خواهد شد و هرچقدر هم اتاقک درشکه بزرگ و مجلّل باشد، مشکلی پیش نخواهد آمد. درشکهٔ پادشاهان اغلب دارای چندین اسب بوده است. این که برای ستم درشکه دواسبه اثبات کرده، نشان می‌دهد که ستم پادشاهی می‌کرده و حاکم بوده و صیت عدل جهانگیرخان او را از تختش پایین کشیده و او باید سوار درشکهٔ خود شده و به‌سرعت برود.

۳-۱-۳- به روغن افتادن

در زبان و ادب فارسی، روغن کسی یا چیزی را درآوردن، کنایه از رمق آن را گرفتن و نیز به روغن سوزری افتادن، کنایه از فرسوده و ازکارافتادن است (انوری، ۱۳۸۳: ۸۲۴/۱) و به‌وفور به‌کاربرده شده‌اند، ولی به روغن افتادن در کتاب‌های فرهنگ کنایات نیامده که طالب آملی آن را به معنی سختی دیدن و شاید از رمق افتادن به‌کاربرده و گفته:

نـیـک چـو بـیـنـد نـتـیـجـهٔ کـرم تســـت هـرکـه بـه روغـن فـتـاده یـابـد نـان را
(طالب آملی: ۵)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

نکته جالب توجّه این است که در بخش شمالی ایران، نان دارای مغز و گونه‌ای از نان را درون روغن می‌پزند. شاعر، همین مسئله را دستمایهٔ کنایهٔ خود قرار داده است.

۴-۱-۳- چرب‌زبان بودن

چرب‌زبانی و چرب‌زبان بودن کنایه از خوش‌زبان بودن، زبان‌آور و سخندان بودن، گاهی چاپلوس و فریبنده بودن است (ثروت: ۱۴۶) و تعبیر کنایی جدیدی است. طالب آملی آن را در بیت زیر به‌کاربرده است:

کلک فصیح تو در مکالمه بشکست چرب زبانیش رونق به لسان را
(طالب آملی: ۵)

نکتهٔ جدید در این است که طالب این کنایه را به کلک (= قلم) ممدوح نسبت داده و نه خود ممدوح. بر اساس بیان طالب، چرب‌زبانی یعنی زبان‌آوری کلک ممدوح رونق زبان را شکسته است. با کمی دقّت می‌توان دریافت که شاعر، استعاره، تشخیص و کنایه را چنان درهم‌تنیده که جدا آن‌ها ممکن نیست.

۵-۱-۳- نمک

کلمهٔ نمک، کلمه‌ای است که طالب با استفاده از آن ترکیبات کنایی صفتی و موصوفی زیادی درست کرده است. بطورکلّی نمک کنایه از ظرافت، لطافت، جمال، مزه، جاذبه، مطبوعی، نعمت، حیات تلخی و شیرینی است (ثروت: ۴۸۹). در بیت هنریم زیر:

ای نمک خنده داده چین جبین را شسته به خون‌جگر لب نمکین را
(طالب آملی: ۷)

چین جبین کنایه از عبوس و ناراحت بودن، خون جگر کنایه از سختی و زحمت، لب نمکین کنایه از شخص بذله‌گو، لب دوست‌داشتنی و تودل‌برو، زبان دارای نیش و کنایه و لب نمکین را به خون‌جگر شستن می‌تواند کنایه از این باشد که ممدوح با زحمت زبان پر نیش و کنایهٔ خود را نگاه می‌دارد. چنانکه ملاحظه می‌شود، تشبیه و کنایات را درهم‌آمیخته و چنین شیوهٔ به‌کارگیری کنایه را از کنایه در کنایه ننامیم پس چه بنامیم؟!

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

هر لبی را نمکی هر دهنی را مزه‌ایست طرز هر طوطی شکرشکنی را مزه‌ایست
(طالب آملی: ۳۷۴)

بی‌تو برعکس خواهشم می‌ناب نمکین و کباب بی‌نمک است
(طالب آملی: ۳۰۴)

صد جنون طی گشت تا دستم گریبانگیر شد صد نمکدان شد تهی تا چشم داغم سیر شد
(طالب آملی: ۴۴۹)

داغ بر کف ز که مرهم جویم قاف تا قاف جهان بی نمکست
مرهم شور به زخمم نفکند دست زین مرهمیان بی‌نمکست
(طالب آملی: ۱۳)

نمک بر جگر پاشیدن، نمک بر جگر داشتن، نمک بر زخم پاشیدن، نمک بر جراحت پاشیدن کنایه از ناراحت ساختن، داغ غم را تازه کردن، با طعنه و شماتت بر درد و اندوه مصیبت‌زده‌ای افزودن است که در بیت زیر به‌کاررفته است:

تا کی نمکم بر جگر سوخته پاشند زهرم به لب با شکر آموخته پاشند
بر تازه جراحت نمک افشان شوم از اشک چون عطر که بر جامهٔ نو دوخته پاشند
(طالب آملی: ۴۹۲)

طالب آملی، چنانکه شیوهٔ اوست می‌خواهد در به‌کارگیری تعبیرات کنایی، ظرافتی یا طرزی نو به کار گیرد و مقلّد محض نباشد. او با افزودن کلمهٔ «سوخته» و استفاده از «جگر سوخته» به‌جای جگر، می‌خواهد شدّت ناراحتی خود را بیان کند. تصوّر کنید که نخست، جگر کسی بسوزد و از جگرسوزی دچار اندوه بشود، بعد این جگرسوخته را نمک بپاشند. پرواضح است که نمک پاشیدن بر جگرسوخته مثل این است که نمک بر جگر زخمی یا زخم جگر بپاشند. در چنین حالت، انسان دچار دو درد و دو مصیبت می‌شود. در مصراع نخست بیت دوم هم شدّت ناراحتی را با دو چیز بیان کرده است. یکی نمک افشاندن بر زخم تازه، دوم گریه کردن و اشک شور به روی زخم تازه ریختن. ناگفته پیداست که این نکات لطیف و باریک، جز با تأمّل و تأنّی در ابیات به دست نخواهد آمد.

در بیت زیر هم تعبیر کنایی نمک در چشم کردن آمده است:

از آن رو نـاز بـر گـل مـی‌تـوان کـرد نـمـک در چشـــم بـلـبـل مـی‌تـوان کـرد
(طالب آملی: ۴۶۷)

٦-١-٣- فاتحه خواندن

فاتحه خواندن بر چیزی یا فاتحهٔ چیزی را خواندن، کنایهٔ قرآنی بوده و کنایه از نیست و نابود تصوّر کردن چیزی است که در بیت زیر آمده است:

زیر لـب از دهشـــت ســخای تو بر ســر فـاتـحـه خـوانـنـد گـنـج‌هـای دفـیـن را
(طالب آملی: ۸)

در خوش‌بینانه‌ترین حالت، این تعبیر کنایی به‌صورت «فاتحهٔ ما را خوانده‌اند» (انوری، ۱۳۸۳: ۱۱۴۱/۲) به‌کاربرده می‌شود. طالب آملی این تعبیر کنایی را در نزدیک‌ترین حالت به کاربرد بیرونی و واقعی آن به‌کاربرده و محسوس‌تر ساخته است که این، اوج کنایه است. در جهان بیرون، رسم چنان است که مسلمانان وقتی‌که مرده را درون گور نهادند و بر گور خاک ریختند (تدفین) پیرامون گور مردهٔ مسلمان، حلقه‌زده و سورهٔ فاتحه‌الکتاب را قرائت می‌کنند؛ بنابراین، خواندن فاتحه به دفن و دفین ارتباط مستقیم و ناگسستنی دارد. طالب آملی با آوردن کلمهٔ دفین به این مسئله نظر داشته است؛ وگرنه گنج می‌تواند دفین و غیر دفین باشد. از این گذشته، کلمهٔ «بر سر» در ذهن انسان مراسم ایستادن مؤمنان بر سر گور دفین را تجسّم می‌کند. بیهوده نیست که طالب آملی می‌گوید:

در کلامم ســهو نتوان یـافتن زیرا کـه من مسـتم از جام طبیعت لیک مسـت شـیرگیر
(طالب آملی: ۴۲)

۷-۱-۳- بوی شیر و سیر

بوی شیر از دهان کسی آمدن کنایه از صفت خامی، بچه بودن و بی‌تجربگی است که طالب آملی آن را در بیت زیر به‌کاربرده است:

شیر مردان را به جان از رشگ شور افکنده‌ام گرچه می‌آید چو پستان از دهانم بوی شیر
(طالب آملی: ۴۱)

شاعر، کنایه و تشبیه را در عکس تشبیه هرچه محسوس‌تر و ملموس‌تر باشد زیباتر و فنّی‌تر است. شاید چیزی مثل پستان نباشد که از آن بوی شیر بیاید و شاعر دقیقاً همان را به خدمت گرفته است. از این گذشته، در کنار هم قرارگرفتن کلمات پستان، هم‌آمیخته است. به‌عبارت‌دیگر، تشبیه به کمک کنایه آمده تا آن را محسوس‌تر کند. کنایه بر دهان، شیر و بوی که موجب خلق مراعات نظیر یا تناسب کلمات شده و نیز تضادّ در صدر و ذیل بیت، به این صورت که در صدر بیت «شیر مرد» و در ذیل آن، کسی که بوی شیر از دهانش می‌آید یعنی بچه، آمده بر عمق زیبایی بیت افزوده است. جالب توجّه است که شاعر در بیت دیگر، «بوی سیر» و تعبیر بوی سیر از دهان آمدن را به کار گرفته است. واضح است که بوی سیر موجبات ناراحتی را فراهم می‌آورد.

از دل سرگرم در مهرت شود کین آشکار　　از دهان غنچهٔ سوسن گر آید بوی سیر
(طالب آملی: ۴۳)

۸-۱-۳- چشم‌سفید گشتن

چشم‌سفید گشتن و سپید شدن چشم، کنایه از کور گشتن است. تعبیری که در قرآن کریم و در آیهٔ شریفهٔ ﴿وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ﴾ (یوسف/۸۴) آمده است. چشم سپید هم کنایه از انسان کور و نابیناست. طالب آملی می‌گوید:

چشمم سفید گشته ز غم تا کلیم وار　　بنموده ز آستین ید بیضا گریستن
(طالب آملی: ۷۳)

طالب با آوردن کلمهٔ «ز غم» عبارت قرآنی مذکور را به یاد آورده و گویی می‌خواهد نیم نگاه خود به آیهٔ مذکور را هم نشان بدهد. از سوی دیگر، آیهٔ کریمه دربارهٔ یعقوب نبی (ع) یعنی یک پیامبر الهی است و طالب آن را به پیامبر دیگر یعنی موسی (ع) پیوند داده است.

۹-۱-۳- آب در شیر کردن

آب در شراب و شیرکردن کنایه از مکر و دغل و ستم کردن در حقّ کسی است. طالب در بیت زیر می‌گوید:

با چنین بختی که من زادم عجب نبود اگر　　مادر از نامهربانی آب در شیرم کند
(طالب آملی: ۴۶۸)

شاعر، کنایه را با کلمات مادر، زادن و نامهربانی مقرون ساخته است. گویی زنان کم شیر اندک شیر خود را به آب می‌آمیختند و به کودک می‌دادند نیز ممکن است که مادر، شیر (گاو و گوسپند) آمیخته به شیر را به کودک بدهد. هر دو حال، حکایت از نامهربانی و ستم دارد. شاعر ضمن آوردن کنایه و کلمهٔ نامهربانی، خواسته است که ذهن شنونده از موارد سلبی مثل بی‌عفّتی مادر دور سازد. ازآنجاکه طالب آملی درآوردن هر کلمه دقّت خاصّی دارد بنابراین، دقّت شاعر چنانکه خودش بیان کرده:

در دقّت خیال سخن کاسه‌های زهر　　بر لب نهاده وز سر قدرت کشیده‌ام
(طالب آملی: ۱۴۳)

ما را به دقّت در کارکرد کلمات وامی‌دارد.

۱۰-۱-۳- سیاه

کلمهٔ «سیاه» ازجمله کلماتی است که طالب با آن تعبیرات کنایی مختلفی ساخته است و در کلّ این کلمه در کنار کلمات دیگر بر اموری منفی و سلبی دلالت دارد. چنانکه سیاه سر، سیاه‌نامه، سیاه‌دل و سیاه‌درون، کنایه از گناهکار و عاصی و سیاه‌چشم، کنایه از بی‌وفا، سیاه‌دست و سیاه‌مست، کنایه از بخیل و ممسک، سیاه رخ و سیاه‌روی، کنایه از شرمنده و بی‌آبرو است (ثروت: ۳۰۹). در ابیات زیر تعبیرات کنایی را که با کلمهٔ سیاه درست‌شده می‌توان مشاهده کرد:

سیاه‌نامه اسیری که با لب تسلیم　　برد به درگه عفوش ز روی عجز پناه
(طالب آملی: ۹۶)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

جبین بخت مرا خاکروب هر درگاه　　زمانه ساخت که روی زمانه باد سیاه
(طالب آملی: ۹۴)

در همهٔ این بیت‌ها، نکات دقیق و لطیفی وجود دارد که تنها با تفکّر و تأمّل می‌توان به آن‌ها رسید و بی‌هیچ گمانی، طالب آملی واقف آن‌ها بوده است. در بیت اول، سیاه‌نامه بودن را با اسارت و تسلیم

مقرون ساخته که نشان می‌دهد اولاً: اسیر سیه نامگی (گناه) است و از اسیر هم جز تسلیم برنمی‌آید. ثانیاً: در سیه‌نامگی اختیار زیادی نداشته و سیه‌نامگی بر او تحمیل‌شده است. در بیت دوم، بیان داشته که روی زمانه سیاه باد روی ز ما نه سیاه باد. به‌عبارت‌دیگر، ما که کاره‌ای نبوده‌ایم، بلکه این زمانه بوده که ما را به این کارها کشیده است. نیز در بیت زیر:

با این سیه دلان چه زنم لاف دوستی کز کینه مهر را نشناسند از خری
(طالب آملی: ۱۰۸)

۱۱-۱-۳- جبین

طالب آملی، از کلمهٔ «جبین» نیز با کمک کلمات دیگر، کنایات زیادی درست کرده که برخی از آن‌ها به‌قرار زیر است:

کفر باشد بحر خواندن دست جودش را که بحر می‌دهد مشتی گهر آن هم به صد چین جبین
(طالب آملی: ۷۸)

چین جبین کنایه از عبوس و گرفته بودن است. این بیت، بی‌گمان یکی از زیباترین ابیات طالب آملی است که در آن تشبیه، استعاره، تصویر و کنایه را به هم در دوخته است. صد چین جبین هم کنایه از صفت عبوس بودن و هم استعاره برای موج موج بودن دریاست. موج‌های کوچک ساحل را به چین‌های جبین تشبیه کرده است. نیز در بیت زیر:

ناخوش ترین وعظ تو آلوده خاطریست چین بر جبین دیده زن و این و آن مخواه
(طالب آملی: ۹۰)

و بیت زیر:

ترحّمی که دلی دارم از شکنجهٔ هجر زآستین تو چینش فزون به پیشانی
(طالب آملی: ۹۹)

۱۲-۱-۳-کنایات صفت عددی

در زبان و ادب فارسی، کنایه صفت برای بیان مقدار اندک و زیاد چیزی با استفاده از اعداد به‌کاربرده می‌شود. به‌طوری‌که عدد یک بر اندک بودن و اعداد صد و هزار بر زیادی دلالت دارند. از این کنایات صفت به‌عنوان «کنایات عددی» نام‌برده می‌شود که در شعر طالب آملی دارای بسامد قابل توجّه است.

«ذرّه، ذرّه ذرّه و ذرّه‌ای» کنایه از صفت بسیار اندک است که در بیت زیر آمده است:

ذرّه‌ای انصاف می‌خواهم ز همکاران به وام　　تا غنی سازم به آن سرمایهٔ امید فقیر
(طالب آملی: ۴۲)

نمود سوی درت ذرّه ذرّه‌ام پرواز　　مرا به کوی تو قسمت جدا جدا آورد
(طالب آملی: ۴۸۷)

«نیم جو» کنایه از مقدار اندک است که در بیت زیر آمده است:

نیم جوم قدر نیست در نظر خلق　　گرچه ندارد دو کون چون من یک تن
(طالب آملی: ۸۳)

و بیت زیر:

صد بیابان نیم گامم بود در شبگیر شوق　　وین زمان از پا به پا اقرار فرسنگ منست
(طالب آملی: ۳۵۱)

و بیت زیر:

اسیر عشق گریبان دلیر پاره کند　　به نیم عربده زنجیر شیر پاره کند
(طالب آملی: ۵۱۳)

«یک» کنایه از مقدار اندک در بیت زیر:

صـــید ترا بـه زخم پیـاپی چـه احتیـاج　　از دور یـک اشـــارهٔ تیغ نگـه بس اســـت
(طالب آملی: ۳۱۹)

«یک دو»، کنایه از مقدار نسبتاً اندک که در بیت زیر آمده است:

فیض صبوح می‌رود از کف به یک دو جام　　هرکس خمار ما شـــکند حاتم طی اســـت
(طالب آملی: ۳۷۸)

اعداد یک، دو و سه بر قلّت و اندکی و در مقابل اعداد صد، هزار، هزاران، صد هزار و غیر این‌ها بر کثرت و زیادی دلالت دارند. به‌این‌ترتیب، اعداد

– **سه**، در سه روزه (طالب آملی: ۱۴۲)

– **چهار**، در چاربازار ارکان (۹۰)

– **هفت**، در هفت نقاب (۴۴)، هفت کشور (۴۰)

– **صد**، در صد نافه (۲۹)، صد مسیحش (۳۲)، صد معنی (۴۱)، صد هنر (۴۳)، صد گنج (۴۴)، صد شیوه (۷۳)، صد پیرهن زنم چاک (۲۵۰)، صد گوهر ناسفته (۱۱۴)، صد ره (۱۴۱)، صد بحر اخضری (۱۰۸)، صد بحرگوهر و صد عقد گوهر (۳۸)، صد ناز (۲۶۴)، صد یوسف (۲۷۴)، صد چاک (۲۷۷)، صد کمانکش (۲۷۹)، صد شکر (۴۵۲)

– **دو صد، در** دو صد شهید (۳۷۵)

– **هزار**، در هزار هدهد (۳۶)، هزار بار (۳۶)، هزار شیر ژیان خسته و فگار (۳۶)، هزار سال (۳۸)، هزار بنده (۵۴)، هزار عذر (۶۹)، هزار چشمهٔ نوش (۱۵۲)، هزار آفرین (۲۶۴)، هزار چشمه (۲۶۷)، هزار دجله (۲۷۱)، هزار قافله (۴۶۳)

– **صدهزار**، در «ز وحش و طیر به هر گوشه صدهزار» (۳۶)، صد هزار باز ز شوق (۱۴۱)، صد هزاران جان شیرین (۲۳۷)، صدهزاران غم (۲۵۳)

– **هزاران**، در هزاران دفتر (۴۱)، هزاران زبان (۱۳۸)، هزاران شیوه (۲۷۸) به‌کاررفته است.

استفاده از این نوع کنایه چنان دارای بسامد است که گاهی در تمام ابیات یک غزل می‌توان کنایه عدد را عیان دید. چنانکه در غزل زیر در همهٔ ابیات از کنایه عددی استفاده‌شده است:

جـهان بـه عـشوهٔ اهـــل جـهان نمی‌ارزد | به یک کرشـــــمه زمین و زمان نمی‌ارزد
فـتاده گوهـــر هـمّت به غایـــتی ز رواج | که صـــد همای به نیم اســتخوان نمی‌ارزد
هزار دشـــمن اگر کامران شـــوند ای بخت | به دل شکستـــن بـا دوســـتان نمی‌ارزد
هزار خرمن گـل طـالـب ار بود انصـــاف | به یک مـــــضایقهٔ بـاغـــبان نمی‌ارزد
(طالب آملی: ۴۹۸)

۲-۳- کنایه از موصوف

کنایه‌ای که مکنیّ عنه یا مقصود نهایی آن یک موصوف یا مصداق بیرونی باشد.

۱-۲-۳- آب و گل

آب و گِل، کنایه از جسم بشر یا وجود جسمانی انسان است. چنانکه طالب آملی گفته است:

مـرا جز نـیّـت حـمـدت بـه دل نیســـت | جز این انـدیشـــه‌ام در آب و گـل نیســـت
(طالب آملی: ۱)

آب و گل در مصراع دوم، کنایهٔ موصوف برای قالب بشری یا جسم انسان است که طبق آموزه‌های دینی (انسان/۲- الرّحمن/۱۴- ص/۷۶) از آب و گل درست‌شده است. پر واضح است که کلمهٔ جسم یا بدن یا پیکر و امثال این‌ها به‌هیچ‌وجه گویای سرایر وجود و بلکه ذرّه ذرّهٔ وجود انسان نیست، ولی آب و گل این مسؤولیت را به‌خوبی انجام می‌دهد. ازاین‌رو، شاعر برای بیان این‌که در ذره ذرهٔ وجودم اندیشه‌ای جز حمد تو ای ممدوح نیست از این کنایه استفاده کرده است. این تعبیر کنایی بارها مورداستفاده قرارگرفته است:

من آن مجســـم فیضـــم که بی تأمّل و غور | توان در آب و گلم دید جوش اســـتعداد
(طالب آملی: ۲۱)
بـلـغـزیـده بـود آن چـنـان پـای خـاطـر | در آب و گـل مـهـر هـنـدی بـتـانـم
(طالب آملی: ۶۳)

۲-۲-۳- موشکاف

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

موشکاف، کنایه از کسی است که کاری را در کمال دقّت و ظرافت انجام می‌دهد. بدیهی است که موی شکافتن و موشکافی هم به معنی انجام دقیق کار است. مو شکاف بودن تیغ کنایه از شدّت برندگی و تیزی آن است؛ بنابراین تیغ موی شکاف کنایه از تیغ بسیار تیز و برنده و ظریف لبه است که طالب آن را در بیت زیر آورده است:

ز تیغِ موی شکافت ز دوش جوش خصم　　به هیأت زره زلف تارتار افتاد
(طالب آملی: ۳۷)

نیز در بیت زیر:

تیغ تو چون شهرهٔ شد به موی شکافی　　واهمه تسخیر کرد کون و مکان را
(طالب آملی: ۵)

و در بیت زیر، آن را به ممدوحش اسناد داد و گفته است:

والاگهرا رمز رسا موی شکافا　　ای کز تو کمین پایهٔ من سبع شدادست
(طالب آملی: ۱۱)

کنایات شعر طالب آملی زیادتر از آن است که بتوان همهٔ آن‌ها را در ضمن مقاله‌ای فهرست کرد. ازاین‌رو، نویسندهٔ این سطور پیشنهاد می کند که محقّقان و علاقه‌مندان طالب، کنایات موضوعی را دستور کار خویش قرار بدهند. در جدول زیر فهرستی از چند کنایهٔ به‌کاررفته در شعر طالب آملی آمده است:

ردیف	کنایه (مکنیّ به)	نوع کنایه	مقصود (مکنی عنه)	صفحه
۱	بی‌دلان خاک‌نشین	موصوف	عاشقان زمینی	۷
۲	آب از دهان فروچکیدن	صفت	حسرت خوردن. شیفته شدن	۲۸
۳	پاک‌دامن	موصوف	عفیف و ناموس دار	۴۴
٤	دست به درگاه ایزد متعال برآوردن	صفت	دعا و نیایش کردن	۵۴

۵	دست و زبان کسی بستن	صفت	ناتوان و عاجز کردن	۶۳
۶	دو دست دعا وقف بر آسمان بودن	صفت	همواره دعا کردن	۶۳
۷	دیده تر کردن	صفت	گریستن	۷۱
۸	کلاه خسروان خواستن	صفت	پادشاهی آرزو کردن	۸۹
۹	از آسمان به تحت الثری افتادن	صفت	از عزّت به ذلّت افتادن	۹۱
۱۰	روباه پوستین بر دوش بودن	صفت	فریبگر و مکّار بودن	۱۳۸
۱۱	پنبه بر گوش نهادن	صفت	نشنیدن (به عمد)	۴۲۶
۱۲	رنگ بیماران پذیرفتن	صفت	زرد رنگ و لاغر شدن	۵۰۵
۱۳	دفتر کهن	موصوف	دنیا	۵۰۵

٤. نتیجه

کنایه که در لغت به معنی فرونهادن آشکارگی و در اصطلاح اهل بلاغت ذکر ملزوم و ارادهٔ لازم است، در شعر طالب آملی به‌صورت جدّی وجود دارد. کنایه پا به پای فنون تشبیه و استعاره در تصویر آفرینی‌های طالب حضور دارد. بیشتر کنایه‌های طالب آملی از گونهٔ کنایه صفت و در مرتبهٔ بعد کنایهٔ موصوف است. حضور کنایات در شعر طالب چنان است که فهرست کردن همهٔ آن کاری دشوار و طاقت فرسا است و ازاین‌رو، نویسندهٔ این سطور پیشنهاد کی‌کند که کنایات به صورت موضوعی یا با کمک عناوینی مانند نمک، سیاه، جبین و غیر این‌ها مورد ارزیابی قرار گیرند.

نکتهٔ دیگر این است که در بررسی کنایات و بلکه دیگر صورخیال شعر طالب باید خیلی دقّت کرد؛ زیرا شاعر با توجّه به وسعت دانش، تسلّط به چند زبان و دقّت خیال - که خودش بارها به آن اشاره نموده- به صورت حساب‌شده از کلمات استفاده کرده است. همچنین شایان ذکر است که کنایات عددی در شعر طالب آملی جایگاه خاصّ و بسامد قابل توجّه دارد.

منابع و مآخذ

۱. قرآن کریم.
۲. امرؤالقیس، حجر بن الحارث، (۱۹۹۸)، «دیوان امرئ القیس»، تحقیق یاسین الأیّوبی، المکتب الإسلامی، بیروت.
۳. انوری ، حسن ، (۱۳۸۳)، «فرهنگ کنایات سخن»، انتشارات سخن، تهران.
٤. ثروت، منصور، (۱۳۷۹)، فرهنگ کنایات، انتشارات سخن، تهران.
٥. خطیب قزوینی، جلال الدّین محمّد بن عبد الرّحمن، (بی‌تا)، «التلخیص فی علوم البلاغه»، شرح عبدالرحمن البرقوقی، المکتبه التجاریّه بمصر، القاهره.
٦. سکّاکی ، ابویعقوب یوسف ، (۲۰۰۰)، «مفتاح العلوم» دارالکتب العلمیه، بیروت.
۷. السیوطی، جلال الدین عبد الرّحمن، «الإتقان فی علوم القرآن»، تحقیق محمّد ابوالفضل ابراهیم، منشورات الشریف الرضی- بیدار، قم.
۸. شیرازی، احمد امین،(۱۳۷۰)، «آیین بلاغت» نشر مؤلّف، قم.
۹. صفا، ذبیح الله، (۱۳۶۴)، «تاریخ ادبیات ایران»، چاپ اول، تهران: نشر فردوس.
۱۰. طالب آملی، ملک الشعراء محمّد، (۱۳۴۶)، «کلیات اشعار طالب آملی»، به تصحیح محمّد طاهری شهاب، انتشارات کتابخانهٔ سنائی، تهران.
۱۱. قدامه، ابوالفرج جعفر، (بی‌تا)، «نقد الشعر»، تحقیق الدکتور محمّد عبدالمنعم الخفاجی، دارالکتب العلمیه، بیروت.
۱۲. همایی، جلال الدّین، (۱۳۷۰)، «فنون بلاغت و صناعات ادبی»، به کوشش ماهدخت بانو همایی، نشر هما، چاپ اول، تهران.

همایش بین‌المللی حسین طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

بررسی دلایل دگرگونی برخی عناصر اسطوره‌ای در غزلیات طالب آملی

مراد اسماعیلی[۱]، عارف دانیالی[۲]
دانشگاه گنبد کاووس، ایران.

چکیده

اسطوره یکی از عناصر عمدهٔ سامان‌دهی زبان و معنای شعر فارسی است که در تمام ادوار و سبک‌های شعر فارسی، بر اساس نظام فکری و اندیشگی هر دوره، جلوه‌گاهِ جهان‌بینی مردمان آن عصر بوده و با اشکال و کارکردهای متفاوتی به شعر فارسی وارد شده است. در قرن دهم هجری، با روی کار آمدن دولت صفوی، تحوّلی اساسی و شگرف در جامعهٔ ایران و به تبع آن تمام حوزه‌های فکری و هنری آن روی داد. در این دوره، سبکی در شعر فارسی شکل گرفت که با سبک‌های قبل از آن دارای تمایزاتی آشکار بود و شعر فارسی چه از لحاظ صوری و چه معنایی دگرگون شد. یکی از عناصری که بیشترین دگرگونی در آن حاصل شد، نحوهٔ به کار گرفتن اسطوره‌ها توسط شاعرانی چون طالب آملی یاست؛ به نحوی که در این دوره، اسطوره‌ها به شکلی کاملاً متفاوت از دوره‌های قبل به کار گرفته می‌شوند. در توضیح این امر باید گفت، که طالب آملی اسطوره‌هایی چون خضر، آب حیات و مسیح - که بیشترین بسامد را در اشعار عرفانی دارند – مورد طعن و تمسخر قرار داده، به شکلی دیگرگون از آنها استفاده کرده است. امری که دلیل اصلی آن را باید توجه این شاعر به زمین و واقعیات این جهانی و به تعبیری زمینی شدن شعر او و دیگر شاعران این دوره دانست.

واژگان کلیدی: اسطوره، سبک هندی، طالب آملی، خضر، مسیح.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[۱] استادیار زبان و ادبیات فارسی: m.esmaeeli۲۱@gmail.com
[۲] استادیار فلسفه

۱. پیشگفتار

گرچه اسطوره‌ها اساساً متعلّق به دنیای باستان است و از رهگذر روایات قدسی و مینوی، جهان‌بینی مردمان آن عصر را تدارک می‌دیده است، اما انسان هرگز نتوانسته از جاذبهٔ جادویی اسطوره بی‌نیاز بماند؛ چنان‌که حتی در دنیای جدید و در عصر خردگرایی نیز اسطوره همچنان در ذهن و زبان انسان امروزی حضوری تأثیرگذار دارد و هنرآفرینان همواره با انطباق اساطیر کهن با شرایط موجود به بازآفرینی و نوسازی آن دست یازیده، از نیروی عظیم خیالین آن بهره گرفته‌اند.

یکی از حوزه‌هایی که همواره با اسطوره و اسطوره‌پردازی عجین بوده و پیوند تنگاتنگی با آن داشته است، شعر و ادبیات است؛ چنانکه به باور برخی «سرنوشت یکی وابسته به دیگری است» (روتون، ۱۳۸۵: ۷۴). پژوهشگران و منتقدان برای این پیوند ناگسستنی دلایلی ذکر کرده‌اند؛ برای مثال، نورتراپ فرای[۱] اسطوره و ادبیات را یکی می‌دانست؛ به عقیدهٔ او «در بررسی اساطیر از لحاظ قالب و صورت‌شان، در وهلهٔ نخست، آنها را به عنوان داستان (یا سرگذشت) مورد بررسی قرار می‌دهند؛ در این صورت اساطیر بدواً نه به عناصر فرهنگی خاصشان، بلکه به دیگر داستان‌های هم‌سنخ، که شکلی همسان دارند، دلالت می‌کنند» (فرای، ۱۳۷۴: ۱۰۵). او همچنین خاطر نشان می‌کند که میان اسطوره و شعر، ارتباط تنگاتنگ‌تری از پیوند شعر با قصهٔ عامیانه و افسانه وجود دارد. به عقیدهٔ او معنای اصلی و پایدار اسطوره، در تاریخ ادبیات نیز اثر می‌گذارد و مهر و نشان خود را بر آن می‌نهد و به همین دلیل است که منتقدان دوره‌های متأخّرتر به کرّار آفرینندگان اساطیر را شاعران دانسته‌اند (همان: ۱۱۲). به نظر گراهام هوف[۲] اسطوره یک عامل ابتدایی و بادوام در ادبیات است و معرّف یک قطب از آفرینش ادبی که پا به پای ادبیات زیسته و همراه آن با دیگر امور ارتباط یافته‌است (هوف، ۱۳۶۵: ۱۶۲– ۱۴۸). نویسنده‌ی کتاب بلاغت تصویر نیز بر این باور است که «اسطوره و شعر بسیار به هم نزدیک‌اند؛ یکی از آن رو که هر دو دنیای آفرینش‌های تخیلی‌اند و دیگر آنکه هر دو زبان غیراستدلالی و تصویری به کار می‌گیرند. به جهت همین قرابت، شاعران به راحتی در شعر فضای اساطیری خلق می‌کنند و شخصیت‌ها، مکان‌ها، حوادث و مسائل اسطوره‌ها برای شاعر زنده و ملموس است. وجود عناصر اسطوره‌ای به شعر عمق و انرژی خاصی می‌دهد. گاه یک تصویر اسطوره‌ای، چنان احساس عمیقی به شعر می‌بخشد که یک دفتر وصف و توصیف، قادر

---

۱ Frye

۲ Hough

به ایجاد آن احساس نیست... تصویر اسطوره‌ای، دریچهٔ ورود به تجربهٔ ناخودآگاه جمعی است؛ از این رو مانند نماد عمل می‌کند. یک اسطوره قادر است گسترهٔ معنایی وسیعی را در عباراتی اندک ارائه دهد و تجربهٔ امروزی را با تجربه‌های دیرینه و جاودانهٔ میلیون‌ها انسان گره بزند» (فتوحی،۱۳۸۵/ب :۲۷۹).

با بررسی اشعار فارسی نیز می‌توان به راحتی دریافت که بین اسطوره و شعر فارسی همواره پیوندی ناگسستنی وجود دارد و شاعران در دوره‌های مختلف، بر اساس شرایط جامعه و گفتمان حاکم از عناصر اسطوره‌ای بهره‌ها برده‌اند. یکی از این دوران عصر صفوی است که در ابتدا به نظر می‌رسد شعر این دوران ارتباط زیادی با اسطوره ندارد؛ اما با بررسی دقیق‌تر شعر شاعران این عصر، نتایج جالب توجهی حاصل می‌شود که با دگرگونی برخی از اساطیر بسیار پرکاربرد شعر فارسی همراه است. نویسندگان این جستار برآنند تا با بررسی غزلیات طالب آملی[1]، یکی از شاعران بزرگ سبک هندی، نشان دهند که برخی از اسطوره‌ها مثل خضر، مسیح، آب حیات و هما چگونه در شعر او وارد شده‌اند؟ و نیز دلایل دگرگونی و تغییر شکل و کارکرد این عناصر اسطوره‌ای چه بوده است.

۲. طالب آملی

طالب آملی را باید یکی از بزرگ‌ترین شاعران سبک هندی دانست که به سبب اشعار بدیع و زیبایی که می‌سرود، توانست به مقام ملک الشعرایی دربار جهانگیرشاه برسد. در توضیح شیوهٔ شاعری او باید گفت، اگرچه زبان و شیوهٔ او «ادامهٔ زبان عرفی و ظهوری است، اما هم به لحاظ زبانی و هم بیانی می‌توان تازگی‌هایی در آن یافت. طالب در واقع، در میانهٔ دو جریان عمدهٔ شعر عصر صفوی – شاخهٔ هندوستانی سبک هندی و شاخهٔ ایرانی آن – قرار دارد» (حسن پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۲۷). آنچه در بررسی شعر طالب آملی بیش از همه چیز مشهود است، نوگرایی شعر اوست. ادوراد براون معتقد است «طالب صاحب سبک خاصی است که پس از وی، فصحا از پیروی او احتراز جسته‌اند» (براون، ۱۳۶۹: ۱۹۱). شبلی نعمانی صفت ممتاز طالب در شاعری را دو چیز می‌داند: یکی ندرت تشبیه و دیگری لطف استعاره. او می‌نویسد: «نفاست و نزاکت استعارات قبل از این شروع شده بود، لیکن او بر لطافت و ندرت آن بسی افزود» (نعمانی، ۱۳۶۸: ۱۵۶). نویسندهٔ تذکرهٔ میخانه نیز بر این عقیده است که «طالب نادرهٔ عصر، فرید زمان و وحید دوران خود است. استعدادی که با اوست با دیگر شاعران این ایام نیست» (فخرالزمانی، ۱۳۷۵: ۵۴۶).

در بیان جایگاه طالب همین بس که اکثر شاعران سبک هندی که معاصر او بوده و یا بعد از او آمده‌اند، به بزرگی و هنر شاعری او اشاره کرده‌اند؛ برای مثال، صائب تبریزی، بزرگ‌ترین شاعر سبک هندی، طالب را ستوده و در وصف او می‌گوید:

به طرز تازه قسم یاد می‌کنم صائب که جای طالب آمل در اصفهان پیداست
(صائب تبریزی، ۱۳۷۲: ۲۹)

۳. بررسی اسطوره در غزلیات طالب آملی

در قرن دهم هجری، با روی کار آمدن دولت صفویه، تحولی اساسی و شگرف در جامعهٔ ایران و به تبع آن در ادبیات فارسی، خصوصاً شعر فارسی که همواره مهم‌ترین و اصلی‌ترین رسانهٔ این سرزمین بوده است، رخ داد؛ در این دوره با استقرار دولت قدرتمند صفویه و در پی آن، پیشرفت‌ها و در نتیجه، رشد و گسترش شهرنشینی و رفاه نسبی طبقات متوسط نسبت به دوران گذشته و همچنین عدم توجه پادشاهان صفوی به شعر و شاعران، شعر فارسی از دربار قدم بیرون گذاشت و به قهوه‌خانه‌ها و اماکن عمومی دیگر راه یافت و بر اثر ذوق و زیباشناسی مردم کوچه و بازار، به شکلی جدید ظاهر شد و سبکی در ادبیات فارسی شکل گرفت که در ادامه، با عناوینی چون، سبک دوره‌ی صفوی، سبک هندی و سبک اصفهانی خوانده شد. این سبک، با سبک‌های قبل و بعد از خود، دارای تمایزاتی آشکار است و به تعبیری «به کلی از آثار ادبی ادوار دیگر، متمایز است» (مؤتمن، ۱۳۷۱: ۳۳۴) و به هیچ وجه، نمی‌توان این سبک را ادامهٔ سبک عراقی و یا شعر دورهٔ تیموری دانست. در حقیقت، در شعر این دوره، گسست از سنت قدیم شعر فارسی به وضوح احساس می‌شود. تأکید بر نوجویی و توجه به مضامین نو و معنی بیگانه و تازگی در شعر، که از اصول بنیادین اندیشهٔ این دوره است، شاعر را بر آن می‌دارد تا به جای مطالعه در آثار سنتی، خلاقیت را در درون خود بجوید و هویت خود را در خویشتن خود پیدا کند و متکی به گذشتگان نباشد (فتوحی،۱۳۸۵/الف: ۵۷). این گسست و فاصله گرفتن از شیوه و سبک شاعران پیشین است که سبب می‌شود ناقدان شعر دورهٔ بازگشت، شیوهٔ شاعران سبک هندی را خلاف فصاحت و دور از بلاغت بدانند و به شاعران آن دوره توصیه کنند که «برای همهٔ شعرا فرض است که برای حفظ ارزش‌های ادبی به شیوهٔ قدما، که توأم با فصاحت و بلاغت بوده است، برگشت نمایند» (خاتمی، ۱۳۷۱: ۵۰).

یکی از مقوله‌های معنایی که در این دوره، همانند دیگر حوزه‌های شعر دچار تحولاتی بنیادین می‌شود، اسطوره و نحوهٔ استفادهٔ آن از سوی شاعران این سبک است که با دوره‌های قبل، دارای تفاوت‌هایی

چشمگیر است. با مطالعه و بررسی کتاب‌هایی که پیرامون این سبک مختصات اندیشگی و زبانی مسلط بر آن به نگارش درآمده‌اند، با نقل‌قول‌های فراوانی از این دست که «شعر سبک هندی پشتوانهٔ فرهنگی مقتدری ندارد، بازتاب نمودهای قومی، اساطیری، تاریخی و اعتقادی در آن بسیار اندک است و حتی نمادهای اساطیری، دینی و تاریخی در شعر برخی از شاعران دیده نمی‌شود» (حسن پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۲۷) و گفتارهایی مشابه این مواجه می‌شویم که حکایت از بی‌بهره بودن شعر شاعران این سبک از اسطوره و عناصر اساطیری است. اما با بررسی اشعار این دوره، یکی از موضوعاتی که جلب توجه می‌کند، بهره‌گیری گستردهٔ شاعران این سبک از برخی شخصیت‌های اساطیری و آیینی است. سؤالی که اینجا مطرح می‌شود این است که چرا با وجود بسامد نسبتاً زیاد این عناصر اساطیری در شعر این دوره منتقدان این سبک و اشعار آن را فاقد نگاه اسطوره‌ای دانسته و نوشته‌اند: «جای اسطوره در شعر سبک هندی خالی است»؟ (فتوحی، ۱۳۸۵/الف: ۵۱).

چنین به نظر می‌رسد که پاسخ به این سؤال را می‌بایست در اشکال و چگونگی به کارگیری عناصر اسطوره‌ای در شعر این شاعران جستجو کرد؛ در توضیح این مسأله باید گفت این عناصر غالباً به شکلی متفاوت به شعر این دوره وارد شده است، به گونه‌ای که دیگر محتوا، معنا و کارکرد ابتدایی و اصلی خود را از دست داده‌اند. برای نشان دادن این دگرگونی‌ها، نویسندگان در ابتدا، به بررسی چگونگی روی نمودن این اسطوره‌ها در اشعار طالب آملی می‌پردازند، و پس از آن دلایل و چرایی‌های دگرگونی در اشکال و کارکردهای این عناصر را مورد تحلیل قرار می‌دهند.

۳-۱. نگاه متفاوت طالب آملی به عناصر اسطوره‌ای

با آگاهی از این مطلب، که با تغییر یک پارادیم و جایگزینی پارادایمی دیگر، نوع نگاه و اندیشه پیرامون عناصر نیز دگرگون می‌شود، طبیعی می‌نماید که به سبب شکل‌گیری پارادایمی جدید در این دوره، نگاه شاعران به اسطوره و عناصر اسطوره‌ای، که یکی از معنادارترین عناصر ادبیات بوده و در ایجاد طیف گسترده‌ای از معانی رمزی تأثیر فراوان دارد، نیز دگرگون شود. از همین روی، در شعر طالب آملی با اسطوره‌هایی روبرو می‌شویم که تغییراتی اساسی در آنها صورت گرفته و شاعر نگاهی متفاوت به آنها داشته و آن‌ها را به صورتی دیگرگون به تصویر می‌کشد. نگارندگان برای بررسی چگونگی و چرایی دگردیسی اسطوره‌ها در شعر این شاعر، سه عنصر اساطیری خضر، آب حیات، عیسی مسیح و هما، که

بیشترین بسامد را در شعر این شاعر دارند و به تعبیری معنادارترین اساطیر شعر او هستند، مورد ارزیابی قرار می‌دهند.

۳-۲. بی اعتباری اسطوره و دگرگونی آن

اسطوره‌ها نزد شاعر ارزش و اعتبار خویش را از دست می‌دهند و شاعر گاهی چیزهایی دیگر را بر آنها ترجیح می‌دهد و گاهی نگاهی همراه با طعن و تمسخر به آنها دارد. در برخی موارد نیز، شکل اسطوره‌ها مورد دگرگونی و تغییر واقع می‌شود. این دگرگونی و تغییر شکل را بیشتر باید در پیوند با کارکرد و کارایی اسطوره‌ها دانست؛ این اسطوره‌ها با گذشت زمان و در گسترهٔ تاریخ، کارکرد جداگانه می‌پذیرد و تن به دگردیسی می‌دهند. این دگرگونی‌ها و تغییر شکل‌ها تحت‌تأثیر عوامل و انگیزه‌هایی رخ می‌نماید که مهمترین آن‌ها می‌تواند تغییر ساختار اجتماعی، تحول سیاسی جامعه، تحول اجتماعی جامعه و ... باشد. برای مثال:

- **خضر و آب حیات**

خضر شخصیتی است که برخی او را از پیامبران بنی اسرائیل و برخی بنده‌ای از بندگان خداوند، همچون لقمان دانسته‌اند که علم بسیار داشته است و علاوه بر آن، به صفات و کاکردهایی چون نوشیدن آب حیات، عمر جاودان و راهنمایی و دلالت گمشدگان مشهور است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۳۳۲-۳۳). کارکردهایی که در نزد شاعران سبک هندی بی‌اهمیت جلوه می‌کند:

بیابان محبت سر کن ای دل کاندرین وادی دلیل خضر بینی لالهٔ گم کرده دامان را
(طالب آملی، بی‌تا : ۲۱۹)

خضر همّت طلبد از دل آواره‌ی ما مهر دریوزه کند نور ز سیارهٔ ما
(همان: ۲۲۰)

شیفته شو دلا یکی عارض دلفروز را رشک حیات خضر کن زندگی دو روز را
(همان: ۲۲۲)

هوس هدایت دل‌ها کند به حضرت عشق مجازها همه خضر ره حقیقت‌هاست
(همان: ۲۷۰)

طالب چه هرزه دردسر خضر می‌دهی ز آوراگان عشق طلب کن سراغ ما
(همان: ۲۲۸)

همدم سراغ چشمهٔ حیوان ز خضر جوی من شعله مشربم نشناسم که آب چیست
(همان: ۲۸۰)

همان‌گونه که در این ابیات دیده می‌شود شخصیت خضر دیگر آن کارایی خود را ندارد و یا به تعبیر دیگر، شاعر دیگر به این اسطوره چندان باور ندارد و عناصری دیگر همانند عشق، عارض دلفروز، دل آواره و... را بر آن ترجیح می‌دهد و در برخی موارد نیز کارکرد خضر دچار دگرگونی اساسی می‌شود؛ برای مثال:

تبخاله زد لبم ز می خضر غالباً این آب را به وام ز آتش گرفته است
(طالب آملی، بی‌تا: ۲۶۶)

سراب گشته مگر آب چشمه‌سار حیات که خضر با لب تبخاله‌دار می‌آید
(همان: ۴۱۳)

خضر شدم قسمتم نشد دم آبی جز دم تیغت که آن شبیه به آب است
(همان: ۲۷۱)

- **مسیح**

عیسی مسیح، پیامبری است که معجزاتی چون شفای بیماران و زنده کردن مردگان را به او نسبت داده‌اند که در فرهنگ اسلامی و عرفان ایرانی تأکید فراوانی بر آن شده است؛ کارکردهایی که در سبک هندی اعتبار خود را از دست می‌دهند:

ما درِ دل بر رخ انفاس عیسی بسته‌ایم برگ ریزان دوا کم دیده باغ درد ما
(همان: ۲۲۳)

به سوی مرهم عیسی توجهی منگر ببین که گوشهٔ چشمم به تیغ جلاد است
(همان: ۲۶۵)

دکان بربند عیسی کاندرین عهد مسیحایی کم از بیطاری‌ای نیست
(همان: ۲۷۱)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

گر نی سر مسیح به فتراک بسته‌ای جوش ملایک به عنان و رکاب چیست؟
(همان: ۲۸۱)

شمع خورشیدم و ظلمتکده‌ام بی‌نور است عیسی وقتم و هر مو به تنم رنجور است
(همان: ۲۷۳)

مکن تفاخر ز احیای خلق ای عیسی که زنده کردن نام وفا مسیحایی است
(همان: ۳۲۳)

در ابیات بالا نیز، یا به نحوی به بی‌اعتباری عیسی و معجزهٔ بزرگ او، یعنی زنده کردن مرده، اشاره شده و یا عناصری دیگر را به مسیح و زنده شدن ترجیح داده که این امر سبب دگرگونی و تغییر شکل این اسطوره شده است.

- **هما**

غالباً در ادبیات فارسی همای را پرنده‌ای دانسته‌اند، فرخنده و خجسته که خوراک او استخوان است. «قدما معتقد بوده‌اند که مرغی است استخوان‌خوار که جانوری نیازارد و هرگاه بر سر کسی نشیند او را پادشاه کند. برای رسیدن به پادشاهی کافی بوده است که سایهٔ هما بر سر کسی بیفتد» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۴۵۱). در لغت‌نامهٔ دهخدا پیرامون هما چنین آمده است: «هما مرغی است که استخوان می‌خورد. پشتش سیاه مایل به خاکستری، سینه‌اش حنایی بی نقش، دو شاخ مانند دو شاخ بوم و ریش زیبا و بال‌هایی از قره‌قوش بلندتر. در ادبیات فارسی او را مظهر فرّ و شکوه می‌دانند و به فال نیک می‌گیرند. مرغی است مبارک که چون پیدا شود، مردم به تفأل زیر سایهٔ او روند» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۳۵۲۲). با تمام این اوصاف، این پرنده در شعر طالب آملی، آن پرندهٔ مبارک و خجسته نیست و شاعر نیز علاقه‌ای به او و کارکردهایش ندارد؛ در واقع، از نظر طالب، این پرنده دیگری کارایی سابق را ندارد و شاعر خود را بر او ترجیح می‌دهد. از این روی، مورد تمسخر قرار می‌گیرد که دیگر قدرتی ندارد و پس از مرگ، استخوان‌هایش طعمهٔ سمندر خواهد شد.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ای هما داغ می‌شود کامت دور کین استخوان مکیدهٔ ماست
(همان: ۲۶۸)

همایی که شد منقار گرم از استخوان من پس‌از مردن سمندر طعمه‌سازد استخوانش را
(همان: ۲۱۹)

منقار صد همای به خون غوطه می‌زند در جستجوی چاشنی استخوان ما
(همان: ۲۲۳)

صد هما را سیر میسازیم لیک از زندگی چون نمک چش می‌نماییم استخوان تلخ را
(همان: ۲۳۷)

در مثال‌های ذکر شده، شاهد برخورد متفاوت طالب آملی با اسطوره‌های ذکر شده بودیم. در ادامه، به بررسی چرایی این تفاوت خواهیم پرداخت.

۳-۳. بررسی چرایی تغییر شکل اسطوره‌ها در شعر طالب آملی

با شکل‌گیری دولت صفوی و رواج سبک تازه، پارادایمی جدید بر شعر این دوره حاکم گشت. پارادایم جدید گزاره‌ها و الگوهای خاص خود را داشت که با دوره‌های پیشین قیاس‌ناپذیر بود؛ از این رو، بسیاری از موضوعات و مؤلّفه‌های معنایی ادوار قبل بی‌اهمّیت شمرده شد و برخی دیگر نیز به صورتی دیگرگون مورد استفاده قرار گرفت.

اسطوره و استفاده از آن یکی از موضوعاتی است که اگرچه در شعر این دوره، نسبت به دوره‌های قبل از اهمّیت کمتری برخوردار است، اما مورد توجّه شاعران بوده است؛ این شاعران، عناصر اسطوره‌ای را به شیوه‌ای به کار می‌گیرند که با سبک‌های خراسانی و عراقی قابل قیاس نیست. در قرون اولیهٔ شعر فارسی، از آنجایی که هنوز اندیشه‌های ایرانشهری غالب است، اسطوره‌هایی به شعر وارد می‌شوند که با این اندیشه و مختصات آن تناسب و تطابق دارند و به همین سبب، در این دوره شاهد شکل‌گیری حماسه‌های بزرگی چون شاهنامهٔ فردوسی هستیم و همچنین شاعران مدّاح نیز در هنگام مدح پادشاهان و بزرگان دیگر، غالباً آنان را به شخصیت‌هایی چون رستم، اسفندیار، انوشیروان و ... تشبیه می‌کنند.

با حملهٔ مغول و تأثیرات هول‌انگیز آن پارادایمی جدید بر جامعهٔ ایران حاکم شد و عرفان جای همهٔ وجوه اندیشیدن را گرفت و به پناهگاهی برای اندیشهٔ ایرانی تبدیل گشت و دوره‌ای در تاریخ ایران شکل گرفت که صوفیان به متفکران قوم تبدیل شدند (طباطبایی، ۱۳۸۳: ۹۲). این شرایط بر حوزهٔ ادبیات نیز حاکم است؛ «در واقع، با ظهور عرفان در ادب فارسی، تمام مقوله‌های معنایی، به نوعی هدایت و در کل، عضو و جزیی از این هیأت تازهٔ معنایی می‌گردند. اگرچه مقولهٔ پیشین با ظهور عرفان از بین نمی‌رود و همچنان کمابیش به حیات خود ادامه می‌دهد، امّا سلطهٔ عرفان به عنوان معنوی‌ترین مقولهٔ فرهنگی و حتی دینی، چندان بر ادب فارسی نیرومند می‌گردد که جوهرهٔ معنوی همهٔ مقوله‌های معنایی را می‌گیرد و از

آنِ خود می‌سازد و دیگر چندان رنگ و بویی برای آن مقوله‌ها نمی‌گذارد» (محبتی، ۱۳۸۸، ج۱: ۱۲۲). اسطوره نیز به عنوان یکی از مقوله‌های معنایی از این قاعده مستثنی نیست. این دوره، اگرچه «به دلیل مضامین متافیزیکی و عرفانی‌اش بیشتر زیر تأثیر اسطوره قرار دارد» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۲: ۸۴)، امّا اسطوره‌هایی وارد شعر می‌شوند که با اندیشه‌های عرفانی ارتباط داشته باشند و بتوان از آنها در جهت مقاصد و آموزه‌های عرفانی بهره جست. به این دلیل، بسیاری از اسطوره‌های دورهٔ قبل نادیده گرفته می‌شوند و برخی از عناصر که قابلیت انطباق با پارادایم جدید را دارند، به همراه اسطوره‌های جدید وارد آثار ادبی می‌شوند.

به سبب تغییراتی که در زمان صفویه در ساختار اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی کشور رخ داد، طبیعی می‌نماید که بسیاری از باورهای اساطیری کهن کمرنگ شوند، به حاشیه رانده شوند و بسیاری نیز فراموش گردند. امّا اسطوره‌ها کاملاً از بین نمی‌روند و شاعران برخی از اسطوره‌ها را غالباً با شکلی متفاوت به کار می‌گیرند.

نکته‌ای که در به‌کارگیری عناصر اسطوره‌ای در شعر طالب آملی به عنوان یکی از شاعران این دوره، در همان نگاه اول جلب توجه می‌کند این است که بیشترین اسطوره‌های مورد استفاده و دگرگون شده، عناصری است که در اندیشه‌ی عرفانی و آثار ادبی شاعران این مسلک، بی‌شک، بیشترین اهمّیت را دارا هستند و برای توجیه بسیاری از تعالیم عرفانی از آن‌ها مدد گرفته می‌شود؛ اساطیری چون: خضر، آب حیات، مسیح و هما به سبب کارکردهایی که دارند، همواره در آثار عرفانی در صدر اسطوره‌ها قرار گرفته‌اند و عرفا برای بیان قدرت پیر و مراد و نیروی اعجازانگیز او، مقام اولیا، کارهای خارق العادهٔ خود و ... از این اساطیر استفاده کرده‌اند.

سؤالی که اینجا پیش می‌آید ابتدا این است که چرا شاعران این دوره چون طالب آملی، اسطوره‌هایی را به کار می‌گیرند و آنها را بی‌اعتبار کرده، مورد تمسخر قرار می‌دهند و یا شکلی دیگرگون و متفاوت از آنچه که اساس تفکر عرفانی و از اصلی‌ترین اسطوره‌های آموزه‌های عرفانی است، به تصویر می‌کشند؟ و سوال دوم اینکه: چرا تمام این اسطوره‌ها به نوعی با مرگ سروکار دارند و توجّه شاعران این سبک نیز به همین وجه از اسطوره است؟ چرا که اسطوره‌های نماد جاودانگی و نامیرایی و پادشاهی و قدرت را به تمسخر گرفته، به شکلی دیگر به کار می‌گیرند.

در پاسخ به پرسش اولی که مطرح شده باید گفت، با شکل‌گیری دورهٔ صفوی، جامعه‌ی ایران یکی از تکان‌های عظیم خود را تجربه کرد و پارادایمی متفاوت بر آن حاکم شد. در این دوره، یکی از

اساسی‌ترین مؤلّفه‌های فرهنگ ایران، یعنی مذهب، تغییر یافت و مذهب شیعهٔ دوازده امامی، به مذهب رسمی و یگانه مذهب رایج در کشور بدل شد. با این تغییر، روحانیون و فقیهان شیعه جای صوفیان را گرفتند و صوفیان به حاشیه رانده شدند. دلیل این امر را می‌توان این گونه بیان کرد: «با شروع مبارزات سیاسی برای صفویان روشن شد که نمی‌توان تصوف را که در ارتباط با دوری از حوادث دنیا و پرهیز از آن بود، الگو قرار داد؛ چون این مرام به منظور عزلت و گوشه‌نشینی به وجود آمده بود و اینک وقت آن رسیده بود تا اعتقادی به صحنه آید که بتواند با قدرت سیاسی دنیوی نیز ارتباط داشته باشد» (جعفریان، ۱۳۷۰: ۷۶).

شعر فارسی نیز با تفاوت اندیشه‌ها در این دوره، دارای تمایزاتی با دورهٔ قبل شد که یکی از اساسی‌ترین این تمایزات توجه به دنیا و زمین، و به تعبیری زمینی شدن بود. در واقع، در دورهٔ صفوی و سبک شکل گرفتهٔ نوین، شعر فارسی راهی متفاوت را پیمود و «گویی شعر، از شکوه و جلال آسمانی افتاد و زمینی شد» (صورتگر، ۱۳۴۵: ۱۹۵). یکی از بنیادی‌ترین مؤلّفه‌های آن، واقع‌گرایی و توجّه به واقعیات است. به همین سبب، «شاعران و هنرمندان عصر صفوی به واقعیات پیرامون خویش توجّه نشان دادند. در این عصر معشوق اثیری و آسمانی و شعر متافیزیکی که محمل اسطوره و مفاهیم بنیادی اساطیری است جای خود را به معشوق زمینی و شعر وقوعی داد. به هر نسبت که وقوع‌گویی و توجه به واقعیت زندگی اوج گیرد، حقیقت‌جویی و اسطوره‌گرایی در زندگی آدمی کم‌رنگ می‌شود. در این عصر توجّه عجیبی به واقعیت بیرونی معطوف می‌گردد که در واقع رنسانس بزرگی در جریان‌های ادبی و فکری ایرانیان می‌تواند باشد» (فتوحی، ۱۳۸۵/الف: ۵۰-۵۱).

این توجه عجیب و بی‌سابقه به واقعیات و زندگی روزمره، سبب شده است که بسیاری از اسطوره‌ها از زندگی و شعر دورهٔ صفویه رخت بربندند؛ چرا که «اسطوره‌ها تا روزی که با زندگی محسوس و عملی جامعهٔ خود مربوط باشند، در میان تودهٔ مردم حیات دارند و روزی که با این شرایط تطبیق نکنند، از زندگی تودهٔ مردم خارج می‌شوند» (بهار، ۱۳۷۶: ۳۶۴) و از آنجایی که «اسطوره در هر زمان، شکل و نقش و کاربرد ویژه‌ای دارد و در جریان زمان و در مرزهای جغرافیایی و میان مردمان گوناگون ممکن است دستخوش دگرگونی‌هایی شود و نقش تازه‌ای بپذیرد» (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۲۱۳). برخی دیگر نیز که اساس تفکرات عرفانی بوده‌اند، با تغییراتی که این دوره در اندیشه و زندگی مردم ایجاد می‌شود، در هیأتی دیگر روی می‌نمایند و در این فرایند ارزش و اعتبار خود را از دست داده، مورد طعنه و تمسخر قرار می‌گیرند و کارایی خود را از دست می‌دهند.

٤-٣. پاسخ به سؤال دوم

پاسخ سؤال دوم نیز با زمینی شدن و تقدس‌زدایی از برخی عناصر و باورها بی‌ارتباط نیست و به تعبیری ارتباط مستقیم با آن دارد؛ در حقیقت، نگاهی که در دورهٔ صفویه و در شعر شاعران این سبک نسبت به مرگ وجود دارد، در تقابل با دیدگاه قبل از خود، یعنی تفکر عرفانی دارد؛ چرا که اندیشه‌های جمعی که مبتنی بر جهان‌بینی عرفانی کل‌گراست در قرن هفتم و هشتم از بین می‌رود و جامعهٔ ایرانی پس از آن به سرعت به سمت تفرّد و گریز از سنّت پیش می‌رود. این تفرد و فردیت در شعر سبک هندی به بارزترین شکل نمود پیدا می‌کند. با غلبهٔ فردگرایی و ضعف روحیهٔ قومی در این عصر، روابط میان افراد کم می‌شود. روح حماسی و ملی و گروهی جای خود را به روحیهٔ تراژیک و فردگرا می‌دهد (فتوحی، ۱/۱۳۸۵: ۵۰). در چنین شرایطی است که طالب آملی، به عنوان یکی از شاعران سبک هندی با پذیرش مرگ و درک این واقعیت که زمان محدود است، به خلق آثار شعری روی می‌آورد؛ این شاعر دست به گزینش و انتخاب می‌زند و در این انتخاب، سخن را بر عمر جاودان ترجیح می‌دهد؛ به بیانی دیگر، آنها در انتخاب خود، مضامین تازه و معانی رنگین را بر هر چیزی مقدم می‌دارند و سعی‌شان بر این است که بدین وسیله از دیگران تشخّص یافته و متمایز گردند.

پیرامون چیستی این مضامین تازه باید گفت بی شک توجه به مضمون و مضمون‌پردازی، از مهم‌ترین مشغله‌های ذهنی شاعران سبک هندی است و در کمتر دیوانی می‌توان سراغ گرفت که صاحب آن از اندیشهٔ یافتن مضمون تازه و معنی نو فارغ باشد. این توجّه به حدّی بوده است که به وضوح به شعر آنها نیز وارد و موضوع سخن واقع شده است؛ «یعنی شعرای این عهد اصطلاحات ادبی و بلاغی فراوانی را در شعر خویش به کار گرفتند، در باب آن سخن گفتند و اشعار خود را واجد یا فاقد آن شمردند» (حسن پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۷۰). مضمون و مترادفات آن، از قبیل: معنی بیگانه، معنی رنگین، معنی برجسته، معنی نازک، معنی پیچیده، معنی دورگرد، فکر بلند، فکر تازه، سخن تازه و ... از جملهٔ این اصطلاحات‌اند که در دیوان‌های این عصر، به وفور وارد شده است.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

بی تردید اصلی‌ترین و بنیادی‌ترین ویژگی مضمون و معنی بیگانه در شعر سبک هندی و طالب آملی نیز، تازگی، غیرتکراری بودن و اختصاص آن به تنها یک شاعراست. به تعبیری این مضمون زمانی نو و جدید است و به عنوان معنی بیگانه و ... شناخته می‌شود که قبل از آن بدان شکل، مورد استفاده قرار نگرفته باشد و خاص شاعر و نگاه او به جهان و هستی باشد و یا حاصل تغییر و دگرگونی‌ای در موضوعات و مفاهیمی باشد که قبلاً استفاده شده است:

چو باغ دهر یکی تازه گلشنم طالب　　بهار تازهٔ من معنی جدید من است
(طالب آملی، بی‌تا: ۳۱۰)

خیالبافی از آن شیوه ساختم طالب　　که اختراع سخن‌های خوش قماش کنم
(همان: ۶۶۳)

طالب دل ما در گرو حور و پری نیست　　دوشیزهٔ معنی شده تا نامزد ما
(همان: ۲۲۵)

طالب از هر روشی شیوهٔ ما تازه‌ترست　　روش ماست کز آن تازه‌تری نیست پدید
(همان: ۴۵۷)

با این تفاسیر می‌توان به این نتیجه رسید که طالب آملی نیز همانند شاعران دیگر سبک هندی بیشترین تلاش خود را صرف آفریدن مضامین تازه و بکر، انتخاب و به تعبیر خودشان اختراع شکلی دیگر از سخن کرده است.

نکته‌ی دیگری که طالب آملی، به عنوان یکی از شاعران بزرگ این سبک به آن نظر دارد، خلق لذّت برای خود و مخاطب خود است. در توضیح این امر باید گفت طالب آملی نیز همانند مردم این عصر، با پی بردن به زمان محدود زندگی، به این نتیجه رسیده بود که به هر شکل شده باید خوش گذراند و از زندگی لذت برد:

می‌کنم طالب صفت با یاد او گفت و شنود　　گرچه مهلت نبود این دم تا دم دیگر مرا
(طالب آملی، بی‌تا : ۲۵۳)

و یا:

عمر سحاب سبکی بوده است　　برق شتاب سبکی بوده است
وزن خسی نیست درین قلزمش　　چرخ حباب سبکی بوده است
تا مژه بستیم قیامت رسید　　مرگ چه خواب سبکی بوده است
(همان: ۲۶۲)

و در این شرایط است که شاعر به دنبال کام گرفتن و شراب نوشیدن و زدودن غم‌ها از دل است:

طالب بکوش در طلب کام خویشتن　　تا کی بهانه سازی بخت سیاه را
(همان: ۲۳۱)

کجاست می که غم دل به در برد ما را از این جهان به جهان دگر برد ما را
(همان: ۲۳۷)

هر جا که بود پیاله عیش است هر فصل که می خوری بهار است
(همان: ۲۶۱)

اما لذّت اصلی در شعر طالب آملی به شکلی دیگر نمود یافته است؛ در سبک هندی، اساسی‌ترین راهکار برای کسب لذّت خلق مضمون تازه و حیرتی بود که به واسطهٔ آن برای خود و مخاطب پدید می‌آوردند؛ اینان شعر می‌سرودند و بدین شکل، برای خود و مخاطبانشان لذّت ایجاد می‌کردند. در توضیح این امر باید گفت، شعر سبک هندی شعر لذّت است، نه معنویت. در بررسی شعر این عصر، به وضوح دریافته می‌شود که ذوق زیبایی شناسی شاعران و مخاطبان مفتون و مسحور لحظه‌های لذّت‌بخش شاعرانه است. این لحظه‌ها که از کشف و ابداع‌های تخیّلی و ایجاد تناسب‌های لفظی و خیالی مایه می‌گیرد، بیشترین توجّه شاعران را به خود معطوف ساخته است (حسن پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۲۶). فرایند آفریدن لذّت در شعر سبب شده است تا شاعران این سبک، تمام تلاش خود را صرف خیال‌بندی و حیرت‌انگیزی کنند؛ چرا که با کشف و ابداع مضامین تازه و تصاویر جدید، برای خود و مخاطبانشان لذّت روحی فراهم می‌کنند. امری که آن را با هیچ چیز قابل‌قیاس ندانسته و بر هر چیزی ترجیح می‌دهند:

طالب از روی عروسان سخن بند نقاب مگشا چند شوی باعث حیرانی ما
(طالب آملی، بی‌تا: ۲۲۹)

دلت شاد طالب که در چار موسم		پر از گل تو داری ریاض سخن را (همان: ۲۴۶)
دهان گردید یکسر قدسیان را پر گهر طالب		که بر نظم من افشانند گوهرهای تحسین را (همان: ۲۵۵)

در پایان گفتن این نکته ضروری می نماید که این نوع نگاه به عناصر اسطوره‌ای و بی توجهی به عمر جاویدان و عناصر نجات بخش و پادشاهی بخش اسطوره‌ای به صورت مستقیم با اوضاع ایران زمان طالب آملی همخوانی دارد؛ ایران عصر صفوی چه در داخل و چه در خارج از مرزها گرفتار جنگ است و سایهٔ مرگ بر تمام این جامعه، خصوصاً قبل از به قدرت رسیدن شاه عباس اول، سایه انداخته است. در ادامه، به چند نمونه از این فجایع، که از سوی دشمنان خارجی و عاملان حکومت صفوی اتفاق افتاده است، اشاره می‌شود.

در این زمان بین ایران و دو همسایهٔ خود، عثمانی‌ها و ازبکان، جنگ‌های خونینی در می‌گیرد و در هر جنگ تعداد فراوانی از مردم کشته می‌شوند. برای مثال در دورهٔ شاه طهماسب وقایع مهمی در ایران به دست عثمانیان و ازبکان رخ داد که قابل ذکر است؛ عبدالله‌خان، فرزند شیبک‌خان ازبک، «برای نخستین بار در سال ۹۳۴ به ایران حمله کرد. حملهٔ دیگری در سال ۹۳۷ و چندبار دیگر تا پایان حیات به ایران داشت و در این حملات، قسمت بزرگی از خراسان دچار قتل و غارت و خونریزی‌های وحشیانهٔ ازبکان شد» (صفا، ۱۳۷۶: ۲۹۲). حادثهٔ مهم دیگر در زمان شاه طهماسب، حملات سپاهیان عثمانی به فرمانروایی سلطان سلیمان قانونی، یکی از بزرگ‌ترین و نام‌آورترین سلاطین عثمانی است. در این باره باید گفت، «در عهد شاه طهماسب، نخستین بار در سال ۹۴۰ قوای سلطان سلیمان قانونی ایران را معرض تاخت و تاز خود قرار دادند و بین‌النهرین و قسمتی از آذربایجان را تصرّف کرده، به تبریز داخل شدند و سپس بر گیلان و شروان مسلط گردیدند و در آذربایجان هم از تبریز تا سلطانیه پیش رفتند» (همان: ۲۹۳). در همین دوره «چند جنگ هم میان سپاهیان ایران و گرجیان رخ داد و از آن جمله در سال‌های ۹۴۷ و ۹۵۰ و ۹۶۱ و ۹۶۳ و ۹۶۸ و ۹۷۶» (همان).

در یکی دیگر از این جنگ‌ها در زمان حکومت محمد شاه – بین شاه تهماسب و شاه عباس اول – پس از پیروزی سپاه عثمانی و فتح تبریز به دست سپاه ینی‌چری، پس از آنکه قزلباش‌ها و مردم به سپاه عثمانی شبیخون زدند، عثمان پاشا، فرماندهٔ سپاه عثمانی، فرمان قتل عام را صادر نمود که در نتیجهٔ آن هزاران نفر کشته شدند. واکنش عثمان پاشا به اندازه‌ای شدید بود که تعدادی از افراد خیراندیش سپاه عثمانی او را از ادامهٔ این کار بازداشتند؛ کشتاری که به نوشتهٔ برخی از مورّخان همان دوره، از ظهور اسلام تاکنون، چنین کشتاری از فرماندهٔ کفر هم بر مسلمانان نرفته بود (قمی، ۱۳۶۳: ج۲: ۷۸۹) و (ترکمان، ۱۳۸۲، ج۱: ۳۱۰).

پادشاهان صفوی نیز به سبب تغییر مذهبی که در این دوره صورت گرفته بود در کشتار مردم بی‌محابا عمل می‌کردند؛ بر اساس تحقیقات نویسندهٔ کتاب تاریخ ادبیات در ایران، در دورهٔ صفوی «به تازیانه زدن و کشتن دادجویان و بازگذاشتن دست بیدادگران، کشتارهای بزرگ مردم، کور کردن، پوست کندن آدمیزاد، سوزاندن فرزندان آدم در آتش یا در قبای باروتی، افکندن انسان در قفس و سوزندان او، محبوس ساختن آدمی در خم و فروانداختن از بالای منارهٔ مسجد، بریدن گوش و زبان و بینی و بسیاری از این عمل‌های وحشیانه از جمله کارهای عادی و جاری بود» (صفا، ۱۳۸۹، ج۵، بخش اول: ۶۱).

٤. نتیجه:

در قرن دهم هجری، با روی کار آمدن دولت صفویه، تحوّلی اساسی و شگرف در جامعهٔ ایران و به تبع آن در ادبیات فارسی، خصوصاً شعر فارسی که همواره مهم‌ترین و اصلی‌ترین رسانهٔ این سرزمین بوده است، رخ داد؛ همچنین به سبب عدم توجه پادشاهان صفوی به شعر و شاعران، شعر فارسی از دربار قدم بیرون گذاشت و به قهوه‌خانه‌ها و اماکن عمومی دیگر راه یافت و بر اثر ذوق و زیباشناسی مردم کوچه و بازار، به شکلی جدید ظاهر شد و سبکی در ادبیات فارسی شکل گرفت که در ادامه، به سبک هندی یا اصفهانی شهرت یافت. شعرهای سبک جدید با اشعار سبک‌های قبل از آن، تمایز آشکار و بنیادینی داشت.

آمدن شعر به متن جامعه و میان مردم، سبب شد شعر در این دوره پیوند گسترده و عمیقی با زمین، زندگی مردم عادی و واقعیات پیرامون شاعر پیدا کند و عناصری وارد شعر شوند که با این واقعیات ملموس در ارتباط باشند. این امر سبب شد که اسطوره و استفاده از آن در شعر این دوره، نسبت به دوره‌های قبل اهمّیت کمتری داشته باشد. طالب آملی یکی از شاعرانی است که عناصر اسطوره‌ای را به شیوه‌ای دیگرگون به کار می‌گیرد؛ بسیاری از اسطوره‌هایی که به عوالم فرازمینی تعلق دارند از شعر او رخت برمی‌بندند و برخی از اسطوره‌ها، همانند خضر، آب حیات، مسیح و هما که اساس جهان‌بینی عرفانی را تشکیل می‌دادند، در شعر او مورد طعن و تمسخر واقع شده و به شکلی دیگرگون و فاقد کارکرد اصلی خودشان وارد شعر او می‌شوند.

یادداشت‌ها

۱- قالب اصلی سبک هندی غزل است و اکثر پژوهشگرانی که به پژوهش در این سبک پرداخته‌اند به این امر اشاره کرده‌اند. برای مثال: شبلی نعمانی، ۱۳۶۸: ۱۶۶؛ حسن پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۲۷؛ حسینی، ۱۳۶۷: ۲۳؛ دشتی، بی تا :۳۹.

منابع:

- آملی، طالب (بی تا). *کلیات اشعار*، به اهتمام و تصحیح و تحشیهٔ شهاب طاهری. تهران: سنایی
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۲). *زیر آسمانه های نور*. نشر افکار

- اسماعیلی، مراد و حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۹۳). «بررسی تمایز و قیاس‌ناپذیری سبک هندی با سبک‌های قبل از آن، از چشم‌انداز نظریه‌ی تامس کوهن»، مجلهٔ شعرپژوهی(بوستان ادب). سال ششم، شمارهٔ سوم، پیاپی۲۱، صص۲۱- ۴۴
- براون، ادوارد گرانویل (۱۳۶۸). *تاریخ ادبیات ایران از صفویه تا عصر حاضر*، مترجم بهرام مقدادی، تحشیه و تعلیق ضیاءالدین سجادی و عبدالحسین نوایی. تهران: مروارید
- بهار، مهرداد (۱۳۷۶). *جستاری چند در فرهنگ ایران*. تهران: انتشارات فکر روز
- جعفریان، رسول (۱۳۷۰). *دین و سیاست در دورهٔ صفوی*. انتشارات انصاریان
- حسن پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴). *طرز تازه: سبک شناسی غزل سبک هندی*. تهران: سخن
- حسینی، حسن (۱۳۶۷). *بیدل، سپهری و سبک هندی*. تهران: سروش
- خاتمی، احمد (۱۳۷۱). *سبک هندی و دورهٔ بازگشت (یا نشانه‌هایی از سبک هندی در شعر دورهٔ اول بازگشت ادبی)*. ناشر: بهارستان
- خلیلی، نسیم (۱۳۸۷). «نقش قهوه‌خانه‌ها در بسترسازی فرهنگ عصر صفوی»، *مجموعه مقالات ادبیات، گردهمایی مکتب اصفهان*. ج ۱. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران. صص ۱۹۳- ۲۲۶
- دشتی، علی (بی تا). *نگاهی به صائب*. تهران: امیر کبیر
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). *لغت نامهٔ دهخدا*، جلد پانزدهم. تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران
- روتون، ک.ک (۱۳۷۸). *اسطوره*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران: نشرمرکز
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳). *از گذشته‌ی ادبی ایران*. تهران: سخن
- سرکاراتی، بهمن (۱۳۷۸). *سایه‌های شکار شده*. چاپ اول. نشر قطره
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸). *ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما*، ترجمهٔ حجت‌الله اصیل. تهران: نشر نی
- ..... (۱۳۷۹). *شاعر آینه‌ها (بررسی سبک هندی و شعر بیدل دهلوی)*. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸). *سبک شناسی شعر*. انتشارات فردوس
- صائب تبریزی، محمد علی (۱۳۷۱). *دیوان صائب تبریزی*، به کوشش محمد قهرمان. دورهٔ ۶جلدی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- صفا، ذبیح الله (۱۳۶۳). *تاریخ ادبیات در ایران*. جلد پنجم، بخش ۱. تهران: انتشارات فردوسی
- صورتگر، لطفعلی (۱۳۴۵). *منظومه‌های غنایی ایران*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران
- طباطبایی، سیدجواد (۱۳۸۳). *زوال اندیشهٔ سیاسی در ایران*. چاپ چهارم. تهران: کویر
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵/الف). *نقد ادبی در سبک هندی*. تهران: انتشارات سخن
- ..... (۱۳۸۵/ب). *بلاغت تصویر*. تهران: انتشارات سخن
- فخرالزمانی، عبدالنبی (۱۳۷۵). *تذکرهٔ میخانه*، تصحیح گلچین معانی. تهران: نشر اقبال
- فرای، نور تراپ(۱۳۷۴). «ادبیات و اسطوره». اسطوره و رمز، *مجموعه مقالات*. ترجمهٔ جلال ستاری. سروش(انتشارات صدا و سیما)

- محبتی، مجتبی (۱۳۸۸). *از معنا تا صورت: طبقه بندی و تحلیل ریشه‌ها، زمینه‌ها، نظریه‌ها، جریان‌ها، رویکردها، اندیشه‌ها و آثار مهم نقد ادبی و ادبیات فارسی*. تهران: سخن
- مؤتمن، زین العابدین(۱۳۷۱). *تحول شعر فارسی*. تهران: طهوری
- نعمانی، شبلی (۱۳۶۸). *شعرالعجم یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران، (جلد۳ و۴ و۵)*، ترجمهٔ سید محمدتقی فخر داعی گیلانی. چاپخانهٔ آشنا
- هوف، گراهام (۱۳۶۵). *گفتاری درباره‌ی نقد*، ترجمهٔ نسرین پروینی. تهران: چاپخانه‌ی سپهر
- یاحقی، محمد جعفر (۱۳۷۵). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*. انتشارات سروش

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

بررسی موضوعات فکری پندهای طالب آملی

عبدالرحمان انصاری[1]

دانشگاه هندویی بنارس، هندوستان.

چکیده

پند و اندرز در ادبیات فارسی جایگاهی برجسته و تأثیرگذار دارد و از دوران کهن به عنوان ابزاری برای انتقال دانش، حکمت و آموزه‌های اخلاقی به کار رفته است. شاعران و نویسندگان از طریق آثار خود پندهایی را برای ترویج فضایل انسانی و ارائۀ راهنمایی‌های عملی در زندگی فردی و اجتماعی ارائه کرده‌اند. این سنت ادبی در اشعار تعلیمی‌و اندرزنامه‌های منظوم و منثور نمایان است، به‌ویژه در آثار شاعرانی چون سعدی، حافظ و فردوسی. طالب آملی، شاعر برجستۀ دورۀ مغولان هند نیز با الهام از این جریان فکری پندهای اخلاقی و اجتماعی را در آثار خود مطرح کرده است. پندهای وی در بستر شرایط فرهنگی آن زمان قرار گرفته و در عین حال از تأثیرات عمیق شاعران پیشین بهره برده است.

در پندهای طالب آملی موضوعات کلیدی همچون بی‌ثباتی و ناپایداری جهان، خودشناسی، انسان‌دوستی، حسن خلق، وفاداری و یاری‌رسانی مورد توجه قرار گرفته و با زبانی شیوا و حکیمانه به مخاطب عرضه شده است. نگارنده در مقالۀ حاضر با هدف بررسی ساختار فکری و مضامین اخلاقی موجود در اشعار طالب آملی به گردآوری و تحلیل ابیات پند و اندرز از دیوان وی پرداخته است.

واژگان کلیدی: پند و اندرز، دیوان طالب آملی، سبک هندی، تیموریان هند، ادبیات فارسی.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1] دانش‌آموختۀ دکترای زبان و ادبیات فارسی: abdulrahman.falahi@gmail.com

۱. مقدمه و بیان مسأله

پند و اندرز در ادبیات فارسی همواره جایگاهی برجسته و ناگزیر داشته است و به عنوان یکی از کهن‌ترین و مهم‌ترین مضامین در تاریخ ادبیات فارسی مورد توجّه شاعران و نویسندگان قرار گرفته است. این مفهوم نه تنها در شعر بلکه در آثار منثور نیز نقش محوری ایفا کرده و به عنوان ابزاری مؤثر برای انتقال تجارب، حکمت‌های زندگی و آموزه‌های اخلاقی به کار رفته است. شاعران فارسی‌زبان در آثار خود از پند و اندرز به عنوان وسیله‌ای برای ترسیم مسیر درست زندگی، تبیین ارزش‌های اجتماعی و ترویج فضایل انسانی بهره برده‌اند. از این رو این مضامین در ادبیات تعلیمی‌جایگاه ویژه‌ای داشته است.

در کنار اشعار تعلیمی، آثار منثور برجسته‌ای مانند «قابوس‌نامه»، «تاریخ بیهقی»، «سیاست‌نامه» و «اخلاق ناصری» وغیره نیز با هدف عبرت‌آموزی و انتقال دانش و حکمت‌های عملی به نگارش درآمده‌اند. این آثار که بخشی از ادبیات تعلیمی‌و حکمی‌به شمار می‌آیند نه تنها بر تقویت مبانی اخلاقی و اجتماعی تأکید دارند بلکه نشانگر نگرش‌های سیاسی و فلسفی نویسندگان آن‌ها نسبت به جامعه و حکومت نیز هستند.

نویسندگان و شاعران فارسی به واسطه آثار برجسته خود سعی کرده‌اند تا مخاطبان را از طریق پندها و نصایح به سوی شناخت بهتر زندگی و رفتارهای اخلاقی هدایت کنند. این پندها که غالباً بر پایهٔ تجربیات شخصی، بینش فلسفی و آموزه‌های دینی و عرفانی نویسندگان و شاعران بنا شده است، نقش مهمی‌در انتقال ارزش‌های اخلاقی، اجتماعی و معنوی به جامعه داشته‌اند. شاعران برجسته‌ای همچون فردوسی، خیام، سعدی، ابن یمین، حافظ و جامی‌وغیره با بهره‌گیری از تمثیل‌ها و تصاویر ادبی پیچیده در قالب اشعار خود مفاهیم اخلاقی و فلسفی را منتقل کرده‌اند. این شاعران با بهره‌گیری از صنایع لفظی و معنوی پندها و نصایح خود را در قالب اشعار دلنشین و هنرمندانه به خوانندگان عرضه کرده‌اند و آن‌ها را به تأمل دربارهٔ موضوعات مهم زندگی دعوت کرده‌اند.

این پندها مشعل راه مردم در زندگی روزمره و تصمیم‌گیری‌های سرنوشت‌ساز بودند و به عنوان یک آموزهٔ همگانی از سوی شاعران و نویسندگان بزرگ مورد توجّه قرار می‌گرفتند. به همین دلیل است که در هیچ دیوانی از شاعران برجستهٔ فارسی نمی‌توان سراغ گرفت که اثرات این مفاهیم عمیق و آموزنده را در آن قابل مشاهده نباشد. این پندها به گونه‌ای در تار و پود آثار ادبی تنیده شده‌اند که نه تنها به مخاطبان زمان خود بلکه به نسل‌های بعدی نیز پیامی‌ماندگار از خرد، اخلاق و تجربه منتقل می‌کنند. این

حکمت‌ها در بسیاری از موارد به موضوعات بنیادین زندگی انسانی مانند اخلاق، عدالت، شجاعت، قناعت و فروتنی می‌پردازند و همچنان ارزش و اعتبار خود را حفظ کرده‌اند.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

پژوهشگران و محققان ایران و هند در مقالات متعدّدی به تحلیل و بررسی سبک و محتوای اشعار طالب آملی پرداخته‌اند و در خصوص قصاید، قطعات، رباعیات و شکواییه‌های وی خامه‌فرسایی کرده‌اند. طالب آملی در برخی از قصاید، غزلیات و قطعات خود به بیان پند و اندرز پرداخته است. با این وجود تاکنون مقاله‌ای که به‌طور خاص به بررسی اندرزهای طالب آملی بپردازد، به دست این‌جانب نرسیده است. برخی از مقالاتی که به تحلیل سبک اشعار طالب آملی پرداخته‌اند به شرح زیر است:

- طالب آملی و صور خیال در دیوان او (دکتر عباس کی‌منش، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، سال ۴۴ – شماره ۲ و ۱، ۱۳۷۵ش، صص ۱۰۱-۱۱۸).
- عوامل ابهام معنایی در شعر طالب آملی (دکتر حسین حسن‌پور آلاشتی، پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی، سال سوم، شمارهٔ نهم، بهار ۱۳۹۰ش، صص ۹۳-۱۰۸).
- بازنمود آموزه‌های تعلیمی‌در شکواییه‌های طالب آملی (داریوش کاظمی‌و مصطفی صابری، فصلنامهٔ تحقیقات تعلیمی‌و غنایی زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی– واحد بوشهر، شماره پیاپی: چهاردهم ۱۳۹۱ش، صص ۱۱-۲۶).
- بررسی سبک فکری و محتوایی رباعیات طالب آملی (قدسیه رضوانیان و احمد خلیلی، آیینهٔ میراث، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۵۳)، دوره ۱۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۲ش، صص ۱۲۷-۱۵۷).
- بررسی گونه‌های فخر در دیوان طالب آملی (غلام‌رضا کافی، مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، سال پنجم، شماره‌ی دوم، پیاپی ۱۶، تابستان ۱۳۹۲ش، صص ۱۰۳-۱۳۰).
- بررسی هنجار گریزی واژگانی و معنایی در غزلیات طالب آملی (پیمان منصوری و دکتر سیّد اسماعیل قافله‌باشی (فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۱۶، شمارهٔ ۶۳، بهار ۱۳۹۸ش، صص ۱۴۹-۱۸۶).

- بررسی بازتاب اندیشهٔ سفر (مهاجرت) بر شخصیّت‌پردازی غزل عاشقانهٔ سعدی شیرازی و طالب آملی (سکینه عباسی و روح‌اله هاشمی، فصلنامهٔ علوم ادبی، سال ۱۰، شمارهٔ ۱۷، بهار و تابستان ۱۳۹۹ش، صص ۱۷۳-۱۹۸).
- تحلیل و تبیین دلایل واسوخت از فخر در شعر شاعران خودستا (خاقانی شروانی، عرفی شیرازی، طالب آملی)، (غلامرضا کافی، فصلنامهٔ علمی(پژوهش زبان و ادبیات فارسی) شماره شصت و ششم، پاییز ۱۴۰۱ش، صص ۱-۲۴).
- بررسی مضمون و مترادفات آن از منظر شاعران سبک هندی با تکیه بر غزلیات عرفی شیرازی، طالب آملی، کلیم کاشانی و صائب تبریزی (مراد اسماعیلی و فاطمه گیلانی، مطالعات شبه‌قاره، دانشگاه سیستان و بلوچستان، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۴۴، ۱۴۰۲ش، صص ۲۹-۴۲).

۲. موضوعات اخلاقی در پندهای طالب آملی

طالب آملی از شاعران برجسته و تأثیرگذار قرن یازدهم هجری است که با استعداد خلاقانهٔ شاعرانهٔ خود در هندوستان شهرت فراوانی کسب کرد و جایگاهی ممتاز در میان شاعران عصر خود به دست آورد. طالب به سبب استعداد شعری خود در سال ۱۰۲۸ق به مقام ملک‌الشّعرایی رسید و تا پایان عمر به این مقام فایز بود.[۱] طالب آملی فطرتاً شاعری خلاق بود و از سنین کم به سرودن شعر پرداخت. او نه تنها به این استعداد فطری در اشعار خود بارها اشاره کرده، بلکه از آن با افتخار یاد نموده است. اشعار او شامل قصاید، غزلیات، و مثنوی‌ها است که اغلب در مدح حاکمان و درباریان سروده شده‌اند. اشعار او دارای موضوعات مختلفی از مدح، عشق، عرفان و فلسفه است.[۲] تقی اوحدی دربارهٔ اشعار او می‌نویسد:

«کلامش چون گل باران بهاری خورده با طراوت و بیانش چون شیر با شکر آغشته خوش حلاوت. دُرد شهوار کلام خجسته نظامش بسیار تازه و نعمای عبارات نمکین استعاراتش بامزه و بی‌اندازه...»[۳]

November2024 - ۱۴۰۳

مولانا شبلی نعمانی در خصوص ویژگی‌های برجسته شعری طالب آملی چنین بیان داشته است:

---

[۱] تذکرهٔ میخانه، ص ۵۵۱

[۲] دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، ج ٤، ص ٤٧٥

[۳] عرفات‌العاشقین، ج ٤، ص ٢٤٦٣

«امتیاز عمدهٔ طالب در شاعری در دو ویژگی خلاصه می‌شود: ندرت تشبیه و لطافت استعاره».[۱]

اگرچه استفاده از استعاره‌های لطیف در شعر فارسی پیش از طالب نیز رایج بود اما او با خلاقیت بی‌بدیل و رویکردی نوآورانه استعارات بدیع و تشبیهات نادری را در آثار خود به کار گرفت که از ویژگی‌های شاخص شعر او محسوب می‌شوند.[۲]

طالب آملی در استقبال از اشعار شاعرانی چون سعدی، مولوی، امیر خسرو دهلوی، حافظ، فیضی، نظیری و عرفی بسیاری از غزلیات خود را سروده است. این تعامل و اقتباس از مضامین و تصاویر آنان سبب شد که ابیاتی از اشعار این شاعران در سروده‌های طالب نیز بازتاب یابد و آثار او رنگ و بوی خاصی از غنای ادبی و محتوایی به خود گیرد.[۳] به نظر می‌رسد که پندهای طالب آملی نیز به طور قابل‌توجهی از مضامین و ساختارهای اندرزگویانه شاعران پیشین الهام گرفته باشد. با این وجود، او با بهره‌گیری از تجربه‌های زیستهٔ خود و شرایط اجتماعی و فرهنگی خاص زمانه‌اش، به بازآفرینی و بازتفسیر این مضامین پرداخته است.

در دیوان طالب آملی ۴ قصیده و ۱ قطعه به پند و اندرز مخصوص است اما بسیاری از ابیات او نیز در ضمن مضامین دیگر حامل پیام‌های اخلاقی و تربیتی هستند. طالب آملی تا حد امکان نصایح خود را با مدیحه‌سرایی تلفیق می‌کرد تا به این وسیله از تندروی‌ها و ستمگری‌های ممدوح بکاهد. به عنوان نمونه ابیات زیر را ملاحظه کنید:

هستند فی‌المثل گلهٔ گوسپند خلق — کانرا خدای صاحب و والی شبان بود
صاحب به جای او دگری را شبان کند — چون بنگرد که بر گله نامهربان بود[۴]

همچنین ابیات زیر را در منقبت مولای متقیان علی علیه‌السلام آمیخته است:

دلا گوشهٔ انزوایی طلب کن — تهی‌تر ز آفاق جایی طلب کن
جهان گرچه وحشت‌سرایی‌ست خالی — تو خالی‌تر از وی سرایی طلب کن[۵]

---

[۱] شعرالعجم، ج ۳، ص ۱۵۲

[۲] کاروان هند، ج ۱، ص ۷۷۳

[۳] ادبیات فارسی در ایران، ج ۲/۵، ص ۱۰۶٤

[۴] شاعر هنرمندی که شایستهٔ این فراموشی نیست: زندگی‌نامه و کارنامهٔ ادبی طالب آملی (مجموعهٔ مقالات)، ص ۱۵۷

[۵] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۱۰٤٦-۱۰٤۸

موضوعات پربسامدی که در پندهای او دیده می‌شود شامل مواردی همچون بی‌ثباتی و ناپایداری جهان، خودشناسی، انسان‌دوستی، حسن خلق، یاری و وفاداری است. همگی این مضامین نشان‌دهندهٔ توجه عمیق طالب آملی به مسایل اخلاقی و عرفانی است و او با تأکید بر این موضوعات سعی در ارتقای سطح معنوی و اخلاقی مخاطبان خود دارد. در زیر موضوعات پربسامد پندهای طالب آملی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲-۱. طنز بر واعظان

طالب آملی در برخی از قصاید خود به طرح مباحثی مرتبط با پند و اندرز پرداخته و به شیوه‌ای مستقیم یا غیرمستقیم مخاطبان خود را به تأمل در مسایل اخلاقی دعوت می‌کند. طالب آملی با بهره‌گیری از عناصر ادبی و بلاغی تجربیات شخصی خود را با نگاهی عمیق به وضعیت اجتماعی و فرهنگی زمانه‌اش بیان کرده و تلاش نموده است تا از خلال این اشعار نقش هدایتگری را ایفا کند. یکی از موضوعات اساسی که در آثار او به چشم می‌خورد، نقد اجتماعی از واعظان و ناصحان است. طالب آملی مانند بسیاری از شاعران کلاسیک فارسی در مواجهه با ناهماهنگی میان اندرزهای اخلاقی واعظان و واقعیت‌های اجتماعی و شخصی به بیان انتقادات تند و گاه طنزآمیز از این دسته افراد پرداخته است. او با اشاره به ریاکاری، ظاهربینی و رفتارهای ناصحانه‌ای که برخلاف تجربهٔ زیستهٔ افراد است، کوشیده تا تصویری از واعظان ارائه دهد که نه تنها در هدایت مردم ناکام مانده‌اند، بلکه گاه به انحراف جامعه کمک کرده‌اند. مثلاً در بیت زیر می‌گوید:

به عبارات حکیمانه دل از دست مده　　زانکه چون غور کنی، محض

*

زاهد که بساط انجمن را شکند　　وز توبه دل توبه‌شکن را شکند
آن مایه غیور است که گر از خاکش　　سازی خم باده خویشتن را شکند[۲]

*

به شغل ناصحان با هردلی پیوندها دارم　　نبینم پند مشتاقی وگرنه پندها دارم[۳]

*

۲-۲. بی‌ثباتی جهان

[۱] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۲۶۳
[۲] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۹۲۲
[۳] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۷۴۶

همانند بسیاری از شاعران برجستهٔ فارسی، یکی از مضامین پرتکرار و برجسته در اشعار طالب آملی مسئلهٔ بی‌ثباتی و ناپایداری جهان است. طالب آملی تلاش می‌کند مخاطبان خود را متوجه طبیعت گذرا و ناپایدار زندگی دنیوی کند. او در اشعار خود با تأکید بر فناپذیری جهان مادی و ناپایداری لذات دنیوی به خوانندگان این پیام را القا می‌کند که دل‌بستگی به این جهان فانی نه تنها بیهوده بلکه مایه سرگشتگی و ناآرامی‌روح است. از دیدگاه طالب آملی زندگی انسان‌ها ترکیبی از شادی و غم، کامیابی و ناکامی، و عروج و افول است. او معتقد است که هیچ لذتی در این جهان دائمی نیست و هیچ موقعیتی پایدار نمی‌ماند. برای روشن‌تر شدن این موضوع می‌توان به نمونه‌هایی از ابیات او اشاره کرد که به روشنی این مفهوم را بیان می‌کنند. در این ابیات، طالب آملی با تأکید بر طبیعت ناپایدار جهان، خوانندگان را از دلبستگی به لذات دنیوی برحذر داشته و آنان را به پذیرش گذر زمان و زوال همه چیز فرا می‌خواند:

هر نشاطی را در این گلشن ملالی در پی — آری آری هر کمالی را زوالی در پی
شاد دایم شاد و غمگین متصل غمناک — صاحب هر حالی را تغییر حالی در پی
منقلب خاطر مباش از انقلاب روزگار — کین مزاج منحرف را اعتدالی در پی است
ناامید از روشنی ای دل به تاریکی مباش — زآنکه شام هجر را صبح وصالی در پی
ز آفت دور جهان جم نیز گو ایمن مباش — زآنکه هر جام مرصّع را سفالی در پی

*

غافل کسی که طرح عمارت به دهر — پنداشت بی‌خبر که جهان جای بودن

*

بازی مخور که آب جهان جز سراب — زهری‌ست در تراوش ازین چشمه آب

*

خاک است جهان در نظر همت مرد — این خاک به باد می‌توان داد چو گرد
دنیا نه متاعی‌ست که نتوانش فروخت — عالم نه بساطی‌ست که طی نتوان کرد[۴]

*

[۱] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۳۳۲
[۲] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۳۵۳
[۳] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۳۸۳
[۴] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۹٤۰

این دهر که حاصلش نیرزد به جوی | کشتش همه حنظل است و حنظل دروی
از کهنه و نو نصیب احباب در او | درد کهنی است بر سر داغ نوی[1]

*

۲-۳. خودشناسی

طالب آملی در اشعار خود به خودشناسی و اهمیت آن در زندگی فردی و اجتماعی تأکید دارد. او مخاطبان خود را دعوت می‌کند تا پیش از هر چیز گوهر وجودی خویش را بشناسند و بر اساس درک عمیق از توانمندی‌ها و ارزش‌های درونی خود به زندگی بپردازند. در اندیشهٔ طالب آملی خودشناسی مقدمه‌ای است برای رسیدن به استقلال فکری و عملی. چرا که انسان تا زمانی که از حقیقت وجودی خود آگاه نباشد، در برابر نیروهای بیرونی و تأثیرات اجتماعی آسیب‌پذیر باقی می‌ماند و در نهایت ممکن است به جای اعتماد به توانایی‌های خود به دیگران وابسته شود. طالب آملی با این نگاه به مخاطبان خود توصیه می‌کند که از منّت‌کشی و وابستگی به دیگران پرهیز کنند و به جای آن بر توانمندی‌ها و استعدادهای ذاتی خویش تکیه نمایند. مثلاً ابیات زیر را ملاحظه کنید:

بشناس گوهر خود و در جیب کان گریز | مسند نشینی و کله خسروان مخواه
بخل سپهر و ظلم کواکب تو را بس است | عدل و کرم ز حاتم و نوشیروان مخواه[2]

*

تن به فراغت مده، عاشق آزار باش | بر گل گلشن مجوش، همنفس خار باش
دست رفیقان مبوس، سینهٔ دشمن مکاو | پیرو پیکان شو، تابع سوفار باش
قول نیاید به کار، فعل بود در شمار | منکر گفتار شو، امت کردار باش
وادی آسان نهد دام کسالت به پای | سالک ره گر شوی، در ره دشوار باش[3]

*

۲-٤. پیغام انسان‌دوستی

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

طالب آملی در اشعار خود توجه ویژه‌ای به اصول اخلاقی و انسانی دارد و مکرراً به انسان‌دوستی و پرهیز از آزار دیگران اشاره می‌کند. او در بسیاری از ابیات خود به صراحت مخاطبان را از اذیت و آزار

[1] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۹۸٤
[2] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۸۹
[3] کلیات اشعار طالب آملی، ص ٤٦-٤٨

خلق برحذر می‌دارد و آنان را به مهربانی، همدلی و دلسوزی نسبت به دیگران توصیه می‌کند. طالب آملی معتقد است که انسان باید با دیگران به‌گونه‌ای رفتار کند که موجب آزار و ناراحتی آنان نشود بلکه همواره باید در پی ایجاد محیطی سرشار از محبت، همدلی و کمک به یکدیگر باشد. طالب آملی این پیام انسان‌دوستانهٔ خود را با بهره‌گیری از زبان نمادین و تمثیلی در اشعارش به تصویر می‌کشد و با استفاده از استعاره‌ها و تصاویر ادبی، بر اهمّیت این فضیلت اخلاقی تأکید می‌کند. او در ابیات زیر به وضوح بر پرهیز از اذیت خلق و ضرورت مهرورزی به دیگران تأکید نموده و به خوانندگان خود توصیه کرده است که همواره در پی تسکین دردها و رنج‌های دیگران باشند:

تا نرسانی به خلق در همه صورت گزند — آتش بی‌دود باش یا گل بی‌خار باش[1]

*

دلا تا توانی کم‌آزار باش — بهر کار چون عقل هشیار باش
به آزار کس آستین بر ممال — که دستی است چرخ از پی گوشمال
درآی از در مهربانی درآی — کزین در بری ره به جنت سرای[2]

*

برقیم و لیک آفت محصول کس نه ایم — فارغ نشین که بگذرد از ما گزند ما[3]

*

آن‌چنان زی که جهان زندگیت را طلبند — نه که چون شمع سرافکندگیت را طلبند
همّت آن‌ست که باشی پی جمعیت خلق — گو جهان جمله پراکندگیت را طلبند
تو کسی را خجل از روی کسی نپسندی — شرم آن قوم که شرمندگیت را طلبند[4]

*

دلا گوشهٔ انزوایی طلب کن — تهی‌تر ز آفاق جایی طلب کن
جهان گرچه وحشت‌سرایی‌ست خالی — تو خالی‌تر از وی سرایی طلب کن
بود صفحهٔ لامکان پست بنیان — ازین برتر آرام جایی طلب کن

[1] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۴۸
[2] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۲۰۳
[3] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۲۵۰
[4] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۵۰۹

تو را جای در قصر جنّت نزیبد | برو در دل دوست جایی طلب کن[1]

*

به شمار موی بر سر، غم او به سینه دارم | ز نسیم دل هراسم، دل آبگینه دارم
همه نشئهٔ محبت، همه مایهٔ ودادم | نه به دل شرار خصمی، نه غبار کینه دارم
چو چنار و تاک دایم به سخا گشاده | نه چو غنچه زر پرستم که به دل خزینه دارم
چو غبار خاکسارم نه چو شعله‌هام سرکش | به فروتنی محبت به غرور کینه دارم
به لطیفه دوست سازم نفسی هزار دشمن | که به علم مهربانی دل بی‌قرینه دارم
به رخ سفید «**طالب**» خط عنبرینه‌ام بس | نه زنم که بر سر و بر چو زنان زرینه دارم[2]

*

۲-۵. فضایل ادب

طالب آملی به‌طور مفصل به اهمیت و فواید ادب پرداخته و آن را به‌عنوان یکی از فضایل اخلاقی برجسته مطرح کرده است. از دیدگاه او ادب نه تنها به‌عنوان یک صفت پسندیدهٔ اجتماعی شناخته می‌شود بلکه می‌تواند فرد را از مصایب و مخاطرات جهان مادی حفظ کند و موجب عزت و سربلندی او گردد. در واقع طالب آملی بر این باور است که ادب همچون سپری در برابر بلاها عمل می‌کند و فرد مودّب را به سوی سعادت و نیکبختی هدایت می‌نماید. چنانچه در ابیات زیر می‌گوید:

ادب ساز تعویذ بازوی خویش | وزو جوی وزن ترازوی خویش
ادب مرد را سایبان تن است | به دفع خدنگ بلا جوشن است
چو کوشش کنی دستیار تو اوست | چو بیچاره گردی حصار تو اوست
به هر بزم عزت‌فزایی دهد | به صدر شرف آشنایی دهد
به بازو هر آنکس که این مهره بست | ز سنگ حوادث نیابد شکست
ازو هر که سر تافت از پا فتاد | به یکبار از طاق دل‌ها فتاد[3]

*

تا کی از عجز بساط هوس دل بوسی | به که مردانه دم خنجر قاتل بوسی

[1] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۱۰۴۶-۱۰۴۸
[2] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۷۹۹
[3] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۲۰۸

ادب آن است که گر کعبه‌ات آید بر لب　　تو عرقناک جبین دامن محمل بوسی[1]

*

۲-٦. یاری و وفاداری

طالب آملی به کرات در اشعار خود به لزوم وفادار بودن به دوستان و یاران اشاره می‌کند و تأکید دارد که در روابط انسانی باید از هرگونه خیانت و بی‌وفایی پرهیز کرد. او بر این باور است که انسان زمانی که در رابطه‌ای وارد می‌شود و به عنوان یار کسی قرار می‌گیرد، نباید چیزی را از آن یار دریغ دارد. این دریغ نکردن به معنای بخشندگی، همدلی و از خودگذشتگی در برابر یار است. از منظر طالب آملی وفاداری صرفاً به معنای پایبندی به تعهدات ظاهری نیست بلکه شامل حضور قلبی و عاطفی در رابطه است. به عبارت دیگر او وفاداری را در معنای گسترده‌تری می‌بیند که هم شامل حمایت مادی و هم معنوی از یار می‌شود. به عنوان مثال ابیات زیر را ملاحظه کنید:

دُرد خصومت بریز، صاف محبّت بنوش　　شیوهٔ اغیار چند پیشه کنی، یار باش
مایدهٔ طبع را چاشنئی ده ز خلق　　پس به نظر خلق را لعبت فرخار باش[2]

*

ای که نهی بر سرم منّت و یاری به طنز　　یار جفاجو بسی است، یار وفادار باش[3]

*

به‌هرچه دست رسد زین و آن دریغ مدار　　چو مهر پرتو خویش از جهان دریغ مدار
به فیض عام چو ابر بهار دست برآر　　در از محیط و گل از بوستان دریغ مدار
چو در سه عضو تو نفع دو عالم است　　ز دوستان دل و دست و زبان دریغ مدار
نثار کن همه اسباب در ره احباب　　به‌جز حلال خود از دوستان دریغ مدار
چراغ بزم جوان باش و شمع خلوت پیر　　چو باده فیض ز پیر و جوان دریغ مدار
تو چون به نور خرد شمع گیتی افروزی　　فروغ خویش ز همسایگان دریغ مدار
جگر کلیچه کن و ابر دیده سقا کن　　چو میزبان خسیس آب و نان دریغ مدار
گر از تو فطرت و همت به امتحان طلبند　　هم این مضایقه منما همان دریغ مدار

[1] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۱۰٦۵
[2] کلیات اشعار طالب آملی، ص ٤٦
[3] کلیات اشعار طالب آملی، ص ٤٧

تو را کـه هســـت دم آبی و لـب نـانی | به دوسـتان چه که از دشـمنان دریغ مدار
تو را که این ده ویرانه خان و مانی هسـت | نـظـر ز مـردم بـی‌خـانـمـان دریـغ مـدار
چو نور شـــمس جهـان گرم کن ز پرتو | فـروغ آیـیـنـه ز آیـیـنـه‌دان دریـغ مـدار
اگر چه صـاحب گلشـن تویی مروت ورز | در این بهـار گـل از بـاغبـان دریغ مـدار[1]

*

۲-۷. کردار مثالی

طالب آملی در اشعار خود به بیان نکات دقیقی پیرامون رفتارهای مثالی انسان پرداخته است. به باور او، انسان باید بیش از آن‌که به گفتار خود تکیه کند، بر کردار خویش اتّکا داشته باشد. وی همچنین توصیه می‌کند که از تقلید و تبعیت کورکورانه از دیگران پرهیز شود و در صورت انجام نیکی به دیگران همچون تعبیر «نیکی کن و در دریا بینداز» آن را به فراموشی بسپارد. علاوه بر این، نکتهٔ حائز اهمیت دیگر در خصوص اندیشه‌های او گرایش وی به عرفان و تصوف و پیروی از نظریهٔ وحدت وجود است. نظریه وحدت وجود بر این اصل مبتنی است که تمامی‌موجودات عالم، تجلیات متنوعی از یک حقیقت واحد یعنی ذات باری‌تعالی هستند. بر اساس این جهان‌بینی کثرت ظاهری عالم رنگ می‌بازد و به وحدتی بازمی‌گردد که تمامی‌موجودات را در بر می‌گیرد. طالب آملی نیز با تکیه بر این رویکرد عرفانی بر این باور است که ذات باری‌تعالی نه‌تنها در کل عالم بلکه در ذات انسان نیز به‌صورت مستقیم قابل مشاهده و درک است. از این‌رو وی به مخاطبان خود توصیه می‌کند که در رفتارهای روزمره و تعاملات اجتماعی خود به گونه‌ای عمل کنند که درخور مقام انسان به‌عنوان مظهر صفات الهی باشد. به عنوان مثال ابیات زیر را ملاحظه کنید:

قول نیـاید بـه کـار، فعل بود در شـــمار | مـنکر گفتـار شـــو، امـت کردار بـاش
جوهر هر ذات را حسن صفت‌های اوست | بی‌اثری طی نـمـا، مـظـهـر آثـار بـاش[2]

*

Novembre2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

خواه بـد و خواه نیـک، هرچـه کنی تـازه | تن بـه تتبّع مـده، مخترع کـار بـاش[3]

*

[1] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۹۹۹-۱۰۰۰
[2] کلیات اشعار طالب آملی، ص ٤٧
[3] کلیات اشعار طالب آملی، ص ٤٨

همّت آن‌ســـت که دریای اجل زارا زار جان‌سپاری و نگویی که مسیحایی هست[1]

*

۲-۸. تأکید بر شیرین‌کلامی

در ادبیات فارسی به‌ویژه در آثار شاعران سبک هندی توجه ویژه‌ای به قدرت و نفوذ سخن دیده می‌شود. طالب آملی در اشعار خود به کرات به اهمیت سخن‌وری و شیرین‌زبانی اشاره می‌کند و مخاطبان خویش را به بهره‌گیری از زبان دلنشین و گفتار زیبا ترغیب می‌نماید. از دیدگاه او هنر بیان و توانایی در استفاده از کلمات خوش‌آهنگ و شیوا نه تنها ابزار مؤثری برای برقراری ارتباط میان انسان‌هاست؛ بلکه می‌تواند به عنوان عاملی برای تسخیر دل‌ها و جلب توجه دیگران عمل کند. طالب آملی بر این باور است که کلام شیرین و خوش‌لحن قدرتی دارد که می‌تواند حتی سخت‌ترین شرایط را دگرگون کرده و فضای ناخوشایند را به فضایی سرشار از آرامش و جذابیت تبدیل کند. طالب آملی این دیدگاه را به شیوه‌ای شاعرانه در اشعار خود مطرح کرده است:

به شـــیرین‌زبـانی نشـــین در کـمین بیـامـوز صـــیـادی از انـگـبـین
نبینی کـه چون شـــهـد گردد چو قنـد بـه شـــیـرینـی آرد مگـس را بـه بنـد
تو هـم ســـاز شـــیـرین‌زبـانی شـــعـار بـدیـن دام، ســـیـمـرغ میـکـن شـــکـار
زبـان شـــهـد ســـاز و جهـان قیـد کن بـدیـن بـاز، مـرغـان دل صـــیـد کـن[2]

*

تلخ مشـو در سـخن، شـهد به حنظل مریز طوطی جان گو غذاش شـکر گفتار باش[3]

*

۳. نتیجه‌گیری

در اشعار طالب آملی موضوعات اخلاقی جایگاه برجسته‌ای دارند و به‌ویژه در پندها و نصایح او به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم نمود یافته‌اند. طالب آملی بر اصولی همچون یاری، وفاداری، انسان‌دوستی، خودشناسی، و پرهیز از اذیت و آزار دیگران تأکید می‌کند. یکی از مهم‌ترین توصیه‌های اخلاقی طالب آملی وفاداری و پایبندی به اصول اخلاقی در روابط انسانی است. او بر این باور است که وفاداری و

[1] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۲۹۱
[2] کلیات اشعار طالب آملی، ص ۲۰۳
[3] کلیات اشعار طالب آملی، ص ٤٧

یاری‌رسانی به یار و دوست از ارکان اساسی زندگی اجتماعی و معنوی است. در کنار این طالب آملی بر لزوم مهربانی و دلسوزی نسبت به دیگران تأکید می‌کند و مخاطبان خود را از هرگونه رفتار خشونت‌آمیز و آزاردهنده منع می‌نماید. بدین‌ترتیب، طالب آملی با اشعار خود مخاطبان را به زندگی در پرتو اصول اخلاقی و عرفانی دعوت می‌کند و به آن‌ها یادآوری می‌کند که در این جهان فانی تنها رفتارهای اخلاقی و انسانی است که ماندگار خواهد بود.

منابع

- اوحدی بلیانی، تقی‌الدّین محمّد (۱۳۸۹ش). *عرفات‌العاشقین و عرصات‌العارفین (جلد چهارم)*، تصحیح ذبیح‌الله صاحبکاری و آمنه فخر احمد، چاپ اوّل، تهران: میراث مکتوب و کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- سعادت، اسماعیل (۱۳۸۴–۱۳۹۵ش). *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی (جلد چهارم)*، چاپ اوّل، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- صفا، دکتر ذبیح‌الله (۱۳۶۹ش). *تاریخ ادبیات در ایران (جلد پنجم – بخش دوم)*، چاپ دهم، تهران: فردوس.
- طالب آملی، محمّد (۱۳۴۶ش). *کلیات اشعار ملک‌الشّعرا طالب آملی*، به اهتمام و تصحیح و تحشیه طاهری شهاب، تهران: کتابخانهٔ سنایی.
- فخرالزمانی قزوینی، ملّا عبدالنّبی (۱۳۴۰ش). *تذکرهٔ میخانه*، به اهتمام احمد گلچین معانی، تهران: شرکت نسبی حاج محمّد حسین اقبال و شرکا.
- گلچین معانی، احمد (۱۳۶۹ش). *کاروان هند (جلد اوّل)*، چاپ اوّل، تهران: آستان قدس رضوی.
- گودرزی، دکتر فرامرز (۱۳۸۲ش). *شاعر هنرمندی که شایستهٔ این فراموشی نیست: زندگی‌نامه و کارنامهٔ ادبی طالب آملی (مجموعهٔ مقالات)*، چاپ اوّل، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- نعمانی، مولانا شبلی (۱۹۹۱م). *شعرالعجم* ، جلد سوّم، چاپ پنجم، اعظم‌گره: دارالمصنفین شبلی اکادمی.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

مثنوی جهانگیرنامه: ساقی‌نامه، یا توصیف بزم شاهانه؟

دکتر سیداحمد پارسا[1]
دانشگاه کردستان، ایران

چکیده

موضوع پژوهش حاضر تحلیل و بررسی مثنوی جهانگیرنامهٔ طالب آملی است و بر آن است به این پرسش پاسخ دهد که مثنوی جهانگیرنامه ساقی‌نامه است یا توصیف بزم شاهانه؟
روش پژوهش توصیفی- تحلیلی است؛ جامعه آماری ۳۲۴ بیت شعر جهانگیر نامهٔ طالب آملی در قالب مثنوی است و از آنجا که در بررسی آن استقرای تام مراعات شده، نیازی به نمونه‌گیری نیست. منبع مورد نظر کلّیات اشعار طالب آملی به تصحیح و تحشیهٔ طاهری شهاب است. داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای و سندکاوی گردآوری شده و با استفاده از تکنیک تحلیل محتوا تجزیه و تحلیل شده است.
نتیجه نشان می‌دهد مثنوی جهانگیرنامه، به استناد دلایل ارائه شده در متن مقاله، خلاف نظر ملّا عبدالنّبی فخرالزمانی قزوینی، احمد گلچین معانی و دیگر پژوهشگران به هیچ روی معیارهای ساقی‌نامه را ندارد، بلکه همانگونه که از نام آن پیداست (جهانگیرنامه)، در توصیف بر تخت نشستن جهانگیرشاه و شادی اطرافیان و سپاهیان او در این مورد است که حاوی اطلاعات بسیار ارزشمند تاریخی و جامعه‌شناختی است.

کلید واژه‌ها: مثنوی جهانگیرنامه، ساقی‌نامه، طالب آملی، جهانگیرشاه.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1] - استاد زبان و ادبیات فارسی: a.parsa@uok.ac.ir

۱. پیشگفتار

طالب آملی از شاعران سدهٔ یازدهم هجری قمری است و آن‌گونه که از ابیات او برمی‌آید، در یکی از روستاهای آمل به دنیا آمده است «ولی نام این روستا تا به حال به تحقیق دانسته نشده است» (طاهری شهاب، بی‌تا: پنج). طالب در سال ۱۰۱۰ هجری از ایران به شبه قاره هند و پاکستان مسافرت کرد و به سمت ملک‌الشعرای دربار نورالدین محمد جهانگیر پادشاه مغولی هند منسوب شد و سرانجام در سال ۱۰۳۶ هجری قمری درگذشت (همان).

طالب آملی از شاعرانی است که شعرهای فراوانی از او باقی مانده است. نسخه چاپی که به همّت طاهری شهاب به چاپ رسیده شامل ۲۲۹۶۸ بیت از قصیده، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مثنوی، غزل، قطعه، رباعی و مفردات است» (صفا، ۱۳۶۹، ج پنجم ۲: ۱۰۶۲)؛ که در مجموع شامل ۸۰ قصیده، ۱۷۸۹ غزل تمام و ناتمام، ۷۵۵ رباعی، ۱۳ قطعه و ۸ مثنوی است که در مجموع ۷۴۸ بیت است. «قدیمی‌ترین نسخهٔ دیوان طالب آملی -که امروزه ما را در دست است- نسخهٔ متعلق به دانشمند گرانقدر شیخ محمد دین از فضلای پاکستان است که در سال ۱۴۰۲ هـق یعنی شش سال پس از درگذشت طالب به خط محمّد حسین مروارید قلم جهت شاه‌جهان کتابت شده است (طاهری شهاب، بی‌تا: شصت و شش). تاکنون شانزده نسخهٔ خطی در کتابخانه‌های جهان به ویژه در کتابخانه‌های هند و پاکستان و نُه نسخه خطی در کتابخانه‌های ایران از دیوان طالب آملی شناسایی شده است (رک. همان).

یکی از مثنوی‌های نسبتاً طولانی او در مقایسه با مثنوی‌های دیگر، شعری به نام «جهانگیرنامه» است که ملّا عبدالنبی فخرالزمانی قزوینی ابیاتی از آن را جدا کرده و آن را به نام ساقی‌نامه در *تذکرهٔ میخانه* آورده است (رک. فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۶۳: ۵۵۴). این شعر در هیچکدام از نسخ خطی مورد استفادهٔ مصحّح دیوان او نبود و ایشان آن را از *تذکرهٔ میخانه* که به همّت احمد گلچین معانی منتشر شده، نقل و استنساخ کرده است.

پژوهش حاضر به بررسی و تحلیل این مثنوی می‌پردازد و می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که آیا مثنوی جهانگیرنامه ساقی‌نامه است یا توصیف بزمی که برای بر تخت نشستن جهانگیر پادشاه هند ترتیب داده شده است؟

روش پژوهش توصیفی – تحلیلی است. داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای و سندکاوی گردآوری شده و با استفاده از تکنیک تحلیل محتوا تجزیه و تحلیل خواهد شد.

۱-۱. پیشینه

فخرالزّمانی قزوینی در سال ۱۰۲۸ه.ق، *تذکرهٔ میخانه* را تألیف کرد که مشتمل بر شرح حال ۵۷ تن از شاعران ساقی‌نامه‌سرا و معرفی ساقی‌نامه‌های آنان بود (فخرالزمانی، ۱۳۶۳). احمد گلچین‌معانی (۱۳۵۹) هنگام تصحیح این اثر، پی‌برد که فخرالزّمانی از وجود برخی ساقی-نامه‌سرایان بی‌خبر مانده‌است؛ ازاین‌رو ۶۲ نفر دیگر از ساقی‌نامه‌سرایان و ساقی‌نامه-های آنان را در کتابی تحت عنوان *تذکرهٔ پیمانه* معرّفی کرد. محجوب (۱۳۳۹) در مقاله‌ای با عنوان «ساقی‌نامه، مغنّی‌نامه» برای اوّلین بار به معرفی ساقی‌نامه‌ها پرداخت. کتاب حسینی کازرونی (۱۳۸۵) تحت عنوان *ساقی‌نامه‌ها*، معرفی اجمالی ساقی‌نامه‌هایی است که در دو کتاب یادشده به تفصیل از آنها نام برده شده است. جوکار (۱۳۸۵) با مقایسهٔ دو نمونهٔ گذشته و معاصر ساقی‌نامه‌ها (ساقی‌نامهٔ ظهوری‌ترشیزی و هوشنگ ابتهاج) به بررسی ساختار آن‌ها پرداخته است. همچنین ابوالقاسمی (۱۳۸۶) در مقاله‌ای با عنوان «تأملی بر ساقی‌نامهٔ حکیم فغفوری گیلانی»، این ساقی‌نامه را بررسی کرده است. ذبیح‌الله صفا صفحات ۳۳۴ و ۳۳۵ جلد سوم و صفحات ۶۱۵ تا ۶۲۱ بخش اوّل جلد پنجم تاریخ ادبیات خود را به پیدایش و معرفی ساقی نامه، تحوّل ساقی‌نامه ها، مضامین، قالب‌ها و ذکر ساقی‌نامه‌سرایان مشهور اختصاص داده است. «*تأثیر اندیشه های خیامی بر ساقی نامه های فارسی*» عنوان رسالهٔ دکتری محمّدآزاد مظهری است که در بهمن ۱۳۸۸ در دانشگاه پیام نور تهران از آن دفاع کرده است. وی ساقی‌نامه‌های ۴۵ شاعر از جمله طالب آملی را بررسی کرده است و بر این باور است که طالب آملی ساقی‌نامهٔ بسامانی نسروده و اولین بار فخرالزمانی قزوینی (۱۳۶۵: ۵۵۴) ابیاتی را از منظومهٔ جهانگیرنامهٔ او که در آن واژه‌های می و ساقی وجود دارد، جداکرده و تحت عنوان ساقی‌نامه در کتاب خود آورده است (مظهری،۱۳۸۸: ۱۹۳).

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

پارسا و مظهری (۱۳۸۹ الف: ۶۶) در مقاله‌ای تحت عنوان «ساقی‌نامهٔ نظامی و تعداد واقعی ابیات آن» بر این باورند که ساقی‌نامهٔ نظامی گنجه‌ای در واقع نوعی اعتراض اجتماعی است که در آن، شاعر به بهانهٔ مستی و میگساری بر اوضاع نابسامان زمان خرده می‌گیرد و هنگامی که نمی‌تواند بر مسبّبان واقعی این نابسامانی ها بتازد، روزگار سفله‌نواز را آماج تیرهای اعتراض خود قرار می‌دهد. آنان بر این باورند که

خلاف نظر فخرالزمانی قزوینی که تنها به ۶۸ بیت از ساقی نامه نظامی اکتفا کرده، تعداد این ابیات ۱۲۸ بیت است (همان). آنان در مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «ساقی‌نامه‌ها نزدیکترین نوع ادبی به رباعیات خیام» بر این باورند ساقی‌نامه، متضمن مطالبی هستند که با مضامین رباعیات خیام در پیوند است. براساس داده‌های آماری پژوهش آنان، به ترتیب بسامد مضامین اغتنام فرصت و خوشباشی، مرگ اندیشی، شکواییه، بی اعتباری دنیا و حیرت در ساقی‌نامه‌ها بیش از مفاهیم دیگر بازتاب یافته‌اند؛ ضمن اینکه بین ساقی‌نامه‌ها و رباعیات خیام از نظر ترتیب بسامد این مفاهیم همانندی و رابطهٔ معنی‌داری به چشم می‌خورد، بخشی از اعتراضات خیام که به شکل شکوه از پدیده‌های فلکی مطرح شده است، به‌هیچ‌روی به معنی ایراد او از نظام احسن جهان نیست؛ بلکه این پدیده‌ها پوششی جهت اعتراض او به اوضاع اجتماعی است. ساقی‌نامه‌سرایان نیز با پیروی از همین روند، هرجا که از بیم از دست دادن نان یا جان نتوانسته‌اند از حاکمان جامعه و آنهایی که سزاوار انتقاد هستند، سخن به میان آورند، روی سخن خود را متوجه روزگار سفله‌نواز، فلک، آسمان، بخت و امثال آن نموده‌اند (پارسا و مظهری، ۱۳۸۹ب: ۸۴).

نتایج به‌دست‌آمده در این پژوهش، بیانگر این است که ساقی‌نامه‌ها از نظر موتیف نزدیکترین نوع ادبی به رباعیات هستند با این تفاوت که آنچه خیام به دلیل محدودیت قالب شعری خود، در نهایت ایجاز بیان کرده است، در ساقی‌نامه‌ها جولان بیشتری پیدا کرده‌اند. درواقع می‌توان در برخی از موارد، ساقی‌نامه‌ها را صورت تفصیلی رباعیات خیام به شمار آورد (همان: ۸۴).

دربارهٔ طالب آملی پژوهش‌های دیگری صورت گرفته امّا به دلیل عدم ارتباط آنها با موضوع این پژوهش تنها به ذکر برخی از آنها اکتفا می‌کنیم: آلاشتی (۱۳۹۰: ۱۰۷) در مقاله‌ای تحت عنوان «عوامل ابهام معنایی در شعر طالب آملی» عوامل ابهام‌آمیز شعر او را در تصاویر انتزاعی چند بعدی می داند. «بررسی سبک فکری و محتوایی رباعیات طالب آملی» عنوان مقاله‌ای است از رضوانیان و خلیلی (۱۳۹۲)، که همان‌گونه که از نامش پیداست به بررسی بعد فکری و محتوایی رباعیات طالب پرداخته‌اند. منصوری و قافله باشی (۱۳۹۸: ۱۸۱) در مقالهٔ «بررسی هنجارگریزی واژگانی و معنایی در غزلیات طالب آملی» معتقدند در شعر او ترکیبات جدیدی وجود دارد که در مجموعه ۷۰ تن از شاعران بزرگ و مشهور قبل

از طالب یافت نشده است. مقالات دیگری نیز وجود دارد که به دلیل عدم ارتباط با موضوع این پژوهش به ذکر همین تعداد بسنده می‌شود.

۲-۱. مبانی نظری

ساقی‌نامه که به عنوان یکی از فروع ادب غنایی از سدهٔ ششم با نظامی آغاز شد و تا اوایل دورهٔ مشروطه در شکل سنتی خود ادامه یافت، «شعری است خطابی، اغلب در قالب مثنوی و در بحر متقارب مثمن محذوف یا مقصور که در آن شاعر با خواستن باده از ساقی و تکلیف سرودن و نواختن از مغنّی، نوع نگرش و جهان‌بینی خود را دربارهٔ دنیا و بی‌اعتباری ظواهر، کجروی چرخ، نگون‌بختی و دورویی مردم روزگار اظهار می‌دارد و درعین‌حال نکته‌های عبرت‌آمیز نیز بر آن می‌افزاید» (گلچین معانی، ۱۳۵۹: ۱). احتمالاً ساقی‌نامه شکل تحول‌یافتهٔ خمریات است که در کلام عرب جاهلی به‌عنوان تشبیب قصاید در دو یا چهار بیت بیان می‌شده است (فخرالزمانی، ۱۳۶۳: بیست و نه)؛ با این تفاوت که «اشعار خمری بیشتر جنبهٔ عاشقانه دارد و واژه‌هایی نظیر می و ساقی و نظایر آن در معنای ظاهری و واقعی خود به کار می‌روند، درحالی‌که در ساقی‌نامه چنین نیست و با یک روح فلسفی و اخلاقی و عرفانی آمیخته است» (مؤتمن، ۱۳۶۴: ۲۳۵). ساقی‌نامه و مغنّی‌نامه از جلوه‌های خمریه‌سرایی هستند که از ادب عرب به ادب پارسی راه پیداکرده‌اند. این نوع سروده‌ها با درخواست از ساقی و مغنّی به منظور آوردن باده و نواختن آغاز می‌شود (پارسا و مظهری، ۱۳۸۹الف: ۵۲).

۲. تجزیه و تحلیل

مثنوی جهانگیرنامه شعری ۳۲۴ بیتی است که در بحر متقارب مثمن محذوف (فعولن، فعولن، فعولن، فعل) سروده شده است. این سروده آن‌گونه که از اشارهٔ مصحح دیوان طالب آملی برمی‌آید، در هیچ‌یک از نسخ خطی مورد استفادهٔ مصحّح وجود نداشته و آن را از روی *تذکرهٔ میخانه* فخرالزمانی قزوینی - که به همت احمد گلچین معانی چاپ شده - درکتاب خود آورده است.

مثنوی جهانگیرنامه شامل چند قسمت است. بخش آغازین آن تعلیمی است که شامل هشت بیت است و با خطاب قرار دادن دل آغاز می‌شود:

دلا تا توانی کم آزار باش　　به هر کار چون عقل هشیار باش
(آملی، بی‌تا: ۲۰۳)

که در آن، کم‌آزاری، مهربانی و شیرین‌زبانی را توصیه می‌کند. به ویژه روی شیرین‌زبانی بسیار تأکید می‌کند:

به شیرین زبانی نشین در کمین　　بیاموز صیادی از انگبین

نبینی که چون شهد گردد چو قند　　به شیرینی آرد مگس را به بند

... از این دست هرکس که تابد کمند　　سر سرکشان اندر آرد به بند
(آملی، بی‌تا: ۲۰۳)

سپس با بیتی تخلّص‌گونه از نوع تخلّص قصاید زمینه را برای مدح جهانگیر شاه فراهم می‌کند:

بحمدالله این شیوه خاص از شهست　　شهی کز ضمیر سپهر آگه است
(همان)

سپس شروع به مدح پادشاه می‌کند:

جهاندار عادل، جهانگیر شاه　　که چترش کُله گوشه ساید به ماه
(همان)

سپس در ۲۶ بیت به مدح شاه می‌پردازد و او را با صفاتی چون عادل (بیت ۵۴۳۹)، صافی ضمیر (ب ۵۴۳۸)، مهربان با زیردستان (ب ۵۴۳۹)، خاص پرور (ب ۵۴۳۹) نشان رحمت و آیت عدل (ب ۵۴۴۰)، قیصر قصر فلک منزلت و اسکندر آیینه خاطر (ب ۵۴۴۱) و مواردی از این دست می‌ستاید. سپس در بیت ۵۴۷۲ با مادّه تاریخ گونه‌ای سال بر تخت نشستن جهانگیر شاه را که ۱۰۱۴ هـق است مشخص کرده است:

که طی شد چو از سال هجرت هزار　　دهش بر سر و بر سر ده چهار
شهنشه گرفت از لب جام، بوس　　بر اورنگ بنمود عزم جلوس
(همان، ۲۰۵)

بعد از آن به برخی دیگر از صفات جهانگیر شاه مانند از بین برندهٔ فتنه و ستم (ب ۵۴۷۴) اشاره می‌کند. ابیات بعد از آن توصیف شادی و بزم سپاهیان و اطرافیان از این بر تخت نشستن است که به قول شاعر ترتیب دادن جشنی ملوکانه است:

به ترتیب بزم آنگهی ساختند ملوکانه جشنی بیاراستند
(همان)

بعد از آن تا ۲۲ بیت بعد به تهنیت شاه بودن جهانگیر (ب ۵۴۷۸) از سوی درباریان و توصیف شادی درباریان از پادشاهی او اختصاص دارد و زان پس چگونگی این شادی در ۳۵ بیت از بیت ۵۵۰۰ تا بیت ۵۵۳۱ طبق شمارش کتاب، چگونگی این بزم که طبق معمول شامل باده‌نوشی، نواختن موسیقی، رقص و پذیرایی با نقل و شیرینی و شراب است و بعد از آن به باده‌نوشی پادشاه اشاره شده و این‌که هنگامی که سرخوش از باده می‌شود، شروع به داد و دهش و نواخت سپاهیان می‌کند:

به طبعش چو گلگون می گشت گرم عنان سخا در کفش گشت نرم
سران سپه را سرافراز ساخت به الطاف شاهانه ممتاز ساخت
(آملی، بی تا: ۲۰۷)

ببارید آنگونه باران جود که شد سبز، هر شاخ خشکی که بود
ز کف سیل احسان بدانگونه راند که در هفت اقلیم مفلس نماند
(آملی، بی تا: ۲۰۷)

بعد از این، ساقی را در بیتی مورد خطاب قرار می‌دهد:

تو هم ساقیا در کرم شو سحاب بیاموز همت ز طبع شراب
(همان)

و دلیل آن را هم چنین بیان می‌کند:

که رخ برفروزیم چون صبحگاه به عهد جلوس جهانگیر شاه
(همان)

بعد با مخاطب قرار دادن دل خود شروع به پند و اندرز می‌کند و ۳۲ بیت را به پند و اندرز اختصاص می‌دهد و در پایان این پند دوباره ساقی را مخاطب قرار می‌دهد:

بیا ساقی آن آبروی بهار که گل بشکفاند ز روی بهار
به من ده که خیر من است اندر آن اگرچه بود آب شر نام آن
(آملی، بی تا: ۲۰۹)

ابیات بعدی به فرارسیدن نوروز در کابل اشاره می‌کند که دوباره بزم عیش و عشرت جهانگیر شاه آغاز می‌شود:

به روزی ز نوروز عشرت‌فزا که روز شرف بود خورشید را
به کابل برآراست جشنی به باغ که نوروز جمشید را کرد داغ
(همان)

که در آن مجلس شاه با سران سپاه به باده‌نوشی می‌پردازد. جام باده در مجلس روان می‌شود، شاهدان به رقص و سماع می‌پردازند و آهنگ ساز به گوش می‌رسد ابیات بعدی به انعام شاه به سران سپاه اشاره می‌کند:

شهنشه در آن بزم دریا نمود یکی ابر شد ریخت باران جود
سران را به اندازه افزود جاه رسانید بر تاج گردون کلاه
یکی را به منصب نوازش نمای یکی را به زر قفل حیرت گشای
... فرومایگان را هم از کف نهشت به خاک امل دانهٔ کام کشت
(آملی، بی تا: ۲۱۱)

در چند بیت بعد اشاره می‌کند که این بزم دو هفته طول کشیده و بعد از آن شاه به باغی به نام شهرآرا رفته است:

ز جشن شرف چون دو هفته گذشت چو بلبل ز دل مایل گل نگشت
صبا سیر را کرد چابک خرام به باغی که بد «شهرآرا» به نام
(آملی، بی تا: ۲۱۲)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ابیات بعدی تا پایان جهانگیرنامه به ادامهٔ این بزم اختصاص دارد که در آن می‌نوشی، موسیقی، آوازخوانی، کباب کردن آهو، گوزن، کبک و تذرو، نواختن موسیقی، آوردن گل به بزم، دستور دادن پادشاه به سپاهیان که گل به دستارهای خود بزنند و ادامه این بزم و شادی در روزهای دیگر تا فرارسیدن نوروز:

چو شد صبح نوروز عالم فروز شب آمد به گردش برابر به روز
(همان)

این بزم و شادی بعد از نوروز هم با می‌نوشی شاه و دادن اجازهٔ نوشیدن باده به مجلسیان آغاز می‌گردد و دوباره ساز و آواز و باده و عودسوزی و سماع مستان را شاهد هستیم.

در حقیقت این مثنوی به هیچ روی نمی‌تواند ساقی‌نامه باشد. زیرا تنها از ساختار ساقی‌نامه قالب مثنوی این شعر و وزن آن (بحر متقارب مثمن محذوف) را دارد که وزن غالب ساقی‌نامه‌ها است و به نظر می‌رسد همین مطلب مؤلف تذکرهٔ میخانه را به اشتباه انداخته و با گزینش چند بیتی از آن، این مثنوی را به عنوان ساقی‌نامه در کتاب خود ذکر کرده است، زیرا اوّلاً هر شعری که واژهٔ ساقی و می یا حتّی مغنّی در آنها به کار رفته باشد، ساقی‌نامه نیست. سخن از باده و باده‌گساری پیشینهٔ دیرینه‌ای دارد و در ادب عرب پیش از اسلام تا بعد از اسلام رواج داشته است، «اما اوج آن را در دورهٔ عباسی و در سروده‌های ابونواس اهوازی و ابن معتز می‌توان یافت، به گونه‌ای که در دیوان این افراد باب مستقلّی در خمریات وجود دارد» (پارسا و مظهری، ۱۳۸۹: ۵۰). به عنوان نمونه دویست و هفتاد و پنج منظومه از ابونواس و بیشتر از یک‌صد و بیست و پنج منظومه از ابن‌معتز در این زمینه وجود دارد (گلچین معانی، ۱۳۶۳: سی). علاوه بر آن واژه «می» چه در معنای حقیقی یا مجازی آن در سراسر ادب کلاسیک ما کم و بیش به چشم می‌خورد، در حالی که این سروده‌ها را ساقی‌نامه نمی‌نامیم. ثانیاً مضامین موجود در مثنوی جهانگیرنامه با تعریفی که خود گلچین معانی از مضمون ساقی‌نامه‌ها ارائه کرده است، همخوانی ندارد؛ زیرا در تعریف ایشان ساقی‌نامه شعری است که در آن «شاعر با خواستن باده از ساقی و تکلیف سرودن و نواختن به مغنّی مکنونات خاطر خود را درباره دنیای فانی و بی‌اعتباری مقام و منصب ظاهری و کج‌روی چرخ و ناهنجاری روزگار و نگونی بخت و بی‌وفایی یار و جفای اغیار و دورویی ابنای زمان و صفای اهل دل و مذمّت زاهدان ریایی و مانند این‌ها ظاهر و آشکار می‌سازد و در ضمن بیان این مطالب، کلمات حکمت‌آمیز و عبرت‌انگیز نیز بر آن می‌افزاید» (گلچین معانی، ۱۳۵۹: ۱). در حالی که در تمام مثنوی ۳۲۴ بیتی جهانگیرنامه ۱۲ بار واژه ساقی تکرار شده است که تنها دو مورد آن خطابی است و در بقیهٔ موارد این واژه بیشتر در خدمت تصویرسازی است؛ مانند چشم ساقی، رخ ساقی، دست ساقی که نقش مضاف‌الیهی دارند. ساقی در چهار بیت نیز نقش فاعلی دارد که با فعل خرامید یا صفت فاعلی خرامنده مشخص شده است و دو مصراع از دو بیت آن تقریباً تکراری است:

خرامنده ساقی چو طاووس مست　　میی همچو خون کبوتر به دست
(آملی، بی تا: ۲۱۲)

خرامید ساقی چو طاووس مست　　صراحی در آغوش و ساغر به دست
(آملی، بی تا: ۲۱۳)

همانگونه که اشاره شد واژهٔ ساقی تنها در دو مورد از دوازده مورد در این مثنوی طولانی نقش منادایی دارد و آن هم در بحبوحه بزم جهانگیرشاه است و به هیچ روی با مفاهیمی که گلچین معانی برای ساقی‌نامه ذکر کرده، همخوانی ندارد:

تو هم ساقیا در کرم شو سحاب　　بیاموز همت ز طبع شراب
که رخ بر فروزیم چون صبحگاه　　به عهد جلوس جهانگیرشاه
(آملی، بی تا: ۲۰۷)

زیرا بعد از ۱۰۴ بیت شعر و در هنگامهٔ بزم این خطاب، آن هم به منظور شاد بودن مورد خطاب قرار می‌دهد از او می می‌خواهد و دلیل آن را نیز «خیر خود» از این نوشیدن می‌داند و آن را به تقلید از خاقانی شرآب (آب شر) خوانده، ذکر می‌کند:

بیا ساقی آن آبروی بهار　　که گل بشکفاند ز روی بهار
به من ده که خیر من است اندر آن　　اگرچه بود آب شر نام آن
(آملی، بی تا: ۲۱۲)

لذا تنها اشاره به نام ساقی یا سرودن آن در قالب مثنوی و بحر متقارب شعری را تبدیل به ساقی‌نامه نمی‌کند. توصیف بزم شادی و سرور به تخت نشستن جهانگیرشاه و فرارسیدن نوروز، آوردن گل به مجلس، نغمات موسیقی و امثال آن نیز در این بزم مؤیّد این نظر است که در سروده‌های غیر ساقی‌نامهٔ شاعران دیگر نیز،کم و بیش به چشم می‌خورد؛ به عنوان نمونه می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد:

و لَا تَشْرَبْ بِلا طربٍ و لهوٍ　　فإنّ الخیلَ تشرب بالصّفیر
(ابونواس، ۱۹۸۶: ۲۲۱)

که همین مضمون را منوچهری عیناً به فارسی سروده است:

اســـبی که صـــفیرش نز نی می‌نخورد آب　　نی مرد کم از اســـب و نـه می کمتر از آب اســـت
(منوچهری، ۱۳۶۳: ۷)

حافظ نیز به نوشیدن «می» همراه با موسیقی اشاره کرده است:

کیســـت حافظ تا ننوشـــد باد بی آواز رود　　عاشـــق مســـکین چرا چندین تجمّل بایدش
(حافظ؛ ۱۳۸۱: ۳۴۹)

ثالثاً رویکرد شاعران در ساقی‌نامه‌سرایی این است که «این نوع شعر امکان خوبی به شاعر می‌داده است تا به بهانهٔ می و میخانه و مســـتی، فارغ از محدودیت‌ها و ممنوعیت‌ها، ناگفتنی‌های روزگار خود را در قالب نکوهش روزگار و اهل آن بر زبان آورد و ای بسـا که یاد کرد او از می و میخانه و سـاقی بهانه‌ای بود، برای اعتراض و انتقاد از آن‌چه او نمی‌خواهد و ناروا می‌پندارد؛ از این منظر، ســـاقی‌نامه شـــعری اجتماعی، آرمان‌خواهانه و بلکه شـورش‌گرانه اسـت» (جوکار، ۱۳۸۵: ۹۹). در حالی که «می» در مثنوی جهانگیرنامه در خدمت هیچ هدف دیگری جز بزم و شادی شاهانه به کار نرفته است. لذا با توجه به این دلایل، این سروده به هیچ روی نه ساقی‌نامه است و نه در بردارندهٔ ابیاتی مشتمل بر ساقی‌نامه.

نتیجه‌گیری

مثنوی نسـبتاً طولانی ۳۲۴ بیتی جهانگیرنامه، شـعر سـتایشـی در مدح به تخت نشـسـتن جهانگیرشـاه، مشـــخص کردن تاریخ، مکان و زمان آن، چگونگی مراســـم بزم و ادامهٔ آن تا بعد از نوروز، کیفیت برگزاری مراسم، تبریک درباریان و سران سپاه، نواخت پادشاه سران سپاه و بزرگان را و مواردی از این دسـت اسـت و همانند هر مجلس دیگری ازین دسـت در آن روزگاران، گل و مل و بخور و نغمه و آواز و در یک کلام عیش و عشـرت بر پا بود که از منظر جامعه‌شـناسـی و تاریخی حائز اهمّیت اسـت؛ اما خلاف نظر ملّا عبدالنبی فخرالزمانی قزوینی این شـعر سـاقی‌نامه نیسـت، زیرا از ۱۲ بار واژهٔ سـاقی تنها دو مورد نقش منادایی دارد و آن هم در خدمت باده‌نوشـی در معنی واقعی آن اسـت. خلاف سـاقی‌نامه‌های دیگر، این نوع شعر پوششی جهت بیان موارد ناگفته نیست. به نظر می‌رسد قالب و وزن این مثنوی و کم دقتی مؤلف *تذکرهٔ میخانه* موجب شـده، این شـعر در میان سـاقی‌نامه‌ها ذکر شـود. البتّه از این‌که، این امر موجب شـده یکی از شـعرهای طالب –که در هیچ‌یک از نسـخه‌های مورد اسـتفادهٔ مصـحّح نبوده– پیدا شود، حائز اهمیت است.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

کتاب‌نامه

- آملی، طالب (بی‌تا). *کلّیات اشعار ملک‌الشعراء طالب آملی*، به اهتمام و تصحیح و تحشیه طاهری شهاب. تهران: سنایی

- ابوالقاسمی، سیّده مریم (۱۳۸۶). «تأمّلی بر ساقی‌نامۀ حکیم فغفور گیلانی». پژوهشنامۀ علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شمارۀ ۵۴، ص ۱-۱۸

- ابونواس، حسن ابن هانی(۱۹۸۳). *دیوان خمریات*، مقدمه و شرح دکتر نجیب عطوی. بیروت: دارالمکتبه الهلال. الطبعه الاولی

- پارسا، سید احمد و مظهری، محمّدآزاد (۱۳۸۹ الف: ۶۶). «ساقی‌نامۀ نظامی و تعداد واقعی ابیات آن». زبان و ادب فارسی، سال اوّل، شماره۲، صص۴۹- ۶۹

- پارسا، سیداحمد و مظهری، محمّدآزاد (۱۳۸۹، ب: ۶۶). «ساقی‌نامه ها نزدیکترین نوع ادبی به رباعیات خیام». ادب پژوهی، شماره یازدهم، صص ۶۱-۸۶

- جوکار، منوچهر (۱۳۸۵). «ملاحظاتی در ساختار ساقی‌نامه با تأکید بر دو نمونۀ گذشته و معاصر». پژوهش-های ادبی، شمارۀ ۱۲و ۱۳، ص.۹۹- ۱۲۲

- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۵). *دیوان غزلیات حافظ شیرازی*، به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: صفی‌علیشاه

- حسن پور آلاشتی، حسین (۱۳۹۰). «عوامل ابهام معنایی در شعر طالب آملی». پژوهشنامۀ زبان و ادبیات فارسی، سال۳، شماره ۹، صص ۹۳-۱۰۸

- حسینی کازرونی، سیّداحمد (۱۳۸۵). . تهران: زوار

- رضوانیان، قدسیه و خلیلی، احمد(۱۳۹۲). «بررسی فکری و محتوایی رباعیات طالب آملی». آینۀ میراث، شمارۀ۲، پیاپی ۵۳

- صفا، ذبیح الله (۱۳۶۹). *تاریخ ادبیات در ایران*. جلد پنجم، قسمت دوم، تهران: فردوس، چاپ چهارم

- فخرالزّمانی قزوینی، ملّا عبدالنّبی (۱۳۶۳). *تذکرۀ میخانه*، به تصحیح احمد گلچین معانی. تهران: اقبال، چاپ چهارم

- گلچین معانی، احمد (۱۳۵۹). *تذکرۀ پیمانه (در ذکر ساقی‌نامه‌ها و احوال و آثار ساقی‌نامه-سرایان)*. مشهد: دانشگاه مشهد

- مظهری، محمّدآزاد (۱۳۸۸). «تأثیر اندیشه های خیامی بر ساقی نامه های فارسی». رسالۀ دکتری، دانشگاه پیام نور تهران، به راهنمایی دکتر سیداحمد پارسا

- منصوری، پیمان و قافله باشی، سیّداسماعیل (۱۳۸۹). «بررسی هنجارگریزی معنایی و واژگانی در غزلیات طالب آملی»، پژوهش‌های ادبی، سال ۱۶، شماره ۶۳، صص ۱۴۹-۱۸۶

- منوچهری دامغانی(۱۳۶۱). *دیوان*، به کوشش دکتر محمّد دبیرسیاقی. تهران: زوار، چاپ پنجم
- مؤتمن، زین العابدین (۱۳۶۴). *شعر و ادب فارسی*. تهران: زرین
- نظامی گنجوی (۱۳۶۳). *کلّیات*، به تصحیح وحید دستگردی. تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی علمی، چاپ دوم

نخستین همایش بین المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

نارسیسیسم در رباعیات طالب آملی

غلامرضا پیروز[۱]، نادیا احمدی نیک[۲]
دانشگاه مازندران

چکیده

ارتباط بین ادبیات و روان‌شناسی از دیرباز مورد استقبال نقد ادبی بوده است؛ زیرا ارتباط مستقیم شاعر و نویسنده با عواطف، احساسات و روان خود، غیرقابل‌انکار است. نویسندگان در این پژوهش علاوه بر ریشه‌شناسی نارسیسیسم یا همان خویشتن‌خواهی در ادبیات، از دیدگاه روان‌شناسی نیز به علل و عوامل آن می‌پردازند. طالب آملی به‌عنوان ملک‌الشعرای سبک هندی، مورد مناسبی برای بررسی صنعت خویش خواهی و نارسیسیسم به نظر می‌رسد. ازآنجایی‌که رباعی به‌عنوان قالب پرکاربرد در بیان احساسات و درونیات شخصی شاعر محسوب می‌شود، بنابراین رباعیات طالب به‌عنوان مورد مطالعاتی مناسب انتخاب گردید. در ادامه، نویسندگان تلاش کرده‌اند با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی شخصیت شاعر را در زمینه‌های خودشیفتگی ادبی با رویکرد روان‌شناختی، مورد کندوکاو قرار دهند. نتایج حاصل از این پژوهش علاوه بر بررسی تأثیر علت‌هایی همچون موقعیت اجتماعی، خانوادگی و دینی در افزایش خودشیفتگی، استخراج و دسته‌بندیِ سه سطح از خودشیفتگی در رباعیات طالب را نشان می‌دهد که عبارت‌اند از: سطح اول که شبیه مفاخرهٔ کلاسیک و مربوط به جایگاه و موقعیت اجتماعی شاعر است، سطح دوم نارسیسیسم حاصل از شیفتگی شاعر در ویژگی‌های ظاهری و رفتاری خود هست و سطح سوم که پربسامدترین نوع نارسیسیسم در اشعار طالب است، مربوط به خودشیفتگی شاعر در فن شاعری خود است.

کلیدواژگان: نارسیسیسم، رباعیات، طالب آملی، سبک هندی

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[۱] استاد زبان و ادبیات فارسی: pirouz_۴۰@yahoo.com
[۲] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی: Ahmadiniknadiya@gmail.com

۱. پیشگفتار

خودشیفتگی یکی از بارزترین موضوعات و سنت شعر فارسی است. از ابتدا تاکنون در شعر و ادب فارسی این خودشیفتگی و گردن‌فرازی وجود داشته که رفته‌رفته افزایش یافت. به شکلی که از شاعران کلاسیک و دوره‌های اول جز ابیاتی پراکنده چیزی در دست نیست، اما به‌مرور گسترش یافت و حتی به‌افراط کشیده شد. تا جایی که در قرون ششم و هفتم به بعد، شاعران به‌شدت به خودشیفتگی خود پرداختند. شاید به‌اجمال بتوان گفت یکی از دلایل خودشیفتگی در شعر شاعران قرن ششم، رایج بودن ادبیات انتقادی بود. علت دیگر اینکه اختلاف میان فرمانروایان سبب اختلاف میان شاعران وابسته به دربار می‌شد و هر شاعری که خود و درباری که از آن ارتزاق می‌کرد، برتر از دیگری می‌دانست و این سبب شد که شعرا به هجو و قدح و طعن و یا به مدح یکدیگر و ستایش از خودروی آورند. به‌طورکلی همین وابسته به دربار بودن، خود زمینهٔ فخرفروشی را برای شاعران فراهم می‌کرد؛ زیرا تلاش می‌کردند برای به رخ کشیدن قدرت و توانمندی و قوهٔ تخیل خود در شاعری و مدح درباریان، مرتبه و منزلت ممدوح بودن خود را نزد حاکمان بالاتر ببرند. البته بی‌شک پرچم‌دار نارسیسیسم و خودشیفتگی در بین شاعران، خاقانی است، هرچند قبل از آن شاعرانی با چنین منش وجود داشتند و بعد از خاقانی نیز همچنان این روش ادامه داشت، خصوصاً در شعر شاعران سبک هندی.

۱-۱- بیان مسئله

سید محمد طالب آملی از شاعران قرن یازدهم متولد یکی از روستای شهر آمل بود که به نقل صفا «تخلص وی طالب و طالبا بوده که در سال ۱۰۲۸ مرتبهٔ ملک‌الشعرایی یافت و پس از مدتی در رنجوری و بروز اختلال حواس به سال ۱۰۳۵ یا ۱۰۳۶ درگذشت(صفا، ۱۳۸۴: ۴۳۳). ازلحاظ ادبی، او از شاعران طراز اول سبک هندی محسوب می‌شود. شاعری که در اکثر قوالب رایج شعری، میراث ارجمندی از خود به یادگار گذاشت. یکی از آن قوالب، رباعی است، قالبی کهن و ویژهٔ ایرانیان. این قالب بعد غزلیات او، نسبت به قوالب دیگر بیشتر در مورد لحظه‌به‌لحظه زندگی و تجربیات شاعر سروده شده است، که به‌عنوان موجزترین ابیات می‌توان اطلاعات زیادی از زندگی و درونیات و احوالات شاعر را به دست آورد.

ارتباط ادبیات و روانشناسی در جای خود مانند هر علوم دیگر و تحقیقات بینا رشته‌ای و تطبیقی مهم است، اما مسئلهٔ اصلی علت و چرایی خودشیفتگی و برتری‌جویی شاعران و به‌صورت جزئی طالب آملی

در اشعار خود، مطرح است، چراکه دگرگونی‌های اجتماعی، سنی و دینی شاعران در هر دوره تأثیر مستقیم برافزایش نازش و ستایش خود می‌گردد. بررسی انواع خویشتن‌خواهی و زمینه‌های پیدایش نارسیسیسم در رباعیات طالب برای رسیدن به پاسخی برای مسئله و حل آن، الگویی انتخابی برای نگارش این مقاله توسط نویسندگان است.

در این مقاله ضمن معرفی مفهوم نارسیسیسم در تمام ابعاد لغوی، ادبی و روانشناسی، به علل بروز چنین ویژگی روانی نیز پرداخته‌شده است که با ذکر شاهد مثال‌ها از برترین فخریه‌های طالب آملی در رباعیاتش، به شرح و تحلیل انواع آنان پرداخته می‌شود. به‌طورکلی باید بیان کرد که طالب با تأمل در خویش و تأثیر روحی و روانی محیط و موقعیت اجتماعی، عشق به تصویر خود و تأکید بر مرکزیت «من» شاعر، مفهومی از نارسیسیسم را به نمایش می‌گذارد.

۲-۱- پرسش پژوهش

با توجه به مبانی اصلی نارسیسیسم و سبک هندی، سؤالاتی پیش می‌آید که:

ـ در اشعار شاعری به نام طالب آملی، کدام نوع از خودشیفتگی و نارسیسیسم از بسامد بالاتری برخوردار است؟

ـ آبشخور نارسیسیسم در رباعیات طالب آملی به‌عنوان شاعر سبک هندی، چه هست؟ درواقع دلایل خودشیفتگی عمیق در رباعیات طالب آملی را چه می‌توان نام برد؟

۳-۱- پیشینهٔ پژوهش

چندین پژوهش درزمینهٔ خودشیفتگی و نارسیسیسم در ادبیات، خصوصاً شعر صورت گرفته است. که در زیر به آن‌ها اشاره می‌شود، در بحث مفاخره در اشعار طالب نیز مقاله‌ای نگاشته شده است که در زیر به آن اشاره خواهد شد. البته بدیهی است که ما به‌ضرورت در نگارش این مقاله از برخی این آثار بهره برده‌ایم:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ـ «نارسیسیسم یا خودشیفتگی در شعر خاقانی» نام مقاله‌ای است که دکتر رسول چهرقانی در سال ۱۳۸۲ در مجلهٔ آموزش زبان و ادب فارسی به چاپ رسانده است. ایشان در این مقاله ابتدا به‌طور تقریبی به مفهوم نارسیسیسم در روان‌شناسی و ادبیات پرداخته سپس به‌صورت اجمال به معرفی بُعد خودشیفتگی شخصیت خاقانی به‌عنوان بزرگ‌ترین شاعر نارسیسیسم در ادبیات پرداخته است.

ـ علی صادقی‌منش، احمد خواجه‌ایم و هستی قادری سهی نیز مقاله‌ای با عنوان «بررسی علل خودستایی در شعر خاقانی با تکیه‌بر نظریات آلفرد آدلر» را در سال ۱۴۰۱ در مجلهٔ پژوهش‌های زبانی و ادبیات کاربردی دانشگاه ولایت ایرانشهر به چاپ رسانده‌اند. این مقاله در سطح گسترده‌تری به بحث روان-شناختی خودستایی پرداخته است. علاوه بر بررسی عوامل و علل خودستایی در میان شاعران، به بحث نظریات روان‌شناختی مبنی بر علت ریشه‌ای خودستایی ازجمله عقدهٔ حقارت اشارهٔ مفصل شده است. به‌طورکلی نویسندگان در این مقاله بر اساس آموزه‌های علم روان‌شناسی، با واکاوی توصیفی و تحلیلی، نارسیسیسم را به‌عنوان یک اختلال شخصیت موردبررسی و نقد قرار داده‌اند.

ـ مقاله‌ای دیگر با عنوان «تحلیل تأثیر خودشیفتگی در اشعار مهدی اخوان ثالث» در سال ۱۴۰۲در مجلهٔ متن پژوهی ادبی به چاپ رسیده است که برگرفته از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول خانم سارا پارسائی جهرمی است، که باراهنمایی و مشاورهٔ اساتید گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی تهران به سرانجام رسیده است. نویسنده در این مقاله به تأثیر خودشیفتگی بر کمیت و کیفیت تصویرپردازی‌های شاملو پرداخته است. همچنین به اهمیت وجود شاخه‌های هنجار و نابهنجار مفهوم خودشیفتگی در ساخت مضامین هنری و تصاویر ادبی اشعار شاملو اذعان داشته و ادعا کرده است که با حذف این مفاهیم خودشیفتگی و گردن‌فرازی، آسیب جدی به اشعار شاملو وارد می‌شود.

ـ مقاله‌ای، با عنوان «بررسی گونه‌های فخر در دیوان طالب آملی» از دکتر غلامرضا کافی در مجلهٔ شعر پژوهی بوستان ادب دانشگاه شیراز در سال ۱۳۹۲ به چاپ رسیده است. در نگاه اول به‌عنوان مقاله، شاید یکسانی موضوع این مقاله و مقالهٔ حاضر به نظر بیاید، اما باید اذعان داشت که این مقاله به‌اصطلاح فخر نگاه مثبتی داشته‌اند و این مفهوم را در کل دیوان طالب آملی بررسی کرده است، درصورتی‌که پژوهش حاضر، بحث نارسیسیسم را با رویکرد روان‌شناختی و روش تطبیقی در رباعیات طالب بررسی کرده است. البته قابل‌توجه است که نویسنده در این مقاله، هم به مسئلهٔ مفاخره و هم به بحث ضد فخر یا واسوخت از فخر به‌صورت مقایسه‌ای پرداخته است.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ـ مقاله‌ای دیگر نیز از دکتر غلامرضا کافی با نام «تحلیل و تبیین دلایل واسوخت از فخر در شعر شاعران خودستا(خاقانی شروانی، عرفی شیرازی، طالب آملی)» در فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی سال ۱۴۰۱ به چاپ رسانده است. محتوای این مقاله دقیقاً برعکس مقالهٔ قبلی ایشان، به بازگشت این شاعران نام‌برده خصوصاً طالب آملی از تفاخر و خودشیفتگی. نویسنده عقیده دارد ببنا بدلایل محیطی و همچنین

روحی و روانی، این شاعران از جایی به بعد به‌جای مفاخره به خاکساری و تواضع روی آوردند و ارتباط این بازگشت را با واسوخت موردبررسی قرار می‌دهد.

دراین‌بین، مقالات دیگری نیز با عنوان خودستایی نگارش شده که به ذکر عنوان آنان اکتفا می‌شود:

ـ «تحلیل روان‌شناختی خودستایی‌های خاقانی بر مبنای دیدگاه کارن هورنای» نوشتهٔ محمد بهنام‌فر و زینب طلایی(۱۳۹۳). نویسندگان در این مقاله، با تحلیل خودستایی‌های خاقانی با توجه به نظریهٔ روان‌شناختی کارن هورنای، از میان مکانیزم‌های مطرح در نظریه هورنای به برتری‌طلبی و انزواطلبی، به‌عنوان علل مطرح خودستایی خاقانی روی می‌آورند.این مقاله که در پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی به چاپ رسیده است نیز، شباهت زیادی به دیگر مقالات دارد منتها بر مبنای نظریه‌ای دیگر.

٤-١- ضرورت و اهداف پژوهش

از ضرورت‌های پرداخت به چنین موضوعی در اشعار طالب آملی، می‌توان به بررسی نوع ارتباط ادبیات و روانکاوی، در بحث نارسیسیسم که در ادب پارسی ما به‌وفور یافت می‌شود، اشاره کرد. علت انتخاب رباعیات طالب آملی را نیز می‌توان به‌صورت خلاصه اینگونه عنوان کرد که وی به مقام ملک‌الشعرایی رسیده بود و جز بزرگ‌ترین شاعران مطرح سبک هندی به شمار می‌رود، همهٔ این‌ها نشان می‌دهد صنعت نارسیسیسم و خودشیفتگی از موضوعات شایستهٔ پژوهش در دیوان طالب آملی است. به‌طورکلی مهم‌ترین هدف پژوهش حاضر، اثبات مفهوم روان‌شناختی خودشیفتگی در رباعیات طالب آملی است.

۲- مبانی نظری

ازآنجایی‌که بحث خودشیفتگی در رباعیات طالب موردبررسی است، ابتدا به مفهوم نارسیسیسم ازلحاظ لغوی و ریشه‌ای و اصطلاحی پرداخته می‌شود، سپس بحث روان‌شناختی نارسیسیسم به‌عنوان یک اختلال مطرح می‌گردد.

۲-۱- نارسیسیسم یا خودشیفتگی:

نارسیس در زبان فارسی معادل نرگس است. اصل این واژه یونانی است و به لاتین "Narcissus" می‌شود و همان است که به عربی «نرجس» و به ترکی «نرگیز» می‌گویند.

نخستین بار اصطلاح خودشیفتگی را به‌عنوان یک اختلال شخصیت، هولاک الی و نیک در اواخر قرن نوزدهم و در علم پزشکی مطرح کردند. (علیمحمدی، ۱۳۸۵: ۷).

نارسیس در اساطیر یونان، جوان زیبایی بود که عشق را پست و ناچیز می‌شمرد. وی پسر «سفیس» و الهه‌ای به نام «لیریوپه» بود. در هنگام زادن، پدر و مادرش آیندهٔ او را از «تیرزیاس» جویا شدند. وی در پاسخ به پرسش آن‌ها گفت: «فرزند شما عمر طولانی می‌کند به شرطی که به خود ننگرد. چون نارسیس به سن بلوغ رسید، مورد علاقهٔ الهه‌های زیادی قرار گرفت؛ به‌نحوی‌که هر یک از آنان تا حد جنون دل‌باختهٔ وی شدند. اما او به عشق آن‌ها توجهی نمی‌کرد و علاقه‌ای نشان نمی‌داد و محبت آنان را ناچیز می‌شمرد، تا این‌که الهه‌ای به نام اکوه عاشق او شد. اکو هم مانند دیگران، مورد بی‌مهری و تمسخر نارسیس قرار گرفت. او از شدت نومیدی منزوی شد و به‌اتفاق دیگر الهه‌ها از خدایان درخواست کرد که نارسیس را تنبیه و مجازات کنند. عاقبت نمزیس طرحی می‌ریزد تا خان اوربیس نارسیس مجازات شود. در یک روز گرم، نارسیس پس از شکار برای رفع تشنگی به‌طرف چشمه‌ای می‌آید تا آب بخورد. در لحظه چهرهٔ زیبای خود را در آب می‌بیند و دل‌باختهٔ تصویر خود می‌گردد، سپس بهت‌زده چنان روی تصویر خود خم می‌شود که پس از مدتی به همان حال جان می‌دهد. در محلی که او می‌میرد، گلی می‌روید که آن را نارسیس نام می‌نهند.(گریمال، ۱۳۴۹ / فرهنگ دهخدا/ فرهنگ فارسی معین)

۲-۲- نارسیسیسم از جنبهٔ روان‌شناختی:

این اختلال ازنظر روان‌شناختی سه مشخصهٔ کلی داد:

ـ احساس بزرگ‌منشی و خودمهم‌بینی افراطی

ـ تمایل بیش‌ازحد به شنیدن تعریف، تحسین و تمجید دیگران

ـ فقدآن‌همدلی و توانایی اندک در شنیدن و درک نظرات دیگران.(جانسون و موری، ۱۳۹۱: ۱۸۷).

از منظر روان‌شناسی، انسان از ابتدا تاکنون با مجموعه‌ای از نیازها روبه‌رو بوده که به‌طور دائم در پی رفع آنان بوده است. بر این اساس مازلو با تحقیق و بررسی نموداری از نیازهای انسان را دسته‌بندی کرده است که ابتدا با ذکر سلسله نیازهای مازلو، علت پرداخت به این بحث نیز در انتها ذکر خواهد شد.

بر اساس طبقه‌بندی مازلو نیازهای انسان به ترتیب:

۱: نیاز فیزیکی و بیولوژی

۲: نیاز به ایمنی

۳: نیاز به تعلق و محبت

۴: نیاز به عزت‌نفس

۵: نیاز شناختن

۶: نیاز ذوقی

۷: نیاز خودشکوفایی: رسیدن به تحقق نفس و شکوفا ساختن توانایی‌های بالقوه (اتکینسون و همکاران، ۱۳۷۱: ۵۶۶).

سلسله‌مراتب نیازها به‌گونه‌ای است که از نیازهای اساسی زیستی آغاز می‌شود و در سطوح بالاتر به انگیزه‌های روانیِ پیچیده‌تری می‌رسد. زمانی که نیازهای اساسی ارضا شوند، آن‌وقت آدمی می‌تواند وقت و نیروی خود را صرف علایق ذوقی و فکری کند.

اگر به نیاز آخر توجه نماییم، درمی‌یابیم که یکی از نیازهای اساسی روحی انسان، تقویت اعتمادبه‌نفس برای بالفعل ساختن توانمندی‌های درونی به شمار می‌رود. از عوامل روانی خودشیفتگی نیز به این نوع نیاز برمی‌گردد، زیرابه هر حال، نویسندگی و شاعری کمی به تأیید خود نویسنده و شاعر نیاز دارد. به‌خصوص این‌که شیاطین ضدّ نوشتن دائم دورِ سرِ نویسنده می‌چرخند. آن‌که با شک و دلسردی می‌نویسد و دائم نوشته‌اش را پاره می‌کند، ممکن نیست اثرش را به پایان برد. اگر وسط نوشتن به خودش امید ندهد که «بَه، چه خوب می‌نویسی!» بعید است به نتیجه دلخواهش برسد. بنابراین نوشتن بدون تأیید خودش، پیش نمی‌رود.

مفهوم نارسیسیسم از دیدگاه روان‌شناسی، اینگونه بیان می‌دارد که این حس در تمام انسان‌ها وجود دارد، مانند دیگر غرایز، اما بروز آن و حد و درجهٔ آن به میزان استعداد فرد و شدت و ضعف خصلت‌های هر آدمی بستگی دارد و این شدت و ضعف وابسته به عوامل گوناگونی همچون وراثت، محیط خانوادگی، مدرسه، شهر و ... بستگی دارد. به‌طورکلی علت اصلی آن را بروز عقده‌های روانی متعددی می‌دانند که از سنین کودکی در انسان ایجاد و در سنین بلوغ به شکل‌های مختلف و درجات متفاوت به شکل غرور، جاه‌طلبی، میل به ستایش و ... بروز می‌دهد. به‌عبارتی‌دیگر، خودشیفتگی را می‌توان «خودبزرگ‌بینی» نامید.(چهرقانی: ۱۳۸۲: ۴۵).

تشخّص و منزلت به نویسنده قدرت می‌دهد و باعث می‌شود او فکر کند با دیگران کمی تا قسمتی یا کاملاً تفاوت دارد. البته کم یا زیاد این تصوّر تمایز در نویسندگان مختلف، متفاوت است.

طبق برداشت فروید، نارسیسیسم، مرحله‌ای عادی از رشد نفسانی آدمی است. این پدیده، عنصر عمدهٔ حیات نفسانی کودک است که انگیزهٔ اصلی او را در مورد تصرفات قلبی، روابط و فعالیت‌هایش نشان می‌دهد.» (موللی، ۱۳۹۲: ۱۶۶)، اما به شرطی که ظهور دسته‌ای از عوامل محیطی و رفتاری، منجر به بروز نارسیسیسم یا خودشیفتگی ناسالم نشود. از ویژگی‌های اصلی افراد مبتلا به اختلال خودشیفتگی می‌توان به این موارد اشاره کرد: درون‌گرایی شدید، بلندپروازی‌های غیرواقعی، حساسیت زیاد نسبت به انتقاد، نیاز مبرم به تشویق دیگران و نوسان شدید میان خودبزرگ‌بینی و خودکم‌بینی. در اشعار طالب آملی، علاوه بر بلندپروازی‌های غیرواقعی و سیر در تخیل شاعرانه، نوسان شدید میان خودبزرگ‌بینی و خودکم-بینی به‌طور قابل‌توجهی دیده می‌شود که در بخش بحث و بررسی به ذکر آنان پرداخته می‌شود.

بنابر نظر فروید نویسندگان و شاعران را ، بزرگ‌ترین روانکاوان می‌داند و بنیانی‌ترین مفاهیم روانکاوی (از جمله: عقدهٔ ادیپ، نارسیسیسم، سادیسم و ...) را از ادبیات به وام می‌گیرد. نارسیسیسم (خودشیفتگی) در ادبیات به نوعی از خودآگاهی و عشق بیش‌ازحد به خود اشاره دارد که در شخصیت‌ها، تم‌ها و ساختارهای ادبی به کار گرفته می‌شود. این مفهوم به‌ویژه از داستان اسطوره‌ای «نارسیس» (نارسیسوس) در اسطوره‌های یونان باستان الهام گرفته‌شده است. نارسیس فردی بود که عاشق تصویر خود در آب شد و درنهایت به دلیل این عشق خود را از بین برد. نارسیسیسم به‌عنوان یک مفهوم ادبی می‌تواند به چندین شکل در متون مختلف ظاهر شود:

الف. شخصیت‌های خودشیفته: در بسیاری از آثار ادبی شخصیت‌هایی وجود دارند که به نوعی به‌شدت به خود مشغول هستند و خود را مرکز جهان می‌دانند. این شخصیت‌ها اغلب دارای نوعی کوری نسبت به احساسات و نیازهای دیگران هستند. نمونه‌ای از این شخصیت‌ها را می‌توان در شخصیت «هیتکلیف» در رمان «بلندی‌های بادگیر» نوشته امیلی برونته یا «گتسبی بزرگ» در رمان «گتسبی بزرگ» نوشته اسکات فیتزجرالد مشاهده کرد.

ب. سبک نوشتاری خودشیفتگی: برخی نویسندگان از طریق سبک‌های نوشتاری خاص به نارسیسیسم نزدیک می‌شوند. این شامل نوشتارهای خودزندگینامه‌ای است که نویسنده به نوعی به تأمل درونی درباره خود و زندگی‌اش می‌پردازد. آثار نویسندگانی مثل «مارسل پروست» در «در جستجوی زمان از دست رفته» یا نوشته‌های برخی از نویسندگان پست‌مدرن که به بازتاب درونی و روانکاوانه خود می‌پردازند، از این دست هستند.

ج. نارسیسیسم و جریان‌های فلسفی: در برخی از آثار فلسفی- ادبی، نارسیسیسم به‌عنوان نمادی از خودآگاهی و شناخت فردی مطرح می‌شود. برای مثال، در آثار فیلسوفانی مثل «فریدریش نیچه»، خودشیفتگی ممکن است به‌عنوان راهی برای بیان اراده به قدرت و شناخت خویش دیده شود؛ اما مفهوم خودشیفتگی یا نارسیسیم در ادبیات را باید اکثرا در میل غیرارادی و ناخوداگاهِ عده‌ای از شاعران در خودستایی‌شان رصد کرد. در آثار این دسته از شاعران اولاً، اشعار مربوط به خودشیفتگی بسامد بالایی دارد و دوما خودشیفتگی از یک مضمون کلی به یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های سبک‌شناختی آن اثر و شعر تبدیل می‌شود که به‌طور ناخوداگاه در اکثر اشعار آنان متبلور می‌شود، مانند سبک هندی و شاعری همچون خاقانی که خودشیفتگی از اصلی‌ترین مضامین شعر او به شمار می‌آید. (چهرقانی، ۱۳۸۲: ۴۶و۴۷).

به‌طورکلی، نارسیسیسم در ادبیات یک مفهوم پیچیده و چندوجهی است که می‌تواند از جنبه‌های روان‌شناختی و فلسفی به شخصیت‌ها و داستان‌ها و همچنین اشعار شاعران عمق بیشتری ببخشد.

نارسیسیسم در اشعار شاعران سبک هندی، به‌ویژه در دوران صفویان و اواخر عصر مغول، به شکل‌های پیچیده و بدیعی ظاهر می‌شود. شاعران این سبک، که با زبانی آراسته و تصاویری پیچیده معروف‌اند، تمایل داشتند تا خودآگاهی، عشق به خویشتن و حتی نوعی از خودشیفتگی را در آثار خود منعکس کنند. در این اشعار، مفهوم خودشیفتگی با دقت، باطنی گرایی و تجلی احساسات درونی همراه است.

۳-۲- ویژگی‌های نارسیسیسم در اشعار سبک هندی:

۱-۳-۲- خودآگاهی و غرق شدن در خویش

یکی از ویژگی‌های بارز اشعار سبک هندی توجه زیاد به جزئیات و توصیف حالات درونی است. شاعران به نوعی از خودآگاهی می‌رسند که گاه به خودشیفتگی نزدیک می‌شود. در این اشعار، شاعر یا شخصیت شعر به نوعی به خود و احساسات شخصی خود غرق می‌شود و از محیط پیرامونش دور می‌افتد. برای مثال، بیدل دهلوی، یکی از بزرگ‌ترین شاعران این سبک، در بسیاری از اشعارش به بررسی خود و حالات روانی پیچیده خود می‌پردازد.

۲-۳-۲- عشق به تصویر خود

درست مانند داستان اسطورهٔ نارسیسوس، شاعران سبک هندی از تصاویر بازتاب و آینه برای نشان دادن عشق به خویش و تأمل در خود استفاده می‌کنند. در این سبک، عشق به تصویر خود در آینه نمادی

از خودشیفتگی و خودآگاهی عمیق است. شاعران این سبک از استعاره‌های آینه و انعکاس استفاده می‌کنند تا نشان دهند که شخصیت‌هایشان چگونه در فکر و خیال خود گرفتارشده‌اند.

۳-۳-۲- عشق به توانمندی و کمال خویش

شاعران سبک هندی به زیبایی‌شناسی بسیار اهمیت می‌دهند و این زیبایی گاهی به شکل عشق بیش‌ازحد به زیبایی ظاهری یا درونی خود نمود پیدا می‌کند. برای مثال، صائب تبریزی از زیبایی‌های طبیعی و انسانی استفاده می‌کند تا مفهوم خودآگاهی و نوعی از خودشیفتگی را منتقل کند.

٤-۳-۲- مرکزیت «من» شاعر

در این سبک، شعر اغلب بر محور «من» شاعر می‌چرخد و این «من» به‌شدت برجسته می‌شود. شاعر با استفاده از زبان شاعرانه و پیچیده، احساسات خود را به‌عنوان مرکز عالم معرفی می‌کند. این مرکزیت گاهی به شکل نارسیسیسم یا خودشیفتگی نمایان می‌شود، جایی که شاعر خود را نقطه کانونی جهان می‌بیند.

با همهٔ این توصیفات و توضیحات، در این پژوهش سه نوع از سطوح مختلف خودشیفتگی با عنوان زیر انتخاب شد: الف_ خودشیفتگی فردی ، ب_ خودشیفتگی ظاهری و رفتاری و ج_ خودشیفتگی در برابر شاعران در رباعیات طالب مورد تحلیل و کاوش قرار می‌گیرد. هدف از این تقسیم‌بندی، طرح و ارائهٔ چارچوبی روان‌شناختی است؛ یعنی بررسی و تعیین میزان ضعف شاعر در نارسیسیسم در مقابل دو عامل ذات خودشیفته و رقبا.

۳- بحث و بررسی

در ابتدای این بخش برای درک بهتر تحلیل‌ها، ابتدا توضیح کوتاهی از زندگینامهٔ طالب آملی که موردنیاز است، ارائه می‌شود.

در رسالات حسام‌الدین راشدی و کلنل عبدالرشید اخبار نفیسی از زندگی طالب درج‌شده است. آنان دربارهٔ معلومات طالب نوشته‌اند: « به سن بسیار کم؛ یعنی پیش از بیست‌سالگی، هندسه و منطق و هیئت و حکمت و فلسفه و عرفان و خوشنویسی و غیره را فراگرفته و درین فنون مهارتی یافته است... چون او از خاندانی بنام و محترم و دانش‌دوست برآمده بود، نباید اظهاراتش را به دیدهٔ شک و تردید نگریست؛ از طرف دیگر، لقب یافتنش به ملک‌الشعرایی، آن‌هم در دستگاه پادشاهی چون جهانگیرشاه، که از علم و شعر بهرهٔ کافی داشته است، دلیل بر این تواند بود که طالب، شخصی فاضل و دانش آموخته

و در شاعری قوی‌مایه و خوش قریحه و چیره‌دست بوده است و تذکره‌نویسآن‌هم بر این مدعی گواهی داده‌اند.»؛ همچنین دربارهٔ سبک و مقام شاعری طالب اینگونه می‌نویسند که: «طالب از شعرای نامدار سبک هندی و از خوش‌طبعان و نادره گویان روزگار خویش بوده است. اشعار وی نموداری از پختگی و استادی و طبع روان اوست.» (گودرزی، ۱۳۸۲: ۳۵).

طالب آملی در رباعیات خود مانند غزلیات خود، مضمون‌آفرینی‌های دقیق، متضاد و فراوانی دارد. ازآنجایی‌که این قالب مربوط به شخصی‌ترین تجربیات و احساسات شاعر است برای استخراج ناگفته‌های ایدئولوژیکی وی، مناسب‌ترین قالب است؛ زیرا رباعی به‌عنوان الگوی موجزسرایی و اقتصاد کلام در ادبیات فارسی، تصویر لحظه‌های حس و حال شاعران است. به‌طورکلی «رباعی خوب گفتن، درواقع بحر را در کوزه جای دادن است؛ چراکه شاعر باید مطلب مهم یا فکر بسیار عمیق و مضمون تازهٔ لطیف را در دو بیت، آن‌هم مقید به وزنی خاص بپروراند.» (اقبالی، ۱۳۶۹: ۹۶). طالب آملی حدود ۷۵۵ عدد رباعی در دیوان خود دارد که معادل ۱۵۱۰ بیت است. باید اذعان داشت که امتیاز دیگر رباعی «بیان اندیشه‌های شاعرانه و لحظه‌های زودگذر شعری که امتداد و ادامه ندارد، و به همین دلیل است که در رباعی لحظه و تجربهٔ شعر، غالباً بر فرم تقدم دارد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۱۲ و ۲۱۸). رباعیات طالب آملی میدانی از معنا آفرینی‌هاست که بیانگر زندگی ۴۹سالهٔ اوست. طبق تحقیقات پیشین در مورد مضامین رباعیات طالب، مضامین کلی از جمله: نوستالژی، غمنامه، وصف معشوق، خودشیفتگی، تقدیرپذیری، یاس و شکست و ... استخراج شده است.

به‌طورکلی ابتدا تحلیل چرایی گرایش به خودشیفتگی آن‌هم با توجه به بسامد بالای آن در رباعیات طالب آملی، در درجهٔ اول قرار می‌گیرد. با نگاهی به مطالعات روان‌شناختی در حوزهٔ نارسیسیسم و خودشیفتگی به این نتیجه می‌رسیم که: «این پدیده مکانیزمی‌ست مبتنی بر جابجایی که در برابر کاستی‌ها و سرکوب‌های فرد، جلوه‌گر می‌شود و از اینروست که کودکان به‌طور طبیعی خودشیفته‌اند. (فیست، ۱۳۸۹: ۱۷۸). البته این خودانگاره در علم روان‌شناسی، برای رشد شخصیت سالم الزامی است، اما اگر براثر برخی عوامل، فرایند طبیعی خود را طی نکند، به‌مرور به اختلال شخصیتی تبدیل و موجب بروز خودشیفتگی می‌شود. (البحیری، ۱۹۸۷: ۴۷؛ به نقل از باغجری و ترکشوند، ۱۳۹۶: ۷۸).

با توجه به آنچه در بخش مبانی نظری گفته و پرداخته شد؛ در این بخش با رصد رباعیات طالب آملی و طبقه‌بندی آنان در سه سطح:

خودشیفتگی فردی، خودشیفتگی ظاهری و خودشیفتگی در برابر دیگر شاعران، به بررسی و تحلیل روانشناسی آنان با رویکرد نارسیسیسم پرداخته می‌شود.

۱-۳- خودشیفتگی فردی و موقعیتی

در این سطح، خودشیفتگی در رایج‌ترین معنا و مفهوم خود قرار دارد. همچنین در این نوع، شاعر کم‌ترین ارتباط و درگیری را با دنیای بیرون از خود دارد. شاعر اغلب تمام تمرکز خود را بر ستایش جایگاه و مقام خود می‌پردازد. ازآنجاکه طالب در دربار جهانگیرخان بوده است و توسط خود جهانگیر که در توزک نوشته بود: «در این تاریخ (۱۰۲۸) طالب آملی به خطاب ملک‌الشعرایی، خلعت امکتیاز پوشید.» (دیوان، سی و پنج).

با من که گمان داشت که همخانه شوی رندی چو مرا حریف پیمانه شوی
(دیوان، رباعی ۷۴۷)

این نمونه در سطح پایین خودشیفتگی است و رند بودن خود را به رخ می‌کشد. تا اینجا هنوز حالت طبیعی فخر یک شاعر است.

گردون درِ التفات بگشاد به من سیر فلکی موافق افتاد به من
چون ماه چرا رخ نفروزم کامروز خورشید سهیل یمنی داد به من
(دیوان، ر ۶۶۳)

در نمونهٔ بالا شاعر نسبت به شانس و همراه بودن بخت و اقبال با او، فخرفروشی می‌کند و شادی خود را از این موقعیت آشکارا ابراز می‌کند.

آنم که ز طرز خویش ممتازترم وز آه مجردان سرافرازترم
بال و پر موری و نه در اوج سخن از همت خود بلندپروازترم
(دیوان، ر ۵۷۳)

تا اینجا نمونه‌های عادی از تفاخر و خودشیفتگی دیده می‌شود. تا اینکه درجهٔ این غرور در حد زیاد بالا می‌رود تا جایی که بر مفهوم روان‌شناختی خودشیفتگی منطبق می‌شود که در نمونه‌های زیر مشاهده می‌کنید.

من باغ زمانه را بهار آوردم رنگ به روی روزگار آوردم
این طرز سخن که در میانه‌ست امروز آبیست که من به روی کار آوردم
(دیوان، ر ۵۷۲)

در این مثال حد خودشیفتگی طالب به جایی می‌رسد که حتی بهار و طبیعت دنیا را و حتی توانایی سخن گفتن معمول را ادعا می‌کند که او به بار آورده است. دست در کار خلقت می‌برد و خودستایی اغراق‌آمیزی انجام می‌دهد.

آنم که دلم ز فیض مالامالست طاووس تجردم مرصع بالست
(دیوان، ر ۱۰۶)

در رباعی بالا، شاعر نسبت به فیاض بودن خود اغراق کرده و دوباره گریزی به خوش اقبالی خود می‌زند. مثال بعد نیز در همین سطح نارسیسیسم است.

آنم که سری بمهر کوشان دارم جا در صف آئینه‌فروشان دارم
لب دردفشان و مغز دل صاف نهاد خاصیت بادهای جوشان دارم
(دیوان، ر ۵۷۲)

در ادامه، دوباره خودشیفتگی شاعر اوج بیشتری می‌گیرد و تا عرش و خورشید و آسمان و والایی و برتری خود را نسبت به این عناصر طبیعی به وضوح و غلو نشان می‌دهد.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

مائیم که عرش گوشهٔ خلوت ماست عیسی بتکلف طرف صحبت ماست
مائیم که هر صبح بدر یوزهٔ قدر خورشید، جبین‌سای در همت ماست
(دیوان، ر ۴۶)

و همچنین:

آنم که تناسب شده از اعضایم بر بی‌سر و پائی زده سر تا پایم
بیگانه به چشم خلقت آیم گوئی عنقایم یا که سایهٔ عنقایم
(دیوان، ر ۵۲۷)

این ابیات نشان‌دهنده نوعی خودبسندگی و تأکید بر ارزش و قدرت درونی خویش است که از ویژگی‌های نارسیسیسم به شمار می‌رود.

۲-۳- خودشیفتگی ظاهری و رفتاری:

در سطح دوم خودشیفتگی طالب، مانند هر شاعر دیگر سبک هندی که به توصیف ویژگی‌های فردی و شخصی، چه ظاهری و چه رفتاری، می‌پردازد. مانند سطح دیگر نیز، برخی شاهدمثال‌ها درجهٔ کمتر و معقول‌تری دارند مانند نمونه‌های زیر که به دلیل واضح بودن نیاز به توضیح نیست:

طی کرده لبم طرز خوش‌آهنگی را بگذاشته نغمه‌های صد رنگی را
زانگونه سطبر گشت کاندر جنبش| گلبرگ توان خواند لب زنگی را
(دیوان، ر ۹)

ما را نه همین کلام دارد نمکی سر تا بقدم تمام دارد نمکی
(دیوان، ر۷۳۹)

این مورد که هم برای سطح دوم و هم سطح سوم(خودستایی فن شاعری) صدق می‌کند؛ نمکین بودن زبان شاعری و نمکی بودن ظاهری و رفتاری. فخر شاعر به شیرین‌زبانی خود در این بیت مشهود است.

مائیم بدهر و فطرت والائی با پیکر قطره و دلی دریایی
(دیوان، ر ۷۱۰)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

اشاره به سفیدپوست بودن و بی‌مو بودن بدن خود می‌کند:

یکمو حرکت در همه اندامم نیست گوئی سیماب کشته در تن دارم
(دیوان، ر ۵۶۲)

در این مورد آخر، شاعر نهایت خودزیباپنداری و خودشیفتگی خود را در مقایسه با فرد دیگر به‌صورت اغراق‌آمیز بیان می‌کند.

من پرتو خورشیدم و تو دود چراغ　　من بیضهٔ طاووسم و تو بیضهٔ زاغ
ما هر دو ز لاغری دو موئیم ولی　　فرقست ز موی زلف تا موی دماغ
(دیوان، ر ۴۶۵)

علت اینکه با توجه به این اشعار به خودشیفتگی شاعر در توصیف ویژگی‌های ظاهری او، اذعان داشته‌ایم، این بوده است که در اکثر منابع و حتی در اشعار خود شاعر و از زبان وی، به لاغری و نحیفی بیش‌ازحد وی و صورت زرد او اشاره شده است: بیماری و لاغری مفرط از زبان خود طالب:

آن خسم کز ضعف‌چون‌افتم‌به‌بحراضطراب　　برکنار از لاغری موج سرابم می‌برد

یا

چوتیر ازبس رگ خشکی سراپاگشته اندامم　　همه‌رگ‌های‌جان‌همچون‌کمان‌ازپوست‌بنماید

و حتی لاغری بیش از اندازهٔ او باعث می‌شود که غزلی با ردیف «ازبس‌که ضعیفم بسراید». در کل دیوان به بحث بیماری و لاغری بیش از اندازهٔ او اشاره شده است. علاوه بر این، نکتهٔ تعجب‌برانگیز دیگر از طالب، احول بودن اوست. در ابیاتی نیز طالب به دوبین بودن خود اشاره کرده است:

کم سخن افتاده‌ای چه چاره کنم های　　دیده‌صفت گوش را مگر کنم احول

در این مورد نیز برای موارد بیشتر می‌توان به منابع دیگر از جمله کتاب «زندگی و شعر طالب آملی» از محمدرضا قنبری، رجوع کرد.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۳-۳- خودشیفتگی در فن شاعری در برابر دیگر شاعران:

زمانی که شاعران دیگر در وصف و تمجید طالب آملی شعر می‌گویند، قطعاً این تمجید بر خویشتن-خواهی خودشیفتگی شاعر می‌افزاید. چنانچه صائب، بزرگ‌ترین شاعر سبک هندی اینگونه در وصف طالب می‌گوید:

به طرز تازه قسم یاد می‌کنم صائب که جای طالب آمل در اصفهان پیداست
(صائب، ۱۳۷۴: ۲۹)

از طرفی دیگر، ازآنجاکه شاعر با اینگونه عرض هنر کردن، علاوه بر دریافت صله و انعام، جایگاه و پایگاه اجتماعی خود را دچار تغییر می‌کنند. در این سطح، که سطح پیشرفته‌تر و گسترده‌تر خودشیفتگی را شامل می‌شود، طالب با رقبایی فعال و توانمند روبه‌رو است که به دلیل محکم کردن جایگاه خود در دربار و حفظ موقعیت خود، الزاماً یا باید هنر شاعری و توانمندی خود را به رخ بکشد یا هنرنمایی دیگر شاعران را زیر سؤال ببرد. که مورد اول یعنی خودشیفتگی طالب نسبت به اشعار خود و زبان و هنر سرایش خود، تلاش خود را به حد زیادی بالا می‌برد. البته که همانظور که ذکر شد این خودشیفتگی‌ها نسبت به هنر شاعری خود همگی حاصل از کسب مهارت‌ها در سن کم و کسب لقب ملک‌الشعرایی است. بدیهی است که با چنین لقبی انسان عادی دچار فخر و مباهات شود، اما اینگونه گردن‌فرازی و خودستایی خارج از حد و اغراق‌آمیز گونه است.

مثال‌های ابتدایی همگی حد معقول خودستایی ادبی را دارا می‌باشند:

گوشی به ترانه‌های (طالب) بگشای کین زمزمه نیز خالی از طرزی نیست
(دیوان، ر ۶۹)

در مثال اول در سطح پایین خودشیفتگی، صرفاً نعمت سخنوری و هوش را که خداوند که به او عطا کرده است را بیان می‌دارد.

در ادامه رفته‌رفته این اغراق و خودشیفتگی بیشتر می‌شود.

یارب خردم راهنمون ساخته‌ای استادم عقل ذوفنون ساخته‌ای
بی‌رنگ چه داریم ز بخت ای که مرا ز الوان هنر بوقلمون ساخته‌ای
(دیوان، ر ۶۹۸)

در این مثال در سطح متوسط خودشیفتگی، نعمت سخنوری و هوش را که خداوند که به او عطا کرده است را بیان می‌دارد.

در ادامه رفته‌رفته این اغراق و خودشیفتگی بیشتر می‌شود.

آنم که دل آسوده ز هر نیک و بدم　　آرایش خرقه و کلاه نمدم
با مشک بیان، نافهٔ ناف سخنم　　با تیغ زبان عطسه مغز خردم
(دیوان، ر ۵۷۰)

و همچنان:

افراد خودشیفته، با وجود پیشرفت در برخی امور، چنان بر روی موفقیت خود تأکید می‌ورزند که خود را استثنایی و بی‌نظیر می‌یابند و خود را با موفقیت کسب کرده مشغول می‌نمایند.

چون ابر طبیعتم شود گوهربار　　یعنی چو کنم گوهر اندیشه نثار
پر درشودم جیب و کنار از معنی　　با آنکه مرا نه جیب بینی نه کنار
(دیوان، ر ۴۰۶)

آنم که بقالب سخن، جان ز من‌ست　　گلزار بیان پر گل و ریحان ز من‌ست
آرایش طبع تازه‌گویان ز من‌ست　　شمع متأخران فروزان ز من‌ست
(دیوان، ر ۱۱۴)

خلق دنیاهایی از آنِ خود به نویسنده منزلت، قدرت و شعف بسیار می‌دهد. نویسنده معمولاً ملایم و غیرمستقیم و گاهی کاملاً صریح به خود می‌بالد که خالق این دنیاست. در شاهدمثال زیر نیز، برتری سخنوری و شاعری یک ایرانی را نسبت به تورانیان مطرح می‌کند که آن شاعر ایرانی خود اوست که به فخر بیان می‌کند:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

(طالب) ببر از یاد پریشانی را　　طی کن ورق بی‌سر و سامانی را
بگشای زبان که اهل «توران» بینند　　دستان زنی بلبل «ایرانی» را
(دیوان، ر ۱۱)

در مثال زیر هم با تشبیهات ظریف به نطق و سخنوری خود اشاره کرده است که استفاده از تشبیه معمول و بدیهی است.

(طالب)، گوهر ناطقه در معدن توست　　بلبل بفغان از لب دستان زن توست
چون وسمه و سرمه داری الفاظ آری　　مشاطگی شاهد معنی فن توست
(دیوان، ر ۷۴)

در ادامه؛ ازآنجایی‌که نمود و زیبایی فن مفاخره، منوط به برجسته‌سازی و تاکید هرچه بیشتر شاعر در بیان هنرهای خود است. به همین منظور شاعر از انواع آرایه‌ها برای برجسته‌سازی هرچه بیشتر هنر خود استفاده می‌کند.

در کودکی‌ام بود چو فولاد سخن　　می‌کرد لبم به طرز استاد سخن
این طرفه که از سحاب تعلیم مرا　　گوش آبستن شد و زبان زاد سخن
(دیوان، ر ۶۷۰)

در این مثال اغراق به مقدار زیادی بالا برده تا جایی که به فولاد سخن بودن و استاد سخن بودن خود در کودکی اغراق می‌کند. همچنین اشاره به یادگیری و هوش بالای خود از طریق مهارت شنیداری اشاره دارد.

بنابراین از منظر روان‌شناسی، به‌طورکلی و مختصر باید نتیجه گرفت که خودستایی نوعی مکانیسم دفاعی محسوب می‌شود که خصوصاً در افراد خودشیفته به‌صراحت قابل‌مشاهده و اثبات است؛ زیرا مکانیسم دفاعی در برابر موقعیت‌های تنش‌زا، فرد برای دفاع از خود با توجه به راهکارهایی که ذهن ارائه می‌دهد روی آورد. یکی از این راهکارها که در میان شاعران و هنرمندان رواج بیشتری داد، مکانیسم دفاعی والایش[1] است؛ به بیانی دیگر والایش یعنی بروز انرژی منفیِ برآمده از تنش‌های روانی، در مجاری‌ای که جامعه‌پذیر و تحسین‌برانگیز باشد. (شولتز و شولتز، ۱۳۸۶: ۶۵-۶۷)؛ بنابراین با توجه به این توجیه روان‌شناختی، آفرینش ادبی و سرایش شعر یکی از همان مجاری‌ای است که همان آرامش مقطعی

[1] sublimation.

و امتت روانی را برای شاعر فراهم می‌کند. در رباعیات طالب و این شاهدمثال‌ها مبنی بر خودشیفتگی شاعر نیز از همین علت بر خواسته است.

همچنین، بر اساس بحث‌های بالا، باید پذیرفت که فضای فرهنگی، بی‌شک تأثیر زیادی در هدایت شاعران به خودستایی و برانگیختگی آنان نسبت به ابراز خودشیفتگی، داشته‌اند؛ زیرا فرهنگ ایرانی در قرن‌های پیشین، بستری مستعد را برای شکل‌گیری اختلال شخصیت خودشیفته در افراد خصوصاً شاعران پدید می‌آورده است؛ چراکه به‌طورکلی فرهنگ‌هایی که به فردگرایی بیشتر اهمیت می‌دهند احتمال بیشتری وجود دارد که افراد دارای اختلال شخصیت خودشیفته بار بیاورد.(علی محمدی، ۱۳۸۵: ۶). در رباعیات طالب آملی با توجه به آنچه از زندگی او و شاهدمثال‌ها آورده شد نیز متوجه می‌شویم که علاوه بر تأثیر محیط و فرهنگ، خانواده و تربیت و عقده‌های درونی فردی بر بروز و افزایش اختلال شخصیت نارسیسیسم نیز مؤثر واقع‌شده است.

٤- نتیجه‌گیری

مفهوم روان‌شناختی خودشیفتگی یا نارسیسیسم در اشعار شاعران سبک هندی، به شکلی فلسفی، شاعرانه و استعاری به تصویر کشیده می‌شود. این مفهوم نه‌تنها در سطح زیبایی‌شناسی و خودآگاهی ظاهری بلکه در سطحی عمیق‌تر و باطنی‌تر نیز نمود می‌یابد. طالب آملی با استفاده از زبان پیچیده و تمثیل‌های غنی، خودشیفتگی را به تصویر می‌کشد که علت اصلی آن را باید در زندگی پرتلاطم و پرماجرای طالب جستجو کرد. در این مقاله با توجه به رباعیات طالب، اختلال خودشیفتگی یا نارسیسیسم را در ۳ سطح: خودشیفتگی فردی، خودشیفتگی ظاهری و رفتاری و خودشیفتگی در «من» شاعری، موردمطالعه قرارگرفته است. بر اساس مبانی این پژوهش با تغییر موقعیت اجتماعی، اخلاقی و ... به‌مرور سطح خودشیفتگی شاعر نیز تشدید پیدا می‌کند.

در اولین سطح از نارسیسیسم، که بیشتر شباهت به مفاخرهٔ دوران کلاسیک در سطح شعر داشته است و در این سطح، شاعر شاید کمترین تعامل را با دنیای بیرونی را داشته باشد و متمرکز دنیای درونی خود باشد اما اکثر مفاهیم حول محور موقعیت اجتماعی شاعر می‌چرخد و معطوف به جایگاه خود است. البته که در همین سطح هم، درجات مختلف پایین و متوسط بالا از خودشیفتگی در رباعیات دیده می‌شود.

در دومین سطح از نارسیسیسم، که اتفاقاً بر اساس نیاز غریزی انسان برای همه وجود دارد، برعکس سطح اول، شاعر از دنیای درون خود بیرون آمده و بر صورت، ظاهر و رفتارهای ظاهری خود متمرکزشده

است و به‌سختی شیفتهٔ ظاهر و اخلاق و رفتار خود می‌شود. در این بخش نیز شاعر در درجات مختلف، غرق در زیبایی صورت و رفتار خود می‌شود و بر اساس بعد روان‌شناختی نارسیسیسم از غلو زیاد، توصیفات تا عرش نیز پیش می‌رود و حد زیادی از اغراق را مشاهده می‌کنیم.

در سومین سطح یا مهم‌ترین و پربسامدترین سطح نارسیسیسم یعنی خودشیفتگی فن شاعری، طالب به‌شدت شیفتهٔ فن و توانمندی شاعرانهٔ خود می‌شود. ملک‌الشعرای سبک هندی در سن کم و با حضور در دربار، چگونه از دست غول نارسیسیسم شاعری خود رهایی بخشد؟ قطعاً این عوامل، این شیفتگی را افزایش می‌دهد. از طرفی دیگر، دنیای رقابت در ذهن و روان شاعر، به او اجازهٔ تماشای قدرت شاعری دیگر را نمی‌دهد و دوست می‌دارد که خود یکه‌تاز میدان شعر و شاعری باشد و مکانیزهای دفاعی در برابر جایگاه شاعرانهٔ خود را فعال و تقویت می‌کند. به‌طورکلی، مرکزیت «من» شاعر: در برخی از رباعیات طالب آملی، نوعی تأکید بر «من» دیده می‌شود که به نوعی برجسته کردن جایگاه خود شاعر یا شخصیت شعری در برابر جهان پیرامون است. این مرکزیت و توجه به خویشتن گاهی به خودشیفتگی معنوی یا فلسفی تبدیل می‌شود.

منابع

- اتکینسون، ریتا. ل و ریچارد اتکینسون و ارنست هلیگارد(۱۳۷۱). *زمینهٔ روانشناسی*، جلد ۱و۲ ،ترجمهٔ محمد نقی براهنی و دیگران، چاپ ششم، تهران: انتشارات رشد.
- اقبالی، معظمه(۱۳۶۹). *شعر و شاعران در ایران اسلامی*، چ چهارم، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- باغجری، کمال و ترکشوند، مهدی(۱۳۹۶). «خودشیفتگی (نارسیسیسم) در شعر احمد الصافی النجفی»، *ادب عربی*، سال ۹، ش ۱، ص ۷۳-۹۲.
- بهنام‌فر، محمد و طلایی، زینب (۱۳۹۳)، «تحلیل روان‌شناختی خودستایی‌های خاقانی بر مبنای دیدگاه کارن هورنای»، *مجلهٔ ادب غنایی*، سال دوازدهم، شماره ۲۲.
- پارسائی جهرمی، سارا؛ دادجوی توکلی، دُرّه؛ گذشتی، محمدعلی و کوشکی، شیرین (۱۴۰۲)، «تحلیل تأثیر خودشیفتگی در اشعار مهدی اخوان ثالث»، *متن پژوهی ادبی*، دوره ۲۷، ش ۹۶، ص ۳۰۵- ۳۳۶.
- جانسون، براد و موری، کلی (۱۳۹۱)، *شناخت اختلالات شخصیتی*، ترجمهٔ فاطمه موسوی، چ اول، تهران: ما و شما.
- چهرقانی، رسول(۱۳۸۲)، «نارسیسیسم یا خودشیفتگی در شعر خاقانی»، *آموزش زبان و ادب فارسی*، سال هفدهم، ش ۶۸.

- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳)، *لغتنامه*، چ اول، تهران: دانشگاه تهران.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۸). *مختارنامه*، چ اول، تهران: توس.
- شولتز، دوان و شولتز، سیدنی آلن (۱۳۸۶)، *نظریه‌های شخصیت*، ترجمهٔ یحیی سید محمدی، ویرایش هشتم، چاپ دهم، تهران: ویرایش.
- صادقی‌منش، علی؛ خواجه‌ایم، احمد و قادری سهی، هستی(۱۴۰۱)، «بررسی روان‌شناختی علل خودستایی در شعر خاقانی با تکیه بر نظریات آلفرد آدلر»، *پژوهش‌های زبانی و ادبیات کاربردی*، دانشگاه ولایت ایرانشهر، ش ۲، ص ۵۷-۷۶.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۴)، *تاریخ ادبیات در ایران*، چاپ چهارم، جلد ۴و۵، نشر فردوس.
- طالب آملی، محمد (۱۳۷۴)، *کلیات اشعار طالب آملی*، به اهتمام طاهری شهاب، تهران: سنایی.
- علی محمدی، زهرا (۱۳۸۵)، «فرهنگ هم باعث خودشیفتگی می‌شود؟» *مجلهٔ رشد مشاور مدرسه*، دورهٔ دوم، ش ۲، ص ۹-۶)
- فیست، جس(۱۳۸۹)، *نظریه‌های شخصّیت*، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، چاپ پنجم، تهران: روان
- قنبری، محمدرضا (۱۳۸۳)، *زندگی و شعر طالب آملی*، تهران: زوار.
- کافی، غلامرضا(۱۴۰۱)، «تحلیل و تبیین دلایل واسوخت از فخر در شعر شاعران خودستا(خاقانی شروانی، عرفی شیرازی، طالب آملی)»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۶۶، ۱-۲۴.
- کافی، غلامرضا(۱۳۹۲)، «بررسی گونه‌های فخر در دیوان طالب آملی»، *مجلهٔ شعرپژوهی(بوستان ادب)*، سال پنجم، ش ۲.
- گریمال، پیر (۱۳۴۹)، *فرهنگ اساطیر یونان و روم*، ترجمهٔ احمد بهمنش، تهران: امیرکبیر
- گودرزی، فرامرز(۱۳۸۲). *زندگی نامه و کارنامهٔ ادبی طالب*، هنر و مردم. ش ۱۷۶.
- موللی، کرامت(۱۳۹۲)، *مبانی روانکاوی فروید -لکان*، چاپ هشتم، تهران: نی
- معین، محمد (۱۳۸۹)، *فرهنگ فارسی*، تهران: میلاد.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

کشمیر و طالب آملی: تأثیرات فرهنگی و عرفانی بر اشعار و بررسی تأثیرات اجتماعی

جهانگیر اقبال[1]

دانشگاه کشمیر، هندوستان.

چکیده

در این مقاله، به تأثیرات فرهنگی و عرفانی کشمیر بر طالب آملی، شاعر برجستهٔ دوره صفوی و گورکانی، پرداخته شده است. طالب آملی در سفر خود به کشمیر، تحت‌تأثیر زیبایی‌های طبیعی و معنویت این سرزمین قرار گرفت و این تأثیرات در اشعار او به‌وضوح نمایان است. مقالهٔ حاضر به بررسی اشعار طالب دربارهٔ کشمیر، ازجمله توصیفات شاعرانهٔ او از طبیعت و فرهنگ این منطقه می‌پردازد و همچنین به تأثیرات اجتماعی کشمیر بر شعرهای او توجه دارد. از طریق تحلیل این اشعار، نشان داده می‌شود که چگونه کشمیر به‌عنوان یک سرزمین فرهنگی و معنوی، الهام‌بخش مضامین عرفانی و اجتماعی در آثار طالب آملی بوده است.

کلیدواژه‌ها: طالب آملی، کشمیر، تأثیرات فرهنگی، عرفان، شعر فارسی، دوره صفوی، تأثیرات اجتماعی، توصیف شاعرانه، مکان‌های اسکان طالب آملی در کشمیر، طبیعت کشمیر.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
آبان‌ماه ۱۴۰۳ - November2024

[1] دانشیار و رئیس بخش فارسی دانشگاه کشمیر: drjahangir۷۸۷۸۷۸@gmail.com

۱. مقدمه

طالب آملی یکی از شاعران برجستهٔ قرن یازدهم هجری است که در آمل به دنیا آمد و در سال ۱۰۳۶ هجری قمری در لاهور درگذشت. این شاعر برجسته، با غزلیات و قصاید خود جایگاه ویژه‌ای در ادبیات فارسی دارد. وی را یکی از شاعران نامدار در سبک هندی می‌دانند که توانسته است تصاویر بکر و مفاهیم عمیقی را در اشعار خود به نمایش بگذارد. همان‌گونه که محیط و اساتید، نقش بسزایی در تربیت فرد دارند، این عامل را نمی‌توان انکار کرد. انسان نظرات عمیقی را نیز با سفر و دیدن نقاط طبیعی دیگر دنیا و ارتباط با جوامع دیگر به دقت می‌آورد. یکی از مناطقی که طالب آملی به آن سر زده است، کشمیر است؛ بنابراین موضوعاتی که در اشعار طالب آملی برجسته است، توصیف سرزمین کشمیر است. کشمیر به‌عنوان یکی از مراکز مهم فرهنگی و معنوی در دوران صفوی و گورکانیان هند، توجه بسیاری از شاعران و عارفان را به خود جلب کرده بود. طالب آملی نیز با سفر به این سرزمین، تحت‌تأثیر زیبایی‌های طبیعی و فرهنگی کشمیر قرار گرفت و در اشعار خود به توصیف آن پرداخت. این مقاله به بررسی نگاه شاعرانهٔ طالب آملی به کشمیر، تحلیل اشعار وی در وصف این سرزمین و تأثیر آن بر سبک و محتویات شعری او می‌پردازد.

زندگی‌نامه و آثار

طالب آملی در سال ۹۹۳ هجری قمری در آمل به دنیا آمد و در محیط روستا کودکی خود را سپری کرد. از لحاظ وضع مادی در شرایط خوبی بود و از کودکی به ادبیات و شعر علاقه‌مند بود. او از همان زمان کودکی، علوم متداول از قبیل سیاق، هندسه و فقه را فراگرفت و همچنین استاد نوشتن انواع خطوط ایرانی شد. او پس از کسب شهرت در ایران، از مسیر قندهار به هند مهاجرت کرد و به شاگردی غازی‌بیک و قاری درآمد و در دربار شاهان گورکانی نفوذ یافته و مشغول به فعالیت شد.

طالب آملی و دربار گورکانی

یکی دیگر از گوشه‌های مهم زندگی طالب آملی، ارتباط او با دربار مغول هند است. طالب به دربار جهانگیرشاه و شاه‌جهان پیوست. این مهاجرت نه تنها باعث شد که او با شاعران و عارفان هندی آشنا شود، بلکه زمینه‌ساز آشنایی بیشتر او با فرهنگ و هنر هند و کشمیر شد.

ارتباطات طالب آملی با دربار سلطنتی مغول باعث شد که اشعار او همواره به‌عنوان نمادی از قدرت و نفوذ شاعران در عرصهٔ سیاسی و فرهنگی شناخته شود. او با استفاده از قدرت و طبع شاعری خود، به

تمجید و مدح شاهان پرداخت و درعین‌حال از فرصت‌هایی که به دست آورده بود، برای گسترش افکار و خیالات خود در شعر استفاده کرد. این موضوع در قصاید او به‌خوبی دیده می‌شود و همراه با مدح و ستایش شاهان با مضامین عرفانی و معنوی درهم‌تنیده شده است.

طالب آملی و کشمیر

طالب آملی در اشعار خود بارها به توصیف طبیعت زیبای منطقهٔ کشمیر پرداخته است. او نیز مانند دیگران کشمیر را به‌عنوان بهشت روی زمین توصیف کرده و با استفاده از تصاویر خیالی و بکر، زیبایی‌های این سرزمین را به تصویر کشیده است. در اشعار وی به‌وضوح دیده می‌شود که کوه‌ها، دریاچه‌ها، باغ‌ها و رودهای کشمیر با زبانی شاعرانه و خیال‌انگیز آمیخته و به نمایش گذاشته شده‌اند.

طالب آملی در سفر به کشمیر با تعدادی از شخصیت‌های برجستهٔ ادبی، فکری و سیاسی آن زمان دیدار می‌کند و آشنا می‌شود که تأثیرات مهمی بر اشعار و تفکرات او داشتند. کشمیر در دورهٔ صفوی و گورکانیان هند به‌عنوان یکی از مراکز اصلی ادبی و عرفانی شناخته می‌شد و بسیاری از شاعران، عارفان و اهل فکر در این سرزمین فعالیت می‌کردند.

کشمیر، با توجه به موقعیت جغرافیایی خود، نه‌تنها مکانی بود که طبیعت زیبا و مسحورکننده‌ای داشت، بلکه همچنین محلی برای تجمع اندیشمندان، عارفان و شاعران برجسته بود. کشمیر به‌عنوان محل تلاقی فرهنگ‌های مختلف، تأثیرات عمیقی بر شاعران می‌گذاشت و زمینه‌ای برای گسترش افکار عرفانی و معنوی بسیاری از شاعران و متفکران می‌شد. سفری که طالب آملی در دورهٔ گورکانیان به کشمیر داشت، فرصتی ایجاد کرد که از محیط عرفانی و زیبای کشمیر دیدن کند و نیز یقیناً با شخصیت‌های برجسته و سیاسی، عرفانی و ادبی دیدار کند. اگرچه در آن زمان نام شناخته‌شدهٔ جهانی در آن دوره، در کشمیر وجود نداشت، اما طبع باریک‌بین طالب آملی یقیناً با این ملاقات‌ها و تبادلات ادبی، تحت‌تأثیر قرار گرفت و باعث شد تا او بیشتر به مضامین عرفانی و تصاویر پیچیده و بکر در شعر خود بپردازد. خصوصاً فضای معنوی و طبیعت کشمیر در اشعار او مشهود است. طالب آملی از زیبایی‌شناسی و عمق تفکر عرفانی کشمیر بهره‌مند شد و از آن در اشعار خود استفاده کرد. این امر نشان می‌دهد که طالب تحت تأثیر فضای معنوی و عرفانی کشمیر قرارگرفته است. وجود مدارس، خانقاه‌ها و محافل عرفانی در کشمیر به‌عنوان مراکز رشد و تعالی اندیشه‌های دینی و فلسفی، تأثیر عمیقی بر شعرای آن دوره داشت و طالب آملی نیز از این قاعده مستثنی نبود.

بررسی برخی از اشعار طالب آملی دربارهٔ کشمیر

با توجه به اهمیت کشمیر در آثار طالب آملی، به تحلیل اشعار او دربارهٔ این سرزمین می‌پردازیم. طالب آملی در اشعار خود از زیبایی‌های کشمیر به‌عنوان بهشتی زمینی یاد می‌کند. او با دقت و ظرافت به توصیف طبیعت این منطقه می‌پردازد و عناصری چون هوای خوش، سبزه‌های زیبا، گلستان‌های دل‌انگیز و مناظر چشم‌نواز را به تصویر می‌کشد. در بیت «هوا خوش، سبزه خوش، کشمیر خوش...»، شاعر به‌وضوح زیبایی‌های طبیعی این منطقه را ستایش می‌کند و از هماهنگی بین عناصر طبیعت، مانند زمین و آسمان، سخن می‌گوید. این تصاویر نه‌تنها قدرت تجسم‌سازی شاعر را نشان می‌دهند، بلکه بیانگر تأثیر عمیق طبیعت بر روان او نیز هستند.

نیم ز دیدن کشمیر شاد چـــون طالـــب که سیر ساری و گلگشت آملم هوس‌است[1]

طالب آملی در این اشعار به توصیف دوگانگی احساسات خود میان زیبایی‌های کشمیر و اشتیاق به زادگاهش، آمل، می‌پردازد. او همچنین از دلسردی و بی‌وفایی معشوق و تأثیرات آن بر روحیه‌اش سخن می‌گوید. از آرایه‌های ادبی مختلف مانند تضاد، استعاره و تشخیص برای بیان عواطف خود بهره برده است. در این بیت، طالب آملی از این‌که در کشمیر است، نمی‌تواند شادی کامل داشته باشد، زیرا دلش برای شهر زادگاهش، آمل، تنگ‌شده است. کشمیر با تمام زیبایی‌هایش نتوانسته عطش او برای سیر و گشت‌وگذار در آمل را خاموش کند. این بیت بیانگر نوعی دوگانگی احساس است: از یک‌سو، زیبایی کشمیر و از سوی دیگر، اشتیاق او به زادگاهش که او را آرام نمی‌گذارد.

یارب به تقاضای قضا ساکن دیـــرم ما را چه گنه قسمت دیر و حرم از تست
ای عشق به هر سو که روی رو به تو دارم یعنی سر تسلیم ز ما و قـدم از تـــست
ای کاتـــب اعمال عـــملنامهٔ طالـــب هر نوع که خواهی رقمی کن، قلم از تست...
...بیـا کـه مـجمع خوبان دلربا اینجاست کرشمه‌ها همه اینجا و نازها اینجاست

[1] عبدالرشید، خواجه، تذکره طالب آملی (معه انتخال کلام)، ۱۹۶۵، کراچی، ص ۹۰

قـدم ز نـقـطهٔ کـــشمیر بر نمی‌گیریم مقیم مرکز عیشیم و جای ما اینجاست[1]

در این شعر، طالب آملی به زیبایی‌های کشمیر توجه ویژه‌ای دارد و آن را با زبان عاشقانه و عرفانی به تصویر می‌کشد. او کشمیر را به‌عنوان مرکز عیش و محل اقامت خود معرفی می‌کند و از جذابیت‌ها و زیبایی‌های آن سخن می‌گوید. در بیت پایانی، شاعر تأکید می‌کند که قدم از نقطهٔ کشمیر برنمی‌دارد، به این معنا که او دل‌بستهٔ این سرزمین است و تمایلی به ترک آن ندارد. کشمیر در نظر طالب، نه‌تنها بهشت زمینی است، بلکه مجمعی از خوبان و دلربایان است؛ جایی که همهٔ کرشمه‌ها و نازها در آن جمع شده‌اند. این توصیف نشان‌دهندهٔ پیوند عمیق شاعر با کشمیر است که به‌نوعی با زیبایی‌های طبیعی و معنوی این سرزمین همراه شده و آن را به‌عنوان مکانی خاص و منحصربه‌فرد در نظر او جلوه می‌دهد. این ابراز عشق و وابستگی به کشمیر از سوی طالب آملی، یکی از نشانه‌های ارزش و اهمیت این سرزمین در زندگی و اشعار اوست.

با آنکه هم چو طفل خورد شیر توبه‌ام دارد خـطر ز بـادهٔ کـشمیر توبه‌ام
آنجا کـه سـاقـــی نگه او دهد شراب نتوان نگاه داشـت بـه زنجیر توبه‌ام
طالب خمار توبه شکستم که ابلهیست در عـهـد پـادشـاه جهانگیر توبه‌ام[2]

در این شعر، طالب آملی با استفاده از صنعت تشبیه، خود را به طفلی تشبیه می‌کند که شیر توبه می‌خورد، اما این شیر در برابر شراب کشمیر ناتوان است. وی به عشق و دل‌بستگی عمیق خود به کشمیر اشاره می‌کند و آن را با مفاهیم عرفانی و طغیان در برابر توبه پیوند می‌دهد. شاعر بااینکه همچون طفلی که از شیر توبه تغذیه کرده است، توبه‌ای در دل دارد، اما می‌گوید که این توبه در برابر بادهٔ کشمیر در خطر است. بادهٔ کشمیر به طور استعاره استفاده شده است که نمادی از جاذبه‌ها و لذت‌های آن سرزمین است که قدرتی فراتر از توبه دارد. این باده نماد جاذبه‌های قدرتمند کشمیر است که توان مقاومت در برابر آن وجود ندارد. در ادامه، طالب اشاره می‌کند که درجایی که ساقی با نگاهی شراب بدهد، زنجیرهای توبه

[1] عبدالرشید، خواجه، تذکره طالب آملی (معه انتخال کلام)، ۱۹۶۵، کراچی، ص ۹۴
[2] عبدالرشید، خواجه، تذکره طالب آملی (معه انتخال کلام)، ۱۹۶۵، کراچی، ص ۱۱۴

بی‌فایده‌اند و او نمی‌تواند خود را مقید نگاه دارد. زنجیر توبه به‌طور کنایه در این شعر استفاده شده است که از محدودیت‌های خودخواسته‌ای است که در برابر عشق و جذابیت‌های دنیا می‌گذارد، اما این زنجیر در کشمیر ناتوان می‌شود. در نهایت، او توبهٔ خود را شکست‌خورده می‌داند و آن را نوعی ابلهی می‌پندارد، چراکه در زمانهٔ شاه جهانگیر، با وجود باده‌ای چنین قوی، توبه ممکن نیست. این شعر نشان‌دهندهٔ طغیان شاعر در برابر مفاهیم عرفانی توبه و تسلیم است که در برابر زیبایی و لذت‌های کشمیر، بی‌فایده جلوه می‌کند.

دلم مساز به طعن برهنگی افگار — که گر برهنه‌ام آخر برهنه شمشیرم
سرم به روضهٔ جنت فرو نمی‌آید — که دل ربوده ز کف گلستان کشمیرم[1]

در این شعر، طالب آملی با زبانی پراحساس و عاطفی به بیان عشق و دل‌بستگی عمیق خود به کشمیر و زیبایی‌های آن می‌پردازد. او در بیت نخست به طعن و کنایه، اشاره می‌کند که از برهنگی و عریانی می‌آید و می‌گوید که نباید به او طعنه زد، زیرا در نهایت، او برهنه‌اش به شمشیر است، به این معنا که هرچند ممکن است در ظاهر بی‌پناه و بی‌کس باشد، اما در باطن دارای قدرت و شجاعت است. این تصویر به نوعی دلیری و استقامت شاعر را در برابر چالش‌های زندگی نشان می‌دهد. برهنگی افگار به‌عنوان نماد عریانی و بی‌پناهی شاعر در اینجا استفاده شده که به قدرت درونی او اشاره دارد.

در بیت دوم، شاعر تأکید می‌کند که سرش به بهشت نمی‌رسد، زیرا دلش از زیبایی‌های گلستان کشمیر ربوده شده است. در اینجا گلستان کشمیر به طور استعاره اشاره به نماد زیبایی‌های طبیعی و معنوی کشمیر دارد. این نشان‌دهندهٔ تعلق عمیق و غیرقابل‌انکار او به کشمیر و جذابیت‌های آن است. درواقع، او درحالی‌که به بهشت اشاره می‌کند، می‌فهمد که زیبایی‌های کشمیر برایش جذاب‌تر از هر چیزی است. این شعر نشان‌دهندهٔ احساس عمیق شاعر نسبت به کشمیر و زیبایی‌های آن است، جایی که عشق و زیبایی‌های این سرزمین او را از بهشت دور کرده و در دلش نشسته است.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

هوا خوش، سبزه خوش، کشمیر خوش، ای دل عجب نبود
که با چندین خوشی گردد زمین و آسمان خرم

[1] عبدالرشید، خواجه، تذکره طالب آملی (معه انتخال کلام)، ۱۹۶۵، کراچی، ص ۱۱۴

دل شاه جهان پیوسته خرم باد چون نامش
که از دیدار او دائم شهنشه راست جان خرم
بهار و جلوهٔ نوروز و کشمیر بهشت‌آئین
به شاهنشه مبارک‌باد و بر شاه جهان خرم
دل شاهنشه از شاه جهان خوش باد و او را دل
ز بال افشانی شهزادهای کامران خرم[1]

در این شعر، طالب آملی با زبانی شاداب و مملو از شگفتی به توصیف زیبایی‌های کشمیر و تأثیرات خوشایند آن بر دل و جان می‌پردازد. او با تأکید بر «هوا خوش، سبزه خوش، کشمیر خوش» این نکته را به تصویر می‌کشد که طبیعت زیبا و دل‌نشین کشمیر به طرز شگفت‌انگیزی بر زندگی و روح انسان تأثیر می‌گذارد. این بیان، نوعی شکرگزاری و قدردانی از زیبایی‌های طبیعی این سرزمین است.

در بیت دوم، شاعر دل شاه جهان را با زیبایی‌های کشمیر پیوند می‌زند و می‌گوید که از دیدار او، جان شاهنشه همیشه خرم است. این اشاره به تأثیر عشق و زیبایی بر زندگی انسان‌ها و خاصه بر دل شاهان و قدرتمندان دارد. شاعر در ادامه به بهار و جلوهٔ نوروز اشاره می‌کند و کشمیر را بهشت جلوه‌گری می‌داند، جایی که باید به شاهنشاه تبریک گفت و او را شادمان دانست. این شعر به‌وضوح نشان می‌دهد که زیبایی‌های طبیعی کشمیر و تأثیرات آن بر دل و جان انسان‌ها، حتی بر بزرگ‌ترین و قدرتمندترین شخصیت‌ها نیز اثرگذار است و این پیوند عاشقانه و معنوی با این سرزمین را به تصویر می‌کشد.

نتیجه

در اشعار بالا، بیشتر تمرکز بر زیبایی‌های طبیعی کشمیر و عشق و وابستگی شاعر به این سرزمین بود؛ اما در اشعار طالب آملی می‌توان تأثیرات فرهنگی و عرفانی و همچنین تأثیرات اجتماعی را نیز مشاهده کرد در اشعار آملی، مفاهیم عرفانی و روحانی به‌وضوح دیده می‌شود. او عشق به خداوند و زیبایی‌های طبیعی را با هم پیوند می‌زند و از طریق توصیفاتی عمیق، به جست‌وجوی حقیقت و معنویت می‌پردازد. این نگرش عرفانی به زندگی و طبیعت نه‌تنها بیانگر رویکرد شخصی اوست، بلکه به‌نوعی نشان‌دهندهٔ تفکر جمعی در جامعه‌ای است که ارزش‌های معنوی را در کنار زیبایی‌های طبیعی ارج می‌نهد.

[1] عبدالرشید، خواجه، تذکره طالب آملی (معه انتخال کلام)، ۱۹۶۵، کراچی، ص ۱۰۹

در این اشعار می‌توان دید که طالب به‌وفور از استعاره و تشبیه برای نزدیک کردن مخاطب به فضای کشمیر استفاده کرده است. استفاده از کشمیر بهشت به‌عنوان استعاره‌ای برای بیان زیبایی‌های طبیعت، تجسم کامل پیوند میان زیبایی طبیعی و احساسی شاعرانه را ایجاد می‌کند. همچنین تکرار واژگان مرتبط با سرسبزی و هوای خوش به‌عنوان مراعات نظیر، هماهنگی بین عناصر طبیعی را به رخ می‌کشد. در جایی با وجود توصیف‌های دل‌نشین از کشمیر، طالب آملی در خود، دل‌تنگی‌اش برای زادگاهش، آمل را ابراز می‌کند. در بیت نیم ز دیدن کشمیر شاد چون طالب/ که سیر ساری و گلگشت آملم هوس است. و در برخی دیگر از اشعار طالب آملی، ستایش از شاه جهان و دوران سلطنت او با زیبایی‌های کشمیر پیوند می‌خورد. در بیت بهار و جلوهٔ نوروز و کشمیر بهشت‌آئین/ به شاهنشه مبارک‌باد و بر شاه جهان خرم، شاعر به بهار، نوروز و کشمیر اشاره می‌کند و آن‌ها را به‌عنوان نمادی از دوران شکوهمند شاه جهان مطرح می‌سازد. طالب آملی در اینجا زیبایی‌های طبیعت را با شکوه و عظمت پادشاهی پیوند می‌دهد و برای شاه آرزوی دوام خوشی و شادابی دارد.

شعرهای طالب آملی دربارهٔ کشمیر، فراتر از توصیف صرف زیبایی‌های طبیعی این سرزمین هستند. او با بهره‌گیری از سبک هندی، توانسته است ترکیبی از تصاویر بکر و مفاهیم عمیق را در اشعار خود به نمایش بگذارد و نه‌تنها به زیبایی‌های کشمیر بپردازد، بلکه از درد و رنج مردم این سرزمین نیز سخن بگوید. آثار وی نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ عشق و شیفتگی او به طبیعت کشمیر هستند، بلکه نشان‌دهندهٔ آگاهی او از مسائل اجتماعی و فرهنگی آن زمان نیز می‌باشند. خواندن اشعار طالب آملی، تجربه‌ای از شناخت کشمیر در تمامی پیچیدگی‌های آن است؛ از زیبایی‌های طبیعی تا مسائل اجتماعی. شعرهای او به‌عنوان پلی میان فرهنگ‌ها و نسل‌ها عمل می‌کنند و به خواننده یادآوری می‌کنند که هر سرزمینی داستانی دارد که باید شنیده شود.

شعرهای طالب آملی به خاطر استفادهٔ پیچیده از آرایه‌های ادبی شناخته می‌شوند که عمق احساسی عبارات او را افزایش می‌دهند. استفادهٔ مکرر او از استعاره و تصویرسازی به خوانندگان این امکان را می‌دهد که مناظر سرسبز کشمیر را تصور کنند و احساسات آرامش‌بخش و زیبایی شگفت‌انگیز آن را تجربه نمایند. در اشعارش، شاعر با توصیف فضای خوشایند و دل‌انگیز کشمیر، نشان می‌دهد که چگونه این زیبایی‌ها بر روح انسان تأثیر می‌گذارند و او را از دغدغه‌های زندگی روزمره رها می‌سازند.

آملی همچنین در اشعارش به عشق و وابستگی عمیق خود به کشمیر اشاره می‌کند، جایی که زیبایی‌های آن به‌نوعی معنویت و الهام می‌بخشند. این عشق و وابستگی نه‌تنها در زیبایی‌های طبیعی بلکه

در روابط انسانی و فرهنگی این سرزمین نیز مشهود است. او از مفهوم عشق به‌عنوان نیرویی که زندگی را شکل می‌دهد، استفاده می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه این احساس می‌تواند به فرار از محدودیت‌ها و ناملایمات زندگی کمک کند.

درنهایت، شعرهای طالب آملی نه تنها بیانگر زیبایی‌های کشمیر، بلکه بیانگر عشق، عشق‌ورزی و تجارب انسانی هستند. این آثار، با تلفیق زیبایی‌های طبیعی و احساسات عمیق، یک تصویر زنده و جذاب از کشمیر ارائه می‌دهند که می‌تواند هر خواننده‌ای را تحت‌تأثیر قرار دهد. لذا، می‌توان گفت که شعرهای او یک دعوت به درک عمیق‌تر از زیبایی‌ها و معانی پنهان در زندگی و طبیعت هستند و همچنان که او در اشعارش به تصویر کشیده، کشمیر نه‌تنها یک مکان جغرافیایی، بلکه یک احساس و روحیه‌ای است که در دل و جان هر انسانی که آن را تجربه می‌کند، باقی می‌ماند. شعرهای طالب آملی به‌عنوان یک بازتاب عمیق از ارتباط او با کشمیر، سرزمینی که به زیبایی، معنویت و اهمیت فرهنگی‌اش شناخته می‌شود، به شمار می‌روند. از طریق اشعارش، آملی نه‌تنها تجربیات شخصی‌اش را بیان می‌کند، بلکه جوهرهٔ شکوه طبیعی کشمیر و تأثیر آن بر روح انسان را نیز به تصویر می‌کشد. آثار او نشان‌دهندهٔ پیوندی عمیق بین جغرافیا و احساسات شخصی است که تابلویی غنی از معنا را به وجود می‌آورد که با مضامین محلی و جهانی همخوانی دارد.

منابع:

- باستانی پاریزی، محمد (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر تاریخ عرفان*. تهران: امیرکبیر.
- جبارزاده، ندا (۱۳۷۵). «طالب آملی و صور خیال در دیوان او». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، شماره ۱۳۹ – شماره پیاپی ۹۹۰
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۸۶). *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۴). *شرح مثنوی شریف*. تهران: امیرکبیر.
- گودرزی، فرامرز (۱۳۸۲). *طالب آملی*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ص ۲۵-۳۲
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹). *تاریخ ادبیات ایران*. تهران: فردوس.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۴). *تاریخ ایران بعد از اسلام*، تهران: امیرکبیر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۴۰۲). *آشنایی با تاریخ ایران*، تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: نشر نی.
- قزوینی، محمد (۱۳۷۲). *دیوان حافظ*. تهران: زوار.
- عمادی حائری، علی (۱۳۷۹). *عرفان و ادبیات فارسی*. تهران: نشر مولی.

- محجوب، محمد جعفر (۱۳۷۸). *فرهنگ ادبیات فارسی*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- رنجبر، نصرالله (۱۳۸۵). *تحلیل شعر فارسی*. تهران: سخن.
- کسایی، مرتضی (۱۳۸۱). *دیوان شاعران دوره صفوی*. تهران: آگاه.
- مجتبوی، منوچهر (۱۳۷۸). *ادبیات عرفانی ایران*. تهران: نگاه.
- خرمی، حسین (۱۳۸۴). *کشمیر در تاریخ ادبیات فارسی*. تهران: زوار.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۱). *تاریخ نقد ادبی در ایران*. تهران: مروارید.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۲). *فرهنگ اشعار فارسی*. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- عفیفی، رضی (۱۳۸۵). *فرهنگ معین*. تهران: معین.
- شیرزی، حسین (۱۳۸۲). *ادبیات تطبیقی فارسی و هند*. تهران: ققنوس.

منابع دیجیتال

- Academia. Edu. "Persian Poetry in Kashmir. https://www.academia.edu/persianpoetrykashmir.

- Google Scholar. "Cultural Influence of Kashmir on Persian Poetry. https://scholar.google.com/kashmirculture.

- JSTOR. "Sufism and Persian Literary Tradition. https://www.jstor.org/sufism-persian-tradition.

- https://rek.ht/bk/۰tew/۳(عبدالرشید، خواجه، تذکره طالب آملی (معه انتخال کلام)، ۱۹۶۵، کراچی

- World CAT, "Works of Talib Amuli. https://www.worldcat.org/talibamuli.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

طالب آملی ملک الشعرای دیار شبه قاره

عبدالرحیم حسن نژاد[1]
سهیلا رضائی مهر[2]

سخن از شاعری بلند آوازه و نکته دان آملی و ملک الشعرای سرزمین طوطیان سخنگوی شبه قاره کار ساده ای نیست. ولی به جهت ضرورت تبیین و بازخوانی جایگاه این شاعر گرانمایه و خودیافته در سرزمین شبه قاره که به مقام ملک الشعرایی سلطان ادب پرور و هنر دوست عصر تیموریان هند یعنی دربار نورالدین جهانگیر شاه رسید، خود روشنگر گوشه‌ای از عرصه روابط فرهنگی ایرانیان با سرزمین شبه قاره است و بنابر این انگیزه نکوداشت یکی از ستارگان پرفروغ آسمان بیکرانه فرهنگ و ادب درخشان ایران، بر آن شدیم تا نگاهی به احوال، افکار، اندیشه ها، جایگاه و منزلت وی در دیار هند و پاکستان داشته باشیم.

تولد محمد طالب آملی را تذکره نویسان به سال ۹۸۷ هجری ذکر کرده اند و زادگاه وی را به استناد اشعاری از جمله این بیت:

طالب از نظم تو شهر و روستا در غلغل است چون تو شهری شاعر از روستایی برنخاست(۲)

در روستای آمل ذکر کرده اند. و برخی نیز بنابر اشعار محلی منتسب به خواهرش ستی النسا بر این امر تاکید دارند. وی که به درد چهارده ساله فراق برادر دچار شده بود و از گمشده خود از انسان و موجودات و حتی از اشیا محل زندگی نشان او را جستجو می کرد که شاهد آن را می توان مصراع زیر از گویش محلی آملی دانست:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1] متخصص در حوزه روابط فرهنگی و بین الملل .

[2] متخصص و پژوهشگر زبان و ادبیات فارسی و مدرس دانشگاه.

سنگ کرچک [م] طالب ر، ندی

بنابر آنچه گفته شد و بنابر داستان های محلی که در شهر آمل از داستان عشق وی ذکر کرده اند نظر قاطع آن است که او و خاندانش در روستایی از آمل (۳) زندگی می کردند. نکته مهم دیگر این که او استعداد و ذوق شعری و ادبی را از گوهر وجود خود داشت چنانکه می‌گوید:

نازش گوهرم از خویش، نه ز ابر و صدفست آنکه نازد به نسبنامه دریا خزفست (۴)

در توصیف هنر و فضل این شاعر آملی به نقل از تقی الدین اوحدی مؤلف کتاب عرفات العاشقین در کتاب تذکره میخانه اینگونه آمده است که اگر چه وی هنوز در عنفوان جوانی بود و صفحه عذار خطی نداشت، رقم خط و نظم دلپذیرش چون زلف دلبران، صید قلوب عارفان میکرد. الحق خوش مینویسد و شعر را از چاشنی و تازگی و مزه رتبه عالی داده و طالع شهرتی غریب و عجیب دارد. (۵)

احمد گلچین معانی در کتاب کاروان هند مراتب فضل و شاعری طالب را اینگونه توصیف می کند: "شاعریست بسیار توانمند ، صاحب طرز، خوشنویس، دانشمند، و... شاعری را خیلی زود شروع کرده چنانکه نخستین قصیده خود را در سن بیست سالگی و در مدح میرابوالقاسم خراسانی حاکم آمل و وزیر کل مازندران سروده." (۶)

علت مهاجرت طالب از آمل به کاشان ، اصفهان، مشهد ، مرو و از آنجا به هندوستان و شهرهای قندهار دهلی، لاهور و ملتان را علاقه شاعر به شهرت، جاه و مقام و تأمین معاش ذکر کردند. ولی باید اضافه کرد که علاوه بر آرزوها و نیازهای مادی این شاعران ارزش و احترام حاکمان هر دیار برای شاعران و صاحبان هنر قایل می شدند، متفاوت بود، و طالب هم سعی کرد که در داخل مرزهای جغرافیائی آن روز ایران به سر برد ولی پس از تجربه حاکمان قدرتمند آن روزگار در دیارهای ذکر شده نظرات بلند خود را در همت و نگاه کوتاه آنان در تکریم از شاعری مثل خود محقق نمی دید و یا کم می دید؛ بنابراین تصمیم گرفت که به سرزمین شبه قاره رهسپار شود. او خود را بلبلی می دانست که باید گل های بستان ایران را رها کند و هرچه زودتر به جانب هند عزیمت نماید. زیرا که اگر زمان سپری شود پشیمانی

به بارخواهد آمد. او در اندیشه پایان بخشیدن به سیه بختی ها، ناملایمات و عدم تکریم ها نسبت به خود بود چنانکه می‌گوید:

طالب گل این چمن بستان بگذار　　هند و نبرد به تحفه کس جانب هند

بگذار که میشوی پشیمان بگذار　　بخت سیه خویش به ایران بگذار (۷)

او در بدو ورود نزد حاکم قندهار میرزا غازی ترخان که از منصوبین جهانگیرشاه بود. جای گرفت ولی مدتی نگذشته که ممدوح شاعر از دست ساقی اجل ساغر مرگ نوشید و شاعر قصد "آگره" نمود. ملا عبدالنبی فخرالزمانی قزوینی صاحب تذکره میخانه ورود طالب به آگره را اینگونه شرح می دهد؛ "آن بلبل داستانسرای در سال ۱۰۲۰ به دارالخلافه آگره آمد. این ضعیف را در مرتبه اول و آن ایام با او ملاقات واقع شد. جوانی دید به انواع هنر آراسته، عزیزی ملاحظه نمود به اصناف سخنوری پیراسته، در فن شعر از امثال و اقران ممتاز و در علم سلوک و مردمی بی انباز چنان خلیق و زود آشنا که در این فن عدیل نداشت ..." (۸)

طالب پس از رسیدن به آگره با یکی از اعیان و مقربان خاص درباره جهانگیر به نام محمدحسین دیانت خان که به متانت عقل و رسایی فهم موصوف بود، دیدار می‌کند و پس از مدتی دیانت خان ذکر اوصاف شاعر را به عرض جهانگیر شاه می رساند و اجازه باریابی طالب را درخواست می کند. طالب به دیدار نورالدین جهانگیر شاه نایل می شود ولی این دیدار برای او موفقیت آمیرقم نخورد. او دلایل آن را پس از آنکه دیانت خان از کرده خود پشیمان می شود برای او طی قصیده ای شرح می دهد و در آن دو دلیل عمده یعنی زبونی طالع و ضعف جسمانی را بر می شمارد.

در هر حال پس از این دیدار ناموفق و عدم باریابی به دربار، طالب مدتی را در سرگردانی سپری می کند و این بار بخت خود را در مدح پدر زن جهانگیر شاه می آزماید و با سرودن قصیده‌ای شیوا و رسا در مدح اعتماد الدوله صدراعظم آغاز می‌کند که در ذیل به بیت اول مطلع آن اشاره می‌شود:

بلبلی را شد مربی بوستان آرای نطق　　آن گرامی گوهر یکدانه دریای نطق(۹)

سخن سحرآمیز طالب در ممدوح اثر کرد و وی از جمله‌ی مقربان خاص قرار گرفت. و صدراعظم او را به مُهرداری سلطنت منصوب کرد. اگرچه طالب چیز دیگری را از صدراعظم انتظار داشت. ولی فرمان او را در ابتدا پذیرفت و به وظیفه تعیین شده اهتمام ورزید. اما پس از مدتی این جایگاه را برای خود مناسب ندید و بدین خاطر پوزش خدمت خود را در این مسئولیت با نظمی زیبا به عرض صدراعظم رساند.

چون مهر تو دارم چه حاجت به مُهرم مرا مهرداری به از مُهرداری(۱۰)

صدراعظم استعفای او را پذیرفت و او را لایق شاعران دربار دانست و این درک را به جهانگیر شاه منتقل ساخت و نورالدین جهانگیر شاه که خود از شعرشناسان بود به نکته دانی او پی برد و او را ملک الشعرای دربار خود لقب داد. صاحب تذکره میخانه نیز در این باره اینگونه نوشته است:

آن منتخب نکته سنجان در اندک زمانی جوهر خویش بر فرمانروای دارالامان هندوستان و شهریار جهان بخش جهان ستان، ظاهر ساخت تا در سنه ثمان و عشرین و الف این شهنشاه گردون اساس، و این پادشاه جوهر شناس، طالب را از امثال و اقران برگزیده بخطاب ملک الشعرایی مفتخر و سرافراز گردانید.(۱۱)

همچنین در کتاب مذکور می نویسد که جهانگیرشاه در کتاب توزک خود درباره این رویداد ادبی دربار خود چنین نگاشته است که در این تاریخ (روز دهم دی ماه از چهاردهمین سال جلوس برابر با اواخر محرم سنه ۱۰۲۸ هجری قمری) طالب آملی بخطاب ملک الشعرایی خلعت امتیاز پوشید، اصل او از آمل است، یکچندی با اعتمادالدوله می بود چون رتبه سخنش از همگان درگذشت، در ملک شعرای پایتخت منتظم گشت " (۱۲) و بدین ترتیب طالب با توجه به حضور شاعران و ادیبان قوی گفتار و دارای ارتباطات سببی و درباری به مقام ملک الشعرای دربار جهانگیر شاه رسید؛ این نیست مگر بهره-گیری از ذوق و قریحه خویشتن خویش همراه با فراست و تیز هوشی این شاعر آملی نژاد که وامدار

فرهنگ و ادب ایرانی است. در هر صورت او پس از رسیدن به این منصب همواره در کنار شاه اعم از سفر و حضر نشست و برخاست می کرد. در هر سفری به سرودن شعری همراه با آرایه های ادبی و ظرافت های شاعری، آن را شنیدنی می ساخت از جمله اشعار وی که به سفرهای مکرر نورالدین جهانگیر شاه با توصیف زیبایی اشاره می‌کند آن است که در ذیل بدان اشاره می شود:

دست بردامـــان خورشیدیست ما را کز سفر نیست فارغ لحظه ای چون صیت عالم گردد ما (۱۳)

گفتم زچه رو خـــــر و افـــلاک خیام سی روز فزون بـــــه هـند نگرفت مقام

گردون گفت عادت خورشید بـــــود هر ماه به منزلی گرفتن آرام

و یا در صف کشمیر معروف به ایران صغیر چنین می سراید:

کشمیر می ستانم از حق به جای جنت اما نمی ستانم جنت به جای کشمیر

هر صبح در مشامم از راه آشنایی پیغام جنت آرد باد صبای کشمیر (۱۴)

و یا در وصف ملتان می گوید:

غزالان ملتان به نیرنگ سازی که بندند از غمزه دست و زبانم (۱۵)

سفر طالب به لاهور نگاه دیگر وی را در پی دارد. او در این دیدار با عارف مشهور این شهر شاه ابوالمعالی قادری لاهوری ملاقات کرد و به وی ارادتی خاص پیدا کرد تا جایی که از او به عنوان پیر و مرشد خود نام می برد و ابیاتی در وصف لاهور و مرشد خود بیان می کند که بدان اشاره می شود:

خوشا لاهور و فیض آب لاهور به طاعت میل شیخ و شاب لاهور

قلم گر تیز سازم، نقش گیرد هزاران دفتر القاب لاهور

کنم زآن رو مریدآسا شب و روز کرامت ها بیان در باب لاهور

خدایا زنده و جاوید دارش به آب خضر یعنی آب لاهور (۱۶)

طالب گرچه در دربار جهانگیرشاه بود ولی ارادتی خاص به این عارف می ورزید و شاید همین تأثیر ارادت شیخ بود که او را متحول ساخت. در هر حال طالب شاعریست به انواع شعر مسلّط و صاحب سخن پس از بررسی در دیوان اشعار چاپ شده ایشان، اشعار وی را مشتمل بر ۲۲ هزار و ۹۶۸ بیت یافتیم که از این تعداد، ۵۴۷۰ بیت، قصاید ۸۱۰ بیت، قطعات ۵۹۳ بیت ترکیب بند، ۷۲۰ بیت مثنوی، ۱۳۸۶۱ بیت غزلیات و ۱۵۱۴ بیت به رباعیات اختصاص یافته است.

این شاعر پرتلاش پس از ۴۹ سال زندگی دنیوی بنابر اقوال مشهور تذکر نویسان در اردیبهشت سال ۱۰۳۶ به دیار باقی شتافت و مدفن او را مؤلف ریحانه الادب در کشمیر ذکر کرده است . (۱۷) گرچه ماده تاریخ تنظیم شده توسط "ملاشیدا" که از معاصرین طالب بوده است به سال ۱۰۳۵ ذکر کرد و گفت:

داد ای فلک از مردن طالب هان داد امروز بنای نظم از پای افتاد

تاریخ وفاتش از خرد جستم، گفت حشرش به علی بن ابیطالب باد (۱۸)

به نظر می آید تاریخ به دست آمده بی تناسب با ارادت این شاعر با امیر مؤمنان علی ابن ابی طالب نیست که در ادامه به گوشه هایی از این ارادت اشاره خواهد شد.

باید گفت طالب گرچه از زادگاه جغرافیایی خود یعنی آمل دور بود و در جغرافیای فرهنگی به دور از سرزمین مادریش روزگار خود را سپری می کرد ولی آن را از یاد نبرده بود و همواره به یاد آن می افتاد و می گفت:

طالب گمان مبر که به سنبل ستان هند فارغ زیاد گلشن آمل نشسته ایم (۱۹)

آیا این بیت مصداق این حدیث نبوی نیست که فرمودند:

حب الوطن من الایمان

یکی از نکاتی که نگارندگان را به کاوش در احوال این شاعر بلند آوازه آملی سوق داد یافتن پاسخی برای پرسش زیر است:

آیا طالب با آن همه زبردستی و چیرگی در سخن منظوم فقط در اندیشه و افکار خود به دنبال مدح ممدوحان صاحب قدر و مکنت عصر خود معطوف بوده است یا اینکه نگاهی به عالم بالا و انسان های پیوسته به حق را هم در کلام موزون و شیوا خود مدنظر قرار داده است. پاسخ به این سوال در بررسی زوایای اشعار و لابه لای اوراق شعری مورد بررسی قرار گرفت چنان که با نگاهی به دیوان طالب اینگونه مستفاد می شود که او چندین قصیده در منقبت مولای متقیان امیرالمومنان حضرت علی ابن ابیطالب (ع) آن امام آزادگان سروده است از جمله بیت ذیل که اوج ارادت را به شاه مردان را در توصیفی زیبا چنین بیان می دارد:

غم از هول محشر نباشد کسی را کسی دارد چو شاه نجف پیشوایی(۲۰)

وی همچنین در منقبت امام هشتم حضرت علی ابن موسی الرضا(ع) که به زیارت مرقد مطهر آن امام هم نایل شده بود در ترکیب بندی می گوید:

درگه پادشه ملک صفا نقد حیدر علی بن موسی(۲۱)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

و یا در منقبت آن عادل دادگستر، و آن منجی عالم امکان حضرت صاحب العصر و الزمان مهدی موعود (عج) می گوید:

مولای دین محمّد مهدی که شرع او داده رواج قاعده دین جعفری(۲۲)

این اشعار نشان می دهد که شاعر دارای باور دینی قوی بوده است و سعی داشته که آن باور و تمایلات قلبی و احساسات خود را در اشعار بیان نماید و راه فلاح و رستگاری خود را در عمل به دستورات رسول الله و امامان معصوم و تمسک به قرآن و عترت می دانست. این اعتقاد در تقسیم بندی او از شاعران هم دیده می شود. زیرا شاعران واقعی را دارای رسالت برتر دانسته و بیان می دارد:

دوصنفند اهل طبیعت که هر یک ندارند با هم سرسازگاری

یکی را فرومایگی کرده شاعر یکی را بزرگی و عالی تباری

یکی اظطراریست انشای نظمش یکی راست شغل سخن اختیاری

یکی را علوّ طبیعت بجایی که دزد سر از سایه تاجداری(۲۳)

ابیات بالا نشان می دهد که او برای خود و سخن منظومش ارزشی والاتر از اندیشه های زمینی قایل بوده است. و اگر شخص یا صاحب منصبی را مدح کرده است. بنابر اضطرار نیست بلکه بنابر ویژگی های خاص انسانی و اجتماعی آن شخص است. و اگر صله و انعامی به دست آورده هیچگاه برای خود ذخیره نمی کرد بلکه آن را صرف مساکین و مستمندان می نموده است؛ چنانکه به جهانگیر شاه گوید:

فرزانه صاحبا، منم آن کز غرور طبع چین جبین به اهل سخا می فروختم

کج مینهار چون سر طبعم کلاه فقر وارستگی به ارض و سما می فروختم

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

نتیجه گیری:

با بررسی اشعار و افکار شاعر به مستغنی بودن او از امور مادی و دنیوی می رسیم . به نظر می رسد که مطالب از حد یک مقاله و سخنرانی فراتر رفته است گرچه مطالب فروانی وجود دارد ولی بایستی سخن را در همین جابه پایان رسانید و تحقیق و پژوهش مفصلتر پیرامون افکار و اندیشه های طالب را به فرصت دیگری سپرد. زیرا شناخت طالب و امثال او که به دیار شبه قاره آمدند و سبب بسط و گسترش

روابط فرهنگی ایرانیان با شبه قاره شدند حایز اهمیت است. زیرا که آنان بهترین سالهای عمر خود را صرف ترویج و گسترش فرهنگ ایرانی و اسلامی کردند که نه فقط حاکمان و درباریان بلکه عامه مردم شبه قاره پذیرای آن بودند و هستند.

امید است رایزنی فرهنگی سفارت جمهوری اسلامی ایران در دهلی نو و اسلام آباد سمیناری برای طالب آملی در آینده ای نه چندان دور برگزار نمایند تا نقش مروجان فرهنگی مثل او در عرصه تحکیم روابط ایرانیان با منطقه شبه قاره بیشتر روشن شود.

با این ابیات سخن را به پایان می بریم:

دلا تا توانی کم آزار باش — به هر کار، چون عقل هوشیار باش
به آزار کس آستین بر ممال — که دستیست چرخ از پی گوشمال
درآی از در مهربانی، درآی — کزین در بری ره بجنت سرای

(طالب آملی)

مأخذ و پانوشت‌ها

۱. کلیات اشعار ملک الشعراء طالب آملی به اهتمام طاهری شهاب انتشارات کتابخانه سنائی، سال ۱۳۴۶ ص ۲۰۳

۲. کلیات طالب آملی ص شش

۳. آمل یکی از قدیمترین شهرهای استان مازندران میباشد که نخبگان و فرزانگان بزرگی در آن پرورش یافتند و منشا اثر در سطح کشور شدن

٤. کلیات طالب آملی ص ۱۷

٥. تذکره میخانه به تصحیح و تنقیح احمد گلچین ،معانی انتشارات شرکت نسبی حاج محمد حسین اقبال و ۵۵۴ شرکاء، سال ۱۳۴۰ ص ۵۵۴

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

٦. کاروان هند، احمد گلچین معانی ، چاپ اول، انتشارات آستان قدس رضوی، سال ۱۳۶۹، ص ۷۵۸

۷. کلیات اشعار طالب آملی ص ۹۴۵ تذکره میخانه ص ۵۴۸

۸. کلیات اشعار طالب آملی ص ۴۹

۹. مأخذ پیشین ص ۱۵۵

۱۰. تذکره میخانه ص ۵۵۱

۱۱. مأخذ پیشین پی نوشت ص ۵۵۱

۱۲. کلیات اشعار طالب آملی ص ۲۲۳

۱۳. مأخذ پیشین ص ۶۰۸

۱٤. همان مأخذ ص ۲۷

۱۵. همان مأخذ ص ۴۱

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

بررسی مفهوم «ادبیات مهاجرت» در اشعار طالب آملی با تکیه‌بر نظریهٔ «هومی بابا»

مریم حق‌شناس[۱]
دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

چکیده

در ادوار گوناگون انسان همواره در طلب زندگی بهتر دست به مهاجرت می‌زد. از همین رهگذر ادبیاتی به‌عنوان «ادبیات مهاجرت» شکل گرفت که نمودار ذهنیت و هستی هستومند فرد مهاجر بود. هومی بابا به‌عنوان یکی ازنظریه‌پردازان این حوزه معتقد است افراد، دارای هویت و فرهنگ غیرقابل تغییر و ثابت نیستند؛ بر این اساس پژوهش حاضر بر این باور است که هویت طالب آملی در برخورد بافرهنگ دربار و سرزمین هند شکلی نوینی به خود گرفت؛ به‌واقع ماهیت وجودی طالب در برابر دو فرهنگ غنی هندوستان و ایران نوعی هویت تلفیقی و ترکیبی ایجاد کرد که عناصر هر دو فرهنگ را در برمی‌گیرد. تعصب به وطن و درعین‌حال در معرض فرهنگ جدید قرار گرفتن، نوعی هویت تلفیقی در فرد ایجاد می‌کند که مانع از بروز تقابل‌های دوگانه می‌شود.

پیوندهای ژرف اساطیری و دینی سرزمین‌های ایران و هند و به‌ویژه آشنایی و توانایی تکلم درباریان گورکانی هند به زبان فارسی ازجمله عوامل اساسی در کم‌رنگ نمودن تعارض میان فرهنگ بومی و فرهنگ حاشیه‌ای است. در اشعار طالب تعامل میان دو فرهنگ ایرانی و هندی به‌گونه‌ای شکل‌گرفته است که هرگونه پیش‌ساختگی و ثبات فرهنگی و هویتی را رد می‌کند. سبک ادبی میانهٔ طالب حاصلِ همین فرهنگ تعاملی و تلفیقی است که پس از مهاجرت در او شکل‌گرفته است.

کلیدواژگان: طالب آملی، ادبیات مهاجرت، هومی بابا، هویت، فرهنگ، پیوندخوردگی.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی: m.haqshenas۹۸@gmail.com

۱. پیشگفتار

در دنیای معاصر یکی از پرچالش‌ترین مسائلِ موجود، مهاجرت است. زندگانی جدیدی که افراد در دنیای نامأنوس با هویت فردی و فرهنگی خویش آغاز می‌کنند می‌تواند سرآغاز تحول و دگرگونی عظیمی در هستی ماهوی آنان باشد. این تغییر و تحولات به اشکال مختلف بروز می‌نماید که یکی از برجسته‌ترین مواردی که می‌توان بدان اشاره کرد، بازتاب غم و اندوه و ناامیدی در رفتار یا گفتار مهاجرین است؛ اما مهاجرت مختص عصر معاصر و دنیای مدرن نیست بلکه ردپای آن را در طی اعصار گوناگون می‌توان مشاهده کرد. یکی از بزرگ‌ترین جنبش‌های مهاجرت در قرون پیشین مربوط به دوران صفوی می‌شود؛ برهه‌ای که مردم به‌ویژه ادبا به دلایل بی‌شماری تصمیم به مهاجرت گرفته بوده‌اند و نخستین و مطلوب‌ترین مکان هم ازنظر رفاه اقتصادی و هم از دیدگاه بازار شاعری، سرزمین هندوستان بود. پیوندهای ژرف فرهنگی و هویتی که میان مردمان این دو ملت است بیش‌ازپیش بر این تمایلات می‌افزود. ایران و هند از روزگاران کهن روابط فرهنگی، مذهبی، نژادی، سیاسی، هنری و صنعتی داشته‌اند. «جواهر لعل نهرو در کتاب «کشف هند» می‌گوید: در میان ملل و نژادهای بسیار که با هندوستان تماس داشتند و در زندگانی و فرهنگ هند نفوذ کرده‌اند، قدیمی‌ترین و با داوم‌ترین آن‌همه، ایرانیان‌اند»(جلالی‌نائینی،۱۳: ۷۳۵-۷۳۶).

در ایران عصر صفوی با پدیدهٔ عظیم مهاجرت شعرا و ادبا مواجهیم. پژوهشگران دلایل بسیاری را برای این جریان مهاجرت برشمرده‌اند که از برجسته‌ترین آن‌ها از یک‌سو، ادب‌دوستی و فرهنگ دوستی دربار هند و از سوی دیگر بی‌توجهی سلاطین صفوی به شعر و ادب و تعصبات مذهبی است. شمیسا عدم کسب درآمد از شعر مدحی و عدم توانایی در امرار معاش (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۷۴) را علت اصلی روی آوردن به دربار هند می‌داند. طمع ورزی و انتجاع[۶۵] برخی از ادبای مهاجر و سخت‌گیری‌های متعصبانهٔ دولت، شاعران را بر آن می‌داشت که به دربار هند نزد پادشاهان گورکانی که شیفتهٔ مهمانان خوش‌قریحه بودند، بکشاند. پادشاهان خاندان تیموری هند، ایران را وطن خود و ایرانیان را همشهری و هم‌زبان خود می‌دانستند و از هوش و ذوق ایشان لذت می‌بردند (بهار، ۱۳۴۹، ج ۳: ۲۵۶). تکلم پادشاهان گورکانی به زبان فارسی خود نشان از علاقهٔ وافر و شیفتگی آنان به فرهنگ و ادبیات ایران داشت؛ اما در سوی دیگر،

[۶۵] طلب منفعت و پول

اگرچه حکومت صفوی نابِ سامانی‌های سیاسی و ملوک‌الطوایفی را در ایران برانداخت و نوعی وحدت دینی برقرار ساخت اما ستمگری‌ها و بیدادگری‌هایی گسترش یافت. تازیانه زدن و کشتن دادخواهان و رها کردن بیدادگران، کشتارهای دسته‌جمعی، کور کردن، پوست کندن آدم‌ها، سوزاندن مردم در آتش با پوشانیدن لباس باروتی، محبوس کردن در خُم، بریدن اعضای بدن، پایین انداختن از مناره و اعمال وحشیانه‌ای ازاین‌دست ازجمله امور عادی به شمار می‌رفت (تمیم‌داری، ج ۱، ۱۳۷۲: ۲۹).

۱-۱. بیان مسئله

از اشعار طالب آملی و دیگران شاعرانی که به سرزمین هندوستان مهاجرت کرده‌اند با نام ادبیات مهاجرت یاد نمی‌شود. مراودات فرهنگی این دو سرزمین و بیان ادبی شعرگون شاید از دلایل عمدهٔ این مسئله باشد. در اشعار شاعران این دوره به‌ویژه طالب آملی چندان ژرفناکی اندوهِ جلای وطن مشاهده نمی‌شود. این پژوهش بر آن است هویتِ طالب‌آملی پس از مهاجرت در برخورد و تعامل با آموزه‌ها و فرهنگ حاکمِ مقصد به‌نوعی هویت و فرهنگ پیوند خورده و تلفیقی تبدیل‌شده است که در آن نه گزاره‌های فرهنگ بومی برجسته می‌نماید و نه مؤلفه‌های فرهنگ حاکم. به‌بیان‌دیگر، فرهنگ بومی در معرض فرهنگ کشور مقصد قرارگرفته و درعین‌حال با حفظ ارزش‌های خود به‌نوعی تعامل با آن رسیده است که می‌توان به آن فضای سوم گفت؛ یعنی فضایی که هیچ‌یک از فرهنگ‌ها بر دیگری برتری ندارد. ازاین‌روست که مضامین فکری و سبک ادبی طالب آملی که تلفیقی از هر دو فرهنگ است، چندان رنگ و بوی مهاجرت ندارد.

۱-۲. پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش

-ادبیات مهاجرت تنها به آثار ادبی معاصر اطلاق می‌شود؟

-چرا اشعار طالب آملی به‌عنوان یک فرد مهاجر چندان رنگ و بوی جلای وطن ندارد؟

-آیا عاملیت بینابین و هویت پیوند خوردهٔ موردنظر هومی بابا در سلوک ادبی طالب آملی مشاهده می‌شود؟

-آیا «ناخانگی» موردنظر بابا اسباب رشد و شکوفایی ادبی در طالب آملی را فراهم نمود؟

-ادبیات مهاجرت پدیداری مدرن و مختص دنیای معاصر و البته نوع ادبی نثر نیست.

-اشتراکات فرهنگی و زبانی بسیاری که میان دو سرزمین ایران و هند وجود دارد موجب کم‌رنگی ژرفای غم هجران در اشعار طالب آملی شده است.
-به‌واسطهٔ تعامل فرهنگی که میان فرهنگ بومی و فرهنگ حاکم شکل گرفته است فضای سومی به وجود آمده است که از رهگذر آن هیچ‌یک بر دیگری برتری ندارد.
-ناخانگی یا دوری از وطن باعث شد تا طالب با آموزه‌ها و شگردهای ادبی هندی نیز آشنا گردد و این امر خود اسباب رشد و تعالی ادبی او را فراهم کرد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

برجسته‌ترین بازتاب «ادبیات مهاجرت» را در ادبیات معاصر منثور مشاهده می‌کنیم. از همین رو پژوهشی به‌طور مستقل به واکاوی گزارهٔ «ادبیات مهاجرت» در ادبیات کلاسیک نپرداخته است. نظریه‌ها و نظریه‌پردازان استعماری و پسااستعماری همواره موردتوجه محققان بوده است.«هومی بابا» و به‌ویژه «ادوارد سعید» ازجمله نظریه‌پردازان پسااستعماری هستند که پژوهش‌های بسیاری با رویکرد به آرای آنان انجام پذیرفته است. مقالهٔ «مفهوم ناخانگی و ادبیات مهاجرت در رمان شمارندهٔ شب اثر عالیا یونس» به قلم شعله ابهری و فاضل اسدی امجد، به بررسی مفهوم پیوند خوردن فرهنگی و هویتی در رمان مذکور آن‌گونه که هومی بابا ادعا می‌کند، می‌پردازد.

«بازتاب غم، رنج و نامیدی در سبک هندی با تکیه‌بر غزلیات طالب آملی» از فریده داودی مقدم با توجه به بسامد موتیف اندوه و رنج در سبک هندی به بررسی اشعار شاعران سبک هندی به‌ویژه طالب پرداخته است؛ نویسنده عواملی چون فردگرایی شاعران سبک هندی، جریان ادبی سبک هندی، مهاجرت و ... ازجمله علل انعکاس غم و اندوه در شعر شاعران این دوره می‌داند.

کتاب «طرز تازه» اثر حسین حسن‌پور آلاشتی که نگاهی روشمند و سبک‌شناسانه به اشعار سبک هندی دارد، به واکاوی غزلیات طالب آملی پرداخته است.

۱-٤. روش پژوهش

پژوهش حاضر بر مبنای روش توصیفی – تحلیلی انجام‌شده است. برای این منظور با مراجعه به کلیات اشعار طالب آملی به‌ویژه غزلیات او درصدد برآمدیم تا فرهنگ و هویت پیوند خورده‌ای را که هومی بابا – نظریه‌پرداز مهاجرت ـ بدان توجه دارد در اشعار و سبک طالب نشان دهیم.

۲. مبانی نظری پژوهش

۲-۱. ادبیات مهاجرت[۶۶]

«ادبیات مهاجرت» به آن دسته از آثار اطلاق می‌گردد که با محوریت مسائل و مشکلات مهاجران نگاشته شده‌اند. «ترک کردن دوستان و خویشان» و «خارج شدن از نزد وابستگان»، «فرار از ولایتی به ولایت دیگر از ظلم و تعدی» است (دهخدا، ۱۳۷۷: ج ۱۴: ۲۱۶۲). در دیدگاه ادوارد سعید، به هرکسی که به یک کشور جدید مهاجرت کند، مهاجر گفته می‌شود و این مهاجرت می‌تواند از سر انتخاب باشد و یا از روی اجبار (رضایی و اسدی‌امجد، ۱۴۰۱: ۲۸۱). به‌طورکلی دو دیدگاه متناقض درباره پدیدهٔ مهاجرت وجود دارد؛ گروهی این امر را به‌شدت نکوهش کرده و آن را برای کشور مبدأ و مقصد یک شکست و تهدید می‌پندارند؛ اما گروه دیگر از این پدیده به‌عنوان یک جنبش اجتماعی مؤثر و یک فرصت می‌دانند؛ اما «با تمام تنوعی که مهاجرت ازنظر نوع و ابعاد در کشورهای مختلف دارد، پیامدهای اجتماعی، تاریخی، روانی، فرهنگی و زبانی کم‌وبیش مشابهی در همهٔ نمونه‌های آن به چشم می‌خورد و الگویی‌های مشترکی را در همهٔ آن‌ها می‌توان یافت»(مدرسی، ۱۳۹۳: ۲۵). غم و اندوه ناشی از مهاجرت خود یکی از پیامدهای پرتکرار آن به شمار می‌رود و این منحصر به دنیای مدرن نیست. همان‌طور که در پی مهاجرت شاعران و ادیبان بسیاری در دوران صفوی، غم و اندوه از پربسامدترین مضمون‌های سبک هندی شد. ذهنیت غمگین مهاجرین از آنجایی ناشی می‌شود که آنان به‌یک‌باره خود را جدا از موطن

[۶۶] Diaspora

اصلی و جامعهٔ اولیهٔ خویش می‌یابند؛ بنابراین باید گفت «ادبیات مهاجرت» در سرزمینی بیگانه، جایی به‌دوراز وطن خالق اثر پدید می‌آید.

۲-۲. مختصری از زندگی‌نامه و شیوهٔ ادبی طالب آملی

آخ ماهی جان ماهی ته مه طالب رِ ندی آخ ریگ بیابون ته مه طالب رِ ندی

از نخستین چکامه‌ای که طالب در مدح حاکم مازندران سرود می‌توان دریافت وی تقریباً در سال ۹۹۱ هجری در خانواده‌ای مرفه و اهل دانش، چشم به جهان گشود. او را از اهالی آمل یا یکی از روستاهای این شهر می‌دانند؛ طالب تقریباً در سال ۱۰۱۰ هجری از آمل به سمت کاشان عزیمت کرد. عده‌ای علت این سفر را سکونت خواهر طالب در شهر کاشان دانسته‌اند (گودرزی،۱۳۸۲: ۲۵)؛ اما اهالی بومی استان مازندران به‌ویژه شهرستان آمل و حومه، دلیل اصلی مهاجرت طالب را عشق و دلدادگی به معشوقه‌ای به نام زهره بیان می‌کنند. عشق جان‌گدازی که طالب تحمل فراق آن را نداشته و پس ازدواج زهره، تصمیم به ترک کاشانه و دیار می‌کند. سوز این جدایی چنان در بیت بیت اشعار معروف به طالبا متبلور است که کهنسالان در شب‌نشینی‌ها، چوپانان و گالش[۶۷]های مازندرانی در میان انبود جنگل مدام زمزمه می‌کنند. در سال ۱۰۱۶ هجری طالب وارد هندوستان می‌شود. البته پیش‌ازاین سفرهای کوتاهی نیز به شهرهای مختلفی داشت. طالب در هند پس از ملایمتی‌های نخستین، سرانجام موردتوجه میرزاغازی قرار می‌گیرد و اشعار را در وصف او می‌سراید. پس از مرگ میرزاغازی موردتوجه دیانت‌خان یکی از بزرگان ایرانی دربار جهانگیر قرار می‌گیرد. درنهایت، اعتمادالدوله با خواهش از جهانگیرشاه، طالب را به دربار شاه برد. طالب اشعاری در توصیف و ستایش جهانگیرشاه سرود. دیری نگذشت که در سال ۱۰۲۸ هجری قمری به مقام ملک‌الشعرایی رسید (همان، ۱۳۸۲: ۱۱۱-۱۱۳).

اما سبک ادبی طالب: دو شیوهٔ ادبی در عصر سبک هندی رایج بود؛ گونهٔ اول اشعاری قابل‌فهم و دارای زبانی روان را شامل می‌شد و شاعران همانند صائب، کلیم و حزین از بزرگان این طرز به شمار می‌رفته‌اند؛ اما گروه دوم شاعران معروف به خیال‌بند یا رهروان طرز خیال‌اند که تک‌بیت‌هایی مبهم،

[۶۷] در زبان مازندرانی افرادی که وظیفهٔ نگهداری و چرای گاو را برعهده دارند

دشوار و به‌دوراز پیراستگی زبانی می‌سروده‌اند. طرز نخست را شیوهٔ معتدل ایرانی می‌نامند که بیشتر مبتنی بر تمثیل بود و دیگری را شیوهٔ مبهم هندی که بر غیر تمثیل و ایجاد روابط عجیب‌وغریب استوارشده بود (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۸۲- ۲۸۳). طالب را شاعر حد واسط دو جریان ایرانی سبک هندی و هندوستانی آن می‌دانند. او «در میانهٔ دو جریان عمدهٔ شعر عصر صفوی ـ شاخه هندوستانی سبک هندی و شاخهٔ ایرانی آن ـ قرار دارد. فهم زبان شعر طالب در درک بهتر زبان شعر شاخهٔ هندوستانی بسیار مؤثر تواند بود»(حسن‌پورآلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۲۷).

۲-۳. نظریهٔ هومی بابا[۶۸]

با فرض این‌که نظریه‌های مهاجرت در دنیای معاصر بیان‌شده‌اند، شاید این‌طور به نظر آید که تنها در جهان مدرن قابل‌تعریف‌اند؛ اما مهاجرت پدیده‌ای نوظهور و مختص دنیای مدرن نیست. آنچه در نگاه بابا اهمیت بالایی دارد انکار هویت ملی و میهنی است. او هویت را به‌عنوان مقوله‌ای از پیش شکل‌گرفته و پایدار نمی‌پندارد، بلکه بر آن است که هویت و فرهنگ پیوند خورده، نسبی و سیال هستند که در بافت‌های اجتماعی گوناگون دستخوش دگرگونی و استحاله قرار می‌گیرند. او بر این باور است که فرد مهاجر در سرزمین مقصد در تعامل بافرهنگ جدید می‌تواند به هویتی مستقل و مجزا از هویت پیشین خود دست یابد. «او مفهوم «خانگی»[۶۹] را به جایگاهی اطلاق می‌کند که فرد دارای فرهنگ و هویت ثابت و پایداری است و احساس امنیت و آرامش در آن حکم‌فرماست»(ابهری‌لاله و اسدی امجد، ۱۳۹۹: ۳۸۸). به‌بیان‌دیگر، او خانگی را صرفاً معادل با وطن یا کشورِ محل تولد یا کشور مبدأ نمی‌پندارد. در مقابل معتقد است که ناخانگی زمینهٔ رشد و خلاقیت را برای مهاجر فراهم می‌کند و درعین‌حال فرد به علت «پیوندخوردگی»[۷۰] در فضای انتقالی بینابینی میان «جهان و خانه» قرار می‌گیرد که فرهنگ غالبی ندارد (ابهری‌لاله و اسدی امجد، ۱۳۹۹: ۳۸۷).

به نظر بابا «در شرایطی که یک فرهنگ حاکم و یک فرهنگ حاشیه‌ای در تماس نزدیک قرار می‌گیرند و «قدرت برتر» سعی می‌کند خود را به‌عنوان «امری مسلط و متعارف» جا بی اندازد، در چنین

---

[۶۸] Homi K. Bhabha

[۶۹] Homely

[۷۰] Hybridity

شرایطی هویت، استراتژی و یا گفتمان درهم‌آمیخته فضایی برای مذاکره باز می‌کند» (رضایی و اسدی، ۱۴۰۱: ۲۷۶)؛ اما چنین تعامل یا مذاکره‌ای به معنای یکی شدن بافرهنگ حاکم یا همکاری با آن نیست، بلکه یک عاملیت بینابینی پدید می‌آید که بازنمایی‌های تقابلی را برنمی‌تابد. منظور بابا از «عاملیت بینابینی» همان قابلیت‌های ضد استعماری هویت درهم‌آمیختهٔ مهاجر است که در برخورد بین دو فرهنگ شکل می‌گیرد. به عقیدهٔ بابا، این هویت که محصول تلفیق و در هم آمیختن این دو فرهنگ است، حالت خصمانه و تقابلی بافرهنگ کشور میزبان/ مهاجرپذیر را ندارد، بلکه در معرض قرار گرفتن مهاجر با این فرهنگ از یکسو و تعصب داشتن وی نسبت به فرهنگ خانه/ وطن از وی دیگر باعث می‌شود که در او هویتی «درهم‌آمیخته» یا تلفیقی شکل گیرد که تقابل‌های بین این دو فرهنگ را که اساس استعمار فرهنگ حاشیه‌ای به دست فرهنگ حاکم را شکل داده‌اند، زیر سؤال می‌برد(همان، ۲۷۶-۲۷۷).

۳- بررسی و تحلیل داده‌ها

۳-۱. مفهوم «خانگی و ناخانگی» در اشعار طالب

بابا معتقد است که «ناخانگی»[۷۱] زمینهٔ رشد و خلاقیت را برای مهاجر فراهم می‌کند. این گزاره در سبک ادبی طالب و خصلت‌های تجریدی زبان او نمود یافته است. در دانش سبک‌شناسی اشعار طالب در میانهٔ اشعار دوشاخهٔ هندوستانی و ایرانی سبک هندی قرار می‌گیرد؛ اما آنچه بدیهی است گرایش محتوایی و زبانی طالب به شاخهٔ هندوستانی بسیار بیشتر از شاخهٔ ایرانی آن است. چنان‌که پژوهشگران معتقدند «فهم زبان شعر طالب در درک بهتر زبان شعر شاخهٔ هندوستانی بسیار مؤثر است»(حسن‌پورآلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۲۷). درواقع زبان شاخهٔ هندوستانی ادامه و در راستای زبان طالب است. «زبان غزل شاخهٔ هندوستانی همان زبان غزل طالب است که بسیار پیچیده‌تر و انتزاعی‌تر شده است»(همان)؛ بنابراین نبوغ ادبی شاعر آملی در ظرافت‌های ادبی هندی به نمایش گذاشته‌شده است. درواقع اشعاری که طالب در سرزمین مهاجر یعنی هند سرود از منظر شیوه‌های بیانی، بدیع و ازلحاظ زبانی بسیار استوارند؛ بنابراین دوری از وطن یا به تعبیر بابا «ناخانگی» نه‌تنها مانع شکوفایی ذهن و زبان طالب نشد بلکه زمینه‌ای را فراهم کرد که به‌واسطهٔ آن خلاقیت هنری و ادبی شاعر بیش‌ازپیش شکوفا گردید.

---

[۷۱] Unhomely

در همین راستا ضجرت برآمده از فراق وطن از یک‌سو و مهم‌تر از آن آداب‌ورسوم سرزمین هندوستان از سوی دگر بستر نوعی اندوه و رنج دائمی را در اشعار طالب فراهم نمود. به‌بیان‌دیگر، اشعار طالب با مهاجرت به هند و تحت تأثیر فرهنگ آن سرزمین از شادباشی و شاد خواری ایرانی دور شد؛ به‌نحوی‌که بسامد غم و اندوه در اشعاری که طالب در هند سرود به‌مراتب بیشتر از اشعار ابتدایی او است. شاعر در آمل خویش را دارای طبعی شاداب و همچون صبح روشن و پر از طراوت توصیف می‌کند:

آنم که ضمیرم به صفا صبح‌نژاد است — چون باد مسیحم نفسی پاک‌نهاد است
فخرالشعرا طالب شاداب ضمیرم — کاوازهٔ نطقم گهر گوش بلاد است...
...آن گلبنم القصه که از هر گل شاداب — عطری دگرم در شکن طرهٔ باد است

اما پس از مهاجرت به هند وقتی در معرض فرهنگ هندی قرار می‌گیرد، دیدگاه شاعر به سمت یأس و بدبینی هدایت می‌گردد؛ زیرا در فرهنگ هندی فرضیهٔ رنج جهانی در تمام مکاتب آنان پذیرفته شده است و جنبهٔ بدبینی معنویت هندو است و ارتباط نزدیکی با قانون کارما و دایرهٔ مرگ و حیات دارد و یکی از عوارض اجتناب‌ناپذیر آن به شمار می‌رود (شایگان، ۱۳۸۹، ج ۱: ۱۲۷). هندوان معتقدند هر آنچه پا به عرصه هستی می‌گذارد محکوم‌به درد و رنج بی‌پایان است.

چو گل تکیه‌بر بستر خار دارم — نگاهی ز حسرت گرانبار دارم
همه شب ز کیفیت بادهٔ غم — سر مست و مژگان هشیار دارم

یا

هر دم فلک غمی به سلام من آورد — زهری به تلخ کردن کام من آورد
هر بار عشرتی که رسد از بهار فیض — بوی مصیبتی به مشام من آورد
هر غم که صبح ماتمیان را کند وداع — شبگیر کرده روی به شام من آورد

بنابراین شاعر در برخورد با فرهنگ هندی که بسیاری از آموزه‌ها آنان مبتنی بر اندوه و رنج دنیا است، حالتی تقابلی و خصمانه ندارد، بلکه فرهنگ پیشین شاعر با فرهنگ جدید به درآمیختگی‌ای می‌رسد که گشودن مؤلفه‌های هر یک از دیگری دشوار است. این درآمیختگی فرهنگی را می‌توان در این تک بیت مشاهده کرد:

طالب گمان مبر که به سنبلستان هند فارغ ز یاد گلشن آمل نشسته‌ایم

جایی که طالب هندوستان را به سنبلستان و زادگاه خویش آمل را به گلشن تشبیه می‌نماید. یکی از بهترین انواع سنبل یا بهتر است بگوییم بهترین سنبل در دنیا به «سنبل هندی»[۷۲] معروف است که در کشور هندوستان می‌روید. گلشن نیز معادل با گلستان است، محل روییدن گل و سبزه. در واقع طالب باظرافت شاعرانه هر دو کشور را به گیاه و یا محل روییدن گیاه تشبیه کرده است؛ یعنی نوع نگاه شاعر به هر دو کشور مبدأ و مقصد خوش‌آیند است. به عقیده طالب هرچند سرزمین هندوستان همانند سنبل هندی پر از عطر خوش و فایده‌های بسیار است اما یاد و خاطر وطنم آمل هرگز از یاد نمی‌برم. در واقع هیچ‌یک را بر دیگری برتری نداده است. در اینجا کاملاً با نظر هومی بابا برمی‌خوریم که هیچ‌یک از فرهنگ‌ها بر دیگری غالب نیست، بلکه ادغام فرهنگ مسلط و فرهنگ حاشیه‌ای را در خط‌مشی فکری طالب می‌بینیم. توجه به این نکته شایان‌ذکر است که «سنبل هندی» خواص درمان و دارویی بسیاری دارد که یکی از مهم‌ترین آن‌ها درمان استرس و خستگی است؛ با این توضیح می‌توانیم استدلال کنیم که سرزمین هندوستان در نظر طالب جایگاهی پر از آرامش خاطر و آسودگی است. این تشبیه ما را به سمت مفهوم «خانگی» هومی بابا سوق می‌دهد؛ او معتقد است «خانگی» جایگاهی است که فرد «دارای فرهنگ و هویت ثابت و پایدار است و احساس امنیت و آرامش در آن حکم‌فرماست»(ابهری‌لاله و اسدی‌امجد، ۱۴۰۰: ۳۸۸). در واقع مهاجرت یک فضای سومی را به وجود می‌آورد که در آن دو فرهنگ اصلی و حاشیه‌ای در برخورد و تعامل با یکدیگر، هویتی درهم‌آمیخته و تلفیقی را شکل می‌دهند. به عقیده بابا بی‌خانمانی فرهنگی که نتیجه مهاجرت است، فضای سوم یا بینابینی بین دو فرهنگ خانه و بیگانه را به

۹. Spikenard

وجود می‌آورد. این فضا باعث شکل گرفتن هویتی درهم‌آمیخته در مهاجر می‌شود. این هویت که حاصل تأثیرپذیری مهاجر از دو فرهنگ است، می‌تواند به عاملیتی درهم‌آمیخته یا ترجمانی منتهی شود که تقابل‌های دوگانه را به چالش بکشاند و قراردادی بودن اجزای تشکیل‌دهندهٔ هویت و شکل‌دهندهٔ یک فرهنگ، شامل ملیت، نژاد و قوم که اساس استعمار را در طول تاریخ شکل داده‌اند، برملا سازد (رضایی و اسدی امجد، ۱۴۰۱: ۲۷۹). آنچه در اشعار طالب دیده می‌شود علاوه بر فن‌های بلاغی و ظرافت‌های ادبی، مضمون‌های ترکیبی است که امتزاجی از بن‌مایه‌های ایرانی و فرهنگ هندی است. هنگامی‌که طالب هم برای وطن و هم له آن یا زمانی که هم برای وطن و هم برای کشور مقصد شعر می‌سراید در واقع نشان‌دهندهٔ شکل‌گیری فضای سومی است که تقابل‌های دوگانه در آن به‌اتفاق و اختلاط رسیده‌اند. بابا برای تبیین ماهیت میانگی فضای سوم از مثال راه‌پله استفاده می‌کند. فضای سوم مانند راه‌پله‌ای در یک ساختمان چندطبقه است. «خانه‌ای چندین طبقه که با یک راه‌پله به هم مرتبط شده‌اند. برای بالا رفتن یا پایین آمدن از طبقات می‌بایست از راه‌پله استفاده کرد، چراکه معبری بینابین و لیمینال در میان طبقات مختلف است»(فرهمند، ۱۳۹۴: ۲۳)؛ بنابراین «فضای سوم» ازنظر بابا «فضای است که در آن خلوص سلسله‌مراتب فرهنگ‌ها لغو شده و فرهنگی جدید به دست می‌آید که قابل‌تقلیل و تفکیک به هیچ‌کدام از فرهنگ‌های سازنده آن نیست»(اشکراف، ۱۳۹۵: ۱۷۱). به‌بیان‌دیگر، هرچند فرهنگ تلفیقی به وجود آمده، به نحوی بازتولید فرهنگ‌های مبدأ و مقصد است اما درعین‌حال هیچ‌یک از آن دو به‌طور مستقل نیست و خصیصه تفکیک‌پذیری در آن وجود ندارد.

هرچند طالب ابیاتی با مضمون دل‌تنگی نسبت به شهر و دیار خویش سرود و بارها از «اقامت در هندوستان» با نام «غربت» یاد می‌کند اما نمی‌توان به استناد این ابیات بیان داشت که او از فرهنگ و آداب هندی گریزان است و در مقابل فرهنگ ایرانی یا مازندرانی بر اشعارش غلبه دارد.

چون دامن آمل ز کف خواهش ما رفت تا هست دمی چند به اجمیر بسازیم

درهم‌آمیختگی دو فرهنگ و پدید آمدن هویت جدید به معنای فراموشی وطن و محو شدن احساسات تعلق نیست؛ چنان‌که طالب غم و اندوه این دورافتادگی را گهگاه به اشکال گوناگونی بیان می‌کند.

به هیچ شـــهر دلم طالب از ملال نرســـت چـه روز بود کـه بیرون ز آملم کردنـد

طالب اشعاری در ذم و نکوهش وطن نیز سروده است

به غربت بســـته‌ام دل تا قیامت بازنگشـــایم وطن بیزارم اما باکســـی این راز نگشـــایم

۳-۲. مفهوم پیوندخوردگی در اشعار طالب

«از نگاه بابا، جایگاه فرهنگ جایگاهی در-میان و آستانه‌ای است و به‌تبع آن، هویت‌های فرهنگی نیز هویت‌های در-میان و پیوند خورده‌اند. ازاین‌رو نمی‌توان برای هویت و صورت‌های فرهنگی بستاری قائل شد، بلکه باید آن‌ها را فرآیندی با پایان باز و پیوسته در حال تعریف و شدن دانست»(فرهمند،۱۳۹۴: ۱۷). در واقع بابا سعی دارد نگاه تک‌بعدی و بت‌واری را که نسبت به فرهنگ وجود دارد، بزداید. او در تلاش است تا ویژگی میانگی و اوسطی فرهنگ را نشان دهد. هنگامی‌که طالب شاعری با هویت ایرانی، کسی که در فرهنگ بومی مازندران رشد نموده است به هندوستان پا می‌گذارد، آن فرهنگ دیرینه و با قدمت ایرانی و مازندرانی در مواجه با فرهنگ غنی هند نقش غالب و پررنگ خود را از دست می‌دهد. به همین دلیل می‌توان گفت طالب شاعر ایرانی- هندوستانی است؛ زیرا فضای حاکم بر اشعار طالب پس از مهاجرت از درون همین فرهنگ جدید یا فرهنگ پیوندی بیرون می‌آید. تعامل فرهنگی ایران و هند که بازنمود آن را در اشعار طالب آملی می‌بینیم از درون ویژگی آستانه‌ای فرهنگ برمی‌آید.

بســـاط عـیـش یـاران درنـوردیـد طرب در کلبهٔ ما بد شگونست
فلـک راضـی بـه قتـل مـاســـت هیهـات محیطی تشنهٔ یک قطره خونست
دلـی هـم بـازوی فـرهـاد مـا را غمی همدوش کوه بیستونست
(غزل ۳۹۴)

در این ابیات شاعر با نفی هرگونه شادی و طرب، روزگار را دشمن خویش می‌پندارد. طالب در حین بیان غم و اندوه روزگار که از فرهنگ هندی برمی‌آید گریزی به فرهاد و بیستون اسطورهٔ ایرانی می‌زند. در حقیقت مضمونی هندی را با تصویر ایرانی به نمایش می‌گذارد.

ما غنچهٔ دردیم به گلزار جهان لیک ز آشفتگی دل نشناسیم صبا را

بسامد بالای موتیفِ بی‌ثباتی، بی‌وفایی و جفاکاری عالم در اشعار طالب گواه بر نظریهٔ رنج دائمی است که هندوان بدان معتقدند. طالب عقیده دارد این رنج چنان سیطره دارد که حتی باد صبا یا باد قبول نمی‌تواند غنچهٔ درد او را باز کند و التیام بخشد.

بسیاری از پژوهشگران حوزهٔ سبک‌شناسی اشعار طالب را در ردیف اشعار بینابینی قرار می‌دهند که هم ویژگی‌های جریان ایرانی و هم خصیصیه‌های جریان هندوستانیِ سبک هندی را دارد. با این استدلال می‌توان به پیوندی که میان علم سبک‌شناسی و فرهنگ است، پی برد. در واقع سبک و روشِ میانه طالب از فرهنگی برمی‌آید که رویکردی میانجی و تلفیقی دارد. پیوندخوردگی فرهنگی که در طالب شکل گرفته است ناخودآگاه موجب شد تا او سبکی را اتخاذ کند که آن نیز آمیزه‌ای از رویکرد ایرانی و هندی باشد. به این معنا که سبک میانه و پیوندی از فرهنگ پیوند خورده و عاملیت بینابین برآمده است. این در حالی است که بسیاری از شاعران و نویسندگان که مهاجرت کردند پذیرای فرهنگ و مؤلفه‌های هویتی کشور بیگانه یا مقصد نبوده‌اند و این امر به‌وضوح در آثارشان قابل‌مشاهده است. اندوه مهاجرت یا ناخانگی در برخی از افراد هرگز التیام نمی‌یابد و این امر موجب می‌شود تا در برابر فرهنگ جدید مقاومت کند و چه‌بسا آن را پس بزنند؛ زیرا ناخانگی دو وجه دارد؛ از یک‌سو با اضطراب و دلهره همراه است و از سوی دیگر اسباب شکوفایی فرد را فراهم می‌کند. «ناخانگی موقعیتی اضطراب‌آور، وهم‌آور و مخوف است که درعین‌حال به فرد قدرت و نیرو می‌بخشد و زمینهٔ رشد و خلاقیت را برای او فراهم می‌کند»(ابهری‌لاله و اسدی امجد، ۱۳۹۹: ۳۹۳)؛ اما این تشویش و دلهره به‌گونه‌ای نیست که موجب افول و رخوت فرد گردد. همان‌طور که اشاره شد وجه برجسته ناخانگی رشد و شکوفایی است یا بهتر است بگوییم ترس و تشویشی که به خلاقیت منجر می‌گردد. در واقع می‌توان گفت جاهایی که طالب از غم غربت و دوری سخن می‌گوید با بُعد اضطراب‌آور فرهنگ تلفیقی مواجهیم؛ اما می‌دانیم که نازک‌خیالی‌ها و ظرافت‌های بلاغی طالب ـ بخش اعظم آن در هندوستان به کمال رسید ـ بر مضمون دوری از وطن چیرگی دارد.

من کیم آشفته‌ای از یار گسسته　　بیدلی از یار و دیار گسسته

به وجود آمدن «عاملیت بینابین» در برخورد بین دو فرهنگ موجب شده است تا طالب نسبت به فرهنگ حاکم حالت تقابلی و دفاعی نداشته باشد، بلکه خود را در معرض فرهنگِ مقصد قرارداد و از این رهگذر تقابل‌هایی که میان دو فرهنگ وجود داشت به تعامل مبدل شد. ازاین‌روست که طالب در قطعه‌ای که برای دیانت خان می‌سراید، می‌گوید:

نخست آنکه چو در غربتم نظر کردی　　به مهر بردی از خاطرم هوای وطن

یا هنگامی‌که «طالب به‌اتفاق چین قلیچ خان سفری به بندر سورت کرد. او خاطرهٔ خوش آن سفر و مهربانی‌های چین قلیچ خان را در طی قطعه‌ای بیان نموده است»(گودرزی، ۱۳۸۲:۸۱-۸۲)

با این‌چنین غریب‌نوازی گمان بری　　من نیستم که این‌همه غربت کشیده‌ام
آمل ز یاد رفته مرا از التفات او　　تا خویش را به بندر سورت کشیده‌ام

هرچند این اشعار مدحی است و برای ستایش مخاطبی خاص سروده شده است اما شاعر در این ابیات سعی دارد تقابلی را که میان غربت و وطن پس از مهاجرت پدید می‌آید به‌گونه‌ای حل کند. ازاین‌رو تصمیم می‌گیرد در لابه‌لای مهرورزی حاکمان، شکل این تقابلات را به تعامل تبدیل کند.

٤. نتیجه‌گیری

بسیاری با نظریه هومی بابا در رابطه با فضای سوم و پیوندخوردگی فرهنگی مخالف‌اند و شاهد مثال‌هایی از داستان‌ها و رمان‌های می‌آورند که در کشور بیگانه نوشته‌شده است اما فرهنگ بومی بر فرهنگ بیگانه غلبه داشته است. سیالیت، لغزندگی و نسبی بودن فرهنگ در همهٔ افراد صدق نمی‌کند اما در رابطه با طالب آملی و اشعارش به وضوح این نسبیت‌گرایی و عاملیت تعاملی دیده می‌شود. او با هویت ایرانی وارد سرزمینی شد که فرسنگ‌ها از کشورش فاصله داشت. در واقع او در عین حفظ گزاره‌ها فرهنگ ایرانی، خودش را در معرض فرهنگ هندی قرار دارد و این تقابل به تعامل دو فرهنگ منجر شد؛

به‌نحوی‌که تقابل‌ها دوگانه در این پیوندخوردگی کم‌رنگ و چه‌بسا از بین رفت. ناخانگی در طالب موجب رشد و شکوفایی شد و شاهد این مدعا آرامش و اطمینان خاطر طالب در هند است که بارها بدان اشاره می‌کند. هنگامی‌که فرد مهاجر احساس آسودگی و امنیت کند بستر نمو و تعالی او فراهم می‌گردد. پیوندخوردگی فرهنگ و هویت و شکل‌گیری فضای سوم در طالب را می‌توان در سبک ادبی‌ای مشاهده کرد که او به کار می‌گیرد. شیوهٔ طالب در سرودن شعر تلفیقی از سبک ایرانی و هندی است که خود نشان از پیوند فرهنگی دارد که در طالب به وجود آمده است. از همین رو است که حس غم غربت و نوستالژی در اشعار طالب عمیق نیست و گویی شاعر در وطن خویش شعر سروده است. در تعامل فرهنگ ایرانی و هندی در اشعار طالب، فرهنگ غالبی وجود ندارد. از یک‌سو اشتراکات فرهنگی و اساطیری این دو سرزمین و تکلم دربار گورکانیان به زبان فارسی و از سوی دیگر، ماهیتِ تعامل در اشعار طالب به‌گونه‌ای است که هرگونه اقتدارطلبی، ثبات فرهنگی و هویتی را رد می‌کند.

منابع:

- ابهری‌لاله، شعله و اسدی‌امجد، فاضل (۱۴۰۰). «مفهوم ناخانگی و ادبیات مهاجرت در رمان «شمارندهٔ شب» اثر عالیا یونس»، تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۴۷، صص ۳۸۷-۴۱۱.
- اشکراف، بیل و دیگران (۱۳۹۵). *فرهنگ و اصطلاحات پسااستعماری*، حاجیعلی سپهوند، تهران: آریاتبار.
- بهار، محمدتقی (۱۳۴۹). *سبک‌شناسی*، جلد سوم، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر
- تمیم‌داری، احمد (۱۳۷۲). *عرفان و ادب در عصر صفوی*، جلد اول، تهران: حکمت
- حسن‌پورآلاشتی، حسین (۱۳۸۴). *سبک‌شناسی غزل سبک هندی: طرز تازه*، تهران: سخن.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۹). *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*، جلد اول، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). *سبک‌شناسی شعر*، چاپ سوم، تهران: میترا
- رضایی، اعظم و اسدی‌امجد، فاضل (۱۴۰۱). «بررسی دیدگاه هومی بابا و ادوارد سعید دربارهٔ «هویت درهم‌آمیختهٔ» مهاجر و امکام مقاومت و عاملیت انسانی»، پژوهش ادبیات معاصر جهام، شمارهٔ ۸۵، صص ۲۷۴-۲۹۹
- فرهمند، مسعود (۱۳۹۴). «جایگاه آستانه‌ای فرهنگ: هُمی بابا و نظریهٔ پسااستعماری»، مطالعات انتقادی ادبیات، شمارهٔ ۴، صص ۱۷- ۳۴.
- گودرزی، فرامرز (۱۳۸۲). *شاعری هنرمند که شایستهٔ این فراموشی نیست؛ زندگی‌نامه و کارنامهٔ ادبی طالب آملی*، چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
- مدرسی، یحیی (۱۳۹۳). *زبان و مهاجرت*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ضرورت طالب آملی پژوهی بر محور روابط فرهنگی ایران و شبه قارهٔ هند

عباس دبیرلو[1]
دانشگاه تهران، ایران.

چکیده

تاریخ ادبیات و زبان فارسی همچون داخل کشور ایران در خارج از آن درکشورهای همسایه به ویژه در شبه قارهٔ هند ، حتی از سده‌های گذشته تحت‌تأثیر دانشمندان، ادیبان و شعرایی از ایران بوده است که نه تنها در موطن خویش، بلکه در اقصا نقاط دنیا به رغم وجود موانع و مشکلات و تفاوت‌های فرهنگی به قله‌ها و اوج ادبیات رسیده و در دربار حاکمان جایگاه شایسته‌ای یافته‌اند. شناخت و معرفی این ادیبان و شعرا چون طالب / سید محمد آملی که حتی به مقام ملک‌الشعرایی در دربار حکومت گورکانیان (جهانگیر شاه) رسید، در دوران مدرنیته و آغاز هزارهٔ سوم به جهانیان ضرورت انکارناپذیری است.
هدف از این تحقیق که با روش توصیفی- تاریخی است، نشان دادن اهمّیت نخبه‌پژوهی و ارائه نقاط و زوایای پنهان و پوشیده در عدم معرفی این نخبگان و ادیبان در جوامع علمی و آکادمیک می‌باشد، تا سعی شود با این‌گونه پژوهش‌ها آثار مفید و ماندگار ادیبان و شعرای فارسی‌سرای گذشته در توسعه‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی جوامع بشری به ویژه بر پایهٔ زبان و ادبیات و آن هم از نوع اسلامی ، شیعی و فارسی آن که در دوران گذشته و کهنگی تاریخ به فراموشی سپرده شده بود،گنجینه‌یابی شده و به عرصهٔ اجتماعات و زندگی انسان‌ها آورده شود.

کلیدواژه‌ها: طالب آملی، نخبه‌پژوهی، زبان و ادبیات فارسی، روابط فرهنگی، شعر، شبه قاره.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1]. دانش آموخته دانشگاه تهران (دانشکدهٔ مطالعات جهان-کارشناسی ارشد مطالعات روسیه) ardeshir.dab@gmail.com

۱. مقدمه

زشهد خامهٔ «طالب» چو لب کنم شیرین
دو هفته در دهنم طعم نیشکر ماند
(طالب آملی)

تاریخ تمدن بشریت، هر چند در طول سالیان دراز رو به پیش بوده ولیکن فراز و فرودهایی هم داشته است، نشیب و فرود آن با جهل و نادانی، جنگ و آتش‌افروزی و نسل‌کشی‌ها همراه بوده است؛ ولی با ظهور انسان‌های بزرگ و ایجاد پیچ‌های تاریخی سر راه تاریخ تمدن، آن را به صلح و همزیستی مسالمت آمیز کشیده‌اند. آنانی که با مشعل علم و ادب دنیای تاریک و جهل‌آلود انسان را روشن و آن را به راه اصلی رهنمون شده‌اند. از آنجایی که ارزش‌های اصیل انسانی، جغرافیا و موطن خاصی ندارد، بلکه به گستردگی تاریخ و در گسترهٔ زمان بر روی کرهٔ زمین است، انسان‌های دانشمند و نخبه نیز متعلّق به آب و خاک و سرزمین خاصی نبوده‌اند. برای این فرزندان فرامرزی، در هر سرزمین و با هر نژاد و فرهنگی، توجّه به زبان و ادبیات فارسی و بسط و توسعهٔ آن، رسالتی شیرین و پیامبرگونه بوده است.

از جملهٔ این نادره‌های دوران که از پایه‌گذاران توسعهٔ زبان، ادب و فرهنگ فارسی و آموزه‌های شیعی در شبه قاره و استحکام بخش به روابط و اشتراکات بیش از پیش دو سرزمین ایران و هندوستان بوده است؛ سیدی از سلالهٔ پاک نبوی سید محمد معروف به «طالب آملی» می‌باشد[۱].

۱-۱. ضرورت نخبه‌پژوهی ادیبان و دانشمندان ایرانی در شبهٔ قاره هند

نخبه‌پژوهی و اهمّیت شناخت و معرفی نخبگان مسئله‌ای است که نباید نزد پژوهشگران و محققین مورد غفلت قرار گیرد، تحقیق و پژوهش پیرامون دانشمندان علوم انسانی به‌ویژه آنانی‌که در سده‌های گذشته همانند طالب آملی دور از موطن خویش در فضای فرهنگی قرن یازدهم هجری و در شبه قاره می‌زیسته‌اند، فرصت بهره‌مندی جوامع مختلف و انسان‌های آن زمان را از نور علم خویش فراهم کرده‌اند.

[۱]. به استناد نسخه شمارهء ۱۰۱۹ دیوان طالب آملی، موجود در کتابخانه مجلس شورای ملی ایران که در قرن دوازدهم هجری نگارش یافته و محمد مرسلین به آن اشاره کرده است.

نخبه‌پژوهی موضوعی است که در جهان، چه در کشورها و دانشگاه‌ها و آکادمی‌های شرقی، غربی و اروپا و آمریکا در صدر اهمّیت تحقیقات و پژوهش‌های مهم قرار دارد و این مهم حتی در سازمان‌ها و نهادهای بین‌المللی - مانند یونسکو که در فهرست پروژه‌های پراهمّیت است و به آن بودجه‌های مهم وکلانی اختصاص می‌دهند – مورد توجه است. در آن جوامع تحت عنوان "who's who" او (این نخبه و فرد مورد پژوهش) چه کی است؟ برنامه‌های تحقیقاتی تدوین می‌گردد . آن‌ها می‌دانند که این‌گونه دانشمندان و نخبگان متعلّق به جغرافیا و کشور خاصی نمی‌باشند و متعلّق به میراث علمی، فرهنگی و هنری جهان هستند. (ر.ک. دبیرلو، ۱۳۹۷) البته از گذشته‌ها، در ایران، این کشورکهن، ایرانیان مفاخر علمی و هنری خویش را می‌شناخته و با افتخار به جهانیان می‌شناسانده‌اند، برنامهٔ انتخاب و معرّفی چهره‌های ماندگار در کشورمان در این چهار دههٔ گذشته خود گواه این مدعاست.

حال سوال این است که آیا نخبه‌پژوهی (چون طالب آملی) در روابط بین دو کشور هند و ایران تأثیرگذاراست؟

آیا جست‌وجو، شناسایی و معرّفی نخبه/ دانشمند/ شاعر ایرانی که در هند زیسته است، در تحکیم روابط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دو کشورکهن ایران و هند مؤثر است؟ با پژوهش پیرامون زندگی شاعری چون طالب آملی که در دربار گورکانیان هند (جهانگیرشاه) به مقام ملک‌الشعرایی (در ابتدای سده یازدهم هجری) رسیده است، می توان در هزارهٔ سوم به سوی تحکیم روابط بین دو کشورگام برداشت؟

۲-۱. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ شاعر مورد نظر، طالب آملی، تحقیق و پژوهش‌هایی در قالب: تذکره، کتاب، مقاله انجام شده و یادداشت‌هایی نوشته شده است که پیشینهٔ آن به سال‌های نزدیک به سال مرگ این شاعر دهه‌های دوم و سوم سدهٔ یازدهم هجری قمری به بعد برمی گردد. هرچند قلم‌فرسایی‌هایی برای بزرگان علم و ادب ایرانی و زبان پارسی کمی بیش ازآنهایی که برای این شاعر آملی نوشته شده، نوشته اند؛ مانند صائب تبریزی و دیگران که زندگی و شغل و مسلکی چون ایشان داشته‌اند. و البته در پیش و پس از پیروزی انقلاب اسلامی درکشورمان ایران، با تلاش فرهیختگان فرهنگی استان مازندران و آملی‌ها برای این شاعر ناآشنا، گمنام و خوشنام بزرگداشت و همایش‌هایی ترتیب داده شده است،که نتایج این نشست و فراخوان مقاله‌ها در کتابچه‌های مجموعه مقالات تدوین و منتشر شده است؛ از جملهٔ آن‌ها می توان به « مجموعه مقالات اولین همایش بین‌المللی طالب آملی » به کوشش اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی مازندران که

در سال ۱۳۹۰منتشر شد، و یا به پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، توسط مبینا ملکی در سال ۱۳۹۲ با عنوان «تصویرهای ادبی با عناصر مذهبی در عصر صفوی (عرفی شیرازی، طالب آملی، کلیم کاشانی و ...)» تهیه شده است، اشاره کرد.

معروف‌ترین کتابی که بیشترین مراجعه محققین را داشته؛ کتاب *کلیات طالب آملی* از طاهری شهاب (۱۳۳۳) است. در باب مقالات هم آثاری چون: «طالب آملی از واقعیت تا افسانه» از نادعلی فلاح ، از فرامرز گودرزی (۱۳۵۵) با عنوان «زندگی‌نامه و کارنامهٔ ادبی طالب آملی شاعر هنرمندی که شایستهٔ فراموشی نیست»، ازعباس کی منش (۱۳۷۵) «طالب آملی و صور خیال در دیوان او»، و البته بسیار کمتر از سوی پژوهشگران غیرایرانی هم آثاری منتشر شده است: مقالهٔ «شعرای فارسی در اشعار اردو محمد اقبال»، از نباحت توران ، استاد دانشگاه استانبول که کتاب و مقاله‌های خود را با نام‌های مختلف در سال‌های اخیر باز نشر داده‌اند.

نگارنده در سال ۱۳۹۷ پژوهشی را به سفارش حوزه علمیه قم دربارهٔ «علامه قاضی نورالله شوشتری» که در سال ۱۳۹۷ همایش بین المللی در زادگاهش شوشتر برگزار شد، تقدیم آن همایش کرده‌است که به مناسبت شباهت‌هایی به ویژه از منظر روابط با کشور هند و تبیین رابطهٔ ادبی و فرهنگی زبان و علمای فارس‌زبان و ایرانی با آن شبه قاره، آن را منتشر کرده است. به علاوه مطالب خاص دربارهٔ طالب آملی، مطالب مشترکی را در این مقاله آورده است. (تهیهٔ کتاب و یا مقاله‌ای در تبیین اشتراکات؛ قاضی نورالله و طالب آملی، مجالی در آینده می‌طلبد).

۳-۱. روش پژوهش

یادآوری تحقیق دربارهٔ بزرگان اعم از علما و شعرا و ادبای یک مرز و بوم در قالب توصیفی-تاریخی و برمبنای اسناد، مدارک و تذکره‌نویسی و تاریخچه‌ها از آن‌چه مستقیم و یا در لابه‌لای دوانین شعری و سفرنامه‌ها، نسخ خطی که در کتابخانه‌های عمومی و یا مجموعه‌های شخصی و فردی افراد و حتی در نزد مجموعه‌داران (collectionner)، اقلام هنری و عتیقه‌چی‌ها ، ممکن است یافت شود، شایسته است. البته فناوری دیژیتال در هزارهٔ سوم به امداد پژوهشگران آمده وتسهیلاتی را در فهرست‌نویسی، جستجو و ... فراهم کرده است.

٤-۱. مبانی نظری پژوهش

زبان و تفکر: محمدرضا باطنی در کتاب زبان و تفکر و در فصلی به همین نام در پاسخ به این پرسش‌که -یکی از سوالات مهم و قدیمی در روانشناسی و زبان‌شناسی مربوط به رابطهٔ زبان و تفکر است- آیا زبان تنها شرط وجود فعالیت‌های عالی ذهن مانند: تفکر، تخیل، تجرید، تعمیم، استدلال، قضاوت و مانند آن است؟ آیا اگر ما زبان نمی‌آموختیم از این فعالیت‌های عالی ذهنی بی بهره می‌بودیم؟ یا چنان‌چه بر اثر تصادف یا بیماری قدرت سخن گفتن را از دست بدهیم، آیا قدرت تفکر را نیز از دست خواهیم داد؟ (باطنی، ۱۳۶۳: ۱۱۶) آورده است:

اکثر روانشناسان (از مجموعهٔ شواهد) اینطور نتیجه می‌گیرند که یادگیری و استعمال زبان به عنوان دستگاهی از علائم آوائی قراردادی اختصاص به انسان دارد. تکامل زیستی انسان و رشد و توسعهٔ فوق‌العادهٔ دستگاه عصبی او، به او امکان می‌دهد که چنین دستگاه پیچیده‌ای را بیاموزد و به کار برد. زبان تنها شرط و تنها عامل مؤثر در تفکر و دیگر فعالیت‌های ذهن نیست ، ولی زبان توانائی انسان را در تفکر و دیگر فعالیت‌های ذهنی به میزان معجزه‌آسائی بالا می‌برد، تا جائی که می‌توان گفت تفکر و استدلال دربارهٔ مراحل عالی و بسیار مجرد از زبان غیرقابل تجزیه است. در این مراحل، تفکر یعنی زبان و زبان یعنی تفکر. بدون زبان می‌توان تصوّر کرد که تفکر و دیگر فعالیت‌های عالی ذهن در انسان وجود داشته باشند، ولی مسلماً این فعالیت‌ها در مراحل ابتدائی باقی می‌ماند؛ چنان‌که در بسیاری از حیوانات دیگر باقی مانده‌اند، و هرگز تا این درجه پرورده نمی‌شوند (باطنی، ۱۳۶۳: ۱۲۲).

باطنی مقصود از گسترش جغرافیایی زبان فارسی را ، اشاعهٔ آن در داخل و خارج قلمرو جغرافیایی ایران می‌داند و دربارهٔ اهمیت آن در خارج چنین می‌آورد:« دربارهٔ گسترش زبان فارسی در خارج از قلمرو جغرافیایی ایران در درجهٔ اول باید متوجه کشورهای همسایه شد. در اغلب کشورهای خاورمیانه و مخصوصاً در کشورهای همسایه مردم به علل تاریخی و اجتماعی به زبان فارسی علاقهٔ شدیدی دارند. باید از آمادگی روانی و اجتماعی بهره‌برداری زیادی نمود و با فراهم کردن کتاب و معلم و دیگر کمک‌های فرهنگی زبان فارسی را در دانشگاه‌ها و مدارس کشورهای همسایه ترویج کرد. باید در این زمینه مطالعات دقیق و سنجیده‌ای صورت گیرد و نتایج این تحقیق راهنمای تصمیمات مسئولین امر قرار گیرد» (باطنی، ۱۳۶۳: ۶۴).

۲. روابط و تعاملات فرهنگی-هنری ایران و هند در عصر صفویه

بابر و فرزندانش و شاهان بعدی مانند همایون، اکبر، جهانگیر و دیگران نسبت به شعر فارسی علاقه‌مند بودند و در دوران حاکمیت آن‌ها شعر و شاعری تا حدّ زیادی شکوفا شد، در میان شاعرانی که به وسیلهٔ دربار مغول جذب هندوستان شدند، می‌توان از عرفی شیرازی، نظیری نیشابوری، به همراه عرفی و فیضی نام برد که عصر اکبرشاه را به دوران طلایی شعر فارسی در هند بدل ساختند، از معاصران ایشان نورالدین ظهوری شاعر دربار بیجابور بود و نیز دو تن از شاعران متأخرتر، طالب آملی و صائب تبریزی نیز با مهاجرت خویش رونق‌بخش محافل ادبی هند گشته بودند. حتی این شاعران مهاجر گاهی با همدیگر به رقابت برمی‌خواستند، در این زمان روابط صفویه با گورکانیان هند در بالاترین مراتب دوستی بود؛ در نتیجه یک رابطهٔ منظم بین اصفهان و آگرا برقرار شد، چرا که این شهرها دو قطب فرهنگی عصر خود بودند (ر.ک. ریاحی، ۱۳۸۶).

چون شاعر مورد نظر در دوران جهانگیر شاه ، به عنوان ملک الشعرایی رسید، شمه‌ای از حکومت گورکانیان تا زمان حکومت وی به تبیین مطلب کمک می‌کند. «سلسلهٔ گورکانیان هند که به آن امپراتوری مغولی هند یا امپراتوری بابری نیز گفته می‌شود، خویش را تیموری می‌نامیدند. آخرین امپراتوری عصر طلایی که به دست نوادگان امیر تیمور در هندوستان ایجاد شده بود، ارتباط تنگاتنگ و رقابتی با سلسلهٔ تیموریان ایران و امپراتوری صفوی داشتند.حکمرانان این سلسله از ۱۵۲۶ تا ۱۸۵۷ میلادی در بخش بزرگی از شبه قارهٔ هند، شامل کشورهای امروزی هند، پاکستان، بنگلادش و بخش‌هایی از افغانستان، فرمانروایی کردند. دوران شکوه امپراتوری گورکانی تا اواسط پادشاهی «اورنگ زیب» عالمگیر بود و کشور هند که در روزگار «اکبر شاه، شاه جهان» و اورنگ‌زیب سیر تمدن را آغاز کرده بود، رو به ضعف نهاد» (همان).

«عصر جهانگیر(۱۰۳۷-۱۰۱۴ ه ق) اوج درهم‌آمیختگی هنر، ادب و اندیشهٔ ایرانی و هندی است. خود جهانگیر شرح احوال خود را به زبان فارسی به نام «توزک جهانگیری» نوشته است. جهانگیر به مظاهر تمدن و فرهنگ ایران دلبسته بود. از میان جشن‌ها و اعیاد فقط به نوروز علاقه داشت و هر سال آن را با شکوه تمام برگزار می‌کرد. یکی از کتاب‌های مهم لغت که به زبان فارسی در دورهٔ این پادشاه نوشته شده است، *فرهنگ جهانگیری* تألیف «حسن انجوی شیرازی» است که به نام جهانگیر ساخته و پرداخته شده است، از شاعران بسیاری در دربار جهانگیر نام برده شده است که طالب آملی که در دربار وی منصب ملک‌الشعرایی داشت در صف اول شاعران عصر وی بوده است. از خود جهانگیر نیز اشعار پارسی ذکر گردیده است که می‌توان به نمونهٔ زیر اشاره کرد:

تومست بادهٔ حسنی بفرما این دو نرگس را/ که برخیزند از خواب نگهدارند مجلس را (ر.ک. دبیرلو، ۱۳۹۰).

در زمان جهانگیر نیز روابط ایران همچنان تداوم یافت. جهانگیر از پادشاهان ادب‌دوست گورکانی است که خود به زبان پارسی آثاری را نوشته است. شاهزاده خرم که پس از پدرش جهانگیر به حکومت رسید، لقب شاه‌جهان را از پدرش دریافت کرد. بعد از ماجرای فتح بغداد به وسیلهٔ شاه عباس، سفرا از ممالک دیگر به حضور شاه می‌آمدند. شاه‌جهان نیز برای شاه‌عباس سفیری را اعزام می‌دارد. با مرگ شاه عباس و جانشینی نوهٔ وی سام‌میرزا که به یاد پدر، خود را صفی نامید (صادق‌پور، ۱۳۹۳: ۱۰۸)، شاه‌جهان در صدد ارتباط با پادشاه جدید برآمد. از طرفی شاه صفی نیز با توجه به فعالیت‌های ازبکان و عثمانی‌ها در نواحی مرزی به این ارتباط مایل بود. در زمان جلوس شاه عباس دوم همچنان فتح قندهار به‌وسیلهٔ مغولان مسئله‌ای ناراحت کننده بود، درنهایت به تصرف ایرانیان درآمد. بعد از این ماجرا و تا زمان برکناری شاه جهان دیگر روابط زیادی در بین دو دربار به چشم نمی‌خورد (همان: ۱۲۸).

شکر شکن شوند همه طوطیان هند/ زین قند پارسی که به بنگاله می رود (حافظ)

از جمله توسعه روابط فرهنگی بین دو کشور توسعه زبان و ادبیات این دو کشور و مبادلهٔ فرهنگی از طریق زبان است که بار اصلی دانش و فرهنگ و حتی فولکور هر جامعه‌ای بر آن سوار است. روابط بین ایرانیان و هندیان از دوران اسلامی فراتر می‌رود. یکی از نشانه‌های موجود در تأثیرگذاری این روابط رواج داستان هندوان در آثار ایرانی است که مظهر آن ترجمهٔ *کلیه و دمنه* از اصل سانسکریت به پهلوی در دورهٔ ساسانیان می‌باشد.

اوج نزدیکی ایرانیان و هندوان پس از لشکرکشی غزنویان در دورهٔ شاه محمود غزنوی (۴۲۱ ه ق) نقطهٔ عطفی را رقم می‌زند و به دلایل مختلف بر دامنهٔ آن افزوده شده تا آنجا که زبان فارسی قریب ۶۰۰ سال زبان رسمی مردم هند شمرده می‌شود و بعد از آن هم یکی از علت‌های مهم پدیداری زبان اردو پیشینهٔ زبان فارسی است که اکنون چندین میلیون نفر به آن تکلم می‌کنند (ر.ک. دبیرلو، ۱۳۹۰). نویسنده در ادامه معتقد است: «از دورهٔ غزنویان تا پایان دورهٔ سلطنت تیموری در هند شاعران، نویسندگان، علما و دانشمندانی پیوسته گرداگرد مسلمانان و خانان و نوابان و ملوک طوایف چرخ زده‌اند» (همان).

۳. مهاجرت ایرانیان

گرچه مهاجرت از فلات ایران به شبه قاره هند پدیده‌ای منحصر به یک دورهٔ زمانی معین نیست، اما به نظر می‌رسد که این روند پس از تأسیس سلسله‌های اسلامی در شبه قاره، رشد و اهمّیت ویژه‌ای پیدا کرد. مهاجران از فلات ایران که تاجیک خوانده می‌شدند ، در سده‌های سیزدهم و چهاردهم میلادی در دربار سلاطین دهلی نقش چشمگیری ایفا می کردند. با این همه روشن است که نیمهٔ دوم سده شانزدهم میلادی شاهد آغاز یک دورهٔ جدید در تاریخ مهاجرت به هندوستان بود. ایرانیانی که به هندوستان می رفتند فراوان و شامل گروه‌های مختلفی بودند، که از جمله می‌توان به دیوانیان، کارگزاران دولتی، علما، شاعران، صوفیان، صنعت گران و افزارمندان و بازرگانان اشاره کرد. فرهنگ متعالی آنان که ریشه در زبان و شیوهٔ زندگی ایرانی داشت، به آنان که در جست‌وجوی جلب حمایت دربارهای سلطنتی مغولان در شمال هند و عادل شاهیان و قطب شاهیان در دکن بودند، امتیاز ویژه‌ای بخشید. بنابراین اغلب آنان به گرمی از سوی این دربارها پذیرفته شدند و مناصب عالیه را در اختیار گرفتند (هانه دا، ۱۳۸۲: ۵۱). پژوهشگران دلایل بسیاری را برای مهاجرت ایرانیان به هندوستان ذکر کرده‌اند. از میان آن‌ها می‌توان به اهم آن‌ها اشاره کرد: (سبحانی، ۱۳۷۷: ۱۱)

- حملهٔ مغول و تهاجم تیمور و فتنهٔ افغان
- سر کار آمدن حکومت‌های سنی‌مذهب مانند سلجوقیان و تیموریان در ایران
- در زمان صفویه هم تعدادی از اهل تسنن و عرفا که تحت فشار بودند راهی هند شدند
- استقبال پادشاهان مسلمانان هند از مهاجرت ایرانیان

در زمان پادشاهان صفوی، مهاجرت تعداد قابل توجهی از ادبا، شعرا، و عرفای ایرانی چشمگیر است. افرادی مانند صائب تبریزی شاعر معروف قرن یازدهم هجری را می توان نام برد. ایرانیان در دربار مغولان هند یا تیموریان، به گورکانیان به دلیل مهارت و استقبال مناسب و مهم ، به دربار و حکومت آنها روی آوردند. در بین آنها اصناف و اقشار مختلف به چشم می‌خورد؛ پزشک، شاعر، فقیه، حقوقدان و حتی شخصیت های لشکری و نظامی دیده می‌شد. تعداد ایرانیانی که در دربار اکبر شاه مقتدر گورکانی وجود داشتند و از نفوذ بسیار و موقعیت خوبی بهره‌مند بودند، کم نبودند. از جمله تعداد یکصد و شصت و هفت شاعر، شصت و نه عالم و دانشمند و سی هشت عارف و پانزده حکیم را می‌توان ذکر کرد (همان: ۱۳). دلایل این مهاجرت گسترده در این زمان چه بودند؟ این مهاجران از کدامیک از نواحی قلمرو صفویان بودند؟ تأثیرات سیاسی و اقتصادی و اجتماعی این مهاجرت بر جامعهٔ صفوی و هندوستانی چه بود؟ تاکنون به این پرسش‌های بسیار مهم که نه تنها برای فهم تاریخ عصر صفوی، بلکه برای فهم تاریخ جهان

در این عصر اهمیت دارد، پاسخ‌هایی همه سویه داده نشده است. من قبلاً تلاش کردم تا طی نگارش مقاله‌ای موضوع مهاجرت ایرانیان به هند در عصر صفوی را از یک منظر عمومی توضیح دهم (هانه دا، ۱۳۸۲: ۵۷).

٤. طالب آملی

من که طالب تو بودم دلم آشوب شد — با یاد تو حال خرابم چنان خوب شد
رفته بودم شبی، من به خیال رخت — از همه دل کنده و یکه و محجوب شد
در دل آن غربت و روز و شب و خستگی — زلف سیاهت چوشب، همدم و محبوب شد
(نگارنده)

«سید محمد طالب آملی، شاعر پارسی‌گوی اوایل قرن هفدهم (متولد مازندران، حدود ۱۵۸۰–م. هند، ۱۶۲۶–۷). طالب که استعدادی نابهنگام بود، در اواخر نوجوانی به کار ادبی پرداخت و اشعار مدیحه‌ای را برای افراد سرشناس در زادگاهش مازندران و غزل با نام مستعار اَشوب سرود. او با شروع یک عمر سفر مداوم، به زودی به دنبال ادامه کار خود در مراکز عمدهٔ ادبی ایران بود. در کاشان، عموی مادری او به عنوان پزشک دربار شاه طهماسب اول، مقام برجسته‌ای داشت و طالب با پسرعموی خود و همکارش حکیم رکن‌الدین مسیح دوستی مادام‌العمر آغاز کرد. طالب طی اقامتی کوتاه در اصفهان دو قصیده به افتخار شاه عباس اول نوشت. هنگامی که این‌ها نتوانست او را به دربار صفویه بیاورد، به مرو نقل مکان کرد و در حوالی سال ۱۶۰۶ در بکتاش خان استاجلو والی ایالتی حامی پیدا کرد. او به بهانهٔ رسیدگی به امور خانواده، در سال ۱۶۰۸ خراسان را ترک کرد. با بازگشت به مازندران، به مهاجرت بازرگانان، مدیران و دانشمندان ایرانی به سوی بازارهای پرسود جدید هند مغول پیوست»: این نوشته از مقالهٔ «پل لوسنسکی» از دانشنامهٔ ایرانیکا (به زبان انگلیسی) است که در ۲۰ ژوئیه ۲۰۰۴ منتشر شده است. بیشتر محققین خارجی و البته داخلی و ایرانی‌ها هم ، زندگی‌نامهٔ این شاعر را از کلیات «طاهری شهاب» بهره برده‌اند، چون نگارنده به موضوع دیگر که کمترادبی باشد و کمی بوی روابط بین‌المللی بدهد، می‌پردازد بنابراین از بیان جزئیاتی در این باره پرهیز می‌کند.

ابهام در زندگی شاعر ، این‌که او دانشمند و یا یک فرد عادی بوده ، متمول و یا روستایی‌زاده بوده است، آن چنان‌که در نوشته‌های ایرانیان هم اتفاق قول و نظر دربارهٔ طالب آملی دیده نمی‌شود. این محقق خارجی نیز به این نکته‌ها اشاره می‌کند: «طالب از این تمایز مشکوک برخوردار است که به عنوان یک

"نابغه طبیعی" شناخته می‌شود که زیرکی فنی او گاهی اوقات با قدرت تخیل او مطابقت نمی‌کند. حتی زندگی‌نامه‌نویسان دلسوز مدرن (صفا و شرفی –منابعی که استفاده کرده است) خود را موظف می‌دانند که نمونه‌ای از ابیات «نامفهوم» شاعر را درج کنند. گزینش‌های وسیع‌تر و معرف‌تر از غزل طالب توسط قهرمان و عبدالرشید خوجاجه، برداشت مثبت‌تری از گسترهٔ و توانایی شاعر به دست می‌دهد»(۲۰۰٤ ,Losensky).

چون آن محقق غربی، نباحت توران ترک هم در کلیاتی به معرفی زوایایی از زندگی طالب آملی می‌پردازد: «طالب آملی در شهر آمل مازندران به دنیا آمد. اگرچه تاریخ ولادت او به طور دقیق مشخص نیست، اما بر اساس قصیده‌ای که برای میرزا ابوالقاسم نوشته است، تخمین زده می‌شود که او در سال ۹۸۷ هجری قمری متولد شده است. او در اشعار خود از نام‌های مستعار «آشوب» و «طالب» استفاده می‌کرد» (۲۰۲۲ , TURAN). توران همچنین در مقالهٔ خود در ادامهٔ زندگی‌نامهٔ شاعر می‌نویسد: «او در رشته‌های ریاضی، هندسه و فلسفه تحصیل و این را در اشعار خود منعکس کرد. پس از خروج از مازندران در سال ۱۰۱۰ هجری قمری، مدتی در اصفهان زندگی کرد و در آنجا قصیده‌هایی برای شاه عباس اول نوشت، اما آنطور که انتظار داشت مورد توجه قرار نگرفت.

وی در سال ۱۰۱۴ هجری قمری به مرو رفت و تحت حمایت اوستاکلو بکتاش خان حاکم مرو قرار گرفت. در سال ۱۰۱۷ هجری قمری مانند دیگر شاعران ایرانی به هند رفت تا شانس خود را بیازماید». توران ادامه می دهد: «پس از رفتن به هند، مدتی در شهرهای آگرا، لاهور، مولتان و دهلی سرگردان شد و سپس به قندهار رفت. برای میرزا غازی ترخان بزرگ قصیده نوشت و تحت حمایت او قرار گرفت.پس از مرگ حامی خود به هند بازگشت و تحت حمایت چین کیلیچ خان قرار گرفت. زمانی که سلطنت قلیچ خان به پایان رسید، به آگرا بازگشت. بعدها با توصیه‌نامه‌ای که دریافت کرد، توجه عبدالله خان فیروز چنگ فرماندار گجرات را به خود جلب کرد. او مورد لطف نورجهان بیگم قرار گرفت و وارد کاخ آگرا شد. او لقب (ملک الشعراء) Melikü'ş-suara را دریافت کرد. او در سال‌های آخر عمرش زندگی آرامی داشت. معلوم نیست مزار شاعری که در جوانی در هند درگذشت، کجاست (همان).

لوسنسکی هم چون توران از مجهول بودن قبر شاعر می‌گوید: «پس از مرگ برادرش(طالب)، او (خواهرش) معلم حرمسرای امپراتوری مغول شد و به دختر جهانگیر؛ جهاناره بیگم، و همسر شاه جهان، ممتاز محل، قرآن خوانی و شعر تعلیم داد. پس از مرگ وی، سطی‌النساء به عنوان ناظر حرمسرا منصوب

شد و به دستور شاه جهان در محوطهٔ تاج محل به خاک سپرده شد. قبر طالب مشخص نیست (۲۰۰۴ ,Losensky).

اگرچه آثار ملک‌الشعراء طالب آملی در هند نهادینه شده است و شاید ایرانیان کمتر از هندوان با اوآشنا باشند. همین محدودیت‌ها سبب شده تا تحقیقات و پژوهش‌ها پیرامون این ادیب و دانشمند اسلامی و شیعی اهمیت بیشتری یابد.در این دست تحقیقات باید از نگاه و نگرش‌های عامیانه و روزمره به سمت پژوهش و تحقیق‌های علمی و آکادمیک و ماندگار رفت. هرچند در تحقیق پیرامون آثار و تأثیرات رفتاری علمی و فرهنگی طالب آملی به‌ویژه در حیطهٔ شبه قاره با تعصبات و کینه‌توزی و حب و بغض‌هایی مواجه می‌شویم و حتی در آثار موجود (در داخل کشور هم) برخی او را فقط شاعر دانسته و برخی حکیم و دانشمند و با نقد و تحسین‌های غیرواقع و غیرعلمی بعضاً شناخت کافی از زندگی، اندیشه و آثار وی نمی‌دهند.

٤-١. سبک هندی و طالب

سبک هندی اصطلاحی است برای یک نوع شعرفارسی که در قرن ۱۰ و ۱۱ هجری متداول و رایج شد – مقابل شیوهٔ خراسانی و یا سبک عراقی و شیرازی. بعضی مخصوصاً امیری فیروزکوهی با این اصطلاح موافق نیستند و بر آن‌اند که آن را سبک دوران صفوی نام نهند. تغییر اصطلاحی که زبانزد عموم اهل ادب شده است، چندان ضرورتی ندارد و حتی بحث در آن نیز زاید و بیهوده است. شاید هم این اصطلاح از این ناشی شده است که غالب شعرای فارسی‌گوی هندوستان یا شاعران ایرانی به هندوستان رفته و بدین شیوه سخن گفته‌اند، که نمونهٔ کامل این سبک صائب و بیدل‌اند. بدیهی است وجه مشترکی میان گویندگان این سبک وجود دارد. اما بیان این وجه اشتراک طوری که جامع و مانع باشد قدری دشوار می‌نماید و مخصوصاً اگر به شیوهٔ سبک‌شناسان بخواهند وارد تکنیک قضیه شده و بطور دقیق مشخصات فنی آن را بیان کنند، ملال انگیز و برای خوانندگان خسته‌کننده می‌شود (دشتی ، ۱۳۵۵: ۵۲). در قرن های دهم و یازدهم هجری کاروانی بزرگ از شاعران پارسی‌گوی ایران به هندوستان مهاجرت کردند و در کنار شاعران پارسی‌گوی اهل این سرزمین و هم‌زبان با آنان گسترش و اعتبار بیش از اندازه‌ای به شعر پارسی بخشیدند و طرز تازه‌ای بنیاد نهادند که در تاریخ ادب فارسی به **سبک هندی** شهرت یافت (ر.ک. نوریان، ۱۳۸۸).

«دشتی» در کتاب *نگاهی به صائب* دربارهٔ سبک هندی چنین می‌نویسد: «به طور اجمال می‌توان گفت سخن‌سرایان این شیوه عموماً به ابداع مضمون و آوردن تشبیهات تازه علاقهٔ وافر دارند و شاید به همین جهت فصاحت و سادگی را به دست اهمال سپرده‌اند. باریک خیالی، تصورات دقیق و گاهی دور از ذهن و اغراق و مبالغه، میان این دسته از شعر رواج دارد. خاکساری و اظهار عجز و بیچارگی در گویندگان این سبک به حدی‌ست که گویی عمر آنان در خواری و ناکامی و حرمان سپری شده است. تناسبات لفظی و صنایع بدیعی در شیوهٔ این سرایندگان با به کار بردن جمله‌های متداول محاوره توأم شده و از این رو بعضی از سخن‌سنجان معتقد شده‌اند که آنان از فرهنگ زبان عامه مدد گرفته اند« (۱۳۵۵: ۵۳). او از طالب آملی ، عرفی شیرازی و صدها شاعر که به شبه قاره روی آورده‌اند می‌نویسد: «روی هم رفته سبک هندی شیوه‌ایست که عبارات خاص، بدیع و تازه و حتی غریب در آن زیاد است و برای همهٔ آن‌هایی که سخن طرفه و غیرعادی را می‌پسندند، کششی دارد. فصاحت و سادگی بیان استادان خراسان و عراق و فارس در گویندگان سبک هندی زیاد دیده نمی‌شود، ولی در عوض از خصوصیت‌های دیگری بهره‌مندند که نمی‌توان آن‌ها را نادیده گرفت. بیش از سه قرن صدها گوینده، چه در شبه قاره و چه در ایران بدین شیوه سخن گفته و به گونهٔ دیگری سرمایهٔ ادب فارسی را توانگر ساخته‌اند. بنابراین نمی‌توان خط بطلان بر دوره‌ای کشید که سرایندگانی چون صائب و کلیم ، بیدل و غنی ، طالب و عرفی، ضمیری و فغانی و نظیری و صدها شاعر دیگر در *کشمیر* و *لاهور* و *دکن* و *دهلی* به پارسی سخن گفته اند» (همان: ۵۷). جالب این است که اشعار شعرای فارسی‌زبان و ایرانی بر فرهنگ هندوان هم تأثیرات شگرفی می‌گذارد. «گسترش ادب و فرهنگ فارسی در شبه قارهٔ هندوستان خود امری غرورانگیز است. مسافرت بسیاری از شاعران چون صائب و کلیم و عرفی به هندوستان برای این بود که شعر و ادب فارسی بازار رایجی داشت، فضل و کمال به شمار می‌رفت و امرا و درباریان از آنها استقبال می‌کردند. کار به جایی رسیده بود که حتی هندوان و به قول صاحب تذکرهٔ **صبح روشن**، «عبده اصنام»، به فارسی شعر می‌گفتند و این امر دلیلی است بر اینکه زبان و شعر فارسی فی‌حدذاته مطلوب بوده، نه اینکه رابطهٔ دینی شاعران ایرانی و درباریان مسلمان موجب رواج آن شده باشد (دشتی، ۱۳۵۵: ۵۶).

کفالت در مقالهٔ خود با عنوان "مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند در دورهٔ صفوی" طالب آملی را در کنار دیگر هنرمندان مهاجر به هند نام می‌برد و سبک نگارگری را در کنار سبک شعری می آورد: «طالب آملی، ملک‌الشعرای عصر جهانگیر است و نقاشانی چون «فرخ بیگ» و «آقارضا» که در زمان شاهزادگی جهانگیر به دربار اکبر پیوسته بودند، نام‌آورترین نقاشان عصر او به حساب می‌آیند. در واقع این دو تن

رهبری موج دوم مهاجرت‌ها را به دست داشتند، به طوری که با ورود آن‌ها، عناصر ایرانی مکتب «ایران و هند» دگربار تقویت شد، در این دوره که پیشگامان نگارگری از میان رفته‌اند، فرخ بیگ رهبری مکتب «ایران و هند» را بر عهده داشت. نام او به عنوان سرآمد نقاشان در توزک جهانگیری ثبت شده در حالی که دو هزار روپیه به وی اعطا شده است» (کفالت، ۱۳۹۲: ۸۲).

کافی در بخش دلایل فخر بر شاعری، در مقام ملک الشعرایی طالب آملی چنین آورده است: «می دانیم که طالب آملی در عین جوانی و با وجود شاعران فراوان در دربار، به مقام ملک‌الشعرایی دست یافت. جهانگیر خود در توزک نوشته است: «در این تاریخ (۱۰۲۸) طالب آملی به خطاب ملک‌الشعرایی خلعت پوشید». پیداست که شکوه و جاه و جلال ملک الشعرایی و قرب و منزلت پیوند با دربار، همه از موهبت و تربیت شاعری برجسته است و جا دارد که شاعر برخوردار، بر رتبهٔ شاعری خود فخر کند» (کافی، ۱۳۹۲: ۱۱۳).

٤-۲. اقبال و طالب آملی

«گل در دست تو تازه‌تر از شاخه می ماند» (طالب آملی).

علامه محمد اقبال معروف به اقبال لاهوری، فیلسوف، اندیشمند و شاعر سرشناس سدهٔ بیستم پاکستان که اشعار فراوانی به زبان‌های فارسی و اردو سروده است. یکی از تأثیرگذارترین شاعران فارسی‌سرا را، طالب آملی می‌داند. (طالب آملی علاوه بر افغانستان، هندوستان، در لاهور هم زیسته است). به رغم فاصلهٔ زمانی نزدیک به پنج سده، او طالب آملی را به خود نزدیک می‌بیند. شاعران فارسی‌زبان که به دلایل مختلف به هند آمدند و می‌خواستند شانس خود را در اینجا بیازمایند و از این رو مدتی در هند ماندند، بی شک بر ادبیات اردو تأثیر گذاشتند. آنها در توسعه و شکل دادن به ادبیات اردو نقش داشتند. آنها نویسندگان و شاعران اردو را قادر ساختند تا با ادبیات فارسی آشنا شوند. اقبال یکی از شاعرانی است که در هند زندگی کرده و در واقع به هند نرفته است. اما او تحت‌تأثیر شاعرانی بود که با آثار خود در جغرافیای هند تأثیرگذار بودند. نباحت توران استاد دانشکدهٔ زبان و ادبیات شرقی دانشگاه استانبول ترکیه در مقاله‌ای به نام «شعرای فارسی در اشعار اردوی محمد اقبال» ، دربارهٔ اقبال و تأثیرپذیری وی از طالب آملی آورده است: «طالب که قدرت بلاغی دلنشین و زیبایی دارد، از مکتب شعر فغان هندی است. او در

شعر خود به طرز ماهرانه‌ای از اشکال گفتاری مانند تشبیه و استعاره استفاده می‌کرد. سبک جدیدی که او به شعر افزود توسط شاعرانی مانند صائب که پس از او آمدند تقلید شد. او نه تنها تخیل و خلاقیت، بلکه واقعیت را نیز در شعر خود منعکس می‌کرد. دیوان بزرگی دارد» (TURAN , ۲۰۲۲,۱۲). توران ادامه می‌دهد: «اگرچه او در میان شاعران پذیرفته شده است، اما سبک او کمی متفاوت است. او استعداد شعری خود را با مهمترین شاعران ایران یعنی انوری، سعدی شیرازی و عمر خیام برابر می‌دید. این را در قصیده‌ها و غزلیات و مصراع‌هایی که سروده به صراحت بیان کرده است. اگرچه تأثیر شاعران دورۀ کلاسیک در شعر او دیده می‌شود، اما سبک خاص خود را توسعه داد. طالب ملقب به «بلبل آمل» بود (همان: ۱۱). در این مقاله نمونه شعر اقبال به زبان اردو را شاهد مثال می‌آورد: «محمد اقبال در شعری که برای قدردانی از نواب سر حمیدالله سروده است، غرامت (استقبال) به بیتی از طالب آملی نوشته است. اقبال در این شعر گفته است که هیچکس به مشکلات جوامع آسیایی توجه نکرده و خود را سخنگوی این جوامع می‌داند. اقبال بیت طالب آملی را با تخیل خود بازتفسیرکرد. شعری که برای عاشق سروده شده در دستان اقبال معنای دیگری می‌گیرد. اقبال تأکید می‌کند که سرمایه‌ای برای احیای ملت مسلمان دارد؛ و اظهار می‌دارد که حاضر است این سرمایه را در اختیارکسانی قرار دهد که مردم را بسیج می‌کنند (همان: ۱۴). در ادامه می‌نویسد: «طالب آملی از جمله شاعران ایرانی است که سبک و لحن او را (اقبال) تحسین می‌کند. آملی که برای جامعۀ هند بسیار شناخته شده است، بی شک نامی است که اقبال در شعر خود از ذکر آن غافل نمی‌شود. اقبال شاعران شناخته شدۀ جامعه را برمی‌گزیند و می‌خواهد تا دوباره آن‌ها و شعرهای‌شان را زنده نگه‌دارد»:

به افتخار نواب سر حمیدالله مدیر بوپال،
او با مردم آسیا به گونه‌ای رفتار می‌کند که،
دیگر کسی نیست که این حماسه را بگوید:
شما بصیرت دارید؛ هر چه در من است،
قلب شما آن را می بیند، افکار شما آن را درک می کند.
این سرمایه بهاری را از من می‌گیری،

«گل در دست تو تازه تر از شاخه می ماند». [1]

۵. نتیجه گیری

آنچه روشن و شیرین است / خوشه‌های زهره و پروین است
این یکی دل بُرده می‌بازد / و آن دگر در پی رفو و تزئین است (نگارنده)

ابتدا این که هر تحقیقی، واقعی و بی‌طرفانه و بدون جهت‌گیری باید باشد؛ تحقیر و یا تحسین بی‌مورد و بی‌قاعده از آفات تحقیق است. با این ملاحظه به‌ویژه در مورد نخبه‌پژوهی، شاعر و ادیبی چون طالب آملی که ابهاماتی در مدت زمان زیست او (محل و زمان تولد و مرگ) در خارج از موطنش، به‌خصوص در هند وجود دارد، طبیعتاً تحقیق و پژوهش و معرفی دقیق و عالمانهٔ چنین شخصیتی می‌تواند به روابط بین دو کشور کهن ایران و هند –که در زمانی به هر دلیلی مقصد دانشمندان ، شعرا و هنرمندان ایرانی بوده است – ، هم در توسعهٔ فرهنگ، ادب و حتی در حوزه‌های سیاسی و اجتماعی و چه بسا در ساحت تجاری و اقتصادی تأثیرگذار باشد، و گردشگری فرهنگی را هم توسعه دهد.

کم توجهی به اختصاص بودجه به اینگونه پژوهش‌ها، –در حالی که در غرب پیژامه نقاش معروف، پیکاسو، به قیمت سرسام‌آوری در حراج به فروش می‌رسد– در شرق و جوامع ما به پژوهش و کشف و شناساندن نخبه‌ها آسیب می‌زند. اکنون در هزارهٔ سوم و با توجه به وجود فناوری‌های دیژیتالی(رقومی) و در دسترس بودن انبوه اطلاعات در فضای مجازی ، شایسته است پژوهشگران جوان و آگاه را به پژوهش پیرامون زندگی و اندیشهٔ بزرگان دانش و ادب این سرزمین کهن، تشویق و ترغیب کرد تا زوایای پنهان کسانی چون طالب آملی که به هر دلیلی ترک وطن کرده و در مرز و بوم گسترده‌ای چون هند زیسته و آثار و تأثیراتی در فرهنگ مکتوب و حتی شفاهی آنجا بر جای گذاشته و سرانجام هم چون گنجینه‌ای پنهان شده‌اند، کشف کرده و به بازار شهود و بهره‌برداری نسل‌های حاضر و بعدی برسانند.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

پی‌نوشت:

۱– BHOPAL YÖNETİCİSİ NAVVAB SİR HAMİDULLAH HAZRETLERİNE

Asya halkına öyle davrana gelmekte ki devran
Kimse kalmadı bu destanı anlatmak için.
Sen basiret sahibisin; her ne varsa içimde
Görüyor gönlün onu, anlıyor düşüncelerin. Bendeki bu bahar sermayesini sen al "Çiçek daha taze kalır senin elinde dalda olduğundan."

منابع

– باطنی، محمدرضا (۱۳۶۳). *زبان و تفکر*. چاپ سوم، تهران: کتاب زمان

– دشتی، علی (۱۳۵۵). *نگاهی به صائب*. تهران: امیرکبیر

– سبحانی، توفیق (۱۳۷۷). *نگاهی به تاریخ ادب فارسی در هند*. چاپ اول، ناشرشورای گسترش زبان و ادبیات فارسی

– طاهری شهاب (۱۳۴۷). *کلیات اشعار طالب آملی*. تهران: بی‌جا

– دبیرلو، عباس (۱۳۹۷). «ضرورت قاضی نورالله پژوهی بر محور روابط فرهنگی ایران و شبه قاره هند». مجموعه مقالات همایش"تکریم از مقام علمی شهید ثالث، علامه قاضی نورالله شوشتری" دانشگاه امیرالمومنین(ع) قم

– ریاحی، محمد حسین (۱۳۸۶). «تأثیر فرهنگی ایرانیان مهاجر در هند و پاکستان». کیهان فرهنگی، ص۲۵۲

– صادق پور، عبدالحمید (۱۳۹۳). «ترویج ادب فارسی در هند در عهد صفوی، پیوند دو فرهنگ». *فصلنامه پارسه*، ۲۳پاییز و زمستان (۱۴) ۱۲۸.

– کافی، غلامرضا (۱۳۹۲). «بررسی گونه های فخر در دیوان طالب آملی». مجله *بوستان ادب*، سال۵، (۲) ، ۱۰۸

– کفالت، کوشا (۱۳۹۲). «مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند در دورهٔ صفوی» *نشریه آینه میراث*، شماره ۲۶

– نوریان، مهدی (۱۳۸۸). «شعرصائب، محصول پیوند فرهنگی ایران و هند». *پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی، بهار*(۱)

– هانه دا، ماساشی(۱۳۸۲). «اهمیت پژوهش های مربوط به مهاجرت ایرانیان به هند و یک رویداد ناخواسته». *کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*، مرداد و شهریور، ص۵۷

-Losensky, Paul, ṬĀLEB ĀMOLI, ENCYCLOPÆDIA IRANICA, July ۲۰, ۲۰۰٤.
-TURAN, Nebahat, MUHAMMED İKBAL'İN URDUCA ŞİİRLERİNDE FARS ŞAİRLERİ،DOĞU ARAŞTIRMALARI,۲۰۲۲/۲.

مرگ در اندیشهٔ طالب آملی

هادی دل‌روز مرشت[1]
دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

چکیده

مرگ، یکی از بنیادی‌ترین مقوله‌هایی است که انسان در طول ادوار، به آن پرداخته و مورد تفکر و تأمل قرارداده‌است. مرگ ازآنجاکه در اذهان عموم، وارد شده و دغدغه‌ای ثابت برای بشر ایجاد کرده‌است، یکی از مهم‌ترین مفاهیمی است که نیاز به واکاوی و تحلیل دارد. اشتراک انسان‌ها در این دغدغه، منتج به نگرشی ثابت و همسان نشده‌است و این مفهوم، از دریچه‌های متفاوتی به چشم پرسشگران در حوزهٔ مرگ آمده‌است. باتوجه‌به میزان نفوذ مفهوم مرگ در اندیشهٔ افراد، شناخت وجوه مختلف آن، جهت شناخت شخص یا اشخاص بیانگر آن مفهوم، ضروری است. طالب آملی، از مناظر مختلفی به مقولهٔ مرگ نگریسته‌است. با تحلیل اشعار طالب آملی در حوزهٔ بازتاب مرگ، انواع مرگ ازقبیل مرگ مکرّم، مرگ مطلوب، مرگ محقّر، مرگ سیاه و مرگ مقرّر، شناخته شده و دراین‌مسیر، واکنش‌های این شخصیت به مرگ، مباحث جالب توجهی به مخاطب ادبیات و اندیشه معرفی کرده‌است. طالب «مرگ مکرّم» را دربطن مفاهیمی ازقبیل رهایی از حصار تن، پرواز روح، نیل به عالم بالا، ارحجیت عدم بر هستی خاکی و مفاهیمی ازاین‌دست، جست‌وجو کرده و در حدود ۳۲٪ از ابیات مرگ‌اندیشانه، ارائه کرده‌است. مرگ مطلوب در راستای مسائل فردی و شخصی ازقبیل نارضایتی از نوع زیست عاشقانه، انتظارات برآورده‌نشدهٔ این‌جهانی و غیره، مورد طلب طالب قرارگرفته و در ۲۱٪ ابیات مرگ‌اندیشانه، مطرح شده‌است. طالب دربرابر عظمت و کرامت معشوق یا مفهوم موردپسند و پذیرفته شده در باطن خود، مرگ را فاقد اهمیت دانسته و درحدود ۲۱.۶٪ ابیات، به تحقیر مرگ پرداخته‌است. مرگ سیاه به‌عنوان مرگی که شاعر از آن رنج برده و درمواجهه با آن، انبوهی از داشته ها و خواسته‌ها را درحال ازدست‌رفتن می‌بیند، در ۱۷.۵۷٪ از ابیات مستخرج، مشاهده شده‌است. طالب آملی، چندان به مرگ مقرّر به‌عنوان مرگی که غیرارادی‌بودن آن بر ارادی‌بودنش غالب بوده و در محیط نابودی بدن و طبیعت جسم تعریف می‌شود، در غزلیات خود، تکیه نکرده و در حدود ۹٪ از ابیات مرتبط با موضوع، بیان شده‌است. باتوجه‌به

[1] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی: Hadi.delrouz@umail.umz.ac.ir

فضای کلی ابیات مستخرج و همچنین داده‌های کمی به‌دست‌آمده، بسامد نگاه تکریمی به مرگ، در محیط پژوهش، بیش از سایر انواع مرگ بوده و این نتیجه، می‌تواند دریافتی کلی از ذهنیت طالب نسبت‌به مقولهٔ مرگ را ارائه دهد.

واژگان کلیدی: طالب آملی، مرگ‌اندیشی، مرگ مکرّم، مرگ مطلوب، مرگ محقر، مرگ سیاه، مرگ مقرّر.

۱. پیشگفتار

مرگ در لغت به معنای مردن و موت آمده و مجازاً به نیستی و فنا تعبیر می‌شود. مرگ و اندیشیدن در باب آن، در تمام آثاری که حاوی تأملات عمیق در حوزه‌های مختلفی از قبیل فلسفه، خودشناسی، هنر و غیره است، بازتاب دارد. اندیشیدن در باب مرگ، از دغدغه‌های همیشگی بشر بوده و در این میان، آثار یک هنرمند با روحی حساس و ذهنی دغدغه‌مند، دارای بازتاب‌های متفاوتی از این مقوله است و از منظری بنیادین، لازم می‌نماید؛ اما لزوم وجود این مفهوم و اندیشه و همه‌گیری آن[۱]، منجر به ایجاد نگاهی یکسان و مشترک در بین تمامی ادیبان و هنرمندان نمی‌شود و افراد، بسته به شرایط، موقعیت‌ها، تفکرات و زیست‌های شخصی متفاوت، نگاه‌ها و تعاریف متفاوتی را بیان می‌دارند.

در نگاهی، مرگ را برآمده از دوساحتی‌بودن انسان می‌دانند و قطع/ اتصال این دو ساحت -روح و بدن- با مفهوم مرگ، ارتباط مستقیم دارد. مرگ در این نگاه، نابودی بدن و طبیعت جسم، تعریف می‌شود و غیرارادی بودن آن بر ارادی بودنش غالب است (ر.ک. ابن‌سینا، ۱۳۶۳: ۱۰۵). این نوع مرگ، بر نوع انسان، مقرّر است.

در نگاهی دیگر، بعد ارادی مرگ[۲] بر بعد غیرارادی آن، ارجحیت می‌یابد. این نگاه، مرگ را بخش ذاتی ساختار وجودی انسان می‌داند و آن را نقطهٔ پایان نمی‌شمارد و گذرا بودن هستی-زیست خاکی- انسان را از طریق مفهوم مرگ، نشان می‌دهد (ر.ک. نقیب‌زاده، ۱۳۸۴: ۲۱۲). در این منظر، گذر انسان از سطح طبیعت و مناسبات هوسناک آن، لازمهٔ رسیدن به کمال وجودی است[۳]. به بیانی دیگر، «یک وجود

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[۱] «کُلُّ نَفسٍ ذائقَه المَوت...» (قرآن کریم، آل عمران، آیه ۱۸۵).

[۲] درلغتنامهٔ دهخدا آمده است: «خلع البسهٔ مادی و طرد قیود و علایق دنیوی و توجه به عالم معنوی...» (لغتنامه، درباب مرگ اختیاری)

[۳] این نگرش، در مثنوی معنوی مولوی نیز آمده است:

حملهٔ دیگر بمیرم از بشر تا برآرم از ملائک پر و سر...

...پس عدم گردم عدم چون ارغنون گویدم کانا الیه راجعون (مولوی: ۲۲۲)

واحد با حرکت جوهری، پیوسته رو به کمال می‌رود و قصد رها شدن از طبیعت را دارد[1] تا این‌که به مرحلهٔ استکمال و استقلال می‌رسد. دراین‌حالت، از ماده و مادیات جداشده و مرگ اتفاق می‌افتد (صدرالدین شیرازی، ۱۹۸۱، ج ۹، صص ۵۲-۵۳). این استقلال نفس و خروج از بدن به اختیار نفس نیست، بلکه به‌محض استقلال و به آخر رسیدن حرکت نفس، جدایی نفس از بدن امری حتمی است و تأخیر ندارد (خمینی، ۱۳۸۵: ۲۶۴). مرگ ارادی، در مسیر نیل به حقیقت است؛ چنان‌که از افلاطون نقل می‌کنند: « به اراده بمیر تا به صفت واقعی و حقیقی زنده شوی» (گوهرین، ۱۳۸۸، ج ۹: ۳۷۵). چنین مرگی، در نگاه مؤلف آن، مکرّم است.

اهمیت یافتن مسئلهٔ وصل به محبوب، چه به‌صورت انتظار و چه تجربهٔ جاری که منجر به لمس لحظات دلخواه می‌شود، از جایگاه مرگ می‌کاهد. گاه اوج یافتن وصل‌خواهی و گاه جذابیت لحظات دلپذیر در تجربهٔ جاری، از هراس مرگ در نگاه شاعر می‌کاهد و مرگ، محقّر تعریف می‌شود.

گاهی نویسنده/ شاعر، نگاهی سیاه به مقولهٔ مرگ دارد. اوقاتی که فرد از زندگی، انتظاراتی از قبیل وصل، کسب منافع، کسب لذت، دریافت زیبایی‌های طبیعت و مخلوقات و غیره دارد، زمان مرگ را عامل عدم برآورده شدن انتظارات
می‌شمارد و شاعر، بدبینی به مرگ را با سیاه‌نمایی[2] مرگ و ترس از آن، بروز می‌دهد.[3]

ترس از مرگ در پاره‌ای از اوقات، چنان بر زندگی شخص سایه می‌گستراند که زندگی عادی او را برهم می‌زند (عظیمی‌دخت و مهدیه، ۱۳۹۱: ۱۰۴).

از منظری دیگر نیز، آنگاه‌که نگاه شاعر به مقولات طبیعی و زمینی، نگاه انکاری نباشد، مواجهه با شرایط نامساعد ممکن است همراه با طلب مرگ برای رفع مشکلات باشد. دراین‌واکنش، اهمیت ارزش‌های انسانی در محیط مادی، مفروض است و مرگ «مطلوب»، در سوگواری زندگی، جلوه می‌نماید. این نگاه در محیط فلسفه، از منظر شوپنهاور[4] نیز بیان‌شده است. (ر.ک. رامین: ۱۳۹۸: ۶).

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1] «مرگ اختیاری، قمع هواهای نفسانی و اعراض از لذّات است که سبب معرفت می‌شود...» (سجادی، ۱۳۷۰: ۷۴۷)

[2] «انّ المَوت لزائر غَیر محبوب و واتر غیرمطلوب و قرن غیر مغلوب و قرن غیر مغلوب» (نهج‌البلاغه). «دیدار کننده‌ای است که هرگز دوست داشتنی نیست و حریفی است شکست‌ناپذیر و جنایتکاری است غیر قابل تعقیب.» (مکارم، ج ۸: ۴۹۰)

[3] حاج ملاهادی سبزواری، مفهوم مرگ سیاه را باعبارت «موت اسود»، به‌عنوان یکی از انواع موت اختیاری برشمرده، آورده است: «موت اسود که شد بلای سیاه/ احتمال ملامت است و عناد» (اسرار، دیوان: ۵۹۵)

[4] Arthur Schopenhauer

کنش‌های شاعران در طول تاریخ با مقولهٔ مرگ، آثار گوناگونی را رقم‌زده است. تخیل و تفکر هنرمندان، در طیف جاودانگی-نیستی، حضوری تولیدگر داشته و دارد. چنان‌که شخصیت‌های اسطوره‌ای، در میزان جاودانگی، بُعد می‌یابند. مواجههٔ متفاوت شخصیت‌های حماسی با مرگ نیز، بیانگر اهمیت مقولهٔ مرگ در ذهن خالق اثر و اهمیت چیرگی بر مرگ از طریق تصاحب ویژگی روئین‌تنی است. این‌رستهٔ کنشی، محدود به اسطوره و حماسه نیست و شاعران، در آثاری خارج از این دو محدوده نیز به‌کرّات، نگاه خود به مرگ را بیان می‌دارند.

طالب آملی ازجمله شاعرانی است که ابعاد تأمل‌برانگیزی از مقولهٔ مرگ را در غزل‌های خود مکتوب داشته است. در این جستار، سعی بر آن است که بازتاب‌های مختلف «مرگ» در محیط غزل‌های طالب، بیان شود.

۱-۱. بیان مسئله

شاعر از طریق مکتوبات خود، به بیان درونیاتش می‌پردازد. در محیط واژه، تفکرات و نگاه شاعر به مسائل مادی و معنوی، بیان می‌شود. لازمهٔ شناخت مسائل مذکور، غور در آثار شاعر به‌صورت پدیدارشناسانه و مواجههٔ مستقیم و بی‌واسطه با خود متن است. طالب آملی، به‌عنوان شاعری مطرح در سبک هندی، به‌واسطهٔ ویژگی‌های سبکی شعر خود، وجوه مختلف وجودی خود را با استفاده از واژگانی که با وسواس انتخاب می‌شوند و با بهره‌گیری از ظرافت‌های احساسی، ارائه می‌دهد. شناخت جزئیات متن طالب، ازآنجاکه از عمق احساس و ذهنیات برمی‌آید، به شناخت عمیق از آراء و تفکرات و احساسات او منجر می‌شود. شناخت نگاه شاعر به مسئلهٔ مرگ، به‌عنوان یک امر وجودی، بااهمیت و پربسامد، امری لازم در جهت برقراری ارتباط بی‌واسطه و دقیق با جهان شاعر است. طالب آملی در غزلیات خود، از مناظر مختلفی به مرگ نگریسته است. باتوجه‌به جست‌وجوهای صورت گرفته در پژوهش‌های مربوط به مرگ‌اندیشی، مشاهده‌شده است که این مسئله، به‌تناسب اهمیتی که در مسیر شناخت و برقراری ارتباط دارد، در محیط آثار طالب آملی، مغفول مانده است. بدین‌جهت، می‌توان اظهار داشت که طالب آملی، تمام و کمال، شناخته‌نشده است.

با تحلیل پدیدارشناسانهٔ غزلیات طالب در حوزهٔ مرگ‌اندیشی، می‌توان دریافت که این شاعر، نسبت به دغدغه‌های مادی و معنوی، چه نگاهی داشته و همچنین در تقابل با شرایط زیستی مختلف، چه بهره‌ای

از مرگ می‌برده است. نوع مواجههٔ طالب با مرگ، نوع عواطف و احساسات و تفکرات او درمورد هستی و وجود را منعکس می‌کند.

این مسئله در جهت افزایش آگاهی مخاطبان ادبیات فارسی نسبت به سردمداران این حوزهٔ مکتوب و تفکرات آن‌ها، موردنظر این جستار قرارگرفته است و طالب آملی، به‌عنوان یکی از مؤثرترین شاعران سبک هندی – به استناد تعدد شاگردان و متأثران در محیط شاعری عصر خود- می‌تواند در عین معرفی شدن بهتر خود شاعر به مخاطب، موردپژوهشی مناسبی برای دریافت نگاهی کامل‌تر به بازتاب مفهوم مرگ در سبک هندی و به‌تناسب آن، تکمیل شناخت فکری آن سبک و عصر باشد.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

بر اساس یافته‌ها و جستجوی نگارنده تا زمان نگارش این جستار، هیچ پژوهش مستقلی درمورد بازتاب مفهوم مرگ در اندیشه‌های طالب آملی صورت نگرفته است؛ اما تحلیل مفهوم موردنظر، در آثار شاعران مختلفی ازجمله فردوسی، اسدی توسی، ناصرخسرو، سنایی، عطار، مولوی و همچنین شاعران عصر معاصر از قبیل فرخزاد، اخوان ثالث، شاملو، شهریار، سپهری و غیره انجام‌گرفته است که باتوجه‌به تفاوت زمانی، مکانی و سبکی با شاعر موردنظر در این جستار، نمی‌تواند پیشینه‌ای مناسب، دانسته شود.

۱-۳. حدود پژوهش

حدود پژوهش پیش رو، غزلیات موجود در کلیات اشعار (مثنوی‌ها، قصاید، غزلیات، جهانگیرنامه، قطعات، رباعیات، ترکیب‌بند) طالب آملی، با مقدمه و تصحیح طاهری شهاب است که در سال ۱۳۴۶ به چاپ رسیده است.

۱-٤. روش پژوهش

این پژوهش با روش جست‌وجوی کتابخانه‌ای و با رویکردی توصیفی-تحلیلی انجام‌شده است. درروند پژوهش، تمام غزل‌های طالب آملی -موجود در نسخهٔ موردپژوهش- با تمرکز بر مناظر مختلف مرگ‌اندیشی مورد تحلیل قرار می‌گیرد و در انتها، جمع‌بندی و با یکدیگر مقایسه می‌شود.

۱-۵. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش درصدد آن است که به پرسش‌های ذیل پاسخ دهد:

- نگاه طالب آملی در غزلیات خود، به مقولهٔ مرگ چگونه است؟
- بسامد کدام نوع مرگ، در غزلیات طالب بر انواع دیگر، غالب است؟

۶-۱. ضرورت پژوهش

شناخت ذهنیات، نظریات و نوع نگاه شاعر به مسائل بنیادین و وجودی انسان، از ملزومات برقراری ارتباط مؤثر با جهان اوست. بررسی نوع نگاه طالب آملی به مقولهٔ «مرگ»، نقش کلیدی در برقراری ارتباط مؤثر با جهان او دارد. ازآنجاکه تاکنون، بازتاب مفهوم مرگ در نگاه طالب، مورد واکاوی قرارگرفته است، پژوهش در این حوزه، در جهت تقویت شناخت نسبت به این شاعر، ضروری می‌نماید.

۲- طالب آملی

محمد طالب آملی، از شاعران مطرح عهد صفوی است که زمان و مکان صحیح و دقیق میلادش، در هیچ تذکره‌ای مذکور نیست. باتوجه‌به برخی نشانه‌ها که از آثار خود شاعر استخراج‌شده، تاریخ تقریبی میلاد او را بین سال‌های ۹۸۷ تا ۹۹۶ هجری دانسته‌اند. چنان‌که در چکامه‌ای از طالب که «در مدح میرابوالقاسم فرزند میرعزیزخان برادرزادهٔ خیرالنساء بیگم مادر شاه‌عباس کبیر» (طاهری شهاب: پنج) نوشته‌شده است، بیست‌سالگی شاعر، مذکور است:

پا بر دومین پایهٔ اوج عشراتم واینک عدد فنم از آلاف زیاد است[1]
(کلیات: ۱۰)

مقایسهٔ عدد مذکور در این بیت بازمان حکومت ممدوح (۱۰۰۷ ه.ق.)، تاریخ میلاد او را حوالی ۹۸۷، به واقعیت نزدیک‌تر می‌نماید. در برخی منابع نیز میلاد او را به سال ۹۹۶ هجری نزدیک می‌دانند (ر.ک. مرسلین: ۱۵ و ۲۸). مکان ولادت او نیز در تذکره‌ها نیامده است؛ اما شهر آمل را زادگاه او شمرده و روستازادگی‌اش را به استناد ابیاتی از خود شاعر، اعلام داشته‌اند. لازم به ذکر است که پرداخت مفصل به این موارد، در مقدمهٔ کلیات چاپ‌شده، در دسترس است. سفر طالب از مازندران به سمت اصفهان در سال ۱۰۱۰ ه.ق اتفاق افتاد و از اصفهان، به کاشان رفت و تأهلش در آن شهر رقم خورد. پس از مدتی،

[1] شبلی، در جلد سوم کتاب شعرالعجم، در بخش مربوط به طالب آملی، قصیدهٔ مربوط به این بیت را اولین قصیدهٔ طالب برمی‌شمارد.

به خرسان و مرو و ازآنجا به هندوستان و سپس قندهار سفر کرد. قندهار را سال‌ها موطن خود داشت تا ازنو به هند بازگشت (ر.ک. صفا، ۱۳۶۹، ج ۵: ۱۰۵۶-۱۰۵۸). او از طریق آشنایی با غیاث‌الدین محمد تهرانی، به دربار جهانگیرشاه راه یافت و در سال ۱۰۲۸ در آن دربار، به مقام ملک‌الشعرایی رسید، اما دیری نپایید که در سال ۱۰۳۵ و به روایتی دیگر، در سال ۱۰۳۶، درگذشت.

این شاعر سرشناس سبک هندی، باعث ظهور شاعرانی چون میرزا جلال اسیر، کلیم کاشانی و صائب تبریزی شده است (ر.ک. همان: ۱۰۶۲).

کلیات اشعار طالب در سال ۱۳۴۶ شمسی در ایران، به تصحیح و مقدمهٔ محمد طاهری شهاب، در انتشارات سنایی به چاپ رسیده است.

۳- تحلیل غزلیات طالب در باب مرگ‌اندیشی

در این پژوهش، تمام غزلیات طالب آملی از منظر مرگ‌اندیشی و انواع آن، مورد واکاوی قرارگرفته است. در این پژوهش، دسته‌هایی با عناوین «مرگ مکرّم»، «مرگ مطلوب»، «مرگ محقّر»، «مرگ سیاه» و «مرگ مقدّر» معرفی می‌شود که در ادامه، با ذکر شاهد مثال‌های مرتبط، مورد تقسیم، تحلیل و واکاوی است.

۳-۱. مرگ مکرم

طالب آملی در غزلیات خود، از جنبه‌های مختلفی به مقولهٔ مرگ پرداخته است.[۱] یکی از پربسامدترین جنبه‌ها، نگاه تکریمی به مرگ است. طالب مرگ را در مسیر رسیدن به محبوب یا فضای آرمانی خود، حائز اهمیت و ضروری شمرده و احترام او را حفظ می‌کند. مرگ از این دریچه، بر طالب، مکرّم می‌نماید. طالب، طالب جهانی دیگر است و این طلب، رنگ‌وبویی از تلفیق عشق زمینی و آسمانی به خود گرفته است. او، تن را عامل کدورت جان (روح) خوانده و در مسیر تکامل، بر تن می‌تازد:

ای چشم بر غبار نشان وجود باش وز گرد تن هلاک مکن جان پاک را

(همان: ۲۴۶)

[۱] ذکر لفظ «غزلیات» بنا بر نفی پرداخت طالب به مرگ، در سایر قالب‌های دیوانش ندارد و صرفاً ناظر بر محیط انتخابی پژوهش است.

آینهٔ شفاف روح را از گردوغبار تن، عاری خواسته و در مسیر خلاصی از حضور غبار و نیل به مرگ مکرم، می‌سراید:

خواهم از پوست برون آیم و آزاد شوم تا به‌کی در قفس خاکی تن بندم رخت
(همان: ۳۷۱)

دراین‌سیر، پدیده‌های منفی منسوب به تن را درت قابل با پدیده‌های مثبت منسوب به روح، ارائه می‌کند. برخی از این تقابل‌ها عبارتنداز:

- حصار وجود و دیار عدم:

تو در حصار وجودی فراغ بال مجو به ساکنان دیار حرم چه‌کار تو را
(همان: ۲۵۶)

- دام تن و تذرو روح:

تذرو روح گر از دام تن رها می‌گشت به شاخ سنبل زلف تو آشیان می‌داشت
(همان: ۳۹۱)

- خلاب هستی و فتراک نیستی:

رو به فتراک نیستی زن دست خرمستی از این خلاب برآر
(همان: ۵۹۹)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

و تقابل‌هایی دیگر، از قبیل: «شکنجهٔ هستی و آسودگی نیستی» (همان: ۷۱۹)، «مشاطگی حرم و اقلیم عدم» (همان: ۷۲۰)، «جهان پست و عالم بالا»(همان: ۷۲۳)، «شهربند وجود و فراغت ملک عدم»(همان: ۷۲۶)، «پایبندی خضر و مرغ روح» (همان: ۷۸۹) و «عمر ابد: آب دهان و عمر کوتاه: آب زندگی» (همان: ۸۹۳). گاه نیز شأن مرگ را آن‌گونه بالا می‌برد که در گزینش واژگان نیز بازندگی، متقابل نمی‌آورد:

از مرگ سخن می‌گذرد هان دل مشتاق بگشا در افسانه که خواب به از این نیست
(همان: ۳۰۳)

نهاده ترک اجل باز ناوکی به کمان به زیر چشم ز دل‌ها نشانه می‌طلبد
(همان: ۴۲۲)

البته شاعر، تن خاکی خود را به‌تناسب همراهی‌اش باروحی عاشق، صاحب جایگاهی تحسین‌برانگیز، در جهان خاک می‌داند که آن، نصیب هما -پرندهٔ خوشبختی- است و مرگ، ازاین‌جهت نیز موردتکریم است که این هدف را عملی کرده و تن را نیز چون روح، به تکاملی متناسب با ظرفیت خاک، می‌رساند:

بعد کشتن ای غم اجزای وجود ما مسوز رحم کن کز استخوان ما هما را قسمتی ست
(همان: ۲۹۸)

بعد از فنا به کام هما استخوان من باشد بیاد لعل تو چون نیشکر لذیذ
(همان: ۵۸۹)

شاعر برای نیل به مرگ مکرّم، از چهار کلیدواژه مدد می‌گیرد: می/ مستی/ پیک، بوسهٔ معشوق، زیان عمر (بیماری) و خداوند:

کجاست **می** که غم از دل به در برد ما را از این جهان به جهان دگر برد ما را
(همان: ۲۳۷)

پیک عدم کجاست کز این پیکر وجود پروانهٔ نجات به نام من آورد
(همان: ۵۴۷)

مرگم حیات گشت چو جانانه لب گزید من بندهٔ لبش که چه **مستانه لب گزید**
(همان: ۴۷۶)

جهان هیچ است به کز فکر بهبودش برون آیی **زیان عمر** بینی وز غم سودش برون آیی
(همان: ۸۷۹)

آن که ما را از شکرخواب عدم بیدار کرد　　می تواند دولت بیدار با ما یار کرد
(همان: ۵۵۴)

و به این سیاق، طالب آملی، وجودی را که عدم را عاری از کرامت بداند و به کتمان آن بپردازد، مایهٔ شرمساری دانسته:

چون بدیدم به زبان حرف پشیمانی داشت　　هر وجودی که ز کتم عدم آمد بیرون
(همان: ۸۳۱)

به شوق دستیابی به آرامشی حقیقی، طلب سنگ لحد کرده:

بعد مردن عاشق از آرام گردد کام گیر　　هست آغوش لحد آرامگاه عاشقان
(همان: ۸۳۰)

و باکمال میل، از سر کرامت، به مرگ مکرّم می‌گراید:

جان به سختی ندهد روز اجل مرد کریم　　این حدیث از لب صاحب کرم آمد بیرون
(همان: ۸۳۱)

سایر ابیاتی که «مرگ مکرّم» را بیان می‌دارند، با شکل نوشتاری «شماره بیت/شماره غزل»، عبارتنداز: ۱۰/۱، ۸۱/۳، ۸۹/۲، ۲۰۴/۵، ۳۴۸/۶، ۳۸۰/۳، ۴۳۹/۱۱، ۵۱۳/۵، ۶۴۰/۷، ۶۵۲/۲، ۷۱۴/۱، ۷۳۰/۲، ۷۵۳/۸، ۸۷۰/۷، ۹۸۵/۱، ۹۸۵/۲، ۱۱۹۳/۳، ۱۲۰۰/۷، ۱۲۰۹/۸، ۱۲۶۳/۲، ۱۲۷۳/۱، ۱۲۹۰/۳، ۱۳۵۳/۲، ۱۴۰۵/۳، ۱۴۱۵/۶، ۱۴۴۳/۶ و ۱۴۵۶/۸.

طالب در ۴۶ بیت متفاوت، به ارائهٔ نظرات و دیدگاه‌های خود در باب مرگ مکرّم پرداخته و در اشکال گوناگون با آن مواجه شده است. باتوجه‌به مجموع ۱۴۸ بیت استخراج‌شده، از بین غزلیات طالب که به‌طور مستقیم با مقولهٔ مرگ و بازتاب آن در اندیشهٔ طالب مرتبط بوده، مرگ مکرّم در ۳۱.۰۸ درصد از ابیاتی که به مقولهٔ مرگ‌اندیشی پرداخته‌اند، مورد طرح بوده است.

۲-۳. مرگ مطلوب

ملک‌الشعرای جهانگیر، در وجهه‌ای دیگر، نسبت به مقتضیات و مناسبات زیست مادی و مسائل زمینی، بی‌تفاوت نبوده و جهان خاکی را به دیدهٔ انکار ننگریسته است. وجود انتظارات مادی و جسمانی، اگر برآورده نشوند، باعث نارضایتی شده و گاهی، از فرط فشارهای روحی و جسمی وارده، طلب مرگ اتفاق می‌افتد. این مهم را می‌توان از واکاوی یکی از مناظر مرگ‌اندیشی طالب که «مرگ مطلوب» است نیز دریافت.

طالب گاهی از سر ناخوشنودی و نارضایتی از «زیست عاشقانهٔ» نامتناسب با انتظارات خود، مرگ را به‌عنوان راهی جهت خلاصی از فشارهای مرتبط، برمی‌شمارد:

پی خواب اجل افسانه گویم مگر نوبر کنم آسودگی را
(دیوان: ۲۵۵)

طالب چرا به خستگی هجر جان نداد چون او مریض قابل فیض شفا نبود
(همان: ۴۳۰)

هجران آن‌چنان بر ذهن شاعر وصل خواه غلبه می‌یابد که راهی جز مرگ برای رهایی از هجران نمی‌بیند. ازاین‌رو، مرگ را چنان طلب می‌کند و شیرین می‌خواند که غمخوار را از خود می‌راند:

بگذار که در حسرت غمخوار بمیرم بیمار تو منت کش دلسوز نباشد
(همان: ۴۷۶)

مرگ مطلوب در نگاه طالب، به‌واسطهٔ هجران، گاه تا حد لابه‌گری می‌رسد و مرگ، چون معشوقی دیگر، جلوه می‌کند که بی‌نیاز از طالب، به وصل با مرگ طلب، تن‌درنمی‌دهد:

با اجل بی تو مرا دوش کشاکش ها بود زین طرف لابه گری زان طرف استغنا بود
(همان: ۵۶۱)

در شرایطی که طالب آن را وصف می‌کند، نارضایتی از هجران به‌قدری حجم پیدا می‌کند که مرگ معروف به پایان جان آدمی، کفایت نمی‌کند و غم وارد، جان‌ها برای مرگ می‌خواهد و نیم جان طالب، حتی دوای جزئی درد نیست:

یک قطرهٔ خون در دل پربیم ندارم　　صد جان غم او خواهد و من نیم ندارم
(همان: ۷۱۶)

در همین غزل، شاعر به وجههٔ مطلوب این نگرش، اشارهٔ مستقیم کرده و حسرت و طلب را درهم‌می‌آمیزد:

مشتاق سپردن به لبم تحفهٔ جانی‌ست　　اما چه کنم فرصت تعلیم ندارم...
... تحصیل مرا فایده‌ای نیست به دنبال　　نقد عدمم ده یک و ده نیم ندارم
(همان)

درهم‌آمیختگی حسرت و طلب مرگ تا حدی عمق پیدا می‌کند که در کوتاه‌ترین فاصله تا مطلوب نیز، از میزان حسرت، کم نمی‌کند و چه‌بسا هرلحظه، بیشتر می‌شود:

بی‌توزین‌خسته‌دلان‌تابه‌عدم‌یک‌قدم‌است　　وآن قدم نیز به‌حسرت شده طی دم‌به‌دم است
(دیوان: ۳۰۱)

و در عین تلفیق حسرت و طلب مرگ، لزوم حفظ حرمت معشوق را از یاد نمی‌برد. شاعر در دو بیت زیر، مرگی را طلب می‌کند که جالب‌توجه غیر به معشوق و ناسازگاری‌هایش نباشد. مرگ را در جمله‌ای پرسشی، جست‌وجو می‌کند تا خروش خبر در جملهٔ خبری را دفن کند و همچنین، به بیان دلیل این مراعات مرگ‌خواهانه در بیت دوم پرداخته و سینه‌چاک شدن را در میان انظار خاکی، بی‌حرمتی شمرده و از آن، بیش از مرگ، هراس دارد:

دل جوشد و غیرت به خروشم نگذارد　　کو مرگ که این بار به دوشم نگذارد
بیم است که از نالهٔ خود سینه کنم چاک　　گر دست اجل پنبه به گوشم نگذارد
(همان: ۵۵۲)

اما در اشعار طالب پیداست که این نوع مرگ، به سبب دل‌زدگی طالب از معشوق نیست و شاعر، ذهنیت انکار و حذف فضای عاشقانه را ندارد. طالب، این مرگ را از دو منظر، مطلوب برمی‌شمارد؛ یکی رهایی از غم هجران در انواع و اقسام که شرح آن رفت و دیگری، فرصتی برای ابراز عشق خود در عالمی دیگر. شاعر به وصل چنان دل‌بسته است که تاب هجر ندارد، به‌قدری که مرگ را مطلوب می‌خواند. از سویی همین هجر را نیز چنان وابسته می‌بیند که پس از مرگ، به شکلی درخور بروز خواهد یافت. بیت زیر، شاهد مثالی بر این سخن است:

سکون را بر کفن حرفی ز بیدادت رقم کردم　　بدین نیت که درمحشر گریبان‌چاک برخیزم
(همان: ۷۹۰)

قابل‌مشاهده است که سینه‌چاکی را پیش انظار خاکی، نامناسب می‌دانسته و مرگ را عاملی حامی معرفی‌می‌کند که بتواند به مدد آن، به وظیفهٔ گریبان‌چاکی خود در محیطی متناسب با شأن معشوق – عالم بالا- عمل کند. طلب معشوق، بدین سیاق، هم‌راستای طلب مرگ می‌گردد. همچنین تأمل و تعلل دررسیدن به مرحلهٔ مرگ، در نگاه طالب، قبیح و خارج از رسم می‌نماید و در سطح حقیرِ خودداری قرار می‌گیرد که با فنا شدن در فضای عشق، در تضاد است:

به جان‌دادن شتاب، آیین عشق است　　تأمل خالی از خودداری‌ای نیست
(همان: ۲۷۳)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

طالب این شتاب را ازمنظری خودخواسته معرفی می‌کند و ازمنظری، ناشی از ارادهٔ معشوق:

جنبش خلخال حور می‌کشدم گوش گور مرا با بهشت قرب جوار است
(همان: ۳۰۸)

و این شتاب، با استفاده از ابزار ملموسی که با سرعت در ارتباط است، بر مخاطب، بیشتر جلوه می‌کند:

هرکسی بر عزم رزمی توسنی بنموده زین در عزای نفس من هم توسنی زین کرده ام
(همان: ۸۰۲)

شاعر در این راه، از هیچ تشبیهی بیم ندارد. گاه از فرط طلب، از حفظ ظاهر اجتماعی خود و جایگاهی مشهور که در میان اهالی یافته است نیز گذشته و پا بر غرور، می‌سراید:

طوق است مرا تیغ و حمایل کفن خاک منت‌کش گردون پی تیغ و کفنم من
(همان: ۸۱۹)

این پا بر غرور گذاشتن طالب، چندان هم از ذهن شاعر، دور و عجیب نمی‌نماید. ملک‌الشعرا چنان خود را ساکن عشق می‌داند که جذابیت‌های موجود در سکونت‌گاه‌های خاکی را به‌حساب نمی‌آورد و چیزی می‌بیند که در ذهن عاشقانه‌اش فراهم آورده؛ چنان‌که خرقهٔ صد چاک را در شعر، همیشه بر تن خود می‌پوشد و فقر منفی را می‌سراید:

یک‌خرقهٔ صدچاک چه در خانه چه در گور پروای بساط کفن و پیرهنم نیست
(همان: ۲۷۷)

عدم همسویی با آسایشی ظاهری، به‌دوراز خواست درونی و احساسی، برای این شاعر، جز حاشیه نمی‌نماید و ردپایی در متن درونی‌اش نمی‌گذارد. چمن، برای طالب، رتبه‌ای درخور گل مطلوب ندارد:

جان فارغ ز تن بس است مرا گل دور از چمن بس است مرا
(همان: ۲۴۲)

در همین غزل، در بیتی دیگر، این ناهمخوانی زیست باطنی و ظاهری را مورداشاره قرار می‌دهد:

چشم بر پیرهن ندوخته‌ام انتظار کفن بس است مرا
(همان)

مرگ مطلوب، در نگاه طالب، منحصر به فضای شخصی نیست. او به‌عنوان شاعری صاحب جایگاه در اجتماع -چنان‌که در تاریخ برای مثال، از ملک‌الشعرایی و شاگردپروری‌های او آورده‌اند- باورهای خود را گاه از زبان جمع و گاه خطاب به جمع، به واژه می‌کشد. این نوع نوشتار، متن را دارای ابعاد اجتماعی کرده و از سطح دغدغه‌های فردی و شخصی، فراتر می‌برد. طالب آملی از این روش، در غزلیات خود بهره برده است و اندیشهٔ مرگ را به‌صورت جمعی نیز القاء می‌کند. این نوع نوشتار، در ابیاتی که سوق به «مرگ مطلوب» دارند، قابل‌مشاهده است.

استفادهٔ طالب از ضمایر جمع در ابیات مرتبط با مرگ مطلوب، یکی از روش‌های القای مرگ‌اندیشی در سطح اجتماعی است:

ما رفته‌ایم و کنج مزاری گرفته‌ایم تا بار دوش کس نشود استخوان ما
(همان: ۲۲۳)

مشاهده می‌شود که طالب، «کنج مزار» را از زبان «ما» می‌کند و از این طریق، متن به بعدی اجتماعی نزدیک می‌شود. در مصراع دوم نیز با استفاده از واژهٔ «کس»، محیط پیرامون را به‌صورت جمعی در ذهن متبادر می‌کند؛ به این صورت که جامعهٔ حاضر، ظرفیت لازم برای درک انسان‌های عاشق، عالم و شاعر را ندارد[1]. در بیت زیر نیز بر همین سیاق، می‌توان جامعه‌ای متضرّر را در اجتماعی نامتناسب با کمال انسانی، مشاهده کرد:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1] این استدلال، از آن جهت است که طالب، به‌عنوان یک شاعر عاشق‌پیشه که در علوم مختلفی دست داشته، به‌عنوان نمایندهٔ جمع، قلم به دست گرفته و بیت مورد بحث و ابیات مشابه را سروده است. او برای نشان‌دادن نمایندگی خود در یک جامعه، از ضمیر «ما» استفاده کرده است. این استدلال البته شخصی است و خواننده در نپذیرفت، محق است.

ما میان عید و ماتم اتحاد افکنده ایم آنچه می‌خوانندش ماتم بی‌گمان نوروز ماست
(همان: ۳۹۰)

شاعر همچنان از ضمیر «ما» برای جامعه‌ای که خود را نمایندهٔ آن معرفی کرده، بهره برده است و در کنار آن جمع، به فضای اجتماعی حاضر که عید را بر آن‌ها عزا کرده است، نقد وارد می‌کند. در این بیت، با توجه به فضای کلی جملات و کلیدواژهٔ نوروز به معنای روز زایش، می‌توان ماتم را به «عزاداری» تعبیر کرد و از این منظر، ملک‌الشعرای جهانگیر، به‌قدری محیط اجتماعی خود را در دشمنی باکمال می‌بیند که طلب مرگ می‌کند و روز زایش جامعه را روزی می‌داند که از اجتماع نامتناسب و زنندهٔ فعلی، جدا شوند. او جامعه را به مرگ مطلوب دعوت می‌کند. جامعه‌ای که از مشکلات، زخم‌خورده‌اند که به فکر آسودگی، به مرگ و خلاصی از نظم موجود، پناه می‌برند:

کنید داخل اجزای نوشداروی ما هر آن گیاه که برگش به نیشتر ماند
(همان: ۴۶۷)

روش زبانی دیگر برای بیان مطلب در ابعاد اجتماعی، آن است که در شعر، در مواردی که شاعر به بیان مفاهیمی بنیادین می‌پردازد، دیگری را مورد خطاب قرار دهد. با این روش، جامعهٔ مخاطبان شعر، طالب را پیش روی خود می‌بینند که مانند یک سخنران، مشغول بیان نظرات خود در بعدی اجتماعی است. خطاب قرار دادن دیگری در این روش، می‌تواند فردی یا جمعی باشد؛ یعنی استفاده از شمایل «تو» و «شما»، نتیجه‌ای مشترک دارد. درهردوحالت، شاعر از اتاق خود خارج‌شده و در بطن جامعه، به بیان می‌پردازد. این مهم، در بیت زیر قابل‌ملاحظه است:

همت آن است که در پای اجل زارازار جان سپاری و نگوئی که مسیحایی هست
(همان: ۲۹۱)

همان‌طور که مشاهده می‌شود، استفاده از مخاطب دوم‌شخص مفرد، فضای بیت را در مسیر القای یک مفهوم به یک جمع، می‌گرداند و اجتماعی از مخاطبان، شاهد می‌شوند.

روشی دیگر که شاعر برای ایجاد ابعاد اجتماعی در شعر استفاده می‌کند، استفاده از ایجاد فضایی مشترک با دیگری است. شاعر با اضافه کردن مخاطبان به فضایی که در شعر ایجاد کرده و همگانی سازی آن، زبان دیگران می‌شود و جامعهٔ مخاطبان شعر، با او هم ذات پنداری کرده و آرای بیان‌شده را دریافت می‌کنند. برای مثال، طالب در بیت زیر، تمام مخاطبان شعر را در محیطی که پرداخته، حاضر می‌کند و به‌عنوان شخصیت‌های فعال در شعر، با آن‌ها همدست می‌شود:

به مرگ از دل نشاید شست کین کشتگانش را شدم تا سرمه سازم استخوانهای شهیدانش
(همان: ۶۳۴)

به این طریق، طالب در ابعاد اجتماعی نیز مرگ مطلوب را معرفی کرده و در لباس موعظه، به ارائهٔ نگاه خود می‌پردازد:

تلخی ظاهر ببین که موعظه طالب زهر نمودست لیک نوشگوار است
(همان: ۳۰۸)

سایر ابیاتی که در دستهٔ «مرگ مطلوب»، از نگاه نگارنده گذشته، به شکل نوشتاری «بیت/غزل»، بدین قرار است: ۱۲۴/۴، ۱۳۰/۸، ۲۱۴/۲، ۶۸۱/۷، ۱۴۳۹/۸، ۱۵۹۶/۷ و بیت شمارهٔ ۱۷۱۵۴[1]. مرگ مطلوب در بین تمام ابیاتی که مستقیم به مرگ‌اندیشی نظر داشته‌اند، با تعداد ۳۱ بیت، حدود ۲۱ درصد نقش داشته است.

۳-۳- مرگ محقّر

هنرمند در مواجهه باعظمت معشوق یا مفهوم موردپسند خود، به‌صورت خواسته و ناخواسته، فداکاری پیشه می‌کند و به‌تناسب اهمیت بالای همان معشوق یا مفهومِ خواستنی، مواردی که خارج از

[1] ذکر شمارهٔ بیت کلی به‌جای شمارهٔ بیت/شمارهٔ غزل در برخی شاهدمثال‌ها، به‌دلیل ایراداتی است که در شماره‌گذاری برخی غزل‌ها در دیوان وجود دارد. این مهم، در برخی از شاهدمثال‌هایی که خواهند آمد نیز وجود دارد که در ان موارد، از توضیح دوباره، پرهیز شده است.

آن محیط باشد را کم‌اهمیت یا بی‌اهمیت می‌شمارد و آن را محقّر می‌داند. یکی از مفاهیم بنیادینی که در غزلیات طالب، در مواجهه با معشوق یا مفهوم خواستنی، مورد تحقیر واقع می‌شود، مفهوم مرگ است. مرگ محقّر در محیط پژوهشی این جستار، از بسامد قابل‌توجهی برخوردار است و از دریچه‌های مختلفی، پدیدار می‌شود که در ادامه، مورد پرداخت است.

در برخی از اشعار طالب، معشوق به‌واسطهٔ جایگاه والایی که در روح شاعر دارد، او را به سمت خود می‌کشد. در این میان، شاعر نیز به شوق وصل و بر سیاق سرسپردگی، حاضر می‌شود که از بزرگ‌ترین دارایی‌ها دست بشوید و هست و نیست را به نبود بکشاند تا آن‌گونه که لایق معشوق است، به سویش حرکت کند. طالب، در این مسیر، اعلام می‌دارد که خواست معشوق هرچه باشد، عملی خواهد شد. شاعر، جان را هدیهٔ ناقابلی می‌شمارد و با رغبت، در مسیر ایما و اشارات معشوق، آن را فدا می‌کند. طالب، از طریق تحقیر مرگ و ترس از آن، عرض ارادت می‌کند:

اجل اینک به سرم تاخته جان می‌طلبد ناامیدش نکنم گر ز تو ایمائی هست
(همان: ۲۹۱)

در این بیت، عدم توانایی مرگ در آسان‌ستاندن جان معشوق، با بهره بردن از مفاهیم «طلبِ جان» و «امکان ناامیدی»، به بیان رسیده است؛ مرگ در این منظر، مسلط و صاحب‌الامر نیست، چراکه جان را نمی‌ستاند، بلکه طلب می‌کند و درخواست‌کننده است. از طرفی دیگر، شاعر امکان ناامیدشدن را برای مرگ، متصور است و شرط تسلیم جان و ناامید نشدن مرگ را تنها ایمائی از معشوق می‌داند. مرگ با تمام هراس‌آوری و قدرت خود، در برابر ایمائی گذرا از معشوق، جایگاه مرسوم پیشین را ازدست‌داده و محقر می‌نماید، مرگی که با اشاره به بیت زیر، سال‌ها در انتظار است و این شاعر است که اگر اشارتی از معشوق ببیند، تن به اجل خواهد داد:

یک عمر اجل تشنه جانی نتوان داشت تسلیم نماییم اگر دوست بر این است
(همان: ۲۹۴)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

طالب، در طلب مطلوب، مفتخر به فدا کردن زندگی خود است. چراکه دلیل جان‌سپردن و فدا شدن، مطلوبی است که شاعر، حتی حسرت ایماء و اشاره‌ای از او را به دل دارد و در ابیات خود، اذعان می‌دارد که قاتل، چنان مقام والایی دارد که مقتول باید به خود افتخار کند:

اگر بر خویش نازد کشتهٔ او می‌رسد نازش چرا بر خود بنالد هرکه چون او قاتلی دارد
(همان: ۵۶۹)

ازاین‌روی، در زیست جسمانی خود، به دنبال شمشیری می‌گردد که در دستان معشوقش تعریف‌شده تا تحقیر مرگ را در برابر ارادهٔ تمام و کمال[1] او، عرضه دارد:

آب شمشیر تو در مشربهٔ کیست که من دست از زندگی آن نوع که خواهی شویم
(همان: ۷۰۳)

در منظری دیگر از مرگ محقّر، مشاهده می‌شود که طالب، عطر و بویی که به‌واسطهٔ عشق بر تنش نشسته را به‌عنوان ابزاری برای تحقیر مرگ به کار می‌برد:

اگرچه خاک شدم بوی او نرفت از من توان به پیرهن افشاند چون عبیر مرا
(همان: ۲۴۹)

به‌گونه‌ای که مرگ، به‌عنوان پدیده‌ای که پوسیدگی جسم را به دنبال دارد، در برابر عطر معشوق، ناتوان است و ابهتی که در چشم مردم عادی دارد را در برابر فرد عاشق، ندارد. بیت زیر نیز بر همین سیاق است:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

پیراهن امید که چاک اجل انگیخت کز دامن و جیبم همه عطر کفن افتاد
(همان: ۴۱۱)

[1] در بین مربوط به این بحث، شاعر به‌صراحت، با آوردن «... آن نوع که خواهی...»، ارادهٔ معشوق را تمام و کمال می‌داند.

مفهوم دیگری که طالب، از آن برای معرفی مرگ محقّر به کار می‌برد، «هجران» است. مرگ طالب در مواجهه با درد و رنجی که از هجر معشوق، بر او واردشده، چندان به چشم نمی‌آید:

مرگ را همسنگ با هجران مدان ای دل که من بارها سنجیده ام مردن یکی هجران صد است
(همان: ۳۱۵)

بیت شمارهٔ ۱۶۲۹۶ نیز بر همین سیاق است[۱]. طالب اعتراف می‌کند که هیچ درمانی برای درد هجر، بر او کارساز نیست و اگر مقداری هم زهر مرگ بر او چیره می‌شود، به‌واسطهٔ خواست طالب است که پناه به آن می‌برد[۲]، وگرنه، غم مرگ در برابر غم هجر، جایگاه قابل‌تعریفی ندارد:

مگر به زهر اجل پی برم ز درد فراق وگرنه هیچ دوا نیست سودمند مرا
(همان: ۲۵۸)

و مرگ، حقیرتر از آن است که بتواند از این درد، آن‌طور که مفید به‌فایده باشد، بکاهد:

بعد مردن هم فراموشی گمانم از تو نیست آن نئی آن غم که از خاطر به نسیانم روی
(همان: ۸۸۶)

عظمت و حجم دردناکی هجران معشوق، تنها نصیب طالب نیست. طالب این تقابل معشوق و مرگ را به‌صورت جمعی نیز توصیف می‌کند. در بیت زیر، طالب، کشتگان زیادی را مانند خود می‌بیند که معشوقش، جان آن‌ها را به بازی گرفته و چنان ضعیفشان کرده که تنها یک برگ گل، برای کفن‌کردن خیل کشتگان او کافی است:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[۱] ز بس دشوارها بنموده‌ام طی، جان‌سپردا را همه دشوار می‌دانند و من مشکل نمی‌دانم

[۲] «گر ز هجران تو اندیشه کنم جا دارد هجر سوی ملک‌الموت به اعضا دارد» (کلیات: ۵۵۲)

در قتل عام هجر تو از ضعف کشتگان یک برگ گل توان کفن صد شهید کرد
(همان: ۴۶۸)

بیت/غزلِ ۱۰۵۱/۵ نیز هم براین نوع است و مرگ محقر این‌گونه در مواجهه با هجران معشوق، در اشعار طالب، علنی می‌شود؛ مرگی که نمی‌تواند مانعی برای جمعیت اسباب درد و رنج باشد:

دل به مردن هم از افزایش درد تو بکاست مرگ را مانع جمعیت اسباب نکرد[1]
(همان: ۵۸۸)

طالب، حفظ تن و زنده‌بودن را کم‌اهمیت می‌پندارد، به‌طوری‌که زنده‌ماندنش را به خاطر انتظار کشته شدن به دست معشوق و شمشیر او می‌داند. در این نگاه، مرگ طبیعی، محلی از اعراب ندارد:

جز به آب تیغ جان را تر نمی‌سازم لبی خضر دارد مشربی من نیز دارم مشربی
(همان: ۸۹۲)

شماره بیت/غزل‌های ۲۱۴/۳، ۳۶۱/۵، ۳۷۷/۶، ۹۹۱/۳ و ۱۴۰۶/۲ نیز بر همین سیاق، قابل‌تحلیل است.
طالب آملی تحقیر مرگ را در مواجهه با نوشیدن شراب نیز بیان می‌دارد:

گر به پای خم رسد دستم چه ها بالم به خویش من که جان در حسرت جام سبوئی می دهم
(همان: ۷۴۴)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1] گمان می‌رود که مصراع نخست بیت مذکور، در نسخه، دارای ایرادی باشد. باتوجه‌به مفهوم بیت و ناتوانی مرگ در رفع درد هجران، به‌نظر می‌رسد که فعل مصراع اول می‌باید دراصل، «نکاست» باشد که به‌صورت «بکاست» آمده است. اگر به مصراع دوم استناد کنیم که مرگ را در ممانعت از جمعیت اسباب (عوامل درد و رنج) می‌خواند، منطقی به‌نظر نمی‌رسد که در مصراع اول، توانایی ممانعت را داشته باشد و از افزایش درد، کاسته باشد؛ اما درجهت انتقال دقیق متن در ارجاع مستقیم، بیت به همان صورتی که در نسخه آمده، در جستار، مذکور است.

و بیت شمارهٔ ۱۶۶۵۰ (همان: ۸۰۲) نیز از همین دریچه، با مرگ محقر مواجه می‌شود. تحقیر مرگ در برابر یک تار مو نیز در شعر طالب آمده است:

پر رگان جان نیستم چون عقل در سودای خویش دل به موئی بسته‌ام بازش به موئی می‌دهم
(همان: ۷۴۴)

در این بخش، جهت اختصار، سایر ابیاتی که در حیطهٔ مرگ محقر، در غزلیات طالب مشاهده‌شده، با ذکر شمارهٔ بیت/غزل، آمده است: ۲۸۶/۱۱، ۳۵۸/۱، ۴۸۷/۱، ۵۰۰/۲، ۹۶۴/۵، ۱۰۱۲/۷، شماره بیت ۱۶۹۲۳ و ۱۷۰۰۰. ازنظر آماری، مرگ محقر در بین نگرش‌های مرگ محور، در ۳۲ بیت (۲۱.۶۲ درصد) مطرح‌شده است.

٤-۳. مرگ سیاه

مرگ سیاه، دریچه‌ای است که طالب از آن به مقولهٔ مرگ، متفاوت از مرگ مطلوب، مرگ مکرم و مرگ محقر نگریسته است. شاعر در این منظر، توجه ویژه‌ای به زیست زمینی خود داشته و مرگ را مانعی بزرگ برای دستیابی به اهداف مرتبط با همین زیست می‌داند. از جهاتی نیز مرگ، نقطهٔ پایانی بر لذات و داشته‌های طالب قلمداد می‌شود. طالب آملی، در کنار وجوه پیشترمطرح‌شدهٔ مرگ، چهره‌ای سیاه نیز در فضایی هول‌آور ترسیم می‌کند که در هیجانات روحی، ضربات احساسی، مصائب زیستی و انواع ضعف‌های روحی و جسمی، به دید می‌آید. در ادامه، به وجوه مختلفی از مرگ سیاه در غزلیات طالب، پرداخته می‌شود.

طالب از جلوهٔ سیاه مرگ، در مواقعی که خود را مشتاق به وصل در زمان حیات می‌بیند، هراس دارد. او برای اهداف، خواسته‌ها و آرزوهای خود، شوری دارد و مرگ را در تقابل و تخاصم با آن شور می‌بیند. ازاین‌روی، در غزلیات خود، بابیان ویژگی‌های منفی مرگ، این هراس را برای مخاطب، به توضیح می‌کشد. برای مثال، در بیت زیر، به‌صراحت، واژهٔ «مرگ» را در تقابل به «وعده» می‌آورد:

به وعده ها ز تو خرسند گشته خاطر و ترسم که روز مرگ من از وعدهٔ تو پیشتر آید
(همان: ۴۲۶)

البته او خواسته‌ها و آرزوهایی که از نگاه او، در تقابل با مرگ هستند را به وعدهٔ دیدار، محدود ندانسته و در ابیات زیر، بابیانی کلی، انواع خواسته‌ها را مشمول این نگاه می‌داند:

ای اجل میوهٔ این شاخ بود خام هنوز قصد چیدن منما نامده هنگام هنوز
ای عدم می‌رسم آلوده ز دامان رحم عرقم خشک نگردیده به اندام هنوز
(همان: ۶۱۵)

در ابیات بالا، مشاهده می‌شود که شاعر، بابیان نورس بودن خود، از مرگ می‌خواهد که در زمان حاضر، حاضر نشود تا او بتواند در مسیری که پیش رو دارد، روسوی خواسته‌ها و نیازهای جسمی و روحی خود، قدم بردارد. در این منظر، مرگ به‌عنوان مانعی برای نیل به این خواسته‌ها و نیازها، سیاه می‌نماید. در ابیاتی که با شکل نوشتاری «شمارهٔ بیت/شمارهٔ غزل» ذکر می‌شود، شاعر از همین منظر به مفهوم مرگ نظر دارد: ۶۰۴/۸، ۷۵۶/۴، ۱۳۲۳/۲ و ۱۶۲۶/۳.

شاعر آمل، فضای زیستی خود را دربند مصائب مختلفی توصیف می‌کند. این مصائب، گاه جنبه‌ای کلان و عمومی دارد و این مورد، باتوجه‌به مفهوم کلی بیت، استفاده از ضمیر جمعی «ما» و ذکر «سپهر» به‌عنوان پدیده‌ای مسلط بر سرنوشت نوع انسان -به باوری، قابل‌بیان است:

در گور کندن است سپهر از برای ما یا خاک در مصیبت ما سینه می کند
(همان: ۴۶۱)

گاهی نیز به وجوه فردی و شخصی خود شاعر مربوط است. مرگ سیاه، گاه به‌واسطهٔ ضعف کیفیت زیستی طالب -به استناد ادعای شعری‌اش- چهره نشان می‌دهد:

نگشایدش به هیچ طرف چشم روزنی　　آری عجب مدار که گور است خانه ام[1]
(همان: ۷۰۵)

و گاهی به‌واسطهٔ ضعف جسمانی‌اش[2] که در این مورد، می‌توان به ابیاتی چند از یک غزل اشاره داشت:

گر دانهٔ وجودم گردد غذای موران　　بر انگبین نچسبد از ضعف پای موران
موری که شکر گوید بر دانهٔ وجودم　　آن مور در قناعت باشد همای موران...
...گر جمله جمع سازند خاکستر وجودم　　یک میل حاصل آید ز آن توتیای موران...
...نقل جسد ز صحرا سوی لحد نمودم　　بودم وبال مرغان گشتم بلای موران
(همان: ۸۲۴)

و ابیات دیگری که هریک به‌نوعی، مرگ سیاه را به تصویر کشیده‌اند و به جهت اختصار، به ذکر «شمارهٔ بیت/شمارهٔ غزل» هریک، پرداخته می‌شود: ۵۵/۹، ۳۱۱/۳، ۴۴۸/۱۱، ۹۶۴/۱۵، ۹۶۴/۲۳، ۱۲۳۰/۷، ۱۳۰۵/۳، ۱۳۳۷/۸، ۱۴۳۴/۱ و همچنین ابیات شمارهٔ ۱۶۶۵۴ و ۱۶۹۶۵. درمجموع، مرگ سیاه را در ۲۶ بیت (۱۷.۵۷ درصد) از مجموع ابیات مرگ‌اندیشانه می‌توان مشاهده کرد.

۵-۳. مرگ مقرّر

مرگ از دیدگاه دوساحتی‌بودن انسان (جسم-روح)، چنان‌که در مقدّمه، ذیل آرای ابن‌سینا در باب مرگ ذکر شد، از نوع مرگ مقرّر است و انسان در برابر آن، قدرتی در باب تأخیر یا تعجیل[3] در آن ندارد. طالب در غزلیات خود، درموقعیت‌های متفاوتی به مرگ مقرّر اشاره می‌کند. گاهی بابیانی کلی و بدون استفاده از این مفهوم در جهت موضوعات مختلفی مانند انتقال تجربه، حکمت‌آموزی، ایجاد امید و غیره، بی‌واسطه به مقرّر بودن مرگ اشاره می‌کند:

[1] برهمین سیاق است بیت «آکندهٔ محنتم به نوعی / کز جامه فشار گور بینم» (کلیات: ۷۳۰) و بیت «چون سرم آرام بر خشت لحد گیرد به گور/ من که خشتی در تمام عمر بالین کرده‌ام» (کلیات: ۷۴۶)

[2] طالب در ابیات مختلفی به مسألهٔ لاغری و ضعف جسمانی خود اشاره کرده است که محدود به ابیات مرتبط با جلوهٔ مرگ نیست. این مورد، با غور در ابیات دیوان، محسوس است.

[3] ناتوانی انسان در ایجاد تأخیر در زمان مرگ، به حکم طبیعت و مقرّر بودن پدیدهٔ مرگ اشاره دارد و عدم تعجیل در آن نیز به ممنوعیت مقولهٔ خودکشی و قتل نفس در حیطهٔ موازین شرعی و اخلاقی اشاره دارد.

عمر ابد پیش آرزو نفسی نیست خضر به‌جز تهمت حیات ندارد
(همان: ۴۵۹)

سراب گشته مگر آب چشمه‌سار حیات که خضر با لب تبخاله‌جوش می‌آید
(همان: ۴۱۳)

قابل‌ملاحظه است که طالب، عمر ابد را هوسی ناممکن دانسته و مرگ را پدیده‌ای می‌داند که حتماً پدیدار خواهد شد، به‌طوری که حیات مادام خضر را که مطروح است، تهمت قلمداد می‌کند و امید انسان به عمر مدام را واهی می‌شمارد:

ندارد چون سراب از بود امیدی نمود ما عدم را تنگ در آغوش جان دارد وجود ما
(همان: ۲۵۶)

بر این طریق، به شمارهٔ بیت/ شمارهٔ غزل ۱۰۴/۳ و ۳۷۱/۱ نیز می‌توان نظر انداخت و بیان کلی و بی‌واسطهٔ مقرّر بودن مرگ را در آن ابیات یافت.

طالب در برخی از ابیات، در کنار توضیح مرگ مقرّر، به پند و نصیحت پرداخته و دیگری را به رفتارها و نگرش‌هایی دعوت می‌کند که با مرگ مقرّر، در تضاد و تقابل نباشد. او نتیجهٔ تقابل با امر مقرّر و حتمی مرگ را جز ازسر غفلت نمی‌داند و حاصلی جز پشیمانی را بر غافل، متصور نیست:

غافل کسی که طرح عمارت به خاک ریخت پنداشت بی خبر که جهان جای بودن است
(همان: ۳۵۳)

در نگاه طالب، چنان‌که از بیت فوق برمی‌آید، در جهانی که جای بودن نیست و مرگ، بر انسان مقرّر شده، طرح عمارت ریختن و تلاش برای بقای مداوم، نشانهٔ بارز غفلت است. ازاین‌روی، نه تقابل با مرگ مقرّر را صحیح می‌داند و نه از روی دیگر، ناامیدی و بی‌عملی را در این منظر، موجه می‌داند. طالب در

راستای تقبیح پیش‌مرگی و زیست‌ناخواهی، از سویی به کوتاهی زیاد عمر و سرعت گذر آن اشاره می‌کند:

عمر چو دزدان در آرزوی فرار است گاه به برق و گهی به باد سوار است
(همان: ۳۰۸)

و از سویی دیگر، پیشاپیش رسیدن اجل و زمان مرگ را، به استناد این‌که زمان مرگ، ازپیش مقرّر و از ارادهٔ انسان خارج است، بیهوده و مضر می‌خواند:

رشتهٔ عمر خود به خود گسلد ای اجل حاجت کشیدن نیست
(همان: ۳۸۱)

در همین راستا، درجایی دیگر، بیهودگی شتاب سوی مرگ را این‌گونه بیان می‌کند:

گر مرگ ماست کام دلت اضطراب چیست خواهد شکفتن این گل مقصد شتاب چیست
(همان: ۲۸۰)

بیت زیر هم بر مضمون بیت بالاست:

رحم کن بر خود دلا تا کی شتابی سوی عشق مرگ را هردم به رغبت کردن استقبال چیست
(همان: ۳۸۵)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

و دیگر منظر در مرگ مقرّر، فرصتی است که این مفهوم، جهت بیان حکمت زیستی، به طالب می‌دهد. برخی نصایح طالب با تکیه‌بر مرگ مقرّر، در ابیات زیر قابل‌مشاهده است:

مشو خندان بده خود را به یاد مرگ ای غافل که چون گل بشکفد چیدن دهد تعلیم گلچین را
(همان: ۲۵۵)

خمار طی شد اگر عمر امان دهد زین پس چو شخص نشأه می در کشاکشم بیند
(همان: ۴۱۸)

وصیت است بر این اهل مشرب از لب حلم که بر گدائی میخانه افتخار کنید
(همان: ۴۹۹)

نگاه به مرگ به‌عنوان یک امر مقرّر، با زبانی به‌دوراز گلایه، شکایت و حسرت، در بین ابیات مرگ‌اندیشانه، در ۱۳بیت (۸.۷۸ درصد)، آمده است.

٤. نتیجه‌گیری

ملک‌الشعرای دربار جهانگیر، از دریچه‌های مختلفی به مرگ نگریسته است. یکی از انواع نگرش‌های طالب به مرگ، نگاه تکریمی است. او «مرگ مکرّم» را در بطن مفاهیمی از قبیل رهایی از حصار تن، پرواز روح، نیل به عالم بالا، ارجحیت عدم بر هستی خاکی و مفاهیمی ازاین‌دست، جست‌وجو کرده و به مخاطب ارائه کرده است. مرگ مکرّم در بین ابیاتی که مستقیم به مقولهٔ مرگ و مرگ‌اندیشی مرتبط بوده‌اند، ۳۱.۰۸٪ از ابیات را به‌خود اختصاص داده است.

یکی دیگر از وجوه مرگ‌اندیشی در غزلیات طالب، مرگ مطلوب است. این نوع مرگ در راستای مسائل فردی و شخصی از قبیل نارضایتی از نوع زیست عاشقانه، انتظارات برآورده نشدهٔ این‌جهانی و غیره، مورد طلب طالب قرار می‌گیرد. طالب در این نوع نگرش، ابعاد اجتماعی را نیز مدنظر قرار داده و با استفاده از روش‌هایی مانند استفاده از ضمایر جمع، خطاب قرار دادن دیگری/ دیگران و ایجاد فضایی مشترک با مخاطب در بطن شعر، اندیشهٔ مرگ را در انواع خودش، در میان جامعه نیز قابل‌پذیرش نمایان می‌دارد. مرگ مطلوب در ۳۱ بیت (۲۰.۹۵٪) مرگ‌اندیشانه آمده است.

مرگ محقر بیان می‌دارد که در برابر عظمت و کرامت معشوق یا مفهوم موردپسند و پذیرفته‌شده در باطن شاعر، ارزش و اهمیت چندانی ندارد و شاعر، در مسیر خواستنی خود و جامعه، مرگ را به‌عنوان امری قطعی و پایان‌بخش به لذات دنیوی، هراس‌آور ندیده و در جهت نیل به وصل در عالم بالا، ایما و اشارات معشوق، عطر و بوی عشق، حتی شراب و تار مو، به‌راحتی به آن تن می‌دهد و آن را با تمام درد و رنجی که بر انسان وارد می‌کند، در مقابل درد هجران، هیچ می‌شمارد. طالب در ۳۲ بیت (۲۱.۶۲٪) از مجموع ابیات مرگ‌محور، نظر به مرگ محقر دارد.

مرگ سیاه به‌عنوان مرگی که شاعر از آن رنج‌برده و در مواجهه با آن، انبوهی از داشته‌ها و خواسته‌ها را در حال ازدست‌رفتن می‌بیند، در ۱۷.۵۷٪ از ابیات مستخرج، مشاهده می‌شود. نگاه غیرارادی به مرگ در غزلیات طالب که در این پژوهش با عنوان مرگ مقرّر بیان‌شده است، هم در جهت معرفی اعتقادات و افکار طالب و هم در جهت بیان نصیحت‌ها و حکمت‌های مدنظر او، در ۱۳ بیت (۸.۷۸٪) از مجموع ابیات مستخرج، آمده است.

باتوجه‌به فضای کلی حاکم بر ابیات مرگ‌اندیشانه که در این جستار، مورد واکاوی قرارگرفته‌اند و همچنین با تکیه‌ای نه‌تمام‌وکمال بر داده‌های کمی، نگارنده نظر بر این دارد که طالب آملی، در اشعار خود که به‌عنوان نمود ذهنیاتش، جهان هستی را آنگونه که هست، می‌بیند و همراستا با دقت نظری که در شعر سبک هندی برای انتخاب واژگان وجود دارد، وجوه مختلف زیستی را به‌دقت نظاره می‌کند؛ عالم بالا را دربرابر عالم خاک، درک می‌کند و مرگی را که لازمهٔ نیل به آن هدف والاست، مکرم می‌شمارد. هجران معشوق و مصائب زندگی را می‌بیند و دراین مسیر، مرگ بر طالب، سلاحی مطلوب جلوه می‌کند. در تقابل، عظمت مفهوم عشق و وصل را می‌بیند و مرگ دربرابر این عظمت، محقر می‌نماید. زیبایی‌ها، داشته‌ها، انتظارات و حتی اهداف جسمانی را می‌بیند و مرگ، به‌عنوان نقطه‌ای تاریک و خط بطلانی بر آن انتظارات دلخواه، سیاه رخ نشان می‌دهد. و در بطن این نظارهٔ تمام‌جهت، از یاد نمی‌برد که مرگ نیز، چون زندگانی، مقدّر است و او آمده تا دراین‌فضای مقدر و موجود، درست ببیند و جهان را آنگونه که هست، تجربه کند. ازاین‌روی، بدون هیچ پیشفرضی با مرگ مواجه می‌شود. طالب در پدیده‌ها و پدیدارها

خود را جاری داشته و به مرگ، نظری متناسب با همان منظر موجود، می‌اندازد. درمجموع، از بررسی وجوه مختلف مرگ‌اندیشی طالب آملی دریافت شده است که او نه وجود خود را تمام آزاد از خاک می‌بیند و نه تمام دربند که بی انکار جهت‌دار، ابعاد مختلف وجودی خود را کشف و زیست می‌کند وحال در این میان، مرگ حتی، به‌هرگونه که اقتضای شرایط است، نمود یابد. اصل، دیگر است.

منابع پژوهش

- ابن‌سینا، حسین‌بن عبدالله (۱۳۶۳). *المبدأ و المعاد*، به اهتمام: عبدالله نورانی، چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ مطالعات اسلامی.
- آملی، طالب (۱۳۴۶). *کلیات اشعار*. به اهتمام و تصحیح سید محمد طاهری شهاب، تهران: انتشارات سنایی.
- نقیب‌زاده جلالی، میر عبدالحسین (۱۳۸۴). *درآمدی به فلسفه*، تهران: طهوری.
- خمینی، سید روح‌الله (۱۳۸۵). *تقریرات فلسفه امام خمینی*، تقریر سیدعبدالغنی اردبیلی، چاپ دوم، تهران: موسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۵۴). *لغتنامه*، تهران: امیرکبیر.
- رامین، فرح (۱۳۹۸). «تأملی بر چیستی مرگ در فلسفهٔ شوپنهاور و ملاصدرا». دو فصلنامهٔ علمی-پژوهشی حکمت معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ۱۰، شماره ۱، صص ۱-۲۶.
- سبزواری، حاج‌ملاهادی (۱۳۷۷). *دیوان اسرار*، به اهتمام سید حسن امین، تهران: موسسه فرهنگی هنری مه.
- سجادی، سید جعفر (۱۳۷۰). *فرهنگ مصطلحات عرفا*، تهران: انتشارات بوذر جمهری مصطفوی.
- صدرالدین شیرازی، محمدبن ابراهیم (۱۹۸۱). *الحکمه المتعالیه فی الاسفار العقلیه الاربعه*، بیروت: دار احیاء التراث العربی.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹). *تاریخ ادبیات در ایران*. جلد ۵، بخش ۲، تهران: انتشارات فردوس.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

- عظیمی دخت، سید حسن و مهدیه، فرزانه (۱۳۹۱). «مرگ‌هراسی». فصلنامهٔ علمی-پژوهشی دانشگاه قم. سال ۱۳، شماره ۳.
- قرآن کریم.
- گوهرین، سیدصادق (۱۳۸۸). *شرح اصطلاحات تصوف*، تهران: زوار.
- مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۸۶). *پیام امیرالمومنین علیه‌السلام*، تهران: دارالکتب الاسلامیه
- مرسلین، محمد (۱۳۳۸). «محمد طالب آملی، شرح حال و آثار او». دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه تهران.
- مولومی، جلال‌الدین محمد (۱۹۲۹). *مثنوی معنوی*، دفتر سوم، به اهتمام و تصحیح رینولد نیکلسون، لندن: بریل.
- نعمانی، شبلی (۱۳۱۴). *شعرالعجم یا ادبیات منظوم ایران*. ترجمهٔ سیدمحمدتقی فخر داعی، جلد ۳، تهران: مطبعه مجلس.
- نهج‌البلاغه.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

زیبایی‌شناسی بر محمل تصویرآفرینی استعاره در شعر طالب آملی

سام دلیری[1]

دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

چکیده

آنچه امروزه به اثر ادبی یا هنری جایگاه ویژه‌ای می‌بخشد از نقطه نظر زیبایی‌شناسی اثر است. تبیین این مسأله که نقاط قوت اثر آشکار شود و تار و پود سازندهٔ زیبایی‌شناسی به بررسی گذاشته شود و در یک کلام محسوس را به معقول تبدیل کنند. در این مقاله، دیوان ملک‌الشعرا معروف به بلبل آمل در سبک هندی از نظر زیبایی‌شناسی، خاصّه صنعت استعاره مورد بررسی قرار می‌گیرد. اینکه چرا استعاره در شعر طالب نسبت به دیگر آرایه‌ها، بسامد بالایی دارد و چگونه بینش ادبی و فلسفی این شاعر با استعاره عجین شده و نسبت به مبانی سبک هندی وفادار مانده است. طالب آملی از جمله چند شاعر انگشت شمار ایرانی هند است که قدرت قریحه و استعداد و ذوق فطری و کسب شدهٔ او، باعث شده تا از نگاه جزئی‌نگر و خیالات باریک هندی بهره‌مند شده، آنچه مبانی سبک هندی را می‌سازد در شعر او جلوه گر است. شکل ذهنی شعر او مرتبط و مزدوج با موسیقی درونی و بیرونی، دلربایی و تأثیرگذاری عجیب و زیبایی خاصی در شعر او پدید آورده است.

کلیدواژه: طالب آملی، سبک هندی، زیبایی‌شناسی، تصویرآفرینی، استعاره، تشخیص.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی.

۱. مقدمه

طالب آملی مشهور به طالب یا آشوب ۹۸۷-۱۰۳۵ ق یکی از تأثیرگذاران جدی سبک هندی است. در ابتدا آشوب تخلص می‌کرد. سپس به نام خود متخلص شد:

همان آشوب سودا گیرد از ذوق سرم، طالب اگر صد مغز عقلم پنبهٔ داغ جنون گردد

طالب، از مادر کاشانی بوده است. از خویشان مادری وی، حکیم نظام‌الدین علی کاشانی، پزشک دربار شاه تهماسب و محمد خدابنده بود و حکیم رکنای مسیح پسرخاله و یار طالب که فرزند همین نظام‌الدین علی بوده است. اصل وی از اهلم رستاق یا علمدهٔ کنونی بود. ستی‌النساء، خواهر طالب، همسر برادر رکنای مسیح بوده است. سال و روز تولد طالب بدرستی معلوم نیست.

طالب آملی، ملک الشعرای درباره امپراتور پارسی دوست و شعرپرور هندوستان یعنی جهانگیر شاه، به همان اندازه که در هند به شهرت و مکنت رسیده بود، هرگز در ایران همچو همهٔ بزرگان، یا به حسد، یا کینهٔ رقیبان و دشمنانش، به آنچه شایسته بود دست نیافت.

شعر طالب آملی به جهت مضمون‌یابی و عدم انسجام ساختاری، اما شعری به غایت قدرتمند در محور افقی است و آنچه به شعر او فضای استعاری می‌دهد، هم ساخت ترکیبات تازهٔ اوست، هم بیان پارادوکسی و متناقض در عین حال خردگریز، از شعر او، قله‌ای رفیع ساخته است. تخیل ناب طالب وقتی با نامردی‌ها و نامرادی‌ها روبه‌رو شد طالب را در آغوش گرفت و در فضایی وهم‌آلود با تکیه بر استعاره مکنیه (تشخیص) به گفت‌وگو با اعیان طبیعت پرداخت که در نهایت شعری گرم، پر شور، با تصاویری بکر را پدید آورد.

در این مقاله می‌کوشم تا ابتدا ثابت کنم شاعرانی در مجموعه سبک هندی قرار می‌گیرند که فرهنگ هند را درک کرده و با آن زیسته باشند. سپس تأثیر استعاره و تصویر ناب را در شعر او نشان دهم که طالب نه تنها در ساخت استعاره‌های ناب و تصاویر تازه، شاعری خلاق است؛ بلکه شاعری است با فضای فکری استعاری و تشخیص در شعر او به جهت عنایت ویژهٔ او به جهان خارج و پدیده‌های طبیعت است.

در تبیین زیبایی‌شناسی هنر باید بدانیم هنر حوزه‌ای خاص و در عین حال مهم است. جنبه‌ای عملی دارد و اشیایی ملموس می‌آفریند یا به پدیده‌های عینی در دل واقعیت مجال ظهوری دهد. به همین دلیل است که هنر را آفرینش می‌دانند. هنر برای بازنمایی جهان و شکل بخشیدن به جهانی نمادین که با احساسات، شهود، تخیل و تصورات ما رابطه دارد که جنبهٔ انتزاعی هنر است. هنر جهانی خیالی پدید

می‌آورد به گونه‌ای که در عین اینکه در واقعیت جای دارد، امّا تماماً واقعی نیست به گونه‌ای که غالباً فکر می‌کنیم زندگی در این جهان می‌توانست از زندگی روزمره بهتر باشد. زیبایی‌شناسی در برابر ارزش چیزهای جدید خودداری کرده، به آفرینش‌های هنری شناخته شده و تقدیس شدهٔ پیشینیان رغبت نشان داده است. به همین دلیل نگارنده، از جهت نشان دادن ارزش هنری استعاره، خاصّه تشخیص که خود نوعی انسانی از استعاره بالکنایه یا مکنیه است خواست تا شعر طالب آملی به عنوان رکن رکین سبک هندی را از منظر بیننده بررسی نماید. رضا داودی، استاد فلسفه در جایی گفته است: زبان استعاره است و استعاره جان زبان است، به گونه‌ای که پیراستن زبان از استعاره به نابودی و مرگ زبان می‌انجامد (داودی اردکانی، ۱۳۹۱: ۴).

در واقع زبان شعر و فلسفه سرشار از استعاره است. بدون استعاره، شعر و فلسفه از شأن اعتبار ساقط می‌شوند. در اینجا – منظور شعر طالب – از زبان، زبان شاعرانهٔ اوست که زبان اشارت است؛ چرا که استعاره امری شاعرانه است. توأم زبان با شعر است. اهمیت استعاره در این است که در ادبیات یا عبارات بلاغی، موجب نوعی مسرت است که همراه با ابهام و پیچیدگی است که در شعر باعث تأخیر معنا می‌شود. در واقع با اینکه تشبیه در مقام مقایسه منشأ استعاره است؛ اما استعاره به القای معنی چندان کاری ندارد که به چگونگی بیان و جنبه‌های زیبایی‌شناسی کار دارد. لذا به شیوه و سبک بیان مربوط می‌شود. استعاره، به اصلی‌ترین جنبهٔ زیبایی‌شناسی که همان شکل تازه بخشیدن زبان و با اندک واژه، معانی بسیار را افاده کردن، در متن ظاهر می‌شود و اهمیت بنیادین پیدا می‌کند. لذا منظور نگارنده روی تقسیم‌بندی استعاره متمرکز نبوده، بلکه ذهن استعاری هر شاعر با دیگری متفاوت است، مقصود بوده است. متاسفانه پیشینه‌ای برای این پژوهش یعنی از این منظر ندیده‌ام.

اهمیت استعاره در این است که، بازیچهٔ زندگی نیست که اندک فانتزی به آن بخشد، بلکه اهمیت بنیادین استعاره، در این است که نمی‌توان آن را از متن شاعرانه جدا کرد. همانگونه که شکر در آب جوش حل می‌شود و با اینکه شکر چیزی است و آب عنصر دیگر اما پس از حل شدن به هیچ روی نمی‌توانیم شکر را جدا سازیم، نمی‌توانیم استعاره را از شعر مجزا نماییم. اما میزان شیرینی یا استعاره بودن ذهن هر شاعر را می‌توانیم تعیین نماییم.

شاعر توانمندی مثل طالب می‌کوشد این ترتیب معرفتی را نشان دهد از استعاره – نماد – اسطوره. طالب زیرمجموعهٔ شاعرانِ برخاسته از نگاه تخیلی هندی است؛ نه مثل محتشم و صائب و فدایی مازندرانی و... که خود ادامهٔ شعر سبکِ عراقی‌اند با اندک تفاوت.

شاعران مکتب هند که کلیت سبک هندی را ساخته‌اند، دارای ذهنی استعاری‌اند که تمامی‌دیوانشان از نگاه استعاری مایه می‌گیرد. این نشان می‌دهد که شاعران شاخهٔ اصفهانی یا صفوی گزارشگر زندگی روزمره‌اند و با استفاده از تمثیل‌های آشنا، نوعی نگاه خاکی را گزارش می‌کنند. اما طالب، شوکت نجاری، بیدل دهلوی و غالب دهلوی و... از جمله شاعرانی‌اند که به تعریف ماهوی هنر بسیار نزدیکترند. چون جهان تأثرات، شهود، تخیل و هیجان را به طور سرکش نشان می‌دهند، که در جهان واقعی و روزمره چندان قابل دریافت نیست و از هر نوع نظارت یا اجبار، سر باز می‌زند. در شعر طالب و شاعران هم‌ارز، زیبایی‌شناسی در شعر، خاصّه در ذهنشان خود مختار است و کمتر به کمند نقد در می‌آید و از تقبل‌گرایی گریزان است.

در شعر این شاعران، کمتر می‌توان از وحدت میان شعر و اجتماع خبری گرفت و برخلاف شعر سبک اصفهانی یا صفوی که کل تاریخ فرهنگی ملت را می‌توان در آن متبلور یافت، نمی‌توان با شعر طالب یا بیدل برخورد کرد. گاه به گونه‌ای به نظر می‌رسند که برای نخستین بار انسان با جنبه‌های شگفت انگیز تخیل و واژه روبه‌رو می‌شود. به عنوان مثال، مثنوی محیط اعظم بیدل و بسیاری از غزل‌های طالب اینگونه‌اند. سیر نزولی ندارند و به ترجمه در نمی‌آیند. همین شگفت انگیزی شعر طالب و شاخهٔ هندی است که زیبا به نظر می‌رسد؛ یعنی به سخن هگل نزدیکترند که می‌گفت: هر امر شگفت انگیزی زیباست. شعر می‌تواند شبیه نقاشی باشد. چون درست به اندازهٔ نقاشی از قابلیت توصیف و بازنمایی و انگیزش برخوردار است. تصویر شاعرانه که بسیار به تصویر ذهنی نزدیک است نباید نسبت به تصویر نقاشی دست کم گرفته شود. برخلاف برخی هنرشناسان باید اذعان داشت شعر همچون نقاشی است و نقاشی شبیه شعر. این خواهران رقیب، یکدیگر را بازتاب می‌دهند و کار و نام‌هایشان را با یکدیگر عوض می‌کنند. می‌گویند: نقاشی شعر خاموش است و شعر را نقاشی گویا می‌نامند.

شعر، نقاشی و موسیقی و... هنرهایی به منظور لذت‌آفرینی پدید می‌آیند لذا شاعری که می‌تواند در کلام خویش هر سه هنر را انعکاس دهد به نقطهٔ آمال نزدیک شده است. منوچهری دامغانی، در قصیده‌ای سفرنامه‌گون، براعت استهلال بی‌نظیری را خلق می‌کند که مخاطب فارسی‌زبان هر سه این هنرها را در لحظه درمی‌یابد.

شبی گیسو فروهشته به دامن پلاسین معجر و قیرینه گرزن...
...سر از البرز برزد قرص خورشید چو خون آلوده دزدی سر ز مکمن

به کردار چراغی نیم مرده که هر ساعت فزون گرددش روغن

پس هر قدر ادبیات در وسعت بخشیدن به تخیل و واژگان مشخص مؤثر و مفید باشد نباید کاربردی مستقیم پیدا کند؛ زیرا بیش از حد شبیه به زندگی می‌شود آنگاه خودشکن می‌گردد و بازده نزولی اسرارآمیزی پیدا می‌کند. ادبیات (شعر) بازتاب زندگی نیست ولی از آن گریزی هم ندارد. ادبیات زندگی را در دستگاه‌ها ضمه به جان بدل می‌کند. این تخیل عمیق است که آنچه مهابت جهان را در برابر ما می‌نماید در خود فرو می‌برد و از سوی دیگر دستگاه خود خوشایند بازتاب می‌دهد. پس جهان بدون شعر، برهوتی مرگبار است که هر چیزی واقعی، به قصد نابودی چهره می‌نماید. شِلی، شاعران را «قانون گذاران ناشناختۀ جهان» می‌خواند. او از توانِ شناختی شعر بیشتر به مفهوم تخیل متوسل می‌شود تا صدق: «شعر، دایرۀ تخیل را با انباشتن آن از اندیشه‌های همواره تازه گسترده‌تر می‌کند.» در ادامه می‌گوید: «گستردن تخیل از راه همدردی با رنج‌ها و هیجاناتی است چنان عظیم که درکشان، قوۀ فهمی‌که آن‌ها را تصور کرده متورم می‌سازد. تخیل امکان نوعی درک تازه از جهان، فراتر از چارچوب مشخص عقل و حس، را فراهم می‌آورد که از راه‌های دیگر امکان پذیر نیست» (مارک پیتر، ۱۴۰۱: ۴۵۲).

تخیل بیشتر نوعی آگاهی عالی‌تر نسبت به جهان معمولی است نه دسترسی خاص به جهان غیر عادی و عجیب. بنابراین هنرمند یا شاعر که قریحه‌ای وقاد اما روحی متعادل دارد می‌کوشد بر بلندایی به افق‌های نامکشوف بنگرد و سرشار از زیبایی گردد که از جهان خاکی به تمامی نگسسته باشد. در این میان استعاره‌ها به عنوان شگفت‌انگیزترین منبع تصویر ناب و دست ناخورده چون موجد ابهام و پیچیدگی هستند و زمینۀ رهایی از گرفتاری‌های شفاف ناشی از تبیین و تعریف‌های افراطی را فراهم می‌آورند در زیبایی‌شناسی شعر، نقش بنیادین ایفا می‌کنند.

در ادب فارسی (شعر) و سبک‌های کلاسیک، بیش از همه سبک هندی و خاصه طالب آملی با پرورش استعاره در دستگاه ذهنی خود در قالب غزل نوعی درنگ معنایی ایجاد می‌کند و به پدیده‌های قراردادی جهان، نگاهی استعاری می‌اندازد. طالب با پرورش استعاره به ذات اشیا دست می‌یازد تا به کشف دوبارۀ آن‌ها برسد.

طالب و چندین شاعر سبک هندی همچون بیدل و کلیم و شوکت بخاری و سرهندی، به جای بازگو کردن قراردادها در زبان فارسی، معنای شعر را با کل ساختمان پیچیده استعاره یکی می‌کنند. در اشعار طالب وزن و استعاره به یکدیگر متعلق‌اند و با بازگویی هر یک، دیگری را نیز ملزم به بیان می‌نماید. «در

ساختمان شعر، تصویر، استعاره، نماد و اسطوره مبین تقارب دو خط است که هر دو در مطالعهٔ شعر اهمیت دارد. یکی جزئیتی حسی یا تداومی‌حسی و زیبایی‌شناختی است که شعر را به نقاشی و موسیقی پیوند می‌دهد، دیگری «صنعت‌گری یا مشابه‌پردازی» است، یعنی مقال غیرمستقیمی که با مجاز مرسل و استعاره بیان می‌شود» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۰۷-۲۰۸). تصویری که در این مقاله از آن صحبت می‌شود، اثرش ناشی از آن است که نمودار احساس است. ازرا پاوند بهترین تعریف تصویر را ارائه می‌دهد: «تصویر نشان دهندهٔ گره خوردگی عاطفی و عقلانی در برهه‌ای از زمان و وحدت بخشیدن به افکار متفرقه است نه ارائه صوری » (همان: ۲۰۹).

طالب آملی در این مسیر با استعاره‌های دیریاب و تصاویر دور، در کنار جهان واقعی جهان خیالی می‌سازد که مصالح آن عمدتاً تشبیهات کمتر به کار رفته و گاه تازه تصویرهای ناب و استعاره‌های دیر فهم می‌باشد که بیشتر جهانی نزدیک به جهان سوررئالیستی است. طالب در کنار قصیده، رباعی و مثنوی و قالب‌های دیگر، به نظر می‌رسد بیشترین کوشش خود را را مصروف غزل نموده است. طالب می‌داند حتی اگر با استعاره‌ها و مجازها و تمثیل‌ها و اسطوره‌ها حاصل کارش سخت مبهم هم از کار درآید، به دلیل تازگی عناصر لذّت خاصی به مخاطب او می‌بخشد. وی در کمال شگفتی گاه با واژه‌ها و عناصر آشکار طبیعت در کارگاه ذهنی خود، چنان ابهامی به کل غزل می‌بخشد که باید اذعان داشت ساختمان غزل استعاره‌ای است نه فقط تصاویر آن.

استعاره یکی از ارکان بنیادین زیبایی‌شناسی است چون رمز و ابهام و گره خوردگی اشیا را ایجاد می‌کند. اگر شعر را سفر به سرزمین ناشناخته بدانیم استعاره، منظره شگفت انگیز بعد از هر پیچ است. ناگفته نماند استعاره را نباید انحراف از نُرم طبیعی به حساب آورد. همهٔ استعاره‌ها، بعد از مدتی در حوزهٔ زیبایی‌شناسی کاربرد ندارد و به دستهٔ زبان خودکار سقوط می‌کنند. چون دیگر درنگ معنی با آنها رخ نمی‌دهد و استعاره‌ها بی‌رنگ و مرده می‌شوند. استعاره‌هایی طراوت و تازگی دارند که تأثیر عاطفی شدید و عمیقی بگذارند.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

«اچ. کنراد (H.KONRAD) استعارهٔ زبانی را در برابر استعارهٔ زیبایی شناختی قرار می‌دهد و متذکر می‌شود استعارهٔ نوع اول به ویژگی نمایان شئ تکیه می‌کند در حالیکه مقصود از نوع دوم این است که شئ تأثیر تازه‌ای در ذهن ایجاد کند تا در فضای تازه‌ای محاط شود» (همان، ۲۲۰).

در استعاره عنصری شناخته، مبین عنصری می‌شود که یا ناشناخته است و یا گوینده، خود به دلیلی نمیخواهد آشکارش کند. استعاره می‌آید تا از زبان خودکار ممانعت نماید و فکر شخص را درگیر کشف

کند. به همین روی استعاره به عنوان یکی از عناصر خیال انگیز، به بحث زیبایی‌شناسی مربوط می‌گردد. زیبایی‌شناسی، ارتباط بی‌واسطه با درک و شناخت زیبایی نهفته در شعر و هنر دارد. لذا از آنجایی که تصویر، استعاره، تشبیه، رمز، نهاد و اسطوره در شعر نهفته هستند و باید کشف شوند خود عامل زیبایی اند. البته در تشبیه سهم ذهنی شعر کم است چرا که همه چیز ظاهری است و آنقدر روشن که دیگر ابهامی وجود ندارد.

در نگرش سنتی سبک عبارت است از زیور و جامهٔ زبان بر تن اندیشه. بنابراین شاعر برای دستیابی به سبک فاخر و عالی باید به آرایش زبان و تزیین صورت سخن اهتمام ورزد. بلاغیون سنتی اروپا دربارهٔ نقش استعاره گفته‌اند: «استعاره برای تزیین زبان متعارف بسیار کارآمد است، موثرترین شیوه‌ایست برای تلألو بخشیدن به سبک و فاخر کردن آن. از دید ایشان ارزش غایی استعاره در کارکرد تزئینی آن است» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۲۶-۲۷). «تصویر پردازی حاصل نوع شناخت و نوع تجربه شاعرانه است. نیچه در این باب سخن زیبایی دارد: در نهایت انسان در اشیا چیزی نمی‌بیند جز آنچه خود به آنها داده است» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۹۸).

حال وقت آن رسیده است که با ذکر تصاویر هنری اشعار طالب آملی که یکی از نمایندگان طراز اول سبک هندی است، میدان دید او و نیز قدرت قریحه و ذوق و توان زیبایی آفرینی او را نشان دهیم. طالب در جایی گفته:

سخن که نیست در او استعاره نیست ملاحت نمک ندارد شعری که استعاره ندارد

(کلیات طالب آملی: ۴۴۷)

یکی از نقاط قوت شاعران طراز اول سبک هندی که برخلاف متقدمین دست به نوآوری زده اند استفادهٔ جدی از آرایهٔ استعاره در شعر است. چیزی که نظر بسیاری را نسبت به شعر سبک هندی تیره و تار کرده، درنگ معنایی به واسطهٔ عدم وضوح و روشنی نسبت به شعر پیش از آن است. ابهام و چندلایگی از ویژگی‌های اساسی شعر طالب است. لذا این ویژگی را باید جزء ریزه‌کاری و هنرآفرینی و نوآوری سبک هندی دانست برای ایجاد لذت. این ابهام و بهم ریختگی نحوی اگر از حد معمول بالاتر نرود اتفاقاً باید به فال نیک گرفت. همین غرابت در تصاویر بوده که این سبک‌ها را متمایز کرده است وگرنه اعراض سبک بازگشت ادبی، که از این بیگانه سازی و هنجار شکنی پرهیز کرده هرگز نتوانسته به یک هزارم لذت آفرینی شاعر سبک هندی برسد. با کمی‌مداقه در ابیات زیر قدرت طالب آملی نسبت به شاعران دیگر آشکار می‌گردد:

تا بر جمال دوست گشودیم دیده را کردیم موج خیز، دل آرمیده را
نومیدی از وصال تو حسرت گذار بود صد جا گره زدیم امید بریده را
(کلیات طالب آملی: ۲۳۱)

دل آرمیده را موج خیز کردن تصویر نابی است که شاعر از دل آرمیده به دریای آرام نقب زد که آن را به هیجان انداخت و امید بریده تصویری عینی است از طنابی که پاره شده باشد که پارگی‌هایش را گره زده است. این دو تصویر در دو بیت، دو استعارهٔ شاعرانه و نو به مخاطب تقدیم می‌کند:

شبنم خون خیزد از بوم و بر گلزار ما غنچهٔ گل جوشد از خار سر دیوار ما

جوشیدن گل از خار سر دیوار: استعاره تبعیه

«از میان انواع استعاره، مهمترین نوعی که در صور خیال این دوره دیده می‌شود استعاره بالکنایه است. بدین‌صورت شاعر به خیال خود تشخّص می‌بخشد و سپس همان اعمال و صفت‌ها و نسبت‌هایی را که برای یک جاندار متصور است، برای آن شخص خیالی به کار می‌برد. استعاره مکنیه در دوره‌های دیگر نیز وجود داشته است اما این دوره بسیار بیش از گذشته و به شکلی خاص در میان تزاحم تصاویر شعری حضوری متفاوت و گسترده دارد به طوری که به صورت یکی از ویژگی‌های عمومی‌سبک هندی در آمده است. عبدالحسین زرین‌کوب در اشاره به این موضوع گفته است: پاره‌ای استعارات تازه نیز در کلام این شعرا به اشیای بی‌روح زندگی و احساس می‌بخشید» (فرازمند، ۱۳۹۰: ۴۸۲). در بیت :

حسن تو نمود زور بازو سر پنجهٔ آفتاب بشکست

در اشعار بسیاری از شاعران تشبیه برتر (افضل) را دیده‌ایم و بین مشبه و مشبه‌به، شاعر چنان نقبی زد که در همان لحظه این رابطه کشف نمی‌شد و با زیرکی تمام بین آن دو رابطه‌ای تشبیهی برقرار کرد که مشبه را بر مشبه‌به برتر دانست. اما طالب در عین به‌کارگیری این تشبیه مضمر و برتر، در هر مصرع استعارهٔ بالکنایه‌ای را با هنرمندی به کار گرفت که با صرف وقت باید روابط را کشف کرد. در عین حال که حسن معشوق را بالاتر از آفتاب دانست، حسن را پهلوانی قوی پنجه در نظر گرفت که آفتاب در نبردی با او مقهور گردید. و نیز بیت:

چشم تو پیاله‌های مستی یک یک به سر شراب بشکست

مفهوم حسن و آفتاب را در بیتی دیگر هنرمندانه نمایان کرده :

مهر در آب و عرق از انفعال حسن اوست ماه در تشویش نقصان از کمال حسن اوست

عمر می‌گذشت کز نظرم رفتی و هنوز آواز پای عمر، ز گوشم نمی‌رود

بیت اخیر که زبانی استعاری دارد چنان لذتی به جان خواننده انتقال می‌دهد گویی قدرت شاعری هرچه جزئی‌نگرتر باشد ارزش زیبایی شناختی آن دو چندان می‌شود. آواز پای عمر، ترکیبی نیست که آسوده از کنار آن بتوان گذشت. آواز پا – آواز عمر – پای عمر اینچنین ترکیبات است که طراوتش در تو در تو بودن آن نهفته است. یا قدم شکستن ترکیبی است از جمله ترکیب‌های استعاری از نوع استعارهٔ فعلی یا همان استعارهٔ تبعیه:

ای که بیمار دلی بشکن قدم در کوی دوست کاندر آن دارالشفا یک درد را درمان صد است

(کلیات طالب آملی: ۳۱۵)

با مطالعهٔ شعر شاعران سبک هندی از جمله طالب آملی، غنی کشمیری، صائب و... می‌توان دریافت که پیچیدگی و ابهام و غرابت کلام اگر از حد نگذرد و خیال انگیز جلوه کند شعر با روح و طراوت خودنمایی می‌کند. طرز تازه، روش تازه، طرز نو و شیوه نو در شعر طالب و همقطارانش گویا مبین همین نشان سبکی است که از استعاره‌ها و ابهام و کنایات چند ضلعی بر محمل معانی نازک و استعاره‌های شگفت و پیچیده‌گویی و تخیلات دور پرواز استوار است: بیهوده نیست که طالب استعاره را مبنای شعر و موجب حلاوت آن می‌داند :

به مرگ اشک سیه‌پوش گشته دیده کجاست لباس خون دلی کز عزا برون آید

(کلیات طالب آملی: ۴۱۲)

ناگفته نماند چه در تشبیه، چه استعاره، هر چه قدر دو سوی تصویر مثلاً مشبه و مشبه‌به و یا مستعار و مستعارمنه، با غرابت و بیگانگی بیشتر باشد، شاعرانه‌تر و دیریاب‌تر و عمیق‌تر خواهد بود. مثلاً:

منم که دود دلم شعله پوش می‌آید لبم ز صبح، تبسم فروش می‌آید

(کلیات طالب آملی: ۴۱۳)

ترکیب دود دل – دود شعله پوش – دل شعله پوش – لب تبسم فروش به هر کدام که نظر بیفکنیم قدرت قریحهٔ طالب بر ما آشکار می‌شود:

همچو طفلی که دهان باز کند بر پستان ابر پیش کف جود تو دهن باز کند

(کلیات طالب آملی: ۴۲۵)

نکته اول تشبیه مرکب دهان بازکردن طفل همچون دهان گشودن ابر پیش کف جود ممدوح است. در مصراع دوم استعاره‌ای که در مشبه‌به نهفته است لذت لایه به لایه‌ای به مخاطب می‌بخشد. ابر که در بخشش زبانزد است در برابر بخشش جود تو مثل یک طفل دهن باز می‌کند. ضمن اینکه نوعی تشبیه مضمر نیز برقرار است که: کف جود مشبه‌بهی است که پستان به دهان ابر می‌گذارد. و نیز تشبیه برتری که کف جود تو بر ابر آسمان نیز برتری دارد. و در غزل ۵۹۴ بیتی دارد:

در کوی تو دوش از اثر تیزی خویت پای مژه را بر دم شمشیر گذر بود

(کلیات طالب آملی: ۴۵۶)

در قرن یازدهم هجری همراه با تحولاتی که در فلسفهٔ ایرانی با اندیشه‌های ملاصدرا، هستی شناسی به‌ویژه در باب اصالت وجود و حرکت جوهری پدیدار شد شعر فارسی نیز به جانب نازک‌اندیشی در طبیعت با نگرش پویا و دینامیک گرایید. شاعران و ادیبان آن روز به این شیوهٔ باریک اندیشانه، طرز نازک خیالی می‌گفتند، همان که بعدها در آغاز سدهٔ چهاردهم شمسی به شعر سبک هندی شهرت یافت. دو شاخصهٔ اصلی در این اسلوب شعری عبارتند از:

۱- نازک اندیشی ۲- تصویر پویایی درونی طبیعت

دکتر محمود فتوحی بزرگترین منتقد و شناسای سبک هندی در حال حاضر بین اندیشهٔ ملاصدرا و نازک خیالی صائب و به‌طورکلی سبک هندی ارتباطی تنگاتنگ می‌بینید، که در جای خود جای بسی تأمل دارد. از این جهت که سطح دانایی یک شاعر باید از دانایی متوسط جامعه بالاتر باشد، شکی در آن نیست و هر چقدر دانش نخبگان جامعه بالاتر رود طبیعی است که نگرش شاعر نیز سیر صعودی پیدا خواهد کرد. نگرش هر شاعر محصول ذخیرهٔ شناختی و ذهن اوست. اینکه دکتر فتوحی در آخرین اثر خود این رابطه را به‌طور عام و خاصه بین ملاصدرا و اندیشه‌هایش و صائب کشف کرده نکتهٔ بسیار با اهمیتی است. تصویر در شعر شامل هر نوع تشبیه و استعاره و نماد و اسطوره می‌شود. ذهن‌های معمولی قادر به ساختن تصویر نیستند. «تصویر قدرتی است جهت تلفیق حالات مختلف و برداشت‌های گوناگون از ادراک انسان از طبیعت. تصویر می‌تواند رابطهٔ شعور با شئ را تعیین کند» (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۱۴). اگر بخواهیم قدرت تصویرآفرینی را ملاک سنجش قرار دهیم، طالب آملی در ردیف شاعران برتر سبک هندی و حتی یکی از نخبگان شعر فارسی قرار می‌گیرد:

پنجهٔ چوبین به حسرت می‌نهد بر روی خاک تا شبیخون خزان بر نو عروس تاک ریخت

(کلیات طالب آملی: ۲۸۶)

*

سرخاشاک بستان تو دم گردم که خون شعله‌ها در گردن اوست

طالب همه گونه استعاره را در تصویر آفرینی به کار می‌گیرد که از همه پربسامدتر نوع تشخیص است. تشخیص خود انواع گوناگون دارد:

- **تشخیص که با صفات انسانی ساخته شده اند :**

رام دل شو که در این صیدگه وحشت خیز نرمد آهو از آن شیر که او رام دل است

طالب باز نگاه چندگانه‌ای به تصویر دارد. ابتدا دل مجاز از انسان است. سپس به دل صفت انسانی یا تشخیصی می‌دهد و در حکم صیاد و شکارچی پیش می‌کشد. سپس آن را مشبه برای مشبه‌به شهر می‌سازد پس از آن مصرع دوم را تمثیلی می‌سازد برای مصرع اول.

گفتم که وجود از چه شمار است خرد گفت باغی است در او یک گل بی خار و دگر هیچ

(دیوان طالب آملی: ۳۹۶)

خرد چون بیت پیشین مجاز از انسان است و نیز چون گفتن عملی انسانی است. پس استعاره ساخته از نوع تشخیص انسانی. در مصرع دوم از گل بی خار استعاره مصرحه ساخته برای دل.

به راز دانی افلاک نقد عمر مباز که کسی نیافته این نُه کلاه را سر هیچ

(همان)

راز دانی افلاک، استعاره از نوع تشخیص است. توشیهیکو ایزوتسو، نام‌آور شهیر ژاپنی در کتاب خویش گفته: «کشف یک استعاره مناسب در حیطهٔ متافیزیک که حیطه‌ای متعالی است یک راه ویژهٔ تفکر و یک شیوهٔ شناخت است. زیرا کشف این استعاره به معنای کشف بعضی ویژگی‌های ظریف ساختار حقیقت است و این نکته‌ای است که گرچه به عنوان یک امر واقع آگاهی متعالی به نهایت بدیهی و به خود پیداست، اما در سطح تفکر، بحثی چنان ظریف و فرّار است که عقل انسان آن را تنها در قالب استعاره‌ای می‌تواند درک کند» (ایزوتسو، ۱۳۸۴: ۳۵).

بنابراین توصیف اعیان، توصیف شناخت شاعر از واقعیتی است که با قوهٔ خیال صورت گرفته است. تلاش ما این است که با کاربرد استعاره از راه زبان به شناختی از ناشناخته برسیم که تنها از راه زبان، در زبان

و با زبان رخ می‌دهد. در بیت زیر دقت کافی طالب را می‌توان در پیوند با عناصر هستی بر محمل استعاری تشخیص به چشم دید :

دارم گمان که طی شود این نامه فراق بخت و ستاره گر قدمی‌همرهی کنند

مسألهٔ دیرینه دخالت ستارگان در بخت آدمی را چنان صفات انسانی به آن‌ها می‌بخشد که جز رفتار انسانی چیزی نمی‌بینیم.

هر دم فلک غمی به سلام من آورد زهری به تلخ کردن کام من آورد

- **تشخیص غیر رسمی(فعلی) :**

به گونه‌ای این تشخیص رقم می‌خورد که برای نهاد غیر انسانی، گزاره و یا فعلی انسانی نسبت داده شود. در بیت :

امروز مرا درد طلب سوخت که در عشق من بودم و دل بود و غم یار و دگر هیچ

(دیوان طالب آملی: ۳۹۶)

فعل سوخت در بیت به جای انسان به درد طلب نسبت داده شده است.

زخم را تشنه لبی، ذوق دگر می‌بخشد ورنه الماس به مرهمکدهٔ ما کم نیست

بخشیدن از جمله افعالی است که از انسان سر می‌زند اما در کارگاه خیال شاعر چنان تبدیل و تبدلی صورت می‌گیرد که انگار تشنه لبی، شخصیتی انسانی است که به زخم، ذوق می‌بخشد. این تشخیص گزاره‌ای یا فعلی، بیشترین کاربرد را در شعر طالب آملی دارد.

- **تشخیص ندایی**

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

نوعی استعارهٔ مکنیه است که موجودات غیر انسانی را مورد خطاب قرار می‌دهد. ناگفته نماند این نوع تشخیص تقریبا در دیوان اکثر شاعران قابل رویت است:

ای هجر مروّت است ؟ مردیم تا چند شکنجهٔ دل ما

*

ای بخت ! پر قلاف که من شیر شرزه ام ای شیر شرزه با منت این روبهی چراست؟

*

ای دل نهان ز غیر چو بوی زمین دوست سختی ز جان نشانه بر آن بوسه گاه نِه

دکتر شفیعی کد کنی می‌فرمایند: «قابل توجه است مسئله تشخیص در ادب فارسی و به طور کلی در ادبیات سایر ملل صورت‌های گوناگون و بی‌شماری دارد که نمی‌توان به دسته‌بندی آن پرداخت. شاید کوتاه‌ترین شکل آن، همان استعارهٔ مکنیه باشد که نوع گستردهٔ آن اوصافی است که شاعران از طبیعت دارند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۵۵).

نتیجه گیری :

غزل سبک هندی، اگر چه غزلی انسجام گریز است و ساختارمند نیست و گسیختگی معنایی و پریشانی اندیشه در آن موج می‌زند و غزل طالب آملی نیز در این میان مستثنی نیست، اما نگاه جزئی‌نگر طالب به همراه شاعران دیگر سبک هندی، غزلی مضمون یاب برآورد که با وجود تناقض و پارادوکس، «برای رسیدن به معنی بیگانه نه تنها، خیل خیال خلاق خود را در به هم پیوستگی میان عناصر جهان بیرون در جهان ذهن به حرکت درآورد و مضامین نو و تازه پدید آورد، بلکه عناصر و کلمات سازندهٔ بیت را به گونه‌ای برمی‌گزیند که تناسبات و پیوندهای چند گانه بین شان برقرار گردد» (حسن پور آلاشتی، ۱۳۸۶: ۷۳).

در کنار خرد ستیزی و خرد گریزی غزل در این عصر آنچه مایهٔ مباهات طالب آملی و شاعران برجستهٔ سبک هندی گشته، تصویرآفرینی‌های ناب است که از قِبَل ترکیبات تازه پدید آورده، که با برجسته‌ترین غزل‌های فارسی در این هیأت پهلو می‌زند. طالب آملی هرگز در هند از یاد وطن نیاسود و عشق سوزانی که از اوان جوانی در وجودش شعله برافروخت در آفرینش فضای استعاری غزل کمک شایانی به او کرد. اینکه صائب در شعر خویش تاکید دارد که شعر اصفهان طالب آملی را دارد، نشان از اهمیت شاعری طالب دارد:

به طرز تازه قسم یاد می‌کنم صائب که جای بلبل آمل در اصفهان پیداست

طالب، با هنجارگریزی و هنجار ستیزی و نیز پاردوکس بر محور و مدار ترکیبات استعاری، چنان جایگاهی در شعر سبک هندی (نه اصفهانی یا صفوی) دست یافته که گوی سبقت از دیگران ربوده است. یکی از دلایل عمدهٔ استعاری دیدن جهان، پناه بردن به طبیعت به‌خاطر عشق سوزان اوست. طالب با عناصر

طبیعت سخن می‌گفت طبع وقاد و قریحهٔ سرشار او، شعرش را از تکرار دور نگاه داشته، جان تازه‌ای به نیروی عشق در ترکیبات و تصاویر شعری مثل استعاره، خاصّه تشخیص، می‌دهد. طالب آملی از جمله شاعرانی است که مثل نظیری نیشابوری و عرفی شیرازی و فغانی شیرازی که مورد بی‌مهری بسیار قرار گرفتند، بار دیگر باید بازخوانی گردند و به جایگاه شایستهٔ خویش در شعر فارسی نائل گردند.

نکته‌ای که نباید مغفول بماند این است که نامگذاری سبک اصفهانی یا صفوی به موازات سبک هندی به راستی که ظلم آشکار است. چرا که اگر سیاست ایدئولوژی زده و مذهب خود ساختهٔ صفوی که ذات هنرکُش داشتند، در تاریخ ظهور نمی‌کرد و شعر فارسی در ادامهٔ ادب (شعر) عصر تیموری، خاصه مکتب وقوع به کار خویش ادامه می‌داد آیا یک دورهٔ نازک خیالی و جزئی نگری و فضای استعاری بخش هندی که یکصد و پنجاه سال طول کشید از نظر زیبایی‌شناسی به چنین موقعیتی دست می‌یافت ؟

نگارنده معتقد است که نهایت قدرت شعر فارسی منهای هندی، بالاترین مراحلی که می‌توانست فتح کند شعر محتشم کاشانی و فدایی مازندرانی و... بوده است. پس دور از انصاف است که تصویرآفرینی، به‌کارگیری استعاره‌ها و نمادها و اسطوره‌های برخاسته از ذوق بیدل دهلوی، غالب دهلوی، شوکت بخاری و علی سرهندی که بخش نوینی به شعر فارسی افزود را نادیده بگیریم. هر چند بخش افراطی یا هندی این سبک و دوره، ایرادهای جدی و قابل نقد را در خود دارد. در نهایت، با همهٔ نواقصی که مخالفین سبک هندی برای آن قائلند، اما این سبک نقطه عطفی هم می‌تواند در تاریخ شعر ایران به حساب آید. علاوه بر اینکه زبان فارسی را از سده‌های پیش از زیر سمّ اسبان مغول و تیموری به در آورد و فضای تازه‌ای برای زبان و ادب فارسی مهیا ساخت. از سوی دیگر در دوران قحطی اندیشه و خشکسالی هر فکر آزاد به وسیلهٔ شاهان متعصب که جز آنچه می‌دانستند باقی را باطل می‌پنداشتند، شاعر سبک هندی با زیرکی مثل صائب تبریزی در نتیجهٔ آشنایی با تفکر حرکت جوهری ملاصدرا، به اندیشهٔ شاعرانه–فلسفی بی‌سابقه‌ای دست یافت که میوهٔ دیگری به ثمره‌های درخشان شعر فارسی افزود.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

منابع و ماخذ

- لامارک، پیتر (۱۴۰۱). *فلسفه ادبیات*، مترجم میثم مهرامینی. تهران: نشر نو، چاپ پنجم
- ولک، رنه و وارن، آوستن (۱۳۷۳). *نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر*، تهران: نشر علمی‌فرهنگی، چاپ اول
- هاوکس، ترنس (۱۳۷۷). *استعاره*، ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز، چاپ اول
- فتوحی، محمود (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. تهران: نشر سخن، چاپ اول

- طالب آملی (بی‌تا). *کلیات*، تصحیح طاهری شهاب. بی جا: نشر کتابخانهٔ سنایی
- نخستین کنگره بین المللی طالب آملی (۱۳۹۰). اداره کل ارشاد مازندران، مقاله: سمیه فرازمند. چاپ اول
- براهنی، رضا (۱۳۸۰). *طلا در مس*. تهران: نشر زریاب، چاپ اول
- ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۸۴). *آفرینش، وجود و زمان*، ترجمه مهدی سررشته داری. تهران: نشر مهراندیش، چاپ اول
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵). *صورخیال در شعر فارسی*، تهران: نشر آگاه
- حسن پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۶). *طرز تازه*. تهران: نشر سخن، چاپ اول

بررسی ارتباط غیر کلامی (زبان بدن) در غزلیات طالب آملی

مسعود روحانی[۱] و میلاد موحدی راد[۲]

دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

چکیده

زبان بدن اســتفاده از حرکت اندام‌ها، آواها، حالت‌های چهره، پوشــش، مکان و زمان در جریان برقراری ارتباط با افراد اســت. این زبان که «زبان خاموش» گفته می‌شــود، پهنهٔ وســیعی از رفتارها و پدیده‌های حرکتی و اشاری را در برمی‌گیرد. در این پژوهش سعی شده است تا غزلیات طالب آملی از رهگذر ارتباطات غیرکلامی تحلیل گردد و نشــان داده شــود که طالب آملی چگونه از انواع مؤلفه‌های ارتباط غیرکلامی (زبان بدن) برای روایت حالات درونی خود با معشــوق بهره برده اســت. هدف این مقاله معرفی، طبقه‌بندی و تحلیل انواع ارتباطات غیرکلامی در غزلیات طالب آملی اســت تا نشــان دهد که زبان بدن می‌تواند کارکردهایی چون کنترل کردن، مکمّل بودن، تأکید کردن و جانشین شدن را در کنار گفتگوهای کلامی داشــته باشــد و با روش توصــیفی ـتحلیلی آشــکار می‌ســازد که ارتباطات غیرکلامی در این غزلیات بیشــتر برای جانشــینی و تأکید پیام کلامی به‌کاررفته‌اند و مؤلفه ظاهر فیزیکی بیش از سایر مؤلفه‌ها، در غزلیات طالب نمود داشته است و این مطلب را روشن می‌سازد که طالب برای بیان حالات درونی غیرقابل‌توصــیف خود، اعضــای بدن را بهترین نمونه برای اعلام خاکســاری، غم و اندوه هجران و آستان بلند معشوق و دست‌کوتاه عاشق، به کار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: زبان بدن، ارتباط غیرکلامی، طالب آملی، غزلیات.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
آبان‌ماه ۱۴۰۳ - November2024

[۱] استاد زبان و ادبیات فارسی، نویسنده مسئول: m.rouhani@umz.ac.ir

[۲] دکتری زبان و ادبیات فارسی، نویسنده دوم: m.movahedi۰۳@umail.umz.ac.ir

۱. پیشگفتار

ارتباط یک فرایند یا یک فراگردست و «از مفهوم فراگرد برمی‌آید که ارتباط پدیده‌ای ایستا نیست؛ اجزا و عناصر درونی آن، دارای کنش‌های متقابل هستند و هر یک بر دیگری تأثیر می‌گذارد و از دیگری تأثیر می‌پذیرد؛ بنابراین به‌طور مداوم در حال تغییراست» (محسنیان راد، ۱۳۸۹: ۵۷)؛ و ارتباط غیرکلامی به کلیهٔ پیام‌هایی گفته‌می‌شود که فرد علاوه بر کلام، آن را مبادله می‌کند و از نشانه‌های آن می‌توان به طرز ایستادن، طرز پوشش، اشارات اندامی و حرکات چهره، زمان و مکان و...است. دنیای رفتارهای غیرکلامی یکی از مهم‌ترین بخش‌های ارتباطات فردی است (فرهنگی، ۱۳۷۳: ۲۷۲ ـ ۲۷۳).

بیشتر جنبه‌های رفتارهای غیرکلامی ریشه در زبان و فرهنگ دارند و «به همان ترتیب که عناصر زبانی فرهنگی فراگرفته می‌شوند، آن‌ها نیز کسب می‌گردند، به‌جز معدودی از رفتارهای غیرکلامی جهانی که عمدتاً در بیان احساسات نقش دارند. مفاهیم فرهنگی اغلب در قالب حرکات بدنی یا حالت‌های مشخصی از صورت شکل می‌گیرد و برحسب ویژگی‌های فرهنگی متغیرند، مثلاً رفتار غیرکلامی خاص که برای کودکان مناسب است، ممکن است مناسب بزرگ‌سالان نباشد» (جهانگیری، ۱۳۷۸: ۲۶).

طالب آملی در غزلیات زیبایش، شرح احوال خود و معشوقش را به تصویر کشیده است. در غزل طالب با توجه به نگرشی که به معشوق دارد، رفتار ویژه‌ای هم با زبان دارد و مجموع ارتباطات غیرکلامی خود را به‌حکم پوششی برای مقاصد کلامی خود قرارمی‌دهد. در این مقاله با روش توصیفی ـ تحلیلی ارتباط‌های غیرکلامی غزلیات طالب آملی تحلیل‌شده است.

هدف این مقاله معرفی، طبقه‌بندی و تحلیل انواع ارتباطات غیرکلامی در غزلیات طالب آملی است تا نشان داده شود که چگونه زبان بدن می‌تواند کارکردهایی چون کنترل کردن، مکمّل بودن، تأکید کردن و جانشین شدن را در کنار عناصر کلامی بازگو کند و طالب آملی مطالب فراوانی چون: غم و اندوه عاشق، عشوه‌گری معشوق، آستان بلند و دست‌نیافتنی‌اش و... را در قالب همین مؤلفه‌های غیرکلامی نشان داده است.

۱ ـ ۱ پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ ارتباطات غیرکلامی در غزلیات طالب آملی تاکنون پژوهشی جامع انجام‌نشده است؛ امّا چند منبع زیر، در این زمینه راهگشا بوده‌اند:

تحلیل سبک شعر طالب آملی (حسن پور آلاشتی، ۱۳۷۹). نویسنده ضمن تأکید بر «صاحب سبک» بودن طالب آملی، سبک او را در حد وسط دو جریان عمده شعر فارسی عصر صفوی یعنی شاخهٔ هندوستانی و شاخهٔ ایرانی قرار داده و مشخصه‌های سبکی طالب را در دو بخش زبان و بیان معرفی کرده است.

بازتاب غم، رنج و ناامیدی در سبک هندی با تکیه‌بر غزلیات طالب آملی (۱۳۹۰). نویسنده در این پژوهش با بررسی شاخص‌هایی چون تفکر جبرگرایانه، ایجاد تصاویر پارادوکسی و اصالت دادن به موضوع غم در هستی و استفاده از عناصر طبیعت در شعر به برخی باورها و نکات دقیق و مبهم زندگی شاعر پی برده است.

منظورشناسی جمله‌های پرسشی در غزلیات طالب آملی (سلمان زاده، ۱۳۹۴). نویسنده در این مقاله به بررسی سؤال ازنظر چگونگی ساخت و بسامد کاربرد آن‌ها در معنا و منظور ثانوی در غزلیات آملی پرداخته است. نتایج تحقیق حکایت از آن دارد که طالب آملی با به کاربران ۸۷۲ جملهٔ پرسشی غزلیاتش را پر از احساس و عاطفه نموده و آن را در ۲۴ معنا و مفهوم به‌کاربرده است.

بررسی هنجارگریزی واژگانی و معنایی در غزلیات طالب آملی (۱۳۹۸). نویسندگان در این مقاله به تحلیل سطح واژگانی و نیز سطح معنایی گریز از هنجار در تشبیه، استعاره و تشخیص پرداخته‌اند و از میان ۶۵۰ نوع استعاره غیر مشترک، قریب به ۲۲۰ مورد آن را بدیع یافته‌اند.

بررسی ساختار ترکیب‌های اشتقاقی شعر طالب آملی از دیدگاه سبک‌شناسی زبانی (۱۳۹۹). نویسندگان در این مقاله به وجه زبانی طالب آملی پرداخته و ساختار زبانی شعر او را واکاوی کرده‌اند و برجسته‌سازی را یکی از مهم‌ترین مسائل در غالب ترکیب‌سازی‌های طالب تحلیل و بررسی نموده‌اند.

بررسی فرا هنجاری اشتقاقی در اشعار طالب آملی (۱۳۹۹). نویسندگان در این پژوهش با بررسی و تحلیل واژه‌های شعر طالب، دریافته‌اند که شاعر با استفاده از انعطاف زبان فارسی و نوآوری در قاعدهٔ اشتقاق، هم موجب انکشاف زبان فارسی و هم موجب برجستگی کلامش شده است.

بازتاب انواع کنایه در شعر طالب آملی (۱۴۰۱). نویسنده در این مقاله طالب آملی را شاعری نوجو و مضمون آفرین معرفی نموده و با روشی توصیفی ـــ تحلیلی به بررسی انواع صور خیال در شعر طالب پرداخته است و بهره بردن شاعر از آرایه کنایه بیش از سایر صور خیال بررسی کرده است.

۲ ـ بیان مسئله

ارتباط کلامی که با دو نمود «گفتار» و «نوشتار» خود را نشان داده، همواره مورد توجّه پژوهشگران بوده است، به‌ویژه نمود نخستین آن یعنی «گفتار» از زمانی که علم «زبان‌شناسی» به وجود آمده است، موردبررسی همه‌جانبه قرارگرفته است.

از سوی دیگر، افراد برای انتقال مفاهیم و ایجاد ارتباط و نشان دادن عواطف و احساسات، پیام‌ها و افکار خود، همیشه نمی‌توانند از طریق کلام، نیازهای خود را برآورده کنند، بلکه گاهی باید با توجّه به شرایط و موقعیت‌های به وجود آمده از کارکرد ارتباط غیرکلامی نیز بهره ببرند.

«ارتباط غیرکلامی» که به نظر می‌رسد، سابقه و قدمت بیش‌تری نسبت به شاخه‌ی دیگر داشته باشد، کمتر موردبررسی واقع‌شده است. ارتباط غیرکلامی عرصه‌ی شمول گسترده‌ای را در برمی‌گیرد.

اهمیت ارتباط غیرکلامی در آن است که این رفتارها به‌مراتب، بیش‌تر از ارتباط کلامی، افکار، احساسات و عواطف شخص را انتقال می‌دهد، زیرا فرد کمتر توانایی کنترل کردن آن‌ها را دارد، مردم اغلب تلاش می‌کنند تا احساسات خود را از طریق کنترل ارتباطات و رفتارهای کلامی خود مخفی نگه‌دارند، امّا تلاش برای این پنهان‌کاری معمولاً بیهوده و بی‌نتیجه است، زیرا که احساسات واقعی در رفتارهای غیرکلامی فرد، نمود پیدا می‌کند.

کارکرد ارتباطات غیرکلامی و نقش آن‌ها را در ارتباط میان افراد می‌توان به‌صورت زیر، خلاصه و بیان کرد:

الف) کامل کردن پیام کلامی: برخی پیام‌های غیرکلامی، «همراه و هماهنگ با پیام‌های کلامی هستند، پیام غیرکلامی می‌تواند یک پیام کلامی را کامل کند» (برکو، ۱۳۹۶: ۱۲۵)؛ یعنی پیام غیرکلامی با کامل کردن پیام کلامی، موجب روشنی و شفاف شدن آن می‌شود؛ چنان‌که وقتی دست کسی را می‌فشاریم، همراه با بیان این جمله که «من نسبت به شما ارادت دارم.» تأثیر این پیام کلامی، بیش‌تر خواهد بود.

ب) جانشینی: گاهی پیام‌های غیرکلامی به جای پیام‌های کلامی فرستاده می‌شوند و حرکات بدنی و ارتباط‌های غیرکلامی، جانشین پیام‌های گفتاری می‌شوند. «دست تکان دادن» به جای «سلام» یا «خداحافظ»، «پایین آوردن سر» به جای واژه‌ی «بله» یا «بالا بردن سر» به جای واژه‌ی «نه» نمونه‌هایی ازاین‌گونه حرکات غیرکلامی به شمار می‌آیند.

پ) تکذیب کردن: «برخی پیام‌های غیرکلامی به جای کامل کردن پیام کلامی، آن را نقض و یا تکذیب نموده و یا مغایر با آن است» (ریچموند و مک کروسکی، ۱۳۹۶: ۹۲). برای مثال، استادی که به

دانشجویش، فرصت پرسش از موضوعی را داده است، مرتّب به ساعتش نگاه می‌کند که با این کار خود به او گوشزد می‌نماید که وقت کافی برای صحبت کردن با او را ندارد.

ت) تکرار کردن: گاهی پیام‌های غیرکلامی، به‌نوعی تکرار پیام‌های زبانی است؛ به نظر می‌رسد که این‌گونه پیام‌ها، برای تأکید پیامی است که بر زبان آورده‌ایم؛ مثلاً، هنگامی که کسی را دعوت به سکوت می‌کنیم، در همان حال، با گذاشتن انگشت خود بر روی دهان، بر این درخواست تأکید می‌کنیم.

ث) کنترل کردن: معمولاً ما همراه با انتقال پیام‌های کلامی که خود سازمان‌یافته و کنترل‌شده هستند، از حرکات دیگر مثل نگاه کردن یا سر تکان دادن به نشانه‌ی تأیید و یا تغییر آهنگ صدا یا کوتاه و بلند کردن تُن صدا، سعی در کنترل موقعیت ارتباطی که در آن قرارگرفته‌ایم، می‌نماییم.

ج) تأکید کردن: «در این نوع کارکرد، از پیام غیرکلامی برای تأکید مطلبی استفاده می‌شود که قصد بیان آن راداریم یا برای آن به کار می‌رود که توجه مخاطب را به آنچه می‌گوییم، جلب کنیم؛ مثل زدن بر شانه‌ی کسی که در هنگام صحبت کردن ما، رویش را به سمت دیگری چرخانده است و نیز سکوتی که سخنران در میان صحبت‌های خود دارد، برای جلب توجّه بیش‌تر مخاطبان به گفته‌های خود است» (ریچموند و مک کروسکی، ۱۳۹۶: ۹۴ ـ ۹۵).

غزلیات طالب آملی به این دلیل موردبررسی این پژوهش قرارگرفته که سرشار از اشارات و ارتباطات غیرکلامی است. عناصر و عوامل مربوط به زبان بدن بر اساس بستری که در آن واقع می‌شوند، مفاهیمی را به ذهن مخاطب، انتقال می‌دهند که ممکن است با نقش آن‌ها در بسترهای دیگر متفاوت باشد.

کارکرد عناصر مربوط به ارتباط غیرکلامی در غزلیات طالب آملی، بیشتر بر مبنای مسائل میان عاشق و معشوق است. اشاره‌های غیرکلامی، غزلیات طالب را تفسیرپذیر، عمیق و چندمعنا کرده است؛ چنانکه هر فرد عاشق و رنج‌کشیده با توجه به پیشینهٔ فرهنگی و اجتماعی خود قادر خواهد بود زبان حال خود را از زبان بدن در غزل او دریابد.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۳ ـ پرسش‌های پژوهش

ـ مؤلفه‌های ارتباط غیرکلامی غزلیات طالب آملی کدام‌اند؟

ـ چگونه ارتباطات غیرکلامی در بیان حالات درونی شاعر نسبت به معشوق خود تأثیر داشته است؟

ـ کدام‌یک از مؤلفه‌های ارتباط غیرکلامی در غزلیات طالب آملی بیشترین یا کمترین کاربرد را داشته‌اند؟

٤ ـ روش پژوهش

روش این پژوهش، توصیفی- تحلیلی و واحد تحلیل، متن غزلیات دیوان طالب آملی است. نویسندگان می‌کوشند با تحلیل متن به زوایای ذهنی و حالات درونی شاعر راه یابند و با به دست آوردن اطلاعات مستقیم و آشکار از مطالعه مؤلفه‌های ارتباط غیرکلامی به تحلیل غزلیات طالب بپردازند.

٥ ـچهارچوب مفهومی

٥-١. تعاریف ارتباط و ارتباط غیرکلامی لامی

قدیمی‌ترین تعریفی که از «ارتباط» در دست است از «ارسطو» فیلسوف یونانی است. وی حدود ۲۳۰۰ سال پیش در کتاب «ریطوریقا» که آن را معادل «ارتباط» می‌داند، چنین نوشته است: «ارتباط عبارت است از جستجو برای دست‌یافتن به کلیهٔ وسایل و امکانات موجود برای ترغیب و اقناع دیگران» (محسنیان، ۱۳۹۸: ۴۳)؛ و نیز در تعریفی دیگر بر این باوراست «ارتباط فن انتقال اطلاعات، افکار و رفتارهای انسانی از یک شخص به شخص دیگر است» (ساروخانی، ۱۳۸۷: ۱۹). «ارتباط ازنظر لغوی واژه‌ای است عربی که در فارسی به‌صورت مصدری به معنای پیوند دادن و ربط دادن و به‌صورت اسم مصدر به معنای پیوند، پیوستگی و رابطه بکار می‌رود. ارتباط عبارت است از فن انتقال اطلاعات، افکار و رفتارهای انسانی از یک شخص به شخص دیگر»(ساروخانی، ۱۳۸۷: ۱۹). انسان موجودی اجتماعی است و برای رفع نیازهای خود با دیگر افراد جامعه ارتباط برقرار می‌کند «بنا بر گواهی تاریخ، بشر از دیرباز به‌صورت اجتماعی می‌زیسته و یکی از مهم‌ترین نیازهای آدمی در زندگی برقراری ارتباط با همنوعان و ایجاد تفهیم و تفاهم بشری است» (باقری، ۱۳۹۰: ۱۷). همچنین «ارتباط را می‌توان فرآیندی آگاهانه یا ناآگاهانه دانست که از طریق آن احساسات یا نظرات به شکل پیام‌های کلامی یا غیرکلامی بیان گردیده سپس ارسال و دریافت و ادراک می‌شوند» (برکو، ۱۳۹۳: ۵). «ارتباط محور اصلی زندگی انسان را تشکیل می‌دهد و از این طریق توانسته به آرزوها و اهداف خود دست پیدا کند» (کول، ۱۳۷۷: ۷). در یک طبقه‌بندی کلی، ارتباط میان انسان‌ها را به دو دستهٔ: «ارتباط کلامی و ارتباط غیرکلامی» تقسیم کرده‌اند. افراد برای انتقال مفاهیم و ایجاد ارتباط و نشان دادن عواطف و احساسات، پیام‌ها و افکار خود، همیشه نمی‌توانند از طریق کلام، نیازهای خود را برآورده‌کنند؛ بلکه گاهی باید با توجه به شرایط و موقعیت‌های بوجودآمده از کارکرد ارتباطی غیرکلامی نیز بهره ببرند.

٥-٢. انواع ارتباط غیرکلامی

ارتباطات غیرکلامی، سهم ویژه‌ای در دامنهٔ ارتباطات بشری دارند، رفتارهای غیرکلامی شامل مقوله‌های زیرست:

۱-۲-۵. ظاهر فیزیکی

ارگانیزم پیچیدهٔ انسان، از دو بخش درهم تنیده، شکل گرفته که یکی جانست و دیگری جسم یا بدن. «تا زمانی که زنده هستم و ارتباطی پویا با دیگران دارم، من بدنم هستم. زبان انگلیسی برای این هویت، تعبیر روشنی دارد. Some body یک شخص است و no body نیست. بدن بدون موجودیتی برای کسی متصور نیست و ما معنی پیدا نمی‌کنیم»(مولکو، ۱۳۹۵: ۲۳). ظاهر هر فردی، معرّف هویّت فردی و اجتماعی اوست. ما در نخستین برخورد با فردی، قبل از آنکه با او گفتگو کنیم و با آرا و عقاید و سلیقهٔ او آشنا شویم، بر اساس ظاهر او، او را مورد قضاوت قرار می‌دهیم؛ در همان برخورد اوّل، ممکن است از او خوشمان بیاید یا برعکس، احساس ناخوشایندی نسبت به او پیدا کنیم. ممکن است در این قضاوت با استفاده از زبان بدن افراد و نیز توجه به ظاهر فیزیکی آنان به ضعفها و قدرت آن‌ها پی ببریم؛ چنانکه بدن انسان و ضعفها و قدرت‌های آن «معرّف تجسّد یافتهٔ منش و منزلت» افراد محسوب می‌شوند که کنشگران آن را توصیف می‌کنند (لوپز و اسکات، ۱۳۸۵: ۱۵۵).

نکتهٔ قابل‌توجه این است که «امکان سوءاستفاده از افراد، بر اساس همین قضاوت در مورد ظاهر فیزیکی آنان است. سارقان حبس کشیده می‌گویند: ما قربانی‌ها را به‌طور تصادفی انتخاب نمی‌کنیم، بلکه آن‌ها را با دقت زیادی انتخاب می‌کنیم. سارقان از طرز راه رفتن دیگران می‌توانند آدم‌های فاقد اعتمادبه‌نفس را شناسایی کنند و انفعال را از چهره و حالت بدن آنان بخوانند. یکی از دزدان حرفه‌ای می‌گفت: برخی آدم‌ها داد می‌زنند که ما طعمهٔ خوبی هستیم» (تی وود، ۱۳۹۰: ۳۰۳).

۵ـ ۲ ـ ۱ ـ ۱. اشاره و حرکت: حرکات رساتر از واژه‌ها حرف می‌زنند مثل تکان دادن سر، روبوسی کردن، نشستن، برخاستن و...

۲-۱-۲-۵. چهره و رفتار چشمی: چهره، گویای احساسات، حالات و نگرش‌های انسان است و ما را در هدایت و تنظیم تعامل با دیگران یاری می‌رساند.

۳-۱-۲-۵. رفتار آوایی: از شنیدن صدا، لحن و نحوه بیان، سکوت، مکث، لهجه و گویش افراد اطلاعاتی مثل سن، جنس، وضع جسمانی، قابل‌اعتماد بودن، غم و اندوه و...

٤-۱-۲-۵. فضا و بوم پایی: از نحو استفاده انسان‌ها از فضا و دخل و تصرف در آن پیام‌هایی مثل مشارکت، تهاجم، تجاوز و... حاصل می‌شود.

۵-۱-۲-۵. بساوایی: موقعیت و فرهنگ هر جامعه‌ای رفتارهای بساوایی آن جامعه را شکل می‌دهد.

٦-۱-۲-۵. محیط: تمامی رفتارهای اجتماعی در محیط فیزیکی رخ می‌دهد گاهی این محیط عمداً توسط افراد سهیم مرتب می‌شود.

۷-۱-۲-۵. زمان: عبارت است از چگونگی ادراک، استفاده، مطالعه، ساختار و واکنش ما به پیام‌های زمان.

٦ ـ تجزیه‌وتحلیل

بر اساس بررسی‌های انجام‌گرفته در غزلیات طالب آملی از میان ۸ مؤلفه ارتباط غیرکلامی که در چهارچوب مفهومی این مقاله توضیح داده شد، ۳ مولفهٔ ظاهر فیزیکی، (به‌ویژه مصنوعات و ابزارآلات)، رفتارهای آوایی و بساوایی بیش از سایر مؤلفه‌های ارتباط غیرکلامی در غزل طالب آملی نمود داشته‌اند که در ذیل به بررسی و تحلیل موارد اشاره‌شده می‌پردازیم.

در مطالعه زبان بدن دو رویکرد وجود دارد؛ رویکرد ساختاری و رویکرد متغیر ظاهری. در رویکرد ساختاری رفتارهای حرکتی به تک رفتارها تقسیم می‌شوند و در رویکرد دوم بیشتر به کلیت کنش‌های رفتاری توجه می‌شود و رفتارها در کنار یکدیگر مطالعه می‌گردد. (ریچموند و مک کروسکی، ۱۳۸۸: ۱۵۹ ـ ۱۶۱).

٦ ـ ۱ ظاهر فیزیکی

حرکت اندام‌ها و زبان بدن نقش تعیین‌کننده در القای معانی پنهان در آن‌ها دارد؛ به‌گونه‌ای که هر حرکتی شبیه کلمه‌ای در زبان است. «ارتباط در هر شکلی دربرگیرنده عناصر کلامی و غیرکلامی است که به آن ژست‌ها یا حرکات جسمانی می‌گویند. پیام در درجهٔ نخست با نشانه‌های آوایی و زبان شناسیک ارائه و دانسته‌می‌شود اما در درجهٔ بعد نشانه‌های حرکتی در تدقیق معنا نقش مهمی دارند» (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۰۵).

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

حرکت اندامها شامل کلیه اشاره‌ها، حرکات سر، رفتار چشم، حرکات بدن، بازوها، پاها، دستها و انگشتان می‌شود که به گفتگوی کلامی ما شفافیت می‌بخشد و آن را هدایت می‌کند و از این طریق می‌توان احساسات را انتقال داد و معانی پنهان را القاء کرد.

٦ ـ ١ ـ ١ حرکات غیرکلامی مربوط به چشم

چهرهٔ انسان وسیله‌ای اولیه برای انتقال پیام است و شاید بتوان گفت چهرهٔ انسان به‌ویژه اطراف چشم‌ها، مهم‌ترین بخش در انتقال پیام‌هایی غیرکلامی است و در فرآیند ارتباطات جنبش و حرکات اعضای بدن، «طرز راه رفتن و ایستادن، حالت‌های چهره و چشم‌ها و چگونگی این متغیرها برای باز کردن یا بستن کانال‌های ارتباطی را حرکت گفتاری می‌گویند» (برکو، ۱۳۷۸: ۱۲۸).

تظاهرات چهره‌ای ازاین‌جهت مهم هستند که «هنگام گفتگو کردن بیشترین مدت‌زمان را به نگاه کردن در چهرهٔ یکدیگر اختصاص می‌دهیم و به اجزای دیگر بدن کمتر توجه می‌کنیم. افراد در طول مدت گفتگو به‌طور متوسط بین یکتا دوسوم مدت‌زمان مکالمه‌شان به یکدیگر نگاه می‌کنند» (جیمز، ۱۳۷۷: ۱۲۱).

اولین پیامی که در اولین ارتباط چهره به چهره از افراد دریافت می‌کنیم از ناحیه چشم است و چشمان ما مهم‌ترین کانون ارتباطی با دیگران است. چشم ما در نخستین برخورد تأثیرات مهم خود را برجای می‌گذارد و «نوع اشارات غیرکلامی در اولین برخورد، محبوبیت و تخصص ما را نزد سایرین رقم می‌زند و باعث جلب‌توجه و علاقه دیگران نسبت به ما می‌شود» (کول، ۱۳۷۷: ۱۹۸). در شعر طالب، چشم، دیده یا نگاه همواره دروازه‌ای است برای دیدن زیبایی معشوق و نگاه طالب به محبوب همواره با احترام فراوانی همراه بوده است، نگاه در شعر طالب سوزاننده است و هرچه را بر تن عاشق رنگ تعلق دارد از بین می‌برد و به خاکستر تبدیل می‌کند.

دفع یک مو الم پیکر ما ممکن نیست مانع تیز نگاهی نبود جوشن ما
(طالب، ۱۳۴۶: ۲۲۰)

دیده از شوق رود چند قدم همره نور به گلستان جمالش گه نظارهٔ ما
(همان: ۲۲۰)

به نگاهی چو بسوزند بتان پیکر ما سرمهٔ ناز فروشند ز خاکستر ما
(همان: ۲۲۲)

تا کی ز بیم خوی تو دزدم نگاه را در سینه نفس شکنم تیر آه را
(همان: ۲۳۱)

چشم نپوشند چه سان از این دل بی شرم آن که رخش آفرید رنگ حنا را
(همان: ۲۲۶)

در شعر طالب آنچه مربوط به چشم است از سوی عاشق اثر محبت، شوق و فنا دارد و از سوی معشوق همواره تیز و برنده است و اگر نگاهی به عاشق دارد با ناز و عشوه گری همراه است.

نمونه رفتار غیرکلامی ـ چشم

رفتار غیرکلامی	پیام	کارکرد
تیزی چشم	تاثیرنگاه معشوق	جانشینی ـ کامل کردن
شوق نگاه	محبت	جانشینی ـ تاکیدی
آتش نگاه	تاثیرنگاه معشوق	جانشینی ـ کامل کردن
دزدیدن نگاه	ناز کردن	جانشینی
دزدیدن نگاه	ترس از معشوق	جانشینی ـ کامل کردن

٦ ـ ١ ـ ٢. حرکات غیرکلامی مربوط به‌صورت (چهره)

یکی از راههایی که با آن می‌شود با دیگران ارتباط غیرکلامی برقرار کرد حرکات چهره در بحث زبان بدن است؛ تا آنجا که ارسطو «بیش از همه در خصوص چهره تجربه و بررسی داشته و می‌گوید که میآنچهرهٔ انسان با روح او رابطهٔ تنگاتنگی وجود دارد و می‌توان با علایم موجود در چهرهٔ انسان و حالات و شکل ظاهری قیافه به ماهیت درونی انسان پی‌برد» (افراخته، ۱۳۹۹: ۷).

از چهرهٔ افراد می‌توان به احساسات متفاوتی چون عشق، نفرت، ناباوری، مهربانی و... پی‌برد. انسان نگرشها و حالات خود را از این طریق منتقل می‌کند. «چهره گویاترین کانال ابزار عواطفست و این عواطف را می‌توان بر حسب جنبه‌هایی چون خوشایند بودن یا ناخوشایند بودن و سطح برانگیختگی تقسیم‌بندی کرد. بااین‌همه برون‌فکنی‌های چهره نیز در انواع مجزا جای دارند مثلاً در شادی، غم، شگفتی، خشم و...» (آرژیل، ۱۳۷۸: ۱۳۸) و «اگر تظاهرات چهره‌ای و بیاناتی که به‌کاربرده می‌شوند با همدیگر تناسب نداشته باشند پیام مهمی برای یادگیرندگان ارسال می‌گردد. یکی از نکات اساسی در ارسال پیام‌ها هم‌خوانی تظاهرات چهره‌ای متناسب با پیام است، مثلاً اگر می‌خواهید نکته‌ای را به شوخی بیان کنید باید سعی شود بین بیان و تظاهرات چهره‌ای تناسبی برای نشان دادن این که حرف شما شوخی است و جدی نیست، برقرار شود» (دیمیک، ۱۳۸۵: ۵۷).

ای که زیت جبههٔ هندو نژادان می‌دهی روی چین‌داری عرق بستر ز روی زرد ما
(همان: ۲۲۳)

لعل کرشمه ساز را چاشنی عتاب ده چین غضب زیاده کن ابروی کینه توز را
(همان: ۲۲۲)

به سیلی کشت ما را مطرب چرخ و شد ایامی هنوز از چهره می‌آید به گوش آواز دف مارا
(همان: ۲۵۱)

طالب آن غمزه اگر ساقی مجلس گردد خنده بر ساغر خورشید زند ساغر ما
(همان: ۲۲۲)

به‌اشک ازچهره شستم دوش رنگ زعفرانی را لباس از شبنم گل ساختم برگ خزانی را
(همان: ۲۳۳)

چهرهٔ عاشق در شعر طالب با رنگ‌های سرخ و زرد ارتباطی تنگاتنگ دارد. چهره شعر او با معنی شرمندگی گره خورده است و اصولاً عاشق در برابر معشوق همواره سرافکنده و خجل است. این نوع نگاه در ارتباط با فقر وجودی شاعر نسبت به معشوق حقیقی (خدا) قابل‌تأمل است. شاعر همواره خود را سرافکنده، گنه‌کار و ذلیل می‌بیند و آنجا که معشوق رنگ آسمانش کاسته می‌شود و زمینی‌تر باز این مضمون تکرار می‌گردد هرچند غلظتش کمتر می‌شود.

نمونه رفتار غیرکلامی ـ صورت/وجه/چهره

رفتار غیرکلامی	پیام	کارکرد
زردی چهره	عاشقی	جانشینی
سرزنش و اخم توأم با ناز	عشوه گری معشوق	جانشینی
سرخی چهره	ترس از بازی روزگار	جانشینی ـ تاکیدی

٦ ـ ١ ـ ٣. حرکات غیرکلامی مربوط به دست

افراد در برخوردهای اجتماعی خود، «از حرکات بدنی بسیار زیادی استفاده می‌کنند، هرچند حرکات دست از همه گویاتر است. ژست‌ها معمولاً به معنای حرکت ارادی، بدن به‌وسیله دستها، سر یا سایر بخش‌های بدن به‌منظور انتقال اطلاعات است» (آرژیل، ۱۳۷۸: ۳۴۷).

چنین کاشفته می تازد به هر سو شهسوار من مگر در خواب بیند دست مظلومان عنانش را
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۲۱۹)

از بادپای سعی من ای دل بدار دست کین توسنی است دشمن جان تازیانه را
(همان: ۲۱۹)

تربیت یافته با غنچهٔ عقل بود گل داغی که زند دست جنون بر سر ما
(همان: ۲۲۲)

دست در دامان خورشیدست ما را کز سفر نیست فارغ لحظهٔ چون صیت عالم گرد ما
(همان: ۲۲۳)

اکنون که دست در کمر توبه کرده ایم بنگر نیاز پاشی می با ایاغ ما
(همان: ۲۲۸)

ناخن طعنه مزن بر دل ریشم طالب من فلک نیستم از دوست بدان دشمن را
(همان: ۲۲۶)

ز بس برسر زدیم از هرطرف بالا دودستی را گریزد سربه‌سوراخ گریبان چون‌کشف ما را
(همان: ۲۵۱)

نمونه رفتارهای غیرکلامی ـ دست

رفتار غیرکلامی	پیام	کارکرد
دست مظلومان	معشوق دست نیافتنی است	تاکیدی/جانشینی
دست بدار	رهایی	جانشینی
دست زدن بر سر	حیرانی و پشیمانی	جانشینی
دست در دامن خورشید بردن	عزم و اراده	تاکیدی/جانشینی
دست در کمر	یکی بودن	تکمیلی/جانشینی
ناخن طعنه	دشمنی	جانشینی
بر سر زدن	پشیمانی	جانشینی

نکته قابل‌تأمل با ارتباط غیرکلامی دست‌ها در شعر طالب، ارتباط مفاهیمی چون دست نیافتنی بودن معشوق، عزم و اراده و گرفتن حق از رقیب (دشمنان) است. مفاهیمی که با کارکرد دست در معنای

حقیقی و کنایی آن نیز هماهنگی دارد. طالب آنجا که معشوق را آسمانی توصیف کرده، او را دست نیافتنی دیده و آنجا که مفاهیم زمینی‌تر شده‌اند از واژگانی چون رقیب و دشمن بهره برده است. مطلبی که در ادبیات کلاسیک ما سابقه‌ای دیرین و خواندنی دارد.

٦ ـ ١ ـ ٤. حرکات غیرکلامی مربوط به انگشت

چه عجب گر سر انگشت به بازیچه زند بر لب پر خرد کودک گهواره ما
(همان: ۲۲۰)

رفتار غیرکلامی	پیام	کارکرد
سر انگشت زدن	هیچ انگاری	تاکیدی/جانشینی

٦ ـ ١ ـ ٥. حرکات غیرکلامی مربوط به پا و سر

جگرخوردن بود گر پای رشکی درمیان باشد ملاقات قوی سرمایه گان بی دستگاهان را
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۲۱۹)

آنکه بر دیبای راحت پا به استغنا زند کی کند بستر خس و خار بلا گسترد ما
(همان: ۲۲۳)

به تن بویا کند گل های تصویر نهالی را به پا در جنبش آرد خفتگان نقش قالی را
(همان: ۲۲۶)

تا به کف پای او نهاده رخ از رشک رنگ نیارم به چهره دید حنا را
(همان: ۲۲۷)

ره بی خس و خارست مبادا به کف پای ناسفته بماند گهر آبلهٔ ما
(همان: ۲۲۸)

مستی ز کوی عشق برون می کشد مرا سر پا برهنه سوی جنون می کشد مرا
(همان: ۲۲۸)

آنجا که نقش پای کرم هست یاس نیست شخص امید تکیه‌برین می کند مرا
(همان: ۲۳۰)

نمونه رفتارهای غیرکلامی ـ پا

رفتار غیرکلامی	پیام	کارکرد
پای رشک	طمع ـ حسادت	جانشینی
راحت پا	بی نیازی	جانشینی
کوبیدن پا	راه رفتن ـ رقصیدن	تاکیدی/جانشینی
کف پای معشوق	نهایت خاکساری	جانشینی
کف پا	آزردگی ـ سختی کشیدن	جانشینی
پا برهنه	حیرت	جانشینی
پای کرم	عزت نفس	جانشینی

ارتباط غیرکلامی سر و پا در شعر طالب نیز وجهی دیگر از تشابه و تقابل را با یکدیگر به تصویر می‌کشند، آنجا که حرکت غیرکلامی پا در شعرش برجسته می‌شود پای در راه نهادن، پای کوبی و مضامین شبیه به آن مطرح می‌باشد که سعی شاعر را در به هم کوفتن نفس خود نسبت به آستان بلند محبوب یادآور است و حرکت غیرکلامی سر همواره زیرپای معشوق بوده که مفاهیمی چون تکریم و احترام و همچنان مقام معنوی و زیبا شناختی محبوب را می‌رساند.

به‌سر چون‌ذره‌می‌رود‌در‌رکاب‌سروری طالب که یک‌تن بشکند‌خورشیدوش‌چترسپاهان‌را
(همان: ۲۱۹)

در غمت گر بالش نسرین به زیر سر نهم بوته های خار سودا جوشد از بالین ما
(همان: ۲۲۴)

من که سر بر کف تسلیم نهم چون خورشید دگر از ذره وجودان جهان باک چرا
(همان: ۲۳۱)

سری چون نقش پای دوست با افتادگان دارم از آن بر آسمانی برگزیدم آستانی را
(همان: ۲۳۳)

نمونه رفتارهای غیرکلامی ـ سر

رفتار غیرکلامی	پیام	کارکرد
سر در رکاب داشتن	نهایت خاکساری عاشق	جانشینی
بالش نهادن زیر سر	غم	جانشینی
سر تسلیم	آزادگی	جانشینی
سر زیر پای معشوق	تواضع	جانشینی

٦ ـ ١ ـ ٦. ارتباط بساوایی (لمسی)

این نوع از ارتباط از پیچیده‌ترین و صمیمی‌ترین نوع ارتباطات غیرکلامی است. نحوهٔ لمس کردن، میزان لمس کردن و هدف از آن در نتیجهٔ هنجارهای فرهنگی یک جامعه به وجود می‌آید. لمس کردن نیز گونه‌های متفاوتی مثل دست دادن، در آغوش کشیدن، بوسیدن سر و دست و بازو دارد.

٦ ـ ١ ـ ٦ ـ ١ لمس‌کردن دوستانه -صمیمی

در این نوع از ارتباط، تفاوت‌های میان‌فرهنگی بیشتر مشهود است. تعامل کنندگان با احساسات خود نشان می‌دهند که چقدر همدیگر را دوست‌دارند و چه مقدار برای هم ارزشمندند. «ابتدایی ترین اشکال زندگی، برای تعامل با محیط اطراف منحصرا به لمس کردن متکی بوده‌است. لمس کردن مؤثرترین ابزار برای انتقال بسیاری از احساسات و عواطف به شمار می‌رود و تماس بدنی نشان علاقه و پذیرش است» (ریچموند، ۱۳۸۸: ۲۹۸)؛ و «افزایش تماس یکی از مهم‌ترین روش‌هایی است که افراد برای تشدید روابطشان مورداستفاده قرارمی‌دهند» (وود، ۱۳۷۹: ۳۲۷)؛ بنابراین می‌توان‌گفت که «تماس بدنی اجتماعی‌ترین شکل ارتباط اجتماعی است. در روابط بین دوستان انواع گوناگونی از سلام و

خوشامدگویی و خداحافظی شامل دست دادن، بغل کردن، بوسه زدن بر گونه‌ها، تبریک و تهنیت مجاز است» (آرژیل، ۱۳۷۸: ۳۹۴).

دلا به جام غمی کن امیدوار مرا که خو گرفته در آغوش خود خمار مرا
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۲۳۰)

گر قفا خوردی از شعله چو گل چندان نیست زخم برداشتن از سیلی خاشاک چرا
(همان: ۲۳۱)

ذوق فتادگیست که بر آستان دست چون نقش بوسه خاک نشین می‌کند مرا
(همان: ۲۲۹)

زخمی تیغ تو را جان به لب آمد گستاخ که چه تعویذ دهد بوسه بر آن بازوها
(همان: ۲۳۰)

عندلیبی شده مهمان ره گلزار کجاست که به دریوزه فرستم بغل و دامن را
(همان: ۲۲۶)

چون پر و بال سمندر خاک روب آتشم ننگ می آید ببوی گل همآغوشی مرا
(همان: ۲۲۱)

در شعر طالب آنجا که محبوب زمینی‌تر است بوسه‌ها بر پیکر محبوب همراه با صمیمیت است و آنجا که مفاهیم آسمانی‌تر می‌گردند لمس معشوق نیز با احترام و تکریم فراوان‌تری همراه است.

٦ ـ ١ ـ ٦ ـ ٢ لمس کردن اجتماعی ـ مودبانه

در این مورد از ارتباط، تماس جسمانی برای آشنایی هر چه بیشتر و یا اظهار ادب و فروتنی در مقابل دیگران رخ می‌دهد. رعایت اصول میان شاگرد و استاد و همچنین پایبندی به اصول با دیگران در عرصه اجتماعی و فرهنگی انجام می‌پذیرد و این رفتارها نشان می‌دهد آداب خاص‌تری در لمس کردن افراد با منزلت اجتماعی بالا، نیز هست. «پژوهش‌های ارتباطات بین اشخاص در مورد لمس افراد در مناظر عمومی بیان کنندهٔ این واقعیت ست که این عمل به پایگاه اجتماعی از جهات مختلف مانند پایگاه اجتماعی ـ اقتصادی، سن، نژاد و جنس بستگی دارد» (فرهنگی، ۱۳۷۳: ۳۰۵).

پای بوسه ناقه هم نقلی است از خون وصال　　کاش با محمل نشین قرب جرس باشد مرا
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۲۴۰)

ما که خرسند به پابوس رکابی باشیم　　ای عنان تافته بخت این همه امساک چرا
(همان: ۲۳۱)

نی سرو چمن زاد و نه شمشاد بهشتیم　　اندیشهٔ همدوشی او نیست حد ما
(همان: ۲۲۵)

گیرد نشان سجدهٔ روح‌القدس لبم　　چون بوسه بر جبین زنم آن آستانه را
(همان: ۲۲۱)

نمونه رفتارهای غیرکلامی ـ بساوایی (لمس)

رفتار غیرکلامی	پیام	کارکرد
خو کردن به آغوش	دلبستگی	جانشینی
سیلی خوردن از خاشاک	حسادت رقیبان	جانشینی
بوسه زدن بر دست	خاکساری	جانشینی
بوسه زدن بر بازو	احترام و تکریم	جانشینی
به دریوزه فرستادن دامن	نهایت ذلت نسبت به معشوق	جانشینی
ننگ هماغوشی با گل	حرمت و شکوه معشوق	جانشینی

٦ ـ ١ ـ ٧. ارتباطات آوایی

مطالعه جنبه‌های ارتباطی صدا، ارتباط آوایی یا مطالعهٔ زبان آوایی یا پیرازبان نامیده می‌شود. «ویژگی‌های صدا و کاربردهای آن از جمله لهجه‌ای که با آن صحبت می‌کنیم و کویشی که به کارمی‌بریم بر این موضوع که چطور پیام‌های کلامی به کار می‌روند تاثیر عمده‌ای می‌گذارند» (ریچموند، ۱۳۸۸: ۹۷ ـ ۹۸). پیرازبان عبارت است از ارتباط صوتی بدون استفاده از کلمات که شامل نحوهٔ تلفظ کلمات، لحن و درجهٔ پیچیدگی جملات نیز است و صدا یکی از علایم غیربیانی، منعکس کنندهٔ عکس العمل درونی و حالت گوینده است و می‌تواند جهت تقویت مناسب برای پیام‌های بیانی کنترل و توسعه یابد. رسایی صدا نشان دهندهٔ علاقه و توجه به شنونده‌است و عامل ارزشمندی در انتقال

مطلوب پیام بیانی است.) افراخته و مدرسی، ۱۳۹۹: ۱۱. پیرازبان «شامل نحوهٔ تلفظ کلمات، لحن و پیچیدگی جملات است. اصوات ابزارهایی چندمنظوره‌ای هستند که به دیگران می‌گویند چگونه سخنان و رفتار ما را تفسیر کنند» (وود، ۱۳۷۹: ۳۳۰).

گریستن و خندیدن در غزل طالب، تقابلی یکسان دارند. غالباً در هر جا که واژه گریه آمده است خنده نیز در پی آن همراه بوده و این حرکت غیرکلامی در غزل طالب خوف‌ورجای شاعرانه او نسبت به وصال محبوب است. شاعر همواره در حالتی میان خوف‌ورجا به وصال معشوق می‌اندیشد و این به شکل حرکت غیرکلامی گریه و خنده در غزلیات او نمود یافته است.

خار در جیب گلستان فکند گلخن ما　　دسته بر نغمهٔ داوود زند شیون ما
(همان: ۲۲۰)

بگذشت ز ما خنده زنان سرو قد ما　　کو ابر که در گریه نماید مدد ما
(همان: ۲۲۵)

نازک دلی است گریه من دست از او بدار　　کاری مکن که محو کنی نقش دیده را
(همان: ۲۳۲)

هزار بانگ اناالحق به هر دیار زدم　　که هیچکس نزد از بی خودی به دار مرا
(همان: ۲۳۰)

رفتار غیرکلامی	پیام	کارکرد
نغمهٔ داوود	تاثیر نالهٔ عاشق در فراق	جانشینی
خنده سرو	بی خبری معشوق از حال عاشق	جانشینی
گریهٔ عاشق	کوری چشم	جانشینی ـ کامل کردن
فریاد اناالحق	مرگ	جانشینی ـ تاکیدی

٦ ـ ١ ـ ٨. مصنوعات

زبان اشیاء برای ارتباط بسیار موثر و مهم است. استفاده‌کردن از وسایلی که در اختیارداریم می‌تواند پیام‌های مختلفی را القاء کند احترام، بی‌احترامی، خیانت، فقر، ثروت و نارضایتی از شرایطی که در آن قرار داریم. هرکدام از این دارایی‌ها منبعی از اطلاعات را در مورد دیگران فراهم می‌کند.

ارباب وعده گرد رکابت گرفته‌اند آتش عنان مساز سمند بهانه را
(همان: ۲۲۱)

توسن جلوه را عنان جانب بیدلان نکن مشعل راه وعده کن برق بهانه سوز را
(همان: ۲۲۲)

سبک متاز که سرهای بسته بر فتراک چو کعبه گرم طوافند خانهٔ زین را
(همان: ۲۳۴)

ای عشق فکر سلسله‌ای کن که عنقریب سر رشته خرد به جنون می کشد مرا
(همان: ۲۲۹)

با این تجرد ار به مثل مست بیندم کو جیب و آستین که بگیرد عسس مرا
(همان: ۲۳۹)

من چراغ کشتنم را حاجت شمشیر نیست می‌توان افشاند دامانی که بس باشد مرا
(همان: ۲۴۰)

مصنوعات استفاده شده در شعر طالب ادوات ابزارآلات مربوط به سوارکاری است. او حرکت انسان را در زندگی همواره شبیه اسب دیده است. گاهی او را به فتراک و سلسله‌ها می‌بندد و گاه رام توسن و تازیانه می‌کند. گویی حرکت اسب به شکل ناخودآگاه در غزل طالب با تکاپوی انسان در راه رسیدن به آرزوهایش همراه و هماهنگ شده است.

نمونه رفتارهای غیرکلامی ـ مصنوعات (پوشاک و اشیاء)

رفتار غیرکلامی	کارکرد
رکاب	جانشینی
توسن	جانشینی
فتراک	تکمیلی ـ جانشینی
سلسله	تکمیلی ـ جانشینی
آستین	جانشینی
چراغ	جانشینی

۷ ـ نتیجه‌گیری

طالب آملی در غزلیاتش بیش از سایر قالب‌های شعری مورداستفاده‌اش، از روابط غیرکلامی با معشوق سود برده است. یقیناً فضای غزل فارسی در دوره‌ای که طالب می‌زیسته است و نوع نگاه شاعر به معشوق نیز خالی از علت نیست تا غزل طالب، با پیوند معانی عمیق در این باب، فضای عمیق‌تر و مؤثرتری پدید آورد. بررسی گونه‌های متفاوت غیرکلامی در این پژوهش مشخص می کند که طالب از انواع متفاوت مؤلفه‌های غیرکلامی، ظاهر فیزیکی، رفتار آوایی و بساوایی را برای غزل خود به شکل خودآگاه یا ناخودآگاه انتخاب کرده است. دستاورد پژوهش در تحلیل زبان بدن در غزلیات طالب ناظر بر این است که طالب آملی در مؤلفه فیزیکی رفتارهای غیرکلامی بیش از همه از رفتار غیرکلامی چشم، دست‌وپا سود برده است که ضمن بار معنایی خود، دیدن معشوق با چشم وجود و سپس دست‌وپا زدن برای وصال او را یادآور می‌شود. از دیگر مؤلفه‌های بهره برده طالب استفاده از رفتار اویی آه سرد در فراق محبوب است. موسیقی معنوی غزل طالب همواره بر این آه سرد تمرکز دارد به‌گونه‌ای که حسرت حقیقی و ابدی شاعر را نسبت به وصال معشوق نشانگر است. نکته قابل‌تأمل همراه بودن این آه سرد با گریستن و خندیدن است که حالتی میان خوف و رجاء را تداعی می‌کند. گویی انسان هیچ‌گاه خود را برای دور بودن از محبوب حقیقی‌اش یعنی خداوند تعالی نمی‌بخشد و همواره حسرت آن را با آه سرد فریاد می‌زند. غالب کارکردهای ارتباطات غیرکلامی نیز در غزل طالب جانشینی_تأکیدی‌اند.

جمع‌بندی رفتارهای غیرکلامی

مؤلفه	جمع	درصد
ظاهر فیزیکی	۳۱	۶۰٪
مصنوعات	۶	۱۲٪
رفتار آوایی	۴	۸٪
بساوایی فردی	۶	۱۲٪
بساوایی اجتماعی	۴	۸٪

منابع

-آملی، طالب، ۱۳۴۶، *کلیات اشعار، به اهتمام و تصحیح و تحشیه شهاب طاهری*، تهران: انتشارات کتابخانهٔ سنایی

ـ احمدی، بابک، ۱۳۸۸، *از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*، چاپ هشتم، تهران، نشر مرکز.

ـ افراخته، الهیار و فاطمه مدرسی، ۱۳۹۹، *روابط غیرکلامی در غزلیات شمس*، فصلنامه کارنامهٔ متون ادبی دوره عراقی، سال اول، شماره ۱. صص ۱ ـ ۲۰.

ـ باقری، مهری، ۱۳۹۰. *مقدمات زبانشناسی*. چاپ پانزدهم. نشر قطره.

ـ برکو، ری ام، ۱۳۹۳. *مدیریت ارتباطات فردی و عمومی*، ترجمه سید محمد اعرابی و داوود ایزدی، چاپ هشتم. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.

ـ ساروخانی، باقر، ۱۳۸۷. *جامعه‌شناسی ارتباطات*. چاپ بیستم. تهران: اطلاعات تهران.

ـ سیدا، محمد، ۱۳۸۵. *دوازده گام تا ارتباط موثر*. چاپ دوم. تهران: مادر

ـ فربود نیا، بابک، ۱۳۹۲. *نظریه‌ها و مفاهیم ارتباطات در روابط عمومی، روزنامه‌نگاری و تبلیغات*. تهران: مکتب ماهان.

ـ فرهنگی، علی اکبر، ۱۳۷۳. *مبانی ارتباطات انسانی*. ج ۱. چاپ اول، تهران: تایمز.

ـ فرگاس، جوزف پی، ۱۳۷۳. *روانشناسی تعامل اجتماعی*. ترجمه مهرداد فیروز بخت و خشایار بیگی، تهران: ابجد

ـ جهانگیری، نادر، ۱۳۷۸، *زبان: بازتاب زمان، فرهنگ و اندیشه*، چ ۲. تهران: پورنگ.

ـ جیمز، جودی، ۱۳۷۷، *کلام جسم*. ترجمه آرین بوک، چاپ اول، تهران: نسل نواندیش.

ـ دادجو، دره، ۱۳۸۶. *موسیقی شعر حافظ*. تهران: زرباف

ـ دیمیک، سالی (۱۳۸۵)، *ارتباط موفقیت آمیز با NLP* ترجمهٔ علی اسماعیلی، چ ۲. تهران: شباهنگ

ـ ریچموند، ویرجینیاپی و جمیزمک کروسکی، ۱۳۸۸، *رفتارهای غیرکلامی در روابط میان‌فردی، (درسنامه ارتباط غیرکلامی)*، ترجمهٔ فاطمه السادات موسوی و ژیلا عبدالله پور، زیر نظر غلامرضا آذری، چاپ دوم، تهران، دانژه.

ـ کونکه، الیزابت، ۱۳۹۱. *زبان بدن (به زبان آدمیزاد)*. ترجمهٔ زهرا نعمتی، چاپ هشتم. تهران: هیرمند.

ـ کول، کریس، ۱۳۷۷. *نظریه‌های ارتباطات*. ترجمهٔ شاهو صبار، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

November2024 - ۱۴۰۳ آبان

ـ گیل، دیوید و بریجت ادمز، ۱۳۸۴، *الفبای ارتباطات*. مترجمان: رامین کریمیان، محمد نبوی و مهران مهاجر. تهران: دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی رسانه‌ها

ـ لوبرتون، داوید، ۱۳۹۲، *جامعه‌شناسی بدن*. ترجمهٔ ناصرفکوهی، تهران: ثالث.

ـ لوپز، خوزه و جان اسکات، ۱۳۸۵. *ساخت اجتماعی*، ترجمهٔ حسین قاضیان. تهران: نشر نی.

ـ محمودی، مریم و دیگران، ۱۳۹۵، *ارتباطهای غیرکلامی در روایتهای تاریخ بیهقی*، فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوشنامه، سال ۱۷. شماره ۳۲.

ـ محسنی، مرتضی وسید اسماعیل جعفری پطرودی، *نقش کنایه در ارتباطهای غیرکلامی تاریخ بیهقی*، فصلنامه پژوهشهای ادبی و بلاغی، سال ششم، شماره ۲۱، زمستان ۱۳۹۶، صص ۱۱ ـ ۲۸.

ـ محسنیان راد، مهدی، ۱۳۸۹. *ارتباطشناسی*. چاپ دهم. تهران: سروش.

ـ مولکو، سامی، ۱۳۹۵. *زبان تن (راهنمای تعبیر اشاره‌ها و حرکات بدن)*. برگردان امید نوری خواجوی. تهران: نشر باد

ـ وود، جولیاتی، ۱۳۸۳، *ارتباط میان فردی ـ روانشناسی تعامل اجتماعی*. ترجمه مهرداد فیروز بخت. چاپ دوم. تهران: مهتاب.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
آبان‌ماه ۱۴۰۳ - November2024

صور خیال در اندیشه‌های طالب آملی

وحید رونق[1]

دانشگاه آزاد اسلامی نجف‌آباد، اصفهان، ایران.

چکیده

محمد طالب آملی از شاعران برجسته و نامی سبک هندی است که با بی‌مهری شاه‌عباس رهسپار هند شد و به‌عنوان ملک‌الشعرا تا پایان عمر در دربار جهانگیر شاه باقی ماند. دیوان طالب آملی مجموعهٔ متنوعی از قصیده، غزل، قطعه، رباعی، مثنوی، ترکیب‌بند و مفردات و جهانگیر نامه است و بیشترین حجم آن را غزلیات تشکیل می‌دهد. طالب در غزلیاتش جهش‌های ذهنی خود را به تصویر می‌کشد و با الهام گرفتن از رنگ‌آمیزی طبیعت پیرامونش، تصاویر زنده و پویا می‌آفریند. هدف از نگارش این مقاله آشنایی با سبک شعر طالب آملی و آشنایی با شیوه‌های کاربرد صور خیال و انواع آن در شعر شاعر است و به پاسخ سؤالاتی مانند انواع صور خیال و شیوه‌های کاربرد آن‌ها در شعر طالب آملی کدام‌اند؟ و کدام‌یک از عناصر صور خیال در شعر طالب آملی چشمگیرتر و برجسته تراست؟ می‌پردازیم. در این پژوهش برای جمع‌آوری اطلاعات و داده‌ها از روش کتابخانه‌ای استفاده‌شده است. برای مستندسازی متون به‌منظور تحلیل نظریه‌ها استدلال منطقی ارائه‌شده است و در این روش سعی بر آن است تا مباحث استراتژی کیفی و مفهومی در این تحقیق منتشر شود؛ بنابراین با این روش گام مؤثری دررسیدن به راه‌حل مناسب برداشته‌شده و حرکت مهمی برای رسیدن به نتیجه مطلوب به کار گرفته‌شده است.

واژه‌های کلیدی: صور خیال، اندیشه، طالب آملی، اشعار، سبک هندی.

۱. پیشگفتار

[1]. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد، اصفهان، ایران: Vahidronagh@yahoo.com

محمد طالب آملی از شاعران برجسته و نامی سبک هندی است که با بی‌مهری شاه‌عباس رهسپار هند شد و به‌عنوان ملک‌الشعرا تا پایان عمر در دربار جهانگیر شاه باقی ماند. دیوان طالب آملی مجموعهٔ متنوعی از قصیده، غزل، قطعه، رباعی، مثنوی، ترکیب‌بند و مفردات و جهانگیر نامه است و بیشترین حجم آن را غزلیات تشکیل می‌دهد. طالب در غزلیاتش جهش‌های ذهنی خود را به تصویر می‌کشد و با الهام گرفتن از رنگ‌آمیزی طبیعت پیرامونش، تصاویر زنده و پویا می‌آفریند.

از دیرباز بازنمایی ویژگی‌های سبکی و شعری شاعران سبک هندی موردتوجهٔ شاعران، ناقدان و پژوهشگران بوده است. از این میان باوجود برجستگی‌های شعری و نقشی که طالب آملی در شکوفایی و رونق شعر سبک هندی داشته، در ایران گمنام مانده و ارزش هنری غزلیاتش و نیز تأثیری که وی بر شاعران مطرح مکتب هندی، به‌ویژه طالب آملی نهاده، موردپژوهش قرار نگرفته است.

در میان شاعران فارسی، نظامی، خاقانی، طالب آملی و بیدل دهلوی در شمار استعاره گریان هستند اما نوع نگاه استعاری آن‌ها به موجودات متفاوت است. استعاره در دیوان شاعران سبک هندی در قالب‌های گوناگون مانند استعاره‌ی مصرحه، استعاره‌ی مکنیه، تشخیص، حس‌آمیزی و استعاره‌ی فعلی در خدمت نازک‌اندیشی و مضمون‌سازی قرار می‌گیرد.

آنچه از این پژوهش به‌دست‌آمده داده‌های آماری از صور خیال بوده است. بنای ما بر تحلیل و شناسایی ویژگی‌های شعری طالب و چگونگی بهره‌گیری او از داده‌های زبانی وبیانی است، هدف از نگارش این مقاله آشنایی با سبک شعر طالب آملی و آشنایی با شیوه‌های کاربرد صور خیال و انواع آن در شعر شاعر است و به پاسخ سؤالاتی مانند انواع صور خیال و شیوه‌های کاربرد آن‌ها در شعر طالب آملی کدام‌اند؟ و کدام‌یک از عناصر صور خیال در شعر طالب آملی چشمگیرتر و برجسته تراست؟ می‌پردازیم.

۲- مبانی نظری

۲-۱. خیال

این تصرف ذهنی شاعر، در مفهوم طبیعت و انسان و این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت چیزی است که آن را «تصویر» یا «خیال» می‌نامیم (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲). شعر حاصل عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است (شفیعیون، ۱۳۸۷: ۳۳).

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

خیال یک صورت ذهنی دگرگون‌شده‌ای است که تحت تأثیر عاطفه، رنگ و شکل‌گرفته و از عالم ادراک حقیقت دور شده است؛ و شناخت و روش شناخت گونه‌ها و شکل‌های خیال در شعر، موضوع علم بیان است (ثروتیان، ۱۳۶۹: ۱۷). صور خیال شامل تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز است.

۲-۲. تشبیه

مانندگی یا تشبیه مانندکردن چیزی است یا کسی به چیزی یا کسی دیگر، بر بنیاد پیوندی که به پندار شاعرانه، در میانه‌ی آن دومی توان یافت (کزازی، ۱۳۷۵:۴۰). تشبیه عبارت است از مانند نمودن چیزی را به چیزی در معنایی و به‌عبارت‌دیگر اظهار مشارکت امری است با امری در وصفی از اوصاف به الفاظ مخصوصِ (تقوی، ۱۳۶۳: ۴۴).

۲-۳. طرفین تشبیه (همانندان)

طرفین تشبیه بر چهار قسم است یا هر دو حسی است یا هر دو عقلی یا مشبه حسی و مشبه‌به عقلی و یا عکس آن (تقوی، ۱۳۶۳: ۱۴۴). گاه یک‌طرف تشبیه، حسی و طرف دیگرش غیر محسوس است، مثل اینکه بگوییم مرگ مثل گرگ درنده است، زیرا حقیقت مرگ هم مانند حیات با حواس ظاهر درک نمی‌شود و آنچه محسوس باشد از آثار خارجی آن‌ها است.

گاهی هر دو طرف مشبه و مشبه‌به حسی است یعنی با حواس ظاهر درک می‌شود، چنان‌که بگوییم: «خسرو در شجاعت مانند شیراست» که خسرو و شیر هر دو با چشم دیده می‌شوند (همایی، ۱۳۷۰: ۲۳۰).

۲-٤. وجه شبه

وجه شبه عبارت است از معنایی که مشبه و مشبه‌به در آن اشتراک داشته باشند (تقوی، ۱۳۶۳: ۴۹). وجه شبه بر سه قسم است یا واحد است یا متعدد در حکم واحد یا متعدد است. قسم اول یا حسی است یا عقلی. وجه شبه متعدد که در حکم واحد است عبارت است از هیئت منتزعه از چند چیز و آن نیز یا حسی است یا عقلی ولیکن به اعتبار طرفین به چهار قسم منقسم می‌شود. یا هر دو مفرد یا هر دو مرکب و یا مشبه مفرد و مشبه‌به مرکب و یا عکس آن (تقوی، ۱۳۶۳: ۵۶).

۲-۵. ادات تشبیه

در فارسی لفظ چون مانند، به‌سان و گویی، ون، وان، گوئیا از ادوات تشبیه هستند. از عصر صفوی و شاید کمی قبل تربه ادات رایج تشبیه (چون همچون، مانند، مثل و...) واژه‌ی (بهرنگ) به معنی (بهمانند)

اضافه شد که ربطی به قیاس دو چیز به اعتبار رنگ ندارد. بلکه منظور هر نوع شباهتی در مفهوم عام آن است. تمام شاعران سبک هندی از این ادات تشبیه استفاده کردند (شفیعی کدکنی، ۶۸.۶۹:۱۳۶۶).

بس که خون‌آلوده‌ام هرجا فکندم طرح خواب رنگ بر بستر به آئین حنا انداختیم
(آملی، ۱۳۹۱: ۱۱۱۱)

۲-٦. استعاره

استعاره در لغت مصدر باب استفعال است؛ یعنی عاریه خواستن لغتی را به‌جای لغت دیگری، زیرا شاعر در استعاره واژه‌های را به علاقه‌ی مشابهت به‌جای واژه‌ی دیگری به کار می‌برد (شمیسا، ۱۳۷۹: ۵۹). استعاره تشبیهی است که یکی از دو سوی آن ذکر نشود و به‌عبارت‌دیگر استعمال واژه‌های در معنی مجازی آن است به‌واسطه‌ی همانندی و پیوند مشابهتی که بامعنی حقیقی دارد (تجلیل، ۱۳۷۶: ۶۳).

۲-۷. رابطه‌ی استعاره با تشبیه

هر تشبیهی شایستگی استعاره شدن را ندارد. گاهی اسم مشبه ذکر می‌گردد و مشبه از برای آن خبر واقع می‌شود. چنان‌که می‌گویی: (زید اسد) یا مانند آن. آیا در این حال این تشبیه، شایانی اطلاق استعاره پیدا می‌کند یا نه. شایسته است بدانی که هر واژه‌ای که با (ک) و (مثل) بیاید روا نیست که استعاره بر آن مسلط دانسته و حکم آن را بر آن تشبیه جاری‌سازی (جرجانی، ۱۳۷۰: ۱۵۱).

استعاره دامی است تنگ‌تر و نهان‌تر از تشبیه که سخنور در برابر خواننده یا شنونده‌ی خود در می‌گسترد؛ ازاین‌روی، پروردگی هنری و ارزش زیباشناختی آن از تشبیه فزون‌تر است؛ زیرا سخن دوست را بیشتر به شگفتی درمی‌آورد؛ و به درنگ در سخن برمی‌انگیزد (گرجیان عربی، ۱۳۹۵).

۲-۸. کنایه

کنایه در لغت مصدر است؛ به معنی ترک تصریح (آهنی، ۱۳۶۰: ۱۴۷). کنایه از طبیعی‌ترین راه‌های بیان است که در گفتار عامه‌ی مردم و امثال‌وحکم رایج در زبان ایشان فراوان می‌توان یافت و تقسیم‌بندی‌های علمای بلاغت هیچ‌گاه نمی‌تواند جدولی برای حدود آن تعیین کند. در شعر به‌خصوص در انواع هجو، کنایه، قوی‌ترین راه القاء معانی است، چنان‌که در آثار منجیک و دیگر هجو سرایان خواهیم دید (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۴۸).

در کنایه همچون مجازبا دو معنا روباروییم معنای راستین یا زبانی واژه، معنای هنری یا ادبی واژه از این دید کنایه به مجاز می‌ماند؛ اما آنچه کنایه را از مجاز جدا می‌دارد، این است که در مجاز، معنای راستین یا زبانی واژه یکسره فراموش می‌گردد.

سخنور تنها معنای هنری یا ادبی آن را می‌خواهد. پس با نشان‌های واگردان ذهن سخن دوست را یک‌باره از معنای راستین و قاموسی واژه می‌گسلد تا به معنای هنری آن بکشاند و بپیوندد. در کنایه باآنکه خواست سخنور معنای هنری و کنایی واژه است، معنای راستین و قاموسی آن نیز فرونهاده نمی‌شود. این معنا همواره در جای خود روا و پذیرفتنی می‌ماند، زیرا معنای هنری از آن جدا نیست. معنای هنری برآیند و نتیجه‌ای است که همواره نه به پندار شاعرانه، به یاری روندی استدلالی در ذهن، می‌توان بدان رسید. هم ازاین‌روی در کنایه، وارونه‌ی مجاز، نیازی به نشانه‌ی واگردان نیست (گرجیان عربی، ۱۳۹۵).

۹-۲. مجاز

برای کسی که می‌کوشد مرزی میان حقیقت و مجاز و دیواری میان معنای لغوی و معانی خیالی بشناسد، کار بسیار دشوار است و همین دشواری بر سر راه بعضی شاعران نیز وجود دارد؛ زیرا در بیان حالت شادی، آیا از تصرفاتی (شکفتن رخسار) هیچ دانسته نیست که تعبیری خاص، مثل است که ذهن شاعری معین مثلاً رودکی آن را ساخته یا این تصرف در مفهوم شکفتن که ویژه‌ی گل است، در اصل زبان و در طبیعت گفتار عامه‌ی مردم جریان داشته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۸۹).

اصطلاح مجاز ازنظر لفظ و معنی، بسیار زیبا و برای همه‌ی اهل ادب معلوم و مفهوم است و در زبان فارسی اصطلاح (جابجایی) را به‌جای آن می‌توان به کاربرد (ثروتیان، ۱۳۶۹: ۵۹).

۳. طالب آملی

طالب آملی از شاعران معروف سبک هندی است که تمامی تذکره نویسان موطن وی را آمل یادکرده‌اند. خود نیز اشارت‌های مکرر به آمل دارد:

طالب از این دو نام کدامت فتد قبول مرغ بهشت آمل یا بلبل بهشت؟

*

چو من فرزانه ای برخاست زان شهر طواف خاک آمل می‌توان کرد
(قنبری، ۲۲:۱۳۸۳)

محمد طالب آملی معروف به طالبا در آمل چشم به جهان گشود و در سال ۱۰۱۰ پس از بیست سالگی به اصفهان و از آنجا به کاشان رفت و در حدود سال های ۱۰۱۷ به هندوستان سفر کرد. وی مدتی را در ملازمت میرزا غازی خان ترخان در قندهار به سربرد و پس از درگذشت غازی خان به آگره و سپس به لاهور رفت و توسط شاپور طهرانی از طریق اعتمادالدوله‌ی وزیر به دربار جهانگیر شاه راه یافت و به سمت ملک‌الشعرایی دربار او رسید؛ و بالاخره در سال ۱۰۳۶ پس از چند سالی اختلال حواس دارفانی را وداع گفت (حائری، ۲۰۴:۱۳۹۰).

طالب آملی از جوانی شعر می‌سرود و در ابتدا آشوب تخلص می‌کرد. به سال ۱۰۱۶ عازم هند شد مدتی در قندهار از مصاحبان و مداحان میرزاغازی خان، حکمران آن خطه بود. این امیرجوان شعر تخلص داشت. طالب از ۱۰۱۸ تا سال ۱۰۲۱ که میرزا غازی به مسمومیت از «وقاری» می‌گفت و دنیا رفت با او بود و بعد راهی هند شد. پس از چندی به خدمت اعتمادالدولهی طهرانی (پدرزن جهانگیرپادشاه) پیوست و به دربار راه یافت. جهانگیر در سال ۱۰۲۸ او را مقام ملک‌الشعرایی داد طالب به سال ۱۳۳۶ در هند درگذشت (قهرمان، ۱۳۷۸: ۵۳).

ازجمله میانه گزین ترین نمایندگان سبک هندی در دربار جهانگیر طالب آملی بود. او سخنوری را با مدح فرمانروایان مازندران و کاشان شروع کرد اما ازآنجاکه دستاورد ناچیزی به دست آورد راهی هند شد و در خدمت بزرگان دهلی، لاهور و گجرات بود. تا اینکه با وزیر اعتمادالدوله برخورد و او شاعر را به امپراتور جهانگیر معرفی کرد و جهانگیر او را به ملک‌الشعرایی دربار رساند (ریپکا، ۱۲۴۶:۱۳۸۲).

٤- آثار طالب

طالب صاحب طبعی قوی و شاعری لفظ تراش و معنی آفرین است. سخن او همراه با تشبیهات و استعارات و ترکیبات ابداعی و مقرون به خیالات دقیق و مضامین لطیف است. وی علاوه بر دیوان قصاید و غزلیات، منظومه ای به نام جهانگیر نامه نیز از خود به جای گذاشته است (خاتمی، ۱۳۸۵: ۳۵).

دیوان او حدود ۲۳۳۳ بیت است که شامل قصیده، ترکیب‌بند، ترجیع بند، غزل، قطعه، رباعی و مفردات است. مثنوی‌های وی قضا و قدر، سوز و گداز و جهانگیر نامه نام‌گرفته است (حائری، ۱۳۹۰: ۲۰۴).

از آثار مدحی او قصیدهای در مدح میرزا محمد شفیع خراسانی، دو چکامه و یک ترکیب‌بند در مدح میر ابوالقاسم است (حقیقت، ۱۳۸۱: ۴۰۰).

از نوشتارهای طالب ۲۷۵۴۷ بیت در نسخه‌ی خطی به دست مانده که قصیده‌ها و ترکیب‌بندهایی در ستایش پیامبر یا بزرگان دربار است و در هند بسیار ارجمند است، دیگر تاریخ‌نامه حماسی جهانگیر نامه و غزل‌های عاشقانه است؛ که در این‌ها می‌توانیم هدف‌های راستین طالب را ردیابی کنیم. این‌ها پر از تشبیه‌های شگفت و استعاره‌های ظریف است هرچند سبک این شعرها طبیعی است و از ترفندهای رنگارنگ نسل‌های پس از او بسیار دور است (ریپکا، ۱۳۸۲: ۱۲۴۶).

طالب آملی با دو تخلص معروف است: یکی آشوب و دیگری طالب.

در دیوان طالب غزلیاتی موجود است که به تخلص (آشوب) است. نویسنده در بدو امر تصور می‌نمود که این غزلیات متعلق به (ملاحسین آشوب مازندرانی) از معاصران طالب است که کاتبین دیوان طالب آن را وارد درمسودهی اشعار طالب کرده‌اند و یا آن‌که خود طالبان ها را ازلحاظ هم‌ولایتی بودن با (آشوب) در دفاتر شعری خود ثبت و بعداً کاتبین اشعار او این غزلیات را در دیوانش گنجانیده‌اند (طاهری، ۱۳۹۱: ۴۹).

۵-اندیشه‌های طالب

۱-۵. حب الوطن

طالب هوس غربت و انداز سفر داشت سودای تواش نکته ی حب الوطن آموخت

*

به وطن گر نمی‌رسد دستم آرزوی وطن بس است مرا

*

چو جان از وطن گرزنم فال غربت به داغ غریبی بسئزم وطن را

*

طالب ز سبزگلشن اجمیر چون نسیم بگذر خیال کن به آمل نشسته ایم

(قنبری، ۱۳۸۳: ۲۳)

در رباعی زیر که شبلی آن را نقل می کند طالب به سفر خود به هندوستان اشاره می‌نماید و بخت سیاه خود را در ایران می‌گذارد چراکه هیچ‌کس هند و به هندوستان به ارمغان نمی‌برد:

طالب گل این چمن به بستان بگذار　　بگذار که می‌شوی پریشان بگذار
هندو نبرد تحفه کسی جانب هند　　بخت سیه خویش به ایران بگذار
(ادوارد براون، ۲۳۶:۱۳۷۵)

۲-۵. بدبینی و سرگشتگی

نی خلق این جهانم و نی آن جهانیم　　نی خاکیم به رتبه و نی آسمانیم
من خود زحال خویش نیم آگه ای سپهر　　باری تو وانمای بد انسان که دانیم
بند گران نهاده ز حیرانیم به پای　　بیهوده نیست بالنک این سرگرانیم
(گودرزی، ۱۶۳:۱۳۸۲)

۳-۵. باور دینی

ملاشیدا نامی که ازمعاصران طالب است و به روایتی ملاصبوری مشهدی درماده تاریخ فوت وی (۱۳۳۶) دریک رباعی گفته است:

داد ای فلک از مردن طالب هان داد　　امروز بنای نظم از پای افتاد
تاریخ وفاتش ز خرد جستم گفت:　　(حشرش به علی بن ابی طالب باد)

که گوینده می‌تواند از شدت تعلقات شیعی طالب در سرودن این ماده تاریخ الهام گرفته باشد.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

٤-۵. خودروان درمانی

یکی از علت‌های عدم اعتراض از اوضاع زمانه در سبک هندی، این است که آن‌ها مرجعی، نه دربین مردم، نه در حکومت و نه در بین اهل علم برای انتقادات و شکایت‌های خود نداشتند.
طالب ازخود روان‌درمانی این‌طور می‌گوید:

ما قمریان سوخته استاد نغمه‌ایم بلبل به چند واسطه شاگرد زاغ ماست
گو برگ لاله دفتر دعوی به اشک شوی داغی که هر بهار شود تازه داغ ماست
(حسنی گنگرج، ۱۳۷۶: ۲۲۲)

٦- صور خیال در اندیشه‌های طالب آملی

٦-١. تشبیه

طالب از رهزن خورشید مجو جلوه‌ی نور نظر انداز به درگاه دل روشن ما

*

ما فوج اسیران صف آشفته دالانیم ها سلسله زلف توها، سلسله‌ی ما

*

از نم اشک چو تیغ مژه زنگارگرفت شب هجران توام آینه ی زانوها

*

کمند ذره کجا، قصرآفتاب کجا زکاهلی نبود درتو نا رسیدن ما

*

درجام گل مشاهده کردم شراب حسن زان، مو به مو چو چراغ مست شد مرا
(مؤتمن، ۱۳۷۱: ۲۲۰، ۲۶۷)

٦-٢. استعاره

یکی از عناصر بنیادین این طرز، استعاره است. گرایش و توجه شاعران این دوره به استعاره چنان است که این عصر را عصر استعاره گویی نیز نامیده‌اند (حسن پور آلاشتی، ۱۳۹۰: ۴۸۱).
طالب می‌گوید:

سخن که نیست در او استعاره نیست ملاحت نمک ندارد شعری که استعاره ندارد

در ادامه به اشعاری که استعاره در آن لحاظ شده است می‌پردازیم:

پهلوتهی زنکهت گل می‌کند مشام امشب که در برآن بت مشکین کلاله نیست

*

آن مه به رخ نقاب فروهشته ازحجاب یا صاحب چمن درگلزار بسته است

*

حرف بی لعل سخنگوی تو نتوانم زد آه بی‌آیینه‌ی روی تو نتوانم زد
(حسن پور آلاشتی،۱۳۹۰:۲۶۴)

۳-٦. تشخیص

تشخیص زیرمجموعه‌ی استعاره‌ی مکنیه است. ساختارگرایان معتقدند که شاعر با در هم شکستن هنجار عادی زبان، آشنایی‌زدایی به دو شکل هنجار گریزی و قاعده افزایی است، در تشخیص هنجار گریزی معنایی رخ می‌دهد.

تشخیص از انواع مجاز است و آن، بخشیدن خصایص انسانی به امور انتزاعی و موضوعات غیرانسانی است...آدم انگاری در غزل طالب آملی به چهار شکل هویدا می‌شود: ۱_ تشخیص فعلی ۲_تشخیص خطابی ۳_ تشخیص با صفات انسانی ۴_ تشخیص اضافی که معمولاً یکی از اعضا یا ملایمات انسانی به شکل مضاف در ترکیب اضافی (استعاری) قرار می‌گیرد.

با همه سوز جگر لب نگشاید دم نزع از من آموخته آتش روش مردن را

*

شب‌ها به رزمگاه فلک دیده‌ی نجوم حیران صف شکافی آه شجاع ماست

*

بنشین به جای خویش که تا ایستاده‌ای پیش تو از ادب ننشیند غبارما

*

لب تو داد مگرآبروی شهد به باد که خاک بر سرخود می‌کند مگس به‌دودست

*

امشب آسودگیم بر در دل می‌گردید حلقه می‌خواست زند بازخجل می‌گردید
(حسن پور آلاشتی،۱۳۹۰:۴۴۹)

٤-٦. کنایه

خلوتی دارم از هوس پخته عشق در وی به دست چپ خفته

*هوس پختن کنایه ازآرزو کردن، به دست چپ خفتن کنایه ازآرام خوابیدن.

چو بر مژگان دوید آن جلوه گاهم چو گل بشکفت اجزای نگاهم

*بر مژگان دویدن کنایه ازدر نظر آمدن یک چیز.

نخستین خود آن باده را نوش کرد ز لب جام را حلقه در گوش کرد

*حلقه درگوش کنایه از بندگی.

به حیرتم که قدم سودگان دشت حجاز به راه کعبه چه گرمند در عرق رانی

*عرق رانی کنایه از سعی در کاری داشتن.

من ندانم گوهر خویش تو صاحب نظری دیده نازک کن بنگر که همانا خارم

*دیده نازک کردن کنایه از با دقت نگریستن (وارسته،۱۳۸۰:۱۶۸).

٥-٦. مجاز

یکی از ویژگی‌های مهم شعر سبک هندی و اصفهانی این است که شاعران خیال پرداز این عصر معنی‌های باریک خود را آن‌چنان با ایجاز بیان می‌کنند که منظور بر خواننده پوشیده می‌شود. شاعرانی

چون کلیم و صائب با آوردن قرینه‌های نسبتاً مناسب و توسل به تمثیل تا حدودی از ابهام شعر خویش کاسته‌اند (غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۴۳۰).

ای نسیم چمن آستین معطر ساز که شعله‌ی عرق افشان ز گرد راه رسید

*

غلط گفتم هراس داورم بازو فشار آمد که قادر پنجه را در آستین عجز دزدیدم

*

آن به که رشته سان به سرانیشت اشتیاق خود را به نامه پیچم و سویش روان کنم

*

شه گفتم و زبان ادب میگزم ز شرم کین وصف نیست در خور خاقان جم نشان

*

از باد دامن کرمش در محیط فیض فارغ رود سفینه‌ی همت ز بادبان

*

دست تجریدم فشاند آستین بر کاینات باوجود آن که حسرت می برد برآستین

*

زمان زمان نگهم کاروان حسرت را نشان دهد به سر انیشت های مژگان راه

*

گهی که پنجه ی جودش گوهر فشان گردد سپهر گوید شکرفراخ دامانی

(غلامرضایی،۱۳۷۷: ۲۳)

۷. نتیجه گیری

فراوانی جلوه‌های بصری چندان دور از قدیم نیست که نشان می‌دهد تشبیه، استعاره، تشخیص، اجازه، کنایه و احساسات از جایگاه ویژه ای در سبک هندی برخوردار است. جالب اینجاست که هر چه تشبیه و استعاره غیرعادی تر باشد، دلپذیرتر است.

بارها برای همه ما پیش آمده که کلمه یا عبارتی از شعرهای گذشته را فراموش کرده و با آوردن کلمات مشابه شعر را به خاطر بسپاریم. با این‌حال، درسبک هندی، به دلیل مضامین عجیب و محدودیت های واژگان، به ندرت موفق به یادآوری قسمت های فراموش شده شعر می‌شویم.

اما برخی از شاعران سبک هندی مانند طالب از آیات قرآن برای ایجاد زیبایی هنری استفاده کرده اند. طالب، استاغفرالله، حبل الله، من واسلویی و غیره. از ترکیبات قرآنی مانند، از اشارات او می‌توان به داستان طغیان شیطان، خلقت انسان از گل، معراج پیامبر به آسمان... همچنین به قتل اسماعیل، داستان زندگی یوسف و از همه مهمتر، علاقه مند است. داستان های قرآن هرتز کلیما الله شدن موسی یدبزا و داستان‌های دیگر؛ اما هدف طالب از هیچ یک از اینها تفسیر آیات نبود. هنر و خلاقیت اصلی طالب در استعاره‌های مکنیه است. بیشتر استعاره‌های طالب از نوع تشخیص‌اند. شگرد او حذف تفاوتی است که دستور زبان فارسی میان جاندار و بی‌جان گذاشته است. حالت‌های ویژه‌ی انسانی را برای غیرانسان به کار می‌برد و با این کار شعرش را از سکون و ایستایی به سمت حرکت و پویایی هدایت می‌کند.

طالب مانند گذشتگان خود، عرفی وظهوری، به هنجارگریزی معنایی بیشتر توجه دارد. گاهی استعاره‌ی اسمی مرکزیت دارد و با تشبیه فشرده، استعاره‌ی فعلی، حس‌آمیزی و پارادوکس ترکیب تازه تشکیل می‌دهد. گاهی استعاره‌ی فعلی در مرکز است و عناصری چون تشخیص آن را همراهی می‌کنند.

کتابنامه

- آهنی، غلامحسین (۱۳۶۳). معانی وبیان، بنیاد قرآن.
- ثروتیان، بهروز (۱۳۶۲). *بیان درشعرفارسی*، انتشارات برگ.
- تجلیل، جلیل (۱۳۷۶). *معانی وبیان*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- تقوی، نصرالله (۱۳۶۳). *هنجارگفتار درفن معانی و بیان وبدیع فارسی*، فرهنگسرای اصفهان.
- حائری، محمدحسن (۱۳۲۳). *صائب و شاعران طرزتازه*، نسل آفتاب.
- حقیقت، عبدالرفیع (۱۳۸۱). *شاعران بزرگ ایران از رودکی تا بهار*، تهران: کومش.
- حسنی گنگرج، حسین؛ لحیمیان، ربابه (بی‌تا) *ویژگی‌های سبک هندی نماد مبارزهی منفی در عصر صفوی در شعر طالب آملی*، انتشارات طالب آملی.
- حسن پورآلاشتی، حسین (۱۳۹۰). مجموعه مقالات نخستین همایش بین المللی طالب آملی، انتشارات طالب آملی.

- خاتمی، احمد (۱۳۸۵). *پژوهشی در سبک هندی و دورهی بازگشت ادبی*، تهران: بهارستان
- ریپکا، یان (۱۳۸۲). *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمه‌ی ابوالقاسم سری، تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲). *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.
- شفیعیون، سعید (۱۳۸۷). *زلالی خوانساری وسبک هندی*، تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۲). *بیان ومعانی*، فردوسی.
- طاهری شهاب، محمد (۱۳۲۱). *کلیات ملک‌الشعرا طالب آملی*، تهران: انتشارات کتابخانه ی سنایی.
- غلامرضایی، محمد (۱۳۷۷). *سبک شعرپارسی از رودکی تا شاملو*، تهران: جامی.
- قنبری، محمدرضا (۱۳۸۳). *زندگی وشعرطالب آملی شاعرگل‌های آتش*، تهران: زوار.
- قهرمان، محمد (۱۳۷۸). *صیادان معنی*، تهران: امیر کبیر.
- گرجیان عربی، نرجس (۱۳۹۵). «صور خیال در اشعار طالب آملی»، پایان نامه ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان.
- گودرزی، فرامرز (۱۳۸۲). *زندگی‌نامه وکارنامه‌ی ادبی (مجموعه ی مقالات)*، شاعر هنرمندی که شایسته‌ی این فراموشی نیست، نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- مؤتمن، زین العابدین (۱۳۷۱). *تحول شعرفارسی*، تهران: کتابخانه‌ی طهوری.
- همایی، جلالدین (۱۳۷۳). *فنون بلاغت وصناعات ادبی*، نشرهما.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

تأثیر قرآن کریم بر شعر ملک الشعراء طالب آملی

مرضیه زارع[1]

دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

چکیده

قرآن کریم چشمهٔ جوشان معارف اسلامی و در بالاترین پایه از بلاغتی است که بشر مانند آن را سراغ ندارد. سخنوران مسلمان - اعمّ از عرب و عجم- با قرآن کریم در پیوند بوده در آفرینش‌های ادبی خود به آن توجّه کرده‌اند. این اثرپذیری را باید افزون بر علاقه‌مندی، نشان تبحّر و آگاهی آنان از معارف قرآنی دانست. ملک الشعراء محمّد طالب آملی (۱۰۳۶- ۹۹۴ هـ ق) یکی از ستارگان آسمان ادبیات ایران‌زمین است که در هند و در دربار جهانگیرخان گورکانی درخشیده است. طالب باوجود اشعار نغز و استواری که بر مهارت و استادی او گواهی می‌دهند، کمتر مورد توجّه محققان و اهل ادب قرارگرفته است.

این پژوهش که با روش توصیفی، تحلیلی- تطبیقی و در بستر مطالعات کتابخانه‌ای انجام‌گرفته است، درصدد پاسخ گوئی به این پرسش اصلی است که طالب آملی، چگونه از قرآن کریم و مضامین آن استفاده کرده است. بر اساس نتایج این پژوهش، طالب آملی از تلمیحات قرآنی مانند تلمیح به داستان انبیای الهی: آدم (ع)، نوح (ع)، یوسف (ع)، یعقوب (ع)، ایوب (ع)، داوود (ع)، سلیمان (ع)، ابراهیم (ع)، موسی (ع)، عیسی (ع) و محمّد (ص) برای خلق تصاویر ادبی استفاده کرده است. او همچنین شمار قابل توجّهی از مفردات قرآنی مانند جنّت، خلد، کوثر، کعبه، عرش و غیر این‌ها را برای مقاصد ادبی به خدمت گرفته است.

واژه‌های کلیدی: قرآن کریم، اثرپذیری، تلمیحات قرآنی، شعر فارسی، سبک هندی، طالب آملی.

[1] استادیار زبان و ادبیات فارسی: zare@pnu.ac.ir

۱. پیشگفتار

بی‌هیچ گمانی، پس از رسیدن اسلام به ایران‌زمین و پذیرش آن، قرآن کریم با الفاظ، معانی، مفاهیم و مضامینش، یکی از آبشخورهای درخور لفظی و معنوی شعر فارسی بوده است. گزافه نخواهد بود، اگر گفته شود که نمی‌توان شاعر زبان‌آور و بلندآوازه‌ای در ادبیات فارسی یافت که تحت تأثیر قرآن کریم نبوده و از آن اثر - کم یا زیاد- نپذیرفته باشد. حتّی شاعر پارسی‌گویی مانند حکیم ابوالقاسم فردوسی هم به‌گونه‌ای از قرآن کریم اثر پذیرفته است.

ملک الشعراء محمّد طالب آملی یکی از برجسته‌ترین شاعران طرز تازه موسوم به سبک هندی است که قرآن کریم را در مکتبخانه یاد گرفته و در ضمن اشعار خود از تلمیحات و مضامین آن به شیوهٔ استادانه‌ای استفاده کرده است.

قرآن کریم، معجزه‌ای است که تمامش از آغاز تا انجام، از باء بسم‌الله تا سین الناس، حرف‌به‌حرف و کلمه به کلمه، توسّط فرشتهٔ خداوند، جبریل امین بر دل‌پاک پیامبر (ص) نازل‌شده و سپس از میان دو لب مبارک آن حضرت جاری‌شده است (رامیار، ۱۳۷۹: ۱).

شاعران و ادبا، از قدیمی‌ترین دوره‌ای که حافظهٔ تاریخ ادبیّات ایران به یاد دارد به قرآن کریم نظر داشته و از آن، چه در شیوهٔ سخن پردازی و سطح زبانی یعنی مفردات قرآنی و چه در توسعهٔ معنی و محتوا، بهره‌های زیادی گرفته و تأثیر پذیرفته‌اند. ناگفته پیداست که استفاده از قرآن کریم به هر نحوی که ممکن باشد افزون بر آنکه به شاعران و اشعارشان نوعی حرمت و شهرت می‌بخشد باعث غنی و پرمغزشدن اشعار آنان نیز می‌گردد و پیداست که عواملی چون «شعر را در خدمت تبلیغ دین و ترویج مکتب نهادن، شعر را جلوگاه عرفان و سیر و سلوک عرفانی و قالبی برای مواعظ و پندهای اخلاقی قرار دادن و آموختن شیوه‌های درست سخن‌پردازی و سخن گفتن با خلق خداوند اثرپذیری از قرآن و حدیث را فزونی بخشیده است» (راستگو، ۱۳۷۶: ۷).

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۱-۱. طالب آملی

محمّد فرزند عبدالله آملی متخلّص به طالب و مشهور به طالبا در سال ۹۹۴ و به قولی ۹۸۷ هجری قمری دریکی از روستاهای آمل به نام دهستان اهلمرستاق، چشم به دنیا گشوده است. مصحّح دیوان طالب، محمّد طاهری شهاب قول دوم را با توجه به قصیده‌ای که طالب آن را در ۲۰ سالگی برای میرابوالقاسم سروده، ارجح و نزدیک به صواب می‌داند.

طالب، در مکتبخانه‌ای تحت سرپرستی کربلایی قربان، قرآن و دیگر علوم متداول آن زمان به‌ویژه خطّ و ادبیات را فراگرفت. در همان جوانی و پس از شکوفا شدن استعداد شاعری‌اش، میرابوالقاسم ترشیزی پسر امیرهاشم ترشیزی که به سال ۱۰۰۷ از طرف میرزا محمّدشفیع، حکمران آمل بود، مدح گفت. او دو قصیده و یک ترکیب بند، در مدح ابوالقاسم و یک قصیده برای میرزا محمد شفیع سرود؛ ولی هر دو ممدوح طالب، ازلحاظ بذل و بخشش خسیس بودند و به این جهت، طالب برای به دست آوردن موقعیّت مناسب و برای این که بتواند مدارج ترقّی را بپیماید، به کاشان که اقوام مادری‌اش در آنجا مردمانی سرشناس بودند، رهسپار گردید. از شمار خویشان مادری طالب، مشهورتر از همه، شوهر خالهٔ او حکیم نظام‌الدین علی کاشی، پزشک دربار تهماسب یکم صفوی (۹۳۰- ۹۸۴ هـ ق) و محمّد خدابنده (۹۸۵ – ۹۹۶ هـ ق) بود.

طالب از دوران جوانی شیفتهٔ دختری به نام زهره بود. زهره با فردی دیگری ازدواج می‌کند و طالب، ضمن گله از زهره و سرودن اشعاری در شکایت از زهره، آمل را برای همیشه ترک کرد. دریکی از اشعارش می‌گوید:

یار نمک ریخت بر دلم ز چه طالب مرهم دل‌های داغدار نه این بود
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۵۶۴)

او از این «نه گفتن» زهره به طالب تعبیر به «بیرون کردن از آمل» کرده و گفته است:

به هیچ شهر دلم طالب از ملال نرست چه روز بود که بیرون ز آملم کردند
(همان: ۵۴۹)

طالب آملی پس از خروج از آمل، جهت زیارت و پابوسی امام هشتم، علی بن موسی‌الرضا (ع) عازم مشهد می‌شود و پس از زیارت بارگاه امام رضا (ع) و کسب اذن، به‌سوی مرو می‌رود.

در مرو، در خدمت بکتش خان به سر می‌برد. دو سال بعد طیّ یک مثنوی به وزن مثنوی خسرو و شیرین نظامی، از حاکم مرو اجازه می‌خواهد که برای دیدار اقوام خود از مرو خارج گردد. امّا طالب بجای رفتن به آمل یا کاشان، اندکی پیش از سال ۱۰۱۷ راهی پاکستان کنونی و ازآنجا دیار هند می‌شود.

طالب آملی پس‌ازاینکه وارد هند گردید، دچار مشکلات عدیده‌ای شد و نتوانست وارد دربار گورکانیان شود:

گذشت مدت شش ماه متصل طالب که درد می‌کشم و همچو مار می‌پیچم
(همان: ۱۴۵)

تا این که اعتمادالدوله پلهٔ پرش طالب می‌گردد. میرزا غیاث بیک (م ۱۰۳۷ ق) اعتمادالدوله فرزند خواجه محمّدشرف، از دولتمردان شیعهٔ ایرانی بود. اعتمادالدوله پس از دریافت نامه از شاپور تهرانی، بلافاصله طالب آملی را تحت حمایت خویش قرارداد. در سال ۱۰۲۵ هجری قمری با پایمردی میرزا غیاث بیک اعتمادالدوله، طالب در جرگهٔ شاعران دربار جهانگیرشاه درآمد و توانست در مدّت کوتاهی مدارج ترقّی را طی نماید (صفا، ۱۳۶۴: ۱۰۵۶/۵) به‌گونه‌ای که در بیشتر سفرها، جهانگیرشاه را همراهی می‌کرد. یکی از آن سفرهای به‌یادماندنی و خاطره‌انگیز، سفر به کشمیر بوده است که طالب از آن سفر و فضای کشمیر، در اشعار خود به نیکی یادکرده است. او می‌گوید:

جنّت کجا تواند با او برابری کند چون لطف پادشه گشت رونق فزای کشمیر
هرکس پی تماشا کردند خوش فضائی رضوان فضای جنّت طالب فآضای کشمیر
(همان: ۶۰۸)

طالب آملی با دختر یکی از امرای جهانگیر شاه به نام شیخ حاتم، ازدواج می‌کند که حاصل این ازدواج ۲ فرزند دختر بوده است. دختر بزرگ به عقد عاقل خان و دختر کوچک به عقد ضیاءالدین معروف به رحمت خان پسر حکیم قطبا برادر حکیم رکنا درمی‌آید. طالب از همسر خود رضایت کامل داشته و او را چنین ستوده است:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

زنی دارم از دودمان اصیل به اندام نازک به‌صورت جمیل
پری‌پیکری رشک حور بهشت خمیر وجودش ملایک سرشت
(همان: ۲۱۸)

طالب آملی پس‌ازآن که ۸ سال بر قلهٔ رفیع ادبیات فارسی جلوه‌نمایی کرد، در سال ۱۰۳۶ هجری قمری درحالی‌که ۴۹ بهار از عمرش می‌گذشت، رخ در نقاب خاک کشید و پیکرش در شهر فتح پور سیکری نزدیک آگره در جوار مقبرهٔ اعتمادالدوله، حامی طالب و صدر اعظم معروف جهانگیر به خاک سپرده شده است.

طالب آملی، شیعهٔ دوازده‌امامی و فردی معتقد بوده است. بااین‌حال، به گواهی بیت

بی‌نشئهٔ افیون به تنم هوشی نیست این زهر گوارنده کم از نوشی نیست
(همان: ۹۱۷)

در اوان جوانی به شرب خمر و استعمال افیون مبتلا بوده، ولی باز به گواهی اشعارش در اواخر عمر از شرب خمر و دیگر ملاهی توبه کرده است.

طالب، اشعار شاعران بلندآوازهٔ پیش از خود را به دقّت مطالعه کرده و از خرمن غنی شعر و ادب فارسی توشه برداشته است. بیهوده نیست که در دیوان او نام شاعران بزرگی چون سنائی، خاقانی، ظهر الدین فاریابی، عثمان مختاری، خیام، سعدی، حافظ و کمال‌الدین اصفهانی آمده است:

به قطعه و غزلم انوری و سعدی دان به مثنوی و رباعی سنائی و خیام
کم از کمال نیم در قصیده گو ندهید مرا به زیر لب ای اهل اصفهان دشنام
(همان: ۶۹)

۱-۲. شیوه‌های اثرپذیری از قرآن کریم

اثرپذیری شاعران از قرآن کریم در شکل‌ها و شیوه‌های ادبی گوناگونی همچون اقتباس، تلمیح، عقد، حلّ یا تحلیل، ترجمه، تضمین و تفسیر صورت گرفته است.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۱-۲-۱. اقتباس

اقتباس از ریشهٔ قَبَسَ، به معنی گرفتن شعلهٔ آتش است. چنان‌که گفته می‌شود: اقتَبَسَ فلانٌ النَّارَ أو الْعِلْمَ وَ غَيْرَهُمَا یعنی فلانی آتش یا دانش یا جز آن را گرفت (جُرّ، ۱۳۸۰، ۱: ۲۷۲). در قرآن کریم نیز به همین معنی گرفتن آمده است. چنان که در سورهٔ مبارکهٔ حدید آمده است: «يَوْمَ يَقُولُ الْمُنَافِقُونَ وَالْمُنَافِقَاتُ لِلَّذِينَ آمَنُوا انْظُرُونَا نَقْتَبِسْ مِنْ نُورِكُمْ» (حدید/ ۱۳) یعنی روزی که مردان و زنان منافق به

مؤمنان می‌گویند ما را مهلت دهید تا از نورتان (اندکی) بر بگیریم. اقتباس در اصطلاح ادبی آن است که شاعر یا ادیب، آیه یا بخشی از آیه را عیناً برگیرد و در بیت یا شعر خود بگنجاند. در اقتباس گاهی معنی اصلی، حفظ می‌شود وگاهی جملهٔ مُقْتَبَس از معنی اصلی به معنی دیگری منتقل می‌شود (همائی، ۱۳۸۳: ۳۸۵).

۲-۲-۱. تلمیح

تلمیح از ریشهٔ لَمَحَ در اصل لغت به معنی به چیزی با گوشهٔ چشم نگریستن است. چنان که می‌گویند: لَمَحَ الشیءَ و لَمَحَ إلی الشیءِ یعنی پنهانی به آن چیز نگاه کرد. دزدانه به آن نگریست و به آن چشم دوخت (جرّ، ۱۳۸۰، ۲: ۱۷۸۴). در اصطلاح ادبی عبارت است از این که به مضمون آیه یا حدیث یا داستانی اشاره شود. ولی عین آیه و حدیث آورده نشود. در تلمیح گاهی یک واژه ما را به داستانی رهنمون می‌شود. می‌توان گفت که تلمیح اشاره به داستانی در کلام است و دو ژرف ساخت، تشبیه وتناسب دارد (شمیسا، ۱۳۷۳: ۹۰) .

۳-۲-۱. عقد و ترجمه

عقد و ترجمه آن است که کلام منثور را به نظم درآورند؛ به شرط آن که به طریق اقتباس نباشد. (اسفندیارپور،۱۳۸۴: ۲۵۷).

٤-۲-۱. حلّ یا تحلیل

در لغت به معنی بازکردن و در اصطلاح ادبی عبارت است از این که الفاظ آیه یا حدیثی را « با خارج ساختن عبارتِ آنها از وزن یا صورت اصلی‌اش به‌طور کامل یا ناقص» برگیری و در شعر بکار بری (حلبی، ۱۳۷۹: ۶۳)

۵-۲-۱. تضمین

در لغت به معنی واردکردن، چیزی را در چیزی دیگر (آذرنوش، ۱۳۸۷: ۳۸۷) و در اصطلاح ادبی آن است که شاعر یا ادیب، چیزی از شعر یا حرف دیگری را، ضمن شعر و سخن خود بیاورد یا ممکن است که معنی و مفهوم دیگری را ضمن سخن خود قرار دهد یا چیزی هم که در اصل وجود نداشته بر آن بیفزاید (هاشمی، ۱۳۸۰: ۲/ ۳۰۰).

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۲. پیشینه

دربارهٔ اثرپذیری شاعران بلندآوازه‌ای چون سنائی، عطار، مولوی، حافظ، سعدی، خاقانی و نظامی، از قرآن کریم پژوهش‌های ارزشمندی در قالب‌های مختلف کتاب، مقاله و پایان‌نامه‌های دانشگاهی و حوزوی به رشتهٔ تحریر در آمده بود که می‌توان فهرست بلند بالایی از آنها را در پایگاه‌های اینترنتی مانند ایرانداک و نور مشاهده کرد. برای نمونه، سیّد محمّد علوی مقدّم، تجلّی آیات قرآنی در شعر نظامی، فرزانه ولی‌زاده خیرآبادی و ایرج مهرکی (۱۳۹۶) شگردهای خاص کاربرد تلمیحات در ترکیبات اضافی و وصفی خاقانی شروانی را تحقیق کرده‌اند.

در این مورد یعنی اثرپذیری یا استفادهٔ طالب آملی از مفاهیم و مضامین قرآنی، هیچ تحقیقی در قالب مقاله و پایان‌نامه یافت نشد. با این که دربارهٔ جنبه‌های ادبی دیگر، تحقیقات ارزشمندی بر روی اشعار طالب آملی صورت گرفته و می‌توان از آنها به موارد زیر اشاره کرد:

- سلمان‌زاده اطاقسرایی، سیّد محمّدعلی، (۱۳۹۴)، «منظورشناسی جمله‌های پرسشی در غزلیات طالب آملی»، دهمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی ایران، دانشگاه محقّق اردبیلی، صص ۱۴-۱.

بر اساس نتایج این تحقیق، جمله‌های پرسشی در معانی مجازی انکار، عجز، تعجّب، ملامت، شکوه و تمنّا به کار رفته و این موارد ۷۸٪ را به خود اختصاص داده و به‌طور کلّی در غزلیّات طالب ۸۷۲ جملهٔ پرسشی به کار رفته که تنها ۳ مورد آنها حقیقی بوده است.

- اسمعیلی، اصغر، (۱۴۰۰)، «دیوان طالب تصحیح»، کهن‌نامه ادب پارسی، سال۱۲، شمارهٔ ۱، صص ۷۶-۵۱.

بر اساس نتایج این تحقیق، علاوه بر اغلاط چاپی، عمده‌ترین اشکالات متن تصحیحی محمّد طاهری شهاب در تصحیف، تحریف، اسقاط حروف، عدم رعایت فاصله‌گذاری بین کلمات بوده است که موجب اختلالات وزنی و اشکالات قافیه شده است.

- خزاعی، سمیّه و همکاران، (۱۳۹۲)، «بررسی سیمای جامعه در دیوان طالب آملی»، هشتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی ایران، دانشگاه زنجان، صص ۱۵-۱.

بر اساس نتایج این تحقیق، وجود اصطلاحات پزشکی و شیوه‌های درمان بیمارها، یادکرد بازی‌ها، تفریحات، خرافات، آداب پوشش و غیر این‌ها همه گواه این مدّعاست که شعر طالب بیانگر جنبه‌های مختلف زندگی طبقات گوناگون مردم آن روزگار است.

افزون بر این تحقیقات، پژوهش‌های درخور دیگری دربارهٔ شعر و سخن طالب آملی به رشتهٔ تحریر در آمده که عبارت‌اند از :

۱. اسماعیلی، مراد وگیلانی، فاطمه (۱۴۰۲)، «بررسی مضمون و مترادفات آن از منظر شاعران سبک هندی با تکیه بر غزلیات عرفی شیرازی، طالب آملی، کلیم کاشانی و صائب تبریزی» مجله مطالعات شبه قاره، شماره ۴۴، صص ۴۲- ۳۲.

۲. حسن‌پورآلاشتی، حسین، (۱۳۹۰)، «عوامل ابهام معنایی در شعر طالب آملی»، مجلهٔ پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، شمارهٔ۹، صص ۱۰۸- ۹۳.

۳. داودی مقدم، فریده، (۱۳۹۰)، «بازتاب غم، رنج و ناامیدی در سبک هندی: با تکیه بر غزلیات طالب آملی»، مجله مطالعات زبان و ادبیات غنائی، شماره ۱، صص ۹۸- ۸۳.

٤. راشدی، پیر حسام‌الدین، (۱۳۵۶)، «طالب آملی و سخنی دیگر پیرامون زندگی این شاعر»، مجله هنر و مردم، شماره ۱۷۹، صص ۴۲- ۳۱.

٥. رضوانیان، قدسیه و خلیلی، احمد، (۱۳۹۲)، «بررسی سبک‌فکری و محتوایی رباعیات طالب آملی»، مجله آینه میراث، شماره ۵۳ ، صص ۱۵۸- ۱۲۷.

٦. عابدی نهرخلجی، یدالله و همکاران، (۱۴۰۱)، «ترجیع‌بندی نویافته از طالب آملی»، مجلهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، شماره ۵۱ ، صص ۱۷۵- ۱۵۳.

۷. کاظمی، داریوش و صابری، مصطفی، (۱۳۹۱)، «بازنمود آموزه‌های تعلیمی در شکوائیه‌های طالب آملی»، مجله تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، شماره ۱۴، صص ۲۶- ۱۱.

۸. کافی، غلامرضا، (۱۴۰۱)، «تحلیل و تبیین دلایل واسوخت از فخر در شعر شاعران خودستا: خاقانی شروانی، عرفی شیرازی و طالب آملی»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۶۶ ، صص ۲۴- ۱.

۹. گودرزی، فرامرز، (۱۳۵۶)، «زندگی‌نامه و کارنامهٔ ادبی طالب آملی»، مجلهٔ هنر و مردم، شماره ۱۷۶، ص ۳۸- ۳۰.

۱۰. .....، (۱۳۵۵)، «زندگینامه و کارنامه ادبی طالب آملی شاعر هنرمندی که شایستهٔ این فراموشی نیست»، مجله هنر و مردم، شماره ۱۶۹ و ۱۷۰، صص ۱۰۲- ۹۵.

۱۱. منصوری، پیمان و قافله باشی، سیّد اسماعیل، (۱۳۹۸)، «بررسی هنجارگریزی واژگانی و معنایی در غزلیات طالب آملی»، مجله پژوهش‌های ادبی، شماره ۶۳، صص ۱۸۶- ۱۴۹.

۳- اثرپذیری طالب آملی از آیات قرآن کریم

در این بخش با مراجعه به کلیّات اشعار طالب آملی، ابیاتی را که شاعر در آنها چیزی از قرآن کریم قرارد داده یا با استفاده از قرآن کریم به تصویرآفرینی اقدام کرده، بررسی خواهیم کرد.

در دو بیت زیر :

عدم را طفل هستی در شکم بود جهان تاریک بازار عدم بود
پدید آمد خزانی و بهاری بهم پیوسته شد نوری و ناری
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۲)

طالب آملی بیان کرده است که خدای متعال، نخست تاریکی را و پس از تاریکی، نور و نار را بهم پیوست و خلق کرد. تردیدی نیست که طالب آملی این مضمون را از قرآن کریم گرفته است. به طوری که در آیهٔ شریفهٔ ﴿ الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِی خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَجَعَلَ الظُّلُمَاتِ وَالنُّورَ﴾: سپاس خدائی را که آسمان‌ها و زمین را آفریده و تاریکی‌ها و نور ایجاد نمود (انعام/۱) بدان اشاره رفته است. طالب آملی به شیوهٔ تضمین و با استفاده از فنّ استعاره مکنیّه، این مضمون را در شعر خود قرار داده است. علامه طباطبائی در تفسیر آیهٔ شریفه، نکات جالبی بیان فرموده است. طبق فرمایش ایشان، کلمهٔ جَعَلَ در ﴿جَعَلَ الظُّلُمَاتِ وَالنُّورَ﴾ به معنی خلقت است. منتها از آنجائی که کلمهٔ خلقت در اصل، مأخوذ از خلق الثوب است و خلاصه در معنی آن ترکیب یافتن از اشیای گوناگون است و نور و ظلمت از ترکیب چیزی با چیز دیگر موجود نشده است، از این جهت در خصوص نور و ظلمت به جای خلقت تعبیر به جَعَلَ فرمود. ممکن است سؤال شود که چرا نور را به صیغهٔ مفرد و ظلمت را به صیغهٔ جمع آورده؟ شاید جهتش این باشد که وجود ظلمت از نبود نور و همان عدم نور است در چیزی که می‌بایست نور داشته باشد، و چیزی که از شأنش این است که نور داشته باشد و ندارد، از جهت دوری و نزدیکیش به نور متعدّد می‌شود، به خلاف نور که امری است وجودی و وجودش ناشی از مقایسهٔ آن با ظلمت نیست (طباطبائی، ۱۳۸۴: ۷/ ۶).

در بیت زیر:

چون پر طاوس دل مبارک دانی سوختن بال جبریل امین را
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۷)

کلمهٔ جبریل و صفتی که به او داده یعنی امین، هر دو مقتبس از قرآن کریم است. ترکیب جبریل أمین در قرآن کریم نیامده و شاعر این ترکیب را برساخته، ولی ترکیب «الروح الأمین» در آیهٔ شریفهٔ ﴿نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الأَمِينُ﴾ به کار رفته است. مفسّران برآنند که مراد از روح در این آیهٔ شریفه همان جبریل (ع) است که قرآن را به تصریح آیهٔ شریفهٔ ﴿قُلْ مَنْ كَانَ عَدُوًّا لِجِبْرِيلَ فَإِنَّهُ نَزَّلَهُ عَلَى قَلْبِكَ بِإِذْنِ اللَّهِ﴾ (بقره/۹۷) بر قلب پیامبر (ص) نازل فرموده است و آنچه به ذهن سبقت می‌جوید این است که ضمیر «به» به قرآن برگردد (طباطبائی، ۱۳۸۴: ۴۹۹/۱۲). البته طالب، ترکیب «روح امین» را هم در بیت زیر به کار برده است:

چون فروش منقّش اندر وی گسترانیده بال روح أمین
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۶۱)

لازم با ذکر است که اثبات بال و پر برای فرشتهٔ خدا و سپس اسناد سوختن به آن، مطلبی است که باز برگرفته از قرآن کریم است و در آیهٔ شریفهٔ ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ جَاعِلِ الْمَلائِكَةِ رُسُلا أُولِي أَجْنِحَةٍ مَثْنَى وَثُلاثَ وَرُبَاعَ يَزِيدُ فِي الْخَلْقِ مَا يَشَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾: همه حمدها مخصوص خدا است که آسمان‌ها و زمین را ایجاد کرد و فرشتگان را رسولانی بالدار کرد دو باله و سه باله و چهار باله و او هر چه بخواهد در خلقت اضافه می کند که او بر هر چیزی تواناست (فاطر/۱) بدان اشاره شده است.

در بیت :

درد دل چرخ را به گوش تو ره نیست بلکه خروش و فغان عرش برین را
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۷)

کلمهٔ عرش مقتبس از قرآن کریم بوده و در آیهٔ شریفهٔ ﴿إِنَّ رَبَّكُمُ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ﴾ (اعراف/۵۴)آمده است. عرش در لغت به معنی تخت پادشاهی است. چنان که یوسف نبی (ع) پدر و مادرش را در کنار خود به عرش خود نشاند: «وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ» (یوسف/ ۱۰۰). افزون بر این معنی، در قرآن کریم برای خداوند متعال نیز عرشی هست که بر دوش فرشتگان مقرّب قرار دارد و از آنان به حاملان عرش الهی یاد می‌شود. به تصریح آیهٔ شریفهٔ ﴿وَتَرَى

الْمَلائِکَةَ حَافِّینَ مِنْ حَوْلِ الْعَرْشِ یُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ ﴾ (زمر/۷۵) پیرامون این عرش، فرشتگانی هستند که پیوسته به حمد و تسبیح الهی مشغولند. خدای متعال پس از آن که از آفرینش آسمان‌ها و زمین فارغ شد، به عرش نشست و عرش الهی بر آب بود. بعضی از مفسّران، آن را علم الهی و بعضی دیگر، حاکمیّت و قدرت الهی و دسته‌ای هم آن را قلب انبیا و اولیا تأویل کرده‌اند.البته بعضی هم آن را در معنی تخت الهی دانسته‌اند (حریری، ۱۳۷۸: ۲۳۴). از صفت برین چنین مستفاد می‌شود که این عرش همان تخت الهی است که در بالا قرار دارد و داد و فغان آن هم مربوط به فرشتگان پیرامون آن است.

در بیت زیر که آن را در مدح اعتماد الدوله و جهانگیرشاه سروده است، می گوید:

گرد رکابت ز جا به ناز بجنبد گر به سجودش برند ماء معین را

(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۸)

ترکیب وصفی «ماء معین» به شیوهٔ اقتباس، برگفته از قرآن کریم است. آنجا که می‌فرماید: ﴿قُلْ أَرَأَیْتُمْ إِنْ أَصْبَحَ مَاؤُکُمْ غَوْراً فَمَنْ یَأْتِیکُمْ بِمَاءٍ مَعِینٍ﴾: بگو اگر آبی که شما به وسیله آن زنده‌اید در طبقات زمین فرو برود چه کسی است که آبی گوارا برایتان بیاورد؟ (ملک/۳۰). بر اساس تصویرگری شاعر، ماء معین در برابر گرد رکاب ممدوح، سجده می کند. شاعر، از این صورت حسّی که گرد را اغلب با آب می‌خوابانند، ماهرانه استفاده کرده است. معین از مادهٔ مَعَنَ به معنی جریان آب است و گفته‌اند که میم آن زائده بوده و کلمهٔ معین از مادهٔ عین است. بعضی از مفسّران آن را به معنی آبی گرفته‌اند که با چشم دیده می‌شود، هرچند که جاری هم نباشد. بهترین نوع آب، همین آب جاری است، خواه به‌صورت چشمه باشد خواه به‌صورت نهر (مکارم شیرازی، بی‌تا: ۲۴/ ۳۵۸).

در بیت :

بر هندسه و منطق و بر هیئت و حکمت دستی‌ست مرا کش ید بیضا ز عبادست

(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۰)

ترکیب وصفی «ید بیضاء» به معنی دست سپید، به شیوهٔ حلّ و تحلیل، مقتبس از قرآن کریم است و در آیهٔ شریفهٔ ﴿ وَأَدْخِلْ یَدَکَ فِی جَیْبِکَ تَخْرُجْ بَیْضَاءَ مِنْ غَیْرِ سُوءٍ ﴾ (نمل/۱۲) و نیز آیهٔ شریفهٔ ﴿ وَاضْمُمْ یَدَکَ إِلَی جَنَاحِکَ تَخْرُجْ بَیْضَاءَ مِنْ غَیْرِ سُوءٍ آیَةً أُخْرَی﴾ (طه/۲۲) آمده است. در هر دو آیهٔ شریفه،

کلمهٔ بیضاء، حال (قید حالت)است و ذوالحالش، کلمهٔ مؤنّث معنوی مجازی «ید» می‌باشد. ید بیضاء، تلمیح به معجزهٔ موسی (ع) دارد و مراد از آن، دست بدون عیب و بیماری بَرَص، دست بابرکت و دست سپید و نورانی است و علامه طباطبائی، ید بیضاء را این سه مورد دانسته و فرموده است: وقتی گفته می‌شود برای فلانی نزد من یدی است بیضاء، مقصود اینست که فلانی نعمت فراوانی به من داده و حق بزرگی بر من دارد (طباطبائی، ۱۳۸۴: ۶/ ۵۷) و وقتی موسی (ع) به منظور اعجاز، دست خود را بیرون می‌کرد، نوری به مانند نور آفتاب از بین انگشتانش می‌درخشید (همان: ۸/ ۲۷۱) و مقصود از کلمهٔ من غیر سوء، بدون مرض بَرَص (نوعی بیماری پوستی) است (همان، ۵۵/۱۶). به نظر می‌رسد که شاعر معنی دست بابرکت و پرنعمت را قصد کرده باشد. همانگونه که بندگان خدا دست بده دارند، هنر دست من هم در علوم و فنون است. البته ممکن است که مراد از عباد، موسی (ع) هم باشد. طالب آملی در چندین بیت دیگر، تعبیر ید بیضاء را به کار گرفته است. چنان که در بیتی می‌گوید:

چون ید بیضای فقرم بر سر آرد ز آستین　　پنجهٔ خورشید جاهش بر فلک پوشد زمین
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۷۷)

در بیت:

متاعی نمی‌بینم إلّا غرور　　در این چارسو چون نظر می‌کنم
(همان: ۷۲)

دو کلمهٔ متاع و غرور به شیوهٔ حل و تحلیل، مقتبس از قرآن کریم و به‌طور مشخّص آیهٔ شریفهٔ ﴿وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلا مَتَاعُ الْغُرُورِ﴾: زندگانی دنیا به جز متاعی فریبنده نخواهد بود(آل عمران/۱۸۵) است. شاعر، به‌طور استادانه از «الْحَيَاةُ الدُّنْيَا» تعبیر به چارسو کرده که تعبیری کنایی و کنایه از دنیا و روزگار است (عفیفی، ۱۳۷۶: ۱/ ۵۹۸) به این ترتیب، همهٔ کلمات آیهٔ شریفهٔ ﴿وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلا مَتَاعُ الْغُرُورِ﴾ در «متاعی نمی‌بینم إلّا غرور در این چارسو» آمده است. البته در بادی امر، چنان به نظر می‌رسد که چارسو به معنی چهارطرف باشد؛ چون نگریستن به چارسوی متداول است، ولی حضور کلمات متاع، إلا، غرور و نیز شیوهٔ نفی، آیهٔ مذکور را فرایاد می‌آورد و چارسو هم به ناچار باید مرادف دنیا باشد.
در بیت:

آن گنه کارم که ثبت دفتر اعمال من رعشه بر دست کرام الکاتبین می‌افکند
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۴۵۶)

تعبیر کرام الکاتبین حلّ و تحلیل جزئی، مقتبس از آیهٔ شریفهٔ ﴿ کِرَاماً کَاتِبِینَ﴾ (انفطار/ ۱۱) است. بر اساس این آیهٔ شریفه، خدای متعال برای انسان‌ها، فرشتگانی ارجمند را گماشته که کردار و گفتار او را ثبت و حفظ می‌کنند. محفوظ بودن اعمال با نوشتن فرشتگان نویسندهٔ اعمال است که در طول زندگی هر انسانی موکّل بر او هستند (طباطبائی، ۱۳۸۴: ۲۰/ ۳۷۱). فرشتگان در تشخیص اعمال نیک از بد شما و تمیز حسنه آن از سیئه آن دچار اشتباه نمی‌شوند. برای هر یک انسان دو نفر از آن فرشتگان موکّلند، یکی از راست و یکی از چپ. در روایات وارده در این باب نیز آمده که فرشتهٔ طرف راست، مأمور نوشتن حسنات و فرشتهٔ طرف چپ، مأمور نوشتن گناهان است (همان: ۳۷۲/۲۰). اثبات دست برای حافظان و کاتبان اعمال انسان و افتادن رعشه به دست آنها از شدّت گناهانی که شاعر گناهکار کرده، تصویری شاعرانه و هنرمندانه است. نقیض آن، نوشتن ثواب اعمال است که در بیت زیر به آن اشاره شده است:

دست فرشته با قلم از کار شد ز بس بنوشت در جریدهٔ اعمال تو ثواب
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۲۵)

در بیت:

گرچه دور از همه گشتم ز خدا دور نیم همه جا جلوهٔ او می‌نگرم کور نیم
(همان: ۷۹۵)

ضمیر «او» عائد به «خدا» تعالی است و شاعر، ابراز داشته که در همه جا و همه سو جلوهٔ خدا را عیان می‌بیند. این مضمون برگرفته از آیهٔ شریفهٔ ﴿وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ ﴾ (بقره/۱۱۵)می‌تواند باشد. طالب آملی، به شیوهٔ تضمین همین معنی و مضمون را در بیت قرار داده است.

در بیت :

می‌رسد بی‌تک‌ودو هرچه نصیب‌است به من غم روزی نخورم کم ز یکی مور نیم
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۷۹۵)

به قسمت و سهم هر موجودی از روزی مقرّرش اشاره کرده است. این مضمون در آیات چندی از قرآن کریم آمده است. چنان که می‌فرماید: ﴿وَكَأَيِّنْ مِنْ دَابَّةٍ لا تَحْمِلُ رِزْقَهَا اللَّهُ يَرْزُقُهَا وَإِيَّاكُمْ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾ (عنکبوت/۶۰) و ﴿وَمَا مِنْ دَابَّةٍ فِي الأَرْضِ إِلا عَلَى اللَّهِ رِزْقُهَا وَيَعْلَمُ مُسْتَقَرَّهَا وَمُسْتَوْدَعَهَا كُلٌّ فِي كِتَابٍ مُبِينٍ﴾ (هود/۶). کلمهٔ «دابه» به معنای هر موجودی است که حرکتی هر چند اندک داشته باشد. امّا قرینهٔ مقام آیه اقتضاء دارد که عموم موجودات، منظور باشد. این که فرمود: «علی الله رزقُها» کلامی است که دلالت می‌کند بر این که دادن رزق، بر خدای تعالی واجب است. در قرآن کریم مکرّر آمده که روزی دادن، یکی از افعال مختص به خدای تعالی است و این که روزی، حقّی است برای خلق بر عهدهٔ خدای تعالی (طباطبائی، ۱۳۸۴: ۲۲۱/۱۰)

در بیت:

ابلیس را بگوی که بگشای لب به عذر از رحمت خدای چه مأیوس گشته‌ای
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۸۴۹)

به انکار مأیوس شدن از درگاه رحمت خدای تعالی اشاره کرده است. موضوعی که در آیهٔ شریفهٔ ﴿قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَى أَنْفُسِهِمْ لاتَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعاً إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ﴾ (زمر/۵۳) بدان اشاره رفته و شاعر به شیوهٔ تضمین، این مضمون را در شعر خود قرار داده است. آیهٔ شریفه، به روشنی می‌فهماند که نومیدی در آیه راجع به رحمت تشریعی و از جهت معصیت است. به همین جهت خدای سبحان وعدهٔ آمرزش گناهان را به‌طور عموم و بدون استثناء آورد (طباطبائی،۱۳۸۴: ۱/ ۲۶۸).آنچه مایهٔ تعجّب می‌شود این است که شاعر، ابلیس را که ظاهراً عامدانه راه استکبار و به وسوسه انداخت خلق را اختیار کرده، به امید فراخوانده است.

در بیت:

قول نیاید به کار فعل بود در شمار منکر گفتار شو امّت کردار باش
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۴۷)

بیان شده است که کار به عمل برآید، نه سخندانی و به عبارت دیگر، گفتن و به مضمون گفته عمل نکردن، نکوهیده شده است. این مضمون به طرق مختلف در قرآن کریم آمده است. برای نمونه، در دو آیهٔ شریفهٔ ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لِمَ تَقُولُونَ مَا لاتَفْعَلُونَ (*)كَبُرَ مَقْتاً عِنْدَ اللَّهِ أَنْ تَقُولُوا مَا لاتَفْعَلُونَ﴾ (صف/۳-۲) خدای متعال، مؤمنان را به خاطر این که بدانچه می‌گویند عمل نمی‌کنند، توبیخ کند. بر اساس آیهٔ شریفهٔ﴿كَبُرَ مَقْتاً عِنْدَ اللَّهِ أَنْ تَقُولُوا مَا لاتَفْعَلُونَ﴾ خدای تعالی از همهٔ اعمال انسان بیش از همه از این عملش سخت به خشم می‌آید که چیزی را بگوید که بدان عمل نمی‌کند؛ چون این از نشانه‌های نفاق است. البته باید توجّه داشت این که انسان چیزی را بگوید که بدان عمل نمی‌کند، غیر از آن است که عمل نکند به آنچه که گفته است. گاهی می‌شود که انسان موفّق نمی‌شود، بدانچه قبلاً گفته، عمل کند و یا رسماً خلف وعده می‌کند و گاه می‌شود که از اول که وعده می‌دهد، بنای عمل نکردن به آن را دارد، این قسم دوم نفاق است (طباطبائی، ۱۳۸۴: ۴۲۱/۱۹)

در بیت زیر:

ز خوش طبعی من و سلوای وصفت ملایک نجنبند زاطراف جانم

(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۶۲)

شاعر به‌طور ماهرانه از تعبیر قرآنی منّ و سلوی استفاده کرده است. این تعبیر در آیهٔ شریفهٔ ﴿ وَأَنْزَلْنَا عَلَيْهِمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَى كُلُوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ ﴾ (اعراف/۱۶۰) آمده است. بعد از آنکه خداوند متعال، بنی اسرائیل را از شرّ فرعون و لشکرش نجات داد و موسی (ع) ایشان را به طرف بیابانی برد که هیچ آب و علفی نداشت، در آنجا خداوند متعال آنان را اکرام کرد و منّ و سلوی بر آنان فرستاد. منّ، گوشتی بریان و سلوی، چیزی به شکل ترنجبین بود. برای سیراب شدنشان هم موسی(ع) به امر خداوند متعال، عصایش را به سنگی زد، دوازده چشمه از آن جوشید. منّ و سلوی، سه بار در بقره/۵۷، طه/ ۸۰ و اعراف/۱۶۰ و در هر سه صورت به شکل «المنّ و السلوی» به کار رفته‌اند.در بارهٔ حقیقت و چیستی منّ و سلوی، اختلاف نظرهای زیادی وجود دارد و نمی‌شود قاطعانه نظر داد. گفته‌اند که منّ، نوعی قارچ خوراکی، یا تخم گشنیز یا صمغ درختی یا نوعی عسل طبیعی، و سلوی هم طبق نظر بیشتر مفسّران، نوعی پرندهٔ پر گوشت بوده است. طالب آملی، منّ و سلوی را در مصراع نخست از قرآن کریم اقتباس کرده، ولی در معنی قرآنی به کار نبرده، بلکه من را در معنی اول شخص (خود شاعر) و سلوی را در معنی لغوی‌اش یعنی آرامی به کار گرفته است.

در بیت زیر:

مکن کبر کز شومی کبر شیطان به تحت الثری ز آسمان اوفتاده
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۹۱)

به کبرورزی شیطان و اخراج او از بهشت برین اشاره کرده است. شاعر، کبر یعنی خودبزرگ‌بینی را صفت شیطانی دانسته و مخاطبان خودش را از این صفت شیطانی برحذر داشته است. این بیت تلمیح دارد به داستان استکبار ابلیس که در آیهٔ شریفهٔ ﴿وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ﴾ (بقره/۳۴) به آن اشاره رفته است. علاوه بر این آیه در آیات ۷۵ و ۷۴ سورهٔ مبارکهٔ ص هم یاد شده است.

در بیت زیر:

بیرون ز هفت پردهٔ شرمت عبور نیست نازل مگر به شأن تو شد آیت حجاب
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۲۵)

که آن را برای ملکه نورجهان و به جهت خواستگاری از او، سروده، شرم و حیای بانو ملکه نورجهان را ستوده و در مصراع دو از آیهٔ حجاب یاد کرده است. خدای متعال در آیهٔ شریفهٔ﴿وَقُلْ لِلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَى جُيُوبِهِنَّ﴾ (نور/۳۱) که به آیهٔ حجاب مشهور است به زنان امر فرموده که نگاه خود را از مردان بازگیرند، عورت خود را از کار حرام باز دارند، زیورآلات خود را اظهار نکنند و بر سر خود خمار بیندازند و با اطراف آن سینه‌های خود را بپوشانند. علامه طباطبائی می‌فرماید: خمار آن جامه‌ای است که زن سر خود را با آن می‌پیچد و زاید آن را به سینه‌اش آویزان می کند. کلمهٔ جیوب (جمع جیب) به معنی سینه‌ها است. معنایش این است که به زنان دستور بده تا اطراف مقنعه‌ها را به سینه‌های خود انداخته، آن را بپوشانند (طباطبائی، ۱۳۸۴: ۱۵/ ۱۵۶)

در بیت زیر:

وه چه درگاه رشگ عرش برین فرش او دیدهای حور العین
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۶۰)

طالب آملی، فرش‌های رنگ به رنگ درگاه ممدوحش را در زیبایی به چشمان خور العین مانند کرده است. در بیت زیر هم حور و غلمان را به کار برده است:

رخت بهشت برین است و حسن رضوانش کرشمه‌های خط و خال حور و غلمانش
(همان: ۶۳۱)

تعبیر حور العین البته با کمی تغییر، مقتبس از قرآن کریم است. حور العین به‌صورت «حور عین» سه بار در دخان/۵۴، طور/۲۰ و واقعه/۲۲ به کار رفته است. علامه طباطبائی در تفسیر آیهٔ شریفهٔ ﴿مُتَّكِئِينَ عَلَى سُرُرٍ مَصْفُوفَةٍ وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحُورٍ عِينٍ﴾ (طور/۲۰) حور و عین را چنین تبیین می‌کند: کلمهٔ حور جمع حوراء به معنای زنی است که سفیدی چشمش بسیار سفید و سیاهی آن نیز بسیار سیاه باشد و یا به معنای زنی است که دارای چشمانی سیاه چون چشم آهو باشد. کلمهٔ عین جمع کلمهٔ عیناء یعنی درشت چشم است و از ظاهر کلام خدای تعالی بر می‌آید که حور العین غیر زنان دنیایند (طباطبائی، ۱۳۸۴: ۱۸/ ۲۲۸).

در بیت زیر :

ارباب جنون را نبود چاره ز مستی بسم‌الله ازین طایفه هشیار که دیدست
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۳۲۷)

عبارت«بسم‌الله» مقتبس از بسمله (نخستین آیهٔ سورهٔ مبارکهٔ فاتحه الکتاب) است و افزون بر این، در آیهٔ ۴۱ سورهٔ هود و آیهٔ ۳۰ سورهٔ نمل هم آمده است. بسم‌الله در همهٔ موارد و از جمله ﴿وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ﴾ (هود/۴۱) به معنی «به نام خدا» است. نوح (ع) پس از ساخته شدن کشتی، به یاران مؤمن خود خطاب می‌کند که به نام خداوند به کشتی درآیید. این کشتی رفتن و ایستادنش به نام خدا است. منظور از بردن نام خدا این بوده که از نام مبارک پروردگار برکت گرفته و به آن وسیله خیر را در حرکت و سکون کشتی جلب کند؛ چون وقتی انسان فعلی از افعال و یا امری از امور را معلّق بر نام خدای تعالی کرده و آن را با نام مبارک حضرتش مرتبط می‌سازد، همین عمل باعث

می‌شود که آن فعل و یا آن امر از هلاکت و فساد محفوظ گشته و از ضلالت و خسران مصون بماند (طباطبائی، ۱۳۸۴: ۳۴۲/۱۰). طالب آملی، «بسم‌الله» را نه به معنای «به نام خدا»، بلکه به معنای «تعجبّ» به کار برده است.

در بیت زیر:

چون هست عاقبت سبب اتصال دوست　　قطع ترنج و کف به زلیخا مبارک است
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۳۶۷)

طالب آملی، ضمن تلمیح به داستان دست بریدن زنان از دیدار روی یوسف (ع)، ابراز داشته که بریدن دست و تحمّل هرگونه سختی و ناملایمات و ملامت‌ها در راه وصال دوست، نه تنها بد و ناراحت کننده نیست که خوش و مبارک است.

این داستان در سورهٔ مبارکهٔ یوسف به این شکل آمده است که زلیخا برای اثبات زیبایی خارق العاده یوسف (ع) و کاستن از بار ملامت زنان، آنان را گرد آورد و ترنجی به دست‌شان داد. در آن زمان که آنان مشغول پوست کندن یا بریدن ترنج بودند، یوسف(ع) را ظاهر ساخت.آنان از جمال زیبا و دلربای یوسف(ع) دستان خود را بریدند و متوجّه نشدند. آیهٔ شریفهٔ ﴿فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سِكِّيناً وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَراً إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾ (یوسف/ ۳۱) به این موضوع اشاره دارد. لازم به یادآوری است که در بادی امر، چنان به نظر می رسد که شاعر، بریدن دست و قطع ترنج را به زلیخا نسبت داده است. یعنی این زلیخا بوده که دست و ترنج را بریده و این بریدن برای او مبارک است، ولی با کمی تأمّل می‌توان فهمید که قطع ترنج و کف دست از سوی زنانی که زلیخا را به جهت عشق یوسف (ع) ملامت و سرزنش می‌کردند مایهٔ دل خوشی است.

در بیت زیر:

نیست از تیغ اجل مرد امل را زینهار　　تو امان می‌خواهی از وی خواه می‌خواهی مخواه
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۸۵۶)

اجل به تیغی مانند شده که بر کسی امان نمی‌دهد. کلمهٔ «اجل» از مفردات قرآنی و در لغت به معنای زمان معیّن شده، آخر و نهایت زمان معیّن شده، نهایت و آخر (زمانی) چیزی است. توسّعاً به معنای آخر زندگی

و لحظهٔ مرگ گفته می‌شود (الراغب الاصفهانی، ۱۴۱۶: ۶۵). در قرآن کریم، هم به معنای نهایت مهلت و هم به معنای لحظهٔ مرگ و توسّعاً خود مرگ به کار رفته است. چنان که در آیهٔشریفهٔ ﴿وَلِكُلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ فَإِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لاَيَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلاَيَسْتَقْدِمُونَ ﴾ (أعراف/۳۴) به معنای زمان مرگ آمده است.
در بیت زیر:

خوش کعبه‌ایست کوی تو کز لذّت طواف ما رهروان به هر قدم احرام بسته‌ایم
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۶۷۰)

کلمات کعبه، طواف و احرام را به کار برده که هر سه مقتبس از قرآن کریم هستند. کعبه نام اختصاص بیت الله الحرام است. خانهٔ خدا را به جهت ظاهر مکعب گونه‌اش که از سطح زمین بند شده، کعبه نامیده‌اند و این نام در آیهٔ شریفهٔ ﴿جَعَلَ اللَّهُ الْكَعْبَةَ الْبَيْتَ الْحَرَامَ قِيَامًا لِلنَّاسِ﴾ (مائده/ ۹۷) به خانهٔ خدا اختصاص یافته است.
در بیت زیر:

هزار شکر که ممنون لطف خالقم و بس جبینی از کرم خلق شرمسار ندارم
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۷۳۵)

طالب آملی، هزار بار خدای تعالی را شکر می‌کند که توفیق شکرگزاری آفریدگار را یافته و به جای خالق، مخلوق را شکر نگفته است. این مضمون، بارها در قرآن کریم آمده و خدای متعال، مؤمنان را در بقره/۱۷۲- ۱۵۲، نحل/۱۱۴، عنکبوت/۱۷ و لقمان/ ۱۴- ۱۲ دستور به شکرگزاری فرموده است. برای نمونه، در آیهٔ شریفهٔ ﴿فَكُلُوا مِمَّا رَزَقَكُمُ اللَّهُ حَلالا طَيِّبًا وَاشْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ﴾ (نحل/۱۱۴) مادهٔ شکر به‌صورت امری آمده است.

طالب آملی، مفردات قرآنی توبه، خلد، نعیم، کوثر، حمیم، زکات، کعبه، قبله، جنّت، أجل، رضوان، صمد و صنم را به ترتیب در ابیات زیر به کار برده است:

بده جامی وزین تنگم برون آر که بر من توبه چون دانش وبال است
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۳)

ره‌مان به بزم خلد ندادند شـــاکریم کآلودگی به نـاز و نـــعیمی نداد روی
ما مرد جرعه‌نوشی کوثر نه‌ایم لیک داغم از این که شرب حمیمی نداد روی
(همان: ۸۷۲)

دارم چو دل بهشتی و چون دیده کوثری دیگر مرا به جنّت و کوثر چه حاجتست
(همان: ۳۶۵)

گر ز گرد توسنش گیرد زکات توتیا چشمهٔ خورشید گردد حلقهٔ چشم ضریر
(همان: ۴۲)

خوش آنکه با گلوی خراشیده مست شوق بر آستانهٔ صمدی یا صنم زنیم
(همان: ۶۶۱)

همچنین در ابیات زیر:

نور بودیم که چون آدم خاکی ناگاه از بهشت آمده در قالب خشت افتادیم
(همان: ۷۵۹)

به موج خیز کنارم ز پارهای جگر هزار کشتی نوح است جمله طوفانی
(همان: ۹۹)

القصّه نه مستیم نه هشیار بلائیست گرگ دهن آلودهٔ یوسف ندریده
(همان: ۱۴۹)

یوسف نیم امّا ز چه بی‌جرم و گناهی بختم سرپائی زده افکنده به چاهی
(همان: ۹۷)

من شهپر جبریل عشقم بر آتش دل خلیل عشقم
(همان: ۱۵۹)

دل به ذوق نغمهٔ داود می نالد مرا تار پیراهن چه تار عود می‌نالد مرا
(همان: ۲۵۹)

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
آبان‌ماه ۱۴۰۳ - November2024

عشقم چو عنان دهد دل آشوبی را　　آتش زند اضطراب یعقوبی را
صبرم چو زند بر در سیل آشامی　　خس پوش کند شهرت ایوبی را
(همان: ۹۰۰)

گشتم ایّوب لیک زآتش عشق　　بر تـــنم کرم شب چراغ افتاد
(همان: ۵۰۱)

آتشم را نظری جانب افسردن نیست　　چند با شعله بسازم شجر طور نیم
(همان: ۷۹۵)

چون گردباد ماندم از توسنش که نتوان　　با مرکب سلیمان رفتن به پای موران
(همان: ۸۲۴)

و آن عیسیان نادره هریک به معجزی　　در مهد مادری زده کوس پیمبری
(همان: ۱۰۸)

عروج پایهٔ معراج مصطفی بنگر　　یکی به عذر فرود آ ازین منارهٔ عقل
(همان: ۶۵۶)

به ترتیب، تلمیح دارد به داستان‌های انبیاء الهی: آدم أبوالبشر (ع) و داستان آفریده شدن او و از خاک و اخراجش از بهشت (آل عمران/۵۹- اعراف/۲۷)، نوح(ع) و داستان ساخت کشتی توسّط او (هود/۳۸-۳۷ و مؤمنون/ ۲۷)،یوسف(ع) و دروغ برادرانش مبنی بر دردیده شدن او توسّط گرگ (یوسف/۲۷-۱۷)، ابراهیم خلیل(ع) و داستان به آتش انداخته شدن او توسّط نمرود (انبیاء/۶۹)، داوود(ع) و نغمهٔ تسبیحات او به همراه کوه و پرندگان (انبیاء/۷۹)، یعقوب(ع) و اضطراب و گریه‌های او در فراق فرزندش یوسف (یوسف/۸۴)، ایوب(ع) و داستان بیماری و صبر او (انبیاء/۸۳)، موسی(ع) و داستان آتش در طور (نمل/۷- قصص/۲۹)، سلیمان(ع) و داستان موران (نمل/۱۸)، عیسی(ع) و سخن گفتن او در گهواره (آل عمران/۴۶- مائده/۱۱۰- مریم/۲۹) و محمّد(ص) و داستان معراج او (إسراء/۱).

نتیجه

طالب آملی از شاعران برجستهٔ سبک هندی است که بهرهٔ وافی از قرآن کریم و ادبیات عرب داشته و با شگردهای ادبی و شیوه‌هایی مثل اقتباس، تحلیل، تلمیح و تضمین از مفردات، تعبیرات، عبارات و مضامین و آموزه‌های قرآنی استفاده کرده است. پر واضح است و ابیات بررسی شده هم نشان می‌دهد که

این مسأله به سود غنای شعر و سخن او تمام شده و افزون بر این، گواه تسلّط شاعر به قرآن کریم و مهارت او در به کارگیری مضامین قرآنی است. بر اساس آنچه که بیان گردید، اقتباسات طالب منحصر در به کار گرفتن مفردات و نهایتاً ترکیبات قرآنی است که در اغب موارد آن ترکیبات را هم به نحوی که وزن یا هرعامل دیگر اقتضا می‌کرده، تغییر می‌دهد. برای مثال، «بحور عین» را به‌صورت حور العین می‌آورد. جالب توجّه است که طالب آملی در موارد زیادی علاقه‌مند اسفاده از شیوهٔ تضمین بوده است. به این معنی که مضمون را از قرآن گرفته و آن را به شکل ادیبانه‌ای می‌آورد. اگر کسی با مضامین و آموزه‌های قرآنی آشنایی نداشته نباشد به هیچ وجهی من الوجوه متوجّه تضمین نخواهد گردید.

منابع و مآخذ

۱. قرآن کریم.
۲. آذرنوش، آذرتاش، (۱۳۸۷)، «فرهنگ معاصر»، چاپ دوم، تهران: نشر نی.
۳. اسفندیارپور، هوشمند، (۱۳۸۴)، «عروسان سخن: صنایع ادبی در بدیع»، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس.
٤. جرّ، خلیل، (۱۳۸۰)، «فرهنگ لاروس»، ترجمهٔ سیّدحمید طبیبیان، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات امیر کبیر.
٥. حریری، یوسف، (۱۳۷۸)، «فرهنگ اصطلاحات قرآن»، قم: نشر هجرت.
٦. حلبی، علی اصغر، (۱۳۷۹)، «تأثیرقرآن وحدیث در ادبیات فارسی»، چاپ اول، تهران: انتشارات اساطیر
۷. راستگو، سیّد محمّد،(۱۳۷۶)، «تجلّی قرآن وحدیث درشعر فارسی»، چاپ اوّل، تهران: انتشارات سمت.
۸. الراغب الاصفهانی، حسین بن محمّد، (۱۴۱۶هـ)، «مفردات الفاظ القرآن»، تحقیق صفوان عدنان داوودی، الطّبعه الأولی: بیروت- دمشق : دار القلم و الدّار السّامیه.
۹. رامیار، محمود، (۱۳۷۹)، «تاریخ قرآن»، تهران: انتشارات امیر کبیر.
۱۰. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). نگاهی تازه به بدیع، چاپ اول: تهران: انتشارات میترا.
۱۱. صفا، ذبیح الله، (۱۳۶۴)، «تاریخ ادبیات ایران»، چاپ اول، تهران: نشر فردوس.
۱۲. طالب آملی، ملک الشعراء محمّد، (۱۳۴۶)، «کلیات اشعار طالب آملی»، به تصحیح محمّد طاهری شهاب، چاپ اول، تهران، انتشارات کتابخانهٔ سنائی.
۱۳. طباطبائی، (علامه) سیّد محمّدحسین، (۱۳۸۴)، «المیزان فی تفسیر القرآن»، ترجمهٔ سیّد محمّدباقر موسوی همدانی، تهران: دار الکتب الاسلامیّه.
۱٤. عفیفی، رحیم، (۱۳۷۶)، «فرهنگانامهٔ شعری»، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.

۱۵. مکارم شیرازی، (آیت الله العظمی) ناصر و همکاران، (بی‌تا)، «تفسیر نمونه»، چاپ بیست و دوم، تهران: دار الکتب الإسلامیّه.
۱۶. هاشمی، احمد، (۱۳۸۰)، «جواهر البلاغه»، ترجمۀ علی اوسط ابراهیمی، چاپ دوم: قم: نشر حقوق اسلامی.
۱۷. همائی، جلال الدین، (۱۳۸۳)، «فنون بلاغت و صناعات ادبی»، تهران: نشر هما.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

جایگاه عشق طالب و زهره در اشعار بومی‌سرایان مازندران

ویدا ساروی[1]

دانشگاه آزاد اسلامی بابل، ایران.

چکیده

عشق مهم‌ترین مضمون سروده‌های ادب بومی‌است. هر شاعر بنا به تجربهٔ فردی، احساسات و عواطف درونی آن را درک کرده‌است. اثربخشی ترانه‌های عاشقانه به سبب وجود عشق بی‌آلایشی است که در آن‌ها موج می‌زند. این سروده‌ها بازتاب اندیشه و باورهای عاشقانهٔ مردم هر منطقه است. بخش عظیمی از شعرهای ادب بومی را هجرانی‌ها، غمِ انتظار عاشق و معشوق برای یکدیگر، دخالت اطرافیان، ازدواج اجباری، اختلاف طوایفی و در نهایت شکست عشقی تشکیل می‌دهد. منظومهٔ طالب و زهره و در کنار آن آواز طالبا بیانگر یکی از زیباترین داستان‌های عاشقانه استان مازندرن است، که بازتاب فرهنگ و زندگی مردم این دیار است. این پژوهش، با روش توصیفی-تحلیلی قصد دارد جایگاه عشق طالب و زهره را در اشعار بومی‌سرایان مازندران بررسی کند. با مطالعهٔ بیش از ۲۰۰۰ نمونه شعری مازندرانی، متأسفانه فقط با ۲۲ مورد نمونهٔ شعری، یعنی حدود ۱/۲ درصد مواجهه شدم. براساس یافته‌های کتابخانه‌ای و میدانی تحقیق، می‌توان گفت که این اشعار بیانگر این است که عاشق و معشوق خود را به طالب و زهره مانند می‌دانند؛ زهره در انتظار بازگشت طالب می‌ماند؛ عاشق حال و روز خود را بسان طالب می‌داند و گاه آواز طالبا می‌خواند؛ شاعر به بی‌نظیر بودن طالب در عشق‌ورزی اشاره می‌کند و در نهایت به سرگردانی طالب در هند و بداقبالی و مرگ زهره می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات بومی مازندران، عشق، طالب و زهره، موسیقی طالبا.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1] - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بابل، دانشگاه آزاد اسلامی، بابل، ایران. S۱۳۵۱v@gmail.com

۱.مقدمه

آفرینندگان اصلی ترانه‌های بومی‌هنرمندانی هستند که در میان تودهٔ مردم زیست می‌کنند. این هنرمندان بی‌آلایش منبع ارزش‌های معنوی، حافظ عقاید و باورها و خالق اشعار زیبا بویژه دوبیتی هستند. «در تاریخ و فرهنگ ایران در کنار شاعران تحصیل کرده و آشنا با فنون ادبی، کسانی هم بوده‌اند که به دلیل داشتن ذوق و قریحهٔ ادبی، گاهی اشعاری به زبان بومی‌می‌سرودند. این قبیل شاعران، تلاشی برای جمع‌آوری اشعارشان نمی‌کردند. اینگونه اشعار به لحاظ اجتماعی مهم هستند، زیرا در آن‌ها به بسیاری از آداب، آیین‌ها، مراسم، اعتقادات و نیز حوادث اجتماعی و بلایای طبیعی اشاره شده است» (جعفری (قنواتی)، ۱۳۹۴: ۳۶۷). شاعران ادب بومی‌که از هر دری سخن می‌گویند عشق را دست مایه سرودن اشعار نابشان قرار داده‌اند؛ زیرا بخش قابل توجهی از اشعار ادب بومی‌مربوط به عشق و عاشقی‌است. شاعر عاشق‌پیشه از ناملایمات روزگار گله دارد و منتظر دمیدن آفتاب بخت و اقبال و وصال معشوق است؛ اما در سر راه موانع بسیار دارد. عشق بی آلایش طالب و زهرهٔ‌کی از زیباترین داستان‌های عاشقانه دیار مازندران را رقم زده‌است. اما سرانجام این عشق نیز مانند بسیاری از عشق‌های معروف با موانع ازدواج (اختلاف طوایفی، دسیسه‌های نامادری طالب، مقدمات ازدواج اجباری، بدجنسی نامادری (زهره) و آفرینش تراژدی همراه بود. «زهره قهرمان اسطوره‌های این داستان، که نماد عشق پاک و صیقل یافته‌ی ایرانی است و نمادهایی نظیر رود هراز، رشته کوهای البرز و کوه اسطورهای دماوند، به این افسانه، رنگ و بوی ملی داده است. بنابراین، این افسانهٔ بومی‌زمینهٔ لازم را برای جاودانگی و پیوستن به گنجینهٔ ادب فارسی دارد» (یزدانی،۱۳۹۰:۶۲۸). در اشعار عاشقانه از نظر مفهوم و درون‌مایه، به موضوعات متنوعی برمی‌خوریم که درنهایت به نقطهٔ مشترکی می‌رسد؛ دلدادگی، هم‌قسم‌شده، ترس از دست دادن، دخالت دیگران، ازدواج اجباری، لحظات سرشار از بیم و امید، چشم‌انتظاری و نگرانی و... این موضوعات به‌صورت گسترده در سروده‌های بومی‌نمود یافته است. در بخش یافته‌های پژوهش به مفاهیمی‌که شاعران مازندرانی از عشق طالب و زهره اشاره نموده‌اند؛ پرداخته شده است. در این پژوهش بیش از ۲۰۰۰ نمونه شعر مازندرانی مورد بررسی قرار گرفته است. برای هر بخش دو یا سه نمونه شعری درنظر گرفته شده و بقیهٔ اشعار گزینش شده با ذکر نام نویسندهٔ کتاب و اثرش در پی‌نوشت ارجاع داده شده است.

۱ـ۱.سؤالات پژوهش

۱. عشق طالب و زهره با چه مفاهیمی‌در اشعار بومی‌مازندرانی نمود یافته‌است؟

۲. چه عواملی سبب توجه شاعران به عشق طالب و زهره و همچنین موسیقی طالبا شده‌است؟

۱ـ۲. فرضیه‌های پژوهش

۱. به نظر می‌رسد شاعر عاشق‌پیشه خود را بسان طالب و معشوقش را مانند زهره می‌داند. همچنین مفهوم انتظار برای برگشت دوباره و تحمل درد و رنج جدایی، در اشعار بومی‌مازندران نمود بیشتری داشته‌است.
۲. شکست‌ها و ناکامی‌ها در عشق، تنهایی و غم غربت و حسرت دورهمی‌های گذشته از عوامل اشاره به عشق راستین طالب و زهره و صدای محزون نی و آواز طالبا در اشعارمازندرانی شده‌است.

۲- پیشینهٔ تحقیق

تاکنون در مورد طالب آملی آثار و مقالاتی نوشته شده از جمله: مجموعه مقالات نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی ۱۳۹۰ در آمل. مقالاتی مانند: عوامل ابهام معنایی در شعر طالب آملی از حسین حسن‌پور آلاشتی(۱۳۹۰) ؛ زندگی‌نامه و کارنامهٔ ادبی طالب آملی شاعر هنرمندی که شایستهٔ فراموشی نیست از فرامز گودرزی(۱۳۵۵)؛ طالب آملی طلعت بصاری(۱۳۴۶)؛ سیمای جامعه در دیوان طالب آملی سمیه خزایی(۱۳۹۲)؛ ضرورت تصحیح مجدد غزلیات طالب آملی از روح‌الله عسگری و سید محمد دشتی(۱۳۹۹). فرامرز گودرزی (۱۳۷۶) مثنوی طالب و زهره، طالب طالبا، این منظومه داستان عاشقانهٔ طالب و زهره به زبان مازندرانی است، که اشعارش به ستی‌النساء بیگم خواهر طالب آملی منسوب است. مجوعه مقالات نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی (۱۳۹۰) به کوشش اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی‌مازندران که قریب به ۳۰ مقاله تمام متن و ۴۰ چکیده مقاله است که از سوی انتشارات طالب آملی آمل منتشر شده است و.... اما تاکنون در اثری به جایگاه طالب آملی در اشعار بومی‌مازندران پرداخته نشده و این جستار با این وسعت اولین پژوهشی است که در این خصوص انجام گرفته است.

۳- چارچوب نظری

۱-۳- تعریف مثنوی

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

مثنوی(Couplet-poem) از ریشهٔ مثنی واژه‌ای عربی است. در لغت به معنی «دو دو یا دوگان دوگان» است. دراصلاح ادبی به قالب شعری گفته می‌شود که مصراع ها دو به دو با هم، هم قافیه باشند. به عبارت دیگر، هربیت قافیه‌ای جداگانه داشته باشد. مثنوی را مزدوج نیز می‌گویند. چون در مثنوی شاعر محدودیت قافیه ندارد و دستش باز است، لذا از این قالب شعری برای به نظم درآوردن داستان های بلند حماسی، غنایی، عرفانی، تاریخی و اخلاقی استفاده می‌شده است. در مثنوی متحدالوزن بودن ابیات شرط

است. معروف‌ترین مثنوی‌های زبان فارسی عبارتند از: شاهنامه از فردوسی، حدیقه الحقیقه از سنایی غزنوی، منطق الطیر از عطار نیشابوری، لیلی و مجنون و خسرو و شیرین از نظامی، مثنوی معنوی از مولوی، بوستان یا سعدی‌نامه از سعدی شیرازی، هفت اورنگ از جامی‌و.... (داد، ۱۳۸۷: ۴۲۶). مثنوی از نظر سرودن راحت‌ترین قالب شعری است؛ چون قافیه‌اش در هر بیت تغییر می‌کند. از این قالب، در ادبیات عامه به عنوان منظومهٔ « سوت » نام برده می‌شود.

۲-۳- منظومه

ساختار منظومهٔ مثنوی در ادبیات عامیانه، هیچ تفاوتی با ادب رسمی‌ندارد. دارای وزن و قافیه است، منتهی در قافیه همانند دوبیتی عامیانه تعهّدی به آوردن حرف روی یکسان، در میان نیست. قافیه سازی در این قالب شعری نیز بر اساس نزدیکی تلفظ و هم مخرج بودن کلمات انجام می‌شود. در ادبیات عامیانهٔ مازندران، معمولاً به قالبی که داستانی در آن روایت می‌شود منظومهٔ «سوت» گفته می‌شود؛ فرقی نمی‌کند که با کدام یک از قالب‌های شعر رسمی‌فارسی قابل قیاس باشد. این منظومه‌ها و سوت‌ها، راویان بی‌نام و نشانی دارند که سالیان متمادی آن ها را در سینه نگه داشته‌اند.

۱-۲-۳- ویژگی‌های منظومه‌های عامیانه

الف: زبان شعری این منظومه‌ها معمولاً ساده و بی‌تصویر است، مگر زمانی که قهرمان داستان بخواهد معشوق خویش را وصف کند. در توصیف از معشوق، راوی از هنجارگریزی معنایی استفاده می‌کند که تشبیه بیش‌ترین بسامد را دارد (نک: محسنی و کمرپشتی، ۱۳۹۴: ۱۲۵-۱۵۲).

ب: درمنظومه‌هایی که به زبان سوم شخص مفرد روایت می‌شوند، راوی برای بزرگ جلوه دادن قهرمان و افعال پهلوانی او، نام قهرمان را درآغاز ابیات می‌آورد که این کار به توازن کمّی(وزن عروضی) منظومه آسیب می‌رساند. چه بسا که راویان در این کار از مخرّبان اصلی منظومه نیز به حساب آیند. نمونهٔ بارز این منظومه، منظومهٔ «هژبرسلطان» است (نک: کمرپشتی،۱۳۹۶: ۹۱-۱۰۹).

ج: این منظومه‌ها یا از زبان اول شخص مفرد، که خود قهرمان داستان است، روایت می‌شوند یا از زبان سوم شخص مفرد. درهر دو صورت، راوی در خاطر دارد که وقایع را مسلسل وار روایت کند و به هم پیوند بزند. در منظومه‌هایی که به زبان اول شخص مفرد روایت می‌شوند، راوی قصد بزرگ نمایی و قهرمان پروری دارد. منظومه‌هایی نظیر: «زینب جان» و«حجت غلامی» از این دسته‌اند.

د: لطف وگیرندگی طبیعی، صداقت در بیان احساسات شاعرانه، تشبیهات برگرفته از زندگی روزمرّه و طراوت واژگان، باعث همزاد پنداری مخاطب با راوی می‌شود و همین ویژگی است که این منظومه‌ها را

آرام بخش و اثرپذیر کرده‌است. درمنظومه‌هایی مثل: «شاه باجی»، «تقی ومعصومه» و«زینب جان»، این ویژگی ها نمود بیش‌تری یافته‌است (نک: کمرپشتی،۱۳۹۳: ۵۲).

۳-۳- انواع منظومه های عامیانه در مازندران

معمولاً منظومه‌ها را می‌توان براساس درون‌مایه به سه دسته تقسیم کرد: ۱- منظومه‌هایی با درون مایه عاشقانه. نظیر: شاه باجی، تقی و معصومه، طالب و زهره و...۲- منظومه‌هایی با درون‌مایه حماسی. نظیر: هژبرسلطان، رشیدخان‌سلطان، محمدجوه و...۳- منظومه‌هایی با درون‌مایهٔ یاغی گری. نظیر: حجت غلامی، عشقعلی یاغی و...(کمرپشتی ۴۰۳/۶/۲۷).

٤-۳- معرفی منظومه طالبا

منظومهٔ طالبا یکی از طولانی‌ترین و دل‌انگیزترین و در عین حال یکی از غم‌انگیزترین منظومه‌های عاشقانهٔ ادبیات عامهٔ مازندران است. این منظومه را سرودهٔ ستی‌النساء بیگم، خواهر طالب آملی می‌دانند که بعد از رفتن طالب به هندوستان، داستان عاشقانهٔ طالب و زهره را می‌سراید. گفته شده‌است ستی‌النساء بیگم «هنگامی‌که چهار سال پس از فوت طالب به سر خاک او به فتح‌پور (هند) رفت، به فکر جمع‌آوری طالب طالبا افتاد و مقدمه‌ای به شعر با زبان محلی با همان وزن و روال طالب طالبا سرود و به گلچین آن پرداخت» (فرامرزی گودرزی، ۱۳۷۶: ۱۰). نادعلی فلاح در جلد ششم دانشنامهٔ فرهنگ مردم ایران آن را افسانهٔ عاشقانه دانسته‌است (نک: ۱۳۹۸: ۲۳۹-۲۳۵). «طالبا از اصیل‌ترین منظومه‌های خنیایی مازندران است. بر پایهٔ شنیده‌ها، شعر این منظومه، از کهن‌ترین سروده‌های خنیایی زبان تبری به شمار می‌رود. طالبا از حیث موسیقی، یکی از لحن‌های پایه‌ای در موسیقی مازندران است و تلفیق آن با امیری یکی از اصلی‌ترین مُدهای موسیقی به شمار می‌رود» (نک: جمعی از نویسندگان و ویراستاران، ۱۳۹۸: ۲۶۷-۲۷۲).

٤- یافته‌های پژوهش

۱-۴- مقدمه

شاعر بومی به‌سبب آشنایی کامل با فرهنگ و طبیعت زادگاه خود، بسیاری از مضامین شعری را از متن زندگی هم‌ولایتی‌هایش انتخاب می‌کند. در محیط مازندران، به‌ویژه در روستاها جوانان -چه پسر و چه دختر – برای ایجاد ارتباط محدودیت داشتند؛ هیچ پسری حق نداشت با دختر مورد علاقه‌اش سخنی از عشق و دلدادگی به زبان آورد. در چنین فضای نامطلوبی، یک جوان آرزومند، تمام حرف دلش را در پوشش ترانه می‌سرود و چون این ترانه‌ها نمایندهٔ انفعالات طبیعی و نیازهای غریزی همهٔ جوانان بود و به نوعی بیانگر درد مشترک، به زودی همه‌گیر می‌شد. بیان این قبیل مطالب از زبان جوان کام‌نیافته که ما

آن را نمی‌شناسیم اما حرف دلش را می‌شنویم، بخش بزرگی از ترانه‌های بومی ما را تشکیل می‌دهند. این سروده‌ها زبان گویای جامعهٔ هر عصری است. عشق مهمترین مضمون ترانه‌های بومی‌است. طالب و زهره از زیباترین منظومه‌های عاشقانهٔ مازندران است. شاعران ادب بومی این دیار سبز، هر چند اندک در شعرهایشان به این دو دلداده توجه داشته‌اند. برخی از مهم‌ترین کابردهای مختلف عشق طالب و زهره در ادب بومی مازندران عبارتند از: عاشق خود را به طالب و معشوق را به زهره مانند می‌داند؛ زهره در انتظار بازگشت طالب می‌ماند؛ عاشق حال و روز خود را بسان طالب می‌داند و گاه آواز طالبا می‌خواند؛ شاعر به بی‌نظیر بودن طالب در عشق‌ورزی اشاره می‌کند و در نهایت به سرگردانی طالب در هند و بداقبالی و مرگ زهره می‌پردازد.

۲-٤- عاشق خود را به طالب و معشوقش را به زهره مانند می‌داند

در بومی‌سرودها، مضامین عاشقانه حضوری گسترده دارد. از این نظر می‌توان این سروده‌ها را بازتاب اندیشه‌ها و باورهای عاشقانهٔ هر منطقه دانست. عشق مفسر رابطه عاشقانه میان دو هستی زنده‌است که همه جسمیت، ذهنیت، عینیت، ظاهر، باطن، خواست‌ها و گرایشات را در بر می‌گیرد. حضور پررنگ عشق و بیان احساسات عاشق در اشعار بومی، بازتابی از خلقیات شاعرِ عاشقی‌است که در لایه‌لایهٔ وجودش باورها، اعتقادات، شوقِ همدلی، هم‌پیمانی و وفاداری به معشوق موج می‌زند. این حس یعنی درک تازه‌ای از هستی و دوری از خودپسندی. داستان عشق پاک طالب و زهره همواره زبانزد مردم مازندران است. از این جهت الگو عشق‌های بی‌آلایش می‌گردد و سبب افتخار عاشق و معشوق است که رابطهٔ عاشقانه خود را به عشق طالب و زهره [1]مانند بدانند:

ته وسّـه ابـر داینـه مه دلِ لو ته وسّه برمه واره وومه، هرشو
تو، زهره زَری‌خال، من طالبِ تو سر به صحرا بِزومه خاطرِ تو
(هاشمی‌چلابی،۱۱۸:۱۳۸۸)

te vesse aber dâyne me dele lu// te vesse berme vâre vumbe har ŝu
tu zohre zari xâl men tâlebe tu// sar be sarâ bazume xâtere tu

برای تو دلتنگی، چون ابری دلم را احاطه کرده‌است/ برای تو هر شب چون باران اشک می‌ریزم/ تو زهرهٔ خال زرین و من طالبای عاشق توام/ بخاطر تو صحرا نشینی اختیار کرده‌ام.

وصف زیبایی‌های ظاهری و رفتاری معشوق از بن‌مایه‌های اصلی شعرهای عاشقانه‌است. «بررسی و تحلیل اشعار نیما یوشیج ـ در مجموعهٔ شعری روجا به زبان مازندرانی و امیر پازواری ـ بزرگ‌ترین شاعر بومی‌سرای مازندران حاکی از آن است که آن‌ها در توصیف معشوق پیرو سنت شعر فارسی بوده‌اند. توصیف چهره، گیسو، سنگ‌دلی و بی‌اعتنایی به عاشق» (هاشمی،۱۳۹۵:۸۸). گویا هر جا که رد پای معشوق باشد وصف زیبایی ظاهریش نیز هست. شاعری که در محیط طبیعی روستا و در دامن طبیعت بزرگ شده‌است، تجربه‌های عینی جدید کشف می‌کند و نگاه بومی‌گرایانه به معشوق دارد، مانند: رقص محلی، آب برداشتن معشوق از چشمه، نشا کردن برنج، چیدن گل بنفشه در ابتدای فصل بهار و...که در نهایت هنرمندی به توصیف آن می‌پردازد. «در دورهٔ معاصر کلیت معشوق در شعرهای غنایی که در شعر کلاسیک ما بود خیلی کم‌تر می‌شود. در این دوره چهرهٔ معشوق آشکارتر شد و شعرا به روابط عاشقانه میان دو انسان روی آوردند» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۷:۶۲). در دوبیتی زیر شاعر ضمن تشبیه خود به طالب از جهت عشق‌ورزی؛ چهرهٔ زیبای معشوقش را بسان چهرهٔ زهره معشوقه طالب می‌داند و آن را یکبار به گل[۲] و بار دیگر از نظر درخشش به آفتاب خرم تشبیه می‌کند:

مِن و دلِ سامون رِ او بَورده مِره عشقِ ته گِلِ رو بورده
ته زهره گِلِ دیم طالب مِنمه ته اِفتابِ خِریم طالب مِنمه ...

men-o dele sâmunne u baverde//mere eŝqe te gele ru baverde
te zohre gele dim tâleb meneme// te eftâbe xerim tâleb meneme

مرز و سامان من و دل را آب برده‌است. عشقِ تو دلم را ویران کرده‌است. تو همانند زهره‌ای هستی که چهره‌ای چون گل دارد و من مانند طالب شیفته و دلدادهٔ تو هستم. صورت تو همانند آفتاب می‌درخشد و من همچون طالب، دلدادهٔ عشق تو و در جست‌وجوی تو هستم. (نادری رجه،۱۳۹۲:۳۴)

۳-٤- بی‌نظیر بودن طالب در عشق و عاشقی

طالب در افسانه‌ها جوان عاشق پیشه‌ای است که در سنین مکتب‌خانه و سرِکلاس درس عاشق زهرهٔ کی از دختران همکلاسی خود شده‌است. این عشق که همانند عشق لیلی و مجنون از کلاس درس آغاز گردیده از اساس پاک بوده‌است. زیرا عشقی که از آغاز جوانی و با احساسی لطیف در فضایی پاک پدیدار شود، از آلایش‌های نفسانی مبراست. علاوه بر مکتب‌خانه طالب هرگاه که بخواهد زهره را به در حال شستن برنج بر ساحل رود هراز و یا در حال بافتن بر بام خانه می‌بیند با وجود این دیدارها هیچگاه

تعامل آن دو با یکدیگر لحظه‌ای از فضای پاک قدم فراتر نگذاشت. بنابراین پاک ماندن این عشق آتشین در نهایت آزادی بسیار ارزشمند است. این ویژگی زمینه را برای افسانه گشتن عشق طالب و زهره فراهم می‌سازد و طالب را در عاشقی بی‌نظیر می‌سازد. در دوبیتی زیر شاعر از گل‌ها و بلبلان که نمودار عشق و عاشقی هستند سخن گفته که حتی آن‌ها نیز شبیه طالب عاشق را نمی‌یابند:

امروز پا بزومه تِه مجشگاه ر چش مجک، بکشیمه تِه بورده راه ر
گل و بلبل دَوسّنه مِه راه ر مِه جا بخوا، بینه طالب مونا ر

(هاشمی‌چلابی، ۵۵:۱۳۸۸)

amruz pâ bazume te megeŝgâ re// ĉeŝ mejek bakŝime te burde râre
gol-o bolbol davessene me râre// me jâ bexâ bayne me delbexâ-re

امروز جاهایی را که قدم‌گاه تو بود، قدم زدم و راه‌هایی را که تو از آن گذشتی به مژگانم کشیده‌ام. گل‌ها و بلبلان راه را بر من بستند و از من خواهان شبیه طالبای عاشق شدند.

عاشق نهیمه دل بزنم دریاره شیدا نهیمه چش دکشم صراره
مجنون نهیمۀاد بیارم لیلاره طالب نهیمۀاد بَیرِم لطفِ یاره

(نصری اشرفی، ۳۸:۱۳۷۶)

âŝeq nahime del bazenem daryâre// ŝeydâ nahime ĉeŝ dakeŝem sarâre
majnun nahime yâd biyârem leylâre// tâleb nahime yâd bayrem lotfe yâre

عاشق نشدم تا دل به دریا بسپارم، شیدا نشدم تا چشم به صحراها بدوزم، مجنون نبودم تا لیلایم را به یاد بیاورم، طالب نبودم تا لطف و عشق یار را بیاموزم.

٤-٤- زهره در انتظار بازگشت طالب

معشوق به عنوان محوری‌ترین شخصیت شعرهای عاشقانه، حضوری گسترده در ترانه‌های بومی‌دارد. شاید این حضور پررنگ معشوق سبب شده، این باور که زنان و دختران نیز حق عاشقی دارند، به چشم نیاید. زیرا آنان مجبورند عشق خود را پنهان کنند. چون بازگو کردن عاشقی دختر در جوامع سنتی، علی‌رغم همه نیازهای جسمی‌و روحیشان، تابو است. از این جهت مجبورند دردها و رنج‌های خود را پنهان کنند و معشوق باقی بمانند. همواره در طول تاریخ عاشق از بی‌وفایی معشوق شکایت داشته‌است

بی‌آنکه بداند در دل معشوق چه می‌گذرد. اینگونه اشعار که با بن‌مایهٔ شکواییه و درد هجران همراه است، سوز و گداز خاصی دارد. «با نگاهی بومی‌گرایانه به معشوق با این حقیقت مواجه می‌شویم که در جوامع ارباب و رعیتی گذشته، دختران ساده و معصوم روستایی در امر ازدواج از خود چندان اختیاری نداشته‌اند و ازدواج‌ها بیشتر از سوی خانواده‌ها تحمیلی بود. گاه عاشق به دلایل متعددی نظیر خدمتِ سربازی، رفتن به شهر در جست‌وجوی شغل مناسب، شب‌پایی و... معشوق را برای مدت طولانی ترک می‌کند. در این میان دختر که دل در گرو پسر داشت همچنان در انتظار[۳] برگشت او می‌ماند» (ساروی، ۱۳:۱۴۰۲). در ادب بومی‌مازندران، گاه اشعار زیبایی از زبان زنان و دختران سروده شده‌است. در شعر زیر زهره برای یافتن طالب کوه‌ها را زیر پا گذاشته؛ انعکاس صدای طالب طالبش در کوه پیچیده و حتی برای یافتنش دست به دامان کبوتران صحرایی شده‌است:

راسّه سَرِ سِی ونگ زومِه طالباره جِفتِ چَملی دامن گیرمِه شِماره
جفت چَملی پَر بَکشین دِنیاره بورین بِیارن کِکی نوروزماره

(جوادیان،۱۱۲:۱۳۷۵)

râsse sare si vang zume tâlebâre// jfte câmbeli dâmen grime êsmâre
jefe câmbeli par bakeŝin denyâre//burin biyârin kakiye nuruzmâre

در خط‌الرأس کوه‌ها، طالب عاشقم را صدا می‌کنم/ و شما جفت کبوتران جنگلی دستم به دامانتان / ای کبوتران جنگلی تمام دنیا را زیر بال و پرتان بگیرید/ و فاختهٔ نوروز ماه را برایم بیاورید.

در شعر زیر نیز که در واقع شاعر قسمتی از منظومهٔ طالبا را ذکر نموده؛ گویا زهره بیش از این دیگر تحمل درد و غم فراق را ندارد. آرزو می‌کند که فقط یکبار دیگر طالب را در آغوش بگیرد. خطاب به باد، باران و طوفان می‌گوید: طالبِ من در غربت اسیر است به او آسیب نزنید:

ای داد و بیداد، از غم بَمیرِم طالب رِ اگر، در بَر بَهیرِم
ای باد و بارون، ای خشم طوفون طالب بَیّه گوم، در این بیابون
طالب غریبه، طالب اسیر .....

(نجف زاده بارفروش، ۱۲۵:۱۳۷۵)

ey dâd-o bidâd az qam bamirem// tâleb-re ager dar bar bahirem

ey bâd-o bârun ey xaŝm tufun// tâleb bayye gum dar in biyâbun
tâleb qaribe tâleb asire.
ای داد و بیداد، از غم بمیرم/ ای کاش طالب را در آغوش بگیرم/ ای باد و باران، ای طوفان خشمگین، طالب من در این بیابان گم شد، طالب، غریب است، طالب اسیر است.

در دوبیتی زیر شاعر ضمن اشاره به چشم انتظاری زهره برای بازگشت طالب و چلاوی بودن زهره به چلاوی بودن خود نیز افتخار می کند زیرا چلاو را روزگاری قدمگاه رستم، بزرگ پهلوان ایرانی، می‌داند.

چَلاویمه، چلو مه افتخاره مه منزل خوانی، سَر کویِ لاره
چلو، مجشگاهِ رستمِ زال اینجه زهره، طالبِ انتظار
طالب غریبه، طالب اسیر .....

(رضایی پاریمه، ۷۹:۱۴۰۰)

ĉelâvime ĉelu me eftexâre//me menzelle xâni sar kuye lâre
ĉelu mejesgâhe resteme zâle// inje zohre tâlebe entezâre
چلاوی هستم و این برای من مایه افتخاراست/ اگر محل سکونت مرا می‌خواهی، بر بالای کوهستان‌هاست/ چلاو جایگاهی است که رستم در آن پا نهاده/ این‌جاست که هنوز زهره در انتظار طالب مانده است.

۵-٤- عاشق سرنوشت خود را بسان طالب می‌داند و آواز طالبا می‌خواند

اگر نگاهی گذرا به عشق‌های پرآوزه در طول تاریخ داشته باشیم گویا سرنوشت بیشتر عشاق شبیه به هم است. محدودیت‌ها و محرومیت‌های زندگی فردی و اجتماعی، شکست‌ها، ناکامی‌ها، ناامیدی‌ها، غم عشق و دردِ انتظار بخش قابل توجهی از ترانه‌های ادب بومی‌ما را تشکیل می‌دهد. پسرانی که به خدمت سربازی می‌روند و مردانی که برای یافتن شغل مناسب راهی دیار دیگر می‌شوند و دخترانی که در سن پایین به ازدواج تحمیلی تن می‌دهند و رنج غربت را بر دوش نحیف خود می کشند، راوی بخش بزرگی از این اشعار هستند. طالب آملی در عاشقی زبانزد خاص و عام بود و سختی‌ها و سرگردانی‌های بسیاری را متحمل شده بود. بعدها بسیاری از عشاق که قصهٔ پردرد عاشقی داشتند، همزاد پنداری نموده و سرنوشت[۴] خود را بسان طالب دیدند. گاه نیز عاشق دلخسته به یاد معشوقش آواز محزون طالبا را زمزمه

می‌کند که کمی از درد جانکاه فراق بکاهد. طالب و زهره از آوازهای فولکوریک مازندران است. مقام موسیقی طالبا[۵]، یکی از اصلی‌ترین مقام‌های موسیقی مازندران است که با حزنی عمیق همراه می‌باشد:

اون سَر جِری طالب طالب خوندمبی ویشِه دِل طالب یاد موندِمبی
شِه سرنِوشت رِه وِنه جُور بَدیئن خوار هارشی طالب رِه هم مُوندمبی

(حسینی، ۵۹:۱۳۹۵)

un sajri tâleb tâleb xundembi// viŝeye del tâleb yâd mundembi
ŝe sarneveŝte vene jur badiyen// xâr hâreŝi tâleb-re hem mundembi

در آن سرازیری دامنه‌های کوه خرونرو آواز طالبا می‌خواندیم و در دل جنگل‌های(سنگده) به یاد طالب بودیم. اگر درست به سرنوشت خودمان بنگریم، بدون شک سرنوشت ما شبیه سرنوشت طالب است.

شو دل که نخار بیه، چش خو نشیه لَله‌وا[۶] ناله سّه دل پر کشیه
مه گل زهره خوندسّه من طالب حال دلا دل زومی، رسم دل عاشقیه.

(جوادیان،۴۹:۱۳۸۹)

ŝu del ke nexâr bayye ĉeŝ xu nasune// lalevâ nâlesse del par kaŝiye
me gol zohre xundesse men tâlebe hâl//delâdel zumi rasm del âŝeqiye

شب‌ها که دل ناخوش بود و خواب به چشم نمی‌آمد/ دل برای ناله‌ی نی پرمی‌کشید/ گلم زهره می‌خواند و من طالبا می‌خواندم/ دل دل می‌کردیم، آخر رسم دل عاشقی است.

در بخش دیگری از آواز طالبا، ضمن اینکه شاعر عاشق پیشه خود را در عشق و عاشقی همدرد طالب می‌داند، با خواندن یا حتی شنیدن آواز طالبا یاد شب‌نشینی‌ها و دورهمی‌های باصفای گذشته نظیر: جشن تیرگان[۷]، نوروزخوانی و... می‌افتد. در این یادآوری‌ها معمولاً امیری‌خوانی[۸] نیز در کنار طالباخوانی وجود داشت:

من و ته تا که وِنه هِئی جا بوییم جدا افرایِ زردِ گِلامِ جور، به هر سی دمبدا
شونیشتن چه رَج خونی داشتمی گلی به گلی لَله‌وا ناله رِ سَر دا و امیر[۹] و طالبا[۱۰]

تیــرماه سیــزده شویِ لاکّسِو یادش بخیــر لال شیش بَندِ سیو دَر همه بیمی‌بی‌صدا

(احمدی کمرپشتی،۱۳۹۳:۲۰)

men-o te tâ ke vene heiye jâ bavuim jedâ//efrâye zarde gelâm jur be har si dembedâ
ŝunisten ĉe rajxuni dâstemi gali be gali// lalevâ nâlere sar dâ-o amir-o tâlebâ
tirmâsideŝuye lâkessu yâdeŝ bexeyir // lâle ŝiŝ bandesbu dar hame bimi bisedâ

من و تو تا کی باید از هم جدا باشیم و مانند برگ‌های زرد افرا، به هر گوشه‌ای افتاده باشیم.....

در شب نشینی‌هایمان دهان به دهان آواز می‌خواندیم و صدای نی در کنار آواز امیری و طالبا بلند می‌شد. در شب جشن تیرگان (تیرماه سیزده شو) شیرینی آردی یادش بخیر! چوب لال وقتی به در می‌زد همگی ساکت می‌شدیم.

٦-٤- سرگردانی طالب در هند و بد اقبالی و مرگ زهره

سروده‌هایی با درون‌مایهٔ کلی غربت و دادِ غریبی سردادن، همواره بخشی از اشعار بومی ما را تشکیل می‌دهند. سرگردانی، بی‌آشیانی، جور و جفای بیگانگان، ازدواج راه دور، بی‌هم‌زبانی، خدمت سربازی، رفتن مردان به غربت برای امرار معاش از یک طرف و از طرف دیگر غم جانکاه دوری از معشوق، بسیار دردآور است. شاعر با فضاسازی کلماتی مانند: غروب، جاده، اسیری، گم شدن و تنهایی، رنگ و لعاب محزونی نیز به این گونه از اشعار می‌بخشد. در نمونهٔ شعری زیر که با کلمه غروب آغاز می‌گردد و سه بار نیز تکرار می‌شود، شاعر از گم شدن یارش میان جنگل سخن می‌گوید. سپس در اوج دلتنگی بهانه-جویی می‌کند که گویا از دیگر عشّاق هم خبری نیست و می‌گوید نیما کجاست؟ امیر و گوهر کجاست؟ و در نهایت گریزی دردناک همراه با غمِ انتظار به غربت و سرگردانی طالب می‌زند. در شعر زیر شاهد یکی از زیباترین و مهم‌ترین مظاهر غریبی‌های عاشقانه (یاد یار) هستیم:

نماشـون و نماشـون و نماشون مۀار گم بیّه این جنگل میون
نه «نیـما» هسّـه نا که «مـازیار» نه اون سـردار کـوه دِ بـراره...
... نه «طالب» هسّه سرگردون هندو نه «گوهر» نا «امیر پازواره»...
... ته اون گـم بیـۀـار یـادگـاری ته مـه چشـم انتظار انتظاری

(جوادیان،۱۳۸۹:۱۷)

nemâŝun-o nemâŝun-o nemâŝun//me yâr gum bayye in gengele miun
nâ nimâ hasse nâ ke mâziyâr// nâ un sardâre kuhe de berâre

nâ tâleb hasse sargardun hendo// nâ guher nâ amire pâzevâre
te un gum bayye yâre yâdegâri// te me ĉesmentezâre entezâri

...هنگامه‌ی غروب و هنگامه‌ی غروب و هنگامه‌ی غروب/ یارم میان این جنگل گم شده‌است/ نه نیماست نه که مازیار است/ نه آن سردار کوه دبرار[11] است/ نه طالب «آملی» است سرگردانِ هند/ نه گوهر است، نه امیر پازواری... تو یادگاری آن یار گمشده هستی/ تو انتظار چشم انتظاری من هستی...

در حالی که شاعری از سرگردانی و غم انتظار طالب در هند سخن می‌گوید؛ شاعر دیگر یادی از کم‌شانسی زهره و زندگی سخت او همراه با نامادری ناسازگار و در نهایت مرگ دردناکش در کنار فرزندانش می‌کند. این قصهٔ پر غصه که با نوعی تراژدی همراه است، دل هر عاشق هجران‌کشیده‌ای را به درد می‌آورد:

زهره بی‌طالع، چی شور دیّه تنیه سَر بهارِ چلو، زمستون بَیّه تِه ور
چوک‌چوک و بلبل، خته کَشی پَر مِنا باختی، جفت ورکا تِنه ور

(هاشمی‌چلابی، ۱۴۷:۱۳۸۸)

zohre bi tâle ĉi ŝur dayye tene sar// behâre ĉelu zemessun bayye tevar
ĉuk ĉuk-o belbel xetene kaŝiye par// menâ bâxeti jefte varkâ tene var

زهرهٔ کم بخت چقدر زندگی بر تو سخت گذشت/ بهاران چلاو برای تو همانند زمستان بود/ مرغ شب و بلبل می‌خوابیدند و تو مشغول کار بودی/ تو در میان، و دو بچه‌ات در کنارت و برای همیشه بخواب رفتید.

۵- نتیجه

منظومهٔ طالبا یکی از طولانی‌ترین و دل‌انگیزترین و در عین حال یکی از غم‌انگیزترین منظومه‌های عاشقانهٔ ادبیات عامهٔ مازندران است. این منظومه را سرودهٔ ستی‌النساء بیگم، خواهر طالب آملی می‌دانند که بعد از رفتن طالب به هندوستان، داستان عاشقانهٔ طالب و زهره را می‌سراید. طالبا از اصیل‌ترین منظومه‌های خنیایی مازندران است. بر پایهٔ شنیده‌ها، شعر این منظومه، از کهن‌ترین سروده‌های خنیایی زبان تبری به شمار می‌رود. طالبا از حیث موسیقی، یکی از لحن‌های پایه‌ای در موسیقی مازندران است و تلفیق آن

با امیری یکی از اصلی‌ترین مُدهای موسیقی به شمار می‌رود. داستان عشق پاک طالب و زهره همواره زبانزد مردم مازندران است؛ از این جهت، الگوی عشق‌های بی‌آلایش می‌گردد و سبب افتخار عاشق و معشوق است. شاعران بومی مازندران، رابطهٔ عاشقانه خود را به عشق طالب و زهره مانند کرده‌اند. پاک ماندن عشقی که میان طالب و زهره وجود دارد، بسیار ارزشمند است. این ویژگی زمینه را برای افسانه گشتنِ عشق طالب و زهره فراهم می‌کند و طالب را در عاشقی بی‌نظیر می‌سازد. همین عشق پاک و آتشین طالب به زهره باعث سُرایش بسیاری از دوبیتی‌ها و اشعار توسط شاعران بومی مازندران گردیده است. شاعران مازنی از گل‌ها و بلبلان که نمودار عشق و عاشقی هستند بسیار سخن گفته‌اند؛ اما وقتی به عشق طالب و زهره می‌رسند آن عشق‌ها را در برابر عشق طالب و زهره ناچیز به حساب می‌آورند.

پی نوشت

۱- برای مشاهده دیگر اشعار که عاشق خود را به طالب و معشوقش را به زهره مانند کرده‌باشد؛ ر.ک: جوادیان(۱۳۷۵)؛ ص۱۱۳ // هاشمی‌چلابی؛ صص۱۹، ۷۹.

۲- شاعران ادب بومی‌مازندران فقط در قالب دوبیتی ۵۲ بار صورت معشوق را از نظر زیبایی به گل مانند کرده‌اند. ر.ک: پایان نامه کارشناسی ارشد رحمان نصیر احمدی (۱۴۰۲)«با عنوان تحلیل نمادهای نباتی در دوبیتی‌های بومی‌مازندران»استاد راهنما، ویدا ساروی، دانشگاه آزاد واحد بابل.

۳- برای مشاهدهٔ دیگر اشعار که زهره در انتظار بازگشت طالب باشد؛ ر.ک: /جوادیان(۱۳۷۵)؛ صص۱۱۴،۱۱۲//هاشمی‌چلابی؛ ص۱۳۶.

٤- برای مشاهدهٔ دیگر نمونهٔ شعری که در آن عاشق سرنوشت خود را مانند طالب می‌داند و آواز طالبا سر می‌دهد؛ ر.ک: حسینی؛ ص۵۸/

٥- طالبا: از تصنیف‌های زیبا و ماندنی مازندران است. در این تصنیف حزنی نهفته است که شنونده را با خود به اوج و فرود می‌برد. اشعار آن منسوب است به خواهرِ طالب آملی شاعر مازندرانی زمان صفویه. طبعاً در طول سالیان دراز متناسب با شرایط اجتماعی تاریخی و محیط جغرافیایی، شعرها از طرف مردم صیقل خورده است. در منظومه طالبا از ناکامی‌عشق طالب و زهره و از جدایی طالب و مهاجرت او به هندوستان گفت‌وگو می‌شود (صمدی،۱۳۷۰:۱۷۳).

٦- له له چی(لَله‌وا): «ساز بادی است که بیش‌تر توسط چوپانان نواخته می‌شد. تفاوت آن با نی در این است که لبهٔ نی از درون تراشیده می‌شود در حالی که لبهٔ لِله‌وا از بیرون. معمولاً برلبهٔ نی تلق یا فلز می‌گذارند تا برای صدای بهتر، باد را به خوبی به درون نی هدایت کنند. تفاوت دیگرشان در این است که نی را زیر دندان می‌نوازند در حالی که لبهٔ لِله‌وا از بیرون تراشیده می‌شود و برای نواختن روی لب قرار می‌گیرد. معمولاً برلبهٔ نی تلق یا فلز می‌گذارند تا برای صدای بهتر، باد را به خوبی به درون نی هدایت کنند. تفاوت دیگرشان در این است که نی را زیر دندان می‌نوازند درحالی که لَله‌وا روی لب قرار می‌گیرد» (قلی‌نژاد، ۱۳۷۹: ۷۵). لَله چی، نوازنده لَله واست. «نی یا نای به شکل بسیار ساده و طبیعی، استوانه‌ای است میان تهی در ابعاد متفاوت با سوراخ‌هایی در روی و یک سوراخ در پشت آن. اسمش از نای (حنجره) انسان گرفته شده‌است و به همین خاطر است که نزدیک‌ترین صوت را از لحاظ تُن و حالات به صدای انسان دارد» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۴۸۴).

۷- «جشن تیرگان، یکی از جشن‌های باستانی ایران، جشن تیرگان یا جشن تیرماه سیزه شو است که هنوز در مناطقی از مازندران برگزار می‌شود. این جشن در سیزدهم تیرماه گاه‌شماری مازندران؛ یعنی در سیزده آبان ماه تقویم جلالی برگزار می‌شود و بنا به نوشتهٔ ابوریحان بیرونی، جشن سالروز حماسهٔ تعیین مرز ایران، با تیراندازی آرش به شمار می‌رفته‌است» (هومند، ۱۳۶۷: ۸).

۸- «امیری‌خوانی یکی از رایج‌ترین گونه‌های موسیقی محلی مازندرانی است که در درجهٔ پنجم دستگاه شور قرار دارد. مقام امیری شاد، تند و ضربی است. امیری‌خوانی یا تبری‌خوانی، دراصل بازماندهٔ موسیقی پیش از اسلام است که بیانگر شادی‌ها، غم‌ها و آرزوها بوده است» (نک: اسماعیل پور مطلق، ۱۳۹۶: ۴۲). امیری منسوب به امیر پازواری شاعر قرن نهم و به شکل دوبیتی است. این اشعار به «تبری» نیز معروف است.

۹- طالبا (tâlebâ): ترانه‌های مازندرانی منسوب به ستی‌النسا بیگم، خواهر طالب آملی، درباره عشق طالب و زهره و در قالب مثنوی است.

۱۰- برای مشاهده دیگر اشعار که در آن شاعر همزمان از عشق طالب و زهره و امیر و گوهر یاد می‌کند و یا موسیقی امیری را در کنار موسیقی طالبا در جشن‌ها و اعیاد می‌آورد؛ ر.ک: جلالی کندلوسی، ص۶۵// رضایی پاریمه، ص۴۵// نادری رجه، ص۳۴/ جوادیان (۱۳۸۹) ،ص۱۷.

۱۱- کوه دِ بِرارdeberâr در ابتدای جاده دوآب به خطیرکوه در شهرستان سوادکوه، ۶۵ کیلومتری شهرستان قایم شهر واقع شده است. در باور مردم منطقه نامش را از فرزندان امیر مؤید سوادکوهی به وام گرفته است که منظور هژبر سلطان و سیف الله خان باوند است. قریب به ۱۸۰۰ متر ارتفاع دارد. در باور مردم منطقه به سِرخِ چکل (serxe ĉekel) شهرت دارد. دلیل این وجه تسمیه این است که مردم باور دارند که در جنگ اولی که بین سربازان امیر مؤید سوادکوهی و نیروهای رضاخان درگرفت آن کوه به رنگ خون درآمده است (کمرپشتی، ۴۰۳/۶/۲۵ ، مصاحبه).

منابع

الف: منابع کتبی

- احمدی کمرپشتی، کیومرث (۱۳۹۳). *ببه اویا(سروده‌های تبری)*، تهران: رسالش نوین.
- جلالی کندلوسی، فرهود (۱۳۸۰). *پارپیرار ۲(ناری ناری ناری کا)*، تهران: شلاک.
- جعفری(قنواتی)محمد (۱۳۹۴). *درآمدی بر فولکلور ایران*، تهران: جامی.
- جمعی از نویسندگان و ویراستاران (۱۳۹۸). *دانشنامهٔ تبرستان و مازندران*، زیرنظر جهانگیر نصر اشرفی، ۵ج، تهران: نی.
- جوادیان کوتنایی، محمود (۱۳۷۵). *نوج(جوانه)*، تهران: معین.
- جوادیان کوتنایی، محمود (۱۳۹۳). *واگویه‌ها(سروده‌های مازندرانی)*، ساری: شلفین.
- حسینی، سیده زهرا (۱۳۹۵). *تحلیل فرمالیستی منظومه مازندرانی چگل*، پایان نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما عارف کمرپشتی: دانشگاه آزاد اسلامی‌واحد بابل.
- رضایی پاریمه، عادل (۱۴۰۱) *شوکا چش(اشعار مازندرانی)*، آمل: طالب آملی.
- ساروی، ویدا (۱۴۰۲). *تحلیل مفهوم انتظار در دوبیتی‌های ادب عامهٔ مازندران*، دو ماهنامهٔ فرهنگ وادب عامه، س ۱۱،ش۵۴، بهمن و اسفند ،صص۱۷۳-۲۰۸.
- ستایشگر، مهدی (۱۳۸۱). *واژه نامه موسیقی ایران زمین*، تهران: اطلاعات.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷). *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سلطنت*، تهران: سخن.
- صمدی، حسین (۱۳۷۰). *در قلمرو مازندران؛ مجموعه مقالات ج۱*) بابل: نقش جهان.
- فلاح، نادعلی (۱۳۹۸). طالب و زهره، مقاله مندرج در *دانشنامه فرهنگ مردم ایران*، زیر نظر محمدکاظم موسوی بجنوردی، ج۶، صص۲۳۵-۲۳۹.
- قلی نژاد، جمشید (۱۳۷۹). *موسیقی بومی مازندران*، ساری:انجمن موسیقی.
- کمرپشتی، عارف (۱۳۹۳). *تحلیل فرمالیستی دوبیتی‌ها و منظومه‌های عامیانهٔ شهرستان سوادکوه، براساس نظریه‌های فرمالیسم و ساختارگرایی*، رسالهٔ دکتری، به راهنمایی مرتضی محسنی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکزی.
- کمرپشتی، عارف (۱۳۹۶). شیوه‌ها و کارکرد گفت وگو در منظومه‌های محلی رایج در سوادکوه با تأکید بر هژبرسلطان، *ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین*، شماره ۱۵، صص۹۱-۱۰۹.
- گودرزی، فرامرزی (۱۳۷۶). *مثنوی طالب و زهره (طالب طالبا)*، تهران: نشر افشار.
- محسنی، مرتضی و کمرپشتی، عارف (۱۳۹۴). جنبه های ادبی منظومهٔ شاه باجی، *فرهنگ و ادبیات عامه*، سال سوم، شماره ۷، صص ۱۲۵-۱۵۲.
- نادری رجه، شعبان (۱۳۹۲). *چش براه(مجموعه اشعار تبری)*، سوادکوه: ملرد.
- نجف‌زاده بارفروش، محمد باقر (۱۳۷۵). *نغمه‌های مازندرانی*، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- نصری اشرفی، جهانگیر (۱۳۷۶). *امیرهای ننوز*، تهران: سبز.
- هاشمی، محمد (۱۳۹۵). بررسی تطبیقی معشوق سنتی و بومی‌در ترانه‌های نیما و امیرپازواری ، مجموعه مقالات *نیما، زبان و شعر تبری*، ساری: هاوژین.
- هاشمی چلاوی، علی (۱۳۸۸). *آهو مونا (سروده‌های مازندرانی)*، آمل: طالب آملی.
- هومند، نصرالله (۱۳۶۷). گفتاری دربارهٔ تقویم مردمان مازندران، همراه با سالنمای تبری، آمل: انتشارات طالب آملی.
- یزدانی، سوسن (۱۳۹۰). طالب آملی در نگاه تاریخ و افسانه(بررسی افسانهٔ عامیانهٔ طالب و زهره با نگاهی اجمالی بر افسانهٔ لیلی و مجنون، *مجموعه مقالات نخستین همایش بین المللی طالب آملی*، آمل: طالب آملی.

ب: منابع شفاهی

- کمرپشتی، عارف (۲۵ / ۱۴۰۳/۶) «مصاحبه»، عضو هیأت علمی‌دانشگاه و پژوهشگر فرهنگ و ادبیات عامه.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

مقام سبک هندی در اشعار شعرای عصر روشنگری و جدید

خواجه قل‌اف سیراج‌الدین خول‌محمدآویچ[1]
دانشگاه سمرقند، ازبکستان.

آثار دورهٔ روشنگری گرچه بر اساس معیارها و موازین ثابت سنت‌های ادبیات کلاسیک خلق‌شده‌اند، هم‌زمان با بیان ایده‌های جدید سیاسی و اجتماعی، موضوعات طنز و تمسخر، افکار انتقادی، بدیع و زیبایی‌شناختی ادیبان دوره، سازگاری دارند. نوشته‌های روشنگران، به‌ویژه اشعار غنائی شاعران ادب‌دوست دوره که از تأثیر سبک بیدل دور می‌شدند، بیشتر تحت نفوذ و تأثیر سبک واقع‌گرایانه قرار داشت.

ادبیات نیمه دوم قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم شامل پنج گرایش اساساً متفاوت بوده است. نخست، گرایش ادامهٔ سنت‌ها و سنت‌های ادبیات فاخر فارسی و تاجیکی که در برخی تحقیقات به‌عنوان گرایش ارتجاعی و متعلق به ادبیات درباری قاطعانه رد شده‌اند و یا ارزش ادبی و زیبایی‌شناختی و ایده‌ای و فلسفی آن‌ها را نادیده گرفته‌اند؛ دوم، گرایش روشنگری و تجدّدخواهی؛ سوم، گرایش ادبی که تا حدّی تحت تأثیر جریان روشنگری و تجدّدخواهی بوده و یا به آن تمایل داشته است؛ چهارم، گرایش ادامهٔ سبک بیدلی و پنجم، گرایش دو لسانی. امّا مسئلهٔ تعلّق به کدام گرایش ادبی و یا عدم تعلّق خلاقان دوره، مسائل پیچیده و مبهمی را مطرح می‌کند؛ زیرا در این دوره، به‌جز دو گرایش، یعنی گرایش ادبی جریان روشنگری یا تجدّدخواهی و گرایش پیروی از سنّت‌های ادبیات فاخر، اختصاص دادن نمایندگان ادبیات به این یا آن گرایش بسیار دشوار است.

گرایش ادامه سنت‌های ادبیات فاخر، به عبارتی، ادبیات درباری، عرفانی و تصوفی، سبک خراسانی، عراقی یا بیدلی که به چندین روش و سلیقه ادامه داشت، در اکثر پژوهش‌های علمی دوره شوروی قاطعانه به ادبیات روشنگری متضاد قرار می‌گیرد و بر اساس همین تمایل سال‌ها مورد تحلیل و بررسی قرارگرفته است. حال‌آنکه در این دوره شاعرانی بودند که به دربار تعلق داشتند، امّا تمایل به گرایش ادبی جدید و ایده‌های سالم نیز داشتند و پیرو مسیر و عقاید سرور جریان روشنگری تاجیک، احمد دانش، بودند. شمس‌الدین شاهین، عبدالقادرخوجا سودا، میرزا عظیمی سامی ازجمله خلاقان درباری بودند.

[1] استاد دانشگاه دولتی شراف رشیدف

این تنهایک جنبهٔ مسئله است. در آثار غنائی آنان، تجلّی وقایع معمولی ادبیات شفاهی مردمی، مانند استفاده از ردیف‌های عرفی ادبیات مردمی، سبک و آهنگ‌های بیدل گونه تمایل به اشعار مردمی به نظر می‌رسد که نیاز به توجه و بررسی جداگانه دارد. درست است که پیرامون این مسئله در مقالات و گزارش‌های دانشمندان تاجیک عبدالغنی میرزایف، خالق میرزازاده، رسول حاضازاده، سبحان امیرقلف و دیگران جای‌جای اظهارنظر شده است؛ اما این جنبه به شکل یکپارچه و جمعی مورد تحقیق قرار نگرفته است.

یکی از مسائل مهم جریان ادبی نیمه دوم قرن نوزدهم همچنان موجودیت ثابت سبک و روش بیدلی به شمار می‌رود؛ که این سنت بی‌سابقه در تاریخ سه قرن آخر ادبیات تاجیک تمام جریان ادبی را تسخیر کرده و امتیاز و برتری و حاکمیت خود را در روند ادبی حفظ می‌کرد. طرفداران و پیروان سبک بیدلی در دورهٔ مورد نظر بسیار زیادند؛ اما با تلاش و کوشش احمد دانش و تأکید و تأیید پیروان وی، مسائل به‌تدریج به نوآوری روی آورده و از سبک و روش بیدلی دست کشیدن، مضمون و محتوای ادبیات را به زندگی واقعی تطبیق دادن، شیوه تصویر را مبهم و پیچیده بیان نکردن قاطعانه مطرح شد. این وضعیت نباید به معنای منفی بودن سبک بیدلی پذیرفته و تفسیر شود. متفکران دوره به‌موقع درک کرده بودند که نخست توانِ شاعران دوره برای ادامه این سنت والای ادبی و رعایت تصاویر ظریف خیالی شعر بیدل نمی‌رسد؛ دوم اینکه با توجه به شرایط تاریخی، پیچیدگی و سخت پسندی سبک بیدلی تا حدی که به جادوی کلام و اعجاز رسیده بود، برای تأمین نیازهای حیاتی و اجتماعی و معنوی مردم مساعد نبود. گرچه شکل و قالب آثار غنائی اشعار شاعران دوره کلاسیک است، در برخی موارد در آن‌ها عناصر نوآورانه نیز مشاهده می‌شود. این حالت به‌نوعی نشان‌دهندهٔ رد تقلید در خلق آثار است. ثبات سبک هندی و ادامه آن در شعر اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم از این هم مشخص‌تر است که تقریباً در آثار اکثر شاعران روشنفکر و آزاداندیش ادبیات دوره روشنگری و تجددخواهی در مرحله اول خلق با گرایش تقلیدی از پیروی شاعران مشهور این سبک بوده است، اما پس از تحول آگاهی اجتماعی و گسترش دیدگاه به سبک شاعران نو و آزاداندیش زمان تطبیق یافته‌اند. مثلاً، تقلید از بیدل را شاهین فروتنانه و اندیشمندانه بر اساس موازین اخلاقی نقد واقعی ارزیابی کرده و در روند خلق آثار کار مقبول نمی‌داند:

چه نسبت است به بیدل کمینه شاهین را که قطره را نتوان هم معنا کلظم کرد

یا خود شاعران دوره به ماهیت معنای بیت زیرین بیدل شاید عمیقاً پی برده باشند:

مدّعی درگذر از دعوی طرز بیدل سحر مشکل که به کیفیت اعجاز رسد

این حالت یا از آگاهی کامل و درک ماهیت وقایع زمان است، یا شاهین به‌طورکلی در زمان نو و شرایط تاریخی جدید، تقلید خشک‌وخالی از سبک و روش بیدل و پیروان وی را عملی نامطلوب دانسته است. درست است که شاهین نیز به‌عنوان شاعر صاحب استعداد زمان خود از تأثیر و نفوذ اشعار بیدل بهره‌مند شده است، شعر سبک هندی و ظرافت و روانی آن را به‌حق شناخته است. در یکی از مقالات استاد خالق میرزازاده درباره تضمین یکی از غزلیات معروف بیدل توسط شمس‌الدین شاهین سخن گفته‌شده است:

از غزل بیدل:

به اوج کبریا کز پهلوی عجز است، راه آنجا سر مویی گر اینجا خم شوی، بشکن کلاه آنجا

از غزل شاهین:

به اوج کبریا کز سعی آزادی است راه آنجا بکن ترک کلاه اینجا، شکن ترک کلاه آنجا

صرف‌نظر از اینکه بیت شاهین ازنظر معنا از بیت بیدل بالاتر است زیرا به اوج کبریای بیدل از راه «عجز»، شاهین با راه سعی آزادی، بیدل با راه سر خم کردن، شاهین به‌وسیله ترک کلاه کردن رسیدن می‌خواهد، در غزلیات وی چنین نمونه‌هایی کم است و به‌جز مثال آورده شده، نمونه دیگری تقریباً دیده نمی‌شود. علاوه بر این، در سبک اشعار شاهین، سبک بیدلی به‌طورکلی دیده نمی‌شود. علاوه بر این، در غزل شاهین ترکیب سعی آزادی معروف‌تر است. آزادی که شاهین مدنظر دارد، با واژگان کبریا، ترک کلاه و شکست کلاه تناسب منطقی داشته و به هویت و آزادی شخص، بیشتر به تقدیر و سرنوشت قهرمان لیریک شاعر متعلق است که می‌خواست هرچه زودتر از اسارت و واماندگی سلطنت امارت رهایی یابد. به ارادهٔ سبحان امیرقلف، شمس‌الدین شاهین در جادهٔ فضل و دانش و شعر و شاعری به‌عنوان یک شخصیت مدرنیست و رنسانسی دورهٔ تجدّد ظهور کرده است. او با استعداد فوق‌العاده بزرگ ذاتی در سبقت برومندترین ادیبان دورهٔ احیای عجم تلاش برای خلق سخن نموده و خواست که تمایل احیای ادبیات تاجیک را در زمان نو گسترش دهد.

درواقع، تمایلات بازگشت از سبک هندی را بیرون از ماوراءالنهر در ایران شاعران از طریق انقلاب ادبی با مشورت و گردهمایی اصلاح کرده‌اند، در مرزوبوم هند و پاکستان این کار را میرزا غالب و اقبال

لاهوری انجام دادند. در ادبیات تاجیک این خدمت را شمس‌الدین شاهین در نظم و احمد دانش در نثر بر عهده داشتند. آثار غنائی شمس‌الدین شاهین آغازگر این بازگشت ادبی بوده و او انقلابی در شعر پدید آورد، در غزل و مثنوی و قصیده، سبک قدما و متوسطین را اختیار کرد، راه سخنش را مردمی و ساده و روشنگر و رندانه کرد، شباهت و اشتراک مضمون و محتوا و ردیف و قافیه و زبان و بیان غزل را با تفاوت از محیط ادبی ایران به آثار سعدی و حافظ و جامی و هلالی و مشفقی تأمین نمود. در این خصوص در کتاب نورعلی نورزاد سلطان اورنگ سخن» چنین آمده است: اگرچه در سبک دوره بازگشت ادبی ایران بیشتر شاعران شیوهٔ رجوع به روش قدما را به سبک خراسانی تأکید می‌کنند، شاعران فرارودی در حال فرار از سبک بیدلی بیشتر شیوهٔ حافظ و سعدی، امیر خسرو و کمال خجندی را، به‌اصطلاح سبک قدما یا متقدمین، اختیار کرده و نوعی همان روش بازگشت را برگزیده‌اند. معروف‌ترین نمایندگان پیروی سبک قدما در فرارود، میرزا صادق منشی، شوخی خجندی، پری حصاری، فارغ حصاری، قانع نسفی، سریر، سیرت، عیسی، میرزا عطای بخارایی، شوقی، حیرت، خمولی ارگوتی و دیگران بودند که اغلب از حافظ استقبال می‌کردند و شیوه حافظ را به‌عنوان روش بازگشت از سبک بیدلی عنوان ساخته‌اند.

این میل بود که احمد دانش و هم‌مسالکان و پیروان وی به‌تدریج از این سبک خارج شدند و آن را ترک کرده و روند خلقی خود را به تمایلات جدید تبدیل نمودند. در جریان ادبی نیمه دوم قرن نوزدهم درزمینهٔ واقعیات عینی و ذهنی حوادث روزگار، تغییر تدریجی رابطه خلاقان به قوانین ادبی، این‌گونه وضعیت، حالتی انقلابی در خلق ترجیح می‌دهد.

شمس‌الدین شاهین مانند یک فرد خلاق، هم‌زمانان خود را هشدار می‌دهد که در جریان ادبی باید نسیم تازه‌ای وارد نمود. خود همین واژگان تکیه‌ای و تفریقی ترکیب دو بیت بالا، این‌همه گفته‌ها را بیشتر تقویت می‌کند. در غزلیات شاهین، لیرسم تصویر به درجه‌ای ظریف است که احساسات می‌خروشد، ذوق و روح می‌بالد، دل آرام می‌گیرد و خیال پرواز می‌کند. پس معلوم می‌شود که هنوز در عهد گذار به ادبیات نو، صرف‌نظر از مبارزات ایده‌ای و آهنگ‌های تبلیغی و ترویجی، به‌وسیلهٔ سبک سنتی در غزل‌سرایی، از عناصر سبک بیدلی جدا نبوده است.

عناصر مردمی که در ادبیات نیمه دوم قرن نوزدهم توسعهٔ زیادی پیدا کرد، یکی از عوامل تشکیل رئالیسم روشنگری تاجیک بود. این وسایل تصویر واقع‌گرایانه در دو جهت مشاهده می‌شوند. نخست، در نظم آن دوره، به‌جای صور خیالی و نمادین که در قرون اخیر به‌وسیلهٔ تأثیر سبک هندی و روش بدیع نفوذ یافته بودند، صور واقعی، یعنی صور نزدیک به فهم و احساس خواننده بیشتر جای گرفتند. چنین

تکامل خلقی در اشعار غنائی عبدالقادرخوجا سودا، قاری رحمت‌الله واثق، شاهین، حیرت، طغرل، فطرت، میرزا سراج روشن مشاهده می‌شود. این شاعران که در ابتدای خلق خود به سبک هندی یا روش بیدلی پیروی می‌کردند، به اقتضای زمان و محیط، از تصاویر خیالی و مجازی پیشین دور شده و شعر را به جادهٔ تصویر واقع‌گرایانه انداختند. به‌عبارتی‌دیگر، جنبش‌های فکری جدید در ماوراءالنهر و پیدایش سبک بازگشت، شعر دوره را از سبک هندی رها کرد و به عهد گذشته رجعت داد. باوجود سادگی سبک و روش، با توجه به این‌که برخی شاعران دورهٔ تجدّدخواهی در دریای غنی ادبیات فاخر فارسی و تاجیکی، به‌ویژه هنر والای بیدل و پیروانش پرورش‌یافته بودند، به‌موقع هنر و خلاقیت خود را در خلق شعر با محتوای بلندتر به کار گرفتند.

محقق دیگر تاجیکی، رسول‌زاده علی‌داد در رساله دکترای خویش، حین تحلیل و تحقیق غزلیات ادبیات ایران در قرن بیستم، رشد و تکامل و تحول تدریجی این ژانر را در ادبیات مشروطه‌خواهی ایران و تا به این مرحله طبقه‌بندی نموده و بر اساس تحقیقات سیروس شمیسا و محمدرضا شفیعی کدکنی، طبقه‌بندی ارزشمندی به دست داده است. دورهٔ ابهام (قرن سوم و چهارم)، دورهٔ شکل‌گیری (قرن چهارم تا هفتم)، دورهٔ کلاسیک (قرن هفتم تا دهم)، دورهٔ سبک هندی (قرن دهم تا دوازدهم) و دورهٔ جدید. جنبه ارزشمند مسئله در این است که مطابق طبقه‌بندی این محقق، دورهٔ مشروطه‌خواهی ایران برای رشد و تکامل ژانر غزل دورهٔ نو محسوب می‌گردد. رسول‌زاده علی‌داد و محققان شناخته‌شده ادبیات‌شناسی ایران، طبقه‌بندی مذکور را نه براساس معیارهای سیاسی و اجتماعی و اقتصادی، بلکه بر اساس تغییراتی که در شکل و محتوای غزل و جریان ادبی دوره‌های مختلف رخ داده، مشخص نموده‌اند و این تمایلات قابل‌قبول است. مهم‌تر از همه این است که در باب چهارم همین رساله، انواع غزل با توجه به مضمون و محتوای ایده‌ای و محتوایی طبقه‌بندی شده‌اند: انواع غزل عشقی (عرفانی و عرفانی)، غزل الگوگرا (مرثیه‌ای)، غزل حماسی، غزل تقلیدی، غزل اجتماعی–سیاسی (اعتراضی). اگر دقیقاً نگریسته شود، باوجود موقعیت و تعداد، تمامی انواع غزل براساس طبقه‌بندی بالا در ادبیات دورهٔ روشنگری و تجدّدخواهی تاجیک نیز دیده می‌شوند و حتی انواع جدید آن، از قبیل غزل‌های تمسخرآمیز، غزل‌های بیدلانه، غزل‌های آزادی‌خواهی و غزل‌های ملّی را نیز می‌توان افزود.

یک جنبهٔ بسیار قابل‌توجه غزلیات ادبیات دوره روشنگری و تجدّدخواهی تاجیک در آن ظاهر می‌شود که در آن تقریباً تمامی موفقیت‌های ادبیات فاخر، سبک و جریان‌های تاریخی شعر فاخر، به‌طور

کامل منعکس شده است. یکی از چنین انواع غزل که در ادبیات دورهٔ مذکور با تفاوت از جریان ادبی مشروطه‌خواهی ایران موقعیت معین و بارزی داشت، غزل‌های بیدلانه است.

آغاز دورهٔ خلق اکثر شاعران روشنگر نیمه دوم قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، از سنت آفریدن اشعار بیدلانه و یا پیروی از سبک و روش سنتی کلاسیک است. ازاین‌رو، بخش عمده‌ای از اشعار شاعران تحت‌تأثیر اشعار بیدل و پیروان او سروده شده‌اند، بخش دیگری از آن‌ها با پیروی از اشعار امیر خسرو، حافظ، سعدی، کمال خجندی، عبدالرحمان جامی، سیدای نسفی سروده شده و گاهی مضامین عرفانی و تصوفی و در مواردی متناسب با واقعیت روزگار گفته‌شده‌اند؛ اما میزان شناخت حقیقت واقعی، تطبیق دادن آثار به موضوع روز، ظهور بیشتر آهنگ‌ها و لحن‌های روان و تأثیر و نفوذ سبک مردمی در اشعار شاعران این دوره مشهودتر است. ازجمله، سودا در غزلیات خویش، به‌ویژه در غزل زیرین، هم پیرو سنت است و هم افکار اخلاقی و نقدهای تازه و درخور درد زمانه را بیان می‌کند:

غیر رنجوران ز کس احوال رنجوران مپرس　　زخم داند چیست حال جسم لاغر تیغ را

دانشت گر هست اسباب تملق‌گو، مباش　　زروارش لازم نباشد، هست گوهر تیغ را...

از موازهای صاف‌طینتان امین مباش　　فتنه‌ها در طبع هموار است مزور تیغ را

فتنه‌جویان زمان را تربیت کردن خطاست　　چرخ از ماه نو آخر خورد بر سر تیغ را...

طبع سودا پر ز استحسان دنان تیره است　　سنگ ناخوش از فسون سازد مقدر تیغ را

معلوم است که حضور ردیف «تیغ» و در ورای آن بیان کردن مطلب و منظور، بار عمیق ایده‌ای بر دوش داشتن همین واژه را تأمین نموده است. شاعر، اگرچه در رعایت تمایل ثابت پویش معیار، حرف و هجاء می‌زند، مرام و آهنگ سخنش بیشتر با روح زمانه سازگار است.

این نیز مسلم است که در مرحلهٔ ابتدایی خلقیاتش، اجزی، یکی از شاعران برجسته دوره روشنگری و جدید تاجیک در ماوراءالنهر، در مکتب ادبی بیدل پرورش‌یافته است. به این معنا، استاد صدری سعدی‌اف گفته است: اشعار بیدلانه او با اشعار شاعران بیدل‌چی زمانه‌اش کاملاً هم‌آهنگ است. هم‌آهنگی آن‌ها با غزلیات شاعران بیدل‌چی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم نه‌تنها در سیستم تصاویر

و تعابیر خاص این سبک ادبی، بلکه در محتوای شعرها نیز روشن مشاهده می‌شود.» برای اینکه سطح و درجه انعکاس گرایش سنتی ادبیات دورهٔ گذشته، به‌ویژه سبک بیدلی در غزلیات شاعر کاملاً روشن شود، نیاز به توقف جداگانه بر یک غزل شاعر داریم و آن غزل این است:

بهار تازه با گل می‌کنم الفت‌گزینی‌ها — جهان را سبزه بیرون کرده از رنگ زمینی‌ها

ز نیرنگ زمان چشم تماشا می‌برد حیرت — فسون غفلت از پا کرده سعی دوربینی‌ها

سیه‌روزی ز نور آفتابی کرده محرومم — سحر هم در شب ما می‌کند خلوت‌نشینی‌ها

غنا تا چند یا رب، کج‌روان را هم‌نشین باشد — به لؤلؤ دامن گردون پر از سیاره‌چینی‌ها

به جان، هر لحظه زخمی تازه از تیغ دیگر دارم — به خون تا چند جولد بسملی من از حزینی‌ها

کنار بحر عرفان ساکن و لب‌تشنه‌ای تا کی؟ — رمی صید طلب تا چند باد، از بیکمینی‌ها؟

به سر چاهی کن، آبی کش، ز بهر منزل‌آبادی — خیال آسمان‌گردی مکن، باش از زمینی‌ها!

تواضع در شکست خودپسندی عالمی دارد — سری در سجده دارد سایه، با این بی‌جبینی‌ها

من الایمان بود حب‌الوطن، ای قوم، ایمانی! — دویدن تا به کی از دنبال بزم نازنینی‌ها؟

مشو مأیوس، اگر پامال دونان می‌شوی، ناگاه! — سلیمان هم فرو از تخت شد، در بی‌نگینی‌ها

به فکر اتفاق خلق تا کی خون خوری، اجزی — جهانی یک زبان نتوان شد، از هر رنگ‌دینی‌ها

پیروی از اشعار بیدل نه فقط برای اجزی، بلکه برای تمامی شاعران ادبیات این دوره، اقتضای وقایع تاریخی است. پیگیری سبک بیدل برای خلاقان، پیش از همه، مکتب ادبی و سبقت خلاقی است و اکثر قلم‌به‌دستان دوره از همین مکتب خارج شده‌اند. از جهتی دیگر، ادامهٔ سنت‌های این مکتب ادبی نشانه‌ای از سطح و تکامل و رشد جریان ادبی نیز به شمار می‌رود که برای گسترش شعر بلند زمینهٔ مساعدی فراهم آورده است. این غزل و غزلیات بیدلانهٔ دیگر شاعران گواهی می‌دهند که اکثر آنان در این سبک شعری

لیاقت و توانایی کامل و وافری داشته‌اند و در نظم سنتی زمانه‌شان مقام و منزلت معینی از ادبیات را دارا بوده‌اند.

غزل فوق ازلحاظ سبک و روش، عناصر شکلی و قالب کاملاً سنتی است؛ اما با تفاوت از غزلیات شاعران دیگر دورهٔ روشنگری، در غزلیات شاعر، توأم با سبک و روش شعر بیدلی، به‌تدریج نو شدن یک جزء از مضمون در ابیات جداگانه، اما نه در سراسر شعر، بلکه در چند بیت ترکیبی آن و حتی در قالب یک بیت تمام غزل، بیان ایده‌های نوین و معاصر به نظر می‌رسد. مهم‌ترین جنبه در این است که تعداد این‌گونه ابیات با مضمون جدید و معاصر، در حدود یک یا دو بیت نیست و تقریباً نیمی از حجم آن را به خود اختصاص داده است. این حالت در آثار شاعران هم‌عصر او نادر است. دیگر این است که اجزی توانسته است مضمون و سبک و روش هندی را در قالب یک غزل با برخی اجزای مضمون جدید و معاصر و حیاتی، در حالت توأم قرار دهد و درعین‌حال، ارزش ایده‌ای و بدیعی و شعری غزل را تأمین نماید.

پس می‌توان نتیجه گرفت که باوجود تأثیر و نفوذ جریان روشنگری و تمایل به ایده‌های جدید در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، هنوز مقام و مرتبهٔ سبک شعری هندی در اشعار شعرای این دوره چشمگیر بوده است. این نشان می‌دهد که این سبک شعری به عمق تمدن و صنعت و هنر و شعر و ادبیات در ماوراءالنهر یا آسیای مرکزی ریشه دوانده بوده است.

منابع:

- فطرت عبدالرؤف. طواف وطن. (با پیش‌گفتار و تهیه لغت‌نامه و توضیحات محمد یوسف امامف و مسرور عبدالله‌اف). دوشنبه: شرق آزاد، ۲۰۱۳. — صفحه ۴۶.
- فطرت عبدالرؤف. سیحه. اشعار ملی. - استانبول: ۱۳۲۹ هجری / ۱۹۱۱ میلادی. — برگ ۱۶.
- شاهین. کلیات. - دوشنبه: ادیب، ۲۰۰۶. — صفحه ۶۴۰.
- عینی صدرالدین. نمونه ادبیات تاجیک. - دوشنبه: ادیب، ۲۰۱۰. — صفحه ۴۴۷.
- امیرقلف سبحان. نگاهی به توسعه تاریخ ادبیات تاجیک در ماوراءالنهر (قرن نوزدهم) (منتخب مقالات). - دوشنبه: عرفان، ۲۰۱۰. — صفحه ۲۳۲.
- کدکنی محمدرضا شفیعی. ادوار شعر فارسی از مشروطه تا سقوط سلطنت. - تهران، ۱۳۸۳. — صفحه ۱۷۵.
- میرزازاده خالق. مواد از تاریخ ادبیات تاجیک. (قرون شانزدهم تا نوزدهم و اوایل قرن بیستم). - دوشنبه: ۱۹۶۲؛ صفحه ۳۰۲.

– نورزاد نورعلی. سلطان اورنگ سخن. (نقد و بررسی اشعار نقیب‌خان طغرای احراری). – خجند: ناشر، ۲۰۱۵. صفحه ۳۰۰.
– نورزاد نورعلی. از بیدل تا امروز. // مجموعه مقالات درباره شعر و اندیشه، سبک سخن بیدل و بیدل‌شناسی. – خجند: نور معرفت، ۲۰۲۰. صفحه ۲۹۶.
– نورزاد نورعلی. شمس‌الدین شاهین – شاعری از مکتب پیروان بیدل. // سخن‌شناسی، آکادمی علوم تاجیکستان – شماره ۳، ۲۰۱۸. – صفحه ۹۴–۱۰۵.
– حادی ازاده رسول. ادبیات تاجیک در نیمه دوم قرن نوزدهم. – دوشنبه: دانش، ۱۹۶۸. — صفحه ۲۹۴.
– رسولاف علی‌داد. غزلیات فارسی در قرن بیستم. پایان‌نامه دکتری برای اخذ درجه علمی دکترای علوم فلسفی. – دوشنبه: ۲۰۰۹. — صفحه ۳۲

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

کهن ترین گزیده اشعار طالب آملی

تصحیح: سیّد حسن‌عبّاس *

دانشگاه هندوی بنارس، هند.

چکیده

نسخه‌ای کهن از انتخاب اشعار طالب آملی در موزه ملّی هند نگهداری می‌شود. گردآورنده آن شخصی بانام «حسن ابوالحسن» است که آن را از روی نسخه‌ای از دیوان طالب آملی در سال در ۱۰۳۰ق. مرتب ساخته و سال کتابت آن ۱۰۵۷ق می‌باشد. این نسخه حاوی ۳۸۲ بیت است که از آن جمله ۲۲ بیت در دیوان چاپی طالب مفقود است. این نسخه منحصربه‌برد است و در این مقاله مورد معرفی قرار گرفته و متن تصحیح شده آن همراه با اختلاف نسخ از دیوان چاپی ارایه گردیده است.

کلیدواژه‌ها: طالب آملی، انتخاب اشعار، گزیده اشعار طالب، موزه ملی هند، تصحیح متن، اشعار بازیافته طالب.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

* استاد، بخش فارسی، دانشگاه هندوی بنارس و ریاست سابق کتابخانه رضا رامپور (هند)؛ : prof.shabbas@gmail.com

طالب آملی یکی از معروف ترین شاعران دورهٔ جهانگیری (حک: ۱۶۰۵-۱۶۲۷م.) که سمت ملک‌الشّعرایی را به عهده داشت و پس از غزالی مشهدی و فیضی فیاضی سومین ملک‌الشّعرای دربار پادشاهان تیموری هند بود. امتیاز طالب در این بود که او که علوم متداوله را در سین ۱۵ یا ۱۶ تحصیل کمال نموده و در شعرگویی بسیار مهارت از خود نشان داده بود زودگو و پُرگو بود. راجع به شعرگویی او بسیار نوشته شده است که تکرار آن در این مقام غیر از طوالت بی‌جا حاصلی ندارد. همچنین در تذکره ها هم او را به خوبی یاد کرده‌اند. این‌جا راجع به یک انتخاب کهن اشعار طالب آملی کلماتی چند می‌خواهم عرض کنم.

انتخاب مورد معرفی اشعار طالب بصورت نسخه خطی منحصر به‌فرد در موزه ملّی، دهلی نو (هند) موجود است که سال ترتیب یا گردآوری آن و ۱۰۳۰ق./۲۱-۱۶۲۰م. می‌باشد و گردآورنده آن شخصی بانام «حسن ابوالحسن» است که در حال حاضر شخصیت وی بر ما مجهول است. پیش از این انتخاب یک انتخاب کلام طالب آملی را آقای خواجه عبدالرشید در ۱۹۶۵م در کراچی انتشار داده بود. و آن نسخه در محرم الحرام ۱۰۴۲ هر کتابت شده بود. نسخه ما دوازده سال بیشتر از نسخه در چاپ خواجه عبدالرشید گردآوری شده است اما کتابت آن در ۲۰ ربیع الاول ۱۰۵۷ق. صورت گرفته است. در اینجا لازم به ذکر است که آقای عبدالرشید انتخاب خود را از روی یک نسخه خطی دیوان طالب آماده ساخته و آن انتخاب مستقلی نبوده در حالیکه نسخه مورد معرفی به‌جای خود یک انتخاب مستقل از اشعار طالب است که در دوران زندگی او گردآوری شده است.

انتخاب مورد نظر دارای ۳۸۲ بیت است که و مزایای آن این است که از آن میان ۲۲ بیت که در کلیات چاپی و متداول طالب موجود نیست و این ۲۲ بیت را می‌توان اشعار بازیافته طالب قرار داد که در تصحیح جدید کلیات طالب و تکامل آثار او مفید خواهد بود.در زیر آن ابیات نقل می‌گردد.

چشمم نخست کام ستاند ز لعلِ تو — پس ذوقِ آن به جان و دلِ ناتوان دهد
همچو سفالِ تشنه که اوّل چو یافت آب — خود نوشد آن‌گهی به دگر تشنگان دهد

*

اگر گیسو برافشانی، هوا در مشکِ تر پیچی — وگر رخساره بنمایی، شبِ ما در سحر پیچی
نه من دودم، نه تو بادی؛ نه من زلفم، نه تو شانه — که چون من بیشتر پیچم، تو با من بیشتر پیچی
بدین حسنِ توانگر زلف چون دلقِ گدا داری — که گاهی سایبانی رُخ کنی، گه بر کمر پیچی

*

تو را نمک به لب است و مرا نمک بر ریش | مرا گره به دل است و تو را گره بر زلف
تویی به حُسن و لطافت چو گُل سراپا روی | منم چو سنبل از آشفتگی سراسر زلف
هزار زلف دمد ز آیینه چو بینی روی | هزار شب چکد از شانه چون زنی بر زلف

*

بالِ هر نامه‌بری نامهٔ بگشادهٔ ما ست | سنگِ هر رهگذری قاصدِ افتادهٔ ما ست

*

نظر ز خاک گذر می‌کند گدایی نور [کذا] | که آستانْش کم از آستین مشرّف نیست

*

تا چشم گشادم اجلم دیده فروبست | اوقاتِ حیاتم مژه برهم‌زدنی بود
در راهِ تو ناکامیِ غربت نکشیدم | در هر بُنِ خاری که طرندم، وطنی بود

*

یک تیره‌شبم به‌سر نیامد | تا تیره‌شبی دگر نیامد
روزِ ابد آمد و شبِ ما | از ماتمِ صبح برنیامد

*

مجنونِ تو از خشک و ترِ مزرعِ ایّام | غیر از لبِ خشک و مژهٔ تر نشناسد
از بس که شرربار بُوَد دیدهٔ ایّام | مژگانِ من از بالِ سمندر نشناسد

*

هر نسیمی که وزد از سرِ زلفِ یارم | عطری از انجمنِ شامِ غریبان دارم

*

گُلی که درسِ تبسّم ز غنچهٔ تو گرفت | چه خنده‌های نمک‌ریز بر صبا که نزد

*

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

شرف شمشیر را از جوهرِ ذاتی بُوَد ورنه | به نوکِ خامه هم تقلیدِ جوهر می‌توان کردن
به شرعِ دوستی گلبرگ نتوان کرد در دامن | ولی چندان که خواهی خاک بر سر می‌توان کردن

*

کفر است در طریقتِ ما کینه داشتن | آیینِ ما ست سینه چو آیینه داشتن

*

نوری که همی جمع نیایی در مشت ماهی که به تو در نتوان زد انگشت
دیری که شوی با من بیچاره درشت بختی که چو بینمت بگردانی پشت

*

۳۵۵ اشکم ز غمت خونِ جگر گشته خوش‌ست وین ذوق نصیبِ من سرگشته خوش‌ست
مژگانِ تو خم نگشته، کآن کافرکیش برگشته ز راهِ دین برگشته خوش‌ست

تر قیمه نسخه این است:

تمام شد هذالنسخه انتخابِ دیوانِ ملک‌الشّعرای شاه طالبای آملی رحمةالله علیه، تحریراً فی التّاریخ بیستم شهر ربیع الاوّل سنه ۱۰۵۷.

نسخه مورد معرّفی، در واقع کهن‌ترین انتخاب اشعار طالب است. در زیر متن تصحیح شده آن همراه با اندراج اختلاف نسخ از نسخه چاپی مرحوم طاهری شهاب تقدیم به خوانندگان گرامی می‌گردد. در آنیده نزدیک به یاری خدا این انتخاب با مقدمه مفصل به انتشار خواهد رسید. اینک با توجه به محدودیت زمان و زمانگیری کار به همین قدر بسنده می‌گردد. در پایان سپاس ویژه دارم خدمت دوست گرامی آقای مرتضی محسنی که پیگیر این کار بودند وگرنه هجوم کارها آنچنان بود که فکر نمی‌کردم تایپ متن و اختلاف نسخ تا کنفرانس طالب آماده گردد.

سیّد حسن‌عبّاس

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِیمِ

زبانِ قلم و قلمِ زبان را یارای آن کجاست که ستایشِ ایزدِ بی‌حد و خداوندِ بی‌مانند را دامنِ سعی برزند و ناطقهٔ نبوّت لَا اُحْصی ثَناءً عَلَیْکَ کَما اَثْنَیْتَ اَنْتَ عَلی نَفْسِکَ[1] بر سرود تا به ما هیچ‌مدانانِ کج‌مج زبان [چو] رسد:

من که و تعظیمِ جلال از کجا
دل ز کجا وین پر و بال از کجا

از این مطلب زبان‌گشادن اولی.

بر اصحابِ فطنت [b1] مخفی نماند که فقیرِ حقیرِ دل‌شدهٔ دژمِ روزگار ابنِ حسن ابوالحسن را در سالِ هزار و سی هجری [۱۰۳۰ق./۲۱-۱۶۲۰م.] دیوانِ صبّاغِ سخنِ ملک‌الشّعرایی شاه[2] طالبای آملی که در دیدهٔ بصیرت‌نگار نامهٔ تجلّیاتِ معنی است، از عالمِ ارمغانیِ طبعِ سخن‌شناس رسید. چون به مقتضای مضمون به حقیقتِ مشحون:

در حیّزِ زمانه شترگربه‌ها بسی‌ست
گیتی نه یک طبیعت و گردون نه یک فن است

نشیب و فراز داشت، شایسته چنان دید که دانش‌پذیرِ کلمات را انتخاب نماید تا سرمایهٔ نشاطِ بیدار دلانِ صفاکیش گردد.

اکنون واقفانِ اسرارِ سخن را درخور این است که اگر سخنی سهل‌مایه یابند، زبانِ [a2] خورده‌گیری نگشایند که انصاف بهترین شیوهٔ مردان است، چه این انتخاب را بیاضی نکرده‌ام و در بعضی اشعار به نیم‌ادایی اکتفا نموده:

ایضاً[3]

چون کج نهم به فرقِ خرد افسرِ بیان ۱ از مدحِ شه اتاقه زنم بر سرِ زبان

---

۱. الاقبال الاعمال، ج ۱، فصل ۱٤، به روایت امام جعفر صادق(ع)

۲. نسخه: «شاه» مکرّر نوشته شده است. شادروان احمد گلچین معانی در ذیل کاربرد «شاه» با نام طالب آملی در ترجمهٔ سَروَری یزدی (کاروان هند، ج ۱، صص ٥٥٦-٥٥٤) در تذکرهٔ «عرفات‌العاشقین» توسّط تقی اوحدی نوشته است که: نکتهٔ بسیار مهمّ و درخورِ توجّه این است که طالبِ آملی را «شاه طالبا» نوشته، و چنان‌که می‌دانیم در آن زمان لفظِ «شاه» بر سرِ اسامی به‌جای «سیّد» می‌آمده، بنابراین و با توجّه به نامِ خواهرش که «ستّی‌النّساء» بوده و این که «ستّی» به معنیِ «سیّدتی» است، تردیدی در سیادتِ طالبِ آملی باقی نمی‌گذارد. نک: کاروان هند، ج ۱، ص ۷٦۷، حاشیه ۱ (ترجمهٔ طالب آملی)؛ عرفات‌العاشقین، ج ۳، صص ۱۹۰٦-۱۹۰٥ (ترجمهٔ سَروَری یزدی).

۳. کلیات، قصیده در مدح جهانگیر پادشاه، صص ۷۷-۷٤

اندیشه در تصوّرِ قصرِ جلالِ او / هر دم به‌پای وهم کند[1] سیرِ لامکان
بر دل فتد چو پرتوِ شمعِ ضمیرِ او / روشن شود فتیلهٔ مغز اندر استخوان
بر یادِ خُلقِ او در[2] گلخن ز رود[3] خویش / ریحانِ تازه تحفه فرستد به بوستان
فیضِ بهارِ خُلقِ تو شکّرفشان کند / از نوشخنده غنچهٔ تصویر را دهان
چینِ غضب ملیح نماید بر ابرویت[4] / روزِ مصاف چون شکنِ توژ بر کمان
از فیضِ مقدمِ تو همه خاکِ هند را / در سُرمه‌دان کنند عروسانِ اصفهان

[۲b]

ایضاً[5]

به آستانِ جلالش ز شوق گردون را / نخست دیده رسید، آن‌گهی نگاه رسید

ایضاً[6]

شیوهٔ دیداری[7] از سکّهٔ زر یاد گیر / یعنی از [این] جمله رو پشت به دینار باش
عشق چو دفتر گشود جمله خرد باش و هوش / حُسن چو برقع کشید صورتِ دیوار باش
پرتوی از حُسنِ دوست نامزدِ سینه کن / وز بنِ هر موی دل مطلعِ انوار باش
طرفه متاعی‌ست عشق، گر به‌کف آری به سعی / هم تو فروشنده شو، هم تو خریدار باش

ایضاً[8]

دمی که توسنِ عزمش شکرفشان گردد[9] / زمین عرق کند از شرمِ تنگ‌میدانی
به عهدِ او گله‌مندی به شهر[10] نتوان یافت / به غیرِ جغد که نالد ز قحطِ ویرانی
تبارک‌الله از این[11] اشهبِ ستاره‌خرام / که در حقیقتِ صبحی‌ست ماه‌پیشانی

[۳a]

---

۱. کلیات، قصیده در مدح جهانگیر پادشاه، ص ۷۵: زند
۲. کلیات، قصیده در مدح جهانگیر پادشاه، ص ۷۶: دلِ
۳. کلیات، قصیده در مدح جهانگیر پادشاه، ص ۷۶: بوی
٤. کلیات، قصیده در مدح جهانگیر پادشاه، ص ۷۶: ابروت
٥. کلیات، قصیده در مدح جهانگیر پادشاه، صص ۲۳-۲۲
٦. کلیات، قصیده در حکمت و اندرز، صص ٤٨-٤٦
۷. کلیات، قصیده در حکمت و اندرز، ص ٤٦: دینداری
۸. کلیات، قصیده در مدح میرزا غازی، صص ۱۰٤-۹۸
۹. کلیات، قصیده در مدح میرزا غازی، ص ۱۰۰: دمی که توسنِ عزّت سبک‌عنان گردد
۱۰. کلیات، قصیده در مدح میرزا غازی، ص ۱۰۰: ز دهر
۱۱. کلیات، قصیده در مدح میرزا غازی، ص ۱۰۲: آن

به سطحِ خاک یکی شعله‌ای‌ست بادِ عنان — به روی بحر یکی کشتی است طوفانی

ایضاً[1]

چو گُل تکیه بر بسترِ خار دارم — نگاهی ز حسرت گران‌بار دارم
دل‌آزرده‌ام وز پیِ همزبانی — دل‌آزرده‌ای[2] چند درکار دارم
سری دارم از بارِ سودا توانگر — بدین سر چه پروای دستار دارم
گریزد ز من آب و آیینه گویی — که خاصیّتِ گرد و زنگار دارم
ز گُل کی کشم ناز چون عندلیبان — که سامانِ گُلشن به منقار دارم

ایضاً[3]

از گرمیِ سخای تو چندان شگفت نیست — گر سکّه چون عرق ز رُخِ زر فرو چکد
در وصفِ آتشین‌گهرت آب شد سخن — وقت است گر زبانِ سخنور فرو چکد[4]

ایضاً[5]

[ت۳]

زند خندهٔ کبک بر نطقِ طوطی — هما گر خورد ریزهٔ استخوانم
به دل دارم اندیشه‌ها شکرِ [ا]لله — که بختم جوان است و من هم جوانم
ز بس کز سخن گشته‌ام محوِ لذّت — غذا طعمِ معنی دهد در دهانم

ایضاً[6]

ز شرمِ دستِ گنج‌افشانِ او چون دانهٔ گوهر — به زیرِ دامنِ دریا گریزد ابرِ نیسانی
گیا زرّین دمد زآن خاکِ مشکین تا دمِ محشر — به دشتِ چون[7] دمی گر ابرِ همّت را بارانی
عطارد بشکند لوحِ تفاخر بر سرِ کیوان — به تحسینِ خطش گر گوشهٔ ابرو بجنبانی

ایضاً[8]

تنی را دلی[9] زنده‌ای نیست گویی — که طاعونِ دل در جهان اوفتاده

---

۱. کلیات، قصیده در مدح میرزا غازی، صص ٥٦-٥٤
۲. کلیات، قصیده در مدح میرزا غازی، ص ٥٥: دل‌آزردة
۳. کلیات، قصیده در مدح میرزا غازی، صص ٢٩-٢٦
٤. کلیات، قصیده در مدح میرزا غازی، ص ٢٨: وقت است کز زبان سخن‌آذر فرو چکد
٥. کلیات، قصیده در حسب حال خویش و مدح خان غازی، صص ٦٣-٥٧
٦. کلیات، قصیده در مدح عبدالله‌خان فیروزجنگ، صص ١٠٧-١٠٤
۷. کلیات، قصیده در مدح عبدالله‌خان فیروزجنگ، ص ١٠٦: چین
۸. کلیات، قصیده در منقبت مولای متّقیّان علی بن ابیطالب علیه‌السّلام، صص ٩٤-٩٠
۹. کلیات، قصیده در منقبت مولای متّقیّان علی بن ابیطالب علیه‌السّلام، ص ٩٠: دلِ

سرشکی‌ست سیّارهٔ طالعِ من — که از چشمِ هفت‌آسمان اوفتاده

ایضاً[۱]

[۴a]

آن بلند اختر که دایم می‌درخشد بر تنش — پیرهن چون جامه‌ای[۲] فانوس از نورِ ضمیر

ایضاً[۳]

گر شنود گُل‌فروش نکهتِ خُلقت — بازگذارد به عندلیب دکان را
باد عنان آتشی که گیرد از او یاد — شعلهٔ جوّاله شیوهٔ جولان را
کبک‌خرامی که چون به جلوه درآید — سلسله بر پا نهد تذروِ چمان را

ایضاً[۴]

به وقتِ[۵] عطسه ز فیضِ شمامهٔ خُلقت — ز مغزِ شیرِ غرین آهوی تتار افتاد

ایضاً[۶]

به دردِ طمع دردمندم ولی — ز پهلوی دل اخذ و جر می‌کنم
هوایی مرا در سر از مشرب است — که پیوند با شیشه‌گر می‌کنم

[۴b]

[ایضاً][۷]

با اثرِ فیضِ نوش‌داروی لطفش[۸] — ناز به مرهم کند جراحتِ ناسور
ابرِ کفِ او ز تاکِ خشک نماید[۹] — خوشهٔ گوهر به‌جای خوشهٔ انگور
باقیِ جودش به خرج مایهٔ صد گنج — زنگِ[۱۰] کلیدی‌ست مانده در کفِ گنجور

ایضاً[۱۱]

---

۱. کلیات، قصیده در مدح اعتمادالدّوله، صص ۴۳-۴۱
۲. کلیات، قصیده در مدح اعتمادالدّوله، ص ۴۲: جامهٔ
۳. کلیات، قصیده در مدح اعتمادالدّوله، صص ۷-۳
۴. کلیات، قصیده در مدح جهانگیر پادشاه و وصف شکار جرگه، صص ۳۸-۳۵
۵. کلیات، قصیده در مدح جهانگیر پادشاه و وصف شکار جرگه، ص ۳۷: به وصفِ
۶. کلیات، قصیده در حسب حال خود، صص ۷۲-۷۰
۷. کلیات، قصیده در مدح نور محل بیگم عیال جهانگیر پادشاه، صص ۴۵-۴۴
۸. کلیات، قصیده در مدح نور محل بیگم عیال جهانگیر پادشاه، ص ۴۴: نطقش
۹. کلیات، قصیده در مدح نور محل بیگم عیال جهانگیر پادشاه، ص ۴۴: دماند
۱۰. کلیات، قصیده در مدح نور محل بیگم عیال جهانگیر پادشاه، ص ۴۴: رنگ
۱۱. کلیات، قصیده، صص ۸۵-۸۴

ای کلامِ تو قبله‌گاهِ سخن — سایهٔ دانشت پناهِ سخن
جز تو بر مسندِ فصاحت کیست — که به سر کج نهد کلاهِ سخن

ایضاً[1]

چار فصل از مدایحِ تو زند — غوطه در بوی گُل مشامِ سخن

ایضاً[2]

خاک به خود بالد از خرامِ تو آری — پای تو سر بر فلک رسانده زمین را
زلف را چون بادِ صبا[3] نهد به میان راز — ناف نپیچد[4] ز رشک نافهٔ چین را

[۵a]

آینه در عهدِ تازه‌رویی خُلقش — می‌پذیرد مثالِ چینِ جبین[5] را

ایضاً[6]

چو دستِ ساقیِ لطفش دهانِ شیشه گشود — قدح نمونهٔ فوّاره شد ز سرشاری[7]

ایضاً[8]

مهر چو[9] خلعتِ پرتو دهد از برجِ حمل — روز و شب کسوتِ اندازه نمایند بدل
شب درافتد به کم و کاست چو زلفینِ ایاز — روز چون دولتِ محمود فزاید به مثل
سبزه ابریشمِ سبزی‌ست کزو دستِ بهار — از پیِ فرشِ چمن بافت بساطِ مخمل

ایضاً[10]

به اهلِ دل چو فرستی وظیفهٔ غمِ خویش — به من که کمترم از جمله بیشتر بفرست

ایضاً[11]

خضرِ شوقِ تو ام دلیل بس است — گو مزن بخت فالِ همراهی

---

۱. کلیات، قصیده، صص ۸۷-۸۵
۲. کلیات، قصیده در مدح اعتمادالدّوله و جهانگیر پادشاه، صص ۹-۷
۳. کلیات، قصیده در مدح اعتمادالدّوله و جهانگیر پادشاه، ص ۷: زلفِ تو بادِ صبا
٤. کلیات، قصیده در مدح اعتمادالدّوله و جهانگیر پادشاه، ص ۷: بپیچد
۵. کلیات، قصیده در مدح اعتمادالدّوله و جهانگیر پادشاه، ص ۸: صورتِ چین
٦. کلیات، قصیده در مدح اعتمادالدّوله، صص ۱۲۱-۱۱۸
۷. کلیات، قصیده در مدح اعتمادالدّوله، ص ۱۱۹: زبانِ بید شود شکرگوی پرباری
۸. کلیات، قصیده در توصیف نوروز و مدح اعتمادالدّوله، صص ۱۰۳۵-۱۰۳۰
۹. کلیات، قصیده در توصیف نوروز و مدح اعتمادالدّوله، ص ۱۰۳۰: چون
۱۰. کلیات، قصیده در موعظت و مدح اعتمادالدّوله، صص ۹۸۹-۹۸۷
۱۱. کلیات، قصیده در مدح مولای متّقیان علی(ع)، صص ۱۰۶۱-۱۰۵۹

[۵b]

ایضاً[۱]

ز روشنگرانم خجل زآن‌که دارم — بر آیینه زنگی که نتوان زدودش
غمِ بی‌شمارم فرستاده گیتی — همانا به جوش است دریای جودش

ایضاً[۲]

بادِ رمحِ تو آب گرداند — مهره در مغزِ افعیِ ضحّاک
پیشِ عدلِ تو با هزار زبان — شعله گوید خوش‌آمدِ خاشاک

ایضاً[۳]

بیمِ فسردنم ز تو ای روزگار نیست — من آتشی به سنگ، تو آبی[۴] در آهنی

ایضاً[۵]

تا میسّر بُوَد نوالهٔ شکر — دهن آلودهٔ شکر نکنم
تیره‌بختیم و همچو شام و زُعار — اطلسِ صبح را به بر نکنم

[۶a]

ایضاً[۶]

از قدومِ عید خرّم شد جهان — همچنان کز جلوهٔ گُل بوستان
عیدِ قربان تهنیّت‌گویان رسد — با سعادت همرکاب و همعنان
وقت شد کز خونِ مذبوحان[۷] شود — پُر شفق سطحِ زمین چون آسمان
پنجهٔ مرجان ز خونِ گوسپند[۸] — بردمد از ساعدِ پیر و جوان[۹]
اینک اینک می‌رسد نوروز و خاک — می‌شود رنگِ نگارین‌پرنیان
دشت می‌دوزد ز مینا پیرهن — کوه می‌بُرّد ز خارا طیلسان
خنده بر منقارِ کبکان می‌زند — غنچهٔ گُل[۱۰] در حریمِ بوستان

---

۱. کلیات، قصیده شکواییه، صص ۱۰۲۰-۱۰۱۸
۲. کلیات، قصیده در توصیف نظم خود و مدح اعتمادالدّوله، صص ۱۰۲۸-۱۰۲۵
۳. کلیات، قصیده در وصف حال خود، صص ۱۰۵۹-۱۰۵۷
٤. کلیات، قصیده در وصف حال خود، ص ۱۰۵۷: آبِ
٥. کلیات، قطعه با عنوان «شکوة ما سراسر از هنر است»، صص ۱۰٤٤-۱۰٤۲
٦. کلیات، قصیده در مدح عبدالله‌خان فیروزجنگ، صص ۸۲-۷۹
۷. نسخه، ٦[ب]: فدیوحان
۸. کلیات، قصیده در مدح عبدالله‌خان فیروزجنگ، ص ۷۹: گوسفند
۹. کلیات، قصیده در مدح عبدالله‌خان فیروزجنگ، ص ۷۹: مردِ جوان
۱۰. کلیات، قصیده در مدح عبدالله‌خان فیروزجنگ، ص ۸۰: غنچه و گُل

بس‌که آتش فیض می‌گیرد[1] ز ابر — شعله نشناسی ز شاخِ ارغوان
مرغکان افتند مست از شاخسار — همچو برگ از صدمهٔ بادِ خزان
آن‌که رمحش بردَرَد درعِ سحاب — وآن‌که تیغش پَی کند بادِ روان[2]

[۶b]

ابرِ دستش چون شود گوهرنثار — سیر گردد دیدهٔ دریا و کان
بنده را دور از همایون‌درگهت[3] — تلخیِ مرگ است شیرین‌تر ز جان

ایضاً[4]

دمِ صبح و هوای برشگال است — چمن جولانگهِ بادِ شمال است
پَرِ طاؤس را در صحنِ گلشن — سرِ پیوند با شاخِ نهال است
به خواندن نیست مایل طفلِ طنبور — علاجش منحصر در گوشمال است

ایضاً[5]

خوش‌آمدی به‌خرام ای خجسته عیدِ صیام — که صبحِ منتظران بود بی تو نسخهٔ شام
بیا بیا که به دورِ فراقِ روی تو بود — گلوی شیشه به خشکی نمونهٔ لبِ جام
کجا اشارهٔ[6] ساقی به لطف سوی قدح — ز ما مضایقه وز خیلِ میکشان ابرام
بیا بیا که به دورِ فراقِ روی تو بود — گلوی شیشه به خشکی نمونهٔ لبِ جام

[۷a]

در آن دیار که قهرِ سمومِ او بوَزَد[7] — به آهِ سرد توان گرم داشتن[8] حمّام
به دورِ سرعتِ دستش به بذل بار[9] روند — سؤال و احسان همدوش چون جوابِ سلام
شکسته خصمِ تو را ناله در مشبّکِ دل — چو بالِ مرغِ هوا دوست در شکجهٔ دام
شراب و آب به‌همشان اگر درآمیزند — کند جدا دمِ تیغت حلال را ز حرام
صبا تکی که به آهنگِ پویه برگیرد — نسیم را عرق‌افشان کند در اوّلِ گام

---

۱. کلیات، قصیده در مدح عبدالله‌خان فیروزجنگ، ص ۸۰: فیضِ نَم گیرد
۲. کلیات، قصیده در مدح عبدالله‌خان فیروزجنگ، ص ۸۰: باد وزان
۳. نسخه، ٦[ب]: همایون‌درگهست
٤. کلیات، قصیده در توصیف برشگال و مدح قلیچ‌خان، صص ۱۵-۱۳
٥. کلیات، قصیده در مدح قلیچ‌خان، صص ٦۹-٦٥
٦. کلیات، قصیده در مدح قلیچ‌خان، ص ٦٦: اشارت
۷. کلیات، قصیده در مدح قلیچ‌خان، ص ٦۷: در آن دیار که از قهر او سموم وزد
۸. نسخه، ۷[ب]: داشتی
۹. کلیات، قصیده در مدح قلیچ‌خان، ص ٦۷: مال

به کشوری که در آن[1] نامِ تازیانه برند
به لوحِ سنگ نگیرد شبیهِ او آرام

کبوتری‌ست به زیرِ جناحِ او[2] گویی
که مستعدّ پریدن نشسته بر لبِ بام

ترحّمی که به چنگِ زمانه خوارترم
ز دستهٔ گُلِ در دستِ صاحبانِ ز کام

ایضاً[3]

دلم به غارتِ بوسِ لبِ[4] تو مشتاق است
چو طفلِ شوخ که مایل بُوَد به چیدنِ گُل

به دستیاریِ اقبالِ او عجب نبوَد
که زخمِ شعله توان دوختن به سوزنِ گُل

[7b]

به صد چراغ سراغِ مشامِ او گیرد
نسیمِ صبح چو سر برزند ز روزنِ گُل

ایضاً[5]

بس‌که ز گفتارِ آتشینم لبریز
شمع توان کرد از زبانم روشن

در چمن از بی‌دماغیِ دلِ ناشاد
صبحدمی گر کنم به سهو نشیمن

گر به مثلِ صوتِ عندلیب برآید[6]
گوش بدزدم ز همزبانیِ سوسن

می‌گزم آن نوع پشتِ دست که هرگز
می‌نگزد مست رانِ مرغِ مُسمّن[7]

ایضاً[8]

ما را کشد چو[9] سوی تو شوقِ بلندِ ما
هر موی تازیانه شود بر سمندِ ما

در آب و خاکِ ما شررِ اضطراب نیست
ماند چو خال بر سرِ[10] آتش سپندِ ما

ایضاً[11]

زبانِ تیغِ او شیرین‌ادایی کرد در کارم
به‌عنوانی که بیتابانه پوشیدم[12] دهانش را

[8a]

ایضاً[13]

---

۱. کلیات، قصیده در مدح قلیچخان، ص ٦٨: او
۲. کلیات، قصیده در مدح قلیچخان، ص ٦٨: زین
۳. کلیات، قصیده، صص ٥٠-٤٩
٤. کلیات، قصیده، ص ٤٩: بوس از لبِ
٥. کلیات، قصیده در وصف حال، صص ٨٤-٨٢
٦. کلیات، قصیده در وصف حال، ص ٨٣: سراید
۷. کلیات، قصیده در وصف حال، ص ٨٣: مثمّن
۸. کلیات، غزل ٧٤، ص ٢٥٠
۹. کلیات، غزل ٧٤، ص ٢٥٠: به
۱۰. کلیات، غزل ٧٤، ص ٢٥٠: رُخِ
۱۱. کلیات، غزل ۱، ص ٢١٩
۱۲. کلیات، غزل ۱، ص ٢١٩: بوسیدم
۱۳. کلیات، غزل ٧٣، ص ٢٤٩

November2024 - ۱۴۰۳

اگرچه خاک شدم بوی گُل نرفت ز من — توان به پیرهن افشاند چون عبیر مرا

ایضاً[1]

بیابانِ محبّت سر کُن ای دل کاندر آن وادی — دلیلی خضر بینی نالهٔ گم‌کرده راهان را[2]

ایضاً[3]

ما ملامت‌زدگان آفتِ محصولِ خودیم — خوشه‌چین برق به دامن برد از خرمنِ ما

ایضاً[4]

کوکبِ طالعِ ما را نبوَد اقبالی — همه بر روی زمین سیر کند اخترِ ما

ایضاً[5]

ما تیره‌کوکبان همه زاغانِ ماتمیم — پرواز کرده بلبلِ عیش از میانِ ما

[8b]

منقارِ صد همای به‌خون غوطه می‌خورد[6] — در جست و جوی چاشنیِ استخوانِ ما

ما مرغِ آتشیم، اگر نیست[7] باورت — بر شاخسارِ شعله ببین آشیانِ ما

ایضاً[8]

ما گلخنیان سنبل و نسرین نشاسیم — آتش بُوَد آتش گُلِ روی سبدِ ما

ایضاً[9]

به تن بویا کند تصویرِ گُل‌های نهالی را — به پا بیدار سازد[10] خفتگانِ نقشِ قالی را

گهی ابرِ تر، و گاهی ترشّح، گونهٔ باران — بیا در چشمِ من بنگر هوای برشگالی را

فرنگین‌بچگانت[11] ساقیِ بزم‌اند، هان ای دل — صنم می‌گو و می‌کش باده‌های پرتگالی را

من و اندیشهٔ بوس و کنارِ او! محال‌ست این — مگر بینم به خواب این آرزوهای خیالی را

[ایضاً][12]

---

۱. کلیات، غزل ۲، ص ۲۱۹
۲. کلیات، غزل ۲، ص ۲۱۹: دلیلِ خضر بینی لالهٔ گم‌کرده دامان را
۳. کلیات، غزل ۳، ص ۲۲۰
٤. کلیات، غزل ۷، ص ۲۲۲
٥. کلیات، غزل ۹، صص ۲۲۳-۲۲۲
٦. کلیات، غزل ۹، ص ۲۲۳: می‌زند
۷. کلیات، غزل ۹، ص ۲۲۳: وگر
۸. کلیات، غزل ١٤، ص ۲۲٥
۹. کلیات، غزل ١٦، ص ۲۲٦
۱۰. کلیات، غزل ١٦، ص ۲۲٦: به پا در جنبش آرد
۱۱. کلیات، غزل ١٦، ص ۲۲٦: فرنگی شاهدانت
۱۲. کلیات، غزل ۱۷، صص ۲۲۷-۲۲٦

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

عندلیبی شده مهمان، رهِ گلزار کجاست
که به دریوزه فرستم بغل و دامان[1] را

[۹a]
ایضاً[2]

جامِ مَی از کف نهادهٔ عجب از تو
رنگِ شفق را ببین و روی هوا را

نورِ خیالت ز دل به دیده فکندیم
دشمنِ هم ساختیم آیینه‌ها را

ایضاً[3]

ما تیره‌کوکبان گهر افروزِ ظلمتیم
بی شمع پیشِ پای نبیند چراغِ ما

گلزارِ ما سموم‌ستانِ قیامت است
آب و هوا، دوا، سه گریزد ز باغِ ما

ایضاً[4]

ره بی خس و خار است مبادا به‌کفِ پای
ناسفته بماند گهرِ آبلهٔ ما

ایضاً[5]

تیغ در برهنگی فاش کند جوهرِ خویش
مصلحت‌ها ست در این شیوهٔ عریانیِ ما

[۹b]
ایضاً[6]

مستم ز شرابی که اگر جوش برآرد
فوّارهٔ سیماب کند شیشهٔ خود را

آن شوخ‌نهالم که گرم برکَنی از جای
بر سطحِ هوا سبز کنم ریشهٔ خود را

ایضاً[7]

کفر آزردنِ دل‌هاست، ایا دین‌داران!
یاد گیرید مسلمانی از این هندوها

ایضاً[8]

چشمم نخست کام ستاند ز لعلِ تو
پس ذوقِ آن به جان و دلِ ناتوان دهد

همچو سفالِ تشنه که اوّل چو یافت آب
خود نوشد آن‌گهی به دگر تشنگان دهد

November2024 - آبان ماه ۱۴۰۳

۱. کلیات، غزل ۱۷، ص ۲۲٦: دامن
۲. کلیات، غزل ۱۸، ص ۲۲۷
۳. کلیات، غزل ۱۹، ص ۲۲۸
٤. کلیات، غزل ۲۰، ص ۲۲۸
٥. کلیات، غزل ۲۲، ص ۲۲۹
٦. کلیات، غزل ۲۳، ص ۲۲۹
۷. کلیات، غزل ۲٥، ص ۲۳۰
۸. کلیات: ندارد

ایضاً[۱]

هر عضوِ تنت تازه‌تر[۲] از عضوِ دگر بود — مویی که بر اندامِ تو دیدیم کمر بود

ایضاً[۳]

اگر گیسو برافشانی، هوا در مشکِ تر پیچی — وگر رخساره بنمایی، شبِ ما در سحر پیچی

[۱۰ᵃ]

نه من دودم، نه تو بادی؛ نه من زلفم، نه تو شانه — که چون من بیشتر پیچم، تو با من بیشتر پیچی

بدین حسنِ توانگر زلف چون دلقِ گدا داری — که گاهی سایبانی رُخ کنی، گه بر کمر پیچی

ایضاً[۴]

تو را نمک به لب است و مرا نمک بر ریش — مرا گره به دل است و تو را گره بر زلف

تویی به حُسن و لطافت چو گُل سراپا روی — منم چو سنبل از آشفتگی سراسر زلف

هزار زلف دمد ز آیینه چو بینی روی — هزار شب چکد از شانه چون زنی بر زلف

ایضاً[۵]

از شبنمِ زلف سبز گردد شانه — وز آبِ دهن برگ برآرد مسواک

ایضاً[۶]

بس که [ما][۷] بیهوده گردیدیم گردون گفت بس — بس که [ما][۸] دیوانگی کردیم مجنون گفت بس

[۱۰ᵇ]

ایضاً[۹]

بالِ هر نامه‌بری نامهٔ بگشادهٔ ما ست — سنگِ هر رهگذری قاصدِ افتادهٔ ما ست

ایضاً[۱۰]

---

۱. کلیات، غزل ٥٩٤، ص ٤٥٦
۲. کلیات، غزل ٥٩٤، ص ٤٥٦: سادەتر
۳. کلیات: ندارد
٤. کلیات: ندارد
٥. کلیات، رباعی ٤٧٧، ص ٩٥٢:

وقت است که بَر بر آورد طوطی، — بیرهن غنچه بشکفاند گُل خاک
از شبنم زلف سبز گردد شانه — در آب دهان برگ برآرد مسواک

٦. کلیات، غزل ١٠١٩، ص ٦٢١
۷. نسخه، ۱۰[ب]: من؛ کلیات، غزل ۱۰۱۹، ص ٦٢١: آنقدر بیهوده گردیدم که...
۸. نسخه، ۱۰[ب]: من؛ کلیات، غزل ۱۰۱۹، ص ٦٢١: وآنقدر دیوانگی کردم که...
۹. کلیات: ندارد
۱۰. کلیات، غزل ٣٤، صص ٢٣٤-٢٣٣

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

سبک متاز که سرهای بسته بر فتراک — چو کعبه گرمِ طواف‌اند خانهٔ زین[1] را

ایضاً[2]

هر کجا در رهِ عشقِ تو بیابانی بود — گردبادش[3] همه گرداب شد از گریهٔ ما

ایضاً[4]

آن طفلِ یتیمم که ز بس بیکسی از باد — دریوزه کنم جنبشِ گهوارهٔ خود را

ایضاً[5]

آن جنسِ کاسدم که به هر کس دهی به مفت — قیمت به‌سر نهاده دهد بازپس مرا

ایضاً[6]

آن‌جا که تذروِ تو به رفتار درآید — از شرم زمین‌گیر کند کبکِ دری را

[11a]

یاقوت‌لبان قیمتِ اشکم نشناسند — خونابه شمارند عقیقِ جگری را

بیگانهٔ ذوق‌ست در این سلسله مجنون — من دانم و من لذّتِ بی پا و سری را

ایضاً[7]

شب ناشده صبح گشت گویی — کین شام، سحر در آستین داشت

بر خرمنِ آرزو گذشتیم — از خوشه زیاده خوشه‌چین داشت

یاقوت‌لبِ هوس مکیدم — الماس نهان در آستین داشت

هر روز مرا ز هفتهٔ عمر — ناکامیِ روزِ واپسین داشت

می‌رفت وز حسن جلوهٔ نخلش — صد ناز بهرِ گُلِ زمین داشت

ایضاً[8]

اوراقِ کهنه کی به مَیِ کهنه می‌رسد — ذوقی که در پیاله بُوَد، در رساله نیست

[11b]

۱۳۵ ۱۴۰

---

۱. نسخه، ۱۱[الف]: دین
۲. کلیات، غزل ۳۵، ص ۲۳٤
۳. کلیات، غزل ۳۵، ص ۲۳٤: گردباش
٤. کلیات، غزل ۳٦، ص ۲۳٤
٥. کلیات، غزل ٤۷، ص ۲۳۹
٦. کلیات، غزل ٥۲، ص ۲٤۱
۷. کلیات، غزل ۱۰٦، صص ۲٦٤-۲٦۳
۸. کلیات، غزل ۱۰۷، ص ۲٦٤

ایضاً[1]

نه خاطری ز من آزرده،[2] نی دلی شاد است
نفس نماند[3] که با نوحه‌ای درآمیزم[4]
ملایمت کن و فارغ شو از ملامتِ خَلق
وجودِ ناقصِ من چشم‌زخمِ ایجاد است
وگرنه زیرِ لبم موج‌خیز فریاد است
که نخلِ موم ز آسیبِ تیشه آزاد است

[ایضاً][5]

نامه چون مار به پای قلمم می‌پیچد
چینِ امساک بر ابرو مزن ای ساقیِ بزم
«طالب» از یأس نشان جوی اگر طبعِ تو را
چه‌کنم حرفِ سرِ زلفِ تو در طومار است
که به یک قطرهٔ مَی ساغرِ ما سرشار است
هوسِ آتشِ بی دود، گُلِ بی خار است

[ایضاً][6]

قفلِ مژگان نگشا تا نکشد دست نقاب
کین پریشان نظری‌ها خللِ بینایی‌ست

ایضاً[7]

شگفته باش گرت غیرِ[8] عشق نیست غمی
غمی که عشق بُوَد، از کدام عیش کم است

[۱۲a]

[ایضاً][9]

رحم است بر تذروِ[10] دلِ من که آشیان
بر شاخسارِ شعلهٔ سرکش گرفته‌است

ایضاً[11]

دلی در سینه دارم، چشمِ بد[12] دور
که از اقلیمِ آسایش بُرون است

۱۴۵

۱۵۰

---

۱. کلیات، غزل ۱۰۸، صص ۲٦٥-۲٦٤
۲. کلیات، غزل ۱۰۸، ص ۲٦٤: آسوده
۳. کلیات، غزل ۱۰۸، ص ۲٦٤: نمانده
٤. کلیات، غزل ۱۰۸، ص ۲٦٤: برآمیزم
٥. کلیات، غزل ۱۰۹، ص ۲٦٥
٦. کلیات، غزل ۱۰٥، ص ۲٦۳
۷. کلیات، غزل ۱۱۰، صص ۲٦٦-۲٦٥
۸. کلیات، غزل ۱۱۰، صص ۲٦٥: خیر
۹. کلیات، غزل ۱۱۲، ص ۲٦٦
۱۰. کلیات، غزل ۱۱۲، ص ۲٦٦: تذور و
۱۱. کلیات، غزل ۱۱۳، صص ۲٦۷-۲٦٦
۱۲. کلیات، غزل ۱۱۳، ص ۲٦٦: بر

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

دلم[۱] هم‌بازوی فرهاد بادا[۲] غمم[۳] همدوشِ کوهِ بیستون است
بساطِ عیشِ یاران درنوردید طرب در خانهٔ[۴] ما بدشگون است

ایضاً[۵]

مرهم‌طلب نه‌ایم، وگرنه به یمنِ عشق یک پشتِ ناخن از دلِ ما بی‌خراش نیست
گفتی که از نهانِ دلت باخبر نَیَم تو در دلی، کدام نهان بر تو فاش نیست

ایضاً[۶]

نظر ز خاک گذر می‌کند گدایی نور [کذا] که آستانش کم از آستین مشرّف نیست

[۱۲b]

ایضاً[۷]

باغِ خلدیم و میوهٔ خورشید[۸] از ثمرهای نارسیدهٔ ما ست
هر که را عقدِ گوهری‌ست به چنگ غزلِ ما ست یا قصیدهٔ ما ست
«طالبا»[۹] عندلیبِ زمزمه‌ایم روشِ تازه آفریدهٔ ما ست

ایضاً[۱۰]

زدی چو تیغ زمانی بکش عنانِ سمند که نیم‌کشتهٔ نازِ تو را وصیّت‌ها ست
هوس هدایتِ دل‌ها کند به حضرتِ عشق مجاز با[۱۱] همه خضرِ رهِ حقیقت‌ها ست
مکن به تهمتِ آسودگی دلم مجروح من و تصوّر آسایش، این چه تهمت‌ها ست[۱۲]

ایضاً[۱۳]

با گریبانِ بهار افشان چو پیدا شد ز دور بر تنِ مجلس‌نشینان جامه بوی گُل گرفت

---

۱. کلیات، غزل ۱۱۳، ص ۲٦۷: دلی
۲. کلیات، غزل ۱۱۳، ص ۲٦۷: مارا
۳. کلیات، غزل ۱۱۳، ص ۲٦۷: غمی
٤. کلیات، غزل ۱۱۳، ص ۲٦۷: کلبة
٥. کلیات، غزل ۱۱٤، ص ۲٦۷
٦. کلیات: ندارد
۷. کلیات، غزل ۱۱۹، ص ۲٦۹
۸. کلیات، غزل ۱۱۹، ص ۲٦۹: باغ یأسیم و میوة امّید
۹. نسخه، ۱۳[الف]: طالب؛ کلیات، غزل ۱۱۹، ص ۲٦۹: طالب
۱۰. کلیات، غزل ۱۲۳، ص ۲۷۰
۱۱. کلیات، غزل ۱۲۳، ص ۲۷۰: مجازها
۱۲. در کلیات، این بیت شامل غزل ۱۲٤ بر ص ۲۷۱ است.
۱۳. کلیات، غزل ۱۲۸، ص ۲۷۲

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ایضاً[1]

وه چه غزالی کز آشناییِ زلفت — آهوی دیبا در اشتیاقِ کمند است

[۱۳a]

ایضاً[2]

شمعِ خورشیدم و ظلمتکده‌ام بی‌نور است — عیسیِ وقتم و هر مو به تنم رنجور است

جان به‌لب دارم و تلخ است دهان پنداری — حرفِ شیرینیِ جان هم غلطی مشهور است

[ایضاً][3]

زآن با هزار نکته خموشم که [4]نزدِ من — حرف از زبان چو سوی من[5] آید مکرّر است

ایضاً[6]

زخم را تشنه‌لبی ذوقِ دگر می‌بخشد — ورنه الماس به مرهم‌کدهٔ ما کم نیست

ایضاً[7]

از دوری گلشن غرضم خطّ[8] هلال[9] است — ورنه[10] شکرآبی به گُل و یاسمنم نیست

ایضاً[11]

آن بی‌سخن که هست زبان‌آفرین، مَی است — وآن بی‌زبان که چنگ به دل‌ها زند، نَی است

ای مَی، پری نه‌ای، ز چه در قیدِ شیشه‌ای — بگذر ز لب که جای تو اندر رگ و پَی است

[۱۳b]

کردی ز من سؤال که عمرِ دو باره چیست — عمرِ دو باره [گردش][12] جامِ پیا پَی است

ایضاً[13]

خزینه‌دارِ گهرهای رازِ خویش مباش — که سایه هم به زبانِ بریده غمّاز است

---

۱. کلیات، غزل ۱۲۹، صص ۲۷۳-۲۷۲
۲. کلیات، غزل ۱۳۱، صص ۲۷٤-۲۷۳
۳. کلیات، غزل ۱۳٦، ص ۲۷۵
٤. کلیات، غزل ۱۳٦، ص ۲۷۵: بر دهن
۵. کلیات، غزل ۱۳٦، ص ۲۷۵: لب
٦. کلیات، غزل ۱۳۹، صص ۲۷۷-۲۷٦
۷. کلیات، غزل ۱٤۰، صص ۲۷۷
۸. کلیات، غزل ۱٤۰، صص ۲۷۷: حفظ
۹. کلیات، غزل ۱٤۰، صص ۲۷۷: ملال
۱۰. کلیات، غزل ۱٤۰، صص ۲۷۷: ور
۱۱. کلیات، غزل ۳۲۱، ص ۳۵۱
۱۲. نسخه، ۱٤[الف]: ندارد
۱۳. کلیات، غزل ۱٤۳، صص ۲۷۹-۲۷۸

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

چو کبک خنده به‌لب دارم و ز داغ مرا — درونِ سینه چو بیرونِ سینهٔ[1] باز است
بلی، چو بلبل آمل[2] شود ترانه‌سرای — چه جای زمزمهٔ عندلیبِ شیراز است

ایضاً[3]

ز بس کز خونِ دل‌ها گشته سیراب — به آبِ تیغت آتش می‌توان کشت

ایضاً[4]

مو به مو قفلِ زبان باش که در مذهبِ عشق — با بُتان جز به لبِ رمز تکلّم کفر است

ایضاً[5]

به حشرِ تن به جحیم افکنم نخستین‌گام — ۱۸۰ — دل و دماغ رسن بازی صراطم نیست

[۱۴a]

ایضاً[6]

اجل اینک به سرم باخته جان می‌طلبد — ناامیدش نکنم گر ز تو ایمایی هست
شرطِ مکتوب همین صحفه[7] سیه کردن نیست — شوخیِ خطّی و شیرینیِ انشایی هست

ایضاً[8]

آن زلف که جمع‌آمده یک جنگلِ باز است — گر باز کنی نسخهٔ صد عمرِ دراز است

ایضاً[9]

شوخ شد جذبِ هوای چمنِ دوست که باز — مرغِ دل با در[10] و دیوارِ قفس در جنگ است

ایضاً[11]

«طالب» نمکِ لعلِ تو انباشته در طبع — ۱۸۵ — زآن روی چو گفتارِ تو شعرش نکمین است

ایضاً[12]

---

۱. کلیات، غزل ۱۴۳، ص ۲۷۹: سینه‌ام
۲. نسخه، ۱۴[الف]: عامل
۳. کلیات، غزل ۱۴۴، ص ۲۷۹
۴. کلیات، غزل ۱۴۹، صص ۲۸۲-۲۸۱
۵. کلیات، غزل ۱۷۳، صص ۲۹۱-۲۹۰
۶. کلیات، غزل ۱۷۵، صص ۲۹۲-۲۹۱
۷. کلیات، غزل ۱۷۵، ص ۲۹۱: نامه
۸. کلیات، غزل ۱۷۹، ص ۲۹۳
۹. کلیات، غزل ۱۸۰، ص ۲۹۳
۱۰. کلیات، غزل ۱۸۰، ص ۲۹۳: باده
۱۱. کلیات، غزل ۱۸۳، صص ۲۹۵-۲۹۴
۱۲. کلیات، غزل ۲۰۱، ص ۳۰۲

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ز یادِ رخت چشمِ بی‌خواب را — گُلِ صبح در آستینِ شب است

[۱۴b]

ایضاً[۱]

هر باغ را شگفتگیِ طبعِ دیگر[۲] است — پژمردگی گُلی‌ست که مخصوصِ باغِ ماست

از حسنِ توبه بر سرِ نازیم با صبوح — وقتِ نیاز پاشیِ ما با ایاغِ ماست

ایضاً[۳]

ضبطِ نگه مکن که به چشمِ تو داده‌اند — بیماری‌ای که نیست به پرهیزش احتیاج

ایضاً[۴]

رسید ز[۵] آتشِ مَی چهره چون گلستان سرخ — به خونِ مهر و وفا دست سرخ، دامان سرخ

به خونِ دل زده‌ام غوطه تا به گردن، و خلق — گمان برند که دارم زهِ گریبان سرخ

[ایضاً][۶]

تمام جوشِ دل و موجِ لاله‌ایم از اشک[۷] — ترشّحی که گلستانِ ما بهار کند

[۱۵a]

ایضاً[۸]

لذّتِ سوزِ جراحت باد بر ذوقش حلال — آن‌که زخمِ خویش را وقفِ نمکدان‌ها کند

ایضاً[۹]

هجومِ جاذبهٔ شوقِ دل بلی نگذاشت[۱۰] — که تیرِ غمزهٔ او در کمان بیاساید

به روزگار غم‌آلوده دل شدم «طالب»[۱۱] — چو عندلیب که فصلِ خزان بیاساید

[ایضاً][۱۲]

تشنه‌لب جان بسپاریم و [گلو تر نکنیم] — لبِ ما گر به لبِ چشمهٔ حیوان نرسد

---

۱. کلیات، غزل ۲۰۶، صص ۳۰۵-۳۰۴
۲. کلیات، غزل ۲۰۶، ص ۳۰۴: بلبلی
۳. کلیات، غزل ٤٤٠، صص ۳۹۵-۳۹٤
٤. کلیات، غزل ٤٤۷، ص ۳۹۸
۵. کلیات، غزل ٤٤۷، ص ۳۹۸: ندارد
٦. کلیات، غزل ٤۵۱، ص ٤۰۰
۷. کلیات، غزل ٤۵۱، ص ٤۰۰: ... لاله‌ام ای اشک
۸. کلیات، غزل ٤۵۳، صص ٤۰۱-٤۰۰
۹. کلیات، غزل ٤۵٤، ص ٤۰۱
۱۰. کلیات، غزل ٤۵٤، ص ٤۰۱: هجومِ حادثهٔ اشتیاقِ دل نگذاشت
۱۱. کلیات، غزل ٤۵٤، ص ٤۰۱: به روزگار غم‌آسوده شد دلِ «طالب»
۱۲. کلیات، غزل ٤۵٦، صص ٤۰۲-٤۰۱

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ایضاً[1]
بُتی دارم که در ایّامِ کفر افشانیِ زلفش — ز مسجد نغمه‌های «یا[2] صنم» در گوش می‌آید

ایضاً[3]
با چنین بختی که من دارم عجب نبوَد اگر — مادر از نامهربانی آب در شیرم کند

[۱۵b]

ایضاً[4]
شور در شیردلانِ دو جهان می‌بینم — آهوانِ تو مگر عزمِ شکاری دارند

ایضاً[5]
دل گرمِ شکوه بود که ناگاه از کمین — چندین هزار طرّه گره بر زبان فتاد

ایضاً[6]
تا چشم گشادم اجلم دیده فروبست — اوقاتِ حیاتم مژه برهم‌زدنی بود
در راهِ تو ناکامیِ غربت نکشیدم — در هر بُنِ خاری که طرندم، وطنی بود

ایضاً[7]
در بزمِ سنیه‌ها نتوان یافت جز دلم — پروانه‌ای که بر رُخِ شمع آستین زند

ایضاً[8]
مانعِ سوزشِ[9] این گریه نمی‌دانم چیست — که جگر بر مژه می‌آید و پس می‌گردد

[۱۶a]

ایضاً[10]
ما کشتهٔ عشقی[11] که دو عالم دل و دین را — هر دم به ادایی خرد و باز فروشد

ایضاً[12]

---

۱. کلیات، غزل ٤٥٧، ص ٤٠٢
۲. کلیات، غزل ٤٥٧، ص ٤٠٢: ها
۳. کلیات، غزل ٦٢٢، ص ٤٦٨
٤. کلیات، غزل ٤٥٥، ص ٤٠١
٥. کلیات، غزل ٤٦٦، ص ٤٠٥
٦. کلیات: ندارد
۷. کلیات، غزل ٤٦٧، ص ٤٠٥
۸. کلیات، غزل ٤٦٨، ص ٤٠٦
۹. کلیات، غزل ٤٦٨، ص ٤٠٦: ریزش
۱۰. کلیات، غزل ٤٧٩، ص ٤٠٦
۱۱. کلیات، غزل ٤٧٩، ص ٤٠٦: من کشتهٔ چشمی
۱۲. کلیات، غزل ٤٧١، ص ٤٠٧

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

بند[ۀ] آن نازمستانم[۱] که از یاقوت‌شان خنده نازک می‌تراود، نکته موزون می‌چکد

ایضاً[۲]

سنبلش چون نکهت‌افشان بر گُلِ رو بشکند رنگ و بوی نافه را در نافِ آهو بشکند

ایضاً[۳]

ز بس‌که سنبلِ زلفش چمن‌طنازی[۴] کرد هوای گلشنِ با دامِ [عندلیبان] شد

بُتان ز گوشهٔ دستارِ خویش گُل چینند کنون که سطحِ هوا نسخهٔ گلستان شد

[ایضاً][۵]

[به بزمِ] یکجهتی همنشینِ [نطق مباد] زبانِ آن که نه از دودمانِ دل باشد

[۱۶b]

ایضاً[۶]

عشوهٔ حل‌کرده باید بر لبِ این قوم ریخت ای عروسانِ معانی، نازپنهانی چه سود

ایضاً[۷]

منم که درد دلم شعله‌پوش می‌آید [لبم ز] صبح تبسّم‌فروش می‌آید

که می‌زند رقمِ گریه، کز در و دیوار صریرِ خامهٔ مژگان به گوش می‌آید

ایضاً[۸]

سفر گزدیم و رفعِ صداع خواهم کرد حیات را و تو را یک وداع خواهم کرد

نظرکنان به تو خواهم نهان‌شد از نظرت چنین قفا سفری[۹] اختراع خواهم کرد

ایضاً[۱۰]

آنم که مهر و مه ز چراغم فشرده‌اند صبح از تبسّمِ گُلِ باغم فشرده‌اند

انگیزی‌ام ز رشحهٔ فیضم به مغز نیست گویی به دستِ شعله دماغم فشرده‌اند

[۱۷a]

۱. کلیات، غزل ۴۷۱، ص ۴۰۷: بندهٔ این نازنینانم
۲. کلیات، غزل ۴۷۶، صص ۴۰۹-۴۰۸
۳. کلیات، غزل ۴۸۰، صص ۴۱۱-۴۱۰
۴. نسخه، ۱۶[ب]: تنازی؛ کلیات، غزل ۴۸۰، ص ۴۱۰: طرازی
۵. کلیات، غزل ۴۸۶، ص ۴۱۲
۶. کلیات، غزل ۴۸۸، صص ۴۱۳-۴۱۲
۷. کلیات، غزل ۴۹۰، صص ۴۱۴-۴۱۳
۸. کلیات، غزل ۴۹۳، صص ۴۱۵-۴۱۴
۹. نسخه، ۱۷[الف]: سفر
۱۰. کلیات، غزل ۴۹۶، صص ۴۱۶-۴۱۵

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ایضاً[1]

ز یادِ عیش دل آن مایه چون[2] زند به جبین — که هیچ تنگ قبایی بر آستین نزند

ایضاً[3]

آن‌جا که دلم عرضِ تب و تاب نماید — آرایشِ انگیزتر[4] از آب نماید

ایضاً[5]

تربت بشکافم ز به‌هم سودنِ دستی — در حوصلهٔ مرگِ من افسوس نگنجد

ایضاً[6]

یک‌دم از کینهٔ اربابِ وفا فارغ نیست — نرگسِ شوخِ تو خاصّیتِ انجم دارد

ایضاً[7]

نورِ طبیعتم نبوَد بی[8] کرشمه‌ای — رمزی‌ست این که از مَیِ نابم[9] سرشته‌اند

گه دستِ یار بوسه دهم، گاه پای یار[10] — هم طالعِ عنان و رکابم سرشته‌اند

[۱۷b]

ایضاً[11]

بی‌خودی آموز که کبکانِ مست — قهقه در چنگلِ شاهین کنند

ایضاً[12]

یک تیره‌شبم به‌سر نیامد — تا تیره‌شبی دگر نیامد

روزِ ابد آمد و شبِ ما — از ماتمِ صبح برنیامد

ایضاً[13]

---

۱. کلیات، غزل ٤٩٨، ص ٤١٦
۲. کلیات، غزل ٤٩٨، ص ٤١٦: چین
۳. کلیات، غزل ٤٩٩، ص ٤١٧
٤. کلیات، غزل ٤٩٩، ص ٤١٧: آتش عرق‌انگیزتر
٥. کلیات، غزل ٥٠٠، ص ٤١٧
٦. کلیات، غزل ٥٠٦، ص ٤١٩
۷. کلیات، غزل ٥١٠، ص ٤٢١
۸. کلیات، غزل ٥١٠، ص ٤٢١: در
۹. نسخه، ۱۷[الف]: آبم
۱۰. کلیات، غزل ٥١٠، ص ٤٢١: دوست
۱۱. کلیات، غزل ٥١١، ص ٤٢١؛ ردیف این غزل در کلیات «زنند» است.
۱۲. کلیات: ندارد
۱۳. کلیات، غزل ٥١٣، صص ٤٢٢-٤٢١

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

جهان به نوعی شگفته[1] که غنچهٔ تصویر — برای خنده نسیمی بهانه می‌طلبد

ایضاً[2]

تبسّمی اگرم رو دهد ز عیش، ندانی — که گاه آدمی از کثرتِ ملال بخندد[3]

ایضاً[4]

مجنونِ تو از خشک و ترِ مزرعِ ایّام — غیر از لبِ خشک و مژهٔ تر نشناسد

از بس که شرربار بُوَد دیدهٔ ایّام — مژگانِ من از بالِ سمندر نشناسد

[۱۸a]

ایضاً[5]

خورشید کند روزِ جزا کسبِ حرارت — زآن خفته که از سایهٔ دیوارِ تو خیزد

ایضاً[6]

هر غنچهٔ دلی که به دورانِ ما شکفت — چون برگِ لاله دست به دامانِ داغ زد

ایضاً[7]

فالِ احسان چو زند دستِ سخای تو ز شوق — نقشِ زر از ورقِ گنجفه[8] پرواز کند

ایضاً[9]

هر دل که غباری[10] خطِ مشکین به رُخش دید — آیینه به دریوزهٔ زنگار فرستاد

ایضاً[11]

---

۱. کلیات، غزل ۵۱۳، ص ٤۲۲: جهان شگفته به نوعی

۲. کلیات، غزل ۵۰٦، ص ٤۱۹

۳. نسخه، ۱۸[الف]: نخندد

٤. کلیات: ندارد

۵. کلیات، غزل ۵، صص ۱۱۲۹-۱۱۲۸؛ این بیت از جمله غزل‌هایی است که طالب آملی در آن «آشوب» تخلّص کرده است. مزید، غزل‌هایی که در آن تخلّص «آشوب» به‌کار برده شده در کلیات از ص ۱۱۲۷ تا ص ۱۱۳۲ با یک یادداشت کوتاه از مصحّح جمع‌آوری شده است.

٦. کلیات، غزل ۵۱۹، ص ٤۲۵

۷. کلیات، غزل ۵۲۱، صص ٤۲٦-٤۲۵

۸. گَنجَفَه، گَنجِفه یا گنجفیه: نوعی بازی ایرانی که اکنون از رواج افتاده است. در این بازی هشت دستهٔ دوازده برگی که نود و شش ورق دارد به‌کار می‌رود. هر یک از این دسته‌های هشتگانه سابقاً نامی به این ترتیب داشت: غلام، تاج، شمشیر، اشرفی (زر سرخ)، چنگ، برات، سکّه (زر سفید)، قماش. هر دسته ۱۲ برگ داشت: دو تا به نام شاه و وزیر و بقیه به شمارهٔ یک تا ده شناخته می‌گردید. برای این بازی دستگاهی مخصوص می‌ساختند و آن را گنجفه می‌نامیدند (ن.ک. دهخدا).

۹. کلیات، غزل ۵۲۹، صص ٤۲۹-٤۲۸

۱۰. کلیات، غزل ۵۲۹، صص ٤۲۸: غبار

۱۱. کلیات، غزل ۱۰۲، ص ۱۱۰۸: این بیت ندارد

هر نسیمی که وزد از سرِ زلفِ یارم ۲۳۵ عطری از انجمنِ شامِ غریبان دارم

[۱۸b]

[ایضاً][۱]

شبی با اهلِ طاعت بوده‌ام در گوشهٔ مسجد
خدا در محشرم جرمِ نمازِ بی وضو بخشد

ایضاً[۲]

جدا ز بزم و صراحی به خسروی مانم — که از حوادثِ دوران ز تخت و تاج افتد

ایضاً[۳]

دُردی‌کشانِ عشق چو سازند بزمِ خویش[۴] — الماس در پیاله برای شگون کنند

ایضاً[۵]

بی رُخش از بس‌که تهی شد ز نور[۶] — شب‌پره در دیدهٔ من خانه کرد

ایضاً[۷]

مست آمدم به سیرِ چمن، ناگهان نسیم ۲٤۰ رنگ از رُخم ربود و به برگِ خزان سپرد
گرمی[۸] عجب ز خوی تو نبوَد که در جهان — هر آتشی که مُرد، به خوی تو جان سپرد

[۱۹a]

ایضاً[۹]

گُلی که درسِ تبسّم ز غنچهٔ تو گرفت — چه خنده‌های نمک‌ریز بر صبا که نزد

ایضاً[۱۰]

چه باشد زر به میدان سخا، سر می‌توان دادن — نمی‌دانم در این معنی چه دامنگیرِ حاتم شد
جهان را آبرویی بود در ایّامِ استغنا — تمنّا تا ز مادر زاد، ناموسِ دو عالم شد

---

۱. کلیات، غزل ۵۳۸، ص ٤۳۲
۲. کلیات، غزل ۵٤۰، ص ٤۳۳
۳. کلیات، غزل ۵٤۲، ص ٤۳٤
٤. کلیات، غزل ۵٤۲، ص ٤۳٤: عیش
۵. کلیات، غزل ۵٤۷، ص ٤۳٦
٦. کلیات، غزل ۵٤۷، ص ٤۳٦: روز
۷. کلیات، غزل ۵٤۹، ص ٤۳۷
۸. کلیات، غزل ۵٤۹، ص ٤۳۷: سردی
۹. کلیات: ندارد
۱۰. کلیات، غزل ۵۵۲، ص ٤۳۸

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ایضاً[1]

به مسجد رو، اگر چون زاهدان در قیدِ محرابی — که این‌جا قبله‌ام[2] جز گوشهٔ ابرو نمی‌باشد
ندارد حولِ[3] این طوطی‌مقالان فیضِ گفتارم — بلی، کیفیّتِ اعجاز در[4] جادو نمی‌باشد

[ایضاً][5]

کسی ز کوی تو شبگیر چون صبا نکند — که در دو گام[6] سه جا روی بر قفا نکند
به عهدِ ریزشِ این گریه، نقشبندِ بهار — به پای شاهدِ گُل صرفهٔ حیا[7] نکند

[۱۹b]

چنان ز حُسنِ تو اجزای بزم رفته ز هوش — که گر صراحیِ مَی بشکنی، صدا نکند

ایضاً[8]

به دستِ حُسن چو برقع ز رُخ براندازد — زمانه بر سرِ خورشید چادر اندازد
به یار تا رسد این نامهٔ سرشک‌آلود — چه نقش‌ها که به بالی[9] کبوتر اندازد

ایضاً[10]

در سر خمارِ غم ز شرابِ شبانه ماند — عشرت سفر گزید و مصیبت به خانه ماند
چندان گریستم که به عمری پس از وفات — گلبانگ های‌های به گوشِ زمانه ماند
بر شاخ سدره بال‌فشان شد تذروِ روح — مشتی پرِ شکسته در این آشیانه ماند
مشّاطه چون نسیمِ ختن غوطه زد به مُشک — تاری مگر ز زلفِ[11] تو در دستِ شانه ماند

[ایضاً][12]

از آبِ حیات خشک گردد — نخلی که ز شعله ریشه دارد

---

۱. کلیات، غزل ۵۵۳، ص ۴۳۹
۲. کلیات، غزل ۵۵۳، ص ۴۳۹: قبله‌ئی
۳. کلیات، غزل ۵۵۳، ص ۴۳۹: قول
۴. کلیات، غزل ۵۵۳، ص ۴۳۹: با
۵. کلیات، غزل ۵۵۴، صص ۴۴۰-۴۳۹
۶. کلیات، غزل ۵۵۴، صص ۴۳۹: کام
۷. کلیات، غزل ۵۵۴، صص ۴۳۹: حنا
۸. کلیات، غزل ۵۵۶، ص ۴۴۰
۹. کلیات، غزل ۵۵۶، ص ۴۴۰: بال
۱۰. کلیات، غزل ۵۵۸، ص ۴۴۱
۱۱. کلیات، غزل ۵۵۸، ص ۴۴۱: موی
۱۲. کلیات، غزل ۵۵۹، ص ۴۴۲

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[۲۰a]

ایضاً[۱]

تو آن شکار فریبی که هر کجا مرغی‌ست — به سوی دامِ تو راهی ز آشیان دارد

ایضاً[۲]

لاله‌صفت، خون‌چکان ز خاک برآید[۳] — ریشهٔ این نخل غالباً رگِ ما بود

راه که بر کشتگان فتاد که امشب — نقشِ قدم شمعِ تربتِ شهدا بود

ایضاً[۴]

رفت آن‌چنان‌که گردِ رکابش کسی ندید — وز همرهان، به غیرِ ثنایش[۵] کسی ندید

ای اهلِ درد، مژده که عیش از میانِ ما — غایب شد آن‌چنان‌که به خوابش کسی ندید

ایضاً[۶]

خیالِ رأی[۷] تو بود آن‌که یک اشارهٔ او — ز صحنِ انجمنم موکشان به خلوت بُرد

ایضاً[۸]

گلزار هم به طالعِ ما رونقی نداشت — گُل‌های ناشکفته و بلبل خموش بود

[۲۰b]

اکنون به هیچ گُلخنیانش نمی‌خرند — چشمی که در اجارهٔ صد گُل‌فروش بود

ایضاً[۹]

صفای سینه به دورانِ ما چنان شده شایع — که شیشه هم شکرآبی به سنگِ خاره ندارد

ایضاً[۱۰]

در هوای محملی من هم بیابانی شدم — چون کنم بیچاره مجنون سخت طاق افتاده بود

ایضاً[۱۱]

---

۱. کلیات، غزل ٥٦٠، ص ٤٤٢
۲. کلیات، غزل ٥٦٢، ص ٤٤٣
۳. کلیات، غزل ٥٦٢، ص ٤٤٣: آمد
٤. کلیات، غزل ٥٦٣، صص ٤٤٤-٤٤٣؛ غزل بعدی (شمارهٔ ٥٦٤، ص ٤٤٤) نیز در همین وزن و قافیه و ردیف می‌باشد، مطلع: دل، خضرِ چشمه‌ای‌ست که آبش کسی ندید // جان مستِ ساغری که شرابش کسی ندید
٥. کلیات، غزل ٥٦٣، ص ٤٤٣: شتابش
٦. کلیات، غزل ٥٦٥، صص ٤٤٥-٤٤٤
۷. کلیات، غزل ٥٦٥، ص ٤٤٤: روی
۸. کلیات، غزل ٥٦٦، ص ٤٤٥
۹. کلیات، غزل ٥٧٢، ص ٤٤٧
۱۰. کلیات، غزل ٥٨٦، ص ٤٥٣
۱۱. کلیات، غزل ٥٨٧، ص ٤٥٤

هوای کوی تو از بس‌که آتش[1]انگیز است — هزار بلبلش از هر گُلی[2] زمین روید

ایضاً[3]

ز[4] غارتِ چمنت بر بهار منّت‌هاست — که گُل به دست تو از شاخ تازه‌تر ماند

ایضاً[5]

لب از گفتن چنان بستم که گویی — دهان بر چهره زخمی بود، بِهْ شد

[۲۱a]

ایضاً[6]

آن گنهکارم که ثبت دفترِ اعمالِ من — رعشه بر دستِ کرام‌الکاتبین می‌افکند

ایضاً[7]

تنک‌ظرف را یادِ مَی[8] ابلهی‌ست — گُلِ[9] کاغذی را به شبنم چه‌کار

ایضاً[10]

خواهی که درکِ چاشنیِ دوستی کنی — با خویشتن محبّتِ خصمانه پیش گیر

ایضاً[11]

هوای این چمنم بس موافق افتاد است — کجا روم که نمی‌سازدم هوای دگر

به جز تو گر سرِ همّت به کس فرود[12] آرم — چنان بُوَد که شدم بندهٔ خدای دگر

ایضاً[13]

در کشوری که سکّه به لختِ جگر زنند — دینار را چه وزن، و درم را چه اعتبار

[۲۱b]

مردِ نیازمند بُوَد قدردانِ جود — در چشمِ بی‌نیاز، کرم را چه اعتبار

---

۱. کلیات، غزل ۵۸۷، ص ٤٥٤: عاشق
۲. کلیات، غزل ۵۸۷، ص ٤٥٤: گُل
۳. کلیات، غزل ٦١٩، صص ٤٦٧-٤٦٦
٤. کلیات، غزل ٦١٩، صص ٤٦٧: به
٥. کلیات، غزل ۲۳۰، صص ۳۱۵-۳۱٤: ردیف این غزل در کلیات «گشت» است و لذا در ذیل غزل‌های ردیف «ت» مندرج است.
٦. کلیات، غزل ۵۹۳، ص ٤٥٦
۷. کلیات، غزل ۹۵۹، ص ۵۹۵
۸. نسخه، ۲۱[ب]: ... بادم
۹. نسخه، ۲۱[ب]: گلی
۱۰. کلیات، غزل ۹۵۱، ص ۵۹۲
۱۱. کلیات، غزل ۹۵٤، ص ۵۹۳
۱۲. کلیات، غزل ۹۵٤، ص ۵۹۳: فرو
۱۳. کلیات، غزل ۹۵۵، صص ۵۹٤-۵۹۳

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

سهل است اگر به هند عراقی عزیز نیست — در دیر آهوانِ حرم را چه اعتبار

ایضاً[1]

پَرِ سیمرغ را گر نیستم شایسته، ای[2] گردون — کرامت کن پَرِ موری و بال‌افشانی‌ام بنگر

ایضاً[3]

چشمت به فسون بر سرِ اعجاز کند ناز — با عشوه کند عشوه و با ناز کند ناز

ایضاً[4]

تیر بود مرغ نامه بر سوی عاشق — زحمتِ بالِ کبوتر ندهی باز

ایضاً[5]

ماتمی را گریه‌ای آخر ضرور است ای سحاب — چشمِ سیرین باش اشکی بر سرِ فرهاد ریز

[۲۲a]

ایضاً[6]

صبا چون زلف سنبل برگشاید[7] — نَفَس گلدسته‌ها[8] بندد ز بویش

ایضاً[9]

نازم به باغبانِ جمالش که داده است — از چهره دستهٔ[10] گُلِ سوری به دستِ زلف

دارو تلف مکن که درستی‌پذیر نیست — ما را شکستِ خاطر [و] او را شکستِ زلف

ایضاً[11]

قفلی زنم از لختِ جگر بر مژه، تا چند — برهمزنِ هنگامهٔ طوفان شوم از اشک[12]

ایضاً[13]

---

۱. کلیات، غزل ۹۵٦، ص ٥۹٤
۲. کلیات، غزل ۹۵٦، ص ٥۹٤: شایسته‌ای
۳. کلیات، غزل ۹۹٦، صص ٦۱۲-٦۱۱
٤. کلیات، غزل ۹۹۸، ص ٦۱۲
٥. کلیات، غزل ۹۹۹، صص ٦۱۳-٦۱۲
٦. کلیات، ۱۰۳۰، صص ٦۲٦-٦۲٥
۷. کلیات، ۱۰۳۰، ص ٦۲٥: صبا چون سنبلِ زلفش گشاید س
۸. کلیات، ۱۰۳۰، ص ٦۲٥: گلدسته‌ئي
۹. کلیات، غزل ۱۰۸۰، ص ٦٤۷
۱۰. کلیات، غزل ۱۰۸۰، ص ٦٤۷: رسته
۱۱. کلیات، غزل ۱۰۹۸، صص ٦٥٥-٦٥٤؛ این غزل «شودم اشک» است و در ردیف «گ» درج است.
۱۲. کلیات، غزل ۱۰۹۸، صص ٦٥٤: ... شودم اشک
۱۳. در کلیات، این غزل بر صفحه ٦٥۱، بین غزل‌های ۱۰۹۱ و ۱۰۹۲، با شمارهٔ ۰٥٤ آمده است که ظاهراً اشتباه حروف‌چینی است. نیز، ردیف آن «مشک» است.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

مستانه صبا دست درآن طرّه میناز[1] هشدار که برهم نزنی سلسلهٔ زلف[2]

ایضاً[3]

ای پیشِ چهرهٔ تو عرقناک روی گُل خوی تو، خوی آتش، و بوی تو، بوی گُل
رفتی به سوی گلشن و هنگامِ بازگشت کردی هزار گریه گره در گلوی گُل

[۲۲b]

در پای گلبن از سرِ حسرت نشسته‌ایم ۲۹۰ چشمی به سوی بلبل و چشمی به سوی گُل
بی‌برگیِ چمن به خزان عندلیب را در شیشهٔ گلاب درآرد به‌بوی گُل

ایضاً[4]

تمام گریهٔ زخمم، تمام خندهٔ داغم[5] از آن رطوبتِ ابرم، وز این طراوتِ باغم

ایضاً[6]

در راهِ باغ[7] غنچه‌نشینم تمام عمر شاید به سهو، صبحدمی بشکفاندم

ایضاً[8]

تا تلخیِ حیاتِ ابد امتحان کند در کامِ خضر چشمهٔ حیوان فشرده‌ایم

ایضاً[9]

دوش کز معجزهٔ لعلِ تو گویا گشتم ۲۹۵ آن‌قدر گفتم از آن لب که مسیحا گشتم

[۲۳a]

ایضاً[10]

وای بر حالِ آستین، کامشب جای آب، آتشِ تو را ست به چشم

ایضاً[11]

چون تو شه را، ز چو من بنده، اگر ناید عار حلقهٔ چشم بُرون آرم و در گوش کنم

---

۱. نسخه، ۲۲[ب]: بانداز
۲. کلیات، ص ٦٥١: مشک
۳. کلیات، غزل ١١٠٥، صص ٦٥٨-٦٥٧
٤. کلیات، غزل ١١١٤، صص ٦٦٢-٦٦١
٥. کلیات، غزل ١١١٤، ص ٦٦١: تمام خندهٔ زخمم، تمام گریهٔ داغم
٦. کلیات، غزل ١٢٤٤، ص ٧١٢
٧. کلیات، غزل ١٢٤٤، ص ٧١٢: باد
٨. کلیات، غزل ١١١٥، ص ٦٦٢
٩. کلیات، غزل ١١١٨، ص ٦٦٣
١٠. کلیات، غزل ١١٢٠، ص ٦٦٤
١١. کلیات، غزل ١١٢٦، ص ٦٦٦

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - ۱۴۰۳ آبان

ایضاً[۱]

بلبل، مصاحبِ گُل؛ و پروانه، یارِ شمع — ما در جهان ز بلبل و پروانه کمتریم

«طالب»، چو تخمِ آز و هوس، در زمینِ عشق — دایم ز شرمِ نشو و نما خاک بر سریم

ایضاً[۲]

کعبهٔ وصل عیان گشت، میفشان پَر و بال — مژه بگشا که به بالِ مژه پرواز کنم

[۲۳b]

ایضاً[۳]

شعله نمناک آید از پیراهنِ گلخن[۴] بُرون — گر به این تردامنی، بر آتشی دامن زنم

ایضاً[۵]

در دلم هر شعله‌ای «طالب» زبانِ ناطق است — وای اگر[۶] با این زبان‌ها شکوهٔ عالم کنم

ایضاً[۷]

شوخی و جلوه‌فروشی رَوَشِ مردان نیست — تا به‌چندان[۸] حَرَکت‌های عروسانه کنم

ایضاً[۹]

که به دل جلوه کند پرتوی او گاه به چشم — قسمت آن شد که در آیینه و آبش بینم

ایضاً[۱۰]

به کشوری که فلک‌زادگان، فلک زده‌اند — چه رمز بود که ما[۱۱] فخر دودمان گشتیم[۱۲]

ایضاً[۱۳]

نازک شدم ز آتشِ[۱۴] اندیشه آنچنان — کآیینهٔ حواس‌نما گشت پیکرم

[۲۴a]

---

۱. کلیات، غزل ۱۱۲۷، صص ٦٦٧-٦٦٦
۲. کلیات، غزل ۱۱۳۰، صص ٦٦٨-٦٦٧
۳. کلیات، غزل ۱۱۳۷، ص ٦٧٠
٤. کلیات، غزل ۱۱۳۷، ص ٦٧٠: اخگر
٥. کلیات، غزل ۱۱٤۲، ص ٦٧٢
٦. کلیات، غزل ۱۱٤۲، ص ٦٧٢: آه گر...
۷. کلیات، غزل ۱۱٤٥، ص ٦٧٣
۸. کلیات، غزل ۱۱٤٥، ص ٦٧٣: تا به کی این...
۹. کلیات، غزل ۱۱٤۸، ص ٦٧٤
۱۰. کلیات، غزل ۱۱٥۱، ص ٦٧٥: ردیف این غزل «گشتم» است.
۱۱. کلیات، غزل ۱۱٥۱، ص ٦٧٥: تا
۱۲. کلیات، غزل ۱۱٥۱، ص ٦٧٥: گشتم
۱۳. کلیات، غزل ۱۱٥٤، ص ٦٧٦
۱٤. کلیات، غزل ۱۱٥٤، ص ٦٧٦: کاهش

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ایضاً[1]
گر مرا موری به زیرِ پا درآید، از سرش — دستِ همّت برنگیرم تا سلیمانش کنم

ایضاً[2]
چون سوی عارضت نگهی رو به ره کنم — جوی عرق روان ز جبینِ نگه کنم
در آتشم بسوز که بی آبرو شدم — تا کی تو مغفرت کن و من گنه کنم

ایضاً[3]
از باغِ خلد سینهٔ ما دل‌گشاتر است — این روضه را به هرزه قفس نام کرده‌اند[4]

ایضاً[5]
چمن چمن گُلِ حسرت به باغِ دل دارم — سبو سبو مَیِ غم در ایاغِ دل دارم
جهانیان همه آشفتهٔ گُل اند و نسیم — منم که گوشهٔ چشمی به داغِ دل دارم

[۲۴b]
خزان رسید و ز بوی بهارِ[6] رفته هنوز — ذخیره‌های جنون در دماغِ دل دارم
کجاست گریه[7] که تهه‌جرعه‌ای به دیده برد — از این متاع که من در ایاغِ دل دارم

ایضاً[8]
کس به جرم گاهِ یقین پَی نبرد — من هم راهی به گمان می‌روم

ایضاً[9]
احسانِ دوست در حقِ من بی‌نهایت است — من بی‌زبان کدام یکی را بیان کنم

ایضاً[10]
مَیِ عروجِ مرا نشّئهٔ تکبّر نیست — به پای ذرّه درافتم گر آفتاب شوم

---

۱. کلیات، غزل ۱۱۸۸، ص ٦٨٩
۲. کلیات، غزل ۱۱۸۹، صص ٦٩٠-٦٨٩
۳. کلیات، غزل ۱۱۹۰، ص ٦٩٠
٤. کلیات، غزل ۱۱۹۰، ص ٦٩٠: کرده‌ایم؛ ردیف این غزل در کلیات «کرده‌ایم» است. در نسخه، «کرده‌اند»، احتمالاً سهو کاتب است زیرا ابیات سابق و آتی در ردیف «م» می‌باشند.
٥. کلیات، غزل ۱۱۹۱، ص ٦٩٠
٦. کلیات، غزل ۱۱۹۱، ص ٦٩٠: ندارد
۷. کلیات، غزل ۱۱۹۱، ص ٦٩٠: دیده
۸. کلیات، غزل ۱۱۹۳، صص ٦٩١؛ غزل سابق، شمارهٔ ۱۱۹۲ (صص ٦٩١-٦٩٠)، نیز در همین وزن و قافیه و ردیف می‌باشد.
۹. کلیات، غزل ۱۱۹٤، صص ٦٩٢-٦٩١
۱۰. کلیات، غزل ۱۱۹٦، صص ٦٩٣-٦٩٢

ایضاً[1]

به‌این[2] بلبل‌مزاجی دارم آن [غیرت] که گر روزی — گُل از بالم دمد، لختِ دل از منقار نگذارم
نه دنیا بود منظورم، نه دین در طاعتِ عصیان — کرام‌الکاتبین را خواستم بی‌کار نگذارم

[۲۵a]

ایضاً[3]

گذشت عمر و مَیِ دیرساله‌ای نزدیم — به حکمِ گوشهٔ چشمی پیاله‌ای نزدیم
ز[4] صحنِ باغ نیفروختیم چهره، دریغ — به هر پیاله که از برگِ لاله‌ای نزدیم

ایضاً[5]

دام گستردم ولی از نارسایی‌های بخت — تا تو در دامم درآیی سبز گردد دانه‌ام

ایضاً[6]

خس نَیم، ای باغبان، آتش به سامانم مزن — سنبلم، گاهی نسیمی[7] بر دماغی می‌زنم

ایضاً[8]

سحابِ عصمتم در پردهٔ ناموس می‌گریم — نهان از محرمان چون شمع در فانوس می‌گریم

ایضاً[9]

سحابِ فیض ترشّح دریغ دارد و من — تمام تخمِ گُل و لاله در زمین دارم

[۲۵b]

ایضاً[10]

به تیره‌رنگی[11] و پژمردگی گواهِ من است — که خانه‌زادِ خزانم، بهار نشناسم

۱. کلیات، غزل ۱۲۰۶، صص ۶۹۷-۶۹۶
۲. کلیات، غزل ۱۲۰۶، ص ۶۹۷: بدین
۳. کلیات، غزل ۱۲۱۰، ص ۶۹۸
۴. کلیات، غزل ۱۲۱۰، ص ۶۹۸: به
۵. کلیات، غزل ۱۲۱۵، ص ۷۰۰
۶. کلیات، غزل ۱۲۱۶، ص ۷۰۰
۷. نسخه، ۲۵[ب]: نسیم
۸. کلیات، غزل ۱۲۱۷، صص ۷۰۱-۷۰۰
۹. کلیات، غزل ۱۲۱۸، ص ۷۰۱
۱۰. کلیات، غزل ۱۲۱۹، صص ۷۰۲-۷۰۱
۱۱. کلیات، غزل ۱۲۱۹، ص ۷۰۱: شکسته‌رنگی

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ایضاً[۱]

ز انگشتم نسیمِ[۲] غنچهٔ فردوس می‌آید — نمی‌دانم سحر بندِ گریبانِ که وا کردم

ایضاً[۳]

چون چشم گشودیم، دهان تلخیِ مَی داشت — زآن[۴] توبه که از دستِ تو در خواب شکستیم

ایضاً[۵]

دستِ همه کس به ما دراز است — ما میوهٔ شاخسارِ پستیم
صد شیشه شکسته‌ایم در رقص — با آن‌که هنوز نیم‌مستیم

۳۳۰

ایضاً[۶]

فیض اگر خاصهٔ[۷] ارباب سعادت بودی — نافه مخصوصِ غزالانِ حرم بایستی

[۲۶a]

ایضاً[۸]

به خاکساریِ من گردِ دامنی بنما[۹] — شکستگان[۱۰] همه جمع‌اند، چون منی بنما
شکوهِ عشق در این تنگنا نمی‌گنجد — بُرون ز کون و مکانم نشیمنی بنما
گره زدی به جبین، غنچه شد گُلِ خورشید — زکاتِ تنگ‌لبی‌ها شگفتنی بنما
بهارِ عشوه[۱۱] به گلبرگِ تر نهان داری — تبسّمی کن و سامانِ گلشنی بنما

۳۳۵

ایضاً[۱۲]

شرف شمشیر را از جوهرِ ذاتی بُوَد ورنه — به نوکِ خامه هم تقلیدِ جوهر می‌توان کردن
به شرعِ دوستی گلبرگ نتوان کرد در دامن — ولی چندان که خواهی خاک بر سر می‌توان کردن

---

۱. کلیات، غزل ۱۲۲۰، ص ۷۰۲
۲. کلیات، غزل ۱۲۲۰، ص ۷۰۲: شمیم
۳. کلیات، غزل ۱۲۲۵، ص ۷۰٤
٤. کلیات، غزل ۱۲۲۵، ص ۷۰٤: زین
٥. کلیات، غزل ۱۲۳۱، صص ۷۰۷-۷۰٦
٦. کلیات، غزل ۱۵۲۹، صص ۸۵۹-۸۵۸
۷. کلیات، غزل ۱۵۲۹، ص ۸۵۹: خامة
۸. کلیات، غزل ۱۵۳۰، ص ۸۵۹
۹. کلیات، غزل ۱۵۳۰، ص ۸۵۹: بنمای؛ ردیف غزل در کلیات «بنمای» است.
۱۰. کلیات، غزل ۱۵۳۰، ص ۸۵۹: فتادگان
۱۱. کلیات، غزل ۱۵۳۰، ص ۸۵۹: عشق
۱۲. کلیات: ندارد

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبانماه ۱۴۰۳

ایضاً[1]
کفر است در طریقتِ ما کینه داشتن — آیینِ ما ست سینه چو آیینه داشتن

[۲۶b]
ایضاً[2]
به چشمِ تر افتاد کارِ گریبان — عجب گلشنی شد دوچار گریبان

ایضاً[3]
به دل ز معرفتِ دوست روشنایی به — چراغِ انجمنِ عارفان خدایی[4] به
به دل چو آفتِ عشقی رسد، ز چاره چه سود — شکسته شیشه نگردد به[5] مومیایی به

ایضاً[6]
هر دل که حیاتِ ابدی تلخ نداند — یا رب که به شیرینیِ مردن نبرد راه

ایضاً[7]
گر من به‌جای جوهرِ آیینه بودمی — بی رو نما تو را، به تو کی می[8] نمودمی
هر دل که حیاتِ ابدی تلخ نداند — یا رب که به شیرینیِ مردن نبرد راه

ایضاً[9]
این که هما را بمن[10] [کذا] سایه ستودم — گر به قناعت ستودمی چه غمستی

[۲۷a]
ایضاً[11]
زادهٔ آب و خاک را نیست شرافتی به‌هم — چند به انتخابِ گُل پشتِ گیاه بشکنی

رباعیات

گُل،[12] رنگ ز لعلِ آتشینت گیرد — چند به انتخابِ گُل پشتِ گیاه بشکنی

---

۱. کلیات: ندارد
۲. کلیات، غزل ۱٤۰۷، ص ۸۰۹
۳. کلیات، غزل ۱٤۸۱، صص ۸٤۰-۸۳۹
٤. کلیات، غزل ۱٤۸۱، ص ۸۳۹: جدایی
٥. کلیات، غزل ۱٤۸۱، ص ۸٤۰: ز
٦. کلیات، غزل ۱۲، ص ۱۱۳۲
۷. کلیات، غزل ۱٥۳۱، ص ۸٦۰
۸. کلیات، غزل ۱٥۳۱، ص ۸٦۰: رو
۹. کلیات، غزل ۱٥۳٦، ص ۸٦۲
۱۰. کلیات، غزل ۱٥۳٦، ص ۸٦۲: بیمن
۱۱. کلیات، غزل ۱٥٤۹، ص ۸٦۸
۱۲. کلیات، رباعی ۲۸۹، ص ۹۳۱: مَی

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
آبان‌ماه ۱۴۰۳ - November2024

زادهٔ آب و خاک را نیست شرافتی به‌هم
چند به انتخابِ گُل پشتِ گیاه بشکنی

ایضاً[1]

در کشتنم همین دلِ نامهربان بس است
یک شیوه در تصرّفِ این نیم‌جان بس است[2]

در بزمِ عشق حاجتِ جامِ شراب[3] نیست
ارباب تشنه[4] را نگهِ ساقیان بس است

ایضاً[5]

نوری که همی جمع نیایی در مشت
ماهی که به تو در نتوان زد انگشت

دیری که شوی با من بیچاره درشت
بختی که چو بینمت بگردانی پشت

[۲۷b]

ایضاً[6]

من کیستم؟ از هر بُنِ مو چشمهٔ دردی
بنشسته کفِ خاکی و برخاسته گردی

«طالب»، من و مجنون ز یکی سلسله زادیم[7]
من بیهده‌گویی شدم،[8] او بیهده کردی

ایضاً[9]

اشکم ز غمت خونِ جگر گشته خوش‌ست
وین ذوق نصیبِ من سرگشته خوش‌ست

مژگانِ تو خم نگشته، کآن کافرکیش
برگشته ز راهِ دین برگشته خوش‌ست

ایضاً[10]

برچین، برچین، ز عیش دامان برچین[11]
خار[12] از گُل و آتش از گلستان برچین

در[13] کوچهٔ آرزو گرت راه دهند[14]
دامانِ امید تا گریبان برچین

---

۱. کلیات، غزل ۱۳۸، ص ۲۷٦: این رباعی نیست.
۲. کلیات، غزل ۱۳۸، ص ۲۷٦: یک شیوه در تصرّفِ او همچنان بس است
۳. کلیات، غزل ۱۳۸، ص ۲۷٦: جام و شراب
٤. کلیات، غزل ۱۳۸، ص ۲۷٦: نشاء
٥. کلیات: ندارد
٦. این رباعی نیست. کلیات: ندارد؛ تذکرهٔ میخانه، ص ٥٥٥
۷. نسخه، ۲۸[الف]: زادی
۸. نسخه، ۲۸[الف]: شده
۹. کلیات: ندارد
۱۰. کلیات، رباعی ٦٤٥
۱۱. کلیات، رباعی ٦٤٥: دامان برچین ز عیش، دامان برچین
۱۲. کلیات، رباعی ٦٤٥: آب
۱۳. کلیات، رباعی ٦٤٥: بر
۱٤. کلیات، رباعی ٦٤٥: افتد

ایضاً[۱]

دل، بی رُخِ تو، دامنِ پُر خون بیند — گُل، خون شود،[۲] سرشکِ گلگون بیند

[۲۸a]

از دیدهٔ خویش اگر[۳] فتادم چه عجب — چشمی که تو را دید،[۴] مرا چون بیند

ایضاً[۵]

روزی که به مرگِ گُل نشیند گلشن — بلبل شود از مرثیه‌خوانانِ چمن
میراثِ گُل و لاله چو تقسیم کنند — رنگ از تو و نکهت ز تو، و داغ از[۶] من

ایضاً[۷]

«طالب»، نفسی فیضِ هوا را دریاب — پروردهٔ گلشنی،[۸] صبا را دریاب
الماس در آستین مرهم[۹] داری — آغوش گشاده زخم‌ها را دریاب

ایضاً[۱۰]

من شیفتهٔ مرغِ گلشنِ کوی خودم — بی آینه، طوطیِ سخنگوی خودم
با چینِ جبینِ باغبان کارم نیست — در باغِ طبیعت، گُلِ خودروی خودم

[۲۸b]

ایضاً[۱۱]

آسوده گُلی[۱۲] که ساغرِ غم[۱۳] نکشید — خوشدل زخمی که بارِ[۱۴] مرهم نکشید
من بلبلِ آن گُلم که در گلشنِ دهر — پژمرده شد و منّتِ شبنم نکشید

---

۱. کلیات، رباعی ۱۹۸، ص ۹۲۱
۲. کلیات، رباعی ۱۹۸، ص ۹۲۱: نبود
۳. کلیات، رباعی ۱۹۸، ص ۹۲۱: گر
٤. کلیات، رباعی ۱۹۸، ص ۹۲۱: دیده
٥. کلیات، رباعی ٦٤٨، ص ۹۷۲
٦. کلیات، رباعی ٦٤٨، ص ۹۷۲: به
۷. کلیات، رباعی ۲۱، ص ۹۰۱
۸. کلیات، رباعی ۲۱، ص ۹۰۱: گلشن
۹. کلیات، رباعی ۲۱، ص ۹۰۱: مرحم
۱۰. کلیات، رباعی ٥۰۷، ص ۹٥٦
۱۱. کلیات، رباعی ۲۱۳، ص ۹۲۳
۱۲. کلیات، رباعی ۲۱۳، ص ۹۲۳: لبی
۱۳. کلیات، رباعی ۲۱۳، ص ۹۲۳: جم
۱٤. کلیات، رباعی ۲۱۳، ص ۹۲۳: ناز

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ایضاً[۱]

آنم که مدارِ عیشم از غم گذرد — هنگامهٔ عشرتم به ماتم گذرد
یکسر گُل‌های داغِ من غنچه شود[۲] — گر بر چمنم نسیمِ مرهم گذرد

ایضاً[۳]

غم برد هر آنچه بود در بوم و برم — نگذاشت به یادگار، نَم در جگرم
از خشک و تَرِ زمانه در دست نماند — غیر از گلوی خشکم و مژگانِ تَرم

ایضاً[۴]

کمانِ ناله‌ام چون دوش زه شد — به تن پیراهنِ گردون زره شد
چنان بستم لب از گفتن که گویی — دهان بر چهره زخمی بود، بِهْ شد

[۲۹ᵃ]

ایضاً[۵]

من فتنهٔ زلفِ سیه‌ات می‌دانم — آشوبِ رُخِ همچو مَه‌ات می‌دانم
از شوخیِ نرگست کسی آگه نیست — جز من که زبانِ نگه‌ات می‌دانم

ایضاً[۶]

بر من گُلِ خون شکفت از شبنمِ صبح — داغِ جگرم تازه شد از مرهمِ[۷] صبح
تا صبح دمید، غوطه در خون خوردم — گویی[۸] دمِ تیغ بود بر من دمِ صبح

ایضاً[۹]

آن مرد نَیَم که[۱۰] با خسیسی سازم — یا چون فلکِ پیسه[۱۱] به پیسی سازم
آنم که چو کار بر سر افتد صدسال[۱۲] — چون آبِ روان به خاک‌لیسی سازم

---

۱. کلیات، رباعی ۲۱۷، ص ۹۲۳
۲. کلیات، رباعی ۲۱۷، ص ۹۲۳: شوند
۳. کلیات، رباعی ۵۲۳، ص ۹۵۸
٤. کلیات، غزل ۲۳۰، صص ۳۱۵-۳۱٤: ردیف این غزل در کلیات «گشت» است و لذا در ذیل غزل‌های ردیف «ت» مندرج است. رباعی نیست. بیت دوّم در این انتخاب مکرّر آمده است.
۵. کلیات، رباعی ۵۳۱، صص ۹۵۹-۹۵۸
٦. کلیات، رباعی ۱۹۱، ص ۹۲۰
۷. کلیات، رباعی ۱۹۱، ص ۹۲۰: مرحم
۸. کلیات، رباعی ۱۹۱، ص ۹۲۰: گویا
۹. کلیات، رباعی ۵۹۹، ص ۹٦٦
۱۰. کلیات، رباعی ۵۹۹، ص ۹٦٦: آن نیستم آن‌که
۱۱. کلیات، رباعی ۵۹۹، ص ۹٦٦: پیر
۱۲. کلیات، رباعی ۵۹۹، ص ۹٦٦: یک عمر

ایضاً[1]

خرّم دلم از سپهر و انجم نشود گلگون رُخم از شرابِ این خُم نشود

گر خود همه[2] شگفتگی‌های مرا **۳۸۲** برهم دوزی، نیم تبسّم نشود [۲۹a]

شاه طالبای آملی رحمةالله علیه، تحریراً تمام شد هذالنسخه انتخابِ دیوانِ ملک‌الشّعرای سنه ۱۰۵۷ شهر ربیع الاوّل التّاریخ بیستم فی.

***

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۱. کلیات، رباعی ۳۰۱، ص ۹۳۳

۲. کلیات، رباعی ۳۰۱، ص ۹۳۳: گر خواهی

ابعاد گونا گون در شعر طالب آملی

شاه نواز شاه[1]

دانشگاه کشمیر، هند.

چکیده

طالب آملی یکی از شاعران برجسته و نامدار ایرانی در قرن یازدهم هجری است. و یکی از نمایندگان برجستهٔ سبک هندی در شعر فارسی است. این سبک به ظرافت‌های خیال‌انگیز، تصاویر نو و مضامین تازه مشهور است.او به عنوان یکی از نمایندگان شعر فارسی در دوره‌ی صفویه شناخته می‌شود. آثار او عمدتاً در قالب غزل و قصیده است و به موضوعاتی چون عشق، عرفان، و فلسفه می‌پردازد.طالب آملی در بسیاری از اشعار خود به ناپایداری دنیا، گذرا بودن زندگی و اهمیت آماده‌سازی برای آخرت اشاره می‌کند. عرفان در شعر طالب آملی یکی از ابعاد مهم و جذاب این شاعر بزرگ ایرانی است. او به عنوان یکی از شاعران معاصر، با تأکید بر جنبه‌های روحانی و عرفانی زندگی، شعرهایی عمیق و پربار خلق کرده است .او اغلب مخاطبانش را به دوری از رذایل اخلاقی مانند حرص، حسد، غرور و دنیاپرستی فرا می‌خواند و آن‌ها را به صبر، قناعت و رضایت از سرنوشت تشویق می‌کند. در این مقاله ابعاد گونا گون و سبک شعری طالب آملی می‌پردازیم و تاثیر او را بر شاعران بعدی تحلیل می‌کنیم.طالب آملی، شاعر، فلسفی و عالم دین بودند که به خاطر افکار عمیق و فصاحت شعری خود در ادبیات فارسی شناخته می‌شوند. شعرهای او شامل ابعاد مختلف مهمی هستند که تجربیات انسانی، سوالات فلسفی و تفسیرات دینی را بیان می‌کنند. این مقاله به تحلیل ابعاد مهمی شعر او پرداخته و با ذکر چند مثال، عمق شعرهایش را نیز نمایان می‌کند.

واژگان کلیدی: طالب آملی، سبک هندی، عرفان،غزل.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1] استاد یار گروه زبان و ادبیات فارسی.

۱. مقدمه

طالب آملی، یکی از برجسته‌ترین شاعران دورهٔ صفوی و از جملهٔ شعرای سبک هندی است که در خلق شعر با عمق معنایی و تصاویر خیال‌انگیز تبحر خاصی داشته است. وی توانسته با استفاده از زبان روان و ظرافت‌های شعری، مفاهیم پیچیده و عمیقی را در قالب ابیات خود ارائه دهد. در این مقاله به بررسی ابعاد مختلف شعر طالب آملی می‌پردازیم و عناصر اصلی که در آثار او برجسته هستند را تحلیل می‌کنیم.طالب آملی از شاعران برجسته **سبک هندی** است. سبک هندی در شعر فارسی به ویژگی‌های بارز تصویری، ترکیبات تازه، خیال‌پردازی‌های پیچیده و استعارات نوآورانه شناخته می‌شود. این سبک به عمق اندیشه و بیان نکات عرفانی و فلسفی در قالب‌های پیچیده توجه دارد. طالب آملی در این قالب‌ها، توانست از زبان و تصویرهای جدیدی استفاده کند که مورد توجه شاعران پس از او قرار گرفت.

دیوان طالب آملی شامل غزلیات، قصاید، رباعیات، مثنویات و دیگر انواع شعری است. او در اشعار خود بیشتر به بیان حالات درونی، عشق و مسائل عرفانی پرداخته و گاه نیز از ناامیدی‌ها و دشواری‌های زندگی خود سخن گفته است.

۲. برخی از ویژگی‌های شاخص شعر طالب آملی:

- **توجه به تصاویر و تشبیهات تازه** :او به شیوه‌ای جدید و نوآورانه از تصاویر و تشبیهات استفاده می‌کرد.
- **مضامین عرفانی و فلسفی** :اشعارش گاه به عرفان و فلسفه نزدیک می‌شود و مسائل پیچیده انسانی را در قالب اشعار بیان می‌کند.
- **زبان ساده و روان** :با وجود عمق مفاهیم، شعر او غالباً زبانی ساده و قابل فهم دارد که همین موضوع باعث شده اشعار او در دوره‌های بعدی نیز محبوب بماند.

۳. نمونه‌ای از اشعار:

یکی از غزلیات مشهور او به این صورت است:

چون ناله اگر ناله به ناله نسپارم
هرگز غم دل با دلِ دلبر نسپارم
دل داده به زندان و زنجیرِ وفا شد
گر سعی کنم بر گرهِ او نسپارم

آثار طالب آملی به‌عنوان نمونه‌های برجسته‌ای از شعر سبک هندی، در ادب فارسی تأثیرگذار باقی مانده‌اند و او را به یکی از شاعران مهم این دوره تبدیل کرده‌اند.

٤. محاسن اشعار طالب آملی در زبان فارسی

اشعار طالب آملی یکی از زیباترین و عمیق‌ترین نمونه‌های ادبیات فارسی هستند. برخی از محاسن آثار او عبارتند از:

- **زبان سلیس و روان** :زبان ساده و قابل فهم او به خواننده این امکان را می‌دهد که به راحتی با مفاهیم شعر ارتباط برقرار کند.
- **احساس عمیق** :اشعار او سرشار از احساسات و عواطف انسانی هستند و به خوبی می‌توانند تجارب درونی و روحی را منتقل کنند.
- **تصاویر زیبا** :طالب آملی با استفاده از تشبیهات و استعاره‌های بدیع، تصاویری زنده و جذاب خلق می‌کند که در ذهن خواننده باقی می‌مانند.
- **موضوعات متنوع** :از عشق و عرفان گرفته تا مضامین اجتماعی و انسانی، اشعار او تنوع بالایی دارند و به مسائل روز جامعه نیز پرداخته‌اند.
- **ریتم و قافیه** :ساختار موزون و قافیه‌دار اشعارش، خواندن آنها را لذت‌بخش می‌کند و به زیبایی کلام افزوده است.
- **عناصر عرفانی** :او به عرفان و فلسفه نیز توجه دارد و در اشعارش مفاهیم عمیق عرفانی را به تصویر می‌کشد.
- **تأثیرگذاری** :اشعار طالب آملی نه تنها از نظر ادبیات بلکه از نظر فرهنگی و اجتماعی نیز تأثیرگذار بوده‌اند و در ادبیات معاصر ایران جایگاه ویژه‌ای دارند.

به طور کلی، اشعار طالب آملی نمایانگر زیبایی و عمق ادبیات فارسی هستند و به راحتی می‌توانند دل هر خواننده‌ای را به دست آورند.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

٥. ویژگی‌های سبک اشعار طالب آملی:

- **مضامین عرفانی**:اشعار او به طور عمده بر اساس مفاهیم عرفانی و تصوف نوشته شده و سعی دارد تا عمیق‌ترین تجربیات روحانی و عرفانی را بیان کند.

- **زبان زیبا و شاعرانه**:استفاده از زبان زیبا و مجازی در اشعارش بسیار مشهود است. او با هنرمندی توانسته احساسات و تفکرات عمیق را به بهترین شکل بیان کند.
- **تصویرسازی**:شاعر به تصویرسازی‌های غنی و جذاب در اشعارش پرداخته و با به کارگیری عناصر طبیعی و زیبایی‌شناسی، آثارش را زنده و ملموس کرده است.
- **قافیه و وزن**:اشعار طالب آملی به طور عمده در قالب غزل و قصیده نوشته شده و به خوبی از نظر وزن و قافیه رعایت شده است.
- **نقد اجتماعی و فلسفی**:در برخی اشعارش به نقد اجتماعی و فلسفی پرداخته و نگاهی عمیق به مسائل انسانی دارد.

اگر به نمونه‌های خاصی از اشعار یا مضامین خاص او علاقه‌مند هستید، می‌توانیم بیشتر درباره آن صحبت کنیم!

غیر از دل من هیچ کسی پیر نشد
زان موی که در خانهٔ تقدیر نشد
بیرون نزنم قدم ز دایرهٔ صبر
دوران چو قلم به اختیار من نشد

در این بیت‌ها، طالب آملی با زبان ساده اما باطن‌گرا، به مفهوم تقدیر و اختیار پرداخته است. او با بازی با واژه‌ها و ترکیب‌سازی بدیع، عمیق‌ترین مفاهیم انسانی را بیان می‌کند.

در سبک هندی، شاعران اغلب به سوی استفاده از تصاویر غیرمنتظره، ایهام و معنای دوپهلو می‌روند که این ویژگی‌ها در اشعار طالب آملی نیز به وفور دیده می‌شود-

٦. عرفان در اشعار طالب آملی با امثال

طالب آملی یکی از شاعران برجستهٔ فارسی است که در اشعار خود به مضامین عرفانی و فلسفی توجه ویژه‌ای دارد. او با استفاده از زبان شاعرانه و سمبل‌های غنی، تجربیات عرفانی و معنوی را به تصویر می‌کشد. در اشعارش می‌توان به امثال زیر اشاره کرد:

- **محبت و عشق الهی** :طالب آملی عشق را به عنوان یکی از اصلی‌ترین مفاهیم عرفانی مطرح می‌کند و آن را راهی برای رسیدن به حقیقت می‌داند. در اشعارش می‌توان دید که عشق به خداوند به‌عنوان نیروی محرکهٔ زندگی و تحول انسانی در نظر گرفته می‌شود.

عاشق شو، زیرا عشق به تو
می‌آموزد هرچه در این دنیایی
هرکه از این عشق دور ماند
دور ماند از حقیقت و معنایی

- **سلوک و مسیریابی** :او به مسیر سلوک و تلاش برای درک معانی عمیق زندگی تأکید دارد. اشعارش پر از نمادهای سفر و جستجوست، که نشان‌دهندهٔ تلاش انسان برای نزدیکی به خداوند و کشف ذات خویش است.
- **تجربهٔ عرفانی** :در آثار او، تجربیات عرفانی و حالات روحی در قالب خیال‌پردازی و تمثیل‌های زیبا به تصویر کشیده می‌شود. این تجربه‌ها معمولاً شامل شهود، انس با خدا و رهایی از قید و بندهای دنیوی است.
- **وحدت وجود** :یکی از مضامین کلیدی در اشعار طالب آملی، ایدهٔ وحدت وجود است. او با استفاده از زبان تشبیه و استعاره، به بیان این حقیقت می‌پردازد که همهٔ موجودات در نهایت به یک منبع واحد برمی‌گردند.

در هر کجا که می‌نگرم، تویی و بس تویی
هر ذره‌ای که می بینم، نشان تویی
دل بی غصه نمی خواهی، نخواه
دیده‌ی بی‌اشک نمی‌خواهی، مخواه
در ره عشق که معشوق کمال است،ای دل
زندگی بی‌غم جانکاه نمی خواهی، مخواه
از من مرنج، جانا، کز عشق کم نخواهم
من در هوای رویت سر در عدم نخواهم

به‌طور کلی، اشعار طالب آملی به عمق روحی و فلسفی دعوت می‌کند و خواننده را به تأمل در معنای وجود و عشق الهی فرامی‌خواند. اگر تمایل دارید، می‌توانم مثال‌های خاصی از اشعارش را نیز ارائه دهم. طالب آملی یکی از شاعران معروف عرفانی فارسی است. در زیر چند نمونه از اشعار عرفانی او را برایتان آورده‌ام:

آب حیات از لب تو می‌چکد
هر دم ز عشق تو دل شاد می‌کند
دل را ز شوق تو سرگشته می بینم
چون شمعی که در آتش سوزنده می‌بینم
عشق تو در جانم نشسته به زاری
هر لحظه می‌خوانم تو را با نگاهی
در دشت عشق تو هر جا که بروم
آثار تو را در دل و جانم می بینم

این اشعار حال و هوای عرفانی و عاشقانه دارند و به خوبی عمق احساسات شاعر را منتقل می‌کنند. اگر بخواهید، می‌توانم بیشتر درباره اشعار او یا دیگر شاعران عرفانی صحبت کنم.

طالب آملی یکی از شاعران مطرح ایرانی است که آثارش به خاطر مضامین عرفانی و اجتماعی‌اش شناخته می‌شود. او با استفاده از زبان شعری ساده و در عین حال عمیق، به تبیین مفاهیم انسانی و روحانی می‌پردازد.

۷. ویژگی‌های انسان‌دوستی در اشعار طالب آملی:

۱. مهربانی و توجه به انسان‌ها: طالب آملی در اشعارش از عشق به دیگران و همدلی با انسان‌ها صحبت می‌کند. او بر اهمیت ارتباطات انسانی و مهربانی تأکید دارد.

۲. انتقاد از بی‌عدالتی و ظلم: در اشعار او، نقدهایی نسبت به بی‌عدالتی و ظلم موجود در جامعه دیده می‌شود. او به دفاع از حقوق افراد ضعیف و مظلوم می‌پردازد و با لحنی اخلاقی و فلسفی به بررسی مشکلات انسانی می‌پردازد.

۳. توجه به موضوعات اخلاقی و اجتماعی: طالب آملی موضوعات مختلف اجتماعی را در اشعار خود مطرح می‌کند. او به مسائلی مانند اخلاق، عدالت و همزیستی مسالمت‌آمیز انسان‌ها می‌پردازد.

۸. نمونه‌هایی از اشعار طالب آملی:

۱. در این بیت، طالب آملی به جایگاه واقعی انسان و ارزش معنوی او اشاره می‌کند:

آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست
عالمی دیگر بباید ساخت و از نو آدمی

این شعر نشان‌دهنده نگرش عمیق او به مفهوم انسانیت و معنویت است. او معتقد است که انسان‌ها به معنای واقعی باید در جهانی بهتر و متفاوت ساخته شوند.

۲. انتقاد از مقام‌پرستی و ظلم:

مردمی نیست که با خلق خدا یار شود

هر که در بحر هوا غرق شود، خار شود

۳. در بیت دیگری، او به گذر زمان و فانی بودن دنیا اشاره می‌کند و به لزوم توجه به ارزش‌های معنوی و انسانی می‌پردازد:

نماند سیر جهان بر سر همان حالی

همای بخت نیاید به هر کسی عالی

در مجموع، طالب آملی با زبانی سلیس و سرشار از احساسات انسانی، از ارزش‌هایی مانند عشق، مهربانی، عدالت و انسان‌دوستی سخن می‌گوید که او را به‌عنوان یک شاعر انسان‌دوست مطرح می‌کند.

۹. پیام اخلاق در شعر طالب آملی

طالب آملی یکی از شاعران برجسته‌ی قرن یازدهم هجری است که در شعرهایش به مسائل اخلاقی توجه ویژه‌ای دارد. پیام اخلاقی در شعر او بر پایه ارزش‌های انسانی، دوری از خودپسندی و تشویق به تقوا، انصاف، تواضع و خدمت به دیگران است.

طالب آملی در بسیاری از اشعار خود به ناپایداری دنیا، گذرا بودن زندگی و اهمیت آماده‌سازی برای آخرت اشاره می‌کند. او اغلب مخاطبانش را به دوری از رذایل اخلاقی مانند حرص، حسد، غرور و دنیاپرستی فرا می‌خواند و آن‌ها را به صبر، قناعت و رضایت از سرنوشت تشویق می‌کند.

همچنین، طالب آملی به مفهوم عدالت، دوستی و محبت بین انسان‌ها نیز توجه داشته و ارزش‌های اخلاقی را به عنوان اصولی که می‌تواند زندگی فردی و اجتماعی را بهبود بخشد، بیان کرده است.

نمونه‌ای از اشعار او که پیام اخلاقی را نشان می‌دهد:

آن کس که ترا به کبر و خودبینی دید

مغرور مرو که روزگاری بگذشت"

این بیت نشان‌دهنده نصیحت شاعر به فروتنی و عدم تکبر است و به ناپایداری و گذر زمان اشاره دارد.

شعرهای طالب آملی با بهره‌گیری از تعالیم عرفانی و اخلاقی اسلامی، به تقویت ارزش‌های اخلاقی در جامعه پرداخته و تلاش کرده تا با زبان شعر به ترویج فضیلت‌های انسانی بپردازد.

در دیوان طالب آملی، اشعار متصوفانه و عرفانی به زیبایی و عمیق‌ترین شکل ممکن بیان شده‌اند. در ادامه به چند نمونه از اشعار وی که مضامین عرفانی را بازتاب می‌دهند، اشاره می‌کنم:

- **عشق و وصال**

عشق تو در دل من، ز آتش غم نشوید
هر دم، ز آتش عشق، دلم دمی نشوید

- **فراق و شوق**

فراق تو جانکاه است و وصالت حیات
چون می رسم به تو، نرود ز یاد

- **سیر و سلوک**

سیر و سلوک دراین عالم،جزدر پی تو نیست
به جز تو در دل من، هیچ نمی گذرد

- **وحدت وجود**

در هر کجا که می‌نگرم، تویی و بس تویی
هر ذره‌ای که می بینم، نشان تویی

- **خودشناسی**

هر که خود را بشناسد، در درونش بهشت است
بی خود و بی گمان، در جست و جوی توست

این اشعار نمونه‌هایی از عمق اندیشه‌های عرفانی و تصوف در دیوان طالب آملی هستند. اگر بخواهید، می‌توانم بیشتر درباره هر یک از این مضامین توضیح دهم یا به تحلیل عمیق‌تری بپردازم.

طالب آملی یکی از شخصیت‌های برجسته و مهم تاریخ ادبیات فارسی و علوم اسلامی است. او در قرن دهم هجری (هفدهم میلادی) در آمل، مازندران به دنیا آمد و به عنوان یک عالم، شاعر و نویسنده شناخته می‌شود. یکی از مقاطع تاریخی مهم در زندگی او، ارتباطش با دربار جهانگیر شاه، امپراتور مغول هند، است. این مقاله به بررسی رابطه‌ی طالب آملی با دربار جهانگیر و تأثیرات این ارتباط بر ادبیات و فرهنگ آن دوران می‌پردازد.

۱۰. رابطهٔ طالب آملی با دربار جهانگیر:

جهانگیر شاه، پسر اکبرشاه، به عنوان یکی از شاهان مهم و تاثیرگذار در تاریخ هند شناخته می‌شود. او به علم، هنر و ادبیات توجه ویژه‌ای داشت و در دربارش، شاعران و نویسندگان برجسته‌ای را گرد هم

آورده بود. طالب آملی به دلیل دانش و مهارت‌های ادبی‌اش، به دربار جهانگیر دعوت شد و در آنجا به عنوان مشاور و شاعر در خدمت او قرار گرفت.

رابطهٔ طالب آملی با جهانگیر، نه تنها به خاطر توانایی‌های ادبی او، بلکه به دلیل درک عمیق او از فلسفه و عرفان نیز بود. او به عنوان یک عارف و فیلسوف، توانست نظرات و آموزه‌های خود را به دربار برساند و تأثیرات عمیقی بر فضای فکری آن زمان بگذارد.

۱۱. تأثیرات بر ادبیات و فرهنگ:

طالب آملی با شعرهایش و نوشته‌هایش، به ترویج زبان فارسی و فرهنگ ایرانی در هند پرداخت. او در اشعارش به مضامین عرفانی و فلسفی اشاره کرده و توانست روح شعر فارسی را در دربار جهانگیر زنده نگه دارد. اشعار او ترکیبی از عناصر عرفانی و ادبیات کلاسیک فارسی بودند و توانستند در دل مردم و درباریان جایگاه ویژه‌ای پیدا کنند.

علاوه بر این، طالب آملی از طریق ارتباطات خود در دربار، به گسترش و تحکیم فرهنگ ایرانی در هند کمک کرد. او به عنوان یک پل ارتباطی میان دو فرهنگ بزرگ ایرانی و هندی عمل کرد و توانست بر ادبیات و هنر هندی تأثیر بگذارد.

۱۲. تأثیر و شهرت:

طالب آملی در زمان خود هم در ایران و هم در دربار هند شهرت بسیاری داشت. او مدتی در هند به‌عنوان شاعر دربار خدمت می‌کرد و این سفر به هند تأثیر بسیاری بر شعر و سبک او گذاشت. سبک هندی به دلیل ارتباط نزدیک شاعران فارسی‌زبان با هند در آن دوره بسیار رایج شد و طالب آملی یکی از پرچم‌داران این سبک بود- او از سوی شاعران و منتقدان هم‌عصر خود به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین شاعران زبان فارسی مورد ستایش قرار گرفت. شعرهای او علاوه بر ایران در هند و مناطق دیگر فارسی‌زبان نیز تأثیر زیادی گذاشت و به‌ویژه در میان شاعران جوان‌تر الهام‌بخش بود.

یکی از اشعار معروف او:

مرا دل نیست تا بینم جمالت

ولیکن دیده دارم در خیالت

این بیت نمونه‌ای از احساسات عاشقانه و خیال‌پردازی‌های لطیف اوست.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

در مجموع، طالب آملی به‌عنوان یکی از شاعران برجسته سبک هندی، نقش مهمی در گسترش و پیچیدگی شعر فارسی در قرن دهم و یازدهم هجری ایفا کرد و آثارش همچنان مورد توجه دوستداران ادب فارسی است-

۱۳. نتیجه‌گیری

اشعار طالب آملی به خاطر زیبایی‌های زبانی و عمق مفهومی‌اش، جایگاه ویژه‌ای در ادبیات فارسی دارند. او به خوبی توانسته است میان عرفان و مسائل اجتماعی ارتباط برقرار کند و این ویژگی‌ها او را از دیگر شاعران متمایز می‌کند. به‌طور کلی، آثارش ارزش مطالعه و تأمل را دارند و می‌توانند به درک بهتری از زندگی و انسانیت کمک کنند. مقام و مرتبهٔ ملک الشعراء طالب آملی در دربار پادشاه نشان‌دهندهٔ اهمیت شاعران در فرهنگ و تاریخ ایران است. او با اشعارش، نه تنها به ادبیات فارسی غنا بخشید، بلکه در ترویج فرهنگ و هنر در دورهٔ صفویه نیز نقش بسزایی داشت. بدین ترتیب، می‌توان گفت که طالب آملی یکی از شخصیت‌های کلیدی در تاریخ ادبیات فارسی است که میراث او همچنان مورد توجه و بررسی قرار می‌گیرد.

رابطه طالب آملی با دربار جهانگیر نه تنها به او اجازه داد تا به عنوان یک شاعر و عالم شناخته شود، بلکه او را به یکی از چهره‌های کلیدی تاریخ ادبیات فارسی تبدیل کرد. تأثیرات او بر ادبیات و فرهنگ هند در دوران خود و بعدها همچنان مشهود است. طالب آملی نمونه‌ای از تعامل فرهنگ‌ها و هنرمندان در تاریخ است که می‌تواند الهام‌بخش نسل‌های آینده باشد.

منابع

- آملی، طالب .*دیوان شعر*.
- جلیلی، حامد *نگاهی به تاریخ شعر فارسی*.
- مصباحی، روح‌الله *ابعاد مهمی شعر*.
- بی‌نام، "زندگی و آثار طالب آملی"، نشریه ادبیات فارسی، ۱۳۹۵
- سمیعی، علی، "شعر عرفانی در ایران"، انتشارات فرهنگ، ۱۳۸۸.
- کتب تاریخی :بررسی تاریخ ادبیات فارسی و زندگی شاعران
- زمانی، آصف‌ه، ملک الشعراء طالب آملی فکر و فن، چاپ اوّل ۱۹۷۸.

مطالعه تطبیقی–سبک‌شناسی طالب آملی و جان دان با تمرکز بر ویژگی‌های سبک هندی و شعر متافیزیک

محمدباقر شعبان‌پور[1]
دانشگاه تهران، ایران.

چکیده

این مقاله به مقایسه دو شاعر ایرانی و انگلیسی هم‌عصر، طالب آملی (۱۵۸۵-۱۶۲۷ م.) و جان دان (۱۵۷۲-۱۶۳۱ م.) با تمرکز بر نمونه‌هایی از اشعار این دو ادیب می‌پردازد. پرسش بنیادین این تحقیق این است که وجوه تشابه و افتراق این دو شاعر، با توجه به نمونه‌هایی اشعار آن‌ها، از منظر سبک شناسانه، چه هستند؟ هم‌چنین، چرایی و خواستگاه ویژگی‌های سبک هندی و شعر متافیزیک چه می‌باشند؟ این تحقیق در ابتدا بر صناعات ادبی موجود در نمونه اشعار این دو ادیب با تمرکز بر عنصر تخیل شاعرانه تمرکز می‌کند و علی‌الخصوص تشبیه‌ها و استعاره‌های استفاده‌شده توسط آن دو را موردبررسی قرار می‌دهد. سپس، این ویژگی‌ها را با تکیه‌بر ساخت معنا و مضمون مطالعه می‌کند. هم‌چنین، ویژگی‌های لفظی و معنوی اشعار بر مبنای بافتار تاریخی این دو شاعر و خواستگاه فرهنگی آن دو مورد خوانش قرار می‌گیرد. انتظار می‌رود مطالعه تطبیقی این دو شاعر هم‌عصر بتواند به شناخت بهتر طالب آملی به‌عنوان شاعری که کمتر بدان پرداخته‌شده است و همین‌طور متنوع سازی مطالعات ادبی در زبان فارسی کمک کند. همچنین انتظار می‌رود با معرفی جان دان به حوزه مطالعات ادبی در زبان فارسی، اشتراکات همگانی و منحصربه‌فرد بشری در سپهر ادبیات فارسی مورد تأکید بیشتر قرار گیرد.

واژه‌های کلیدی: جان دان، تشبیه، سبک هندی، شعر متافیزیک، طالب آملی.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1]. عضو هیات علمی گروه زبان انگلیسی، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران: mb.shabanpour@ut.ac.ir

۱. پیشگفتار

طالب آملی یکی از شاعران فارسی قرن هفدهم میلادی است که در مازندران به دنیا آمد. قریحه شاعری و اتفاقات زندگی (مهاجرت او به شبه‌جزیره) موجب گشت که تأثیری بسزا در بسط و رشد سبک هندی در شعر فارسی بگذارد. سبکی که مشهور به استفاده از ذهن خلاق و تخیل آزاد شاعر در ساخت استعاره‌ها و تشبیه‌های بدیع و پیچیده است. مطالعه طالب آملی به‌عنوان شاعری که کمتر به او توجه شده است می‌تواند به فهم ما از شعر فارسی کمک بسزایی نماید، چراکه توجه را به‌سوی آثار متفاوت‌تر برده و همین‌طور به بسط حوزه جغرافیایی مطالعات ادبی کمک می‌نماید. به‌عبارتی‌دیگر، توجه به طالب آملی و شاعری چون او زبان فارسی را ازلحاظ تاریخی فراتر از مرزهای سیاسی و فکری برده و سدی خواهد بود در مقابل جزم‌اندیشی و انزواطلبی ادبی و هنری.

یکی از راه‌هایی که می‌تواند در تحقق این هدف کمک کند مطالعات تطبیقی است. مطالعات ادبی تطبیقی فضایی منحصربه‌فرد برای تنوع‌بخشی به تحلیل آثار هنری ایجاد می‌کند و اجازه می‌دهد که آثار ادبی از فرهنگ‌ها، زبان‌ها و بافتارهای تاریخی متنوع موردبررسی قرار گیرند. بدین شکل، تمرکز بر آثار به‌اصطلاح اصلی و مرکزی برداشته‌شده و به ادبیات و صداهای حاشیه نیز پرداخته شود. در همه حوزه‌های فرهنگی و زبانی شعرا و هنرمندانی هستند که تاریخ ادبیات آن فرهنگ بر آن‌ها متمرکز است. چنین تمرکزی منجر به یک‌جانبه‌نگری ها و خودبرتربینی‌هایی خواهد شد که ثمره آن جز زوال ادبی و فرهنگی نیست. فرهنگی به حیات خود ادامه خواهد داد که نه‌تنها بتواند تنوع روایت‌ها، سنت‌ها و ابرازهای بین فرهنگی را به رسمیت بشناسد، بلکه رفته‌رفته به مطالعه و از حاشیه درآوردن آن‌ها نیز کمک کند.

این مطالعه در تلاش است تا بامطالعه تطبیقی طالب آملی و جان دان، شاعر انگلیسی سده هفدهم میلادی تا به هدفی که در بالا توضیح آن رفت کمک کرده و با مقایسه طالب آملی با شاعری مهم و قابل‌اعتنا در ادبیات انگلیسی بر اهمیت طالب بی افزاید. انتخاب جان دان برای مقایسه با طالب آملی بر این فرض استوار است که مشابهت‌هایی میان سبک هندی در شعر فارسی و شعر متافیزیک در ادبیات انگلیسی وجود دارد. این مطالعه به روشن‌تر شدن این فرض نیز کمک خواهد نمود.

۱-۱. بیان مسئله

مطالعات تطبیقی اندک و محدودی در مورد شعرهای طالب آملی انجام پذیرفته است. این مقاله در پی آن است تا وجوه افتراق و تشابه برخی از شعرهای طالب آملی و جان دان را از دید سبک شناسانه بیابد و با مقایسه بافتار تاریخی–فرهنگی این دو شاعر نشان دهد که چگونه دو جغرافیا و فرهنگ متفاوت

در تاریخی متشابه به اشتراکاتی ادبی انسانی دست‌یافته‌اند.

۲-۱. پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش

پرسش بنیادین این تحقیق این است که وجوه تشابه و افتراق این دو شاعر، با توجه به نمونه اشعار آن‌ها، از منظر سبک شناسانه و با تمرکز بر عنصر تخیل، چه هستند؟ هم‌چنین، چرایی و خواستگاه ویژگی‌های سبک هندی و شعر متافیزیک چه می‌باشند؟

۳-۱. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی در مورد طالب آملی و اشعار تو انجام‌شده است، ولی سیری بر ادبیات انتقادی این شاعر و آثارش نشان می‌دهد که تعداد تحلیل‌های جدید بسیار اندک بوده و همچنین به این شاعر از دید ادبیات تطبیقی پرداخته نشده است. به غیر تذکره‌هایی که در مورد طالب نوشته شد، *کلیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی*، به اهتمام طاهری شهاب اثری بسیار مهم است که می‌تواند منبع بسیاری از مطالعات پیشرو باشد.

در سال‌های اخیر پژوهش‌هایی با رویکردهای جدید نقد ادبی به شکل پایان‌نامه و مقاله انجام‌گرفته است که درخور تمجید است. پژوهش گسترده‌ای چون «سبک‌شناسی پنجاه غزل از غزلیات دیوان طالب آهلی» توسط بیانه بوکانی و راهنمایی اسماعیل تاج‌بخش توانسته است مختصات شعری و سبک اشعار طالب آملی و اهمیت آن‌ها در سبک هندی را به‌صورت علمی و مستند نشان دهد.

همچنین، پایان‌نامه «صور خیال در غزل‌های طالب آملی» نوشته مهدی جلیلی سنسیقی نیز مطالعه‌ای سبک شناسانه است که به تخیل شاعرانه طالب و همچنین عناصر صوری اشعار او پرداخته است. «بررسی ساختار عناصر تشبیه و استعاره در غزلیات طالب آملی» نوشته محمد حاتمی‌نیا، نیز پژوهشی مشابه است. به نظر می‌رسد که در هردوی این پژوهش‌ها خلع بررسی ارتباط عناصر شعری و صوری اشعار طالب آملی با بافتار فرهنگی تاریخی احساس می‌شود. به نظر می‌رسد که «مقایسه مؤلفه‌های اخلاقی و اجتماعی در دیوان طالب آملی و اشعار امیر پازواری» نوشته مهدی حاجی‌بابایان و «بررسی اصطلاحات عرفانی در غزلیات طالب آملی» نوشته مهدی اویسی کیخا بتوانند به از میان برداشتن این خلع کمک کنند و در کنار همدید جامع‌تری از طالب آملی و اشعار او ارائه نمایند.

لازم به ذکر است که جان دان، شاعری ناآشنا در زبان فارسی نیست و مطالعاتی تطبیقی و مستقل متعددی در مورد او به زبان فارسی انجام‌شده است که شامل «بررسی تطبیقی عرفان سنایی و جان دان»

توسط علی دهقان و مریم امینی، «تطبیق صور خیال در اشعار جان دان و صائب» نوشته ناصر ملکی، مجید فرهیان و مریم نویدی، «صنعت ادبی تناقض در آثار جان دان و سعدی شیرازی» نوشته فاطمه عزیزمحمو حامدرضا کهزادی، «بررسی تطبیقی مفهوم مرگ در شعرهای جان دان و مولانا» توسط نرجس توحیدی فر و سعید اسدی، «زن: خاقانی، جان دان» نوشته سیده آناهیتا کزازی و پریسا صادقیه و «تخریب سبک پترارکیسم در ترانه ها و غزلیات جان دان» نوشته شیده احمدزاده می‌باشند.

٤-١. روش پژوهش

این مطالعه از روش ژرف‌خوانی (close reading) برای خواندن اشعار استفاده می کند. این روش از طریق مطالعه دقیق و در محدوده اثر صورت می‌پذیرد. لازم به ذکر است ژرف خوانی رویکردی است که منتقدین‌نو آمریکایی در دهه شصت سده بیستم میلادی برای مطالعه متون ادبی بکار گرفتند. این روش بسیار مرتبط و همچنین متأثر از فرمالیسم است. همچنین در طی مطالعه نمونه اشعار از رویکرد سبک شناسانه به‌منظور فراتر رفتن از متن و رسیدن به ویژگی‌های مشترک نمونه اشعار استفاده می‌شود. این مطالعه به‌منظور تحقق نگاهی جامع‌تر سعی می کند تا خوانش را محدود به متن و سبک نکرده و از مختصات و بستر تاریخی و فرهنگی اشعار هم استفاده کند. مطالعه تطبیقی نمونه اشعار طالب آملی و جان دان به دنبال نشان دادن هیچ‌گونه ارتباط تاریخی و فرهنگی از خلال یافتن اشتراکات و یا مستندات تاریخی، آن‌چنان‌که مکتب تطبیقی فرانسوی دیکته می کند، نیست و صرفاً در پی آن است تا بر اشتراکات بشر در فرهنگ، هنر و ادبیات به‌دوراز سلسه‌مراتب‌ها و تسلط‌جویی‌ها صحه بگذارد. در این رویکرد، ادبیات تطبیقی وسیله‌ای است برای شناخت بهتر بشریت و پنبه کردن رشته استثنا گرایی.

۲. مبانی نظری پژوهش

۲-۱. سبک‌شناسی

در بخش روش پژوهش توضیح داده شد که برای بررسی شعرهای انتخاب‌شده از روش ژرف خوانی استفاده می‌شود. این روش، مانند فرمالیسم، بر خود متن تأکید می کند و نه جوانب دیگری چون جوانب تاریخی و یا اجتماعی آن. البته برخی از صاحب‌نظران معتقدند که نقد نو که اساس نظری ژرف خوانی است ارتباطی با فرمالیسم نداشته و رویکردی مستقل است. درهرصورت، این مسئله مانع در نظر گرفتن تشابهات این دو رویکرد نقد ادبی نمی‌تواند باشد. نقد نو و ژرف خوانی تلاش می کنند تا با تمرکز بر متن، به‌عنوان نهاد مستقل به ذات و نه وابسته به نویسنده و یا مخاطب، به کشف و مشاهده ابهامات و

معانی عبارات چندپهلو و پیچیدگی‌های آن بپردازند. آرای تی. اس. الیوت در این رویکرد انتقادی بسیار موردتوجه قرارگرفته است. الیوت اعتقاد داشت که از طریق مطالعه متمرکز بر زبان شعر می‌توان به مقصود او پی برد و نه اطلاعات خارج از متن، همچون زندگی و یا ذهنیت شاعر (محمدی و همکاران ۸۴-۸۵). به‌عبارتی‌دیگر، مسیر درک معنا از متن شعر به ذهن شاعر است و که بالعکس. فرمالیسم نیز بر عناصر صوری متن مانند زبان، ساختار و سبک متن ادبی تمرکز و تأکید می‌کنند و آن‌ها را مبنای تحلیل قرار می‌دهد. معنای متن در این رویکرد در فرم متن تعبیه‌شده است و انتظار آن است که جوانب خارج از متن مبنای تحلیل ادبی قرار نگیرد چراکه «به اعتقاد فرمالیست‌ها ادبیات صرفاً یک مسئله زبانی است؛ لذا می‌توان گفت که زبان ادبی یکی از انواع زبان‌هاست و باید به آن از دید زبانشناسی نگریست» (نظری و نظری، ۱۴۷). البته مفهوم فرم در آثار ادبی خود می‌تواند مناقشه‌انگیز باشد؛ اما جدای از مباحث نظری و با اندکی مسامحه، برای مطالعه حاضر، می‌توان گفت «فرم در اغلب موارد به شیوه‌ای دلالت می‌کند که عناصر تشکیل‌دهنده‌ی یک اثر را باهم مرتبط سازد» (جمالی، ۱۴). تمرکز بر سبک، به‌عنوان یکی از این عناصر، در فرمالیسم خود می‌تواند مطالعه‌ای جامع و مستقل باشد. این رویکرد با تحلیل چگونگی استفاده نویسنده از زبان بر ساختارهای نحوی، آواها، ابعاد معنا شناسانه و هم‌چنین رابطه آن با دنیای بیرون از متن متمرکز می‌شود. سبک‌شناسی در پی آن است تا کارکرد هرکدام از این عناصر را در مبناسازی و دلالت-های در متن و همچنین گاهی تأثیر آن بر خواننده درک کند. باید متذکر شد که فرمالیسم و نقد نو، به‌منظور درک معنای متن، به ساختار کلی متن بیشتر توجه نشان می‌دهند، اما سبک‌شناسی به مختصات زبان شناسانه متن و کارکرد آن‌ها در سبک و تأثیر متن می‌پردازد. البته از دهه‌های آخر سده بیستم میلادی، سبک‌شناسی رفته‌رفته از فرمالیسم فاصله گرفت و با رشد و کثرت انواع رویکردهای انتقادی به ورای متن و بافتار فرهنگی و تاریخی متن نیز توجه نشان داد (کاتانو، ۱۲۱). در تحلیل سبک شناسانه شعر، با توجه به منبع تفکر شاعرانه و نقش صور خیال در آن، می‌توان بر تخیل و عناصری چون استعاره متمرکز شد. به‌طورکلی در این رویکرد باید هنجارهای ادبی پیشینه بر آثار ادبی غالب بودند را در نظر گرفت و تخطیِ از این هنجارها را ویژگی‌های سبک حاضر دانست (ایران‌زاده، ۹-۱۰). در چنین تحلیلی، باید بر استفاده از نمادها و ایماژها برای فهم چگونگی ایجاد تجربیات حسی، تشبیه و استعاره‌ها به‌منظور مطالعه بر ارتباط میان مفاهیم و ارتقای درک خواننده، واژه‌گزینی و ساختار عبارات و جمله‌ها برای بررسی ساخت لحن و آهنگ شعر، صدای راوی و زاویه دید برای درک معرفت‌شناسی راوی و جهت دادن به تفاسیر از متن، ریتم و وزن شعر برای فهم چگونگی ایجاد تأثیر عاطفی و همچنین تحلیل بافتار برای

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

آشکارسازی چرایی‌ها و دیگر لایه‌های معنایی تمرکز کرد.

۲-۲. مطالعات ادبی تطبیقی

ادبیات تطبیقی در چارچوب مکاتب ادبیات تطبیقی تعریف و تشریح می‌شوند. ازآنجاکه مکتب فرانسوی به دنبال یافتن شواهد و مستندات تاریخی و ادبی است تا نشان دهد اثری ملهم از دیگری است، مطالعه تطبیقی «یافتن سرنخ‌های مضامین و ایده‌های ادبی و چگونگی انتقال آن‌ها از ملتی به ملت دیگر درگذر زمان» (شرکت مقدم، ۶۱) است. به نظر می‌رسد در این چارچوب مطالعات انتقادی-تطبیقی بر اصل «تبیین تعاملات و مبادلات ادبی بین ملت‌های مختلف» (شرکت مقدم، ۶۱) استوار باشند که ادعایی انسان دوستانه و به نظر تقویت‌کننده نظام‌های سلسله‌مراتبی است. بااین‌حال، مطالعات تطبیقی مکتب فرانسوی به‌صورت عینی و یا ضمنی بر دوگانه تأثیرگذارنده و تأثیرگذار تکیه می‌کنند که دلالت بر قوی‌تر و غنی‌تر بودن فرهنگ وام‌دهنده نسبت وام‌گیرنده خواهد داشت؛ اما در مکتب آمریکایی، ادبیات تطبیقی که معمولاً با آرای رنه وُلک نمایندگی می‌شود، «بُعد ادبی، زیبایی‌شناسی و هنری باید در کانون توجه» (شرکت مقدم، ۶۲) است. هدف مکتب آمریکایی «رسیدن به حقایق انسانی بر پایه معماری ادبی متجلی در ادبیات انسان‌ها در هر زمان و هر مکان بود» (شرکت مقدم، ۶۲). این مقاله، در راستای همین هدف حرکت خواهد نمود، البته رویکرد ادوارد سعید، منتقد ادبی فلسطینی-آمریکایی، در چنین مطالعاتی می‌تواند بسیار راهگشا باشد.

آرای سعید به تغییر نگاه‌ها در مطالعات ادبی و فرهنگی تطبیقی کمک شایانی نموده است. آثار او، به‌ویژه *شرق‌شناسی* و *فرهنگ و امپریالیسم*، مطالعات ادبی را فراتر از مرزهای خود می‌برد و در بافتاری فرهنگی و سیاسی قرار می‌دهد. بنا بر آنچه سعید انجام داده است ادبیات تطبیقی نمی‌بایستی به مطالعه تطبیقی متون محدود شود و بافتارهای فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و ژئوپلیتیک هم موردتوجه کانونی قرار بگیرد. این جنبه‌ها، اگر نگوییم نه همه آن‌ها، در سطور و بین سطور آثار ادبی مستتر است. اگر چنین باشد، مطالعات ادبیات تطبیقی می‌توانند بازنمایی‌هایی که مبتنی بر سلسله‌مراتب هستند و یا استیلای یک فرهنگ را بر فرهنگی دیگر ترویج می‌کنند به چالش بکشند. به باور سعید، «ادبیات تطبیقی کنونی غرب، همراه با خودبرتربینی و خودشیفتگی فرهنگی است» (زینی‌وند، ۵۰) و منجر به «استعمار فرهنگی و تقدیس فرهنگ غربی» (زینی‌وند، ۵۰) خواهد شد. این مقاله با تاثی بر چنین مرامی، در پی آن است تا نشان می‌دهد که شعرای انگلیسی و یا اروپایی و خصایص شعری آن‌ها استثنا نیستند و از آن‌طرف اینکه شعر و

هنر نزد ایرانیان هست و بس نیز سخنی مهمل است.

۳. بحث و بررسی

۳-۱. سبک شعر هندی و شعر متافیزیک: مقایسه کلی

سبک هندی در شعر فارسی در دوره‌ی مغول سر برآورد و دارای خصیصه‌های مشخص است. تصویرسازی و استعاره در این سبک غنی و با جزئیات است. به باور خانلری، سبک هندی به‌وفور دارای «ایجاز، معنی بیگانه، نازکی اندیشه، زیبایی در غرابت، صور خیال پویا، اوصاف غریب و تمثیل» (ناتل خانلری ۳۰۰-۳۰۸) است. شعرا از استعاره‌ها و تشبیهات پیچیده برای بیان ایده‌ها و احساسات پیچیده استفاده می‌شود، به‌عبارتی‌دیگر «انگیزه‌های شباهت، گاه از وجه شباهت اخذ نمی‌شود، بلکه از مراعات نظیرها و سایر صنایع بدیعی به وجود می‌آید و یافتن وجه دشوار و گاهی ناممکن می‌شود. مثال *ترنج شکر* در بیت زیر: ترنج شکر، بویا می‌شدی دل را به کف طالب *** به سیب آن زنخدان می‌رسیدی گر سجود ما» (جلیل سنزیقی ۲۱۰). در مقایسه با سبک‌های قبل‌تر، زبان و انتخاب واژگان در سبک هندی بیشتر محاوره‌ای و مردمی است. شفیعی کدکنی «استفاده از فرهنگ و زبان کوچه و بازار» (شفیعی کدکنی، ۴۰-۶۴) را از مختصات سبک هندی می‌داند. همین مسئله موجب می‌شود که این سبک شعر مخاطبان بیشتری را به خود جذب کند. «شعر سبک هندی، شعر مضامین اعجاب‌انگیز و ایجاد رابطه‌های غریب است» (شمیسا، ۲۹۸) و این مضامین معمول در این سبک شعری شامل عشق، عرفان و سلوک و تأملات فلسفی است. اشعار اغلب به تجربیات معنوی و عاطفیِ اشخاص می‌پردازند. این مضامین در فرم تشبیه‌ها و نحوه به‌کارگیری آن‌ها اثر مستقیم داشت تا جاییکه، «ازنظر حسی و عقلی بودن، غالب تشبیهات بلیغ او عقلی به حسی‌اند و پس‌ازآن، حسی به حسی، بیشترین بسامد را دارد. مشبه حسی به مشبه‌به عقلی نیز کمابیش دیده می‌شود و عقلی به عقلی در غزل‌های او بسیار کم است» (جلیل سنزیقی ۲۱۱). شعرا در سبک هندی از طریق استفاده نوآورانه از زبان و فرم شناخته می‌شود. «شاعران هندی سرا اصل را بر مضمون و خیال تازه و معنی بیگانه نهاده‌اند» و در به‌کارگیری ساختارهای شاعرانه دست به آزمون‌وخطا زدند و تا جای ممکن سعی کردند از رسومات و روال‌های سنت‌های قبلی تخطی کنند؛ درنتیجه، «عیار خلاقیت در شعر هندی بالاتر از شعر دیگر سبک‌هاست» (حسینی، ۱۰۸). این سبک تبادلات فرهنگی و فکریِ میان دو جغرافیای ایران و هند در دوره‌ی مغول را بازتاب می‌دهد. مضامین و مفاهیم هندی در اشعار سبک هندی موج می‌زند؛ و از دلایل آن تبادلات تجاری، سیاسی و همچنین مهاجرت نخبگان

ایرانی به هند است. این سبک را بانام‌هایی چون صائب تبریزی، کلیم کاشانی، زینب النسا، عبدالقادر بیدل دهلوی، طالب آملی، یاور همدانی، امیری فیروزکوهی و بسیاری دیگر می‌شناسند. طالب آملی را نیز همچون دیگر شعرای سبک هندی با استعاره‌های پیچیده، مفهوم گرایی و بیان تخیلی شناخته می‌شوند. «طالب آملی شعر بی استعاره را بی‌نمک می‌داند... او استاد استعاره‌های مکنیه است... همه پدیدارها در شعر او جاندارند و تصاویر شگرفی از این منظر ایجاد کرده است. از میان گونه‌های مختلف استعاره مکنیه نیز گونه‌ی انسان‌مدار آن بسیار بیشتر از گونه‌های دیگر است» (جلیل سنزیقی ۲۱۳)؛ بنابراین، گزافه‌گویی نیست اگر ادعا کنیم اشعار طالب آملی با چنین خصایصی به تغییر سبک شاعرانه به سبک هندی در این دوره کمک شایانی می‌کند. البته، طالب آملی، شاید به دلیل مهاجرت و جلای وطن، از مضامین هستی شناسانه دور نبوده است. ابراز این مضامین از طریق ویژگی‌های سبک هندی ادبیات منحصربه‌فردی را رقم زد.

در آن‌سوی جغرافیای زمین، در انگلستان، چندین قرن بعد، در سده بیستم میلادی، اشعار جان دان موردتوجه بسیار قرار گرفت. به عبارتی، گویی جان دان توسط تی. اس. الیت و ویلیام بوتلر ییتس، جان دان را کشف کردند. «شعر متافیزیک در حال حاضر برای گروهی از شعرای قرن هفدهم استفاده می‌شود... که از تصویرسازی و روند شعری مشابه، هم در شعر سکولار و هم در شعر مذهبی، بهره می‌برند» (ایبرمز، ۲۱۵) و چرایی این پدیده بیش از هرچیزی ریشه در تلفیق فکر و احساس در شعر جان دان دارد. جان دان در ساخت شعر متافیزیک پیشرو بود و دیگران شعرای هم‌عصر او از او تاثی جستند. اشعار دان دارای قوام فکری و عمق عاطفی همراه با استعارات پیچیده و بدیع است که اصطلاحاً می‌توان آن را استعاره/تشبیه بعید، *conceit*، نامید. تشبیهات بعیدِ متافیزیک استعاراتی بلند و مبسوط هستند که میان نهادهای نامرتبط ارتباطی متعجب کننده و پیچیده ایجاد می‌کنند و فهم آن‌ها نیازمند تلاش بسیار است. اشعار جان دان پر از گزاره‌ها متناقض (نما) و کنایی می‌باشند که سبک و رویه فکری معاصر خود را به چالش می‌کشند. در حقیقت، انحراف جان دان از سبک غالب در شعر انگلیسی قرن شانزدهم در «مخالفت شدید او در مقابل ملاحت غنیِ آن، دید آرمانی نسبت به ذات انسان و عشق جنسی بود که سنت مرکزی شعر دوره الیزابت بود» (ایبرمز ۲۱۶). او همچنین در اشعار خود با «شیوه به نظم درآوردن شعرای معاصر خود، خصوصاً شعرای شوالیه» مخالفت ورزید» (ایبرمز، ۲۱۶).

بازیگوشی‌های فکری با استفاده از حوزه‌های متنوع دانش و علم به اشعار او لایه‌های معنایی متنوعی بخشیده است. ساختار در اشعار متافیزیک به‌گونه‌ای طرح‌ریزی می‌شود که جدلی را میان دو نهاد و یا

صدا ایجاد کند، بنابراین، اصطلاح متافیزیک برای این گروه از شعرا نشان‌دهنده استفاده از «سبک شعری مشترک، استفاده از زبان تمثیلی و روش سازمان‌دهی فرآیند تأملی و یا استدلال شاعرانه» (ایبرمز، ۲۱۶) است. او در اشعارش از زبان معمولی برای ساخت دیالکتیک و ایجاد گفتگو و ارائه استدلال‌ها به‌صورت رفت و برگشتی استفاده کرد. بیشتر مضامین به‌کاررفته در اشعار جان در مورد ایمان و شک در دین و یا عشق زمینی و عرفانی می‌باشند و «مخاطب اشعار او معمولاً معشوقه‌ای بی‌میل، دوستی فضول، خداوند، مرگ و خودش هستند» (ایبرمز ۲۱۶) و در اشعار خود با این مخاطبین با زبانی ساده به مباحثه می‌پردازد.

سبک شعر هندی در ادبیات فارسی و شعر متافیزیک انگلیسی هر دو از زبان و تصویرسازی غنی برای بیان مضامین استفاده می‌کنند و نگاهی عمیق به شرایط انسانی از خلال این فن‌های خلاقانه به دست می‌دهند. درحالی‌که ازنظر مضمونی و فن‌های سبک شناسانه دارای تفاوت‌هایی هستند، اما هردو سنت، علاقه خاصی به برانگیختن سؤالات عمیق فلسفی و گستردن مرزهای بیان خلاقانه به تأملات بنیادین بشری دارند. با نگاه کلی به این دو سنت شعری هم‌عصر در دو جغرافیای متفاوت، به درک عمیق‌تری از تنوع و غنای ادبیات جهانی و هم‌چنین تلاش جهانی بشر برای دست‌یابی به معنا و فهم می‌رسیم.

۲-۳. مقایسه تشبیه بعید در طالب آملی و جان دان

در سبک هندی، همان‌طور که توضیح داده شد، شعرا از انواع تشبیهات پیچیده برای بیان حسی استفاده می‌کنند. دریکی از غزل‌های خود، طالب چنین می‌سراید که:

ز خونریزی نشاید شست کین کشتگانش را ز هم دورند دائم گرچه لشگرهای مژگانش

تصویر بکار رفته در این بیت بسیار بدیع و تأثیرگذار است. مژه‌های دو چشم معشوق به دو لشگری تشبیه شده‌اند که دست به کشتار کسانی می‌زنند که احتمالاً به چشمان معشوق خیره شوند. هرکدام از مژه‌ها چنان سربازی هستند که عاشق را از دم تیغ می‌گذرانند؛ اما این‌همه ماجرا نیست. این تشبیه آنجا تعجب‌برانگیز و تأثیرگذار می‌شود که طالب خود و معشوق را به این دو لشگر تشبیه می‌کند و البته به طرز شگفت‌انگیزی وجه شبه دیگر بر اساس کشنده بودن مژگان یا تأثیر کشنده عشق بر عاشق نیست، بلکه عدم وصل و محال بودن اتصال دو لشگر/دو گروه از مژه‌ها در این قرابت است. طالب خود و معشوق را به لشگرانی تشبیه می‌کند که شاید برای یک کل/تن واحد بجنگند، اما هیچ‌گاه به هم نمی‌رسند. از طرفی دیگر، باکمی تأمل، شاید بتوان ادعا کرد که خود کشته‌شدگان هم از لشگریانِ کشنده دور هستند

و هرگونه نزدیکی میان سربازِ معشوقی که عزم خصم دارد و عاشقی که عزم قرابت، محال است و به ریختن خون عاشق منجر خواهد شد. در این بیت بسیار تأثیرگذار، طالب امری انتزاعی و مفهومی را به امری کاملاً مادی تبدیل کرده تا تأثیری حداکثری بر مخاطب بگذارد. البته باید یادآور شد که در عین اینکه این بیت احساسات شاعر را به حد کمال ابراز کرده و احساسات مخاطب را هم به حد کمال برمی‌انگیزید، اما این ابراز و برانگیختگی از خلال احساس نیست بلکه از یک استدلال عقلی ایجاد می‌شود و آن عدم وصل دو مژگان و یا سرباز و قربانی هستند.

در شعر متافیزیک انگلیسی، استعاره بعید، همان‌طور که در بخش قبل توضیح داده شد، استعاره‌ای است که دو عنصر به‌ظاهر کاملاً بی‌ربط را به شکلی تعجب‌برانگیز و پیچیده به هم تشبیه می‌کند. جان دان در شعر «یک وداع: غدغن کردنِ سوگواری» برای توصیف رابطه میان دو دلداده، آن‌ها را به پایه‌های پرگار تشبیه می‌کند. در خطوط ۲۵ تا ۲۸ این شعر، آمده است که:

گر آن‌ها دوتایند، پس آن‌ها دوتایند
چنانکه دوپایه سفت پرگار دوتایند.
روحِ تو، آن پای ثابت، ندارد هوایِ
حرکتی تا کند حرکتی، اگر کند دگری.

روح دو دلداده، مانند پایه‌های پرگار، به هم متصل‌اند و نسبت به حرکت یکدیگر واکنش نشان می‌دهند. در خطوط ۲۹ تا ۳۲ این شعر، دان با تکیه‌بر همین استعاره ادامه می‌دهد:

و گرچه نشیند در میانه،
اما هرگاه دگری بگردد در آن دور،
شود کج و گوش بدو دارد به دنبالش
و شود راست، آنگاه که آن شود به منزلگاه.

معشوق در خانه می‌ماند، همانند یک‌پایه پرگار که در مرکز دایره ثابت می‌ماند و عاشق، مثل آن پایه دیگر، به دور مرکز می‌گردد. این به این معنی است که گرچه عاشق و معشوق از هم دورند، اما هنوز به هم متصل‌اند و هماهنگ‌اند. علاوه‌برآن، می‌توان پایه ثابت پرگار را عاشق در نظر گرفت، چون همیشه ثابت و استوار از معشوقی که درحرکت است و البته دور حمایت و مراقبت می‌کند. خود پرگار، عشق

میان عاشق و معشوق، با دوری طرفین نه‌تنها هم کم نمی‌شود بلکه همسازی آن در رسم دایره به آن معنا و قوام می‌دهد. جان دان با استفاده از چنین تشبیهی ارزش و کارکرد پیوند معنوی و فکری میان دلداده‌ها را با نمودی فیزیکی ارتقا بخشیده است، چراکه با این تشبیه ثابت کرده است که عشق بافاصله فیزیکی نه‌تنها کم نمی‌شود بلکه می‌تواند عمیق‌تر، ماناتر و بامعناتر شود. از دیگر جنبه‌های این تشبیه، گردش پایه پرگار، در اینجا عاشق، به دور یک مرکز، معشوق، است که نشان‌دهنده حرکت و بازگشت است، همچنان‌که حرکت عاشق درنهایت به نقطه ابتدایی و معشوق است. این حرکت و بازگشت آفریننده‌ی یک دایره کامل، عشق کامل و یا رسیدن به کمال است.

طالب، دریکی دیگر از غزل‌هایش، در دو بیت، عاشق را تشبیه به مگس می‌کند:

دلم به لعل تو چسبیده از هوس به دو دست چنان‌که چسبد بر انگبین مگس به دو دست

...

لب تو داد مگر آبروی شهد به باد که خاک بر سر خود می‌کند مگس به دو دست

در این دو بیت، نیز طالب از تشبیهی بعید و بسیار بدیع برای تصویرسازی و بیان احساسات استفاده کرده است. در بیت اول، طالب دلِ خود و یا عاشق را به مگسی تشبیه کرده است که به انگبین یا عسل چسبیده است. نهایت وصال عاشق به معشوق همچون چسبیدن مگس به انگبین است. درحالی‌که طنازی شیرینی در این تشبیه بکار رفته است، اما نشان‌دهنده شدت علاقه و وابستگی عاشق، در اینجا شاعر، به معشوق است. همان‌طور که مگس به عسل چسبیده و بال و دست‌وپایش در آن فرورفته و قادر به جدا شدن از آن نیست، دل شاعر نیز به معشوق چسبیده و حتی اگر بخواهد هم نمی‌تواند از آن جدا شود. در بیت دیگر نیز لب معشوق به شهد و عسل تشبیه شده است اما چون لب معشوق شیرین‌تر از شهد است آبروی آن را برده است. مگس، عاشق، هم که به عسل علاقه‌مند است، به دلیل شیرین‌تر بودن لب معشوق، متحیر مانده است و خاک بر سر خود می‌کند. طالب در بیان عشق خود به معشوق از خلال این تشبیه، به‌خوبی توانسته است احساسات عمیق و پیچیده خود را به تصویر بکشند و خواننده را به تأمل و البته لبخند وابدارند.

جان دان نیز همچون طالب آملی از حشره برای بیان احساسات پیچیده خود استفاده کرده است. این نوع استفاده از یک حشره برای موضوعی بسیار مهم علاوه بر تصویرسازی بر حلاوت موضوع هم می‌افزاید و نشان‌دهنده لطافت طبع بالای شاعر نیز هست. دان دریکی از منظومه‌های بسیار مشهور خود، کَک، با

شوخ‌طبعی وصال عاشق و معشوق را به کَک تشبیه می‌کند. بی‌گمان این شعرِ جان دان، نمونه اعلای شعر متافیزیک است. تشبیه بعید کَک مضامین عشق، وصال فیزیکی و ذات رابطه‌ی میان عاشق و معشوق را زیرکانه در یک تصویر به‌صورت فشرده بیان می‌کند. پیوند مفهوم وصال به کَک، از طرف دیگر، حشره‌ای بی‌اهمیت را در این شعر به استعاره‌ای قدرتمند و نافذ تبدیل می‌کند که هر خواننده‌ای را به دام استدلال دان می‌کند، گرچه معشوق در دام این استدلال نمی‌افتد و دست رد بر سینه عاشق می‌زند. در خطوط ۱ تا ۴، شعر آمده است:

بنگر تنها به این کَک و خود التفات کن،
چه خُرد است آن‌که بر من حرام کرده‌ای؛
نخست مرا مکید و کنون تو را،
و در این کَک، خون ما درهم‌آمیخته‌اند.

در اینجا، دان از تصویر مکیدن خون توسط کَک استدلال می‌کند که وصال آن‌ها پیش‌تر از وصال فیزیکی محقق گشته است و این وصال چقدر امری است کوچک و ساده و معشوق در سرباززدن از وصال تن امری است بی‌فایده. انگار که معشوق قصد جان کَک را کرده است، در خطوط ۱۰ تا ۱۳ ف این شعر، شاعر می‌گوید:

آه درنگ کن، از سه جان در این کَک درگذر،
آنجا که ما عن‌قریب، نه بیش از آن به نکاح درآمدیم.
این کَک تو و من است و این
است بستر زناشویی و معبد نکاح ما.

شاعر، در این خط‌ها، به کَک حتی تا حد بستر و معبد ازدواج عاشق و معشوق ارزش می‌بخشد و بر تقدس اتحاد میان عاشق و معشوق، از خلال تشبیه کَک، تأکید می‌ورزد. در خطوط ۲۵ تا ۲۷، می‌گوید:

راست این باشد؛ پس بد آن‌که چقدر دروغین‌اند پروا:
همین‌قدر آبرو، آن‌دم که تسلیم من شوی،
از کف دهی که مرگ این کَک از تو جان گیرد.

در این خطوط پایانی شعر، شاعر استدلال می‌کند که زیان آبروریزیِ تسلیم شدن معشوق در برابر عاشق برای وصال به شتر از مرگ (کشتن) کَک نیست. شاعر از طریق در پی این است تا به معشوق القا کند که وصال قبل از ازدواج چقدر امری است خُرد و کوچک. تشبیه مستتر در این شعر با یک روایت همگام می‌شود. کَکی هم عاشق و هم معشوق را می‌گزد. پس خون آن دو در بدن کَک در هم می‌آمیزد. پس عاشق و معشوق در بدن کَک، فراتر از هرگونه وصال دیگری، به یکدیگر محرم شده‌اند، چراکه خون آن‌ها عصاره جان آن‌هاست. عاشق معشوق را از کشتن کَک و یا از بین بردن وصال آن‌ها نهی می‌کند. نکته بسیار مهم در این استعاره، زنده‌بودن آن است. این استعاره مفاهیم غالب در قرن هفدهم در مورد پاک‌دامنی و آبرو را به چالش می‌کشد. البته با توجه به سابقه قوی مذهبی و دیگر نوشته‌های جان دان او را متهم به فساد اخلاقی نمود چراکه در همین شعر او کَک را به معبد نکاح تشبیه می‌کند. تشبیه محل نکاح به عبادتگاه نشان‌دهنده ارزش ازدواج نزد جان دان است. این تشبیه بیانگر قدرت شاعرانه جان دان در بیان احساسات عمیق از طریق امتزاج آن‌ها با اموری دنیوی و روزمره است. این تشبیه به‌ظاهر ساده که باکمی طنز نیز همراه شده است نه‌تنها پیچیدگی‌های مفهوم عشق و وصال را قابل‌درک و ساده به تصویر کشیده است بلکه با برانگیختن عقل و احساس مخاطب بر اهمیت آن افزوده است.

۳-۳. مقایسه بسترهای تاریخی سبک هندی و شعر متافیزیک

پیدایش سبک هندی در شعر فارسی از برآیند چندین عامل فرهنگی تاریخ در دوره مغول در هند حاصل‌شده است. تأسیس حکومت پادشاهی مغول در سال ۱۲۰۶ میلادی شروع فعالیت ادبی زبان فارسی در هند بوده است. پادشاهان مغول در هند از شعرا و اندیشمندان ایرانی ئ فارسی‌زبان حمایت بسیار نمودند که موجب ایجاد و دگرگونی سنت‌های ادبی فارسی در هند گشت. این روند تا سال ۱۸۷۵ در هند ادامه یافت و شبه‌جزیره را تبدیل به مرکزی برای تولید ادبیات فارسی نمود. گسترش صوفیگری در هند نیز نقش مهم در پیدایش سبک هندی بازی کرد. شاعرانی چون امیر خسرو دهلوی مضامین عرفانی را با مفاهیم و مضامین بومیِ هندی درآمیختند و تلفیقی منحصربه‌فرد در تأملات فلسفی و فکری به وجود آوردند. فضای چند فرهنگی در دربار مغول و به‌طور کل در شبه‌جزیره موجود تبادل بسیار زیاد ایده‌ها و فرم‌های ادبی گشت و موجب نمو و بسط سبک منحصربه‌فرد هندی که تلفیقی از سنت‌های گوناگون بود گشت. از دیگر عوامل دخیل در پیدایش سبک هندی حمایت دربار مغول از ادبا بود. این امر باعث مهاجرت بسیاری از شعرا از ایران به هند گشت. طالب آملی نیز از طریق مهاجرت به شبه‌جزیره تبدیل به

شاعری تأثیرگذار در سبک هندی شد. شعرای مهاجر با دیگر شعرای بومی در تعامل بودند و دست به تلفیق فن‌های ادبی و بیانی شعر فارسی با هنر و ادب هندی زدند.

در آن‌سوی دنیا، در انگلستان، پیدایش شعر متافیزیک نیز متأثر از عوامل فرهنگی تاریخی گوناگون بود. قرن هفدهم در انگلستان دوره پرسش‌های بنیادین فلسفی دینی بسیار جدی بود. براندازی کوتاه‌مدت سلطنت در انگلستان و کشمکش‌های مذهبی خونین آن دوره در انگلستان و در سرتاسر اروپا موجب گشت تا اصول نهادینه‌شده به چالش کشیده شوند و تلاش برای یافتن درک عرفانی عمیق‌تر به نهایت برسد. در همین راستا، شعرای متافیزیک مانند جان دان و جرج هربرت دست به کشف و خلق مضامینی مانند ایمان، رستگاری، سرشت الهیات از طریق استعارات پیچیده زدند. از طرفی، از اواخر قرن شانزدهم انقلاب علمی عظیمی در انگلستان رخ داد که فضای فکری قرن هفدهم را عمیقاً تحت تأثیر قرارداد. پیشرفت‌ها درزمینهٔ نجوم، فیزیک و دیگر علوم نظرات سنتی در مورد سازوکار جهان و جایگاه بشر در آن را دچار چالش‌های عظیم نمود. استفاده شعرای متافیزیک از مفاهیم و تصویرسازی‌های علمی در آثارشان و همین‌طور خلق استعاره‌های بدیع و بعید مؤید علاقه‌مندی آن‌ها نسبت به کشفیات علمی و کاوش حوزه‌های ناشناخته است.

٤. نتایج و یافته‌های تحقیق

بررسی تطبیقی خصیصه‌های سبک هندی و شعر متافیزیک نشان دامنه این دو سبک دارای قرابت‌های بسیار و مشترک در استفاده از فن‌های صور خیال هستند. قدرت تخیل و دو استعاره بعید از هرکدام از شعرای موردمطالعه نشان داد که طالب آملی و جان دان هر دو شاعری تردست در خلق تشبیهات بدیع با تأثیرات حسی قوی و استفاده از مضامین مهم و سترگ انسانی هستند. مقایسه تاریخی–فرهنگی این دو شاعر نشان دهد که سبک هندی و شعر متافیزیک، با همه تشابهات سبکی، از دو بستر فرهنگی تاریخی به دلیل عوامل متفاوت از یکدیگر پدید آمدند، اما در دو جغرافیا و فرهنگ متفاوت در تاریخی متشابه به اشتراکاتی ادبی انسانی دست‌یافته‌اند.

November2024 - ۱۴۰۳ شماره

کتاب‌نامه

– ابرمز، ام. ای. (۲۰۱۱)، *واژه‌نامه ادبی*. سنگیج لرنینگ. بوستن.

– ایران‌زاده، نعمت الله (۱۳۹۰). *نظریه سبک در ایران (روش‌های سبک‌شناسی)*، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال چهارم، شماره دو، ص ۱–۲۰.

– جلیلی، سنزیقی، مهدی (۱۳۹۱). *صور خیال در غزل‌های طالب آملی*، بجنورد، دانشگاه پیام‌نور.

- جمالی، مریم (۱۳۹۴)، *مقدمه‌ای بر مفهوم فرم و فرمالیسم در هنر مدرن*، جستارهای فلسفی، شماره ۲۸، ص. ۵-۳۳.
- حسینی، حسن (۱۳۶۷)، *بدل، سپهری، سبک هندی*، تهران، سروش.
- زینی‌وند، تورج (۱۳۹۳). *معرفی و تحلیل نقدی ادوارد سعید بر چالش‌های بنیادین ادبیات تطبیقی*. دوفصلنامه پژوهش-های ادبیات تطبیقی، د ۳، ش ۲ (پیاپی ۶)، صص ۴۷-۷۰.
- شرکت مقدم، صدیقه (۱۳۸۸). *مکتب‌های ادبیات تطبیقی. مطالعات ادبیات تطبیقی*، سال سوم، شماره ۱۲، صص. ۵۱-۷۱.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶)، *شاعر آینه‌ها*، تهران، آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، *سبک‌شناسی شعر*، تهران، فردوس.
- کاتانو، جیمز و. (۱۹۹۷). *سبک‌شناسی*. ترجمه فرزین قبادی. نامه فرهنگستان. ۷/۴، ص ۱۱۲-۱۲۱.
- محمدی، رضا و همکاران (۱۳۹۲). *بن‌مایه‌های فکری مکتب نقد نو در نگاه الیوت و آدونیس*. مطالعات ادبیات تطبیقی، سال هفتم، شماره ۲۸، صص. ۷۹-۱۰۰.
- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۵۵)، *«یادی از صائب»*، ص ۲۹۶-۳۱۷.
- نظری، احمدرضا و همکاران (۱۳۹۷). *بررسی اشعار نادر نادرپور از منظر فرمالیسم روسی*. دوفصلنامه علمی-تخصصی زبان و ادبیات فارسی، سال دوم، شماره سوم، صص. ۱۴۱-۱۸۰.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

از ایران تا هند؛ نقش طالب آملی در پیوند ادبیات فارسی و شبه‌قاره

صدام حسین اعجازی[1]، اخلاق آهن[2]

چکیده

تاریخچه‌ی آغاز مهاجرت گروه‌های ایرانی به هند نشان می‌دهد که در قرن هشتم میلادی، پس از سلسله‌ی ساسانیان و بسط اسلام، زرتشتیان(پارسیان) از ایران به هند مهاجرت کردند. در دوره‌های جوراجور، چه قبل و چه بعد از ورود و انبساط اسلام در شبه قاره، ایرانیان از قشرهای گوناگون به این سرزمین مهاجرت می‌کردند. به انگیزه‌ی شرایط و عوامل متنوّع، این مهاجرت‌ها گاهی به صورت فردی و گاهی به شکل گروهی و جمعی انجام می‌شد. این مهاجرت‌ها در دوره‌هایی به‌شدّت افزایش یافته است: ۱ – حمله‌ی اعراب، ۲ – یورش‌های غزنویان، ۳ – تهاجم مغولان، ۴ – سیاست‌های دوران صفویه. گروه‌هایی که از ایران به هند مهاجرت کردند شامل: دسته‌ی اول، نویسندگان و شاعران بودند. دسته‌ی دوم، عرفا و صوفیان بودند. دسته‌ی سوم، افرادی بودند که برای جستجوی مقام و منزلت به این کشور مهاجرت کردند. محبوبیت گذشته‌ی هند به دلیل وجود امکانات و ثروت‌های مادی، نزدیکی شبه‌قاره به سرزمین‌های ایرانی، وجود بسترهای گسترده‌ی تجاری میان دو منطقه و همچنین جایگاه زبان و ادبیات ایرانی در هند، از مهم‌ترین عوامل جذابیت برای این مهاجران به شمار می‌رود. با ورود مغول‌ها به هند، شاعران بسیاری از ایران به این سرزمین مهاجرت کردند. علاوه بر دهلی، شهرهایی همچون آگره، لاهور، لکهنو، جونپور، پنجاب، کشمیر، احمدآباد، گول کنده، گلبرگه، بیجاپور و احمدنگر نیز به مراکز پررونق شعر و ادبیات فارسی تبدیل شدند. شاعران بزرگی چون عرفی شیرازی، نظیری نیشاپوری، ظهوری ترشیزی، طالب آملی، کلیم کاشانی و صائب تبریزی به این فضا روی آوردند. و یک سبک جدید فارسی به نام سبک هندی رواج پیدا کرد و در کنار سبک خراسانی، سبک عراقی و سبک بازگشت در کتاب‌های ادبیات فارسی ثبت شد. در ادامه طالب آملی شاعر دل سوخته، که در وطنش با بی‌مهری مواجه شد، عزم ترک دیار کرد و ابتدا به کاشان و اصفهان، سپس به مرو و از آن جا رهسپار هندوستان و دربار پادشاهان گورکانی، که دوست‌دار شعر و ادب بودند، گردید.

واژه‌های کلیدی: طالب آملی، ایران، شبه قاره هند، شاعران مهاجر، گورکانیان هند، سبک هندی.

---

۱. استاد مهمان و دانشجوی دکتری، دانشگاه جواهر لعل نهرو دهلی نو، saddamejazi@gmail.com

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی و مدیر گروه دانشگاه جواهر لعل نهرو دهلی نو

۱- مقدمه

شبه قاره‌ی هند برای خارجیان بالخصوص برای ایرانیان نوعی سرزمین افسانه‌ای با ثروت عظیم، جواهرات غیر قابل تخمین و وسایل زرین بود. هند از نظر اقتصادی، فرهنگی و سیاسی سرزمین مهاجرپذیری بود. فراوانی نعمت‌های طبیعی و ثروت موجود در این سرزمین، نه تنها مهاجمان را به آن جا کشاند و در همان جا ساکن ساخت. از منظر سیاسی، نهاد حکومتی هند در طول هزار سال، عمدتاً بر پایه‌ی یک پدیده‌ی مهاجرتی بنا شده بودص. سلاطین آگرا و دهلی و دکن، گاهی از تبار ترک، گاهی افغان و در برخی موارد از نوادگان تیمور و مغول بودند. به طور کلی، مدیریت دستگاه حکومتی به دست شخصیت‌های غیر بومی و مهاجر انجام می‌شد. شهریار نقوی درباره‌ی هند چنین می‌نویسد: "شبه قاره، سرزمین عجایب و تنوّع و تضادهاست، و آن را می‌توان سرزمین صد دستار، صد گفتار و صد رفتار نیز نامید".[۱]

هند از زمان‌های قدیم به عنوان سرزمینی مهاجرپذیر و مهمان‌نواز شناخته شده و با آزادی مذاهب و وجود هفتاد و دو ملت، فرهنگی غنی و متنوّع دارد. این کشور در دوران میانه، محل پرورش شاعران، نویسندگان، هنرمندان، حکیمان، عارفان، فیلسوفان و دانشمندان بوده است. در زمان حکومت تیموریان، مرکز شعر و ادبیات از ایران به هند منتقل شد و شهرهای دهلی و آگره به عنوان پایتخت‌های شعر و ادبیات شناخته شدند. بسیاری از شاعران، نویسندگان و فرهیختگان ایرانی به هند مهاجرت کرده و در این سرزمین سکونت گزیدند. آن‌ها به مقام‌های بلندمرتبه دست یافتند و آثار برجسته‌ای را در همین جا خلق کردند که تا به امروز باقی مانده و به عنوان راهنمایی برای درک بهتر فرهنگ هند به ما کمک می‌کند. این آثار همچنین دیدگاه و نگرش کلی نسبت به هند، شیوه‌ی تفکر، آیین‌ها و آداب و رسوم آن را به تصویر می‌کشند.

ملک‌الشعرا بهار می‌نویسد "بسیاری از ایرانی‌ها از شاعر گرفته تا واعظ و نویسنده و هنرمندی که توانستند از ایران بگریزند، به سوی هند روانه شدند. زیرا پادشاهان تیموری، ایران را وطن خود و ایرانیان را هم‌شهری و هم‌زبان خود می‌دانستند و از هوش و ذوق آن‌ها لذت می‌بردند. آن‌ها هم در دربار با بذله‌گویی و خوش زبانی و مداحی، درباریان را خشنود می‌ساختند. در این زمان شعر و شاعری

۱. نقوی، شهریار. (۱۳۵۳). تاریخ فرهنگی هند. تهران: انتشارات فرهنگ. ص.۱۳۸

به زبان فارسی در دهلی بیش از اصفهان رواج داشت، به‌ویژه که پادشاهان صفوی به زبان ترکی صحبت می‌کردند".[۱]

یکی از این شخصیت‌های برجسته که نیاز به شناخت و معرفی بیشتری در میان مردم دارد، محمد طالب آملی است. محمد طالب آملی از شاعران برجسته پارسی‌گوی قرن یازدهم هجری به شمار می‌آید که با آثار و استعداد شعری هنرمندانه‌اش، فرهنگ غنی ایرانی و زبان فارسی را به‌طور مؤثری در آن دوران معرفی کرد. او به سرزمین هند سفر کرد و مورد توجه پادشاهان و فرمانروایان تیموری هند قرار گرفت و همانند پیشینیان خود، جوایز، انعامات، خلعت‌ها و تقدیرنامه‌ها دریافت کرد و به مقام ملک‌الشعرای دربار جهانگیر نائل آمد.

۲-زندگی طالب آملی

سید محمد بن عبدالله آملی، که به نام طالب آملی و مشهور به طالبا شناخته می‌شود، در حدود سال ۹۹۶ هجری قمری در یکی از روستاهای شهرستان آمل به دنیا آمد. او دوران جوانی خود را در زادگاهش سپری کرد و در همان‌جا به یادگیری علوم رایج آن زمان پرداخت. پیش از رسیدن به بیست سالگی، علاوه بر حفظ قرآن، در زمینه‌های مختلفی همچون سیاق، هندسه، منطق، فقه، هیئت، حکمت، فلسفه، عرفان، عروض، ادبیات عرب، شعر و خوش‌نویسی تحصیل کرد و در این رشته‌ها به مهارت کامل دست یافت.

در کتاب تاریخ مازندران اسماعیل مهجوری این‌گونه یاد شد:"این شاعر نامدار به فضائل اخلاقی موصوف و در ادبیات عرب و ادبیات فارسی استاد و در منطق،حکمت، عرفان، هیأت، هندسه نیز بر بیشتر استادان هم عصر خود برتری داشت ..."[۲] در سال ۱۰۱۰ هجری قمری، زمانی که او تقریباً ۲۳ ساله بود، تصمیم گرفت برای بهبود وضعیت خود و کسب شهرت، دیار پدری‌اش را ترک کند. او به دنبال شخصی بود که بتواند رضایت خاطرش را جلب کند و به سمت کاشان و اصفهان حرکت کرد و از آمل خارج شد. او تلاش کرد تا از استعداد شاعری‌اش به بهترین نحو استفاده کند، اما نتوانست به

۱. بهار، ملک‌الشعرای. (۱۳۸۱). تاریخ تطور شعر فارسی (جلد ۳). تهران: انتشارات امیرکبیر. ص. ۷۰-۷۱

۲. مهجوری، ا.(۱۳۴۵). تاریخ مازندران، جلد ۲: ساری.

جمع شاعران دربار صفوی بپیوندد و با ناامیدی به زادگاهش، آمل، بازگشت. پس از این‌که از عشقش ناامید شد، آمل را برای همیشه ترک کرد و به سمت مرو رفت. در مسیر، مدتی کوتاه در مشهد توقف کرد و اشعاری در مدح امام هشتم، علی بن موسی الرضا(ع)، سرود. طالب در زمان ورود به مرو حدوداً ۲۳ ساله بود.

در مرو به دربار بکتش خان راه یافت و قصایدی در ستایش او سروده است. او به مدت دو سال در خدمت او به آرامش خیال و آسایش زندگی پرداخته است. تمایل شدید او به دستیابی به مقامات بالاتر و احتمالاً جمع‌آوری ثروت بیشتر، او را به فکر سفر به هند انداخت. در آن زمان، هند برای ادبا، هنرمندان، صنعتگران و حتی پهلوانان و جنگجویان ایرانی به منزله‌ی کشورهای پیشرفته‌ی اروپایی و آمریکایی برای جوانان امروزی بود. ایرانیان در هند علاوه بر کسب ثروت، به مقامات عالی کشوری و لشکری و حتی صدارت عظمی نیز دست می‌یافتند[۱].

طالب آملی درباره‌ی شوق و علاقه به سفر و زندگی در هند این‌گونه بیان می‌کند که هر کسی که به این کشور سفر کند، از نزدیک عظمت و شکوه سخاوت و هنر بیان را تجربه خواهد کرد. او هند را به عنوان سرزمینی سرشار از دانش و فضیلت معرفی می‌کند و آن را منبعی از سخن و معدن سخاوت می‌داند. در هند، دانش و فضیلت ارزشمند و مورد احترام هستند و در این سرزمین، گوهر دانش شناخته و ارج نهاده می‌شود. او همچنین فرهنگ هند و تأثیر آن بر شکوفایی هنر و علم را مورد تحسین و ستایش قرار می‌دهد:

درآ به هند و ببین رتبه‌ی سخا و سخن که منبع سخن و معدن سخا اینجاست
به هند جوهریانند قدر فضل شناس رواج گوهر دانش به مدّعا اینجاست

بکتش خان علاقه‌ی زیادی به طالب داشت و هرگز راضی به خروج او از مرو، برای همیشه نمی‌شد؛ بنابراین طالب به طرز جالب و دلنشین و فریبنده‌ای از وی خواست تا از مرو، به آمل سفر کند.

۱. گودرزی، فرامرز(۱۳۸۲) زندگی‌نامه و کارنامه‌ی ادبی طالب آملی، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ص ۴۲-۴۱.

مسافرت آمل یک بهانه‌ی محض بود اما وی راهی هندوستان گردید. طالب در این موقع در حدود بیست و پنج ساله بود. هنگام خروج از ایران و عزیمت به هند رباعی مشهوری سروده که اکثر تذکره نویسان آن را ذکر کرده‌اند.

در این رباعی، شاعر حسرت و اندوه خود را از مهاجرت به هند و ترک وطن ابراز می‌کند. این ابیات نمایانگر ناراحتی و دلتنگی او از دوری از ایران هستند. او می‌گوید که هیچ‌کس هدیه‌ای ارزشمند به هند نمی‌برد و تنها باید بخت بد خود را در ایران رها کرده و به هند برود. همچنین، به خطر پشیمانی در این سفر اشاره می‌کند. به‌طور کلی، این ابیات احساس غربت، پشیمانی و تسلیم شاعر در برابر سرنوشتش را به تصویر می‌کشد:

طالب گل این چمن به بستان بگذار　　بگذار که می‌شوی پشیمان بگذار
هندو نبرد به تحفه کس جانب هند　　بخت سیه خویش به ایران بگذار
مرا غریب وطن ساخت بی نصیبی من　　خدای رحم کند بر من و غریبی من
بیچارهٔ مرض عشقم ای طبیب مکوش　　تو رو طبیبی خود کن مکن طبیبی من[1]

۳-طالب آملی در هند

طالب در حدود سال ۱۰۱۶ هجری قمری به سمت هند سفر کرد. پس از ورود به این کشور، نتوانست به موفقیت‌های چشمگیری دست یابد و به همین دلیل از سال ۱۰۱۶ تا ۱۰۲۰ هجری قمری در شهرهای مختلف هند سرگردان بود و برای تأمین معیشت خود از شهری به شهر دیگر می‌رفت. در این چهار سال، او از شهرهای دهلی، آگره، لاهور، ملتان، سرهند و چندین شهر کوچک دیگر بازدید کرد و ملاقات‌های زیادی با شخصیت‌های برجسته این شهرها داشت. از میان این شهرها، لاهور بیشتر از سایرین توجه او را جلب کرد و او قصیده‌ای در وصف این شهر سروده است.

خوشا لاهور و فیض آب لاهور　　به طاعت میل شیخ و شاب لاهور

۱ نوری، نظام‌الدین(۱۳۷۸) تاریخ ادبیات و فرهنگ مازندران، ساری: نشر زهره، ص۷۲۹.

نیابی ز اهل هندوستان گروهی — به دل نزدیکی ارباب لاهور
همه آلات لهو آلات دهلی — همه اسباب عیش اسباب لاهور
میان بگشا و خوش واکش که در هند — فراغت نیست جز در خواب لاهور
گمانم نیست کاندر هفت کشور — بود شهری به آب و تاب لاهور
خدایا زنده‌ی جاوید دارش — به آب خضر یعنی آب لاهور[1]

علامه شبلی نعمانی در کتاب شعرالعجم اشاره می‌کند که طالب در شهرهای لاهور، آگره، ملتان و دهلی به شیوه‌ای رندانه زندگی می‌کرده و از زیبایی‌ها بهره‌برداری می‌کرده است. خوشبختانه، شاهدان و چهره‌های زیبا نیز به این شاعر غزل‌سرا علاقه‌مند شده و در عشق با او بازی می‌کرده‌اند. شاعر با ستایش از زیبایی غزالان ملتان و جاذبه‌های فریبنده‌ی آن‌ها سخن می‌گوید. او همچنین به یادآوری لحظات خوش و خاطرات دلپذیر خود می‌پردازد و افراد کشمیری و اجمیر را به گل‌هایی که در باغ یادهایش شکوفا شده‌اند تشبیه می‌کند. شاعر به زیبایی‌ها و تأثیر عمیق آن‌ها بر روح و ذهنش که از دیدار مردم ملتان، کشمیر و اجمیر ناشی شده، این چنین اشاره می‌کند:

غزالان ملتان به نیرنگ سازی — ببندند از غمزه دست و دهانم
چه گل‌ها که بشکفت بر باغ خاطر — ز کشمیریان و ز اجمیریانم

طالب آملی پس از گذراندن مدتی در شهرهای مختلف هند و سرگرم شدن به سیر و سیاحت، زندگی‌اش را با ناکامی سپری کرد. او به دنبال شانس خود در دربار میرزا غازی ترخان بود و از آگره به سمت قندهار حرکت کرد. در مسیر با چالش‌ها و سختی‌های سفر روبه‌رو شد و در این باره می‌سراید:[2]

مشقّت سفر و رنج راه و شدّت وی — ببست نطق مرا دست گوهر افشانی

[1] همان، ص.۷۲۹

[2] همان، ص ۷۳۰-۷۳۱.

دراین سفر نصیبم مباد دیگر بار به گونه گونه غمم بود، محنت جانی
ز آگره به خیابان گلشن لاهور رفیق بودم با ابرهای بارانی
ز مکث ملتان نزدیک شد بدانکه مرا بدل شود لقب آملی به ملتانی[1]

در این ابیات، شاعر از دشواری‌های سفر و رنج‌های مسیر شکایت می‌کند، به گونه‌ای که این مشقات او را از گفتن و سرودن بازداشته‌اند. او به وضوح از این سفر ناراضی است و ابراز امیدواری می‌کند که دیگر هرگز به آن دچار نشود. در مسیر خود از آگره تا لاهور، خود را در کنار ابرهای بارانی می‌بیند که ممکن است نمادی از غم و اندوه سفر باشد. در پایان، او به ملتان اشاره کرده و با نوعی طنز تلخ می‌گوید که اگر این سفر طولانی و دشوار ادامه یابد، به جای "آملی" به "ملتانی" معروف خواهد شد، که این نشان‌دهنده‌ی خستگی و ناامیدی او از طولانی شدن سفر است.

در آن زمان، حاکم قندهار، غازی خان ترخان، یکی از امرای جهانگیری بود. او طالب را به دربار خود دعوت کرد و از او به طور شایسته‌ای قدردانی نمود. طالب به جمع شاعران و نزدیکان دربار پیوست و در مدح او چنان غلو کرد که سخن از ستایش به عشق و محبت کشیده شد:

تکلف نیست معشوق من است او نیست ممدوحم از آن این شعر عشق آمیز در مدحش سراییدم

طالب به مدّت تقریباً یک سال، از سال ۱۰۲۰ تا ۱۰۲۱ هجری قمری، که سال وفات میرزا غازی خان بود، در دربار او زندگی می‌کرد و مورد توجه ویژه‌ای قرار داشت. غازی خان در سن ۲۵ سالگی به دست غلامش مسموم شد و به گفته‌ای دیگر، خفه گردید. با مرگ او، انجمن ادبی قندهار از هم فروپاشید و بار دیگر آواره‌گی طالب آغاز شد.

پس از درگذشت غازی خان، طالب آملی به آگره بازگشت. او که تلاش‌هایش برای رفتن به دربار بیهوده به نظر می‌رسید، تصمیم گرفت به دربار چین قلیچ خان، حاکم پیشاور، مراجعه کند و به مرکز حکومت او سفر کرد. قلیچ خان نیز به طالب احترام زیادی گذاشت. طالب به همراه قلیچ خان سفری به

[1] گودرزی، فرامرز(۱۳۸۲) زندگی‌نامه و کارنامه ادبی طالب آملی، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ص ۶۳.

بندر سورت انجام داد و در قطعه‌ای از آثارش، خاطرات خوش آن سفر و مهربانی‌های قلیچ خان را با ستایش بیان کرده است:

مسند طراز بزم سخا چین قلیچ خان　　کز دست وی پیاله‌ی همت کشیده‌ام
با این چنین غریب نوازی گمان بری　　من نیستم که این همه غربت کشیده‌ام
آمل ز یاد رفته مرا از التفات او　　تا خویش را به بندر سورت کشیده‌ام

در این ابیات، شاعر به سخاوت و بزرگواری "چین قلیچ خان" اشاره می‌کند و می‌گوید که از او پیاله‌ای از همت نوشیده است، که نشان‌دهنده‌ی لطف و توجه این شخصیت به اوست. با این حال، علی‌رغم این احترام و محبت، شاعر همچنان احساس تنهایی و غربت می‌کند و بیان می‌کند که با وجود این مهمان‌نوازی، او تجربه‌های زیادی از غربت را پشت سر گذاشته است. او به قدری تحت تأثیر محبت "چین قلیچ خان" قرار گرفته که حتی یاد زادگاهش، آمل، از ذهنش رفته و به بندر سورت رسیده است. این موضوع نشان‌دهنده‌ی فاصله‌ی زیاد او از وطن و زندگی در دیار غربت است.

حکومت چین قلیچ خان در بندر سورت مدت زیادی دوام نیاورد و بار دیگر طالب به آوارگی افتاد و ناچار به آگره بازگشت تا به دنبال حامی جدیدی بگردد. پس از مدتی، توجه یکی از بزرگان دربار جهانگیر، یعنی دیانت خان، به او جلب شد. دیانت خان طالب را به دربار جهانگیر، پادشاه هند، معرفی کرد. اما طالب برای آماده‌سازی خود به عنوان شاعر، از ترکیبی از افیون و به قول خودش مفرَّحی استفاده کرد که متأسفانه مصرف این مواد باعث شد زبانش کاملاً بند بیفتد و نتواند صحبت کند. این موضوع باعث شرمندگی دیانت خان شد. طالب سپس شعری مفصل به عنوان عذرخواهی برای دیانت خان سرود و آن را ارسال کرد. دیانت خان عذرخواهی طالب را پذیرفت و او را به عبدالله خان فیروز جنگ، حکمران گجرات، معرفی کرد. طالب به گجرات رفت و از هر نظر در آسایش و رفاه به سر می‌برد، اما عبدالله خان بیشتر وقت خود را به امور نظامی و حکومتی اختصاص می‌داد و به شعر و ادب، به گونه‌ای که طالب انتظار داشت، توجهی نداشت. طالب در جستجوی فرصتی بود تا از گجرات خارج شود. در سال ۱۰۲۵ هجری قمری، با ترفند و نیرنگ، سفر جنگی به دکن را بهانه قرار

داد و به سمت پایتخت حرکت کرد. در میانه راه، به لاهور رفت و در آنجا با شاپور تهرانی، پسر عموی اعتمادالدوله صـــدر اعظم هند و پدر ملکه نورجهان بیگم، ملاقات کرد و رابطه‌ی نزدیکی با او برقرار کرد. برخی بر این باورند که شاپور باعث پیوستن طالب به اعتمادالدوله شد، اما عدّه‌ای دیگر این نظر را نادرست می‌دانند، زیرا شاپور خود رابطه‌ی محکمی با اعتمادالدوله نداشت.[1]

طالب پس از سفر به لاهور، به آگره رفت و در اینجا با حکیم صدرالدین، معروف به حکیم صدرا و ملقب به مسیح الزمان، ارتباط نزدیکی برقرار کرد. این حکیم، واسطه‌ی آشنایی طالب و اعتمادالدوله بود و با ارسال یک سفارشنامه از آگره، طالب را به دربار شاهی در اجمیر فرستاد. اعتمادالدوله پس از مشاهده‌ی استعداد و توانایی‌های شاعرانه و ادبی طالب و همچنین بلندپروازی او، به تشویق وی پرداخت و مسـؤولیت مُهرداری خود را به او واگذار کرد و او را به مقام امیری ارتقا داد. با حمایت اعتمادالدوله، شعر و شاعری طالب به اوج شکوفایی خود رسید و او بهترین قصاید را در مدح اعتمادالدوله سرود.[2] در اینجا نمونه‌ای از آن ذکر می‌شود:

اعتـماد دول آن گـوهـر فـضـل　　کـه نسب را حسبش برهـان است
چون فلاطون خردش یونانی است　　گـرچه بـحر گـهرش تهـران است
دارم از لـطـف تو پا در گـل هنـد　　ورنه کارم چه به هندوسـتان است

در این ابیات، شاعر به تمجید از اعتمادالدوله می‌پردازد و او را به عنوان گوهری در عرصه فضل و دانش معرفی می‌کند که نسب و ریشه‌اش را به خوبی نمایان می‌سازد. سپس شاعر به مقایسه خرد و دانش او با فلســفه یونانی می‌پردازد و تأکید می‌کند که اگرچه دریاهای گوهری او از تهران ســرچشــمه می‌گیرد. طالب به لطف این شخصیت بزرگ به گل‌های هند قدم گذاشته است. در پایان، شاعر با اشاره به اینکه بدون الطاف اعتمادالدوله ارتباطش با هندوسـتان چه معنایی دارد، نشـان می‌دهد که محبت و حضـور او باعث شده تا از وطن خود فاصله بگیرد و به هند سفر کند.

[1] گودرزی، فرامرز(۱۳۸۲) زندگی‌نامه و کارنامه ادبی طالب آملی، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ص۹۷.
[2] نوری، نظام‌الدین(۱۳۷۸) تاریخ ادبیات و فرهنگ مازندران، ساری: نشر زهره، ص ۷۳۳.

طالب تمام وقت خود را به شعر و شاعری اختصاص داد و به‌تدریج در این مسیر به موفقیت‌های بیشتری نائل آمد. او با این دستاوردها به جایگاهی رسید که به عنوان فرمانروای بی‌رقیب عرصه‌ی شعر و ادب شناخته شد. اعتمادالدوله، طالب را به دربار جهانگیر شاه برد. در آن‌جا، در حین شکار، طالب قصیده‌ای در وصف شکارگاه و ستایش جهانگیر سرود و به جمع ادبی دربار پیوست. به زودی و با نمایش استعدادهایش و حمایت اعتمادالدوله، در سال ۱۰۲۸ هجری قمری به مقام ملک الشعرایی نائل آمد.

طالب از سال ۱۰۲۸ تا ۱۰۳۶ هجری قمری، به عنوان ملک الشعرای جهانگیر فعالیت می‌کرد و ریاست مجمع ادبی دربار او را بر عهده داشت. در این سمت، علاوه بر شرکت در مراسم رسمی و سرودن قصاید به مناسبت اعیاد مذهبی و جشن‌های درباری، مسؤولیت انتخاب و معرفی شعرای تازه‌وارد را به شاه بر عهده داشت. او در کنار جهانگیر به سفرهای مختلفی در نقاط مختلف هند پرداخت و بیشتر شهرهای بزرگ و جاذبه‌های دیدنی این کشور را مشاهده کرد. اولین سفر او به عنوان ملک الشعرای در سال ۱۰۲۹ هجری قمری به کشمیر انجام شد. طالب با خاطرات خوشی از این سفر بازگشت و در اشعارش به زیبایی از آن یاد کرده است. ابیات زیر از غزلی در توصیف کشمیر انتخاب شده است:

بیا که مجمع خوبان دلربا اینجاست　　کرشمه‌ها همه اینجا و نازها اینجاست
قدم ز خطه‌ی کشمیر بر نمی‌دارم　　مقیم مرکز عیشیم و جای ما اینجاست
کجا بهشت و کجا بزم باده‌ای، زاهد　　تو دل به جای دگر بسته‌ای و جا اینجاست
تو فاضلی نظر از قبله‌ی افاضل جو　　پناه فضل جهانگیر پادشاه اینجاست[1]

در این اشعار، شاعر به دعوت از دیگران برای حضور در مکانی می‌پردازد که به نظر او مظهر زیبایی‌ها و جذابیت‌هاست. او بیان می‌کند که تمامی ناز و کرشمه‌ها در این مکان گرد آمده‌اند و از سرزمین کشمیر خارج نمی‌شوند، زیرا اینجا مرکز لذت و شادی است و جایگاه واقعی آن همین‌جاست. شاعر

[1] گودرزی، فرامرز(۱۳۸۲) زندگی‌نامه و کارنامه ادبی طالب آملی، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ص ۱۱۸.

همچنین به زاهدان و عارفانی که در جستجوی بهشت و می‌نوشی هستند، اشاره می‌کند و می‌گوید که آن‌ها دل به جاهای دیگر بسته‌اند، در حالی که این مکان، یعنی همین‌جا، محل واقعی خوشی‌هاست. در پایان، او به فضل و دانش "جهانگیر پادشاه" اشاره کرده و می‌گوید که اینجا پناهگاه علم و فضیلت اوست و به نوعی بر اهمیت و مرکزیت این مکان تأکید می‌کند.

این شاعر برجسته و پرکار در سال ۱۰۳۶ هجری، در اوج دوران شاعری‌اش، در کشمیر از دنیا رفت و جسدش در شهر فتح پور سیکری، نزدیک آگره، در کنار مقبره‌ی اعتمادالدوله صدراعظم مشهور جهانگیر به خاک سپرده شد. مرگ ناگهانی او، که در حدود چهل و پنج سالگی اتفاق افتاد، واکنش‌ها و هیجانات زیادی را در دنیای شعر و ادبیات آن زمان برانگیخت.

٤-نقش طالب در انتقال فرهنگ و شعر فارسی از ایران به هند

شعرا، ادبا، عرفا و تاجران ایرانی که به هند سفر می‌کردند، به عنوان سفرای فرهنگی ایران عمل می‌کردند و در این سفرها با دوستان هندی خود درباره‌ی ایران و فرهنگ آن گفتگو می‌کردند. این شاعران در آثار خود به زادگاه و ویژگی‌های آن اشاره کرده‌اند. همچنین، هندی‌ها نیز به ایران سفر کرده و سفرنامه‌هایی نوشته‌اند که فرهنگ ایران را به هموطنان خود معرفی کرده‌اند. این تبادل فرهنگی باعث شد که در قرون میانه، فرهنگ ایران در هند بیشتر شناخته شود. طالب آملی یکی از شاعران برجسته‌ی سبک هندی است که فرهنگ ایرانی را به هند منتقل کرده است.

طالب، با استعداد و قریحه‌ای درخشان، به همراه دانش گسترده‌اش در سخنوری و نکته‌سنجی، به‌سرعت در عرصه‌ی شعر به درجات عالی دست یافت و به یکی از چهره‌های برجسته‌ی ادبی در زمان جهانگیر شاه و ملک الشعرای دربار او تبدیل شد. او مجموعه‌ای ارزشمند از سخنان زیبا را با شیوه‌ای نوین و خیال‌پردازی‌های خلاقانه به گنجینه‌ی ادب فارسی تقدیم کرد.

این شاعر پرکار در ابتدا با تخلص "آشوب" شناخته می‌شد، اما بعداً نام "طالب" را برای خود انتخاب کرد. او پس از فردوسی و خیام، به عنوان سومین شاعر از نظر تعداد ابیات در میان شاعران ایرانی شناخته می‌شود. دیوان اشعار او شامل ۲۲ هزار و ۹۹۸ بیت در قالب‌های مختلفی از جمله قصیده، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مثنوی، قطعه، غزل، رباعی و مفردات است. او در سرودن قصیده مهارت زیادی

دارد؛ اما در زمینه‌ی غزل به اوج توانایی خود می‌رسد. با بررسی و تحلیل غزلیات طالب، می‌توان دریافت که موضوعاتی چون غم، ناامیدی و حسرت از واژگان پر تکرار در اشعار او هستند. این موضوعات را می‌توان به عوامل مختلفی از جمله تفکر ادبی رایج در سبک هندی، مسائل اجتماعی و فردگرایی شدید شاعران این دوره، پدیده‌ی مهاجرت و انعکاس اندیشه‌های غم و رنج در مکاتب فلسفی هند نسبت داد.

طالب، علاوه بر دیوان قصاید و غزلیات خود، دارای منظومه‌ای به وزن متقارب به نام "جهانگیر نامه" نیز است. همچنین، کلیات اشعار طالب آملی تا کنون یک بار در ایران تحت عنوان "کلیات ملک‌الشعراء طالب آملی" به اهتمام و تصحیح محمد طاهری شهاب در سال ۱۳۴۶ خورشیدی منتشر شده است[۱].

علاوه بر این طالب در بیان اغراق مهارت بالایی دارد و با هنرمندی، مفاهیم مبالغه‌آمیز را به تصویر می‌کشد. خود شاعر به توانایی خلاقانه و خیال‌پردازی خود اشاره و بیان می‌کند که تفکرات و احساسات عمیقش از دلش به قلمش سرازیر می‌شود. او خیال را به نهالی تازه‌کاشته تشبیه می‌کند و می‌گوید که می‌تواند خوابیدگان را بیدار کند. شاعر از آتش درونی‌اش سخن می‌گوید که با وجود خام بودن دلش، همه چیز را می‌پزد و غم عمیقش به حدی است که به درونش نفوذ کرده است. در نهایت، او از رنج و سوزش ناشی از عشق و آتش چهره‌ی محبوبش می‌گوید و می‌ترسد که مست‌ها او را به عنوان نمادی از مزه‌ی باده بشناسند. به نمونه‌های زیر دقت کنید:

آن شاعرم که در رقم افشانی خیال — مغز خرد فرو چکد از خامه‌ی دلم
به تن بویا کند گل‌های تصویر نهالی را — بپا بیدار سازد خفتگان نقش قالی را
دارم آن آتش به دل کز روی چندین پیرهن — دود برخیزد گرم بر سینه افشانی سپند
گر خام بود پخته شود زآتش سودا — خشتی که من خسته نهم زیر سر خویش
بس که دارم به درون ناوک آه — غم زره پوش درآید به دلم

[۱] آملی، طالب(۱۳۴۶) کلیات ملک‌الشعراء طالب آملی (به اهتمام و تصحیح و تحشیه محمد طاهری شهاب) تهران: انتشارات سنایی.

بیم است که مستان مزه‌ی باده کنندم زین‌سان که من از آتش روی تو کبابم

طالب به هنر سخنوری و روش‌های نوین خود افتخار می‌کند و در بسیاری از اشعارش به این موضوع اشاره دارد. به نمونه‌های زیر توجه کنید:

طالب عندلیب زمزمه‌ایم روش تازه آفریده‌ی ماست
به طرز نغمه‌ی خود گو مثال بلبل مست که هست این روش تازه آفریده‌ی ما
طالب چه بلبلی که ز گلبانگ تازه‌ات ایران پر و دکن پر و هندوستان پر است
طالب چو غزل سراید از خلق آوازه‌ی مرحبا برآید ....

در این ابیات، طالب آملی خود را به عندلیبی تشبیه می‌کند که نغمه‌های تازه‌ای می‌سراید و از سبک نوآورانه‌اش در شعر سخن می‌گوید. او این روش جدید را با نغمه‌های مست بلبل مقایسه کرده و به کهنگی باغ دنیا اشاره می‌کند؛ در حالی که بهار تازه‌اش را نشانه‌ای از خلاقیت می‌داند. شاعر به وسعت شهرت نغمه‌هایش در ایران، دکن و هندوستان اشاره کرده و از تحسین‌های مردم به خاطر اشعارش با افتخار یاد می‌کند. این ابیات نشان‌دهنده‌ی غرور شاعر از نوآوری‌هایش و تأثیر گسترده‌اش بر ادبیات فارسی است.

۵- نتیجه‌گیری

تفاوت شرایط در محیط‌های مختلف افراد را به مهاجرت وادار می‌کند. نعمت‌های طبیعی و ثروت هند، مهاجران را به این کشور جذب کرده و در آنجا ساکن ساخته است. ایرانیان در میان مهاجران به هند، موقعیت خاصی دارند و پیوندهای فرهنگی و اجتماعی بین ایران و هند ریشه‌های تاریخی عمیقی دارد. زبان فارسی در شبه قاره هند به مدت تقریباً هشتصد سال زبان رسمی دربارهای سلاطین و همچنین زبان علمی، قضایی و حقوقی در این منطقه بود. در این سرزمین، فعالیت‌های زیادی در حوزه‌های

ادبیات، تذکره‌نویسی، فرهنگ‌نویسی، فیزیک، کشاورزی، نجوم، معماری، شیمی و دیگر علوم انجام شده است. یکی از شاعران برجسته‌ای که در این عرصه تأثیرگذار بود، طالب آملی است. او شاعر معروف پارسی‌گویی است که در دوران مغول در این سرزمین زندگی می‌کرد و شرایط خاص عملی، عقلی، فرهنگی و اجتماعی را تجربه کرده است. ویژگی‌های بارز طالب شامل ذهنیت سیال و زبان شفاف و شیوا است که در اشعارش به وضوح نمایان است. او توانسته است اندیشه‌های خود را با زیبایی خاصی در سبک هندی بیان کند. روانی کلام، انسجام تفکر، رسایی بیان و زیبایی سخن از ویژگی‌های بارز شاعری او به شمار می‌رود.

طالب آملی به عنوان یکی از پیشگامان ترویج فرهنگ و زبان اصیل فارسی در شبه قاره‌ی هند و پاکستان و مناطق فارسی‌زبان شناخته می‌شود. او به عنوان یک شاعر برجسته‌ی ایرانی در سده‌ی یازدهم هجری، با امکانات محدود زمان خود و با ذوق هنری‌اش، توانست به طور مؤثری فرهنگ غنی ایرانی و زبان فارسی را در آن دوران گسترش دهد.

منابع و مآخذ

۱-ارشاد، فرهنگ (۱۳۷۹). مهاجرت تاریخی ایرانیان به هند، تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲-امیری، کیومرث. (۱۳۷۴). زبان و ادب فارسی در هند، تهران: انتشارات شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی.

۳-آلاشتی، حسین حسن‌پور. (۱۳۹۰). مجموعه مقالات نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی. آمل: اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی مازندران.

۴-آملی، طالب. (۱۳۴۶). کلیات ملک‌الشعراء طالب آملی (به اهتمام و تصحیح و تحشیه محمد طاهری شهاب). تهران: انتشارات سنایی.

۵-بهار، ملک‌الشعرای. (۱۳۸۱). تاریخ تطور شعر فارسی (جلد ۳). تهران: انتشارات امیرکبیر.

۶-حکمت، علی اصغر. (۱۳۳۷). سرزمین هند، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۷-رازنهان، محمد حسن و دارابی، علیرضا. (۱۳۹۶) زمینه‌های اقتصادی مهاجرت ایرانیان به هند در عصر صفویه، (تاریخنامه خوارزمی- سال پنجم – شماره پانزدهم – بهار.

۸-سبحانی، توفیق (۱۳۷۷) نگاهی به تاریخ ادب فارسی در هند، تهران: انتشارات دبیرخانه شورای گسترش زبان و ادب فارسی.

۹-سدارنگانی، هرومل. (۱۳۵۴) پارسی گویان هند و سند، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
۱۰-صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۳). تاریخ ادبیات در ایران (چاپ ۷). تهران: انتشارات فردوس.
۱۱-قنبری، محمد رضا. (۱۳۷۹) نقد خیال (نقد ادبی در سبک هندی)، تهران: نشر روزگار.
۱۲-کی‌منش، ع. (۱۳۷۵). طالب آملی و صور خیال در دیوان او. مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ۱۳۹(۹۹۰).
۱۳-گلچین معانی، احمد. (۱۳۶۹) با کاروان هند، ۲ جلد، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
۱۴-گودرزی، فرامرز. (۱۳۸۲). زندگی‌نامه و کارنامه ادبی طالب آملی. سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۱۵-مقدم، فریده داودی. (۱۳۹۰). بازتاب غم، رنج و ناامیدی در سبک هندی (با تکیه بر غزلیات طالب آملی)، فصلنامه در دری، نجف‌آباد: سال اول، شماره اول، زمستان. ص. ۸۳-۹۸.
۱۶-موسوی، سید جلال. (۱۳۹۶). علتهای بررسی برجستگی اتهام نقطوی شاعران مهاجر به هند در عصر صفویه، (فصلنامه پژوهش‌های ادبی سال ۱۴، شماره ۵۶ تابستان.
۱۷-مهجوری، ا. (۱۳۴۵). تاریخ مازندران (جلد ۲). تهران: چاپ اثر-ساری.
۱۸-نسب، نرگس جابری. (۱۳۸۸). مهاجرت ایرانیان به هند. (فصلنامه مطالعات شبه قاره، دانشگاه سیستان و بلوچستان. سال اول شماره اول زمستان. ص. ۲۵-۵۶).
۱۹-نعمانی، شبلی. (۱۳۸۶). شعرالعجم (ترجمه سید محمد تقی فخرداعی گیلانی، چاپ سوم، تهران: انتشارات دنیای کتاب.
۲۰-نقوی، شهریار. (۱۳۵۳). تاریخ فرهنگی هند. تهران: انتشارات فرهنگ.
۲۱-نوری، نظام‌الدین. (۱۳۷۸). تاریخ ادبیات و فرهنگ مازندران. ساری: نشر زهره، ص.۷۳۱-۷۸۱.
۲۲-درباره محمد طالب آملی - ایرنا (irna.ir)
۲۳-گزیده ای از بهترین اشعار طالب آملی (vista.ir)
۲۴-WebCite query result (webcitation.org)

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

دایر به پیدایش و نام‌گذاری سبک جدید در شعر فارسی نیمۀ دوم قرن ۱۶ میلادی

صدری سعدی‌اف[1]

دانشگاه سمرقند، ازبکستان.

چکیده

در نیمۀ دوم قرن ۱۶ میلادی با نفوذ سبک هندی در شبه‌قارۀ هند عناصر آن در قلمروهای فرارود و ایران نیز تأثیرگذار شد. هرچند آن ایام با این نام شهرت نداشت، بعداً در پژوهش‌های دانشمندان کشورهای مختلف بحث و بررسی‌های مختلف جریان گرفت که از این سبک ادبی با نام‌های مختلف یاد می‌کنند. بخشی آن را هندی، بخش دیگر اصفهانی و گروه دیگر، خطی در تذکره‌های این دوره دیده می‌شود، آن را طرز عراق هم خوانده‌اند. شاعران صاحب‌نام این دوره که طالب آملی ازجمله پیش‌کسوتان این طرز تازه اعتراف شده است، در رشد جنبه‌های هنری این سبک ادبی خدمت کرده‌اند. مقاله به تحقیق نقد و نظرهای اهل تذکره و دانشمندان و پژوهشگران کشورهای مخلق دربارۀ زمینه‌های ظهور و نام‌گذاری این طرز تازۀ سخنوری در ادبیات فارسی اختصاص‌یافته است.

واژگان کلیدی: سبک هندی، طرز عراق، شیوۀ اصفهانی، شعر، غزل، طالب آملی، حوزۀ هند، ماوراءالنهر.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1] دکتر، پروفسور دانشگاه دولتی شراف رشیداف.

۱. بیان مسأله

در نیمهٔ دوم قرن ۱۶ میلادی در شعر فارسی اسلوب جدیدی پدید آمد که از جملهٔ بنیادگذاران و اوّلین استادان آن چندی سخنوران بزرگی را چون عرفی شیرازی (۱۵۵۵-۱۵۹۱)، نظیری نیشابوری (وفات. ۱۶۱۲)، طالب آملی (وفات. ۱۶۲۳)، وحشی بافقی (وفات. ۱۵۸۳)، ابوطالب کلم اصفهانی (وفات. ۱۶۵۰) نام بردن ممکن است. این سبک به‌زودی چه در ایران و چه در حوزه‌های دیگر شعر و ادب فارسی، ازجمله هندوستان و ماوراءالنهر گسترش یافت. این سبک ایجادی را ادبیات‌شناسان دورهٔ نو با نام «هندی» شهرت داده‌اند. امّا در این نام‌گذاری سبک جدید، به نظر ما، بحثی وارد است؛ بنابراین لازم می‌دانیم به این مسئله روشنی اندازیم.

برای ما مورد شبهه قرار گرفتن نسبت هندی سبک مذکور بر اساس چندی حجّت‌هایی است که از تذکره‌الشعرا مطربی سمرقندی (تألیفش سال ۱۶۰۵)، منبع خیلی مهم و معتمد دایر به ادبیات نیمهٔ دوم قرن ۱۶ به‌دست‌آمده‌اند. مؤلف نامبرده در مورد ذکر اشکی سمرقندی نام شاعر جوانی که از جملهٔ اوّلین استقبال‌کنندگان سبک جدید در ماوراءالنهر آن دور بوده است، این شاعر را صریحاً پیرو «طرز عراق» به قلم آورده نوشته است: «اکثر اشعارش به طرز عراق مطرّز است». از سخن صاحب تذکره معلوم می‌شود که سبک نوین شعر فارسی آن دور را در ماوراءالنهر «طرز عراقی» یا «طرز عراق» یعنی ایرانی می‌نامیده‌اند. منظور مطربی از «طرز عراق»، البتّه، نه سبک عراقی پیشینه (قرن ۱۲)، بلکه محض سبک تازیّت که در نیمهٔ دوم قرن ۱۶ در آثار شاعران عراق عجم (ایران) عرض وجود کرده، از جانب عدّه‌ای از شاعران ماوراءالنهر دورهٔ مذکور مورد استقبال قرارگرفته بود؛ بنابراین سبک نو در ماوراءالنهر با نام «طرز عراقی» یا «طرز عراق» شهرت یافته بوده است. توضیح باید گفت که وقتی‌که نمونه‌های آثار این سبک به دست اهل شعر و ادب ماوراءالنهر رسید، نخست به آن جوان ایرانی مثل اشکی سمرقندی پیروی کرده‌اند. پس شاعران و علاقه‌مندان شعر و ادب این دیار به آن «طرز عراق» نام گذاشته‌اند. به ما معلوم نیست که این سبک عراقی دوم را در دوره‌های طولانی پس از پیدایش آن در دیگر حوزه‌های ادبی با چه نام می‌شناختند. همین‌قدر می‌دانیم که بسیار نشانه و خصوصیت‌های آن را تعیین کرده بودند و تنها نامش را نمی‌دانستند. امّا در حوزهٔ ادبی ماوراءالنهر سبک جدید تقریباً از زمان به وجود آمدنش نام «طرز عراقی» را گرفته است.

در خصوص این‌که این سبک در آن دور (آخرهای قرن ۱۶) در ماوراءالنهر با همین نام «عراقی» شهرت یافته، امتیاز خود را بر شعر عنعنویی ثابت کرده است، یک اشاره دیگر مطربی خیلی جالب توجّه می‌نماید. صاحب تذکره در موردی نقل کرده است که قورچی (سازمان‌دهی بزم و صحبت‌های دربار)، ۱- خان بخارا عبدالمؤمنخان (۱۵۸۵-۱۵۸۶) طرز و طریق شعرای ماوراءالنهر را قبول نداشت و طرز عراق را معتقد بوده، از این وجه از خان مذکور جزا گرفته است. ۲- این نقل دایر به امتیاز طرز سخن شاعران نوپرداز ایران بر طریقهٔ عنعنوی شعرای ماوراءالنهر همین را نشان می‌دهد که در این حوزهٔ ادبی سبک نو «عراقی» با همین نام گذشته از اهل ادب در بین مخلصان شعر نیز وسیع پهن‌شده و مورد توجّه همگان قرارگرفته بوده است. باز یک اشاره مطربی در ضمن ذکر قُریشی بخارایی نام شاعر هرچند طراز عراق نمی‌گفتند، امّا اشعار ایشان دل وحشیتعبان را سیر نموده گواه بواسطهٔ آن است که «طرز عراق» هنوز در دورهٔ آغاز گسترش خود در ماوراءالنهر پیروانش کم نبوده‌اند. امّا در تذکرهٔ مطربی تنها همان یک اشکی سمرقندی چون پیرو «طرز عراق» مخصوصاً ذکر شده است. ولی مطالعات نمونه‌های آثار دیگر شاعران ماوراءالنهر در این منبع باز چندین پیروان «طرز عراقی» را آشکار نمود که از خصوص طرز سخن آن‌ها خاموش مانده است.

در مسئله «طرز عراق» یا «طرز عراقی» نامیده شدن سبک تازه شعر آن زمان با نظر انکار یا شبهه نگریستن به معلومات منبع معتمدی چون تذکرهٔ مطربی اساسی نیست؛ زیرا مؤلف واقعیّت را راجع به تعلق عرض جدید به شعرای ایران گفته و نام این طرز را هم نه از پیش خود، بلکه در موافقت با عقیدهٔ همانا از روی گفته‌های عمومی اهل شعر و ادبی زمانش به زبان آورده است.

سانیتر، در نیمهٔ دوم قرن ۱۷ تذکره‌نویس دیگر ماوراءالنهر ملیحای سمرقندی در موزکّیر ال-اصحاب «ا خود (تألیفش ۱۶۸۸ م.) اسلوب نو ایجادی را در ذکر اهل آن همیشه با نام عمومی «طرز» به زبان‌گرفته است که همانا شکل کوتاه «طرز عراقی» بوده، با نام کامل پیشینهٔ سبک مغایر نیست. هر دو نام سبک به‌هرحال تعلق آن را به آثار سخنوران نوپرداز ایران آن دور تصدیق می‌نمایند.

امّا عنوان «سبک هندی» در دایره‌های اخیر به وجود آمده از این حقیقت به دورافتاده، برخلاف معلومات منبع‌های معتمد سبک جدید را نه چون ایجادکردهٔ سخنوران کشور ایران، بلکه زاد محیط هندوستان نشان می‌دهد. واقعاً پژوهشگر نامی هند (پاکستان) علّامه شبلینوعمانی به وجود آمدن طرز جدید را در شعر قرن ۱۶ از زمین ایران کنده، محض با حیات و طبیعت هندوستان دانسته است. درحالی‌که تمام ایجاد کاران و اساس گذاران این طرز نو، چنان‌که نسبهٔ آن‌ها نیز گواهی می‌دهد، زاده و بودهٔ کشور ایران

بوده، اوّل فعّالیت ایجادی آن‌ها در زادگاهشان و بعدتر هر یکی مدّت‌های گوناگون در هند دوام کرده است. با وجود آنکه حیات و فعالیّت ایجادی تقریباً همهٔ اهل طرز جدید در دو کشور،گاهی در ایران و مدّتی در هند گذشته است، نوپردازی اسلوبی آن‌ها را فقط به یک طرف، به هندوستان، کشیده، آن را زاده و مخصوص محیط این کشور دانستن، قابل‌قبول شده نمی‌تواند.

امّا شبلی نعمانی در شعر ال-عجم «ا خود از امتیازات سبک نو شعر دورهٔ مذاکره حرف زده، آن را محض به آن سخن‌پیرایان ایران منسوب کرده است که به کشور هند افتاده‌اند. این عقیده را ادبیات شناس معروف تاجیک عبدالغنی میرزایف پیگیری نموده، ولی آن را به شکل بازهم ولگرتری تلقین نموده نوشته است که نمایندگان ایرانی سبک «هندی» مانند عرفی شیرازی، نظیری، طالب، کلم، صائب و دیگران زمانی که در ایران بودند، ایجادیاتشان از دیگر شاعران این کشور فرق نداشت، امّا همین‌که آن‌ها به هند هجرت نمودند، سبک هندی»-را استقبال کردند و چون شاعران نو پرداز شهرت یافتند. همین‌طور، از روی فهمش ا. میرزایف شاعران نامبرده ایران در کشور خود به سبک عنعنویی شعر می‌گفتند و همین‌که به هند رفته ساکن شدند، در اشعارشان تجدید اسلوبی رخ‌داده، به اهل سبک «هندی» تبدل یافته‌اند.

این عقیده‌ای است نه به عقل بلکه به اعتقاد و تصورات عاید به تأثیر معجزآسای طبیعت و محیط زیست هندوستان به ایجادیات سخنوران ایرانی مقیم آن کشور بنیاد یافته است. امّا برای اثبات علمی آن‌که واقعاً شاعران ایران پیش از مهاجرت خود به هند در وطنشان به سبک کهن شعر می‌گفتند، اقلاً چنین شعرهای عنعنوی را از دیوان و مجموعه‌های آثار آن‌ها معیّن کردن لازم است. ولی به ما معلوم نشد که پژوهشگری چنین تصوّر اسلوب اشعار شاعران دورهٔ مذکور را از قدیم به جدید دقیقاً معاینه کرده باشد.

ا. میرزاآف گذشته از عقیدهٔ تأثیر طبیعت و حیات هند به تشکّل اسلوب به نام «هندی» وضع تاریخی اجتماعی این کشور، این‌چنین ماوراءالنهر را نیز عامل پیدایش و گسترش سبک جدید به شمار آورده، امّا از این هم ایران را استثنا کرده است. ولی تصوّر نمی‌توان کرد که چه طور می‌شده است، شرایط طبیعی و اجتماعی-تاریخی هندوستان و ماوراءالنهر به پیدایش و تشکّل سبک نو شعری مساعدت می‌کرده است و ایران از تأثیر این عامل‌ها بیرون می‌مانده است.

به این طریقه، ادبیات‌شناسی دورهٔ نو سبک جدید در شعر فارسی قرن ۱۶ به وجود آمده را از سرزمین ایران و محیط آن خارج کرده، یک‌جانبه محض به کشور هند منسوب نموده، نامش را هم «هندی» گذاشته است. امّا اگر به مسئله از روی عقل و منطق و انصاف نزدیک شویم، گفتن ممکن است که سبک

نو در اشعار سخن‌سرایان ایران هنوز در زمان فعالیّت ایجادی آن‌ها در وطنشان به ظهور آمده، پس از هجرت آن‌ها به هند تکامل‌یافته است. چنین فهمش مسئله به وجود آمدن سبک نوی شعر دور «طرز عراقی» نامیده شدن آن در منبع‌ها، هم به نقطۀ نظر نه به مکان، بلکه زمان علاقه‌مند بودن اسلوب ایجادی که آن را سبک‌شناس شهیر ایران ملک‌الشعرا بهار در پژوهش‌های خویش «سبک‌شناسی» تأکید نموده است، موافقت پیدا می کند.

بااین‌همه سبک جدید شعر این دور را، البتّه با محیط ادبی هند بی‌علاقه تصوّر کرده نمی‌توانیم. در این مسئله همین را باید به اعتبار گیریم که در آن دوره‌ها بین حوزه‌های ادبی ایران و هند مناسبت‌های خیلی نزدیک برقرار گردیده، رفت‌وآمد اهل ادب ایران به کشور همسایه هند خیلی اوج گرفته بود. اکثر ادیبان ایران اوّل در زادگاه خود و بعد چند مدّت در هند به سر برده‌اند، کم نیستند از جملۀ آن‌ها کسانی که دوباره و سه‌باره به آن کشور رفته آمده‌اند. ازاین‌رو، گفتن ممکن است که حوزۀ ادبی هر دو کشور واقعاً فضای یگانۀ ادبی را تشکیل می کردند.

عیان است که فعّالیت ایجادی تقریباً همۀ اهل سبک جدید نیز در دو کشور، ولی در یک فضا جریان داشت. در این حال سخنوران ساکن ایران را سراسر سنّتگرای و شاعران به هند رفته را نوپرداز حساب کردن به‌جز جدای اندازی صنعی محیط ادبی دو کشور چیز دیگری نیست. واقعیت این است که تجدید اسلوبی شعر در هر دو کشور برابر صورت گرفته است. سخن‌سرایان نوپرداز در هر دو محیط ادبی فعالیت داشتند. ازاین‌رو یقین داریم تذکره‌نویس ماوراءالنهر مطربی هم تحت مفهوم «طرز عراق» عهد سبک جدید عراقی «ا نه‌تنها مسکن کشور ایران، بلکه شعرای نوپرداز مقیم هند را نیز در نظر داشته است.

نتیجه:

درمجموع می‌توان به این نتیجه رسید که در هر دو محیط ادبی ایجادکاران شعر مشغول نوپردازی بوده‌اند. در این‌که شعرای ایران، حتّی آن‌هایی که باری هم به هند نرفته می‌توانستند به طرز جدید شعر گویند، جای تردیدی نیست. به این نوپردازی‌های شاعر نامی بابای فغانی شیرازی را (وف. ۱۹۷۶) که هنوز قبل از آغاز رفت‌وآمد اهل ادب ایران به هندوستان ایجاد کرده، ولی سخنانش نوپردازانه واقع می‌شدند و بنابراین او را علّامه شبلی چون «بانی شاعری دورۀ نازک‌خیالان» سبک «هندی» اعتراف نموده است، مثال شده می‌تواند. چنین مثال‌ها را بسیار آوردن ممکن است.

در خاتمهٔ سخن می‌خواهم بگویم که با نام «هندی» معروف گردیدن سبک تازهٔ این دور غلط مشهور هست که به علّت طولانی گردیدن عمرش اصلاح آن حالا غیر امکان می‌نماید. غرض ما از بررسی این غلط مشهور تنها گوش رس کردن حقیقت آن بود.

منابع:

- تذکرهٔالشعرا. تألیف سلطان محمدی مطربی سمرقندی. تهران: آیینان موروس، ۱۳۷۷، صفحه ۲۰۳
- مطربی، صفحه ۵۸۹
- مطربی، صفحه ۶۱۸
- شبلی نعمانی. شعرالعجم، جلد چهارم، لاهور، ۱۹۲۴، صفحات ۱۹۹-۲۰۱
- شبلی نعمانی. شعرالعجم، جلد چهارم، لاهور، ۱۹۲۴، صفحه ۱۹۹
- عبدالغنی میرزایف. سَیدای نَسَفی و مقام او در تاریخ ادبیات تاجیک. نشر دوشنبه: دانش، ۲۰۱۸، صفحه ۴۲
- ملک‌الشعراء بهار. سبک‌شناسی یا تاریخ تحولات نثر فارسی. تهران، ۱۳۲۱. جلد یکم، صفحه ۱۷۱

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

بازتاب فرهنگ عامه در غزلیات طالب آملی

یدالله طالشی[۱]، معصومه محمدنژاد[۲]
دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر

چکیده

ادیبان از باورهای مردم، به عنوان یکی از درون‌مایه‌های آثار خویش بهره برده‌اند تا به اثر خود رنگ ملّی ببخشند و فرهنگ و سنت‌های جامعه را در پیچ و خم حوادث از گزند فراموشی حفظ و از گذشتگان به آیندگان منتقل کنند. محمد طالب آملی (زادهٔ ۹۹۴ در آمل ـ درگذشتهٔ ۱۰۳۶ ه.ق در لاهور) از شاعران بزرگ پارسی و طبری‌سرا سدهٔ یازدهم قمری است که از دریچه‌های مختلف می‌توان به دیوان او نگریست، از جمله فرهنگ عامه را در اشعارش بررسی کرد. طالب آملی توجّه خاصی به فرهنگ مردم دارد و می‌توان از لابه‌لای آثارش بسیاری از اصطلاحات عامیانه، آداب و رسوم مردم ایران را یافت. در این مقاله، با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و کتابخانه‌ای سعی شده است فولکلور و ابعاد مختلف ادبیات عامیانه در غزلیات طالب آملی (۱۶۳۰ غزل) نشان داده شود. نتایج بیانگر آن است که طالب آملی، آشنایی عمیقی با فرهنگ عامه دارد و از آداب و رسوم مردم، ضرب‌المثل‌ها، باورها و پندارهای عامیانه بهره برده است و صدف این دیوان شعر درّ و گنجینه‌ای از ادبیات عامیانه را در دل خود محفوظ داشته است. در این نوشتار پس از ارائهٔ توضیحی از فرهنگ عامّه، پیشینهٔ این مقوله بازبینی و انواع فرهنگ عامّه در غزلیات طالب آملی بررسی شده است.

واژه‌های کلیدی: فرهنگ عامه، غزلیات طالب آملی، باورها، آداب و رسوم.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[۱] . استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (taleshi@iiau.ac.ir)
[۲] . گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اسلامشهر، ایران (masomemohamadnejad@yahoo.com)

۱. بیان مسأله

ملّت‌ها با آداب و رسوم و باورهای خاص فرهنگ و محیط خود پایدارند و به زندگی ادامه می‌دهند. «گاهی مطالعهٔ آثار بازماندهٔ فرهنگ عامّه، چنان روشنگر اخلاق و وضع روحی جامعهٔ عصر خویش است که هیچ کتاب تاریخ و جامعه‌شناسی نمی‌تواند چنین پرتوی بر زندگانی اجتماعی آن روزگار بیفکند» (محجوب، ۱۳۸۲: ۶۸). فرهنگ عامّه در متن زندگی اقوام و ملّت‌ها جریان دارد و به شکل‌های گوناگون خود را نمایان می‌سازد. جنبه‌های مهمّی از زندگی انسان‌ها به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه، با فرهنگ عامّه پیوند دارد. زمینه‌های پیدایش فرهنگ مردم متعدّد است، برخی از این باورها ریشه در مذاهب قدیم دارند، برخی دیگر از اسطوره‌ها سرچشمه گرفته و پاره‌ای نیز نتیجهٔ نیاز مردمان بوده‌اند. پژوهشگران فرهنگ عامّه، از جمله سی.اس. برن، موضوعات فولکلور را در سه مقولهٔ اصلی و چندین مقولهٔ فرعی قرار داده‌اند. این سه مقولهٔ اصلی عبارتند از:

۱- باورها و عرف و عادات مربوط به زمین و آسمان، دنیای گیاهان و روییدنی، دنیای حیوانات، دنیای انسانی، اشیای مخلوق و مصنوع بشر، روح و نفس و دنیای دیگر، موجودات مافوق بشر، غیب‌گویی و معجزات و کرامات، سحر و ساحری، طب و طبابت؛

۲- آداب و رسوم مربوط به نهادهای سیاسی و اقتصادی و اجتماعی، شعائر و مناسک زندگی انسان، مشاغل و پیشه‌ها، گاه‌شماری و تقویم و جشن‌ها، بازی‌ها و سرگرمی‌های اوقات فراغت؛

۳- داستان‌ها و ترانه‌ها و ضرب‌المثل‌ها، داستان‌ها(حقیقی و سرگرم کننده)، ترانه‌ها و تصنیف‌ها، مثل‌ها، متل‌ها، و چیستان‌ها (بیهقی، ۱۳۶۵ : ۲۱).

هر سه مقوله در غزلیات طالب آملی انعکاس یافته است، امّا در این نوشتار به دلیل محدودیت حجم مقاله، تنها پاره‌ای از مهمّ‌ترین باورهای مردمی که در غزلیات طالب آملی انعکاس یافته است؛ پس از بحثی کوتاه دربارهٔ فرهنگ مردم، ذکر شده است.

November2024 - ۱۴۰۳

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

فرهنگ عامّه تا پیش از ورود فرهنگ و تمدن غرب به ایران، مانند بسیاری از مسائل دیگر چندان مورد توجّه نبود و اغلب روشن‌فکران و نویسندگان، آن را به دلیل این که در بین مردم عادی جریان دارد، حقیر می‌شمردند و از پرداختن به آن دوری می‌کردند. با رواج داستان‌نویسی نوین و تغییر زبان و

سبک نوشتار و ورود درون‌مایه‌های جدید به عرصهٔ ادبیّات داستانی، داستان و رمان نیز پذیرای فرهنگ عامّه شد. این مسائل در کنار یکدیگر باعث توجّه پژوهشگران و نویسندگان به فرهنگ تودهٔ مردم گشت. «فولکلور در مغرب زمین از باستانی‌ترین و حتّی داستانی‌ترین ادوار تمدن یونان و روم تا قرون جدید، الهام‌بخش بسیاری از نویسندگان، شاعران، نمایش‌نامه‌نویسان و پژوهندگان بوده است» (انجوی شیرازی، ۱۳۵۲: ۱۲).

محمّدعلی جمال‌زاده (۱۲۷۴-۱۳۷۶هـ ش) نخستین نویسندهٔ ایرانی است که به کاربرد فرهنگ بومی و عامّه در داستان علاقه نشان داد. امّا او فرهنگ بومی را به گویش‌ها و اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های محلّی منحصر کرده است، تا جایی که آثار وی گنجینه‌ای از تعابیر و اصطلاحات عامیانه محسوب می‌شود. بعد از جمال‌زاده، نویسنده‌ای که با جدیّت و دقّت بسیار به فرهنگ عامّه در معنا و مفهوم کامل آن توجّه نشان داد، صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰هـ‌ش) بود. وی معتقد بود فرهنگ عامّه نزد مللی یافت می‌شود که دارای دو قشر تحصیل‌کرده و روشن‌فکر با تربیت عالی و قشر بی‌سواد و عامی هستند. این دو قشر با تعامل و زندگی در کنار یکدیگر فرهنگ عامّه را تقویت می‌کنند و به آن شکل می‌دهند.

در باب باورهای عامیانه در ادبیّات فارسی آثاری چند در دست است که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: *عقایدالنساء* معروف به *کلثوم ننه* تألیف آقا جمال خوانساری، فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران در آثار صادق هدایت به‌ویژه *اوسانه* و *نیرنگستان*، لغات و مصطلحات عامّه در آثار جمال‌زاده به‌ویژه در مجموعهٔ *یکی بود یکی نبود*، *چرند و پرند* و *امثال و حکم* دهخدا، *کتاب کوچه* شاملو، *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران* اثر علی‌اشرف درویشیان و رضا خندان، *فرهنگ عامه در دیوان سنایی*(پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد) از محمّدصادق محقق دانشگاه شهید چمران اهواز، مقاله‌ای تحت عنوان رد پایی در کوره راه خرافات از محمدمهدی ناصح، *باورهای عامیانه در شعر صائب* از مریم سلحشور، و ... . دوفصلنامهٔ *فرهنگ و ادبیّات عامه*، فصلنامهٔ *فرهنگ مردم ایران*، فصلنامهٔ *نجوای فرهنگ* و ... نیز مجلاتی هستند که در این زمینه چاپ می‌شوند.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۲. طالب آملی و فرهنگ عامه

طالب آملی در دیوان خود از عناصر فرهنگ عامّه استفاده کرده است. با وجود این در باب بازتاب باورهای عامیانه در غزلیات طالب آملی اثر مدوّنی نیست؛ لذا بایسته است پژوهشی در این باب صورت پذیرد. در این پژوهش باورها و رسوم عامیانه، بر اساس آنچه در غزلیات طالب آملی نمود یافته، استخراج و سپس به تشریح و تحلیل آن‌ها و ذکر نمونه پرداخته شده است.

۳. کاربرد عناصر فولکلوریک در غزلیات طالب آملی

۱-۳. باور به چشم‌زخم

اعتقاد به چشم زخم در میان ملّت‌ها، ریشه‌ای عمیق دارد. قرآن کریم نیز بر درستی آن صحّه گذاشته است. مفسّران، آیهٔ شریفهٔ «وَ إِنْ یَکادُ الَّذینَ کَفَرُوا لَیُزْلِقُونَکَ بِأَبْصارِهِمْ لَمَّا سَمِعُوا الذِّکْرَ وَ یَقُولُونَ إِنَّهُ لَمَجْنُونٌ وَ مَا هُوَ إِلا ذِکْرٌ لِّلْعَلَمِینَ» (قلم:۵۲ـ۵۱) را مربوط به چشم زخم و دفع آن دانسته‌اند. چشم زخم عبارت از آسیبی است که تصوّر می‌شود از نگاه حسود یا بدخواه یا حتّی ستایشگر به کسی یا چیزی می‌رسد. در *دایره المعارف دین*(ویراستهٔ الیاده) آمده است که اعتقاد به تأثیر چشم بد، جهانی است. پیامبر(ص) فرموده است: «العین حق» (چشم زخم حقیقت دارد) (*دانشنامه قرآن*: ۸۷۳). این باور در غزلیات طالب آملی انعکاس یافته است:

چشم‌زخمی خورد بر بی‌تابیم حیف ارنه من　　اضطراب نبض می‌آموختم سیماب را
(غزل ۳۷)

نه خاطری ز من آسوده نی دلی شاد است　　وجود ناقص من چشم زخم ایجاد است
(غزل ۱۰۸)

ما حذر از برق چشم زخم نداریم　　خرمن ما را تمام دانه سپندست
(غزل ۱۲۹)

آزرده دلان را حذر از آفت آن چشم　　خونخواره به این مرتبه بیمار که دیدست
(غزل ۲۶۰)

از بیم چشم زخم فلک راضیم که یار　　لطفی اگر کند به زبان قلم کند
(غزل ۵۷۳)

خوش حال ما که بی‌تو کشیدیم قلزمی　　وز بیم چشم زخم نهادیم نام جام
(غزل ۱۱۵۷)

«طالب» ز بیم چشم زخم از روی او بستم نظر　　یعنی شکاف دیده را یک‌جا نه صدجا دوختم
(غزل ۱۱۵۹)

شب وصال تو دارم گمان باختر سعد　　که چشم بد شود و سر نهد به دنبالم
(غزل ۱۲۴۳)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۲-۳. راهکارهایی برای رفع چشم زخم

۱-۲-۳. اسفند دود کردن

طالب آملی برای رفع چشم زخم، اسپند سوزاندن را ارائه داده است که ریشه در فرهنگ عامّه دارد. سپند تخمی باشد که به جهت چشم زخم سوزند (برهان قاطع) در کتاب فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی چنین آمده است: «دانهٔ اسفند، به خصوص برای دفع چشم‌زخم هنوز نزد عوام مستعمل است. نوزاد کوچک را وقتی نشان می‌دهند هر کدام از حضار یک تکه نخ از لباسشان می‌دهند تا آن را با اسفند دود بکنند که بچه نظر نخورد. گاهی برای رفع بیماری و دفع چشم‌زخم، اسفند دود می‌کنند و اوراد مخصوصی می‌خوانند. هنوز هم گاهی دانه‌های اسفند به رشته کشیده، زینت‌بخش خانهٔ روستاییان است» (یاحقی،۱۳۷۵: ۸۳).

زمانه بر گهر عیش گو، سپند مسوز که شوردیده اگر بخت راست در خوابست
(غزل ۱۱۵)

به جانم حسرت جانان فتادست سپندم آتشم در جان فتادست
(غزل ۲۱۱)

چون به روی کودکان خال سپند سوخته داغ سودای تو بر رخسار دل خال منست
(غزل ۲۹۶)

سپند آتش رشگم ز کاه دیوارش که آن شکسته چو من رنگ عاشقان دارد
(غزل ۵۶۰)

چو آراید رخش مشاطه بهر دفع چشم بد سپندی کاشکی در آتش آن خو بسوزاند
(غزل ۵۷۹)

خال مانند به رخ گرچه سپندم «طالب» بر سر آتش سوزنده ثباتم دادند
(غزل ۸۸۹)

چو یار نقطهٔ خالش کند به دفع گزند فلک ستاره به جای سپند سوزاند
(غزل ۹۱۸)

بر خال او ز دانهٔ دل سوختم سپند ایمن ز چشم زخم بداندیش کردمش
(غزل ۱۰۶۹)

هر کجا چشم بد گردون به ما می‌شد دچار بر دماغ آفتش دود سپندی می‌زدیم
(غزل ۱۱۸۲)

هیچ فسون نمی‌کند دفع گزند عاشقان سرمه چشم بد بود دود سپند عاشقان
(غزل ۱۴۲۸)

به روی آتش عشق آن سپند مضطرب حالم که می‌سوزند و می‌دارند امید شگون از من
(غزل ۱۴۲۹)

۲-۲-۳. ذکر و دعا کردن

در خم حلقهٔ زلف تو که چشمش مرساد پای مور نگهم بر دم مارست مدام
(غزل ۱۲۶۲)

سرو و شمشاد ز چشم بدشان بد مرساد که به آن شعله شبیهند به بالا هر دو
(غزل ۱۴۷۶)

۳-۲-۳. تعویذ و حرز

حرز دعاهایی است که برای محافظت از چشم‌زخم و شر دشمنان و آفات و حوادث نوشته می‌شد و اغلب بیماران و افراد دیگر همراه خود نگاه می‌داشتند. «حرز به تعویذ، طلسم و دعا اعم از خواندنی و آویختنی اطلاق می‌شد» (لغت‌نامه، ذیل واژهٔ حرز) تعویذ «به معنی نوشته‌ای است از دعاها یا اسمای الهی که در جعبه کوچکی از طلا و نقره می‌گذارند برای محافظت از بلاها به بازو می‌بندند یا به گردن می‌آویزند» (هروی،۱۳۸۶،ج۱: ۳۸۲).

زخمی تیغ ترا جان به لب آمد گستاخ که چه تعویذ دهد بوسه بر آن بازوها
(غزل ۲۵)

به بازو گر بود لطف تو تعویذ به تیری صد کمانکش می‌توان کشت
(غزل ۱۴۴)

طلسم دل به بازویش نبندم بیم آن دارم که این تعویذ آتش ناگهش بازو بسوزاند
(غزل ۵۷۹)

وصل لیلی طلبی حرز وفا با خود دار موی مجنون بدل مهرگیا با خوددار
(غزل ۹۶۷)

تا نبینی زو وفایی دل به مهر کس مبند حرز جان خویش را تعویذ هر بازو مساز
(غزل ۱۰۰۴)

بازوی حسن تو راست شرم ز تعویذ ناز حمایل مکن کرشمهٔ اول
(غزل ۱۱۰۳)

پری زادان عیشم کم فریبند که تعویذی حمایل دارم از غم
(غزل ۱۱۱۹)

٤-۲-۳. چشم بد دور گفتن

نه بر آیین خوبان چشم بد دور گل عهدش نسیمی از وفا داشت
(غزل ۱۴۲)

بیدلانی که بعشقت سروکاری دارند چشم بد دور که خوش عمر گذاری دارند
(غزل ۴۵۵)

از عکس رخ تو چشم بد دور آیینه پری به شیشه دارد
(غزل ۵۵۹)

چشم بد دور صاحبان کرم بندگان را چنین نواخته‌اند
(غزل ۶۰۹)

زین دو یوسف که یکی حسن بود دیگر ناز چشم بد دور که پروردهٔ یک پیرهنند
(غزل ۹۰۷)

تا در اندیشهٔ آن حور سرشت افتادیم چشم بد دور تو گوئی به بهشت افتادیم
(غزل ۱۳۶۲)

٥-۲-۳. بنامیزد گفتن

عبارت (بنامیزد) همان (به نام ایزد) است که در مقام ماشاء الله و چشم بد دور و مرحبا، و به نیت دفع اثر نظر بد و چشم زخم به کار می‌رود.

سایهٔ ایزدی بنامیزد زآن به تسخیر تست کشور نور
(غزل ۹۶۵)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

٦-۲-۳. هیکل و حمایل

هیکل به آیات و سوره‌های قرآن و دعاهایی که بر بازو و زیربغل می‌بسته‌اند گفته می‌شد و مردم اعتقاد داشتند که این دعاها می‌توانند آن‌ها را از چشم بد در امان دارند. «هیکل به تعویذ، حرز و دعایی که برای چشم‌زخم به بازو بندند اطلاق می‌شد» (لغت‌نامه، ذیل واژهٔ هیکل) حمایل قرآن کوچکی است که در بر می‌آویزند (ناظم الاطباء).

مبادت به چشمان رسد چشم زخمی نگه را حمایل کن از مار هیکل
(غزل ۱۱۰۲)

۳-۳. تقدّس عدد هفت

«(seven) عدد شش به علاوهٔ یک است که نمایندهٔ آن در حروف جمل(ابجد) ز است و از دیرباز مورد توجّه اقوام و ملل بوده است. گاهی در موارد ایزدی و نیک و گاهی نیز در موارد اهریمنی و شر به کار رفته است. قداست این عدد در آیین مهر سبب شده، مدارج رسیدن به کمال را عدد هفت بدانند. اطلاع بشر از هفت سیارهٔ معروف که قدما تأثیر آن را بر چهار عنصر آب، باد، خاک و آتش موجب پیدایش کل موجودات عالم دانسته‌اند؛ لذا تقدس این عدد بدین منوال بوده‌است. هفت انوشه، هفت اختر، هفت آسمان، هفت عضو بدن، هفت‌خان، هفت خط جام، هفت اقلیم، هفت قلم آرایش و ... همه نشانگر اهمیت این عدد می‌باشند» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۸۷۶). طالب آملی در این باره می گوید:

هفت‌جوش(غزل۳۳) ، فلک هفت زینه(غزل۵۹) ، هفت ایام(غزل۶۱) ، هفت مینای فلک(غزل۲۰۷) ، هفت پردهٔ چشم(غزل۲۰۸، غزل۱۰۴۱، غزل ۱۱۰۸ و غزل ۱۲۰۰) ، هفت آسمان(غزل ۲۵۰)، هفت اندام(غزل۳۰۲، غزل۷۹۴ و غزل۱۵۹۹)، هفت خرمن(غزل۳۴۴)، هفت دریا(غزل۴۰۴، غزل ۵۶۱، غزل۸۳۹ و غزل۱۵۰۷)، هفت فلک(غزل۴۱۴ و غزل۴۳۳)، هفت زینت(غزل۷۹۴)، هفت کشور(غزل۱۲۱۸)، هفت اختر(غزل۱۵۹۹) و ... .

۳-٤. فال

«فال عبارت است از پیش‌بینی سرنوشت انسان یا واقعه‌ای که روی دادنی از روی نشانه‌ای که آنها را امور غیبی می‌شمارند و نزد اعراب فال نشانه‌ای است که تأویل آن مطابق با خواست و کام انسان باشد و آنچه را خلاف آن باشد طیره می گویند» (زرین کوب، ۱۳۷۱: ۲۵۶).

در قدیم مردم برای اطلاع از سعد یا نحس بودن کاری، تفأل می‌زدند و امروزه نیز رمال‌ها و فالگیرها با استفاده از روش‌های مختلفی چون قهوه، نخود و کف‌بینی به طالع‌بینی می‌پردازند. علّت روی آوردن به فال «در درجه اول عدم آگاهی از مسائل واقعی دینی، اعتقاد داشتن به نیروهای فوق طبیعی و گاهی ترس غیرمنطقی از چیزهای تخیلی و باور کردن اموری که در میان مردم شایع شده و اکثر بدون دلیل است و همچنین دگرگونی‌های اقتصادی و اجتماعی است» (موسوی‌زاده، ۱۳۸۶: ۳۲). طالب آملی نیز آن را به کار گرفته است:

قصد چراغ کعبه نباشد نکو به فال پرهیز کن که کشتن ما نامبارکست
«طالب» بود شعار تجرد به فال نیک یعنی گذشتن از سر دنیا مبارکست
(غزل ۳۶۶)

فال عشرت می‌زنم بازم هوای گلشن است روی پروازم به صحن دلگشای گلشن است
(غزل ۴۳۲)

مشق بیگانگی از کعبه توانم زد لیک فال آوارگی از کوی تو نتوانم زد
(غزل ۵۵۵)

فال بردن مزن دلا زنهار عشقبازان همیشه باخته‌اند
(غزل ۶۰۹)

نیک چو بینم بود، داغ جنون گر گلی هر که در این روزگار فال سراغم زند
(غزل ۶۴۸)

دوش فال نطقم از مجموعهٔ اقبال بود هر چه می‌گفتم به عنوان نکوئی فال بود
(غزل ۷۰۶)

ما عیش دشمنان رقم مهر کم زنیم لذت کنیم نیت و فال الم زنیم
(غزل ۱۱۱۲)

۳-۵. استخاره

«انسان به طورِ طبیعی می‌خواهد از سرنوشت آینده خود باخبر باشد؛ گاهی اوقات از یک متن مقدس مانند: قرآن کریم برای استخاره استفاده می‌شد» (سیپک،۱۳۸۴: ۹۵). مثلاً مردم «به یک نفر ملا مراجعه می‌کنند. ملا وضو می‌گیرد و لباس تمیز و پاک می‌پوشد و نماز می‌خواند و سپس قرآن را برمی‌دارد و به طورِ تصادفی باز می‌کند؛ پاسخ مثبت یا منفی از روی آیه‌ای که آمده است، داده می‌شود» (ماسه،۱۳۹۱: ۴۰۶). استخاره ریشه در فرهنگ اسلامی مردم داشته و هنوز امری رایج است.

به فال ره نروند آشنا دلان طریقت چو عزم‌ها همه جزم است استخاره ندارد
(غزل ۵۷۲)

تو فال راحت ما گیر گر پریشانی من اعتماد ندارم به استخارهٔ خویش
(غزل ۱۰۵۳)

گهی به مشورت شرع تیز می‌کن کار تمام عمر مرو ره به استخارهٔ عقل
(غزل ۱۱۰۱)

سبحه دارم به کف ز طرهٔ یار نکنم استخاره چون نکنم
(غزل ۱۴۰۱)

٦-۳. تأثیر فلک و آسمان بر سرنوشت

در فرهنگ عامیانه اعتقاد به تأثیر آسمان بر سرنوشت آدمیان وجود دارد که در غزلیات طالب آملی نیز نمود پیدا کرده است:

شب ما گونه بدل کرد همانا کآورد قدم از قیر برون کوکب سیارهٔ ما
(غزل ۴)

کوکب طالع ما را نبود اقبالی همه بر روی زمین سیر کند اختر ما
(غزل ۷)

ما تیره کوکبان گهرافروز ظلمتیم بی‌شمع پیش پای نبیند چراغ ما
(غزل ۱۹)

وضع ما تغییر نپذیرد نمی‌دانیم حیف کاختر ما یک روش سیرست یا سیار نیست
(غزل ۱۶۸)

از پستی طالع نشود روزی دستم هر چند زمین سای بود دامن راحت
(غزل ۲۱۶)

کوکب طالب زمینگیر است لیک فطرتش بر آسمان چسبیده است
(غزل ۲۲۰)

به حیرتم که شب تار ما سیه بختان پلنگ نیست چرا با ستاره در جنگ است
نقاب کوکب ما ابر ظلمتست بلی غلاف آینهٔ بخت عاشقان زنگ است
(غزل ۲۵۴)

چون کنم بر خویش آسان کز سپهر کجمدار صد هزاران مشکل و مشکل گشایی برنخاست
(غزل ۳۰۱)

اگر به دولت وصل تو بیدلی برسد نه جرم اوست که جرم کوکب اوست
(غزل ۳۱۷)

این کدورتها تمام از دست طالع می‌کشم من یکی آیینه‌ام بخت سیه زنگ من است
(غزل ۳۲۰)

ای چرخ پاس نسبتی آخر نگاهدار تو توسنی و طالع ما نیز توسن است
(غزل ۳۴۴)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ای دور فلک قسمت شادی و غم از توست　　من تاب غم هجر ندارم کرم از توست
(غزل ۴۲۲)

کینه‌ور چرخ نیاید به کسی بر سر مهر　　دل فولاد ز تأثیر تأثر دور است
(غزل ۴۲۴)

رقص شادی می‌کنم گویا غمی در طالع است　　عشرتی دارم همانا ماتمی در طالع است
(غزل ۴۲۵)

دارم گمان که طی شود این نامهٔ فراق　　بخت و ستاره گر قدمی همرهی کنند
(غزل ۵۶۸)

ستاره‌ای که طلوعش بود به شام فراق　　اگر ستارهٔ بخت است سوختن دارد
(غزل ۵۸۰)

چرخم ستیز با دل شب خیز می‌کند　　هر اختری به من نگه تیز می‌کند
(غزل ۶۳۰)

چرخ با ما بر سر صلح و صفا هرگز نبود　　بخت را هم گوشهٔ چشمی به ما هرگز نبود
(غزل ۶۴۱)

آن تیره کوکبم که مرا بخت کامبخش　　می‌خواست پخته‌تر کندم خام‌تر نمود
(غزل ۷۱۹)

بس نفیرم راه کین بر اختر بد مهری است　　بس خروشم گوشمال چرخ کج‌رفتار بود
(غزل ۷۶۶)

فلک چندانکه دارد کینه با دانشوران دارد　　ندارد مهر و دارد گر که مهری با خسان دارد
(غزل ۹۳۱)

۷-۳. خورشید و ذرّه

«بر اساس باورهای پیشینیان، ذرات غبار پراکنده در هوا، از خورشید جدا شده‌اند و جزیی از آن هستند و در تلاشند که خود را به اصل خویش برسانند. از این رو افسانه‌ها و اسطوره‌های متعدد در این باره در فرهنگ عوام رواج یافته است» (صرفی،۱۳۸۴: ۱۹۰)؛ برای مثال، نیاکان ما با مشاهدهٔ ستون نوری که از روزنهٔ سقف‌های گنبدی به درون اتاق‌ها می‌تابید و دیدن ذرات غباری که پیوسته به آن وارد یا از آن خارج می‌شدند، تصور کرده‌اند که اگر ذره‌ای جذب ستون نور شود و از آن خارج نشود، به‌تدریج به سوی اصل خود به آسمان عروج خواهد کرد. طالب آملی در این باره می‌گوید:

به سر چون ذره می‌رو در رکاب سروری طالب که یک تن بشکند خورشیدوش چتر سپاهان را
(غزل ۲)

من که سر بر کف تسلیم نهم چون خورشید دگر از ذره وجودان جهان باک چرا
(غزل ۲۸)

چه شد گر ذره‌ام چون شهسوار همتی دارم که با خورشید خاور ننگ دارد همعنانی را
(غزل ۳۳)

می‌زند هر ذره دستانی ز مهر آفتاب غالباً راز محبت را نهفتن رسم نیست
(غزل ۱۸۷)

۸-۳. اعتقاد به تأثیر نور ماه بر کتان

از تأثیرات قمر آن است که قصب و کتان به پرتو ماه منقطع شوند. «ماه کتان را پاره می‌کند و آن را از هم می‌گشاید» (شریفی،۱۳۸۷: ۱۲۵۵). طالب آملی در این باره گفته است:

مگشای رخ که نیست کتان دلی بجای بیهوده ضبط شعشعهٔ ماهتاب چیست
(غزل ۱۴۷)

عکس رویش بسته خود را بر نقاب ماهتابی بر کتان چسبیده است
(غزل ۲۲۰)

عاقبت کارش چو تیغ خور به عریانی کشید هرکه او رخت کتان در چشمهٔ مهتاب شست
(غزل ۳۰۲)

کتان پاره به مهتاب می‌برم هر چند ز دست پرده شکافان رفو نمی‌آید
(غزل ۵۵۷)

برق خصمی نزند لمعه به معمورهٔ مهر دست مهتاب به دامان کتانش نرسد
(غزل ۵۹۷)

از تنک ظرفی ندارم طاقت برق شراب من کتانم جلوه‌های ماهتابم می‌گزد
(غزل ۸۱۵)

مرا رنگ از رخ چون آفتابش ماهتابی شد دلا گر منکری رنگ من اینک ماهتاب اینک
(غزل ۱۰۹۴)

تو یکی ماهتاب مایه‌وری ما ضعیفان کهن‌کتان تنک
(غزل ۱۰۹۵)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

با پرتو حمایت خورشید روی دوست مهتاب را چه صرفه ز جنگ کتان دل
(غزل ۱۱۰۸)

۹-۳. کیمیا و کیمیاگری

«فن یا علمی است افسانه‌ای که هدفش استحالهٔ فلزات کم بها به زر و سیم است. این فن بر این باور است که اجسام اصل و منشأ واحدی دارند و از نام‌های دیگر آن حجرالفلاسفه و کبریت احمر است» (شریفی، ۱۳۸۷: ۱۱۹۵). همچنین گفته می‌شود که کیمیا «روح و نفس اجسام ناقصه را به مرتبهٔ کمال می‌رساند و مثلاً قلع و مس را به زر تبدیل می‌کند» (یاحقی،۱۳۷۵: ۶۸۵).

درین جهان دل خرسند کیمیاست مگر بود به سینهٔ عنقا دلی که خرسندست
(غزل ۲۲۵)

به کیمیا طلبی سوی مغربت ز چه روست ب سری به مشرب خم دار کیمیا اینجاست
(غزل ۴۲۳)

بسکه بر سر کردمش در دیده‌ها قیمت گرفت ورنه خاک ره به نرخ کیمیا هرگز نبود
(غزل ۶۴۱)

کیمیا سازان حسرت مایه از سیماب اشگ خاک را آب رخ کبریت احمر می‌کنند...
... «طالب» از جان در رهت اکسیر می‌سازد بلی خاک بیزان تو کار کیمیا گر می‌کنند
(غزل ۷۴۲)

اکسیر عشق تا مس ما را رواج داد در دیده‌ها عزیزتر از کیمیا شدیم
(غزل ۱۱۸۶)

اشکم به فیض گریه گهر شد عجب که من کیمیا می‌گفتم اما همنشین می‌خواستم
(غزل ۱۴۳۶)

نه کیمیاگر و ترتیب داده اکسیری که آب در دهن کیمیاگر آورده
(غزل ۱۴۹۸)

زر نقره می‌کنیم به اکسیر آب چشم در زیر چرخ نیست چو من کیمیاگری
(غزل ۱۵۴۳)

۱۰-۳. اشک

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳
نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی

در باورهای عامیانه، اشک را خون دل و سوز جگر می‌دانند و معتقدند که اشک در دل تولید می‌شود و به بام بدن (پیشانی) می‌آید و سپس، از مجاری دمع جریان می‌یابد و از مژگان خارج می‌شود. به همین جهت، اشک را خون دل دانسته‌اند و در حالت اغراق آمیز، از گریه به عنوان خون گریستن یاد کرده‌اند. طالب آملی می‌گوید:

نهان‌دار اشک خونین در جگر تا کی بود طالب　　بدین یاقوت دریایی حسد یاقوت کانی را
(غزل ۳۳)

رسید بر مژه خونابهٔ دلت طالب　　ولی چه سود که در طالعش چکیدن نیست
(غزل ۱۵۴)

نور بصر به سوی تو آهسته می‌رود　　بیچاره را ز خون جگر پای در حناست
(غزل ۱۹۴)

ای دیده گفتمت مکن اسراف در سرشک　　کین یکدو قطره جمع به خون جگر شدست
(غزل ۲۶۲)

هر دم از خون جگر قافله‌ای می‌آید　　به طواف سر مژگان که مقام دل ماست
(غزل ۳۵۷)

من ز دل خون میکنم ریزان تو از مینا شراب　　در اثر مطرب ز مضراب تو مضرابم بهست
(غزل ۳۹۵)

مانع ریزش این گریه نمی‌دانم چیست　　که جگر بر مژه می‌آید و پس می‌گردد
(غزل ۴۶۸)

بهرجا بیدلی کاود جگر با ناخن مژگان　　گریبان نگاه حسرتم گرداب خون گردد
(غزل ۴۷۵)

ز طاق دل چکدم قطره قطره خون به کنار　　چو آب باران کز خانهٔ خراب چکد
(غزل ۵۱۵)

بر چهرهٔ زردم رقم از خون جگر زد　　آن‌کس که تو را گونهٔ گلنار فرستاد
(غزل ۵۲۹)

طراز دامن هر قطره گوشهٔ جگر است　　چکیدهٔ سر مژگان ما نشان دارد
(غزل ۵۶۰)

دوش از مژه‌ام قافلهٔ خون سفری بود　　هر چند ز دل خاست سرشکم جگری بود
(غزل ۵۸۳)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

سحر به آب رخ گریه چشم تر شستم جبین اشگ به خونابهٔ جگر شستم
(غزل ۱۱۲۳)

۳-۱۱. خون جگر خوردن/ خون خوردن/ جگر خوردن

در باورهای عامیانه، حالت‌های مختلف را به اعضای گوناگون بدن نسبت می‌داده‌اند؛ از جمله غم را به جگر منسوب می‌داشته‌اند و اصطلاح «خون جگر خوردن» یا «خون دل خوردن» به معنای رنج و اندوه کشیدن، که در ارتباط با این باور شکل گرفته، در ابیات زیر طالب آملی انعکاس یافته است:

هر نفس می‌کند از دیدهٔ ما جذب سرشک خاک گویی شده افیونی خون خوردن ما
(غزل ۳۹)

دمی ز خوردن لخت جگر شکیبم نیست تمام عمر دهانم از این نواله پر است
(غزل ۲۹۹)

جگر مخور اگرت کار دل نکو نشود چه احتیاج جگر خوردن است گو نشود
(غزل ۵۰۸)

آشفته‌ام ز بی‌سر و سامانی خیال خون می‌خورم ز دست پریشانی خیال
(غزل ۱۱۰۶)

خون می‌خوریم غنچه صفت وانگهی ز بیم پنهان ز چشم مردم غماز می‌خورم
(غزل ۱۳۲۶)

۳-۱۲. خرابه و گنج/ ویرانه و گنج

خاک بیزی پی اکسیر مراد است بلی جغد هم روی به ویرانه پی گنج کند
(غزل ۵۷۷)

تاب زن مارصفت شهری و اینک تو و حسن گنجی آرایش ویرانه ده ساخته
(غزل ۱۴۸۳)

۳-۱۳. مار و گنج/ اژدها و گنج

گنج وصال قفل درش را کلید هست اما نهفته در بن دندان اژدهاست
(غزل ۱۹۴)

به وادی هوست ره فتادهان «طالب» عنان بکش که ره اژدها به گنج افتاد
(غزل ۶۰۳)

گنجی است از جواهر قدسی عذار دوست بر وی نشان حلقهٔ افعی شکست زلف
(غزل ۱۰۸۰)

نیم مردمیان جو این و آن آرام زآن گنجی معاذالله بود گر گنج چشم مار می‌خواهم
(غزل ۱۳۱۶)

۱۴-۳. افعی و زمرّد

زمرّد یکی از سنگ‌های قیمتی است به رنگ سبز و آن هر چه بزرگ‌تر باشد گرانبهاتر است. قدما عقیده داشتند که نظر بر زمرّد چشم افعی را کور کند (دهخدا، ۱۳۲۵،ج ۲۷: ۶۹۸).

چو افعئی که کند دیده بر زمرد باز خط تو بینم و بنیاد پیچ‌وتاب کنم
(غزل ۱۳۰۹)

۱۵-۳. حلقه به گوش/ حلقه در گوش

«حلقه به گوش» کنایه از غلام و فرمانبردار است، چه معمول بود که به گوش غلام حلق اندازند.

نغمه سنجان خیال از خم زلف سخنم حلقه در گوش دل شعبه و آوازه کشند
(غزل ۴۹۵)

دل بود ذوق بندگیش زانکه حلقه‌ای از حلقه‌های زلف تو در گوش کرده بود
(غزل ۶۰۵)

آن شوخ هر گه تکیهٔ مستانه بر دوشم کند از زلف سازد حلقه‌ای وآن حلقه در گوشم کند
(غزل ۷۸۱)

گر بود خاطرش آزاده لبش بنده شود هر که بر حلقهٔ ما حلقه به گوشان گذرد
(غزل ۹۰۰)

دزدیم گر ز حلقهٔ زر گوش دل رواست در بندگیت حلقهٔ چشم است تاب گوش
(غزل ۱۰۴۳)

چون توشه را، ز چو من بنده اگر ناید عار حلقهٔ چشم برون آرم و در گوش کنم
(غزل ۱۱۲۶)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

دم جز به رضای تو نزد «طالب» آزاد این بندگی از حلقه به گوشی نشنیدم
(غزل ۱۳۹۰)

حلقه در گوش تست عالم و تو حلقه در گوش زلف خویشتنی
(غزل ۱۵۸۸)

۱۶-۳. هما

هما مرغی است که به استخوان‌خواری و بی‌آزاری معروف است و در افسانه‌ها رمز سعادت و پادشاهی پنداشته شده است. مردم قدیم هما را مرغی مبارک و موجب سعادت می‌شمردند که سایهٔ آن بر سر هر کس بیفتد، به دولت و پادشاهی دست می‌یابد. «در کتب جانورشناسی از قبیل *حیاه‌الحیوان* و *عجایب‌المخلوقات* و نیز *الحیوان* و *نزهت‌نامهٔ* علایی سخنی دربارهٔ این پرنده وجود ندارد ولی در شعر و ادب فارسی وجود آن امری مسلم و سعادت بخشی سایهٔ او جزء بدیهیات به شمار می‌رفته است» (هدایت، ۱۳۵۶: ۲۲).

همایی را که شد منقار گرم از استخوان من پس از مردن سمندر طعمه سازد استخوانش را
(غزل ۱)

منقار صد همای به خون غوطه می‌زند در جست‌وجوی چاشنی ا٠ستخوان ما
(غزل ۹)

صد هما را سیر می‌سازیم لیک از زندگی چون نمک چش می‌نماییم استخوان تلخ را
(غزل ۴۲)

ای هما داغ می‌شود کامت دور کین استخوان مکیدهٔ ماست
(غزل ۱۱۹)

بعد کشتن ای غم اجزای وجود ما مسوز رحم کن کز استخوان ما هما را قسمتی است
(غزل ۱۹۳)

ای بخت سیه چون نکنم شکر که چون هست در بال تو آن یمن که در بال هما نیست
(غزل ۳۴۳)

فیض بر فیض فشاندست هوا تا جایی کز پر و بال مگس فر هما می‌جوشد
(غزل ۴۶۵)

«طالب» مسوز پیکر خود را که بارها چشم همای عشق برین استخوان فتاد
(غزل ۴۶۶)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

نامه‌ای بودم شایستهٔ شهبال همای بخت بد بین که به پای مگسم بربستند
(غزل ۵۲۰)

به بخت شوم من آتش زبان موم شود همای در قفسم رفته رفته بوم شود
(غزل ۵۲۶)

عجب که تاج کی و افسر قباد کند علاج ناکسیم سایهٔ هما که نکرد
(غزل ۵۵۱)

ز سوز عشق تو هر دم سمندری به همای ستیزه بر سر این مشت استخوان دارد
(غزل ۵۶۰)

فتاده گوهر همت بغایتی ز رواج که صد همای به نیم استخوان نمی‌ارزد
(غزل ۷۰۲)

گر سایه افکند به سر صعوه‌ای ز مهر داند که کر و فرّ هما کم نمی‌شود
(غزل ۷۸۵)

بعد از فنا به کام هما استخوان من باشد به یاد لعل تو چون نیشکر لذیذ
(غزل ۹۴۶)

دلم نمی‌کشد از کوی او به جای دگر سرم نمی‌طلبد سایهٔ همای دگر
(غزل ۹۵۴)

اثر بخت بلند تو رفیق تو بس است که تو را گفت که شهبال هما با خود دار
(غزل ۹۶۷)

گو سعادت مبر به بال هما چتر بخت خجسته فال تو بس
(غزل ۱۰۱۵)

چیدند گل از بال هما اهل دل ما گلگونهٔ بخت از پر زاغی نگشودیم
(غزل ۱۱۶۱)

به فرقم سایه گستر، تا کم فیض هما گیرم به خاکم برگذر تا بال بگشایم هوا گیرم
(غزل ۱۴۴۴)

با دلم «طالب» ز آثار سعادت پرملاف رو که زیر سایه دارد صد هما بوم دلم
(غزل ۱۴۵۰)

به هر سر سایه اندازی بلی اوج سعادت را همای دولتی و فر یزدان شهپری داری
(غزل ۱۵۹۹)

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۳-۱۷. جغد

در میان عوام معروف است که جغد در ویرانه‌ها آشیان دارد و شوم است.

همایی مگذر از کاشانهٔ جغد چو راهت بر ده ویرا فتادست
(غزل ۲۱۱)

خانهٔ عقل و تمیز را لب دیوار جغد نشین است و آشیانه خرابست
(غزل ۲۷۰)

پیوسته در عمارت ویرانه‌ام چو بوم هر جا خرابه‌ای نگری منزل منست
(غزل ۳۰۶)

هراسانند بومان از سموم سینهٔ «طالب» که این دیوانه گر آهی کشد ویرانه می‌سوزد
(غزل ۸۴۵)

جغدم خرابه درخور اهلیت من است آن به که ترک آمد و رفت چمن دهم
(غزل ۱۲۵۶)

گرچه جغدم نیم آن جغد که از بوالهوسی کنج ویرانه به صد منزل آباد دهم
(غزل ۱۳۲۹)

۳-۱۸. زاغ

ما تیره کوکبان همه زاغان ماتمیم پرواز کرده بلبل عیش از میان ما
(غزل ۹)

خوش کن چمن عشق که آنجا دل بلبل بر ناخن خار از اثر نغمهٔ زاغست
(غزل ۱۷۱)

زد بخت بدم نغمهٔ هجران تو بر گوش این زاغ سیه‌رو چه بلا شوم خبر بود
(غزل ۵۹۴)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۳-۱۹. صید حرم

در فرهنگ عامّه، صید حرم و به طور کلی، هر چیزی که به مکانی مقدس پناه برده باشد، حرام است؛ و حرم به آنچه به آن تعلق دارد، تقدس می‌بخشد و آن را از تعرض و آسیب مصون می‌دارد. این باور از ابیات زیر به خوبی استنباط می‌شود:

منشان گرد بر این دل که حرام است حرام همچو آزردن صید حرم آزردن ما
(غزل ۳۹)

ای عشق مکش تیغ ستم بر دل محمود بگذار که صید حرم زلف ایازست
(غزل ۱۷۹)

تیغ طعنی نکشد بر سخنت کس طالب آهوی نطق تو را حرمت صید حرم است
(غزل ۱۹۹)

بی‌باک زیستن به جهان ننگ عاشقی است ای دل به خود بناز که صید حرم نه‌ای
(غزل ۱۴۹۹)

۲۰-۳. مرغ بسمل

نبندد راه بال افشانی ما تیغ بسم‌الله که می‌اندازد از پرواز مرغ بسمل ما را
(غزل ۴۳)

خموشی داد مظلومان عشق است نوای مرغ بسمل ما بینوایی است
(غزل ۲۴۰)

چنان ذوق هوا جا کرده در دلها که گر صد ره ببندی بال مرغ بسمل از پرواز ننشیند
(غزل ۶۶۹)

رنگ گل یاد شهادت می‌دهد زآن عندلیب نغمه خون‌آلود چون مرغان بسمل می‌زند
(غزل ۷۶۲)

دلم در اضطراب افتاده این غم را کسی داند که چون من در شکاف سینه مرغ بسملی دارد
(غزل ۸۹۴)

طپیدن‌های نبض دل گواه است که حال مرغ بسمل دارم از غم
(غزل ۱۱۱۹)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۲۱-۳. بخت

اتفاق، شانس.«۱ـ شوهر و همسر، در اصطلاح زنان، مردی که به عنوان شوهر نصیب دختری خواهد شد.۲ـ آن‌چه در زندگی زناشویی، از نظر زنان به سعادتمندی و کامیابی تعبیر می‌شود» (شاملو،۱۳۸۲: ۸۲۸). هر گاه کسی شوهر نکند یا زن نگیرد می‌گویند: بختش خوابیده، اگر زن بگیرد یا شوهر کند می‌گویند بختش باز شد. در غزلیات طالب آملی به معنی اتفاق و شانس به کار رفته است:

جامهٔ فتح است بر تن کسوت داغ دلم واژگون بختم شگون دارد سیه پوشی مرا
نام طالب بر زبانم نگذرد کز بخت بد بر فراموشی نیفزاید فراموشی مرا
(غزل ۶)

دانه را خوشه کند بخت عزیزان و بعکس بخت شوریدهٔ ما خوشه کند خرمن را
(غزل ۱۷)

هر دم مثلث المی بخت واژگون بر لوح سینه بهر شکون می‌کشد مرا
(غزل ۲۱)

طالب بکوش در طلب کام خویشتن تا کی بهانه سازی بخت سیاه را ت
(غزل ۲۷)

فلک وسیله بیداریی مهیا ساز که بخت خفته ما کج نهاد بالین را
(غزل ۳۴)

همیشه در پی آزار ماست بخت سیاه اگر چه هست غلام درم‌خریدهٔ ما
(غزل ۵۷)

ز بختم عاریت بگرفته چشمت سیاهی را و خواب آلودگی را
(غزل ۸۵)

طالب اگر نارساست بخت تو سهل است شکر که بخت مربی تو بلندست
(غزل ۱۲۹)

ببخشد در و شمع خورشید نور شب بخت ما عنبرین کوکبست
(غزل ۲۰۱)

عجب دارم بدین بخت زمین گیر که چون آهم قرین سر فرازیست
(غزل ۲۰۲)

به کارم گوشه چشمی نیامد سیه بختم که کارم سرمه ساییست
(غزل ۲۴۰)

گو دوست باش خلق زمین و زمان چه سود احباب را عداوت بخت سیه بس است
(غزل ۲۴۲)

در وادی ما بخت مددگار که دیدست یاران شکر و شیر بهم یار که دیدست
(غزل ۲۶۰)

کنون که داغ مرا موم روغن است الماس به بخت من درو دیوار در نمک سایی است
(غزل ۲۶۱)

ته جرعه سرخ باشد و در جام بخت ما سبز است زانکه زهر ندامت به ساغر است
(غزل ۲۶۹)

رفته انگشتان مطرب همچو بخت من بخواب نغمهٔ ناخن زن مشکل گشای گریه نیست
(غزل ۲۷۱)

بخت سیاه من شده بر گو کنم حصار چون زلف دوست دایره بر گرد خال دوست
(غزل ۲۸۶)

ای بخت پر ملاف که من شیر شرزه‌ام ای شیر شرزه با منت این روبهی چراست
ما را به نیم ره مگذار ای رفیق بخت با همرهانت اینهمه ناهمرهی چراست
(غزل ۳۱۴)

بر بخت خفته‌ام لگدی چند برزدم سنگین غنوده بود ز خواب گران بخاست
(غزل ۳۱۵)

من به صد دست به دامانش برآویزم لیک پیر گردید مرا بخت جوان گستاخ است
(غزل ۳۱۹)

خاک کنعانم که می‌چینم گل امداد بخت از نسیم بخت بوی پیرهن خواهم گرفت
(غزل ۳۴۵)

مکرر دانهٔ تسبیح گشتم که از بخت بدم زنار برخاست
(غزل ۳۶۴)

خاموش چون شوم که من شوربخت را سوز جراحت از نمک حرف مردم است
(غزل ۳۹۲)

ای بخت به رویم در شادی تو گشادی گو چرخ همین در بگشاید نه کم از تست
(غزل ۴۲۲)

یک لحظه بی‌ترشح خونابه نیستم گویی به بخت شور کبابم سرشته‌اند
(غزل ۵۱۰)

با چنین بختی که من زادم عجب نبود اگر مادر از نامهربانی آب در شیرم کند
(غزل ۶۲۲)

بختم از کینه به سر پنجهٔ افلاک سپرد گوهری در کف یک طایفه نابینا داد
(غزل ۶۴۲)

«طالب» منم که از اثر بخت واژگون یاقوت در خزینهٔ من کهربا شود
(غزل ۷۳۳)

جویم نشان کوکب خود چون بر آسمان بخت بدم اشاره به روی زمین کند
(غزل ۸۵۳)

۳-۲۲. رونما دادن

تا نماید به تو دیدار تو هر گاه ز شوق سیر آیینه کنی روی نما با خود دار
(غزل ۹۶۷)

۳-۲۳. یمن قدم

عشق را بر سر بالین من آرید به عجز کین طبیبی است که مشهور به یمن قدم است
(غزل ۱۹۹)

ندیدیم جز بدشگونی ز عیش ز غم جمله یمن قدم دیده‌ایم
(غزل ۱۲۷۸)

۳-۲۴. مژدگانی دادن

دل کامروا گشت و نظر گرم تماشا شکرانه ده ای بخت که مقصود برآمد
(غزل ۷۲۱)

۳-۲۵. جَستن چشم/ پرش چشم

عقیدهٔ پیشینیان بر این بوده که هرگاه یکی از اعضای آدمی را حرکتی غیرعادی روی دهد آن را دلیل بر اجرای امری خاص تصور و تفأل می‌داشتند و جستن چشم را هم شگون بر خاتمه انتظار غایبی. پرش پلک در ادبیات و فرهنگ عامه ایرانیان نمادی از آمدن مهمانی عزیز یا بازگشت عزیزی مسافر است.

چشمم به جستن آمده یاران نظر کنید کز گرد راه شاهسوار که می‌رسد
(غزل ۷۲۵)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

لب نوید وصل آن شوخ سپاهی می‌دهد چشم شادی می‌پرد دل هم گواهی می‌دهد
(غزل ۸۸۶)

۳-۲۶. نعل بر آتش نهادن

نعل اسب، نیز از جمله اشیای فلزی است که هاله‌ای از باورها به دور آن تنیده شده است، هرگاه کسی بر اثر پیش‌آمد حادثه یا شنیدن خبر ناگواری به شدت مضطرب شود و ترس شدید به وی دست دهد، نعل اسب را روی آتش داغ می‌کنند و در پیاله‌ای جای می‌دهند و با ریختن کمی آب بر روی آن، فرد مورد نظر را به خوردن آب روی نعل وا می‌دارند؛ بر این باورند که چون بر اثر ترس شدید، ارواح خبیثه در روح آن شخص مورد نظر حلول می‌کنند، انجام این کار به‌وسیلهٔ نعل آهنی باعث رانده شدن آنها می‌شود. به‌طورکلی نعل اسب را نشانه خوش‌یمنی و رد نحوست می‌دانند و براساس همین باور است که آن را بر روی سر در ورودی حیاط خانه نصب و گاه آن را بر روی بدنه کشتی و در قسمت جلوی آن میخکوب می‌کند(احمدی ریشهری،۱۳۸۱:۱۳۸). همچنین بر این باورند که نصب نعل اسب بر روی دروازه‌ها و یا ماشین‌ها باعث جلوگیری از چشم‌زخم و همچنین موجب خوشبختی خانواده‌ها می‌گردد(راعی،۱۳۸۴:۲۰۳).

شانه بر زلف مشوش می‌نهد نعل دلها را بر آتش می‌نهد
(غزل ۷۲۹)

عمر مرا به کوی تو نعل اندر آتش است زآن رو به رفتن است از اینسان شتاب او
(غزل ۱۴۷۴)

۲۷-۳. مهرگیاه

«گیاهی باشد شبیه آدمی و در زمین چین روید و آن سرازیر و نگون‌سار می‌باشد، چنان که ریشهٔ آن به منزلهٔ موی سر اوست، نر و ماده در گردن هم کرده، پای‌ها در یکدیگر محکم ساخته. گویند هر آن که آن را بکند، در اندک روزی بمیرد و طریق کندن آن چنان است که اطراف آن را خالی کنند، چنان که به اندک روزی کنده شود و ریسمانی بر آن بندند و سر ریسمان را بر کمر سگ تازی محکم سازند و شکاری در پیش آن سگ‌ها رها کنند. چون سگ از عقب شکار بدود، آن گیاه از بیخ و ریشه کنده شود و سگ بعد از چند روز بمیرد و آن را "مردم گیاه و مردم گیه" خوانند» (هدایت،۱۳۸۵: ۱۲۷). «گویند با هر کس باشد محبوب‌القلوب خلق گردد» (خرمشاهی،۱۳۷۵: ۱۰۲۴).

وصل لیلی طلبی حرز وفا با خود دار موی مجنون بدل مهرگیا با خوددار د
(غزل ۹۶۷)

مهر می‌جوید به خاصیت دلم ز ابنای دهر زانکه مردم در نظر مردم گیا می‌آیدش
(غزل ۱۰۵۸)

به باغ دهر به جرم وفا امان ندهند مکان کنند رگ و ریشه‌ام که مهرگیاهم
(غزل ۱۲۵۵)

بس عزیزم به نظر جمله کسان را گوئی بسته بر هر سر مو مهرگیاهی دارم
(غزل ۱۳۹۰)

اشک ریزم تا گیاه مهر او خیزد ز خاک با هزار امید هر گه دانه‌یی در گل کنم
(غزل ۱۴۰۶)

بوئی ز محبت به جهان نیست تو گویی برداشت قضا خاصیت از مهرگیاهم
(غزل ۱۴۲۹)

۲۸-۳. طبابت‌های عامیانه

۱-۲۸-۳. توتیا/ سرمه/ کُحل

«دارویی بوده است از برای منفعت چشم و نیز رَمَد یا درد چشم را با آن مداوا می‌کردند» (شمیسا،۱۳۸۷: ۲۹۰).

چشم بر راه دوست می‌داند که بهین سرمه گرد دامانست
(غزل ۲۴۹)

کی رسد نازش به چشم مست یار سرمهٔ مسکین غباری بیش نیست
(غزل ۲۶۵)

غفلت فشاند دامنت ارنی به خاصیت این گرد آزموده کم از توتیا نبود
(غزل ۵۳۲)

کمان سرمه‌ام هر دم گشاید روزن چشمم ولی چون گرد بشکافد غبار از در درون آمد
(غزل ۵۳۴)

به خاک پای تو گستاخ دیده تا شده‌ام سرم به سرمه‌فروشان فرو نمی‌آید
(غزل ۵۵۷)

نظر دریچه فرو بسته بود کز در دوست رسید قافلهٔ باد و توتیا آورد
(غزل ۶۷۱)

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

به خاک پای تو چشم امیدها دارم مباد قسمت این دیده توتیای دگر
(غزل ۹۵۴)

برای دیدهٔ زخمم به سرمه آمیزد گهر ز سودهٔ الماس سرمه‌سای نمک
(غزل ۱۰۹۳)

۲-۲۸-۳. نوش‌دارو

انسان گذشته همواره برای یافتن داروی همهٔ دردها تلاش کرده است. در *شاهنامه* فردوسی از این داروی حیات‌بخش با عنوان «نوش‌دارو» یاد شده، که طالب آملی نیز آن را به کار گرفته است:

تلخ‌تر از زهر چیست چاشنی صبر تلخ‌تر از هر دو نوشداروی پندست
(غزل ۱۲۹)

آنکه زهرش نوشداروی صباست عقرب زلف است و ما را کاکل است
(غزل ۲۰۷)

عیش «طالب» تلخ شد زآنسانکه گر آسودگان نوشدارو بر لبش ریزند و رو درهم کشد ک
(غزل ۴۶۲)

لذت فقرم دهان بر شهد استغنا نمود نوشدارو را مذاق تلخ من رسوا نمود
(غزل ۵۹۱)

کنید داخل اجزای نوشداروی ما هر آن گیاه که برگش به نیشتر ماند
(غزل ۶۱۹)

۳-۲۸-۳. مفرح

به یک دو جرعهٔ می قدسیم مشو سرمست کزین مفرحم اندر سبوی بسیارست
(غزل ۱۵۳)

لطفش مفرحی و عتابش جوارشیست از عمر قیمتی‌تر و از جان لذیذتر
(غزل ۹۷۷)

٤-۲۸-۳. گلاب و علاج سردرد/ گلاب و رفع بیهوشی و غش

آن بهوش آرد و این تا ابد از هوش برد　　دور زاهد که در این شیشه گلاب دگر است
(غزل ۳۲۴)

۵-۲۸-۳. دیوانه و زنجیر

در قدیم برای مراقبت و آرام کردن دیوانگان به منظور اینکه به خود و دیگران آسیبی نرسانند، دست و پای آنان را با زنجیر می‌بستند و یا در دارالمجانین از آن‌ها نگهداری می‌کردند (الگود، ۱۳۵۲: ۲۱).

ای عشق فکر سلسله کن که عنقریب　　سر رشتهٔ خرد به جنون می‌کشد مرا
(غزل ۲۱)

دل زیبدم به سلسلهٔ زلف او رفیق　　دیوانه را رفاقت دیوانه خوشتر است
(غزل ۲۷۳)

شد جنون عشق از ملاقاتم بلی آشفته گشت　　هر که یکچندی سر زنجیر رسوائی گرفت
(غزل ۲۷۶)

زنجیر به پایم چه نهی شوق کفافست　　مجنون تو را سلسله‌ای همچو وفا نیست
(غزل ۳۴۳)

همانا ترک مستی سوی این ویرانه می‌آید　　که بوی خونی از زنجیر این دیوانه می‌آید
(غزل ۵۵۰)

به طوق گردنی زآن تار کاکل سرفرازم کن　　که درخورد جنون خویش زنجیری نمی‌بینم
(غزل ۱۲۳۹)

ز بس بر سرم کرد جا شور و غوغا　　چو زنجیر در پای دیوانه افتم
(غزل ۱۳۵۶)

افسر عقل جنون جست و ز فرقم بربود　　تا به زنجیر سرزلف تو پابست شدم
(غزل ۱۳۶۱)

دمی به حبس تنم پیرهن نمی‌ماند　　جنون عشق دگرباره کرد زنجیرم
(غزل ۱۴۱۸)

آن زلف سیه بر سر دیوانه نوازی است　　چون نیست همائی که به زنجیر بسازیم
(غزل ۱۴۲۲)

۲۹-۳. باورهای مربوط به موجودات موهوم و خیالی

۱-۲۹-۳. دیو- پری

دیوان بنا بر روایات موجوداتی زشت‌رو و شاخ‌دار و حیله‌گرند که از خوردن گوشت آدمی روی‌گردان نیستند. اینان اغلب ستمکار و سنگدل هستند و نیروی عظیمی دارند و در انواع افسونگری چیره‌دستند و در داستان‌ها به صورت‌های دلخواه در می‌آیند (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۰۲). گاهی دیو و پری را در مقابل یکدیگر به کار می‌برند. دیو بسیار زشت و پری بسیار زیباست (شمیسا، ۱۳۸۷: ۵۲۴). که باید گفت در ادب فارسی از جفت‌های متقابل به شمار می‌آیند.

همه دیو خیزد ز مذهب سرای پری در عزبخانهٔ مشربست
(غزل ۲۰۱)

نادیده مه روی تو غایب ز نظر گشت دیوانه دل ما مگر از نسل پری بود
(غزل ۵۸۳)

بگریخت هوس آیت عشق تو چه بشنید آری چه عجب دیو ز تعویذ گریزد
(غزل ۸۳۲)

دلا ز راست روی در هراس و بیم مباش چو دیو منحرف از راه مستقیم مباش
(غزل ۱۰۲۸)

۳۰-۳. باورهای مربوط به موجودات و پدیده‌های اساطیری

۱-۳۰-۳. آب زندگانی/ آب خضر/ آب حیات/ آب حیوان/ آب زندگی/ آب بقا/ چشمهٔ حیوان

در قصهٔ خضر آمده است که در دل ظلمات به چشمهٔ آب حیات رسید و از آن نوشید و عمر جاویدان یافت (خرمشاهی،۱۳۷۵: ۲۶۳). اعتقاداتی وجود دارد مبنی بر این که چشمه‌ای وجود دارد که هر کس از آب آن بخورد، عمر ابد و زندگانی جاوید می‌یابد؛ این آب را آب حیات نامیده‌اند. بنا براین اعتقادات، افسانه‌هایی از این قبیل که خضر از این آب خورد و عمر جاودانی یافت و یا اینکه اسکندر به طلب آن رفت، ولی به آن دست نیافت، به وجود آمده است. طالب آملی هم در اشعار خود، به آب حیوان اشاره‌هایی داشته است:

جوشدش از کام ذوق چشمهٔ حیوان آنکه به لب شربت ثنا خورد از ما
(غزل ۹۰)

همدم سراغ چشمهٔ حیوان ز خضر جوی من شعله مشربم نشناسم که آب چیست
(غزل ۱۴۷)

شهید ز هر نیم کآن سپهر خضر لباس مرا به تیغ تو یعنی به آب حیوان کشت
(غزل ۱۸۸)

مرا دلیست که چون آب خضر در ظلمات امید صبحدمی با شب سیاهش نیست
(غزل ۲۲۲)

نظم طالب موج دریای مدیح صاحبست کآب حیوان خاکپای کلک گوهرریز اوست
(غزل ۲۴۴)

مگر به آب حیات لب تو کرده نظر که خضر چشم مرا آرزوی سقائیست
(غزل ۲۵۱)

در طالع اگر وصل تو دارم عجبی نیست آری چه عجب آب خضر در ظلماتست...
... «طالب» همه بر شعر تر خویش کند ناز چون خضر که نازش همه بر آب حیاتست
(غزل ۲۹۴)

ای گل بهار حسن تو را بوی دیگر است آب حیات لعل تو را جوی دیگر است
(غزل ۳۱۸)

تشنه لب جان بسپاریم و گلو تر نکنیم لب ما گر به لب چشمهٔ حیوان برسد...
...داد ما تشنه لبان را ندهد چشمهٔ خضر دم آبی مگر از چشمهٔ حیوان برسد
(غزل ۴۵۶)

به خاک پای تو آلوده چشم خود چه عجب که آب حیوان از چشمهٔ رکاب چکد
(غزل ۵۱۵)

از آب حیات خشک گردد نخلی که ز شعله ریشه دارد
(غزل ۵۵۹)

گرم سودایان بازار محبت بی‌گزاف خاک و آتش را به جای آب حیوان می‌خرند
(غزل ۶۴۶)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

خوبان ز لب نوش نباتی بفرستید وز کنج دهان آب حیاتی بفرستید
(غزل ۷۹۱)

دوش در بر چشمهٔ آب حیاتی داشتم رفت وز هجرش به چشمم جوشش فواره ماند
(غزل ۸۰۴)

شکر کز ظلمت اندیشه نجاتم دادند سینه‌ای صاف‌تر از آب حیاتم دادند
(غزل ۸۸۹)

وصل او با وعده خواهم زآنکه رفع تشنگی نیست ممکن گر نماید آب حیوانم ز دور ست
(غزل ۹۴۸)

ای ناچشیده لذت تیغش مگو که هست آبی ز آب چشمهٔ حیوان لذیذتر
(غزل ۹۷۷)

دهان تنگ تو سرچشمه‌ای است خضر فریب که فارغ از ظلمات است آب حیوانش
(غزل ۱۰۴۶)

ذوق طلب آب حیات از دل ما رفت بر یاد لبت بسکه مکیدیم لب خویش
(غزل ۱۰۴۸)

تا تلخی حیات ابد امتحان کند در کام خضر چشمهٔ حیوان فشرده‌ایم
(غزل ۱۱۱۵)

از آن عارض گلابی بر خضر پاش که استغنا زند بر آب حیوان
(غزل ۱۴۱۰)

۲-۳۰-۳. قاف و عنقا (سیمرغ)

عنقا مرغ اساطیری اعراب است که نشیمن او کوه قاف است، سیمرغ مرغ اساطیری ایرانی‌هاست که نشیمن او البرز است، معمولاً این دو مرغ اساطیری را یکی قلمداد کرده‌اند... سیمرغ تنهاست همدم و جفت ندارد (شمیسا، ۱۳۸۷: ۷۱۲). پیرامون کوه قاف نیز باورها و اساطیر متعددی شکل گرفته است. به اعتقاد پیشینیان، «قاف نام کوهی است که سراسر خشکی‌های زمین را فرا گرفته و گویند کناره‌های آسمان بر آن نهاده شده است. گرداگرد زمین و میخ زمین است. جنس این کوه را زمرّد سبز می‌دانستند و عقیده داشتند که کبودی آسمان، روشنی زمرّدی است که از آن می‌تابد وگرنه آسمان از عاج سفیدتر است. به همین جهت، قاف را کوه اخضر نیز نامیده‌اند» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۶۴۴).

نارسا بختم وگرنه همتم کوتاه نیست اوج عنقا گیرم ار بال مگس باشد مرا
(غزل ۴۹)

وصال او که کم از اختلاط عنقا نیست غنیمت است نگویی دلها غنیمت‌هاست
(غزل ۱۲۴)

ای طایر مراد ز شوق تو سوختیم عنقا نه‌ای کجاست خراب آشیانه‌ات
(غزل ۱۲۷)

عالمی روزی خور خون دلند از خوان عشق قاف تا قاف جهان شرمندهٔ احسان اوست
(غزل ۳۳۶)

غافل به آشیانهٔ عنقا شتافتیم پنداشتم که منزل او منزل منست
(غزل ۳۹۰)

به بحر همت ما مفلسان قطره وجود سفینه از پر سیمرغ بادبان دارد
(غزل ۵۶۰)

نه زآنسان رفته از دستم که باز آن دلنواز آید پر سیمرغ بر آتش نهم شاید که باز آید
(غزل ۵۷۸)

یکی خود را به ما محنت کشان بنمای ای راحت نشان خویش تا کی گم کنی عنقا نه‌ئی آخر
(غزل ۹۴۹)

ما را ز ناشناسی خود باخت روزگار عنقا به دامش آمد و نشناخت روزگار
(غزل ۹۸۷)

ز تنگ چشمت ای چرخ پیشه عنقا گشت هنوز در نظرت نیست قدر محسوسم
(غزل ۱۱۵۸)

همچو عنقا نکشم رخت به اقلیم وجود دو سه روزی که زیم در عدم‌آباد زیم
(غزل ۱۱۸۴)

از آه ما رسید حرارت به کوه قاف زین شعله آشیانهٔ عنقا بسوختیم
(غزل ۱۲۷۱)

تا مگر در بزم دل حاضر شود عنقای عیش روح را همچون پر سیمرغ بر آذر نهم
(غزل ۱۲۸۱)

«طالب» ندیدمی اثری از وجود خویش ای کاش همچو عنقا هرگز نبودمی
(غزل ۱۵۳۱)

۳-۳۰-۳. افسون، طلسم، سحر و جادو

جادو(MAGIC) «مجموع اعتقادات و اعمالی است که در آن‌ها هدف ایجاد اثراتی مافوق طبیعی و خارج از قلمرو شناخته‌های عقلی است از راه تسلّط بر نیروهای نامرئی یا استفاده از ارواحی که در

خدمت این نیروها قرار دارد» (سعیدیان، ۱۳۸۰: ۱۳۷۲). جادوگری امری است که از دوران‌های دور، در بیشتر نقاط گیتی رواج داشته و بسته به فرهنگ، منطقهٔ جغرافیایی و دین، در هر منطقه، ویژگی‌های خاصِ خود را داشته است. طلسم «شامل اشکال و ادعیه که به توسّط آن اعمال خارق عادت انجام می‌دهند. شکل و صورتی عجیب که بر سر دفاین و خزاین تعبیه کنند» (دهخدا، ۱۳۲۵: مدخل طلسم). طالب آملی هم در اشعارش، اشاره به سحر، جادو و طلسم دارد:

بنمود زهر چشم و رخم زرد کرد و رفت وین آتشین طلسم مرا سرد کرد و رفت
(غزل ۳۲۳)

ندارد قول این طوطی مقالان فیض گفتارم بلی کیفیت اعجاز با جادو نمی‌باشد
(غزل ۵۵۳)

نگه را از رخت رنگی است کآن زایل نمی‌گردد سخن را از لبت سحریست کآن باطل نمی‌گردد
(غزل ۶۲۷)

منم کز ساده‌لوحی بسته‌ام دل بر فسونسازی که سحر چشم مستش فتنه را هاروت می‌گردد
(غزل ۷۵۹)

نگاهی داشت چشمم جانب ابروی او ناگه بر او جادوی چشمت خواند افسونی که آهو شد
(غزل ۷۹۰)

ساحرانت به کمین‌اند به هر جا گذری باطل‌السحری از بهر خدا با خو دار
(غزل ۹۶۷)

ز لعلت باطل‌السحری گرفتم یاد چون دیدم جهان از نرگس مست تو پر سحر و فسون یکسر
(غزل ۹۸۹)

به سنگ حادثه تا چند بشکنی دل و دستم طلسم نیستم ای عشق درگذر، ز شکستم
(غزل ۱۲۶۱)

سحر و افسون هردو دست‌آموز چشم مست اوست سحر و افسون خود چه باشد شیوهٔ اعجاز هم
(غزل ۱۴۰۷)

از شکست ما فرو گیرد جهان را اشک و آه ما طلسم آتش و آبیم ما را نشکنی
(غزل ۱۵۳۸)

٤-۳۰-۳. جام جم

«آیینهٔ اسکندر آیینه‌ای بود که بر بالای منار اسکندریه، که از بناهای اسکندر بر کنار دریای روم بود، نصب شده و اوضاع کشتی‌ها را از دور نشان می‌داد. در شعر فارسی گاهی آیینهٔ اسکندر مترادف با جام جم آمده است» (شریفی،۱۳۸۷: ۷۴۱).

ز آفت دور جهان جم نیز گو ایمن مباش ز آنکه هر جام مرصع را سفالی در پی است
(غزل ۲۷۴)

گیرند چون سفال می آلوده‌ای به چنگ جام جهان نمای به پیش جم افکنند
(غزل ۵۴۴)

درین میخانه آن دردی کشم کز صافی طینت سفال می‌فروش از دست بوسم ساغر جم شد
(غزل ۵۵۲)

در خمارم سوختی «طالب» تغافل بهر چیست گر نداری قدرت جامی رو از جم وام گیر
(غزل ۹۵۳)

غیرت نگر که شیوهٔ الماس رشگ را ریزیم در سفال و دم از جام جم زنیم
(غزل ۱۱۱۲)

گزیم تا به قیامت زبان دل «طالب» اگر به سهو لب جام خاص جم بوسیم
(غزل ۱۱۴۴)

از من شود پدید بد و نیک هر چه هست انصاف اگر زمانه دهد جام جم منم
(غزل ۱۳۵۳)

۳-۳۱. بازی‌ها

۱-۳-۳۱. چوگان بازی

چوگان خرد داشت به کف طالب از آن روی بربود ز میدان سخن گوی فصاحت ند
(غزل ۲۱۶)

فارغ بود از زخم زبانم کرهٔ خاک چوگان مرا معرکه با گوی سپهر است
(غزل ۲۶۴)

بهر چوگان تو دلها از سر سودای خویش گوی می‌سازند وآنگه پر ز عنبر می‌کنند
(غزل ۷۴۲)

صد ره این گوی دل از عرصه برون آوردم زلف شیطان تواش باز به چوگان زد و برد
(غزل ۷۹۳)

زلف را خم کن به ناز آهنگ میدان کن که من　　سر به چوگان تو ارزان‌تر ز گویی می‌دهم
(غزل ۱۳۲۳)

نگذرد بر گذر حادثه چوگان از گوی　　آنچنان کز سر سودا زده من بگذشتم
(غزل ۱۳۹۲)

۲-۳۱-۳. شطرنج بازی

منصوبهٔ وصال میسر نشد دریغ　　شطرنج عشقبازی ما غایبانه ماند
(غزل ۵۵۸)

بیدقی کو شود از لطف تو بر اسب سوار　　ملک تسخیر به حکم شه شطرنج کند
(غزل ۵۷۷)

۳-۳۱-۳. بازی نرد

قطره کم‌کم می‌چکاند ابر تر بر لوح خاک　　راست چون بازندهٔ نردی که نقش کم زند
(غزل ۵۷۷)

۳۲-۳. مثل

مثل سخن منظوم یا منثوری است که حامل پیامی مشخص است و زمانی اعتبار مثل را به دست می‌آورد که در گفتار مردم تکرار شود و کاربرد یابد (آریان‌پور،۱۳۸۱: ۱۵۷). در فارسی به آن داستان، دستان، نمون، نیوشه، ضرب‌المثل و تمثیل نیز گفته‌اند (پورنامداریان،۱۳۶۸: ۱۱۱ـ۱۱۴). در تعریف ضرب‌المثل آمده است: «مثل، سخنی کوتاه و قابل حفظ و جالب توجّه است که ریشه در اعماق فرهنگ یک جامعه دارد و هنگام مکالمه یا مباحثه دربارهٔ مطلبی به تناسب موضوع به کار می‌رود» (رحیمی‌نیا،۱۳۸۵: ۷). «ضرب‌المثل نقطهٔ اتصال ادب رسمی به ادب شفاهی است؛ زیرا در مثل تمام ویژگی‌های ادبی از قبیل وزن و آهنگ، صور خیال، استعاره و تشبیه، ایجاز و اختصار دیده می‌شود. کاربرد مثل زمانی است که گوینده قصد دارد برای مدعای خود حجتی بیاورد تا بر گفته‌های خود مهر تأییدی بزند. امثال جنبه‌ها و ویژگی‌های گوناگونی دارند» (تمیم‌داری، ۱۳۹۰: ۷۸). «در ضرب‌المثل، قصد نه پنهان کردن معنا که فشرده کردن آن در قالب فرمولی به یاد ماندنی است. ضرب‌المثل‌ها، امثال و حکم و کلمات قصار، همگی فرم‌هایی هستند که حکمت این جهانی، تجربهٔ گذشته را در قالب سرفصل‌هایی کوتاه فشرده می‌کنند که می‌توان در زمان حال به آن‌ها متوسل شد» (اسکولز،۱۳۸۳: ۷۳). در زبان فارسی،

گنجینهٔ عظیمی از مثل‌ها وجود دارد که در پی آشنایی با آن‌ها، می‌توان هم با میراث فرهنگی آشنا شد و همچنین به مجموعه‌ای از پندها و حکمت‌ها و نکته‌های آموزنده دست یافت، که به ما در بهبود زندگی کمک کند. *امثال و حکم* دهخدا و *فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی* ذوالفقاری دو کتاب در زمینهٔ ضرب‌المثل‌های فارسی هستند. طالب آملی، از مثل برای هر چه بارورتر کردن اثرش استفاده کرده است که برای نمونه، چند مورد ذکر می‌شود:

خاربن را با گل شمشاد حد جلوه نیست از ادب دورست با نخل تو همدوشی مرا
(غزل ۶)

ز اضطراب دل و لکنت زبان پیداست که شمع هم دم مردن وصیتی دارد
(غزل ۶۰۴)

۱-۳۲-۳. کلاهش پشم ندارد

قطره کم‌کم می‌چکاند ابر تر بر لوح خاک راست چون بازندهٔ نردی که نقش کم زند
(غزل ۵۷۷)

دلیل صومعه دیدم سری به راهش نیست // گدای میکده هم پشم در کلاهش نیست(غزل۲۲۲)

۲-۳۲-۳. دیوانه چو دیوانه ببیند خوشش آید

دل زیبدم به سلسلهٔ زلف او رفیق است خوشتر دیوانه رفاقت را دیوانه
(غزل ۲۷۳)

۳-۳۲-۳. آب خضر در ظلمات است

در طالع اگر وصل تو دارم عجبی نیست آری چه عجب آب خضر در ظلمات است
(غزل ۲۹۴)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

٤-۳۲-۳. در پوست خود نگنجیدن

ترنج غبغبش تا دیدم از شوق نمی‌گنجد دلم چون مار در پوست
(غزل ۳۹۱)

۵-۳۲-۳. پروانه در پیله پنهان نمی‌ماند

نه کرم پیله‌ای تا کی در ابریشم نهان باشی مجرد شو که ذوق از خرقه پشمینه می‌جوشد
(غزل ۴۸۵)

۳-۳۲-۶. پنبه بر گوش نهادن

پنبه بر گوش نهد ابر به دور کرمت بس که در مشت گدا سیم و زر آواز کند
(غزل ۵۲۱)

۳-۳۲-۷. آب رفته به جوی برنمی‌گردد

به بخت خود نگر و ضبط گریه کن طالب که آب رفتهٔ عاشق به جو نمی‌آید
(غزل ۵۵۷)

عمرها شد که زنده‌ایم به نام راست مانند آب رفته ز جوی
(غزل ۱۶۲۸)

۳-۳۲-۸. دیوار موش داره، موش هم گوش داره

سخن صریح چه گویی حدیث مهر و وفاست به رمز گوی که دیوار و در زبان دارد
(غزل ۵۶۰)

۳-۳۲-۹. گندم نمای جو فروش

غلط‌نماست متاع فلک بهوش که گردون به ما جوی نفروشد که گندمی ننماید
(غزل ۵۶۷)

هان مخوان گندم‌نمای جوفروشم زانکه من نه جوی دارم در این دهقان سرا نه گندمی
(غزل ۱۵۶۸)

۳-۳۲-۱۰. دست بر دست زدن کار زنان است، زنان

دست بر دست زدن کار زنان است، زنان مرد در معرکه جز تیغ دو دستی نزند
(غزل ۷۳۸)

۳-۳۲-۱۱. جگر شیر نداری سفر عشق مرو

نئی تو مرد شناور حدیث بحر مگوی مباد گریه بر این چشم تر هجوم کند
(غزل ۷۶۹)

۱۲-۳۲-۳. خانه از پای‌بست ویران است

خانهٔ شرع خراب است که ارباب صلاح به عمارتگری گنبد دستار خودند
(غزل ۸۲۸)

۱۳-۳۲-۳. پایان شب سیه سپید است

دور افسردن گذشت ایام دلگیری رسید نوبهار آید بلی چون موسم دی بگذرد
(غزل ۸۷۸)

۱٤-۳۲-۳. رنگ حنا بریده نگردد به تیغ‌ها

نشان قتل من از تیغ جور او نرود حناست خون من از کف به شست‌وشو نرود
(غزل ۸۹۶)

۱۵-۳۲-۳. آب در ریگزار خوش است

سختی کند به خلق گوارا تو را که آب تا می‌خورد به سنگ شود بیشتر لذیذ
(غزل ۹۴۶)

۱٦-۳۲-۳. مگس نیش‌دار زنبور است

در گزند گشاید چو سفله قدرت یافت مگس چو نیش برآورد می‌شود زنبور
(غزل ۹۶۲)

۱۷-۳۲-۳. کوزه بی‌دسته چو بینی به دو دستش بردار

مرد بی‌برگ و نوا را سبک از جای مگیر کوزه بی‌دسته چو بینی به دو دستش بردار
(غزل ۹۷۲)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۱۸-۳۲-۳. تیر رفته بر نمی‌گردد به آغوش کمان

تیر کز شست بشد بازنگردد به کمان در زه دل منم آن تیر که از شست شدم
(غزل ۱۳۶۱)

۱۹-۳۲-۳. خانه بر سر سیل نباید داشت

منم که بر گذر سیل خانه می‌طلبم همهٔ خرابی خویش از زمانه می‌طلبم
(غزل ۱۳۷۴)

۲۰-۳۲-۳. ما را ازین نمد کلاهی است

بی‌وجود از شرف عشق تو بی‌بهره نیم زین نمد گرچه سرم نیست کلاهی دارم
(غزل ۱۳۹۰)

۲۱-۳۲-۳. آویزه گوش کردن

گوهر از لب فشاند ناصح من پند او گوشواره چون نکنم
(غزل ۱۴۹۱)

۲۲-۳۲-۳. دهانش بوی شیر می‌دهد

گرچه بس طفل است دارد طرفه میلی سوی خون از دهانش بوی شیر آید ز چشمش بوی خون
(غزل ۱۴۵۷)

از ارسال‌المثل‌های بسیار خوب اشعار طالب آملی:

دشنام خلق را ندهم جز دعا جواب ابرم که تلخ گیرم و شیرین عوض دهم
(غزل ۱۲۵۸)

نتیجه

در دیوان طالب آملی، از فرهنگ تودهٔ مردم، باورها، مثل‌ها، افسانه‌ها و مراسمی که فرهنگ ایران را برجسته می‌نماید، استفاده شده است. با مطالعهٔ این دیوان شعری می‌توان ردّپای اساطیر و آیین‌های کهن و فرهنگ عامّه را در بسیاری از صفحات آن مشاهده کرد. بر اساس آنچه گذشت، می‌توان نکات زیر را به عنوان نتیجهٔ بحث مطرح کرد:

۱. دیوان طالب آملی ریشه در فرهنگ مردم دارد و طالب آملی بارها عناصری از فرهنگ عامّه اقتباس کرده و در اثر خود به کار برده و این دیوان شعر آینهٔ باورها و تفکّرات مردم روزگارش است.

۲. برخی از عناصر فرهنگ عامّه، ریشه‌های آیینی و دینی دارد و برخی دیگر خرافه محسوب می‌شود.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۳. طالب آملی از طریق استفاده از فرهنگ عامّه ضمن ارائهٔ بیانی آشنا گونه و دلپسند، درک و فهم اثرش را آسان‌تر کرده و فاصله‌اش را با مخاطبانش کمتر می‌کند و به نوعی هم‌حسی و هم‌نوایی با خواننده ایجاد می‌کند؛ البتّه خواننده‌ای که اطلاعات جامعی از آیین‌های کهن و گذشته دارد.

۴. دیوان طالب آملی دریچه‌ای به سوی جنبه‌های جامعه‌شناختی می‌گشاید و بیانگر ارتباط نویسنده با مخاطبش در حوزهٔ مسائل اجتماعی است.

منابع

- آریان‌پور، احمد (۱۳۸۱) *جامعه شناسی هنر*، چاپ ششم، تهران: خوارزمی.
- احمدی ریشهری، عبدالحسین (۱۳۸۱)، *سنگستان*، نشر نوید شیراز، شیراز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳) *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
- الگود، سیریل (۱۳۵۲) *تاریخ پزشکی ایران*، ترجمهٔ محسن جاویدیان، تهران: اقبال.
- انجوی شیرازی، سیدابوالقاسم (۱۳۵۲) *تمثیل و مثل*، تهران، امیرکبیر.
- بیهقی، حسینعلی (۱۳۶۵) *پژوهش و بررسی فرهنگ عامّهٔ مردم ایران*، تهران: انتشارات آستان قدس.
- پورنامداریان، محمدتقی (۱۳۶۸) *رمز و داستان‌های رمزی*، تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- تمیم‌داری، احمد (۱۳۹۰) *فرهنگ عامّه*، تهران: نشر مهکامه.
- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۵) *حافظ نامه*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۲۵). *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران: سازمان لغت‌نامهٔ دهخدا.
- ـــــــــ (۱۳۶۳). *امثال و حکم*. چاپ ششم. تهران: انتشارات امیر کبیر.
- راعی، مصطفی (۱۳۸۴)، *اسک در گذر تاریخ*، نشر انتخاب، تهران.
- رحیمی‌نیا، مصطفی (۱۳۸۵). *ضرب‌المثل‌های فارسی و اصطلاحات عامیانه*. تهران: آبرون.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۱) *یادداشت‌ها و اندیشه‌ها*، چاپ چهارم، تهران: اساطیر.
- سعیدیان، عبدالحسین (۱۳۸۰). *دایره المعارف نو*. چاپ دوم. تهران: انتشارات علم و زندگی.
- سیپک، پیری (۱۳۸۴). *ادبیات فولکلور ایران*. ترجمهٔ محمد اخگری. تهران: سروش.
- شاملو، احمد (۱۳۸۲). *کتاب کوچه(حرف ب، دفتر اول)*. تهران: مازیار.
- شریفی، محمد (۱۳۸۷). *فرهنگ ادبیّات فارسی*. تهران: نشر نو ـ انتشارات معین.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). *فرهنگ اشارات(دو جلدی)*. چاپ نخست از ویرایش دوم. تهران: نشر میترا.
- صرفی، محمدرضا (۱۳۸۴). «عناصر فرهنگ عامه در غزلیات حافظ»، فرهنگ، سال ۱۸، ش ۵۵، صص۱۶۵ـ۲۰۰.
- طالب آملی (۱۳۹۱) *کلّیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی*، تصحیح و تحشیه طاهری شهاب، تهران: سنایی.

- ماسه، هانری (۱۳۹۱). *معتقدات و آداب ایرانی*. ترجمهٔ مهدی روشن ضمیر. تهران: شفیعی.
- محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۲). *ادبّیات عامّه ایران*. به کوشش حسن ذوالفقاری. تهران: چشمه.
- موسوی‌زاده، سیدحسن (۱۳۸۶)، «فال سپردن سرنوشت به خرافات»، ماهنامهٔ زائر، سال چهاردهم، شماره ۱۵۷، صص ۲۱ـ ۴۲.
- هدایت، صادق (۱۳۵۶). *نیرنگستان*. تهران: جاویدان.
- ـــــــــ (۱۳۸۵). *فرهنگ عامیانه مردم ایران*. گردآوری جهانگیر هدایت. چاپ ششم. تهران: نشر چشمه.
- هروی، حسینعلی (۱۳۸۶) *شرح غزل‌های حافظ*،۴ جلدی، چاپ هفتم، تهران: فرهنگ نشر نو.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵). *فرهنگ اشارات و اساطیر داستانی*. تهران: سروش.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

موسیقی در شعر طالب آملی

ابوالفضل عباس زاده[1]
دانشگاه پیام نور واحد بین‌الملل مرکز قشم، تهران، ایران.
اعظم پوینده پور[2]
دانشگاه پیام نور تهران، ایران.

چکیده

طالب آملی، شاعر نامدار سدهٔ یازدهم هجری، از جمله شاعران سبک هندی است که در اشعار خود به موسیقی توجه ویژه‌ای داشته است. این مقاله به بررسی نقش و کاربرد موسیقی در شعر طالب آملی می‌پردازد. در این مقاله، ابتدا به پیشینهٔ تحقیق در مورد موسیقی در شعر فارسی و جایگاه طالب آملی در این زمینه اشاره شد. سپس، روش تحقیق که مبتنی بر تحلیل محتوای اشعار طالب آملی است و همچنین، مبانی نظری پژوهش تشریح گردید. خلاصه ای از زندگینامه طالب آملی بیان شد و بعد به عناصر و مفاهیم موسیقیایی و همچنین انواع موسیقی در شعر طالب آملی پرداخته شد. کاربرد انواع هجای قافیه در غزلیات طالب، عیوب قافیه، ردیف، تشبیهات، استعارات و دیگر آرایه های موسیقیایی مورد مطالعه قرار گرفت و بحور و اوزان مورد استفاده در صد غزل طالب آملی بررسی گردید. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که طالب آملی از عناصر و مفاهیم موسیقیایی مختلفی در شعر خود استفاده کرده است. در نهایت، مقاله به جمع‌بندی یافته‌ها و ارائه نتیجه‌گیری در مورد نقش و اهمیت موسیقی در شعر طالب آملی پرداخته است.

کلمات کلیدی: شعر، موسیقی، طالب، عروض، قافیه، ردیف.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1] دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام نور، واحد بین‌الملل، قشم، ایران: abolfazlabbaszadeh٦٨@gmail.com
[2] استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران: a_pooyandeh@pnu.ac.ir

۱. مقدمه

شاعران با بهره‌گیری از نغمه‌ها و آهنگ‌های طبیعی زبان، می‌توانند احساسات و تجربیات انسانی را به شکلی زیبا و دلنشین بیان کنند. موسیقی در ادبیات، نه تنها به زیبایی کلام کمک می‌کند، بلکه به ایجاد فضایی احساسی و تأثیرگذار برای خواننده نیز می‌انجامد. این پیوند عمیق بین موسیقی و ادبیات، باعث شده است که آثار ادبی به عنوان یک تجربهٔ چندحسی در نظر گرفته شوند و خوانندگان را به دنیای خیال و احساسات عمیق‌تری ببرد.

البته این پیوند میان موسیقی و ادبیات به ویژه در فرهنگ‌های مختلف و در طول تاریخ به وضوح قابل مشاهده است. بسیاری از شاعران بزرگ، مانند حافظ، سعدی و مولانا، با استفاده از موسیقی در کلام خود، توانسته‌اند احساسات عمیق و مفاهیم فلسفی را به شکلی زیبا و ماندگار بیان کنند. در ادبیات معاصر نیز، نویسندگان و شاعران به طور مداوم از عناصر موسیقایی برای ایجاد ریتم و تنوع در آثار خود استفاده می‌کنند. این امر به آن‌ها کمک می‌کند تا احساسات و تجربیات انسانی را به شکلی ملموس‌تر و جذّاب‌تر به تصویر بکشند.

موسیقی در شعر طالب آملی، شاعر و عارف بزرگ ایرانی، نقش بسیار مهمی دارد. او با استفاده از زبان زیبا و آهنگین خود، احساسات عمیق و معانی فلسفی را به تصویر می‌کشد. شعرهای او به نوعی همواره با نغمه‌های دلنشین و ریتم‌های موزون همراه هستند که خواننده را به دنیای خیال و تفکر می‌برند. طالب آملی با ترکیب مضامین عرفانی و اجتماعی، توانسته است موسیقی را به عنوان ابزاری برای بیان احساسات و اندیشه‌های خود به کار گیرد و آثارش را به یادماندنی و تاثیرگذار کند. البته! شعرهای طالب آملی به دلیل استفاده از تصاویر زیبا و استعاره‌های عمیق، همواره مورد توجه شاعران و ادیبان قرار گرفته است. او با بهره‌گیری از موسیقی در کلام، احساساتی چون عشق، عرفان و جست‌وجوی حقیقت را به شکلی دلنشین و جذّاب بیان می‌کند.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۱ـ۱. بیان مسئله

با وجود اهمیّت موسیقی در شعر فارسی، کمتر به بررسی دقیق آن در آثار شاعران خاص پرداخته شده است. در این مقاله، به بررسی این موضوع پرداخته می‌شود که چگونگی موسیقی در شعر طالب آملی به عنوان یک ابزار بیانی عمل می‌کند و چه تأثیری بر احساسات و تفکرات خواننده دارد.

۱ـ۲. پرسش

موسیقی در شعر طالب آملی چگونه به غنای ادبیات او کمک کرده و چه تأثیری بر انتقال احساسات و مفاهیم دارد؟

۱ـ۳. پیشینه تحقیق

پیشینهٔ تحقیق در زمینهٔ موسیقی در شعر فارسی به دوره‌های مختلف ادبیات فارسی برمی‌گردد. در این بخش، به بررسی برخی از آثار و پژوهش‌های مرتبط با موضوع موسیقی در شعر و همچنین موضوعات مرتبط با طالب آملی پرداخته می‌شود:

الف ـ تحقیقات عمومی در زمینهٔ موسیقی و شعر: بسیاری از پژوهشگران به بررسی ارتباط بین موسیقی و شعر در ادبیات فارسی پرداخته‌اند. آثار شاعران بزرگ مانند حافظ، سعدی، مولانا، فروغ و اخوان به‌طور خاص مورد توجه قرار گرفته و عناصر موسیقایی در اشعار آن‌ها تحلیل شده است. این تحقیقات نشان می‌دهند که موسیقی یکی از ارکان اصلی شعر فارسی است و به غنای ادبیات کمک می‌کند.

۱ـ موسیقی ظهور در غزل حافظ

۲ـ بررسی موسیقی در شعر مهدی اخوان ثالث

۳ـ موسیقی شعر در دو سوگ سرودهٔ سعدی و...

ب ـ پژوهش‌های خاص دربارهٔ طالب آملی: در سال‌های اخیر، برخی از محققان به بررسی آثار طالب آملی و ویژگی‌های شعری او پرداخته‌اند. این پژوهش‌ها به تحلیل مضامین عرفانی و اجتماعی در اشعار او می‌پردازند، اما کمتر به جنبه موسیقایی آن‌ها توجه شده است. این مقاله تلاش می‌کند تا این خلأ را پر کند و به بررسی عمیق‌تری از موسیقی در شعر طالب آملی بپردازد. برخی از پژوهش‌های انجام شده عبارتند از:

۱- تحلیل سبک شعر طالب آملی از حسین حسن پور آلاشتی

۲- زندگینامه و کارنامهٔ ادبی طالب آملی از گودرزی

۳- عوامل ابهام معنایی در شعر طالب آملی از حسین حسن پور آلاشتی

۴- آشنایی با طالب آملی از زهرا میرحسینی

۵- شناخت طالب آملی از علی رزاقی شانی و ...

November2024 - آبانماه ۱۴۰۳

ج ـ کتاب‌ها و مقالات تخصصی: برخی از کتاب‌ها و مقالات تخصصی به بررسی عناصر موسیقایی در شعر فارسی پرداخته‌اند. این منابع می‌توانند به عنوان مبنای نظری برای تحقیق حاضر مورد استفاده قرار گیرند و به تحلیل دقیق‌تری از موسیقی در شعر طالب آملی کمک کنند.

۱- موسیقی شعر از محمدرضا شفیعی کدکنی

۲- زبان موسیقی در شعر حافظ از پروین پهلوانی

۳- موسیقی شعر حافظ از محمد جواد عظیمی و...

دـ تحقیقات بین‌رشته‌ای: همچنین، در سال‌های اخیر، تحقیقات بین‌رشته‌ای در زمینه ادبیات و موسیقی به‌ویژه در دانشگاه‌ها رواج یافته است. این تحقیقات به بررسی تأثیر موسیقی بر ادبیات و بالعکس می‌پردازند و می‌توانند به درک بهتر نقش موسیقی در شعر طالب آملی کمک کنند.

۱- موسیقی شعر از فاطمه ابو حمزه

۲- شعر و موسیقی از سید علی اکبر طهوری خلخالی

۳- پیشینهٔ موسیقی درمانی از رضا اشرف زاده و همکاران

با توجه به پیشینهٔ تحقیق، می‌توان گفت که موضوع موسیقی در شعر طالب آملی هنوز به‌طور کامل مورد بررسی قرار نگرفته و این مقاله می‌تواند به عنوان یک گام جدید در این زمینه محسوب شود.

۱ـ٤. روش تحقیق

در این مقاله، از روش تحقیق کیفی استفاده شده است. این روش به ما این امکان را می‌دهد که به بررسی عمیق و تحلیلی اشعار طالب آملی بپردازیم و عناصر موسیقایی را در متن شعر شناسایی کنیم. مراحل تحقیق به شرح زیر است:

۱ـ جمع‌آوری داده‌ها: ابتدا اشعار طالب آملی از منابع معتبر جمع‌آوری شده و به دقت مطالعه گردید. این اشعار شامل غزلیات و قطعات مختلف او هستند که به بررسی موسیقی در آن‌ها پرداخته می‌شود.

۲ـ تحلیل متن: پس از جمع‌آوری اشعار، به تحلیل متن پرداخته شد. در این مرحله، عناصر موسیقایی مانند قافیه، وزن، تکرار و آهنگین بودن کلمات مورد بررسی قرار گرفتند. همچنین، تأثیر این عناصر بر احساسات و مفاهیم شعر تحلیل شد.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۴ـ نتیجه‌گیری: در نهایت، نتایج به دست آمده از تحلیل و مقایسه به صورت منسجم جمع‌بندی شده و به سوالات تحقیق پاسخ داده می‌شود.

این روش تحقیق به ما این امکان را می‌دهد که به صورت جامع و عمیق به بررسی موسیقی در شعر طالب آملی بپردازیم و نتایج قابل قبولی ارائه دهیم.

۲. مبانی نظری پژوهش

مبانی نظری این پژوهش به بررسی مفاهیم و نظریه‌های مرتبط با موسیقی و شعر در ادبیات فارسی می‌پردازد. این مبانی به عنوان چارچوب نظری برای تحلیل و بررسی عناصر موسیقایی در اشعار طالب آملی مورد استفاده قرار می‌گیرند. در این بخش، به چندین نظریه و مفهوم کلیدی اشاره می‌شود:

۲ـ۱. نظریهٔ موسیقی‌شناسی

موسیقی‌شناسی به بررسی ساختار و عناصر موسیقی می‌پردازد. در این پژوهش، از نظریه‌های موسیقی‌شناسی برای تحلیل قافیه، وزن، تکرار و دیگر عناصر موسیقایی در اشعار طالب آملی استفاده می‌شود. این نظریه به ما کمک می‌کند تا درک بهتری از تأثیر موسیقی بر احساسات و مفاهیم شعر داشته باشیم.

۲ـ۲. نظریهٔ زیبایی‌شناسی

زیبایی‌شناسی به بررسی مفهوم زیبایی در هنر می‌پردازد (رجایی، ۱۳۷۸: ۱). در این پژوهش، از نظریه‌های زیبایی‌شناسی برای تحلیل زیبایی‌های موسیقایی در شعر طالب آملی استفاده می‌شود. این نظریه به ما کمک می‌کند تا بفهمیم چگونه عناصر موسیقایی می‌توانند به زیبایی و غنای شعر افزوده و احساسات عمیق‌تری را منتقل کنند.

۲ـ۳. نظریهٔ ارتباطات

نظریه‌های ارتباطات به بررسی چگونگی انتقال پیام و احساسات در هنر می‌پردازند (نوذری، ۱۳۸۱: ۱۰۵). در این پژوهش، از این نظریه‌ها برای تحلیل چگونگی تأثیر موسیقی بر انتقال احساسات و مفاهیم در شعر طالب آملی استفاده می‌شود.

این مبانی نظری به عنوان چارچوبی برای تحلیل و بررسی موسیقی در شعر طالب آملی عمل می‌کنند و به ما کمک می‌کنند تا نتایج دقیق‌تری از این تحقیق به دست آوریم.

۳. بحث و بررسی و تحلیل داده‌ها

ابتدا سعی شد خلاصه‌ای از زندگی طالب آملی نوشته شود و بعد به بررسی انواع موسیقی در اشعار طالب پرداخته و تحلیل شوند.

۳ـ۱. طالب آملی

محمد بن عبدالله آملی ملقب به طالب، به گفتهٔ برخی از محققین متولد سال ۹۹۱ هجری قمری می‌باشد (گودرزی، ۱۳۸۲: ۱۳)؛ و برخی دیگر او را متولد سال ۹۸۷ هجری قمری می‌دانند (طاهری شهاب، ۱۳۹۱: ۶). اشکان آویشن هم در کتاب ریشه‌ها و اندیشه‌ها او را از شاعران پارسی‌گوی ایران در دیار هند می‌نامد که در قرن یازدهم قمری زندگی می‌کرد. گفته است که طالب آملی در شهر آمل متولد شد و در همان جا به تحصیل علم پرداخت از سن بیست سالگی به مدح حکمران آمل و دیگر شخصیت‌های پیرامون او پرداخت. بعد از آن مازندران را ترک کرد و به سیر و سفر و اقامت در برخی از شهرهای ایران از جمله اصفهان و کاشان پرداخت. آنگاه راهی «مرو» شد و از آنجا راه به سوی هندوستان کشید و سرانجام در قندهار، از ملازمان «میرزا غازی خان ترخان» شد (آویشن،۱۳۹۱: ۳۰۵). پس از مرگ او، طالب دومین سفر خویش را به سوی هند آغاز کرد و به شهر «اگره» رفت. وی در طول این سال‌ها مرتب در سفر از این شهر هند به آن شهر بود تا بتواند در دربار یکی از شاهان شعردوست جای پایی باز کند. سرانجام پس از فراز و فرودهای بسیار جای خود را در دربار جهانگیرشاه، حاکم هند یافت و در دربار وی جایگاه ملک الشعرایی پیدا کرد (صفا، ۱۳۵۶: ۱۰۵۷).

نوشته‌اند روزی که قرار بوده است طالب به پادشاه معرفی شود چندان از مفرّحی افیونی خورده بود که زبانش در حضور شاه و درباریان بند آمد و شعری را که ساخته بود نتوانست بخواند. بزرگان مجلس به دادش رسیدند و کار به خیر گذشت. وی بعداً در قطعه‌ای که به عنوان عذرخواهی سروده، گفته است:

مفرحی زده بودم به قصد گفتن شعر عروج نشئه آن کرد هر چه کرد به من

به بزم پادشهم زآن زبان نمی‌گردید که گشته بود مرا خشک از آن زبان و دهن

به هر روی طالب آملی اینقدر از این مفرّحها نوش جان کرد تا به اختلال حواس دچار شد و در ۱۰۳۵ هجری درگذشت (متوجه، ۱۳۸۸: ۴۵۲). برخی طالب را از استعدادهای نادری می‌دانند که در سبک

هندی ظهور کرده و در تحوّل و رشد سریع این شیوه نقش داشته و اگر عمر بیشتری می‌یافت شاهکارهای چشمگیری می‌آفرید (ذکاوتی قراگزلو، ۱۳۷۲: ۱۲۵).

۳ـ۲. عناصر و مفاهیم موسیقیایی

طالب آملی در برخی از اشعار خود از عنصرها و مفاهیم موسیقیایی مختلفی استفاده کرده است که می‌توان به یکایک آنها پرداخت:

۳ـ۲ـ۱. نام آلات موسیقی: وقتی به جهانگیرنامهٔ طالب آملی رجوع می‌کنیم و ۳۲۵ بیت آن را می‌خوانیم، در می‌یابیم که او در برخی از ابیات به انواع آلات موسیقی آن دوره اشاره داشته و به مسئلهٔ همنوازی و هماهنگی نوازندگان با خواننده پرداخته است. به برخی از این ابیات اشاره می‌کنیم:

ز مضراب مطرب روان گشت آب — وز آن آب، گردید دل‌ها کباب
هماهنگ شد ساز عود و سرود — به هم در تپیدند چون تار و پود

*

یکی مجلس از ساز و نی گشت گرم — که جنت شد از وی عرق ریز شرم
ز دل‌ها به او از خوش برده زنگ — خروس صراحی و طاووس چنگ
دم مجمر از نکهت عود خشک — به آهوی چین کرده پیغام مشک
دو سو زنده گردید مجلس فروز — یکی عود سازو دگر عود سوز
به هر ساز سازنده‌ای دست برد — به هر نغمه، صد نیش در دل فشرد
چو تنبوری از پرده آمد براز — ز خود هر که را برد، ناورد باز
چو قانونی آتش ز مضراب ریخت — به تردستی از نغمه‌اش آب ریخت
چو نائی لب نای بر لب گرفت — ز گرمی به تن روح را تب گرفت
چو چنگی به نالش درآورد چنگ — تراوید خون از دل خاره سنگ

(طالب آملی، ۱۳۹۱: ۲۱۶)

۳ـ۲ـ۲. نغمه‌ها

طالب همچنین در غزلیات خود در کتاب کلیات ملک الشعرا طالب آملی، از نام نغمه‌های مختلف مانند ترانه، آهنگ و نغمه استفاده کرده است. به ابیات زیر توجه فرمایید:

خوش کن چمن عشق که آنجا دل بلبل بر ناخن خار از اثر نغمهٔ زاغست
(غزل ۱۷۱)

مطرب نوای ساده کم از هیچ نوحه نیست مرغوله ریز کن سر زلف ترانه را
(غزل ۵)

طالب نفسی تازه کن آنگاه به آهنگ بیتی دو بخوان زین غزل منتخب ما
(غزل ۱۱)

۳ـ۳. موسیقی کناری:

«منظور از موسیقی کناری عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است؛ ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. برعکس موسیقی بیرونی که تجلّی آن در سراسر بیت و مصراع یکسان است و به طور مساوی، در همه جا و به یک اندازه حضور دارد. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونهٔ آن قافیه و ردیف است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۶۳). از طرفی قافیه و ردیف از صامت‌ها و مصوت‌ها تشکیل شده‌اند و می‌دانیم اگر شاعر بتواند بین صامت‌ها و مصوت‌ها انسجام و رابطه‌ای ضابطه‌مند ایجاد کند. در اصل به ایجاد وزن کمک کرده است. پس قافیه و ردیف چون در ایجاد وزن دخیل هستند، در شعر از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند.

۳ـ۳ـ۱. قافیه

موسیقی کناری به ترتیب در قافیه و ردیف جلوه‌گر می‌شود. قافیه در شعر فارسی از اهمیت و جایگاه ویژه و خاصی برخوردار است. قافیه نوعی زمینه‌سازی برای القای موسیقی شعر در ذهن آدمی است. تکرار الفاظی که از نظر معنا و احتمالاً از لحاظ شکل ظاهری با هم متفاوت‌اند؛ ولی از نظر لحن و آهنگ هم نوا هستند لذتی به آدمی می‌بخشد که نزدیک است به لذتی که از استماع نغمه‌ای دریافت می‌کنیم (ملاح، ۱۳۸۵: ۸۳). می‌دانیم در واژه‌هایی که قافیه شعر قرار می‌گیرند، هر چه تعداد صامت‌ها و

مصوت‌های یکسان بیشتر باشد، قافیه نیزگوش‌نوازتر و آهنگین‌تر خواهد بود و بر غنای موسیقایی شعر می‌افزاید.

باتوجه‌به انواع هجاهایی که می‌توانند هجای قافیه قرار بگیرند می‌توان بیان کرد که اگر شاعری از هجاهایی استفاده کند که صامت‌ها و مصوت‌های آن از هماهنگی بیشتری برخوردار باشند، می‌تواند ارزش موسیقایی آن را دو چندان کنند: «یعنی هر چه تعداد حروف قافیه بیشتر باشد، قایمه صوتی بیت در مجموع شعر قوی‌تر خواهد بود» (متحدین شماره سوم: ۵۱۶). در جدول زیر، انواع هجاهای قافیه مورد استفاده طالب بر اساس میزان کاربرد، نشان داده شده است:

کاربرد انواع هجای قافیه در غزلیات طالب

ردیف	نوع هجا	بسامد	درصد
۱	صامت+مصوت کوتاه+صامت	۱۸	۲۲.۵٪
۲	صامت +مصوت بلند	۵	۶.۲۵٪
۳	مصوت بلند+صامت	۲۰	۲۵
٤	صامت+مصوت کوتاه+صامت+صامت	۱۱	۱۳.۷۵٪
۵	صامت+مصوت بلند+یک یا چند صامت	۲۶	۳۲.۵٪

به دلیل آن که «امتداد مصوت بلند، کمی بیشتر از دو برابر امتداد مصوت کوتاه است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۲) و هرچه مصوت بلند در هجاهای به کار رفته در قافیه بیشتر باشد، ارزش موسیقایی آن بیشتر خواهد بود. با بررسی این مطلب در غزلیات طالب آملی با توجه به مجموع ۸۰ غزل، این موضوع به تعداد ۵۱ غزل و به میزان ۶۳.۷۵ درصد کل غزل‌های اوست. این آمار با توجه به تعداد محدود غزل‌های او بسیار خیره‌کننده و شگفت‌انگیز است. می‌دانیم که مهم‌ترین نقش قافیه، همجنس‌سازی و شباهت‌سازی بین هجاهای قافیه است و از طرفی اگر بخواهیم میزان ارزش آوایی هجای قافیه را مورد بررسی قرار دهیم، هجای صامت + مصوت بلند + صامت + صامت، ارزشمندترین نوع هجاهای قافیه است که در غزل طالب جایگاه بالایی دارد، و این عامل می‌تواند نقطه قوت طالب در قافیه باشد.

۳ـ۳ـ۱ـ۱. عیوب قافیه در غزل طالب

در برخی از غزلیات مشاهده می‌کنیم که طالب آملی از کلمه‌هایی استفاده کرده است که در بررسی‌های به عمل آمده، درمی‌یابیم نمی‌تواست با بقیهٔ کلمات در شعر، هم‌قافیه باشد که به عنوان نمونه به برخی از آن‌ها با عناوین مختلف اشاره کرده‌ایم:

الف ـ تکرار قافیه یا ایطاء: وقتی که شاعر از یک قافیه به طور مکرر استفاده کند، ممکن است اثر را تکراری و خسته‌کننده کند. به این غزل یازده بیتی طالب که ما پنج بیتش را حذف کرده‌ایم، توجه کنید:

ای به سویت عقل را اندازها — در هوایت هوش را پروازها
برده‌ام در کشور زلفی به سر — مو به مویم دیده دست‌اندازها
گرچه نی بایست ما را نی پری — می‌کنمیش گرد سر پروازها
مطرب و بلبل همیشان نسبت است — سازها خویشند با آوازها
گرد غم سعد فغانم شد بلی — سرمه را جنگ است با آوازها
تا هوا گیرد سوی ما آن تذرو — شاهبازان نظر پروازها
(غزل ۴۶)

او در شش بیت فقط از سه قافیه استفاده کرده است که می‌تواند ضعف یک شاعر در به‌کارگیری قافیه را نشان بدهد. علی‌رغم اینکه طالب یک شاعر زبردست است، اما رعایت کردن ساختار شعر، برای هر شاعری الزامی ست.

ب ـ شایگان: اگر قافیه‌ها با یکدیگر تناسب نداشته باشند و یا دو کلمه واقعاً با هم، هم‌قافیه نباشند و با علامت‌های جمع به شکل تصنّعی، آن‌ها را متناسب ساخته باشند، می‌تواند به زیبایی شعر آسیب بزند. طالب در غزل دوم خود از قافیه‌های کلاه، نگاه، خواه، پناه و... استفاده کرده است اما در بیت دوم با اضافه کردن «ان» جمع به کلمهٔ دامان، این کلمه را با بقیه هم‌قافیه کرده است. به چند بیت از غزل دوم طالب توجه بفرمایید:

خدایا بر سر ناز آر با ما کج‌کلاهان را — به سحر غمزه بر ما فتنه کن جادو نگاهان را
بیابان محبت سر کن ای دل کاندرین وادی — دلیل خضر بینی لالهٔ گم کرده **دامان** را
من و شوخی که استیلای حسنش در صف محشر — شکایت شکر سازد بر زبان‌ها دادخواهان را

ج ـ ایطاء خفی: در غزل شصت و دوم، کلمات «خویش» و « سوخت» را با انجمن، چمن، پیرهن و ... هم قافیه کرده است، کلماتی که به مرور زمان و بر اثر استعمال زیاد، حکم کلمهٔ اصلی را پیدا کرده است:

بر افروزی از چهره چون انجمن را ز یک گل چراغان کنی صد چمن را
ز تأثیر بوی تو یوسف شود گل به گل گر دهی نکهت پیرهن را
من اندر سرشت خود آگاه بودم که آن ساختن داد این **سوختن** را
ملولم نکن در وطن گر غریبم که خوش کرده‌ام غربت **خویشتن** را
چو جان از وطن گر زنم فال غربت به داغ غریبی بسوزم وطن را

دـ اقواء: گاهی ممکن است قافیه‌ها به درستی با یکدیگر همخوانی نداشته باشند و این می‌تواند به اشکال در شعر منجر شود. استفاده از قافیه‌هایی که به خوبی با مضمون شعر همخوانی ندارند یا به نوعی بی‌معنا به نظر می‌رسند، می‌تواند اثر را ضعیف کند. طالب در غزل ۵۳ «شأن» را با پریشان و دکان و زندان و... هم قافیه کرده است:

کاش در خاطر فتد خورشید تابان مرا کامشب از پرتو برافروزد شبستان مرا
خانه روشن می‌کنم امشب عجب نبود ز یار گر چراغانی کند تاریک زندان مرا
ای که با عرشم مقابل می‌کنی از روی قدر پاس عزت دار ناگه نشکنی **شأن** مرا

به برخی از ابیات ابتدایی در غزل ۵۵ توجه فرمایید:

بسکه شد خاک عزیزان جسم غم‌پرورد ما از سر آتش غبارآلوده خیزد گرد ما
کاه گل چون تر شود بوی‌خوش آید برمشام این رقم زد عشق بر روی غبار آلود ما
رشتهٔ آمیزش از شمع ما بگسسته باز زآن گریزانند از هم جمله تار و پود ما
بسکه‌آهنگش‌جگرکاوست‌وطرزش‌دلخراش گوش می‌گیرد سپهر از نغمهٔ داود ما

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

اگر بخواهیم این قافیه‌ها را جز شگردهای یک شاعر بدانیم درواقع می‌خواهیم به شعور خودمان توهین کنیم؛ زیرا نه از لحاظ نوشتاری و نه از لحاظ نحوهٔ خوانش و یا تلفظ، نمی‌تواند کلمات پرورد و گرد با آلود و داوود و تار و پود، هم‌قافیه باشد چرا که اگر این این شگرد بوده باشد چرا همین کار را طالب در غزل ۱۰ خودش به کار نگرفته است؟ غزلی که از لحاظ موسیقی کناری و بیرونی با غزل ۵۵ یکسان است:

بس که بر بستر گران شد جسم غم پرورد ما　　بعد مرگ از خاک معشوقانه خیزد گرد ما

ما به انوار نفس با صبح توأم زاده‌ایم　　بزم دل را شمع کافوری ست آه سرد ما

دست بر دامان خورشیدی ست ما را کز سفر　　نیست فارغ لحظه‌ای چون صیت عالمگرد ما

۳ـ۳ـ۲. ردیف

می‌دانیم که ردیف تکرار واژه در انتهای ابیات است. این تکرار می‌تواند در شکل‌دهی وحدت هنری کلام، نقش تعیین‌کننده‌ای داشته باشد. از طرفی چون ردیف وابسته به قافیه است، می‌تواند در کنار حروف مشترک قافیه در تکمیل موسیقی سخن بسیار مؤثر باشد. البته شعرهای مردف به شرطی که ردیف به جا و به درستی در ابیات به کار رفته باشند و فقط برای پر کردن وزن بیت نباشد، می‌تواند در تکمیل موسیقی شعر مؤثر باشند. اگر عبارت «حدود ۸۰ درصد غزلیات خوب فارسی دارای ردیف هستند» (شفیعی کدکنی،۱۳۸:۱۳۷۶) را مبنا و اساس کار خود در غزل طالب قرار دهیم، متوجه می‌شویم که از مجموع ۱۰۰ غزل او نود و پنج غزل مردف است. پس غزل‌های طالب در زمرهٔ غزل‌های خوب فارسی قرار می‌گیرند؛ چرا که طالب توجه خاصی به ردیف داشته است. در جدول ذیل میزان و نوع کاربرد ردیف در صد غزل طالب مشخص شده است.

براساس داده‌هایی که در جدول زیر مشاهده می‌کنیم، در می‌یابیم که در ۲۰ غزل از ردیف‌های تکراری استفاده نکرده و بیشترین ردیف‌های استفاده شده در این صد غزل، ردیف «ما» و «را» هر کدام با ۲۴ بار و جمعاً تکرار ۴۸ بار استفاده شده است و بعد از آن ردیف «مرا» رتبهٔ دوم را با ۱۵ بار تکرار به خود اختصاص داده است.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ردیف	بسامد	ردیف	بسامد	ردیف	بسامد
ما	۲۴	است مرا	۱	مشرب	۱
را	۲۴	پیداست	۱	می‌نالد مرا	۱

مرا	۱۵	چکار تُرا	۱	می کنم امشب	۱
است	۲	می گذرد مرا	۱	نرود آب	۱
ما را	۲	سینهٔ ما	۱	مطَلب	۱
می کند مرا	۲	دیگر مرا	۱	بگشا	۱
بس است مرا	۲	تو می‌آرد مرا	۱	تلخ را	۱
باشد مرا	۲	برد ما را	۱	می کشد مرا	۱
خود را	۲	چرا	۱	شد از گریهٔ ما	۱
کسی چرا	۱	خورد از ما	۱		

این آمار نشان‌دهندهٔ این است که طالب علاقهٔ خاصی به ردیف نشان داده است و به خوبی از آن استفاده کرده است. از طرف دیگر، می‌دانیم هر چه هجاهای ردیف طولانی‌تر باشند، بر میزان موسیقایی کلام افزوده خواهد شد؛ زیرا که «هر چه جزء ردیف بزرگ‌تر باشد، اتحاد شاعر با خواننده و شنونده محکم‌تر و دلپذیرتر صورت می گیرد» (متحدین،شماره سوم:۵۱۷). در ردیف‌های نسبتاً طولانی غزلیات طالب ترکیباتی مانند: بس است مرا، شد از گریهٔ ما، دیگر مرا، تو می‌آرد مرا و چکار تُرا نشان‌دهندهٔ آن است که طالب به این موضوع نیز بی‌توجه نبوده است.

۳ـ۳ـ۳. تشبیهات، استعارات و دیگر آرایه‌های موسیقایی:

یکی از نشانه‌های سبک شعرهای هندی به‌کارگیری بیش از حد تشبیهات، استعارات و آرایه‌های موسیقایی می باشد که در اشعار طالب آملی هم در یکایک مصرع‌ها و بیت‌هایش موجود می‌باشد که اگر بخواهیم به همهٔ آن‌ها بپردازیم و نمونه بیاوریم در این مقاله نمی گنجد. به ناچار برای هر یک از آرایه‌ها به یک یا چند بیت اکتفا کردیم.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۳ـ۳ـ۳ـ۱. تلمیح :

همانگونه که می‌دانیم آرایهٔ تلمیح به زبان ساده آرایه‌ای است که به آیه، حدیث و یا داستانی مشهور اشاره دارد. به برخی از ابیات طالب در این زمینه توجه فرمایید:

ز تأثیر بوی تو یوسف شود گل به گل گر دهی نکهت پیرهن را
(غزل ۲۲)

چون بر افروزیم از غیرت ملایم‌تر شویم خلق ابراهیم دارد آتش نمرود ما
(غزل ۵۵)

دلو چون فانوس نورانی برون آمد ز چاه آگهم سازید ای کنعانیان کین چاه کیست
(غزل ۲۵۸)

۳ـ۳ـ۳ـ۲. تشبیه:

طایر شاخچهٔ طور اجابت بودم در تأثیر به روی نفسم بربستند

در این بیت که برگرفته از غزل ۵۲۰ طالب آملی می‌باشد، شاعر خود را به پرنده تشبیه می‌کند. این تشبیه به لطافت احساسات او اشاره دارد. نمونهٔ دیگر از غزل ۶۵۵ طالب:

سرمهٔ چشم صبا خاک سر کوی تو باد روی دل‌ها همه چون قبله‌نما سوی تو باد

دل‌ها به قبله‌نما تشبیه شده‌اند که نشان‌دهندهٔ جاذبه و کشش به سوی معشوق است. و یا جایی دیگر عمر را به باد تشبیه کرده است:

خاک آن کو به‌کف‌آور چه کنی نقد حیات عمر بادی‌ست بینداز که آبش ببرد
(غزل ۶۵۲)

۳ـ۳ـ۳ـ۳. تخیل:

علی‌رغم اینکه تخیل در اغلب اشعار طالب به چشم می‌خورد، اما غزل ۴۶۹ بیشتر از بقیهٔ غزلیات نظر بنده را به خود جلب کرده است. غزلی که به راحتی نمی‌توان از تک تک بیت‌هایش گذشت. از بیتی که شاعر خود را کشتهٔ ادای چشم معشوق می‌داند تا آن بیتی که در آن، پر سوخته مرغی به طاووس حرم ناز می‌فروشد:

گاهی که لبت چاشنی راز فروشد آب نمک سحر به اعجاز فروشد

من کشتهٔ چشمی که دو عالم دل و دین را هر دم به ادایی خرد و باز فروشد

پر سوخته مرغی که رسد از چمن عشق در جلوه به طاووس حرم ناز فروشد

۳ـ۳ـ۳ـ٤. مراعات نظیر

آرایه‌ای است که معنای همبستگی می‌دهد. یعنی در کلام واژه‌هایی را بیاوریم که از نظر مفهوم با هم در ارتباط باشند. به مثال زیر از غزل ۶۴۷ توجه بفرمایید:

از گل اشک نه آن گونه معطر جسدم که به شستن ز کفن بوی گلابم برود

گوهر عشقم و دریا به سرم می‌لرزد آه گر زآتش غم آبم و تابم برود

در بیت اول به وضوح می‌توان آرایهٔ مراعات نظیر را در «گل و معطر و گلاب» و «اشک و جسد و کفن» مشاهده کرد و همچنین در بیت دوم نیز «گوهر، دریا، آب» مراعات نظیر می‌باشند.

۳ـ۳ـ۳ـ۵. استعاره:

زبان تیغ او شیرین ادائی کرد در کارم به عنوانی که بی‌تابانه بوسیدم دهانش را

(غزل ۱)

در این بیت، "زبان تیغ" استعاره‌ای است که به زیبایی و تندی کلام اشاره دارد. "تیغ" به معنای تیزی و برندگی است و در اینجا به زبان یا کلامی اشاره می‌کند که می‌تواند به شدت و تندی اثر بگذارد.

استعاره در اینجا به این معناست که زبان یا کلام شخص به قدری قوی و تأثیرگذار است که می‌تواند مانند تیغ برنده باشد، اما در عین حال "شیرین ادائی" نشان‌دهندهٔ لطافت و زیبایی کلام نیز هست. این تضاد بین تندی و شیرینی، عمق و زیبایی شعر را بیشتر می‌کند به طوری که طالب در مصراع دوم می‌گوید بی‌تابانه دهانش را بوسیدم.

۳ـ۳ـ۳ـ٦. تکرار:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

وگر به یک نگه آن مشتری خرید مرا خرید خود چه نماید که آفرید مرا

(غزل ۷۶)

در این بیت، شاعر به نوعی به مفهوم عشق و وابستگی اشاره می‌کند. واژه "خرید" در هر دو مصراع تکرار شده است، که این تکرار به تأکید بر اهمیت و ارزش این عمل در رابطهٔ عاشقانه اشاره دارد.

در مصراع اول، "وگر به یک نگه آن مشتری خرید مرا"، شاعر به این اشاره می‌کند که اگر معشوق با یک نگاه، او را بخرد، این عمل به نوعی نشان‌دهندهٔ قدرت و تأثیر معشوق بر اوست. در واقع، "خرید" به معنای به دست آوردن و جذب کردن است.

در مصراع دوم، "خرید خود چه نماید که آفرید مرا"، شاعر به این نکته می‌پردازد که اگر معشوق او را خرید، پس چه چیزی از خود او باقی می‌ماند؟ اینجا "آفرید" به معنای ایجاد و شکل دادن به وجود شاعر است. به نوعی، شاعر در اینجا به تضاد بین خرید و آفریدن اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که عشق و وابستگی می‌تواند همزمان احساسات عمیق و پیچیده‌ای را به وجود آورد.

این نوع تکرار نه تنها به زیبایی شعر کمک می‌کند، بلکه به عمق و پیچیدگی احساسات شاعر نیز می‌افزاید.

۳ـ۳ـ۳ـ۷. کنایه:

فلک وسیلهٔ بیداری‌ای مهیّا ساز که بخت خفتهٔ ما کج نهاد بالین را
(غزل ۳۴)

این بیت به نوعی بیانگر آرزوی شاعر برای بیداری و تغییر وضعیت زندگی‌اش است. در اینجا، شاعر از "فلک" (که نماد سرنوشت و تقدیر است) می‌خواهد که به او کمک کند تا بیدار شود و از خواب غفلت خارج گردد. عبارت "بخت خفتهٔ ما" نشان‌دهندهٔ این است که شاعر احساس می‌کند که شانس و خوشبختی‌اش در خواب است و او از آن بی‌خبر است. "کج نهاد بالین" کنایه از این است که بخت و شانس او در وضعیتی نامناسب قرار دارد و به نوعی به او آسیب می‌زند.

۳ـ۳ـ۳ـ۸. حس آمیزی:

صد پیرهن زنم چاک هر دم ز دست تنها دست درندهٔ من شد گرگ پیرهن‌ها
(غزل ۷۵)

در اینجا شاعر با استفاده از تصاویری که به حواس مختلف مربوط می‌شوند، احساسات عمیق خود را به تصویر می‌کشد. در مصراع اول، "صد پیرهن زنم چاک" حس بینایی و حس لمسی را به تصویر می‌کشد، زیرا "پیرهن" و "چاک" به وضوح قابل دیدن و لمس کردن هستند. همچنین، "هر دم ز دست تنها" حس تنهایی و عاطفی را منتقل می‌کند. در مصراع دوم، "دست درندهٔ من شد گرگ پیرهن‌ها" حس

بینایی و حس شنیداری را به هم می‌آمیزد. "دست درنده" و "گرگ" تصاویری قوی و تند را به ذهن می‌آورند که به حس خطر و تهدید اشاره دارند. این ترکیب حواس مختلف به عمق و شدت احساسات شاعر کمک می‌کند و تصویر زنده‌تری از درد و جدایی را به خواننده منتقل می‌کند.

۳ـ۳ـ۳ـ۹. تناقض:

مرگم حیات گشت چو جانانه لب گزید من بندهٔ لبش که چه مستانه لب گزید
(غزل ۶۴۴)

در این بیت، آرایهٔ متناقض یا پارادوکس به وضوح دیده می‌شود. عبارت "مرگم حیات گشت" نشان‌دهنده تضاد بین مرگ و حیات است. در واقع، شاعر به نوعی بیان می‌کند که مرگ او باعث حیات و زندگی‌اش شده است. این تضاد عمیق احساسات و تجربیات انسانی را به خوبی نشان می‌دهد و زیبایی شعر را دوچندان می‌کند.

۳ـ۳ـ۳ـ۱۰. واج‌آرایی:

ز شور شیون من سر به کوه و دشت نهاد جنون عشق که با من حریف سلسله بود
(غزل ۹۲۴)

در این بیت از شعر، واج‌آرایی در حرف "ش" مشهود است. در واژه‌های «شور»، «شیون»، «دشت» و «عشق»، به وضوح این حرف تکرار می‌شود و به زیبایی متن کمک می‌کند. این نوع تکرار حرف، به ایجاد ریتم و موسیقی در کلام شاعرانه کمک می کند و یکی از تکنیک‌های ادبی است که شاعران به منظور زیبایی بیشتر شعر به کار می‌برند.

۳ـ۳ـ۳ـ۱۱. اغراق:

از شکستم شده دل سنگ به نوعی که اگر شیشه بر سنگ زنم سنگ به فریاد آید
(غزل ۹۲۲)

اغراق به معنای بزرگ‌نمایی و افزایش شدت یا ابعاد یک چیز به گونه‌ای است که واقعیت را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و معمولاً برای تأکید بر احساسات و مفاهیم عاطفی به کار می‌رود.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

در این بیت، شاعر می‌گوید که دل او به قدری سخت شده است که اگر شیشه را بر سنگ بزند، سنگ فریاد می‌زند. این تصویر نشان‌دهندهٔ شدت احساسات و وضعیت عاطفی شاعر است و به‌طور واضح به نوعی اغراق اشاره می‌کند، زیرا در واقع سنگ نمی‌تواند فریاد بزند. این نوع بیان، احساسات عمیق شاعر را به زیبایی منتقل می‌کند.

۳ـ۵. موسیقی بیرونی:

موسیقی بیرونی «همان چیزی است که وزن عروضی خوانده می‌شود و لذت بردن از آن امری غریزی است یا نزدیک به غریزی. بنابراین، بحور عروضی یک شاعر به لحاظ حرکت و سکون و تنوع آنها و به لحاظ هماهنگی با زمینه‌های درونی و عاطفی شعر قابل بررسی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۹۵). به جرأت می‌توان اذعان کرد که مشخص‌ترین جنبهٔ موسیقی شعر، عروض یا همان موسیقی بیرونی است. موسیقی‌ای که نخستین پل ارتباطی مخاطب با دنیای عاطفی شاعر است. از طرفی اولین اشاره و نشانهٔ زیباسازی شعر با عروض آغاز می‌شود. هنگامی که مخاطب به محض شنیدن و خواندن شعر تحت‌تأثیر و تکرار هجاهای کوتاه و بلند قرار می‌گیرد و احساسی خوشایند در او ایجاد می‌شود. به هر حال در اولین قدم برای آگاهی از معیارهای ذوق و پسند طالب آملی در انتخاب بحور عروضی نخست در جدول زیر بسامد بحور مورد استفاده شاعر را به میزان کاربرد نشان داده است.

بحور مورد استفاده در صد غزل طالب آملی

ردیف	نام بحر	بسامد	درصد
۱	هزج	۲۳	۲۳٪
۲	رمل	۲۵	۲۵٪
۳	رجز	۲	۲٪
٤	مضارع	۲۴	۲۴٪
٥	خفیف	۵	۵٪
٦	مجتث	۱۸	۱۸٪
۷	متقارب	۱	۱٪
۸	منسرح	۲	۲٪

با دقت در جدول بالا می‌بینیم که شاعر غزل‌هایش را در ۸ بحر سروده است که در این میان به دو بحر رمل، هزج و مضارع، توجه و علاقه خاصی نشان داده شده است؛ به طوری که ۷۲ درصد غزل طالب در این سه بحر سروده شده است. در ادامه، برای آگاهی از ذوق شاعر در انتخاب اوزان، بسامد و درصد اوزان مورد استفاده طالب ارائه می‌شود:

اوزان مورد استفاده در صد غزل طالب آملی

ردیف	نام وزن	نام بحر	بسامد	درصد
۱	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف	۲۳	۲۳٪
۲	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	مجتث مثمن مخبون محذوف	۱۸	۱۸٪
۳	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	رمل مثمن محذوف	۱۴	۱۴٪
۴	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	رمل مثمن مخبون محذوف	۱۱	۱۱٪
۵	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	هزج مثمن سالم	۱۰	۱۰٪
۶	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن	هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف	۱۰	۱۰٪
۷	فاعلاتن مفاعلن فعلن	خفیف مسدس مخبون محذوف	۵	۵٪
۸	مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن	رجز مثمن مطوی مخبون	۲	۲٪
۹	مفعول مفاعلن فعولن	هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف	۲	۲٪
۱۰	فعولن فعولن فعولن فعل	متقارب مثمن محذوف	۱	۱٪
۱۱	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	منسرح مثمن مطوی مکشوف	۱	۱٪
۱۲	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	مضارع مثمن اخرب	۱	۱٪
۱۳	مفاعیلن مفاعیلن فعولن	هزج مسدس محذوف	۱	۱٪
۱۴	مفتعلن فاعلات مفتعلن فع	منسرح مثمن مطوی منحور	۱	۱٪

اگر با دقت به جدول اوزان مورد استفاده طالب توجه کنیم می‌بینیم که او از ۲۹ وزن پرکاربرد شعر فارسی از ۱۴ وزن استفاده کرده است. طالب برخی اوزانی را که به کار برده، اوزان پرکاربرد شعر فارسی است و هیچ گونه وزن نامطبوعی در آن دیده نمی‌شود، که این مطلب بر زیبایی کار او افزوده است. نکتهٔ قابل توجه این است که طالب علاقهٔ خاصی به کاربرد وزن مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن دارد؛ این وزن جزء

هفتمین وزن پرکاربرد شعر فارسی قرار می‌گیرد. به طوری که این وزن به تنهایی ۲۳ درصد غزلهای او را در بر می‌گیرد که نسبت به صد غزل او آمار قابل قبولی محسوب می‌شود.

از منظری دیگر، اگر اوزان منتخب شاعر را از نظر تعداد ارکان بررسی کنیم، باید گفت طالب در غزل به استفاده از اوزان بلند علاقهٔ زیادی نشان داده است؛ اوزان بلند به اوزانی گفته می‌شود که «شماره هجاهای آن زیاد است و نیز نسبت هجاهای بلند به کوتاه بیشتر است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۲۲). در بررسی آمارها متوجه می‌شویم که طالب از مجموع ۱۰۰ غزل خود ۹۲ غزل را در اوزان بلند سروده که ۹۲ درصد کل غزل‌های اوست و تنها ۸ غزل خود را در وزن کوتاه سروده است که ۸ درصد کل غزل‌های اوست.

٤. نتایج و یافته‌های تحقیق

بررسی موسیقی در شعر طالب آملی نشان می‌دهد که موسیقی در شعر طالب آملی نه تنها به زیبایی و غنای شعر کمک می‌کند، بلکه به انتقال احساسات و مفاهیم عمیق انسانی نیز یاری می‌رساند. این شاعر از موسیقی به عنوان ابزاری برای غنی‌تر کردن شعر خود و بیان عواطف و احساساتش استفاده کرده است. استفاده از موسیقی در شعر طالب آملی، او را از بسیاری از شاعران هم‌دوره‌اش متمایز می‌کند و نشان‌دهندهٔ توجه و علاقهٔ او به این هنر اصیل ایرانی است. با توجه به این نتایج، می‌توان گفت که موسیقی یکی از ارکان اساسی در درک و تحلیل شعر طالب آملی است و مطالعهٔ آن می‌تواند به درک بهتر ادبیات فارسی کمک کند. در بررسی اشعار طالب آملی، مشخص شد که او از عناصر و مفاهیم موسیقیایی مختلفی در شعر خود استفاده کرده است. برخی از مهم‌ترین این عناصر و مفاهیم عبارتند از:

نام آلات موسیقی: طالب آملی در اشعار خود از نام آلات موسیقی مختلفی مانند نی، چنگ، عود، تنبور، قانون و... استفاده کرده است.

نغمه‌ها: او همچنین از نام نغمه‌های مختلفی مانند آهنگ، نغمه، ترانه و... در شعر خود استفاده کرده است.

تشبیهات و استعارات موسیقیایی: طالب آملی در اشعار خود از تشبیهات و استعارات موسیقیایی متعددی استفاده کرده است.

برای مثال، او عمر را در یکی از غزل‌های خود به باد و دل‌ها را به قبله‌نما تشبیه می‌کند.

خلق فضا و حس و حال موسیقیایی: طالب آملی با استفاده از کلمات و ترکیبات خاص، فضایی موسیقیایی در شعر خود ایجاد می‌کند.

برای مثال، او از قافیه‌های موسیقیایی، واج‌آرایی و دیگر آرایه‌های ادبی برای القای حس و حال موسیقیایی استفاده می‌کند.

کتابنامه:

- آویشن، اشکان (۱۳۹۱). *ریشه ها و اندیشه ها*. تهران: فرهنگ و جامعه
- ابوحمزه، فاطمه (۱۳۸۵). «موسیقی شعر». گوهران، بهار و تابستان، شماره ۱۱ و ۱۲
- اشرف زاده، رضا (۱۳۸۸). «پیشینه موسیقی درمانی». ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد، شماره ۲۱
- پهلوانی، پروین (۱۹۱). *زبان موسیقی در شعر حافظ*. تهران: سپهر دانش
- حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۹۰). «عوامل ابهام معنایی در شعر طالب آملی». پژوهشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، دوره سوم، شماره ۹
- حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۷۹). «تحلیل سبک شعری طالب آملی». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم، شماره ۳۰ و ۳۱
- ذکاوتی قراگزلو، علیرضا (۱۳۷۲). *گزیده اشعار سبک هندی*. تهران: مرکز دانشگاهی
- رجایی، حمید (۱۳۷۸). «زیبایی و زیباشناسی». *هنر دینی*، شماره ۱ ص ۱
- زندوکیلی، محمدتقی و زرین‌پور، داوود (۱۳۹۳). «موسیقی شعر در دو سوگ سرودهٔ سعدی». *پژوهشنامه ادب غنایی*، دوره(۲)، شماره ۴
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۴۰۳). *موسیقی شعر*. چاپ هفتم، تهران: آگاه
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). *آشنایی با عروض و قافیه*. چاپ دوم، تهران: میترا
- صفا، ذبیح الله (۱۳۵۶). *تاریخ ادبیات ایران*. ج۵، تهران: ققنوس
- طاهری شهاب، محمد (۱۳۹۱). *کلیات ملک الشعرا طالب آملی*. چاپ دوم، تهران: سنائی
- طهوری خلخالی، سید علی اکبر (۱۳۲۹). «شعر و موسیقی». *دانش دی*، شماره ۱۵
- عظیمی، محمدجواد (۱۳۸۸). *موسیقی شعر حافظ*. تهران: مرکز دانشگاهی
- گودرزی، فرامرز (۱۳۵۵). «زندگینامه و کارنامه ادبی طالب آملی». *هنر و مردم*، شماره ۷۱
- متوجه، عزت الله (۱۳۸۸). *خوانده ها و شنیده ها*. لس آنجلس، شرکت کتاب
- متحدین، ژاله. «تکرار ارزش صوتی و بلاغی آن». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه*

فردوسی، شماره سوم

- مدنی ایوری، سیده فاطمه (۱۴۰۲). «موسیقی ظهور در غزل حافظ». *اولین همایش بین المللی مرجعیت علمی در عصر ظهور*

- ملاح، حسن علی (۱۳۸۵). *پیوند موسیقی و شعر*. تهران: فضا

- میرحسینی، زهرا (۱۳۹۳). *آشنایی با طالب آملی*. تهران: تیرگان

- نوذری، حسینعلی (۱۳۸۱). *بازخوانی هابرماس*. تهران: چشمه

نخستین همایش بین المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

تحلیل شناختی مفهوم غم در مثنوی «سوز و گداز» طالب آملی

حبیب الله عباسی[1]
دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.
الیکا اشجعی[2]
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رودهن، رودهن، ایران.

چکیده

پیش از یورش مغول به ایران فضای شعر و ادبیات فارسی بیشتر مأنوس با حس انتزاعی شادی و سرخوشی است، اما از حملهٔ مغول به بعد و حتی با تغییر حاکمیت‌ها در طول سال‌های متمادی خط غم و حزن در شعر و ادب فارسی پیوسته مشاهده می‌شود؛ به دیگر سخن می‌توان گفت، بستر تاریخی و زمانی نقش مهمی در انعکاس عواطف و غلیان‌های روحی و ذهنی شاعران و نویسندگان ایرانی داشته‌است. در حوزهٔ شعر کلاسیک، طالب آملی (اواخر سدهٔ دهم و اوایل سدهٔ یازدهم) یکی از شاعرانی‌ست که مفهوم غم و اندوه در آثارش بسامد بالایی دارد. او غم‌نگاری رمانتیست است. در پژوهش حاضر برآنیم تا با روش کیفی، توصیفی به تحلیل شناختی مفهوم غم در مثنوی «سوز و گداز» طالب آملی و نوع مواجههٔ او با این مفهوم از رهگذر استعارهٔ مفهومی بپردازیم. با توجه به این نکته که در حوزهٔ شعر و ادبیات، استعارهٔ مفهومی به معنای قرارگرفتن محتوا و فرم کنار یکدیگر است، دریافتیم که مفهوم غم در شعر طالب آملی در فرم و محتوا پیوند و پیوستگی دارد؛ به بیان دیگر ما با معماری منظم شناخت مفهوم غم در اندیشه و آرایش کلامی او مواجه هستیم. در اندیشهٔ طالب آملی غم مفهومی دیداری است.

کلیدواژه: شعر فارسی، غم، مثنوی «سوز و گداز» طالب آملی، استعارهٔ مفهومی، محتوا، فرم.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1] استاد زبان و ادبیات فارسی h.abbasi@khu.ac.ir
[2] دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی elika.ashjaee@yahoo.com

۱.پیشگفتار

۱-۱.بیان مسأله

با وجود آن‌که استعارهٔ مفهومی زیرمجموعهٔ دانش زبان‌شناسی شناختی است و نیز دربارهٔ اندیشه و ذهنیت انسانی و تجربه‌های او سخن می‌گوید و در اصل نگاهی ساختاری و محتوایی بدان دارد، اما زمانی که در بستر شعر و ادبیات سنجیده می‌شود نمی‌تواند از فرم و بیان جدا بماند؛ چه لفظ و معنا اجزای جداناپذیر شعرند. نمی-شود شعری را خواند و پیام آن را دریافت بی‌آن‌که ناخودآگاه چشم، بر روی فرم و لفظ تمرکز نکند و بالعکس؛ بنابراین لفظ و معنا دوروی سکهٔ شعراند؛ از این روی وقتی ما سعی در شناخت مفهوم غم در شعری از طالب آملی را داریم، ناخواسته لفظ و معنا توأم با یکدیگر بررسی می‌شود.

مفاهیم و محتوا اندک و لفظ و آرایش کلامی بسیار و بنا بر گفتهٔ شفیعی کدکنی(۴۵۲:۱۴۰۲) شاعر معاصر فرمالیست: «یک سخن را در هزاران نقش، کردی جلوه‌گر». در زمان حیات طالب، سبک رایج در آفرینش شعری، سبک هندی‌ست که جولانگاه تعابیر و آرایه‌های پیچیدهٔ لفظی و بیانی‌ست. با این حال می‌توان از استعارهٔ مفهومی در جهت ادراک عاطفهٔ غم در شعر شاعر بهره برد.

سدهٔ دهم و یازدهم دوران حکومت و اقتدارگرایی صفویان است. سال‌ها از حملات و خاطرات غم‌ناک و ترس‌ناک حملات مغول بر سرزمین ایران گذشته است، اما هم‌چنان زخم آن سرباز و سوزناک است و بر شعر و ادب فارسی چه ملموس و مستقیم و ناملموس و غیر مستقیم سایه افکنده‌است. حتی با وجود تغییر حاکمیت و روی کار آمدن صفویان این دولت نیز به سبب بی‌توجهی به شعر و ادب و مسائل آن عصر غم و اندوه را محتوای شعر کرده است. مفهوم غم یکی از مضامین رایج محتوایی در شعر طالب است. حزن و غم او اندوهی رمانتیستی است. در این پژوهش سعی داریم تا از رهگذر استعارهٔ مفهومی با نوع مواجهه و ادراک شاعر با این مفهوم انتزاعی و عاطفی شاعر آشنا شویم؛ از این روی درصدد هستیم:

۱- عامل و یا عواملی که سبب بروز حس غم در اندیشه و بیان طالب آملی شده بکاویم و چگونگی آن را به مخاطبان ارائه دهیم.

۲-ادراک و شناخت او از مفهوم غربت را تبیین کنیم.

۱-۲.پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ طالب آملی منابع و مآخذ بسیاری موجود نیست و به صورت پراکنده و در حد چند مقاله به زندگی و سبک و آثار شاعر پرداخته شده‌است. یکی از مقالات پژوهشی منتشر شده دربارهٔ طالب سال (۱۳۹۰) و با عنوان «بازتاب غم، رنج و ناامیدی در سبک هندی (با تکیه بر غزلیات طالب آملی)» از فریده داوودی مقدم است. پژوهش‌گر علت وجود غم را شرایط سیاسی و اجتماعی نامناسب دوران صفویان دانسته‌است. او در مقاله چنین آورده‌است: «یکی از عواملی که شعر اندوهگین سبک هندی را می‌پرورد، جامعهٔ فردگرا و تراژیک عصر صفوی است. درین باب گفته‌شده که رشد فعالیت‌های بازرگانی و درهم-ریختن ارزش‌های ملی و گروهی، جامعهٔ عصر صفوی را به سوی فردگرایی می‌کشاند»(۸۴:۱۳۹۰). با وجود چنین مقاله‌ای ما منبعی نیافتیم که غم را از رهگذر استعارهٔ مفهومی یا شناختی در آثار طالب بررسی کرده باشد؛ از این روی موضوع تحقیق حاضر نو و جدید است.

۱-۳.روش پژوهش و قلمرو آن

روش مقاله بر پایهٔ روش کیفی و توصیفی است که به تحلیل شناختی مفهوم غم در مثنوی «سوز و گداز» طالب آملی می‌پردازد. رویکرد ما در پژوهش حاضر رویکردی زبان‌شناختی: استعارهٔ مفهومی است، اما تنها محتوا و معنا بررسی نمی‌شود بلکه تجلی و ظهور غم به صورت بیانی و فرمالیستی هم بررسی و بحث شده است.

۲.چارچوب نظری پژوهش

۲-۱.استعارهٔ مفهومی و کاربرد آن در حوزهٔ شعر و ادب فارسی

استعارهٔ مفهومی راهکاری کمکی برای درک و شناخت عینی مفاهیم انتزاعی، عواطف و احساسات است که در دنیای بیرونی عینیتی ندارند و برای یافت آن‌ها نیازمند مابه ازایی هستیم. این‌گونه استعاره‌ها به ما کمک می‌کنند تا با اندیشه بتوانیم از میان انتخاب‌های متفاوت تجربی گزینهٔ مناسب انطباقی را برای شناخت مفهوم انتزاعی دریابیم و آن را تبدیل به الگوی شناختی کنیم.

در اصل استعارهٔ مفهومی استعارهٔ قیاسی است؛ زیرا زمانی که ما در استعارهٔ مفهومی حوزهٔ تجربی را بر روی حوزهٔ انتزاعی می‌اندازیم و مفهوم انتزاعی را بر آن منطبق می‌کنیم، تجربهٔ فردی خودمان را مطرح می‌کنیم. هر فرد تجربهٔ منحصر به خویش را دارد؛ در نتیجه با گروهی از حوزه‌های متفاوت تجربی مواجه می‌شویم که برای شناخت، ناچاریم آن‌ها را با یکدیگر مقایسه‌کرده و شبیه‌ترین را برگزینیم؛ به بیان دیگر

بسیاری از تجربه‌های روزمرهٔ زندگی ما از رهگذر مقایسه و تشابهات بوجود می‌آیند. بنا بر این استعارهٔ مفهومی که با فهم سروکار دارد عملی قیاسی است.

عملکرد مغز ما نیز قیاسی است. «پس لازمهٔ شناخت و فهم یا گام نخست برای شناخت و فهم، وجود دو چیز در حوزهٔ تجربی و زیستی است که با مقایسهٔ آن‌ها چیزی را درک می‌کنیم. یعنی بواسطهٔ حواس به آگاهی نخستین می‌رسیم، سپس با تعمیم آگاهی نخستین به امور مشابه، به شناخت نائل می‌شویم»(شعبانلو،۱۴۰۱:۲۲۷).

ما نمی‌توانیم تشبیه را در استعارهٔ مفهومی کنار گذاریم و به حاشیه ببریم، همان‌گونه که لیکاف و جانسون در بیان نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از مجاز و کنایه سخن گفته‌اند و این نشان می‌دهد که تفکر فلسفی دربارهٔ استعارهٔ مفهومی منافاتی با تفکر ادبی و آرایه‌های ادبی ندارد، لازمهٔ تطبیق‌دهی میان دوحوزهٔ انتزاعی و تجربی نیز تشبیه است.

تفکر فلسفی نهفته در استعارهٔ مفهومی بر پایهٔ تمثیل است و ما در ادبیات نیز تمثیل را به صورت تخیل داستانی و روایی داریم؛ از این روی کاربرد استعارهٔ مفهومی در شعر کلاسیک و معاصر فارسی بر اساس شعرهای روایی در قالب‌های کهن: مثنوی و قصیده و در شعر نو مانند شعرهای روایتی و بلند: منثور است و در ادبیات نیز متمرکز بر داستان و قصه است. استعارهٔ مفهومی سعی در توصیف و توضیح برای شناخت مفاهیم دارد. ادبیات داستانی، تمثیل، شعرهای روایی و تخیل روایتی نیز درصدد توصیف و بسط برای آشنایی و ادراک جهان درونی و بیرونی دارد؛ بنا بر این فرم استعارهٔ مفهومی در ادبیات، فرم روایی و داستانی‌ست؛ به همین سبب است که در این مقاله برای بررسی مفهوم غم در آثار طالب آملی به سراغ مثنوی «سوز و گداز» او رفته‌ایم.

از سویی دیگر «جهان ما جهان کیفیت‌هاست- کیفیت چیزها، افراد، موقعیت‌ها، و روابط»(جانسون،۱۳۹۶:۱۰۹). ما نمی‌توانیم محتواسازی را انکار کنیم و تنها به ظواهر(فرم) توجه کنیم. توسعه و نوآوری زیستی در گرو محتواسازی‌ست؛ از این روی استعارهٔ مفهومی بستر شناختی ما را در جهت توسعه و نوآوری افزایش می‌دهد و به ما یادآور می‌شود که در هر لحظه نباید از تفکر و اندیشه دست کشید.

۲-۲.زمینه و زمانهٔ سرایش سوز و گداز

سدهٔ دهم و یازدهم عصر حاکمیت صفویان است. دولت صفویان به سبب تمرکزشان بر دین و مذهب در میان مردم جایگاه مقبولانه‌ای داشتند و تبدیل به حاکمیتی شده‌بودند که با عرف جامعه، ارزش‌ها و باورهای آنان منطبق بودند. فتح‌اللهی(۱۳۹۲:۱۲۱) معتقد است حکومت‌های پیش از صفویان حکومت‌هایی نبودند که بر اساس عرف و شرع روی کار آمده باشند بلکه حاکمیت‌های دیکتاتوری بودند که فقط به منافع خویش می‌اندیشیدند و توجهی به سیاست و مسائل مربوطهٔ کشوری نداشتند، اما صفویان توانستند با تمرکز بر دین حمایت مردمی را از آن خویش کنند، با این حال تنها توجه به دین و مذهب و خلق حکومت دینی برای میهن‌داری کافی نبود و سبب ایجاد وضع نامطلوب در آن دوره گردید. در دورهٔ صفویان نابسامانی اقتصادی و عدم توجه به شعر و ادب و تقرب عدهٔ خاصی از روحانیان به دستگاه حاکمیتی صفویان باعث شد تا عده‌ای از شاعران و نویسندگان ایرانی به هند و کشورهای دیگر مانند سرزمین عثمانی مهاجرت کنند(داوودی مقدم، ۱۳۹۰:۸۵).

در این دوره انزواطلبی و خاموشی رواج پیدا کرد و غم نه به صورت جمعی بلکه غمی فردی و رمانتیستی بود. طالب نیز در این زمان از غم فردی خود در اشعارش می‌نوشت و محتوای مثنوی «سوز و گداز» نیز بر اساس همین غم فردی شکل گرفت که سبب غربت فردی او و هجرت‌های پیوسته به اطراف و اکناف شد. این بیان‌گر آن است که غم و غربت انسان(شاعر و نویسندهٔ دوران کلاسیک) عکس غم و غربت(شاعر و نویسندهٔ معاصر) ساختاری جمعی ندارد بلکه ما با تراژدی من و جایگاه من در زمین و جهان مواجهیم.

۲-۳.موضوع مثنوی «سوز و گداز»

طالب آملی در این مثنوی به شرح غم و غربت خویش پرداخته‌است. مخاطب و ممدوح او شخصی درباری با نام بکتش‌خان است که از او به سبب آوارگی، هجرت مداوم و سرگشتگی استعانت می‌طلبد. او در این شعر روایی بلند، خود را دچار جنون می‌داند که مدام مایهٔ هجرت و سرگشتگی و غم بی‌پایان اوست:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

بلی دارم بلایی در گذرگاه	که هر دم بی‌جهت گم می‌کنم راه
(طالب آملی،۱۳۴۶: ۱۹۴: ب۵۲۱۹)	
دمادم عقل و هوشم رفته از دست	جنون را گوشهٔ چشمی به من هست
(همان، ب۵۲۲۳)	

تذکره‌نویسان نیز طالب را دچار جنون دانسته‌اند(طالب آملی،۱۳۴۶:۴۱). در ادامهٔ مثنوی یکی از دلایل غم خود را طعنه و حسادت درباریان بیان می‌کند:

مرا مشتی خزف دربار نطق است	که کردن یاد ازیشان عار نطق است
بکار آید ولی نی بهر زیور	برای چشم‌زخم درج گوهر
همه لافم همه لافم همه لاف	چو در خود بنگرم در چشم انصاف
یکی هذیان سرایم خام گفتار	بسی بیگانه در انشای اشعار
(طالب آملی،۱۳۴۶: ۱۹۷: ب ۵۲۸۱-۵۲۸۲).	

نیز خواب خود را که خبر از هجرتی دیگر است در مثنوی می‌آورد و از این که در جایگاه حقیقی خود نیز شکایت کرده و در آخر هم به مدح بکتش‌خان پرداخته و از او طلب یاری می‌کند. بنا بر این در این مثنوی شاهدیم که مولفه‌های غم فردی و انحصاری طالب عبارتند از: ۱-جنون ۲-سرگشتگی و آوارگی پیوسته ۳-حسادت درباریان به او ۴-تظاهر به شخصیتی که خود واقعی او نیست و نقابی برای در امان‌ماندن از آسیب دیگران و درباریان است(حزن و اندوه به سبب مداح بودن).

طالب با آن‌که خود را ضد خرافات می‌داند، اما در بیت دیگری باور خود به خرافات را بیان می‌کند. همین باور به خرافات عامل دیگر غم شاعر مداح است:

غلط گفتم متاع من گهر نیست خرافات مرا قدر این‌قدر نیست

(طالب آملی، ۱۹۶:۱۳۴۶: ب ۵۲۸۰)

به کار آید ولی نی بهر زیور برای چشم زخم در چه گوهر

(طالب آملی،۱۹۷:۱۳۴۶:ب ۵۲۸۲)

شاعر برای بیان غم و حزن خویش از وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن و بحر هزج مسدس محذوف بهره برده است.

۳.تحلیل مفهوم غم در مثنوی «سوز و گداز» بر اساس نظریهٔ مفهومی

کانون توجه و هدف استعارهٔ مفهومی برای شناخت و ادراک، مصدر دیدن و عینیت‌بخشی است. زمانی که ما مفهومی انتزاعی را بر مفهومی تجربی و مادی منطبق می‌کنیم، به دنبال تأیید حس بینایی و چشمی هستیم. در زبان فارسی نیز ضرب‌المثل (شنیدن کی بود مانند دیدن) و یا (عقل مردم به چشمشان است) را داریم که بیان‌گر اعتماد انسان به هستانیت مادی و فیزیکی است. او قدرت بینایی را بالاتر از بقیهٔ حواس می‌داند. حتی در امر آموزش نیز حس بینایی قدرتمندتر از حس شنیداری عمل می‌کند.

طالب نیز برای درک و شناختش از مفهوم غم آن را با عینیت‌بخشی با حوزه‌مبدأهایی مانند ماده(جامدات و مایعات)، جانداربخشی(انسان،گیاه و...)، علیت و عملکرد لال‌شدن و ابزار منطبق می‌کند و جملگی این حوزه‌مبدأها در گروه تجربهٔ زیستهٔ شاعر است. در این‌جا به ذکر نمونه‌هایی شناختی از مفهوم غم در مثنوی «سوز و گداز» طالب آملی بسنده می‌کنیم.

- **حوزه‌مبدأ ماده**

به جذب گرد غم طرف جبینم/ ربوده نقش چین از آستینم

(طالب آملی،۱۳۴۶:۱۹۴: ب۵۲۲۷).

برای درک و شناخت صحیح ارتباط انطباقی میان دوحوزهٔ انتزاعی با تجربی نیازمند نگاشت و نشانه‌های ارتباطی هستیم که مسیر شناخت را برای ما میسر و آسان کند. نشانه‌هایی که، بیان علیت ارتباطی میان دوحوزه است. در این بیت گرد غم اضافهٔ تشبیهی است؛ به بیان دیگر غم به گرد تشبیه شده که بر پیشانی نشسته و چین‌های پیشانی را پوشانده‌است. بنا بر این غم ماده‌ای‌ست که محیط پیشانی را گرفته و سبب پوشانندگی شده‌است. ماده فضامند است.

دوسال آمد که از محنت کشانست/ ترا چون بوسه فرش آستانست

(طالب آملی،۱۳۴۶:۲۰۲: ب۵۴۱۸)

محنت‌کشیدن کنایه از این است که شاعر به غم نگاهی کالاوار دارد، یعنی آن را جامدی می‌بند که ناچار به حمل آن است. مصدر کشیدن برای کالا و مواد استفاده می‌شود و نشانهٔ آن است که شاعر غم را باری سنگین می‌بیند که ناگزیر به حمل آن است.

نیم یک لحظه فارغ از غم خلق/ به نیلم تا کمر در ماتم خلق

(طالب آملی،۱۳۴۶:۱۹۸: ب۵۳۲۵)

این تنها بیتی بین تمام ابیات مثنوی «سوز و گداز» است که شاعر از غمی فراتر از غم فردی می‌گوید، اما محوریت غم او در این مثنوی غمی فردی‌ست. مصدر فارغ‌شدن را به هنگام رهاشدن از سنگینی بار به کار می‌بریم. کالایی داریم که وزنی بسیار دارد و زمانی که آن را بر زمین قرار می‌دهیم می‌گوییم فارغ شدم، آزاد و رها شدم. بنا بر این مصدر فارغ‌شدن برای کالا و ماده به کار برده می‌شود.

دوروزی با غم آشامان سرآرد/ دگر رخ سوی طوف این درآرد

(طالب آملی،۱۳۴۶:۲۰۳: ب۵۴۲۳)

مصدر آشامیدن برای انواع نوشیدنی به کار می‌رود؛ از این روی غم‌آشامی به معنای آن است که حوزهٔ انتزاعی غم منطبق با تجربهٔ نوشیدن شده‌است. بنا بر این غم مایع است.

- **حوزه‌مبدأ جانداربخشی**

همانا هجر تا زد بر سرم مست/ شبیخون غمی در طالعم هست

(طالب آملی،۱۳۴۶:۱۹۴: ب ۵۲۲۰)

شبیخون‌زدن به معنای تاختن در شب برای حمله به دشمن است. چنین عملکرد و فعلیتی از توانایی‌های انسان است؛ از این روی شبیخون‌زدن غم به معنای آن است که غم را انسان پنداشته‌ایم.

چنان بینم که از دشت و درو کوه/ به من روکرده غم انبوه‌انبوه

(طالب آملی، ۱۳۴۶:۱۹۴:ب۵۲۲۱)

انبوه صفت شمارشی برای جمعیت و انسان است که شاعر دوبار بر آن تأکیده کرده‌است؛ از این روی هجوم غم بیان‌گر آن است که طالب غم را منطبق با انسان کرده‌است.

سلامم تخم غم در سینه کارد/ وداعم خنده را در گریه آرد

(طالب آملی،۱۳۴۶:۱۹۹:ب ۳۳۲۹)

مصدر کاشتن در کنار اضافهٔ تشبیهی تخم غم بیان می‌کند که طالب حس انتزاعی غم را منطبق با گیاه کرده‌است.

- **حوزه‌مبدأ علیتی و عملکردی لال‌شدن**

ولی از غم عجب گر مرغ گفتار/ به حرف آلوده سازد نوک منقار

(طالب آملی،۱۳۴۶:۱۹۶: ب۵۲۶۲).

در این‌جا گویی شاعر به ما یادآور می‌شود که ذات و ماهیت غم به گونه‌ای‌ست که علت سکوت و لال‌شدن آدمی از سخن می‌شود. نگاهی روان‌شناسی‌گرایانه که غم انسان را از سخن گفتن بازمی‌دارد.

کجا داند کسی کو هوش دارد/ که بالخاصیه غم خاموش دارد

(طالب آملی،۱۹۶:۱۳۴۶: ب۵۲۶۳)

در این بیت نیز شاعر تأکید می‌کند که ویژگی غم خاموش‌کردن و سکوت آدمی از سخن‌گفتن است.

- **حوزه‌مبدأ ابزار**

ز بوتیمار پرس این صورت حال/ که غم پای سرش بشکست در بال

(طالب آملی،۱۹۶:۱۳۴۶: ب۵۲۶۴)

طالب غم را ابزاری در جهت آسیب‌رساندن می‌پندارد. از نظر او بوتیمار زمانی که سرش را در بالش قرار می‌دهد غمگین است و غم را ابزار و علتی می‌داند که باعث خم‌شدن سر پرندهٔ بوتیمار در بال‌هایش می‌شود. بوتیمار نماد غم‌خواری است. این پرنده در منطق الطیر عطار نیز آمده است. پرنده‌ای‌ست که در کنار آب می‌زید، اما به سبب ترس از این‌که مبادا آب تمام شود از آن نمی‌نوشد. به بیان دیگر در میان نعمت زندگی می‌کند، اما از استفاده و بهرهٔ آن امساک می‌ورزد. طالب نیز خود را شاعری می‌داند که دارای نعمت و فراوانی است اما نمی‌تواند از آن بهره ببرد:

مرا هم جفت بوتیمار می‌دان که از غم لب نسازم تر بافغان

(طالب آملی،۱۹۶:۱۳۴۶:ب ۵۲۶۹)

طالب با آوردن حوزه‌مبدأهای مطرح‌شده در بالا سعی دارد تا حس غم خویش را برای مخاطبانش ملموس و محسوس کند. جملگی حوزه‌مبدأهای بیان‌شده نشان می‌دهد که شاعر رمانتیست‌گرا در ذهن خویش غم را نمودی عینی می‌داند؛ از این روی ما را با طرحوارهٔ شناختی «غم، دیدنی است». مواجه می‌کند. نکتهٔ دیگر این است که در استعارهٔ مفهومی که تقسیم بر سه گروه هستی‌شناختی، ساختاری و جهتی[۱] می‌شود، در انتها به این نتیجه می‌رسیم که لیکاف و جانسون، خواننده و مخاطب خویش را با طرحواره‌ای شاخص که کلیت آن مرتبط با حس بینایی است روبه‌رو می‌کنند؛ به دیگر سخن انتهای نظریه و بحث آن‌ها ختم به طرحوارهٔ هستی‌شناختی «ذهن، دیدنی است.» می‌شود. طالب نیز ذهن خویش را برای مخاطبش دیدنی می‌کند و تجربهٔ شناختی‌اش از مفهوم غم را با مخاطبش به اشتراک می‌گذارد.

۳-۱.تحلیل شناختی مفهوم غم در مثنوی «سوز و گداز» طالب آملی بر پایهٔ نگرش فرمالیستی

مسألهٔ توجه و تمرکز بر قدرت بینایی در بیان مفهوم غم، در فرم مثنوی «سوز و گداز» طالب نیز منعکس است. برای نمونه جای‌جای شعر ما با واژه‌های مربوط به حوزهٔ بینایی: چشم، اشک، مصدر دیدن، مژه، وسمه، سرمه، مردمک چشم و پردهٔ چشم برخورد می‌کنیم مانند ابیات زیر:

چنان بینم که محنت خیل بر خیل　　عنان‌افکنده بر من راست چون سیل

(طالب آملی،۱۹۴:۱۳۴۶: ب۵۲۲۲)

یا:

گریبان راز باغ چشم گریان　　گل اشک وداع افتد به دامان

(طالب آملی،۱۹۵:۱۳۴۶:ب ۵۲۴۷)

یا:

چو مژگان سر کند الماس پاشی　　جراحت را صف مو بر حواشی

(طالب آملی،۱۹۵:۱۳۴۶: ب ۵۲۵۰)

تکرار یکی از آرایه‌های پربسامد به کارگرفته‌شدهٔ طالب در مثنوی «سوز و گداز» است. نمونهٔ دیگر تکرار واژه‌هایی مانند جبین، آستین و آغوش است. جبین به معنای پیشانی که نماد سرنوشت بشر است. اگر کسی بخت بلندی داشت گفته می‌شد که پیشانی بلندی دارد. طالع‌خوانی بر روی پیشانی نیز بیان‌گر نمادبودن آن است. جبین نزدیک چشم است که می‌تواند نمادی از عینیت‌بخشی سرنوشت باشد. سرنوشت دیدنی است. طالب شاعر جبرگراست که اعتقاد به سرنوشت محتوم و تسلیم برابر آن دارد:

همانا هجر تا زد بر سرم مست　　شبیخون غمی در طالعم هست

(طالب آملی،۱۹۴:۱۳۴۶: ب۵۲۲۰)

یا:

مبدل خواهدم شد آشیانی　　بود در طالعم نقل مکانی

(طالب آملی،۱۹۹:۱۳۴۶: ب۵۳۴۴)

یا:

بدین تقریب ناگه چشمم از خواب　　تو گویی زد قضا بر دیده‌ام آب

(طالب آملی،۱۹۹:۱۳۴۶:ب۵۳۴۲)

یا:

یکی را لب تبسم آفرین نیست　　یکی را بر جبین نار جبین نیست

(طالب آملی،۱۹۷:۱۳۴۶: ب۵۲۸۸)

آستین نیز از واژه‌های پربسامد شعر طالب است. آستین سبب پوشانندگی دست می‌شود. دست نماد قدرت و عملگرایی است. در زمان‌های گذشته اگر قصد کشتن کسی را در خفا داشتند خنجری درون آستین پنهان می‌کردند. در اصل آستین نماد پنهان‌کاری و اختفاست. این بیان می‌کند که همواره ترسی در دل طالب وجود داشته‌است و به نوعی احساس ناامنی درون او رخنه کرده‌است:

به جذب گرد غم طرف جبینم　　ربوده نقش چین از آستینم

(طالب آملی،۱۹۴:۱۳۴۶: ب۵۲۲۷).

یا:

گره نگشاید از طرف جبینم　　نتابد چون عنان از آستینم

(طالب آملی،۱۹۸:۱۳۴۶: ب۵۳۲۶)

آغوش واژهٔ دیگری‌ست که طالب از آن ۸ بار در شعرش بهره‌برده و آن را تکرار کرده‌است. آغوش نماد پناه است. طالب که دچار غربت و غم است و پیوسته در آوارگی و سرگشتگی به سر می‌برد به دنبال پناه و مأمن است:

ز لب گل‌های افغان جوش گیرد　　جهان را شعله در آغوش گیرد

(طالب آملی،۱۹۵:۱۳۴۶: ب۵۲۴۱)

یا:

هر آن طفلی که چشم اندازد از دوش　　گریبانش چو دل گیرد در آغوش

(طالب آملی،۱۹۵:۱۳۴۶:ب ۵۲۴۸)

یا:

ولی چون مهر ننماید برو دوش　　به صد رغبت کشد غلش در آغوش

(طالب آملی،۱۹۸:۱۳۴۶:ب ۵۳۰۵)

آرایهٔ تکرار در مصوت بلند (آ) نیز دیده می‌شود. کشیدگی آ بیان‌گر حسرت، غم و اندوه است. واژه‌های آه، آتشین، آغوش، آستین و ... لغاتی هستند که سنگینی و کشیدگی مصوت آ در آن‌ها دیده می‌شود. طالب برای بیان غم خود از آرایه‌های دیگری مانند تشبیه و کنایه نیز استفاده کرده‌است:

عروس گریه چون طفلان پرخشم زده صد چاک بر هر پردهٔ غم

(طالب آملی،۱۳۴۶:۱۹۴:ب ۵۲۳۱)

گریه به سبب شفافیت و رنگ سفید به عروس تشبیه شده. هم‌چنین به علت آن‌که گریه از روی غم است و به شدت بر چهرهٔ شاعر جاری‌ست، یعنی بی‌وقفه است، به طفلان عصبی مانندشده که به صورت راه‌راه و جریانی پیوسته و ممتد از چشمان شاعر می‌ریزند. پردهٔ غم اضافهٔ تشبیهی است. غم چون حجاب شاعر است و او را دربرگرفته به پرده مانند شده‌است. زده صد چاک کنایه از خشم و مبارزه است. عنوان مثنوی نیز «سوز و گداز» است که محتوای شعر: غم را آشکار می‌کند. واژهٔ «غم‌دیده» در بیت زیر نیز نشانهٔ دیگری از عینی‌کردن مفهوم غم توسط طالب است:

به هر ماتم‌نشین در غم شریکم به هر غم‌دیده در ماتم شریکم

(طالب آملی، ۱۳۴۶:۱۹۸:ب۵۳۲۴)

٤.نتیجه

غم مفهومی انتزاعی است که طالب آملی شاعر سدهٔ دهم و یازدهم آن را به گونهٔ محتوایی، ساختاری و در فرم شعر خویش برای مخاطبانش امری عینی و ملموس کرده‌است و توانسته میان لفظ و معنا ارتباط و پیوستگی ایجاد کند. با وجود آن‌که غم طالب غمی رمانتیستی و فردیتی است، اما بی‌شک بستر تاریخی و سیاسی دورهٔ زیستی او در بوجود آمدن حزن و اندوه طالب بی‌تأثیر نبوده‌است. او مخاطب خود را با طرحوارهٔ ادراکی «غم، دیدنی است.» روبه‌رو کرده‌است؛ به دیگر سخن چنین طرحواره‌ای شاکله و شاخصهٔ ذهنی شاعر است که در فرهنگش نفوذ کرده‌است.

یادداشت

[۱]. برای مطالعه رجوع شود: لیکاف، جورج و مارک جانسون(۱۳۹۷). *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*. ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، چاپ اول، تهران: آگاه، صص ۲۳-۳۲ و نیز صص۳۷-۴۶ و نیز صص۸۳-۹۰.

منابع

- جانسون، مارک(۱۳۹۶). *زیبایی‌شناسی فهم انسان معنای بدن*. ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، چاپ اول، تهران: آگاه.
- داوودی‌مقدم، فریده(۱۳۹۰). «بازتاب غم، رنج و ناامیدی در سبک هندی (با تکیه بر غزلیات طالب آملی)». *در دری*، سال اول، شمارهٔ اول، صص ۸۳-۹۸، زمستان ۱۳۹۰.
- شعبانلو، علی‌رضا(۱۴۰۱). «نقد نظریهٔ استعارهٔ مفهومی». *پژوهش‌های بین رشته‌ای*، سال ۴، شمارهٔ ۸، صص ۲۲۲-۲۴۷، پاییز و زمستان ۱۴۰۱.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۴۰۲). *نامه‌ای به آسمان*. چاپ اول، تهران: سخن.
- طالب آملی، محمد(۱۳۴۶). *کلیات اشعار ملک‌الشعراء طالب آملی*. به اهتمام و تصحیح و تحشیه طاهری شهاب، چاپ اول، ساری: سنایی.
- فتح‌اللهی، محمدعلی(۱۳۹۲). «تحلیل فکری- سیاسی سده‌های دهم، یازدهم و دوازدهم هجری». *سیاست متعالیه*، شمارهٔ ۲، صص ۱۱۹-۱۳۲، پاییز ۱۳۹۲.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

صور خیال در اشعار طالب آملی

عتای وا کبریا مختاراونه[1]
دانشکدهٔ کوهی-میتلورگی تاجیکستان

چکیده

در تاریخ ادبیات فارس و تاجیک، طالب آملی را یکی از چهره‌های برجسته، منیر و از سخنوران رهبر و پیشبر سبک هندی دانسته‌اند. طالب آملی، متخلص به «آشوب» و «بلبل آمل» در سال ۱۵۸۰ در آمل ایران به دنیا آمد و در سال ۱۶۲۷ یعنی ۱۲ سال پس از تولد داراشکوه در فاتح پور سیکری به‌حق پیوسته است. در مورد تولد و وفات طالب آملی اختلاف‌نظر وجود دارد. در برخی منابع، سال تولد ۱۵۸۵-۱۶۲۷، در دیگری ۱۵۷۹-۱۶۲۶ و در مقاله‌ای دیگر ۱۵۸۰-۱۶۲۷ است که نیاز به بحث جداگانه دارد. طالب آملی در زادگاه خود تحصیل کرد و به علم و ادب دست‌یافت و به سرودن شعر پرداخت. جویندهٔ جوان، زمانی که آگاه می‌شود که در کشور هند، پادشاهان به شاعران و اهل ادب، توجه خاص دارند، مشتاق شده و هیجان‌زده، مایل به رفتن می‌شود. این پژوهش، قصد دارد صور خیال در سروده‌های طالب آملی را بررسی کند و رویکرد شاعر در زمینهٔ تصاویر خیال‌انگیز را کنکاش نماید.

واژه‌های کلیدی: صور خیال، طالب آملی، اشعار، تحلیل.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1]. استاد کفیدره فن‌های گومنیتری-اجتماعی: museum۱۹۵۳@mail.ru

۱. پیشگفتار

محقق ذبیح‌الله صفا دراین‌باره، منشأ رشد بی‌سابقه شعر و ادب فارسی را سخاوت و دلاوری تیموریان هند می‌داند (۱: ۴۴۵). شبلی نعمانی نیز دراین‌باره می‌نویسد: «این فیض بخشی‌ها و انعامات پادشاهان و امرا در ترقی و بست و توسعهٔ شعر و ادب، یک عامل قوی، بلکه به‌منزلهٔ آب حیات بوده است. در تمام کشور شعر و شاعری شهامت و انتشار یافت» (۲: ۱۱۷). طالب در ۲۰ سالگی، آمل را ترک کرد و به اصفهان و ازآنجا به کاشان رفت. شاعر پس از کاشان، به مشهد و ازآنجا به مرو در خدمت بکتاش خان، حاکم بغداد (۱۶۳۱–۱۶۳۸)، می‌رود. این حاکم، طالب را با احترام استقبال می‌کند؛ اما شاعر در دل آرزوی رفتن به هند داشت. پس از دو سال خدمت کردن، از دربار بکتاش خان خارج شد و به هند مهاجرت کرد و پس از سرگردانی‌های فراوان به قندهار (شهری در جنوب افغانستان) رفت و میرزا غاضی‌خان طرخان که فردی عالم و فرهیخته بود و خود شعر می‌نوشت، طالب را به دربار خود دعوت کرد. گفتار طالب و سحر سخنش به‌سرعت گسترش یافت. مشاعره و نظیره‌نویسی، استعداد خارق‌العاده شاعر را برجسته کرد. طالب به بزرگداشت این حاکم، قصیده تقدیم کرده است. پس از مرگ میرزا ترخان، طالب به‌ناچار دومین بار به هند بازگشت و به‌عنوان شاعر دربار حاکم گجرات پذیرفته شد. دل زخمین، محزون و مجروح، در غریبی، دور از وطن، در کشور بیگانه، می‌خواست بلندپرواز باشد. به آگرا رفته و پس از مدتی در لاهور ساکن شد. طالب آملی در لاهور از فیض گفتگو و صحبت شاعر، شاپور تهرانی، برخوردار شد و با حمایت و عنایت او به دربار جهانگیرشاه راه یافت و صاحب‌مقام آبرومند و شایسته شد. شبلی نعمانی در شعرالعجم آورده است: «در این تاریخ طالب آملی به خطابه ملک شعرایی خلعت امتیاز پوشده، اصل او از آمل است، مدتی نزد اعتمادالدوله بود. چون رتبهٔ گفتارش از همه درگذشت، در سیلک از همه درگذشت، در سلک شاعران پایتخت منتظم گشت» (۳: ۱۴۹). شبلی همچنین تأکید می‌کند: «باید دانست که هریک از فرمانروان سلسلهٔ تیموری سخن‌فهم و آشنا به رمز سخن بودند. لیکن جهانگیر در این فن استاد و مهارت به سزا داشته است» (۴: ۱۳۹)

۱- ۱- پرسش‌های پژوهش

- کدام دسته از صور خیال در اشعار طالب آملی به‌کاررفته است؟
- کیفیت و کمّیت این تصاویر چگونه است؟

۲. بحث و بررسی

طالب آملی در این قلمرو ادب فارسی شهرت یار می‌گردد و هم‌زمانانش او را به‌عنوان استاد یادکرده‌اند. یکی از پیشگامان و پیشگامان سبک هندی، شوکت بخارایی، خود را از ارادتمندان طالب آملی دانسته و نوشته است:

خواست تا روشن کند شوکت چراغ طبع را روغن معنی ز خاک طالب آمل کشید
(۵: ۱۴۶)

محمد طالب عبدالله شاعر مقتدر، توانا و نامدار، پیشگام سبک هندی شناخته‌شده است و با استفاده از تمام صنعت‌های معنوی و لغوی در شعر سبک هندی، هنر والی و فصاحت و سخن‌گستری را نشان داده است. در قلمرو هند، دایره‌های ادبی دهلی، کشمیر، لاهور، مولتان، آگرا، دکن، بنگال، گجرات و بیهار فعالیت داشتند و از نمایندگان برجستهٔ این محافل ادبی ملک‌الشعرا محمد طالب آملی (۱۵۸۵–۱۶۲۷)، کلیم کاشانی (۱۵۸۱–۱۶۵۱)، نصیرعلی سرهندی (متوفی ۱۶۹۷)، شوکت بخارایی (متوفی ۱۶۹۹–۱۶۹۵)، وحید قزوینی (۱۶۰۷–۱۶۹۹)، اسیری شیرازی، صائب تبریزی (۱۵۹۲–۱۶۷۶)، غنیش (۱۶۳۹) –۱۶۶۸، عرفی (۱۵۵۶–۱۵۹۰)، میرزا بیدل (۱۶۴۴–۱۷۲۰)، میرزا غالب (۱۷۹۷–۱۸۶۹) با آثار ماندگارخویش در نمو و رشد شعر و سبک فارس و تاجیکی، سهم به سزایی داشتند. طالب آملی، شاعر فارسی‌زبان هندوستان، درکنار شعرگفتن، علوم هندسه، منطق، هیأت، حکمت و هنر خوشنویسی را در زادگاهش آموخته است. دیوان طالب آملی را تذکره‌نویسان از ۹۰۰۰ تا ۱۵۰۰۰ بیت نشان داده‌اند، اما نسخه چاپی آن (تهران، ۱۳۴۶) که به کوشش طاهری شهاب منتشرشده، مشتمل بر ۲۲۹۸۸ بیت (دیوان) است. دیوان شاعر از قصیده، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، تصنیف و تفسیر، مثنوی، غزل، رباعی و مفردات عبارت است. بیشتر قصیده‌ها و تصنیفات او که در بالا ذکر شد، در مدح فرمانروایان، شاه جهانگیر و دیگر مناسبات مختلف، نوشته‌شده است. او سه مثنوی کوتاه بانام‌های «قضا و قدر»، «سوزوگداز»، «جهانگیر نامه» تألیف کرده است. دیوان طالب آملی در اساس، از غزلیات و رباعیات بوده و دارای ۷۵۵ رباعی است که در موضوعات مختلف نوشته‌شده است. شایعه هنر عالی و سترگ شعر گویی شاعر طالب آملی که خلعت ملک‌الشعرایی پوشیده بود، در مازندران سرزمین ایران شهرت یافته معروف گشته است. ملک‌الشعرا محمد طالب عبدالله آملی از شاعران برجسته زمان خود است که صاحب سبک زمان خود بوده و طرز تازهٔ نوشتن شعر خود را چنین بیان کرده است:

به طرز تازه قسم یاد می‌کنم طالب که جای طالب آمل در اصفهان پیداست
(۶: ۱۸۶)

صائب تبریزی نیز از بنیادگذاران سبک هندی است و سوگند یاد می‌کند که جایگاه طالب آملی در اصفهان به سبک تازه پیدا شدنش را تأکید کرده چنین نوشته است:

به طرز تازه قسم یاد می‌کنم صائب «که جای طالب آمل در اصفهان پیداست»
(۷: ۳۵۴)

درواقع، وقتی عمیق‌تر در غزلیات طالب آملی کاوش می‌کنید و چون ژرف‌تر می‌نگرید، رؤیاهای تازه و بکر و تصاویر نو خواهید یافت. طالب آملی نیز مانند دیگر شاعران تاجیک و فارس در اشعار خود به تشبیهات توجه داشته و استادانه از آن استفاده کرده است. شاعر برای بیان افکار و اندیشه‌های خود از صنعت تشبیه با رویکردها و روش‌های مختلف بهره می‌برد، زیرا تشبیه یکی از صنعت‌های بدیع است و شاعران در بلاغت شعر خود، بیشتر از دیگر موارد فصاحت کلام، از تشبیه استفاده می‌کردند. این بیت را به شهادت می‌آریم:

چه خوش بالیده‌ای ای نخل بر بالیدنت نازم به گل چیدن سری داری سر گل چیدنت نازم
(۸: ۲۵۵)

شاعر در این بیت، محبوبه را که خوش قد است، بدون ادات تشبیه، به درخت نخل تشبیه می‌کند و از مخاطب «ای» برای بیان اندیشه‌های خود استفاده کرده است. طوره قول زیهنی در صنعت سخن نوشته است: «دو نوع تشبیه در ادبیات استفاده می‌شود که یکم کنایت و دوم نوع پوشیده نامیده می‌شود» (۹: ۳۱۶). عبدالنبی ستارزاده در تصنیفات خود تشبیه کنایت را نام‌برده در ادامه ذکر کرده‌است: «تشبیه کنایت آن‌چنان است که چیزی را به چیزی مانند کنند با کنایت و بی‌ادات تشبیه» (۱۰: ۳۱۷).

مطلع زیر از غزلی است با نوعی شیوا و ظریف و با زمزمه‌ای جالب، صدا می‌دهد. طالب آملی چندین غزل را با قافیه و ردیف رایج زمان خود، «ما نشسته‌ایم»، سروده است:

از غم چو زخم‌خورده پلنگی نشسته‌ایم چون تیغ کوه بر سر سنگی نشسته‌ایم
(۱۱: ۲۵۴)

روش دیگر ساخت تشبیه، با الحاق کلمات، ادات تشبیه به تشبیه‌کننده است. شاعر یک ادات تشبیه را در یک بیت به دو صورت «چو» و «چون» استفاده کرده‌است. در این بیت، دو تشبیه است که اولی «چو زخم‌خورده پلنگ» و دیگری «سرسنگی» بوده، در هردو حالت تشبیه‌شونده ذکر نشده است. آن تشبیه شونده از تیر غم جانگداز، خود را به پلنگ از تیر ناخلف زخم‌خورده تشبیه می‌کند. این استفاده از تشبیه مناسب، هنر، مهارت و گستردگی بینش شاعر را نشان می‌دهد. با نگاهی به آثار سخنوران سبک هندی، نکات دیگری دریافت می‌شود که ویژگی‌های هنری شاعر را آشکار می‌کند و غالباً اصالت ویژگی‌های این صنعت بدیع هنری را در برمی‌گیرد. در بیت زیر، تشبیه با ادات «چو» نیز استفاده‌شده است:

در هر سری چو نشئهٔ سودا نشسته‌ایم در هر دلی چو داغ تمنا نشسته‌ایم
(۱۲: ۱۴۳)

بر همگان آشکار است که همهٔ سودا و درد و غم از سر می‌گذرد و گاهی در آنجا نشسته می‌ماند، پس به دل گذشته چون داغ سوزان می‌ماند. شاعر چو نشئهٔ سودا نشسته‌ایم گفته، خود را به نشئهٔ سودا تشبیه کرده که چند لحظه غم را دور می‌سازد، تمام داغ‌ها در دل که می‌ماند در بیت خود تمناهای عملی نشده را که با مرور زمان نشسته می‌ماند، به قلم آورده خیال‌بافی کرده است.

عبدالنبی ستار زاده، ادبیات شناس، تشبیه را به‌عنوان یک صنعت بدیع و هنر، چنین تفسیر کرده است: «تشبه در لغت مانند کردن بوده، در اصطلاح عبارت است از مانند کردن چیزی به چیز در مقایسه چیزی با چیزی در صفاتی از صفت‌های مشترک که بین آن هر دو وجود دارد» (۱۳: ۳۱۶).

از مطالعه و خوانش دیوان طالب آملی معلوم می‌شود که مقام او در ردیف شاعران سبک هندی، اولین است و در این مسیر از واژه‌سازی پیچیده و مرکب در شعر خود استفاده کرده است. جایگاه طالب آملی به‌عنوان یکی از اولین سخنوران و علم بردار درروش خاص واژه آفرینی، معین گردیده است. در بیت زیر، زیباترین و مناسب‌ترین واژه‌های مرکب و پیچیده‌ترین کلمات را استادانه به کار گرفته است، نمونه‌هایی از آن تشبیهات «کج‌کلاهان» و «جادو نگاهان» است که سخنان فوق را ثابت می‌سازد:

خدایا بر سر ناز آر با ما کج‌کلاهان را به سحر غمزه بر ما فتنه کن جادو نگاهان را
(۱۷ :۱۴)

حسین حسن‌پور آلاشتی در بخش تصنیف‌های اضافی شعر طالب، چهار نمونه از شعر طالب را ذکر کرد که به تأکید وی ترکیب‌سازی به‌گونه‌ای انشایی است که گاه تمام مصرع را در برمی‌گیرد. درواقع در ابیات زیر، ترکیب‌بندی، در کل بیت‌ها مصرع را در برمی‌گیرد که در دیگر شاعران سبک هندی مشاهده و دیده نمی‌شود (۱۵: ۱۲۷).

* ما چشم آب‌دادهٔ گلزار آتشیم
* ما مصیبت‌زده مرغان قفس، مشتاقیم
* ما خانه ز برق نفس افروختگانیم
* ما باد اینان کشتی سیماب متاعیم

به‌ویژه واژه‌های مرکب‌ساخت «چشم آبداده»، «مصیبت‌زده مرغان»، «برق نفس افروختگان»، «باداینان کشتی» با طرز فوق‌الذکر مرکب کلمه سازمان‌یافته با جالب بودن و نزاکت صنعت و جذابیت و ظرافت هنری شعر طالب، به شکلی فوق‌العاده پیچیده سامان یافته‌اند. این جریان تازه، عقل و خرد طالب آملی است که در شعر، نشان داده‌شده و در ادبیات وارد گردیده است. تشبیه عمدتاً از طریق ادات درراه مناسب، روشن و زیبا در خدمت بیان مقصود نهان و پنهان شاعر از طریق ادات تشبیه و گاهی به‌طور پوشیده نیز خدمت می‌کند. طالب آملی در این غزل در هر بیت، شکل‌های مختلفی از صنعت تشبیه را به‌کاربرده است.

لشکر چه کشی بهر شکست صف دل‌ها کافی بود از زلف تو یک تار شکسته
خوش بر سر هم ریخته صد دل ز خدنگت پیکان خم آورده و سوفار شکسته
لعلت شکند گوهر گفتار تو از ناز من بندهٔ آن شیوهٔ گفتار شکسته
تا از کفم آن سیب ذقن رفته به رخسار خون جگرم ریخته چون نار شکسته
گرمیم ز هنگامه شد و رونقم از کار چون مجلس افسرده و بازار شکسته

شاهین دل طالب از آن صیدگه ناز بازآمده با چنگل و منقار شکسته
(۲۷۵ :۱۶)

شاعر برای این‌که مقصود خود را با آب و رنگ، زیبا، کامل، روشن و واضح بیان نماید، ویژگی‌های یک‌چیز را با ویژگی‌های چیز دیگر مقایسه می‌کند، مانند و شبیه آن را به‌کاررفته و استفاده می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، تشبیه همیشه دو طرف مقایسه دارد. در موارد دیگر از غزل‌های طالب آملی ما به تعابیر «خار شکسته»، «کار شکسته»، «منقار شکسته»، «پرتو شکسته»، «صدای شکسته»، «نار شکسته» و غیره واقف می‌شویم که هریک صورت کنایی در غزل طالب کسب کرده‌اند و تغییر معنایی پیداکرده‌اند و تجربه کرده‌اند. مثلاً: خار شکسته- خاری که قسمت بالای آن، نوک‌تیزش، می‌شکند، پاره شده و قسمت می‌گردد که خلیدن آن باعث درد شدید شده و آسیب بیشتر به بدن انسان می‌رساند که شبیه به آدم نارسا، فتنه‌گر، نابکار، درد جامعه است و تشبیه به خار شکسته شده است. نار شکسته، اناری است که وقتی پخته می‌شود، می‌افتد و تشبیه از حد گذشتن غم و اندوه زیاد است که به آن دلیل، چون نار شکسته می‌گردد، به خون‌جگر شدن شبیه می‌نماید و درواقع تشبیه زیبا، ترکیب شاعرانه و بازیافت شاعر است. گفتار شکسته، آهسته و شیرین‌خندیدن و با ظرافت خاصی سخن‌گفتن است. همین‌طور طالب آملی در استفاده و به‌کاربردن واژهٔ «شکسته» ازحیث ردیف غزل، قانع به یک‌شکل آن نشده، بلکه سعی می‌کند انواع و اشکال جالب و تازه ظاهر کند. همین شیوهٔ تجدد در استفادهٔ واژهٔ «شکسته» در ردیف غزل طالب، بسامد جالبی دارد و می‌توان مشاهده کرد که شاعر، غزل دیگر خود را نیز با ردیف شکسته سروده است که با تکرار آن، در هریک از موارد، با قرارگیری به‌عنوان ردیف، تحولات معنایی واژه، آشکار است.

دیدمش مست به رخساره پریشان موها گره از زلف گشاده زده بر ابروها
(۲۳۰ :۱۷)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ذبیح‌الله صفا بر تصدیق این ملاحظات و آراء، اظهار داشته که عقل سرشار و فطرت و نظرات تیزبین و استعداد خداداد طالب، همان‌قدر که از او شاعری بسیار فعال ساخته است، همان‌قدر به وی فرصت نوآوری داد و او خود نیز به این تجدد در لفظ و معنی واقف بود و «اختراع سخن‌های خوش قماش» را سبب «خیال‌بافی» خود می‌دانست و به «روش تازه» که آن را از همه روش‌ها تازه‌تر می‌شمارد، مغرور بود...» (۱۸: ۱۰۶۲-۱۰۶۳).

شایان‌ذکر است که ژانر غزل طبق نگاشتهٔ ذبیح‌الله صفا، در قرون ۱۰-۱۱ به وجود آمد و بالاترین سطح آن در قرن سیزدهم تا چهاردهم بود و سبک و شیوهٔ غزل که ازلحاظ تاریخی ریشه در شعر فارس-تاجیک چوقور رفته، عصرهای زیادی را در نظم فارسی و تاجیک پیموده و فراگیری دارد که قبلاً ذکر گردیده بود. یکی از حلقه‌های آسیب‌ناپزیر سلسلهٔ ادبیات فارسی هند را نیز در برمی‌گیرد. یک زمره از شاعران در قرون شانزدهم و هفدهم، به انکشاف نمایان پیشرفت تاریخی و زینت کمالات ژانر غزل در کشور هند پی بردند و به گفتهٔ زرین‌کوب «سرزمین فرصت‌های طلایی» (سرزمین هندوستان- ک. ع) برای شاعران و هنرمندان مشرق زمین بود (۱۹: ۱۲۰).

طالب آملی توانست بیشتر ویژگی‌های ژانر غزل و موجودیت مطلع، مقطع، بیت، تخلص، قافیه، ردیف و دیگر رکن و فرض‌های ژانر غزل را رعایت نموده، در ایجاد غزل بی‌نقص و کامل موفق شد.

اشعار طالب آملی بحریست بیکرانه و هر بار که به عمق آن فرو می‌روی و می‌خوانی، معنای دیگری درمی‌یابی، معلوم می‌گردد که این شاعر حساس با پیرایهٔ خاص، سیر خاص ثابت‌قدمانه به عرصهٔ کلام و میدان سخن آمده است و در ژانر غزل شور و آشوب برانگیخته است.

منابع:

۱. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۱). تاریخ ادبیات ایران. جلد اول، تهران: ققنوس.

۲. شبلی نعمانی در شعرالعجم

۳. شبلی نعمانی در شعرالعجم

٤. شبلی نعمانی در شعرالعجم

٥. بخاری، شوکت (۱۹۸۶). نور عصر. به‌اهتمام امبریزدان

٦. طالب آملی (۱۹۹۳). دوشنبه: ادیب.

۷. صائب تبریزی (۲۰۰۵). دیوان غزلیات. تصحیح ممتاز حسن. تهران: شرکتا انتشارات علمی فرهنگی

۸. طالب آملی (۱۹۹۳). دوشنبه: ادیب.

۹. طوره هقول زیه نی (۲۰۰۷). صنعت سخن. موهریر مبشر اکبرزاد. دوشنبه: ادیب.

۱۰. ستارزاده عبدالنبی (۲۰۲۱). برگزیدهٔ نوشته‌ها، ج ۱، دوشنبه: دانش.

۱۱. طالب آملی (۱۹۹۳). غزلیات. دوشنبه: ادیب.

۱۲. طالب آملی (۱۹۹۳). غزلیات. دوشنبه: ادیب.

۱۳. ستارزاده عبدالنبی (۲۰۲۱). برگزیده نوشته‌ها، ج ۱، دوشنبه: دانش.

۱٤. طالب آملی (۱۹۹۳). غزلیات. دوشنبه: ادیب.

۱۵. حسین حسن‌پور آلاشتی (۱۳۷۴). طرز تازه سبک‌شناسی غزل سبک هندی. بخش تصنیف‌های اضافی شعر طالب. تهران: نشر سخن.

۱٦. طالب آملی (۱۹۹۳). غزلیات. دوشنبه: ادیب.

۱۷. طالب آملی (۱۹۹۳). غزلیات. دوشنبه: ادیب.

۱۸. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۱). تاریخ ادبیات ایران. جلد اول، تهران: ققنوس.

۱۹. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۴). سرزمین فرصت‌های طلایی. آشنای بانقد ادبی (متن) / زرین‌کوب، ع –تهران: انتشارات سخن.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

تأثیرپذیری طالب آملی از قصّه یوسف پیامبر

لیلا عدل پرور[1]

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد خوی، ایران.

چکیده

یکی از محورهای پژوهش در ادب فارسی، تأثیرپذیری شاعران از کلام‌الله مجید است. شعرا تحت تأثیر مکتب اسلام در لابه‌لای اشعار خود آیات قرآنی را منعکس می‌سازند. طالب آملی از شعرای قرن یازدهم هجری است که به سبب آشنایی با قرآن و معارف دینی، نشانه‌های بسیاری از قصص قرآنی در سروده‌های وی دیده می‌شود. وی از کارکرد تلمیحی داستان یوسف پیامبر، برای بیان افکار و اندیشه‌های خود بهره‌مند شده است. با استخراج تلمیحاتی که در دیوان طالب آملی دربارهٔ قصه یوسف پیامبر انعکاس یافته است درمی‌یابیم که به خاطر تأثیرپذیری از این قصه، با تلمیحات و اشارات مکرر مهم‌ترین وقایع زندگی یوسف (ع) را با اشعار خود ترسیم کرده است و زوایای مختلف زندگی یوسف پیامبر ازجمله؛ حسادت برادرانش به وی به چاه، بیرون آمده یوسف از چاه توسط کاروانیان، بی‌تابی یعقوب در فراق یوسف و نابینا شدن وی، بار یافتن بینایی یعقوب پیامبر با بوی پیراهن یوسف، حسن و زیبایی یوسف و عزّت و مقام وی در مصر، دلدادگی زلیخا به یوسف و تهمت زدن به وی زندانی کردنش، در سراسر دیوان وی به چشم می‌خورد.

کلیدواژه‌ها: طالب آملی، تأثیرپذیری، قصص قرآن، یوسف، تلمیح

[1]. استادیار زبان و ادبیات فارسی. adlparvar۱۲@gmail.com

۱. پیشگفتار

آیات شریف و قصص قرآن مورد استشهاد و استناد شعرا قرارگرفته است. شاعران از این آبشخور برای بیان افکار و اندیشه‌های خود بهره برده‌اند. حوزهٔ تأثیرپذیری شعرای ادب فارسی از قصص قرآنی، گونه‌های چون تأثیرپذیری؛ واژگانی، تأویلی، تفسیری، ساختاری و. مورد توجّه بوده است. طالب آملی نیز در دیوان خود اشارات فراوانی به داستان‌های قرآنی و داستان یوسف پیامبر دارد. بهره‌گیری از داستان یوسف را، در شعر طالب هم در قالب وقایع مهم زندگی وی و هم در غالب شخصیت‌ها می‌توان مشاهده کرد. می‌توان به استناد نمونه‌های شعری مدعی شد. طالب آملی در بیان تمام زوایای زندگی یوسف چیزی را فروگذار نکرده است و اشارات و تلمیحات وی به حوادث مهم زندگی یوسف پیامبر،در اشعارش با قصص قرآن هم‌خوانی و مطابقت دارد.

۱-۱. بیان مسئله

کتاب مانا و جاودانه قرآن کریم زیبایی‌های شگرف و توصیف‌ناپذیری دارد. جذب مخاطب، اثرگذاری معنوی، هدفمندی، هماهنگی لفظی و معنایی، تناسب درونی و بیرونی، قابلیت‌های بالای زبانی و ساختار مابعدالطبیعی ازجمله وجوه زیبایی آن به شمار می‌رود. (ایازی، ۱۳۸۵: ۶۵)

شور و شوق مسلمانان در کسب معارف و بهره‌گیری کامل از آیات قرآن باعث شد تا ادبا و شعرای مسلمان فراخور ذوق و قابلیت‌های فردی، از قصص و داستان‌های قرآن کلام بهره گیرند. یکی از داستان‌های بی‌نظیر قرآن، داستان یوسف پیامبر است که به احسن القصص شهرت دارد. قصهٔ قرآنی یوسف که صد و یک آیه دارد. مورد توجّه شاعران و ادیبان قرارگرفته است و ایشان در تدوین و انتخاب تلمیحات و اشارات خود، قسمتی را به این داستان اختصاص داده‌اند. دکتر تقی پورنامداریان فهرست و آماری از میزان کارکرد تلمیحی داستان یوسف بدین قرار آورده است: دیوان عنصری دوار، منوچهری سه بار، قطران تبریزی ۱۹ بار، مسعود سعد سلمان ۵ بار، انوری ۲ بار، سوزنی سمرقندی، خاقانی، سعدی، حافظ، عطار، سنایی و دیگران نیز از زایای گوناگون زندگی یوسف و زلیخا بهره‌مند شده‌اند (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۲-۷)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

تلمیح در لغت به معنی نمودن، آشکار کردن، نگاه کردن سبک و به‌سوی چیزی اشاره کردن است و در اصطلاح ادبی «آن است که گوینده در ضمن کلام به داستانی یا مثلی و حدیثی معروف اشاره کند.» (همایی، ۱۳۷۷: ۳۲۸)

تلمیحات عصارهٔ داستان‌های فرهنگی هستند و بامطالعهٔ آن می‌توان بر محتوای فرهنگ قومی پی برد.

بهترین تلمیحات آن است که ذهن شاعر و نویسنده تنها تأثیری از آیه و حدیث پذیرفته باشد نه آنکه آن آیه یا حدیث را عیناً از تازی به پارسی درآورند و نام تلمیح بر آن نهند. (حلبی، ۱۳۸۵: ۵۶)

در این مقالهٔ سعی بر این است تلمیحات مربوط به داستان یوسف پیامبر، در دیوان طالب آملی موردبررسی قرار گیرد.

۱-۲. پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش

طالب آملی از کدام وقایع داستان یوسف پیامبر در شعر خود تأثیر پذیرفته است؟

بیشترین تلمیحات و اشارات طالب آملی به کدام وقایع زندگی یوسف (ع) است؟

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ دیوان طالب آملی تحقیقاتی به‌عمل‌آمده است ازجمله: پیمان منصوری و سید اسماعیل قافله باشی، مقاله‌ای با عنوان «بررسی هنجار گریزی واژگانی و معنایی در غزلیات طالب آملی» را به چاپ رسانده‌اند.

غلامرضا کافی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی فخر در دیوان طالب آملی» گونه‌های فخر را در دیوان طالب بررسی کرده‌اند.

حسین حسن‌پور آلاشتی، مقاله‌ای با عنوان «ابهام معنایی در شعر طالب آملی» نوشته‌اند.

درباره تأثیرپذیری شاعران از داستان یوسف پیامبر در قرآن نیز تحقیقاتی صورت گرفته است:

منوچهر اکبری مقاله‌ای با عنوان «جمال یوسف در آئینه خیال» نوشته‌اند.

فرزانه حیدری و منصوره باقری مزرعه در مقاله‌ای با عنوان «تأثیرپذیری سنایی از داستان یوسف (ع)» کاربرد رمزی شخصیت یوسف را با ذکر شواهد شعری تبین کرده‌اند.

امّا در مورد تأثیرپذیری طالب آملی از قصّه یوسف پیامبر تحقیقی صورت نگرفته است، لذا برای آشنایی بیشتر با این شاعر، تحقیق در این مورد ضروری به نظر می‌رسد.

۱-٤. روش پژوهش

این مقاله به روش تحلیلی توصیفی نوشته‌شده است و تلمیحات و اشاراتی که به زوایای زندگی داستان یوسف اشاره دارد، استخراج‌شده است.

۲. مبانی نظری پژوهش

۲-۱. خلاصه داستان یوسف

یوسف (ع) فرزند یعقوب پیامبر و همسر محبوبش راحیل بود. یعقوب به‌شدت بر این پسر عشق می‌ورزید تا جایی که حسد برادران نسبت به وی برانگیخته شد. برادران یوسف به خاطر علاقه پدر به یوسف به وی حسد ورزیدند و به بهانه گردش او را به صحرا برده و در چاه افکندند و پیراهن خون‌آلود او را برای پدر آوردند و ادعا کردند که گرگ او را دریده است. یعقوب پیامبر در غم دوری یوسف از گریستن فراوان نابینا شد.

کاروانی که عازم مصر بودند، یوسف را از چاه نجات داده و در بازار برده‌فروشان به عزیز مصر فروختند و عزیز مصر وی را در خانه خود به‌خوبی پرورش داد. زلیخا همسر عزیز مصر دلباخته یوسف می‌شود و می‌خواهد از وی کام بگیرد، امّا یوسف امتناع می‌ورزد زلیخا یوسف را به سوءنظر متهم کرده و از همسرش درخواست می کند وی را به زندان افکند. یوسف در زندان با علم تعبیر خواب آشنا می‌شود. بعد از هفت سال عزیز مصر در خواب می‌بیند که هفت گاو چاق هفت گاو لاغر را می‌خورند. معبران از تعبیر خواب عاجز می‌شوند. یوسف خواب عزیز مصر را به هفت سال فارخی نعمت و هفت سال خشک‌سالی تعبیر می کند و عزیز مصر تعبیر او را می‌پسندد و یوسف خزانه‌دار و مسئول جمع‌آوری گندم می‌شود. در سال‌های قحط یعقوب پسران خود را برای گرفتن گندم به مصر می‌فرستد. یوسف پیراهن خود را به برادرانش می‌دهد که نزد پدر برند یعقوب بوی پیراهن یوسف را می‌شناسد و بینایی خود را بازمی‌یابد. یعقوب با پسران خود به مصر می‌رود و دوری بین پدر و پسر به پایان می‌رسد. (تلخیص از حیدری و باقری، ۱۳۹۷: ۵)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۲-۲. معرفی مختصر طالب آملی

محمد طالب آملی مشهور به طالبا و متخلص به «طالب» از شاعران قرن یازدهم هجری است که می‌توانیم تولد وی را سال ۹۸۷ هجری بدانیم. (طاهری، ۱۳۴۶: ۶۲۰ مقدمه دیوان طالب آملی)

وی در سال ۱۰۱۰ هجری از آمل خارج‌شده و به اصفهان رفته و پس از مدتی به کاشان نقل‌مکان کرده و در این شهر ازدواج کرده است. پس از چندی از کاشان دل کنده و به مرو رفته و سپس به قندهار نزد غازی خان رفته است. سرانجام در لاهور به دربار جهانگیر راه یافت و در سال ۱۰۲۸ هجری به ملک‌الشعرایی او رسید. (گلچین معانی، ۱۳۶۹: ۷۶۷)

دیوان طالب قرب بیست‌وسه هزار بیت دارد در قالب، قصیده، غزل، مثنوی، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند رباعی و مفردات. بیشتر اشعار طالب در قالب غزل است. طالب در تحول سبک شعر دوره صفوی تأثیر عمده‌ای داشته است. (هاشم‌پور سبحانی، ۱۳۸۶: ۶۹)

سال‌مرگ طالب را تذکره نویسان با اختلاف،۱۰۳۵ ۱۰۳۶ و ۱۰۴۰ ضبط کرده‌اند و از همه به‌درستی نزدیک‌تر، همان سال ۱۰۳۶ هجری قمری است. جسم طالب به روایتی در فتح پور، دریکی از شهرهای هند که گویا طالب در آنجا آب و ملکی داشته، آرام‌گرفته است. (قنبری، ۱۳۸۳: ۱۲۵)

مطالعهٔ آثار وی نشان می‌دهد که وی با علوم قرآن و حدیث و مسائل دینی آشنایی وسیع داشته است.

۳. بحث و بررسی و تحلیل داده‌ها

داستان یوسف پیامبر یکی از قصص طولانی کلام‌الله مجید است که طالب آملی به آن توجّه ویژه‌ای داشته است. تأثیرپذیری وی از داستان یوسف پیامبر در خلال اشعارش آشکار است. علی‌رغم گستردگی موضوع و بهره‌گیری فراوان تأثیر از آیات و احادیث به شیوهٔ تأثیرپذیری وی در حوزهٔ تلمیح اشاره می‌شود:

۳-۱. به چاه افکندن یوسف توسط برادرانش

یعقوب، یوسف را از دیگر پسران بیشتر دوست می‌داشت و بر آن بود تا او را جانشین خود کند. برادران یوسف بر وی حسد بردند و او را در چاهی انداختند.(شمیسا، ۱۳۷۱: ۶۲۰)

در آیه ۱۰ و ۱۵ سوره یوسف ماجرای به چاه افکندن یوسف، چنین آمده است: «قالَ قائِلٌ مِنْهُمْ لا تَقْتُلُوا یُوسُفَ وَ أَلْقُوهُ فِی غَیابَتِ الْجُبِّ یَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّیَّارَةِ إِنْ کُنْتُمْ فاعِلِینَ» گوینده‌ای از میان آنان گفت: یوسف را نکشید و اگر قصد این کار را دارید، او را به نهان‌خانه چاه بیفکنید تا بعضی کاروان‌ها (که از آنجا عبور می‌کنند) او را برگیرند.

فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ : پس هنگامی که وی را بردند و تصمیم گرفتند که او را در مخفی گاه آن چاه قرارش دهند [تصمیم خود را به مرحله اجرا گذاشتند] (یوسف،۱۵)

طالب آملی در ابیات ذیل به این ماجرا اشاره‌کرده است؛ طالب معتقد است برادران یوسف با وسوسه و همراهی شیطان برادرشان را به چاه انداختند و شاعر خود را یوسف تشبیه می‌کند که بااینکه بی‌گناه است بخت و اقبال وی را به چاه افکنده است:

یوسف نیم اما ز چه بی‌جرم و گناهی بختم سر پائی زده افکنده به چاهی
(طالب آملی،۱۳۴۶: ۹۷)

جان بسته دل به خال زنخدان آن نگار هرگز خیال یوسف و چاهش نمی‌کند
(همان: ۵۴۷)

به تیغ مصری داری توجهی گوئی که بود همره یوسف به چاه کنعان تیغ
(همان: ۱۰۲۱)

از یوسف خویش گریزان رفتند در چاه به ریسمان شیطان رفتند
(همان: ۹۳۷)

به سطحش قدسیان عرش خرگاه نمودی فوج یوسف در دل چاه
(همان: ۱۸۹)

اگر از ماه خواهد یوسف امید من یاری ز بخت نامساعد ماه بروی چاه می گردد
(همان: ۵۲۴)

بی یوسفی چمن بن چاهست در نظر صحرای سبز مار سیاهست در نظر
(همان: ۶۰۹)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۲-۳. ادعای برادران یوسف و دریده شدن وی توسط گرگ

برادران یوسف پیراهن خون آلود وی را به پدرشان نشان داده و ادعا می‌کنند که گرگ یوسف را خورده است.

قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ ﴿۱۷﴾

گفتند: ای پدر! ما یوسف را در کنار بار و کالای خود نهادیم و برای مسابقه رفتیم؛ پس گرگ، او را خورد و تو ما را تصدیق نخواهی کرد اگرچه راست بگوییم.(یوسف، ۱۷)

طالب آملی اشارات مکرری به این ماجرا دارد:

صد پیرهن زنم چاک هر دم ز دست تنها　　دست درنده من شد گرگ پیرهنها
(طالب آملی،۱۳۴۶: ۲۵۱)

هر جا که نشان یوسفی می شنوم　　چون گرگ به بوی پیرهن می آیم
(همان: ۹۶۵)

در بسته وار ساکن بیت الحزن مباد　　گرگی به بوی پیرهن افتد به خانه ات
(همان: ۲۷۲)

حسن دنیا عاشق دین را کجا افتد پسند　　گرگ یوسف‌دیده کی گردد به‌گرد گوسفند
(همان: ۴۸۵)

۳-۳. فروخته شدن یوسف

گروهی بازرگان که به مصر می رفتند سر راه خود یوسف را از چاه کنعان بیرون کشیدند و با خود به مصر بردند و به‌عنوان برده فروختند.

وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ : و او را به بهایی ناچیز، درهمی چند فروختند و نسبت به او بی‌رغبت بودند. (یوسف،۲۰)

طالب آملی در ابیات زیر به ماجرای نجات یافتن یوسف از چاه توسط کاروانیان و فروختن وی در بازار اشاره می‌کند:

آن بخت نیستم که به یوسف شوم رفیق جانی مگر به همرهی کاروان برم
(طالب آملی،۱۳۴۶: ۱۱۱۲)

دلو چون فانوس نورانی برون آمد ز چاه آگهم سازید ای کنعانیان کین چاه کیست
(همان: ۳۲۶)

یوسف ترا و از در و دیوار خاطرم اما تهی است مصر من ازجوش مشتری
(همان: ۱۰۷)

ز بازار رواج نظم «طالب» ز یوسف کاروان بر کاروانست
(همان: ۹۹۶)

با یوسف اگر جانب بازار خرامی نوبر گل افغان ز خریدار تو خیزد
(همان: ۱۱۲۸)

٤-۳. یوسف و عزت وی در مصر یوسف

یوسف در مصر پیشرفت کرد و عزیز مصر شد.

وَكَذَلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الْأَرْضِ يَتَبَوَّأُ مِنْهَا حَيْثُ يَشَاءُ نُصِيبُ بِرَحْمَتِنَا مَنْ نَشَاءُ وَلَا نُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ: این گونه یوسف را در [آن] سرزمین مکانت و قدرت دادیم که هر جای آن بخواهد اقامت نماید. رحمت خود را به هر کس که بخواهیم می‌رسانیم و پاداش نیکوکاران را تباه نمی‌کنیم. (یوسف،۵۶)

طالب آملی در این ابیات به اقبال و عزت یوسف در مصر اشاره می‌کند:

تو آن یوسفی مصر اقبال را کز اخوانت اندیشه چاه نیست
(طالب آملی،۱۳۴۶: ۱۲۶)

شاداب شو ای دهر که شد مصر کمال از جلوه حسن یوسفی مالامال
(همان: ۹۵۳)

گرفتم یوسف مصر غروری ای عزیز آخر خروش نالهٔ زین ساکن بیت الحزن بشنو
(همان: ۸۳۳)

۵-۳. یعقوب و بی‌تابی وی در فراق یوسف

ابیات متعددی در ابیات طالب آملی دیده می‌شود که به بی‌قراری و بی‌تابی یعقوب پیامبر در فراق یوسف اشاره دارد که تلیم دارد به آیه ۸۴ سورهٔ یوسف: «وَ تَوَلَّی عَنْهُمْ وَ قالَ یا أَسَفی عَلی یُوسُفَ وَ ابْیَضَّتْ عَیْناهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ کَظِیمٌ» یعقوب از فرزندان روی گرداند و گفت: ای دریغا بر یوسف، پس اندوه خود را فرومی‌خورد (تا آنکه) دو چشمش از اندوه سفید (و نابینا) شد:

با من حدیث گریه یعقوب می‌کنند یاران نکرده‌اند تماشا گریستن
چشمم سفید گشته ز غم تا کلیم وار بنموده زآستین ید بیضا گریستن
(طالب آملی،۱۳۴۶: ۷۳)

عشقم چون عنان دهد دل آشوبی را آتش زند اضطراب یعقوبی را
(همان: ۹۰۰)

طالب آملی، بی‌تابی و گریه و زاری خود را در عشق، به بی‌قراری و بی‌تابی و گریستن یعقوب پیامبر تشبیه کرده است و افراد غمگین توصیه می‌کند برای تسکین آلام خود، صبر ایوب پیشه کنند و یادی از بی‌تابی یعقوب کنند:

یاد می کن گاهی از بی‌تابی یعقوب نیز ای که چون ایوب بر صبر و سکون چسبیده
(همان: ۸۵۷)

گرفتم یوسف مصر غروری ای عزیز آخر　　خروش نالهٔ زین ساکن بیت الحزن بشنو
(همان: ۸۳۳)

در سینه نفس یوسف زندان غم است　　در دیده نگاه پیر کنعان غم است
(همان: ۹۰۲)

دوست میجویی دو چشم انتظارت کن سفید　　یوسفی بر طاق نه معراج یعقوبیست این
(همان: ۸۱۶)

مه را شده یعقوب صفت دیده سفید　　وز کوک فتاده ارغوان ناهید
(همان: ۹۴۱)

٦-۳. باز یافتن بینایی یعقوب توسط پیراهن یوسف

هنگام قحطی برادران یوسف که برای گرفتن غلّه نزد وی آمدند. یوسف برادران را شناخت و پیراهن خود را برای پدر فرستاد. هنگامی که بوی پیراهن به مشام یعقوب رسید هر دو چشم او شفا یافت.

اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا وَأْتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ: این پیراهنم را ببرید و روی صورت پدرم بیندازید، او بینا می‌شود و همه خاندانتان را نزد من آورید. (یوسف،۹۳)

فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا: پس هنگامی که مژده‌رسان آمد، پیراهن را بر صورت او افکند و او دوباره بینا شد. (یوسف،۹۶)

طالب آملی تلمیحات و اشارات فراوانی، به ماجرای بازیافتن بینایی یعقوب با بوی پیراهن یوسف دارد:

عبیر پیرهن یوسف آورم به خیال　　عروس مدح ترا تحفه گریبانی
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۰۲)

سحرگه مژده بران صبا به تحفه برند　　نسیم یوسف مصری به پیر کنعانی
(همان: ۱۱۰)

به بوی یوسف اگر خویش را درآمیزد نسیم چون نفس مشک بیز من نشود
(همان: ۵۸۱)

باد مصرم جان به کنعان روان بی کاروان بنگرم اینک شمیم پیرهن در آستین
(همان: ۱۱۳۱)

ز تأثیر بوی تو یوسف شود گل به گل گر دهی نکهت پیرهن را
(همان: ۲۴۵)

هر صبا نکهت یوسف برساند به مشام این نسیم چمن از قافله دی می‌آید
(همان: ۴۲۰)

نسیم یوسف مصرم هزار جان در جیب ولی چه سود که خصم دماغ یعقوبم
(همان:۶۶۹)

به بوی دوست دادم جان شیرین ایستا عطری که یوسف را ز پیراهن شنیدی زین کفن بشنو
(همان: ۸۳۳)

۷-۳. زیبایی و حسن یوسف

زیبایی و حسن یوسف اوّلین مشخصه‌ای است که نام یوسف را در ذهن تداعی می‌کند. ثعالبی در ثمار القلوب می‌نویسد: «در خبر است که نصف تمام زیبایی به او داده‌شده بود و نصف دیگر به بقیه مردم.»(ثعالبی،۱۳۲۶:۴۹)

فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ:

چون (زلیخا) ملامت زنان مصری را درباره خود شنید فرستاد و از آن‌ها دعوت کرد و (مجلسی بیاراست و) به احترام هر یک بالش و تکیه‌گاهی بگسترد و به دست هر یک کاردی (و ترنجی) داد و (آنگاه با زیب و زیور یوسف را بیاراست و) به او گفت که به مجلس این زنان درآ، چون زنان مصری

یوسف را دیدند بس بزرگش یافتند و دست‌های خود (به‌جای ترنج) بریدند و گفتند حاش للّه که این پسر نه آدمی است بلکه فرشته بزرگ حسن و زیبایی است. (یوسف ۳۱)

طالب آملی از یوسف با عنوان «ماه کنعان یادکرده» و به حسن و زیبایی وی اشارات متعددی دارد:

از جور حسن ای مه کنعان نهال زار　　این دردهم به پهلوی اندوه چاه نه
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۸۴۱)

ماه کنعان و شمع تن گوئی　　گل یک باغ و سرو یک چمنند
(همان: ۵۰۸)

با فیض حسن خیزی کنعان خلق او　　سنبل به شکل طره یوسف دمد ز چاه
(همان: ۱۶۶)

درمصرحسن ازرشک او هرگوشه یوسف‌طلعتی　　لب می‌گزد خون می‌خورد مومی برو در می‌کند
(همان: ۶۸۴)

از باده برافروز رخ شاهدانه را　　یوسف نگار کن در و دیوار خانه را
(همان: ۲۲۱)

طالب جدا ز دلبر یوسف دلقای خویش　　مهتاب همچو سایه مه می گزد مرا
(همان: ۲۴۶)

۸-۳. زلیخا و عشق یوسف

زلیخا همسر عزیز مصر، دلباخته یوسف می‌شود و مورد سرزنش دیگران قرار می گیرد؛ و ازآنجاکه یوسف از بندگان برگزیده بود لطف خداوند شامل حال او می‌شود.

وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِن عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ: آن زن باز در وصل او اصرار و اهتمام کرد و یوسف هم اگر لطف خاص خدا و برهان

روشن حق را ندیده بود (به میل طبیعی) در وصل آن زن اهتمام کردی، ولی ما این چنین کردیم تا قصد بد و عمل زشت را از او بگردانیم که همانا او از بندگان برگزیده ما بود. (یوسف، ۲۴)

طالب آملی هم با اشاره به داستان دلدادگی زلیخا به یوسف می گوید که عشق یوسف چه بر سر زلیخا آورد:

یکی به دست زلیخا نگر بدور و ببین که نیل عشق چها بر سر حیا آورد
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۴۸۷)

دور معشوقانه میگردید چون حسن تو دید یوسفی بگذاشت آئین زلیخائی گرفت
(همان: ۳۳۳)

این ندامت بس زلیخا را که در کنج فراق خوابد او تنها و یوسف را ببر زندان کشد
(همان: ۴۳۶)

دل می‌کندم شانگی طرّه یوسف آشفتن گیسوی زلیخا نشناسم
(همان: ۶۸۴)

۹-۳. زندانی شدن یوسف

پس از تهمت ناروای زلیخا به یوسف، با وجود آگاهی عزیز مصر از بی‌گناهی یوسف،وی را به توصیه زلیخا مدتی به زندان می‌افکند:

ثُمَّ بَدَا لَهُمْ مِنْ بَعْدِ مَا رَأَوُا الْآيَاتِ لَيَسْجُنُنَّهُ حَتَّى حِينٍ :آنگاه آنان پس‌ازآنکه نشانه‌ها [یِ پاکی و پاک‌دامنی یوسف] را دیده بودند، عزمشان بر این جزم شد که تا مدتی او را به زندان اندازند. (یوسف، ۳۵)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

طالب آملی هم در ابیات زیر به داستان زندانی شدن یوسف اشاره می‌کند:

صد شکن در زلف او آماده و یکدل مراست چون کنم ای‌دوستان یوسف یکی زندان صد است
(طالب آملی،۱۳۴۶: ۳۱۵)

به جنس دوستی از بی‌کسی در نالشم ورنه　　کسی کو یوسفی دارد گلستانست زندانش
(همان: ۶۴۳)

٤. نتایج و یافته‌های تحقیق

با توجه به شواهد ذکرشده. طالب آملی تلمیحات و اشارات فراوانی دارد به وقایع زندگی یوسف دارد. مواردی چون: به چاه افکندن یوسف توسط برادرانش و نجات وی توسط کاروانیان و فروخته شدن یوسف، عزت وی در مصر، ماجرای بی‌تابی یعقوب در فراق یوسف و نابینایی وی، هم‌چنین باز یافتن بینایی یعقوب توسط بوی پیراهن یوسف، زیبایی و حسن‌یوسف که سبب دلدادگی زلیخا به یوسف شد.

برخی وقایع چون دلدادگی زلیخا به یوسف و زندانی شدنش کمتر مورد توجّه قرارگرفته است و برخی ماجراها چون حسادت برادرانش به یوسف و انداختن وی در چاه بیشتر مورد توجّه وی بوده است. بیشترین شواهد شعری در دیوان طالب به ماجرای بی‌تابی یعقوب در فراق یوسف و بوی پیراهن یوسف که سبب بازیافتن بینایی وی شد اشاره دارد.

اشارات طالب آملی به حوادث زندگی یوسف (ع) در اشعارش با قصص قرآن هم‌خوانی و مطابقت دارد و این موضوع بیانگر تأثیرپذیری وی از قصص قرآنی است.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

کتاب‌نامه

- کلام‌الله مجید
- ایازی، سیّد محمّد علی (۱۳۸۵). «اصول و مبانی زیبایی شناسی قرآن». *پژوهشنامهٔ قرآن و حدیث*، شمارهٔ ۱.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۴). «داستان پیامبران در کلیات شمس». *موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی*، چاپ اول.
- ثعالبی نیشابوری، ابو منصور (۱۳۲۶). «ثمارالقلوب»، *قاهره*.
- حلبی، علی اصغر (۱۳۸۵). «آشنایی با علوم قرآنی». چاپ پنجم، تهران: اساطیر.
- حیدری، فرزانه و باقری مزرعه، منصوره (۱۳۹۷). «تأثیرپذیری سنایی از داستان یوسف (ع)». *مجموعه مقالات نخستین همایش ملی تحقیقات ادبی دانشگاه علامه طباطبایی*، صص ۱-۲۳.
- طالب آملی، محمد (۱۳۴۶). «کلیات اشعار طالب آملی». به اهتمام طاهری شهاب، تهران: سنایی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۱). «فرهنگ تلمیحات». تهران: انتشارات فردوس و مجید.
- قنبری، محمد رضا (۱۳۸۳). «دیوان». به اهتمام جهانگیر منصور، تهران: نگاه.
- گلچین معانی، احمد (۱۳۶۹). «کاروان هنر». مشهد: آستان قدس رضوی.
- هاشم‌پور سبحانی، توفیق (۱۳۸۶). «تاریخ ادبیات در ایران». جلد سوم، تهران: دانشگاه پیام نور

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
آبان‌ماه ۱۴۰۳ - November2024

تصویرشناسی قصاید طالب آملی

احمد غنی‌پور ملکشاه[۱]، مرتضی محسنی[۲]، صدیقه تقوی[۳]
دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

چکیده

«تصویرشناسی» یک نظریهٔ ادبی است که در حوزهٔ ادبیات تطبیقی می‌گنجد. «ژان ماری کاره» فرانسوی نخستین تصویرگر در حوزهٔ ادبیات تطبیقی است. تصویرشناسی در شش مؤلفه خلاصه شده است: کلیشه، الگوی قالبی، پیش‌داوری، تصویر، سمبل و افسانه. در این مقاله تصویر بیگانه(ممدوح و سرزمین غیر ایران) در تصاویر طالب از منظر کلیشه‌پردازی مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است. دستاورد پژوهش ناظر بر این است، از آن‌جایی که در شبه قاره زبان رسمی، زبان فارسی بود و شاهان خود را پشتیبان زبان و شعر فارسی می‌دانستند و از طالب آملی به گرمی استقبال کرده بودند طالب در قصاید دیوان اشعارش از هندیان به عنوان بیگانه بدگویی‌نکرده است. طالب در کنار پرداختن به اشخاص، شهرها را نیز ستوده؛ گویی حضور ممدوح شاعر در یک شهر سبب شده است تا طالب به وصف آن شهر بپردازد. گویی زیبایی‌های برخی از مناطق شبه قارهٔ هند چون کشمیر در ستودن این شهرها بی‌تأثیر نبوده است.

واژه‌های کلیدی: طالب آملی، سبک هندی، تصویرپردازی، کلیشه‌پردازی

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

---

[۱] استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

[۲] استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

[۳] کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

۱-مقدمه

محمد طالب آملی(۹۸۷؟/۹۹۴؟– ۱۰۳۶ هجری قمری) متخلص به طالب از شاعران بزرگ ایرانی و سبک هندی است. او در سدهٔ یازدهم هجری در آمل متولد شد و در همان شهر به تحصیل دانش پرداخت. وی در عنفوان جوانی زبان به شاعری گشود و از سن بیست سالگی حاکمان و عارفان سرزمین خود را ستود. او در جوانی عاشق دختری به نام «زهره» شد که به علت‌های گوناگون نتوانست به او برسد. این عشق ناکام در اشعار بسیاری نمایان است. بعدها این عشق ناکام در قالب اشعاری به زبان مازندرانی با نام «طالب و زهره» بر زبان مردم جاری شد. وی پس از این شکست در عشق به کاشان و پس از آن به اصفهان سفر کرد تا مقبول دربار شاهان صفوی شود. اما طالب نتوانست برای متاع شعر خود در دربار صفوی مشتری بیابد؛ از این رو سفر خود را به سوی شرق ایران؛ به مرو و قندهار و هند آغاز کرد. وی سرانجام در دربار جهانگیر شاه چهارمین پادشاه گورکانی هند وارد پذیرفته شد. او در سال ۱۰۲۸ به لقب ملک الشعرایی دربار جهانگیرشاه گورگانی مفتخر شد و تا آخر عمر در همان جا زندگی کرد. طالب آملی سرانجام در سال ۱۰۳۶ ه.ق. بدرود حیات گفت.

دورهٔ طالب یعنی نیمهٔ دوم قرن دهم و نیمهٔ نخست قرن یازدهم هجری دوره‌ای است که دولت صفوی در ایران و دولت گورکانی در سرزمین هند پا گرفته‌اند و ادب فارسی خاصّه شعر به صورت یکی از پایه‌های اصلی «کمالّیات » مورد توجه و استقبال همهٔ بزرگان روم و ایران و هند بوده است.

بیشتر این کوشش‌ها برگرد محور شعرشناسی و شاعرشناسی می‌گشت؛ زیرا شعر روی رزمهٔ این کمالیات و اصل و مبنای آن شمرده می‌شد. سیم و زر بسیار برای شعر و شاعران صرف می‌شد تا جایی که بعضی از آنان در ایران و هند باپول وزن شدند و هم‌وزنشان سکهٔ رایج گرفتند. با این‌حال مورد توجه قرار نگرفتن طالب آملی در دربار صفوی وی را بر آن داشت مایوس از دربار ایران، به سوی دربار پادشاهان اطراف ایران مهاجرت کند و متاع هنر خود را در آن کشورها عرضه کند.

ایرانیان تا پیش از حملهٔ مغول و یا شاید در بسیاری از دوره‌های تاریخ ایران، به غیر ایرانی به عنوان «بیگانه» و «غیر خودی» می‌نگریستند؛ چنان‌که سرتاسر شاهنامهٔ حکیم طوس پر است از موضع‌گیری وی در برابر غیرایرانی و رد آنان؛ موضوع این مقاله این است با وجود پس‌زمینهٔ ذهنی ایرانیان نسبت به بیگانگان، آیا طالب آملی که به کشورهای غیرایرانی برای یافتن ممدوحی درخور مهاجرت کرده است از غیرایرانی به‌ویژه از ممدوحان غیرایرانی چه دریافت و چه تصاویری در ذهن داشته است و دربارهٔ آنان

چگونه سخن گفته است. در این مقاله سعی شده است تا با روش توصیفی-تحلیلی و با مبنا قراردادن نظریهٔ تصویرشناسی بر پایهٔ کلیشه‌پردازی به این موضوع پرداخته شود.

۱-۱-سوال‌های پژوهش

۱-تصویر طالب از دیگری برای نمونه افرادی مانند جهانگیرشاه، اعتمادالدوله، عبدالله‌خان فیروز جنگ، نور محل بیگم و... چیست؟

۲ – تصویر ارائه شده در قصاید طالب از بیگانه چگونه دراشعارش بازتاب یافته است؟

۱-۲-فرضیهٔ پژوهش

به دلایل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، ایرانیان از بیگانگان تصویری ناخوشایند دارند؛ اما طالب آملی در اشعارش هندیان را می‌ستاید و به دیدهٔ احترام به آنان می‌نگرد.

۱-۳-پیشینهٔ پژوهش

اشعار طالب آملی در بسیاری از کتاب‌ها و مقاله‌ها مورد بررسی قرار گرفته است؛ چه او به عنوان ملک الشعرای جهانگیرشاه پادشاه گورکانی بوده و نیز سبب تحوّل سبک شعر دوران صفوی بوده است. با این‌حال، مقاله یا پایان‌نامه یا کتابی دربارهٔ طالب آملی، اشعار وی را از این منظر بررسی نکرده است.

۱-٤-شیوهٔ پژوهش و ابزار گرد آوری

روش تحقیق کیفی از نوع تحلیل محتوا و کتابخانه‌ای است. برای نگارش پژوهش ابتدا مطالعات مقدماتی در زمینهٔ ادبیات تطبیقی و تصویرشناسی، زمانه و زندگی طالب انجام شد؛ آن‌گاه شخصیت‌های بیگانه که طالب آنان را مدح کرد براساس تصویر شناسی طبقه‌بندی و تحلیل شده است. نوع ارجاع دادن ابیات، شمارهٔ بیت است که در کنار ابیات دیوان اشعار طالب آملی به تصحیح طاهری شهاب ذکر شده است.

۲ -مبانی نظری

ادبیات به یاری ابزارها و عوامل گوناگون پدید می‌آید. در این میان زبان و کلام که نخستین ابزار پیدایش ادبیات است رسانه‌ای همواره متغیّر است. این عامل متغیّر عامل انسجام و وحدت همهٔ اقوام در دایرهٔ یک سرزمین است. پیداست ملت‌ها با داشتن زبان و هنر و ادبیات و فرهنگ، با دیگر ملل از هم متمایز می‌شوند؛ از این رهگذر زبان هر جامعه در هر دوره، به عنوان نمایندهٔ فکر و فرهنگ همان روزگار سبب بروز تقابل فرهنگی میان ملت‌ها و الگوبرداری تمدن‌های مختلف از یک‌دیگر به پیدایش مکتبی جدید در ادبیات در اروپا(نیمهٔ اول قرن نوزدهم ۱۸۲۸) به نام «ادبیات تطبیقی» شده است.

ادبیات تطبیقی که گاهی به آن «ادبیات همگانی» نیز گفته می‌شود در اروپا به‌خصوص فرانسه پایه‌گذاری شد. این اصطلاح نخستین بار توسط آبل ویلمن فرانسوی به کار برده شد و خیلی زود از سوی «سنت بوو» که از آن سخن می‌گفت، درآغاز شیوه و روش علمی مشخصی نداشت. در واقع فقط نوعی مقایسهٔ بین شاعران مختلف بوده است.(ندا، ۱۳۸۷ : ۱۹) اما رفته‌رفته مبانی نظری آن با انتشار کتاب ادبیات تطبیقی گیار در اواسط قرن بیستم تکمیل شد. اصول مکتب ادبیات تطبیقی فرانسوی بر وجود ارتباط تاریخی میان ادبیات ملت‌هایی است که با یک‌دیگر مقایسه می‌شوند.(پروینی و پراندوجی، ۱۳۸۹ : ۱۰)

ادبیات تطبیقی جزء علوم میان رشته‌ای به شمار می‌رود و اصولاً بینش و فلسفهٔ جدیدی در ادبیات به حساب می‌آید. هدف ادبیات تطبیقی گسترش دادن مرزهای ادبیات و توسعهٔ مبادلات فکری و فرهنگی میان ملل مختلف است.(ندا،۱۳۸۷ : ۱۸)

ادبیات تطبیقی به شاخه‌هایی تقسیم می‌شود. تصویرشناسی بعد جدید و شاخهٔ جدیدی از ادبیات تطبیقی است. «ژان ماری کاره» را باید معرّف بُعد جدیدی در ادبیات تطبیقی از منظر «تصویرشناسی» دانست.(۳۳ : ۱۹۶۹ . Guyard. vid) تصویر در رایج‌ترین کاربرد، عبارت از هرگونه تصرّف خیالی در زبان است. عموماً اصطلاح تصویر پردازی را برای همهٔ کاربردهای زبان مجازی به کار می‌برند.

۱-۲-انواع تصویرپردازی

در بیان انواع تصویرپردازی از دیگری می‌توان این تصاویر را به دو دستهٔ تصاویر باز و بسته تقسیم کرد. منظور از تصاویر باز، تصاویری هستند که شکل عمومی و تکراری به خود نگرفته‌اند و شخصی یا منفرد یا دست کم، نیمه‌شخصی و یا نیمه‌منفرد هستند. اما در مقابل آنان، تصاویر بسته که بخش مهمی از تصویرشناسی را به خود اختصاص می‌دهند تصاویری هستند که به طور متداول تکرار می‌شوند و در اغلب موارد نمی‌توان منشأ آن‌ها را شناسایی کرد. این نوع تصاویر برای تبیین نظرهای عمومی، اقتصاد بیان و انتقال سریع‌تر به کار گرفته می‌شوند؛ زیرا همواره قبلاً شنیده شده یا قبلاً دیده شده‌اند. تصاویر بسته خود به چند دسته قابل تقسیم‌اند: این تصاویر ممکن است درون فرهنگی و یا بینافرهنگی باشند.

ادبیات تطبیقی و به دنبال آن تصویرشناسی فقط با تصاویر بستهٔ بینافرهنگی سروکار دارد.(نامور مطلق ، ۱۳۸۸ : ۱۳) مانند: کلیشه، الگوی قالبی، پیش‌داوری و...)

۲ – ۲ – اصول و فرضیه‌های تصویرشناسی

تصویرشناسی ویژگی اصلی تصویر را که تفاوت میان یک «من» و یک «دیگری» و میان «این‌جا» و «آنجا» است تعریف می‌کند . در واقع تفاوت میان دو نظام واقعیت و مکان را بیان می‌کند.(Pageauy,۱۹۹٤:٦۰ به نقل از نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۳)

اصل اساسی دیگر در تصویرشناسی این است که تصویر ادبی را نمی‌توان بازتاب تصویر اجتماعی دانست. تصویر، یک سراب است و تصویرشناسی توهّمات ذاتی شده دربارهٔ دیگری است.(نانکت ۱۳۹۰ : ۱۰۷)

توهّمات ذاتی شده دربارهٔ دیگری یعنی تصوّراتی که در میان افراد جامعه به شکل باور و عقیده درآمده است؛ اما در واقعیت این عقیده حقیقت ندارد. سراب بودن تصویر هم یعنی تصوّر و عقیدهٔ عموم این است؛ ولی در واقعیت و از نزدیک این تصوّر جز سرابی که از دور واقعی می‌نماید چیزی نیست.

مؤلفه‌های تصویرشناسی علاوه بر کلیشه، شامل الگوی قالبی، پیش‌داوری، تصویر، سمبل و افسانه نیز است که در این مقاله تنها به مؤلفهٔ کلیشه پرداخته می‌شود.

۱-۲-۲-کلیشه

کلیشه در اصل گراوی بود در صنعت چاپ برای چاپ مکرّر. این جنبهٔ مادّی تکرار از قرن نوزدهم جای خود را به تکرار زبانی داد وکلیشه به صورت تقلیل زبان به میان قالبی تعریف شد.(نانکت : ۱۳۹۰ ؛ ۱۰۹)

هم‌چنین در بلاغت از سخنان مبتذل و البته با یک درجه تحقیر کمتر، با کلیشه‌پردازی یاد می‌شود. در مفهوم این واژه می‌توان از کلماتی مثل «قبلاً» گفت و از نوعی «حس مشترک» که تجربهٔ مشترک میان خواننده و شنونده است سخن گفت. هم‌چنین برای بیان مطلبی که تقریب به ذهن را می‌رساند؛ از جملات و کلماتی که تضاد و تشبیه و توصیف مطلب را می‌رساند استفاده می‌شود.

در این‌جا می‌توان ضرب المثل «یک پدر خسیس، پسر اسراف کار» را بیان کرد. این ضرب المثل برای ما از طریق کلیشه‌ای متضاد، یادآور مفهوم خساست و باددستی است. کلیشه را باید به نوعی عامل انسجام اجتماعی دانست که همهٔ افراد دربارهٔ یک مطلب عقیده‌ای واحد دارند و فرآیند شناختی که در جامعه تعمیم پیدا کرده است و نوعی تمرین فکر در میان افراد به شمار می‌رود.(۱۴۴ – ۱۴۳ : ۲۰۰۷ ، Amossy , SHerchberg)

کلیشه‌ها تصاویری هستند که میان افراد یا جامعه و واقعیت میانجی‌گری می‌کنند. عقیدهٔ کلیشه توسط «والتر لیپ من» آمریکایی با نام عقیدهٔ عمومی شکل گرفت. کلیشه‌ها نمایندگانی از طرح-های(چهارچوب‌های) فرهنگی هستند که از قبل وجود داشتند؛ این چهارچوب‌ها برای زندگی در جامعه الزامی هستند. کلیشه‌ها نقش‌های خاصی به همراه متنی که درآن قرار گرفته‌اند، به خود می‌گیرند. آنها به عنوان واکنش‌هایی به عوامل متنی متفاوت اجتماعی، در میان گروه‌های مختلف استفاده می‌شوند.

کلیشه‌ها نه تنها شامل توصیف، بلکه شامل ارزیابی در جامعه نیز است. هم‌چنین کلیشه به عنوان ابزار طبقه‌بندی یا جزء اصلی در هویت جامعه است. کلیشه نقش مهمی در شکل دهی عقیده با در نظر گرفتن افراد و گروه‌ها دارد. کلیشه‌ها عقیده‌ای ساده هستند که توضیحاتی را برای افراد و گروه‌ها فراهم می‌کنند.(Gorunboratiund : ۲۶)

تصویرسازی انعکاس و تجلی فرهنگ و روابط فرهنگی است در میان اقوام بشری که به چگونگی نگرش در روابط انسانی میان افراد جامعه نظر دارد؛ به همین دلیل تصویر از دیرباز به عنوان یک عنصر در تحقیقات ادبی، هنری و به طور کلی فرهنگی مطرح بوده است. در این مقاله با استفاده از نظریهٔ تصویرشناسی به بررسی شخصیت‌های ممدوحان غیرایرانی در قصاید طالب آملی پرداخته می‌شود.

با توجه به این‌که طالب آملی شاعری مداح و ملک الشعرای دربار جهانگیر، سلطان گورکانی بود و در شبه‌قاره علاوه بر جهانگیر، افراد دیگری را که ممدوحان غیرایرانی بودند مدح کرده است، غیرایرانیان در قصاید وی با توجه به مبحث کلیشه در تصویرشناسی به چهار دسته تقسیم شده است. هم‌چنین تلقّی طالب از سرزمین هند به عنوان «آن‌جا» دربرابر ایران به عنوان «این‌جا» مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۱-شخصیت‌های دولتی که طالب به آنان به عنوان افرادی دارای قدرت سیاسی می‌نگرد. شاه جهانگیر و حاکمان دربار و حکمرانان ولایات هند از این دسته‌اند.

۲-اشخاص غیردولتی مانند پیر طریقت و امامان شیعه که باورها و اعتقادات طالب هستند و طالب آنان را می‌ستاید.

۳-شخصیت‌هایی که حاسدان طالب در دربار گورکانیان هستند.

۴-شهرها و ولایات هند که به عنوان «آنجا » در کلیشه مطرح است.

۳-تجزیه و تحلیل

همان‌گونه که پیش‌تر گفته آمد شخصیت‌هایی که غیر ایرانی هستند در اشعار طالب به سه دسته تقسیم شدند که به آنان از منظر کلیشه پرداخته می‌شود.

۳-۱- شخصیت‌های دولتی و غیر دولتی و دینی - فرهنگی

۳-۱-۱-میرزا غازی(غازی بیگ ترخان)

او حاکم قندهار از جانب جهانگیر سلطان پادشاه گورکانی هند بود. وی یکی از مشوّقان بزرگ شاعران بود و آنان را در درگاه خود به عزت نگاهداری می‌کرد .او بعد از این‌که طالب را دید او را جز مقربان خاص خود قرار داد؛ چنان‌که طالب در قصیده‌ای غرّا از او دعوی عاشقی کرد.

تکلیف نیست، معشوق من است، نیست ممدوحم از آن این شعر عشق‌آمیز، در ممدحش سراییدم(ب۲۴۱۹)

چرا که زمانی‌که طالب از راه آگراه به لاهور و از آنجا به ملتان و بالاخره به قندهار رفت؛ در ایامی که «برسات هند» یعنی موسم باران بود و ظاهراً در راه سختی‌ها و صدمات زیادی دید، بعد از دیدن غازی رنج سفر بر او آسان شد.(طاهری شهاب، ۱۳۹۱: ۲۸)

بیشترین قصاید را طالب برای این حاکم گفته است. از ۵۲ قصیده، طالب ۱۰ قصیده را برای غازی بیگ گفته است.

تصاویر ارائه شدهٔ طالب در مدح او، تصاویری بسته است. طالب از غازی ترخان به مانند ممدوحان ایرانی یاد می‌کند. تصاویر کلیشه‌ای هستند و کلیشهٔ قدرت در آن‌ها مشهود است. طالب در تهنیت عید قربان در مدح او می‌گوید:

قدح پیمای بزم و فتح و نصرت میرزاغازی که تیغش جامهٔ عیدی ز خون دشمنان پوشد.

نپوشد پیکر قدش لباس رسمی گردون وگر پوشد حریر عزت و دیبای شان پوشد(ب ۵۲۵-۵۲۶)

اگر ز کوه بپرسی گهرفشان‌کف کیست؟ رسد به گوش کف غازی جهان آواز(ب ۹۶۹)

۳-۱-۲-قلیج خان

طالب بعد از مرگ غازی خان به دستگاه قلیج خان حکمران پیشاور می‌رود و در مسافرتی که به همراه او به بندر سورت می‌رود طی قصیده‌ای او را این گونه مدح می‌کند:

آمل مرا ز یاد رفت مرا التفات او تا خویش را به بندر سورت کشیده‌ام

در قصیدهٔ توصیف برشگال و مدح قلیج خان می‌گوید:

به هفت اقلیم گیتی بهترین فصل بهار هند یعنی برشگال است(ب، ۲۶۵)

قلیج خان بنا به گفتهٔ طالب در دربارش خیل شاعران را داشته است:

به کنج خانه خیلِ شاعران را سخن در کاغذ زر در جواب است (ب۳۰۰)

به عهدش پرنیان پوش است هر عید تن درویش را ربطی به شال است(ب۳۰۱)

تصاویر در مدح قلیج خان نیز به صورت بسته به کار رفته است و کلیشه‌ها از نوع قدرت یعنی شاعر برای دریافت صله و پاداش، قدرت‌مندی را که حکمران پادشاه گورکانی باشد می‌ستاید. قلیج خان نیز بعد از مدتی کشته می‌شود و طالب به‌ناچار رو به درگاه ممدوح دیگری می‌آورد.

۳-۱-۳-عبدالله خان فیروز جنگ

او ممدوحی است که طالب ۳ قصیده را با نام او به پایان می‌برد. او را از اولاد ناصرالدین عبدالله احرار دانسته‌اند. او در زمان طالب ناظم گجرات بود.»(طاهری شهاب،۱۳۹۱ :۳۲) اما طالب زیاد در خدمت او نبود.

تصاویر دربارهٔ او از نوع بسته هستند. از نوع کلیشهٔ قدرت؛ چراکه شاعر برای رسیدن به خواسته و جلب حمایت ممدوح او را مدح می‌کند.

۳-۱-٤-جهانگیر سلطان

جهانگیر پادشاه علم دوست و ادب دوست گورکانی هند، خود شاعر بوده و دوستدار و حامی شاعران بوده است. کتابی به نام «توزک و جهانگیر» تألیف کرد که در آن(واقعیات) حیات خویش را از زمان ولادت تا هنگام تألیف کتاب به همراه داشت؛ او این کتاب را به فارسی نوشته بود یا به دیگران زیر اشراف خود گفت به فارسی بنویسند.

غزل و رباعی را بد نمی‌سرود و به نام خود، جهانگیر تخلص می‌کرد. در خدمت فیض فیاب ضی شاگردی کرد و زیر دست میرزا عبدالرحیم خان‌خانان بر آمده بود. طالب ۶ قصیده از ۵۲ قصیده را در مدح او سروده است.(صفا ،ج۴، ۲۱۰) طالب در جای‌جای قصیده از او تعریف کرده است:

ز شهربند وجود ای ستم دو اسبه گریز که صیت عدل جهانگیر پادشاه رسید(ب۴۷۳)

و یا «بگفتم از چه شبستان هند شد پر نور زمانه گفت ببین پرتو اله رسید»(ب ۴۸۳)

قضا شکوه جهانگیر شاه آنکه به جود نظیر او کم از ابنای روزگار افتاد(ب ۷۷۳)

تصاویری که از جهانگیر سلطان در دیوان اشعار طالب دیده می‌شود تصاویری است که او وی را به مانند شاه عباس صفوی مدح کرده است. این تصویر از نوع بسته است؛ چرا که شاعر گویی در دربار

ایران و برای شاه ایران شعر می‌سراید. تصاویری که طالب بیان می‌کند از نوع کلیشهٔ قدرت و برای به دست آوردن جلب نظر ممدوح و در نهایت دریافت پاداش و صله و هم‌چنین شهرت برای شاعر است.

۳-۱-۵-غیاث الدین محمد(اعتمادالدوله)

اعتمادالدوله وزیر جهانگیر سلطان، مردی ادیب و دانشمند، و در انشا توانا بود. خطی خوش و تتبّعی بسیار در دیوان‌های استادان داشت و بر روی هم رفته مردی خوش‌رفتار و گارگزار و نیکوگفتار بود.(صفا ۱۳۷۹ ج۴، ۲۱۸) پس از ملاقات طالب و اعتمادالدوله، او به ارزش و مقام طالب در شاعری پی برد و طالب را مورد التفات و توجه خاص خود قرار داد. وی در صدد بر آمد طالب را به جهانگیر شاه معرفی کند. این بود که ابتدا او را به مهره‌داری سلطنتی منصوب داشت؛ اما طالب بدین شغل دلبسته نشد و به سبب اشتباهاتی که گاه‌گاه داشت از آن شغل استعفا کرد. اعتمادالدوله او را لایق خدمت شاعری دید و وی را به جهانگیر شاه معرفی کرد. بدین گونه بعد از چندی به سبب پایمردی اعتمادالدوله، طالب به ملک الشعرایی دربار جهانگیر منصوب شد.(طاهری شهاب ۱۳۹۱؛۳۵). او تبار ایرانی داشت. طالب در بارهٔ او قصیده‌ای با مطلع :

«بلبلی را شد مربی بوستان آرای نطق آن گواهی گو دُرِ یک‌دانهٔ دریای نطق

شخص دانش اعتمادالدوله کز لطف کلام می‌نهد دست کلیمش کفش پیش پای نطق»

دارد. طالب ۴ قصیده در مدح اعتمادالدوله سروده است. تصاویری که در اشعار طالب دیده می‌شود کلیشه‌ای از نوع بسته است؛ چرا که اعتمادالدوله به عنوان وزیر دربار گورکانی است و شاعر برای ماندن در این دستگاه باید او را بستاید. طالب نیز همواره برای ورود به دربار نیاز به حامی و پشتیبان داشته؛ از این رو برای رسیدن به دربار از او بهره برده و وزیر نیز برای پیش برد مقاصد خود نیاز به مداحی چون طالب داشته است. عصری که طالب در آن می‌زیست شعردانی و حمایت از شعرا جزء کمالیات بود؛ چه در نزد عوام و چه در نزد خواص جامعه. حمایت از شعرا نیز سبب بزرگی و عزت دولت‌ها و دولت‌مردان بود. تصاویر از نوع کلیشه‌ای بسته است و در جهت حمایت و قدرت بخشیدن به ممدوح است.

۳-۱-٦-نورجهان بیگم

نورجهان بیگم «دختر اعتمادالدوله تهرانی که بر اثر تاثیرش در مزاج جهانگیرشاه، قدرت بسیار حاصل کرده بود. او زنی تیزهوش و خوش‌ذوق و بدیهه‌گوی و لطیفه پرداز بود. او از تبار خواجه ارجاسب امیدی رازی بود که به زنی شاه جهانگیر در آمده بود. او هم مشوّق شاعران بود و هم خود شعر می‌سرود.»(صفا ۱۳۷۹ ؛۲۱۸) طالب قصیده‌ای در مدح او دارد با مطلع زیر:

این چه عمارت وین چه قبهٔ پر نور ساکن این مهد کیست دیدهٔ بد دور
مهد حرم گاه پادشاه جهان است مهد نشین شمع خانواهٔ دستور
نورمحل بیگم آن‌که پیش رکابش فخر کنان می‌روند قیصر و فغفور؟؟؟؟

ارتباط طالب با وی ظاهراً بیشتر از یک ممدوح بوده؛ چرا که در شعری از نورجهان به واسطهٔ نزدیکی با همسر آیندهٔ خود تقاضای وساطت می‌کند:

بلقیس مسندا، دوسه، مه شد که حال خویش کردم بیان به هم صدف خود در اضطراب
از مهر خواهری مژه سیراب کرد و گفت آزرده دل مباش برادر به هیچ باب
کاینک به عرض قبلهٔ ناموسیان عرش خواهم رساند حال تو را با صد آب و تاب...

به قولی نیز طالب داماد شیخ حاتم از امرای جهانگیر بوده است.(طاهری شهاب، ۱۳۹۱ :۳۸)

از بیان مذکور در عبارات بالا و اشعار طالب دربارهٔ درخواستش از ملکهٔ هند این گونه بر می‌آید که او خود را فردی از خاندان جهانگیر می‌دانسته است.

وجود خواهر طالب(ستّی النساء) به عنوان ندیمهٔ ملکه نیز این نظر را بیشتر تقویت می‌کند. در هر حال طالب در دربار جهانگیر با کمال احترام و جاه زندگی می‌کرد. درباریان و بزرگان و شاه جهان از هر حیث رعایت خاطر او را داشته‌اند.

۳-۱-۷-حکیم مسیح الزمان

در دیوان طالب قصیده‌ای در مدح حکیم مسیح الزمان(حکیم صدرا) از امرای دربار جهانگیر موجود است که با مطلع زیر است:

«رفتم که نوک خامه جواهر نشان کنم آب گهر بجوی فصاحت روان کنم »(ب ۲۵۶۵)

ظاهراً حکیم صدرالدین متخلص به الهی از صاحب منصبان عالی در هند بود که طالب برای ورود به دربار گورکانی از او کمک خواسته بود. به هر روی تصاویر در این قصیده از نوع بسته و کلیشه‌ای است؛ کلیشه از نوع قدرت. چرا که باید از قدرت ممدوح برای رسیدن به خواست خود که رسیدن به دربار شاه جهان بود استفاده می کرد.

۳-۱-۸-دیانت خان

دیانت خان یکی از حاکمان محلی هند بود که اول بار او طالب را به دربار جهانگیرشاه معرفی کرد؛ اما طالب به علت استعمال مفرِّح نتوانست در حضور سلطان صحبت کند وسبب دل‌گیر شدن دیانت

خان از او و اخراج از دربار توسط شاه گورکانی شد.(طاهری شهاب،۱۳۹۱ : ۳۴) طالب یک قصیده به نام او سرود که تصاویر از نوع بسته و کلیشه از نوع قدرت است.

۳-۱-۹-پیر طریقت، شاه ابوالمعالی

طالب علاوه بر ممدوحان دولتی کسانی را می‌ستاید که نشان از عمق علاقهٔ قلبی وی به آنان دارد؛ نظیر شاه ابوالمعالی و حضرت علی(ع)، امام زمان(عج) و امام رضا(ع).

طالب در اقامت خود در لاهور به خدمت پیر روشن‌دل شاه ابوالمعالی رسید و در سلسلهٔ فقرا داخل شد؛ چنان‌که در قصیده‌ای با ردیف «لاهور» به این موضوع اشاره کرده است:

کنم ز آن رو مریدآسا شب و روز کرامت‌ها بیان در باب لاهور
که پیر و دستگیر و مرشد من یکی قطب است از اقطاب لاهور
خدایا زندهٔ جاوید دارش به آب خضر یعنی آب لاهور(۸۸۶-۸۸۷-۸۸۸)

طالب در مورد عارف بودن خود در قصیده‌ای در مدح خان غازی می‌گوید:

یکی عارفم نازپرورده مشرب که از قید هر مذهب انکار دارم
اگر عشق کفر است از منکرانم وگر کفر دین است اقرار دارم(۱۲۱۱-۱۲۱۲)

۳-۱-۱۰-امام علی

امام علی (ع) امام اول شیعیان است که طالب ۴ قصیده از قصایدش را در منقبت آن حضرت سرودند. باید گفت طالب به اثنی عشری بودن خود در قصیده‌ای به نام «وصف حال» اشاره کرده است:

بر همه سوگند که طالب صفت خاک در هشت و چهارم کنید
خطبهٔ اثنا عشر از آب چشم زیب سر لوح مزارم کنید(ب ۵۲۱-۵۲۰)

این‌گونه از تصاویر تصاویر بسته هستند که شاعر در آن اعتقادات خود را بیان و با استواری تمام از آن دفاع می‌کند. کلیشه‌های دینی و چهره‌های مذهبی و اعتقادی در تصویر شناسی هستند.

۳-۱-۱۱-امام زمان

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

طالب در یک قصیده با مطلع:

«طبعم کند درآتش معنی سمندری وانگه فشاند از پر و بال آب کوثری»

شکواییه از مردم زمان دارد و در آن در مدح امام زمان شعر سروده است. به نظر می‌رسد هر جا طالب از دست روزگار و مردم روزگار درمانده می‌شود به دامان ائمه پناه می‌برد و خاطر خود را تسلی می‌بخشد.

در همین قصیدهٔ مذکور طالب بعد از شکایت از حاسدان و کینه توزان به امام زمان رو می‌آورد و می‌گوید:

از شرم این سیاه‌دلان می‌برم پناه　　بر درگه امام زمان نقد عسکری

مولای دین محمد مهدی که شرع او　　داده رواج قاعدهٔ دین جعفری(ب ۳۴۶۲-۳۴۶۳)

این دست از تصاویر نیز کلیشه‌ای و بسته هستند.

۳-۱-۱۲-حاسدان طالب

هر شاعری که در دربار است معمولاً مورد حسد درباریان قرار می‌گیرد؛ چرا که ذات دربار خود رقابت است و درباریان همواره در حال توطئه علیه هم هستند. طالب نیز در دربار از دست حاسدان و بدخواهان خود در امان نبوده و مورد حسادت و سعایت آنان قرار داشته است. او در قصیده‌ای که در هجو حاسدان خود سرود با مطلع:

«معاندان که مرا دل‌خراش انفاسند　　به لفظ ناس و به معنی تمام نسناسند(ب۴۴۴)

از دست آنان می‌نالد. تصویری که طالب از حاسدان خود می‌دهد بسته است؛ اما به نظر می‌رسد نوع کلمهٔ قافیه به‌گونه‌ای است که منحصر به فرد بودن و خاص بودن حاسدان را تداعی می‌کند و تصویر را منحصر به فرد و باز نشان می‌دهد. قافیه‌هایی چون: انفاسند، نسناسند، کنّاسند، وسواسند، افلاسند، کاسند، ناسند، حساسند، الماسند... اما کلیشه‌ای بودن تصاویر در آن مشهود است؛ کلیشهٔ سعایت و بداندیشی دربارهٔ قدرتی مثل شاعر در اشعار دیده می شود.

۳-۲-شهرهای بیرون از ایران

همان‌گونه که در مبانی نظری مقاله گفته شد دیگری علاوه بر اشخاص به مکان‌ها هم برمی‌گردد که از آن‌ها با نام «این‌جا» و «آن‌جا» یاد شده است. طالب تحت تأثیر شهرهای ممدوحان خود نیز قرار داشته است و در اشعارش از این شهرها به نیکی یاد کرده است؛ از جمله قصیده‌ای با ردیف لاهور با مطلع زیر دارد:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

خوشا لاهور و فیض‌آباد لاهور　　به طاعت میل شیخ و شاب لاهور(ب۸۵۸)

که یادآور شعر حافظ است «خوشا شیراز و وضع بی‌مثالش　　خداوندا نگهدار از زوالش» می‌اندازد.

طالب در بیتی دیگر از این قصیده، دل‌بستگی خود را به لاهور و آن‌چه در آن است نشان می‌دهد:

همه آلات لهو آلات دهلی　　همه اسباب عیش اسباب لاهور(۸۶۵)

نگاران لاهور و خوبان دهلی　　بدل کرده بودند پیوند جانم(۲۳۷۰)

چه گل‌ها که بشکفت بر باغ خاطر ز کشمیریان و زاجمیریانم(۲۳۷۴)
غزالان ملتان به نیرنگ‌سازی که بندند از غمزه دست و زبانم(۲۳۵۷)
گهیت سبز در آید به چشم گه گلفام گهیش هندی خوانی گهی بدخشانی(۳۳۱۵)
ز آگراه تا به خیابان لاهور رفیق بودم با ابرهای بارانی(۳۳۳۵)

«پاژو» از برجسته‌ترین تصویرشناسان فرانسوی دربارهٔ دیگری معتقد است «هر تصویری موجب یک آگاهی، هرچند مختصر از یک «من» نسبت به یک «دیگری» یک «این‌جا» نسبت به یک «آن‌جا»ی است. (pageaux ۱۹۹٤:٦۰)آن‌جا به مثابهٔ شهرهای ایران و این‌جا به مثابهٔ شهرهای هند است. طالب در ذهن و ناخودآگاه خود سرزمین ایران را با سرزمین هند مقایسه می‌کرده است. تصاویر از نوع باز است و تا حدّی منحصر به طالب. اما به نظر می‌رسد طالب در ناخودآگاه ذهن خود، سرزمینش را می‌ستاید و برای مدح ممدوح بیگانه و غیرایرانی، سرزمین ممدوح را می‌ستاید تا چیری از ممدوح بستاند. کلیشهٔ قدرت این‌جا نیز قدرت نمایی می‌کند.

ممدوحان دیگری در قصاید طالب مدح شدند از جمله شاه عباس صفوی و حکمران آمل میر ابوالقاسم. وی چند قصیده در وصف و حال خود و قصیده‌ای در حکمت و موعظت سروده است.

٤-نتیجه‌گیری

این مقاله که به روش تحلیلی توصیفی به نگارش درآمده یکی از مولفه‌های تصویرشناسی یعنی کلیشه را در قصاید طالب آملی مورد بررسی قرار داده است. دستاورد پژوهش ناظر بر این است از آن‌جا که دورهٔ طالب دوره‌ای است که ادبیات و خاصه شعر به عنوان یکی از کمالیات نزد بزرگان مورد استقبال بود، دربار گورکانیان هند از شعرا و بزرگان ایرانی حمایت می‌کرد و کیسه‌های زر و سیم به پای آنان می‌ریختند؛ از این رو شعر و ادب در آن سامان رشد یافت. شعرا نیز به مثابهٔ رسانه‌هایی برای پادشاهان عمل می‌کردند و تصاویر دربار و اشخاص و فرهنگ جامعه را در اشعار خود منعکس می‌ساختند. در تصاویر ارائه شده از اشعار طالب کلیشه بودن تصاویری که از ممدوحان خود نشان می‌دهد مشهود است. این عقاید واحد و کلیشه‌ها در اشعار طالب را می‌توان به چهار دسته تقسیم کرد:

۱-دسته‌ای از ممدوحان که بیشترین اشعار قصاید طالب از این دست است برای گرفتن صله و پاداش است و کلیشه‌ها از نوع قدرت است؛ چرا که این قدرت حاکمه و قدرت اشخاص است که برای

کسب شهرت به شاعر صله و پاداش می‌دهد و شاعر هنرورزی خود را برای ممدوح خود به معرض ظهور می‌گذارد.

در این راستا ایرانیان همیشه نگاهی بدبینانه به بیگانگان به خصوص مهاجمان به وطن خود داشته‌اند. اما طالب با نگاهی مثبت به هندیان و دربار شاه جهان گورکانی می‌نگرد و در جایی و شاید هیچ جای از قصایدش از هندیان بد نمی‌گوید، جز حاسدان.

۲-طالب چون شاعری مداح بوده همین امر سبب شده که مورد حسادت حاسدان قرار بگیرد؛ به نظر می‌رسد باز در چارچوب کلیشه‌های قدرت دچار کشمکش درباریان شده و تصویری که از حاسدان ارائه می‌دهد به صورت ناخوشایند است.

۳-هر جا طالب دچار ضعف اعصاب و مورد هجوم حاسدان قرار می‌گیرد به امامان شیعهٔ پناه می‌برد و یا از پیر طریقت خود یاد می‌کند و به نوعی دشمنی‌ها را با پناه بردن به مذهب و طریقت برای خود تسلی می‌دهد.

۴-طالب در اشعارش به نوعی علاوه بر مدح ممدوح از شهرها و مکان‌هایی که ممدوحان در آن ساکن بودند تعریف می‌کند و این نوع تصویر منحصر به طالب است.

به نظر می‌رسد طالب مناسباتی بیشتر از ملک الشعرای دربار شاه جهانگیر گورکانی در هند داشته است؛ چرا که او علاوه بر این که بیگانه را خودی می‌دیده، خود را از بیگانگان دانسته و از آنان زن ستانده است. بیگانه به زبان او سخن می‌گوید و به او تکریم می‌کند. برای شعرش زر و صله از آنان می‌ستاند . مجموع این عوامل سبب شده است طالب جهانگیر سلطان و سرزمین او را سرزمین خود بداند و تصاویر ارائه شده از آنان ناخوشایند نباشد برخلاف کلیشه‌پردازی‌هایی که ایرانیان از بیگانگان در اذهان خود به یادگار دارند.

منابع

- پروینی،خلیل و نعیمه پراندوجی (۱۳۸۹).«محمد غنیمی هلال و جایگاه او در ادبیات نطبیقی عربی».فصل نامهٔ پژوهش های زبان و ادبیات تطبیقی .ش۴ .صص۲۶-۱.
- شرکت مقدم ،صدیقه(۱۳۸۸).«تطبیقی مکتب هی ادبیات». فصلنامهٔمطالعاتادبیات تطبیقی، ش ۱۲. صص ۵۱-۷۱.
- فتوحی،محمود(۱۳۹۰). بلاغت تصویر .چ۲. تهران سخن .
- طاهری شهاب،محمد(۱۳۹۱).کلیات طالب آملی.چ۲.نشر سنایی.
- صفا، ذبیح اله و ترابی ،محمد(۱۳۷۹)تاریخ ادبیات ایران ج۴.انتشارات فردوسی

- نانکت،لاتیشیا(۱۳۹۰).«تصویرشناسی به منزلهٔخوانش متون نثر معاصر فرانسه و فارسی».ترجمهٔ مژده دقیقی.فصلنامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی.ش۱/۲.صص۱۰۰-۱۱۵.
- نامور مطلق،بهمن و دیگران (۱۳۸۸).«درآمدی بر تصویرشناسی(معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی)».فصلنامهٔمطالعات ادبیات تطبیقی. س۳. ش۱۲.صص۱۳۸-۱۱۹
- ندا،طه (۱۳۸۷).ادبیات تطبیقی. ترجمهٔهادی نظری منظم .چ۲. تهران : نشر نی.
- نساج، حمید (۱۳۹۱). «ادوار تاریخی شناخت «دیگری» در غرب و شرق با تاکید بر نگاه محققان معاصر ».مطالعات تاریخ فرهنگی،پژوهش نامهٔ انجمن ایرانی تاریخ.س۳.ش۱۲ صص۱۰۵-۱۳۰
- A mossy, Ruth, Ann Hirschberg Pierrot (۲۰۰۷). Serotypes et cliches. ۱st edition: Nathan. Paris: Armand Cohen.
- Pageaux, Daniel (۱۹۹٤). La literature general et compare. Paris: ARMAND colin.
- Guyard, M-F (۱۹٦۹). La literature comparee.٥e ed. Paris: PUF

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

بینامتنیت قرآن در اشعار طالب آملی

ابراهیم فلاح[۱]، مریم سعادتی سالم[۲]

چکیده

نظریهٔ «بینامتنیت» فرایندی است که در نقد ادبی نوین، به روابط بین متونی‌ای پرداخته و موجب آفرینش متن جدید می‌شود. بنابراین نظریه، هر متن، خود بینامتنی است که ریشه در متون گذشته داشته و در متون آینده هم تأثیر خواهد داشت. هیچ مؤلفی خالق اثر خویش نیست، بلکه اثر او بازخوانشی از آثار پیشینیان یا معاصرانش است. *طالب آملی* از شاعران برجسته‌ی قرن یازدهم است که تأثیر قرآن کریم در اشعارش نمایان است و همین امر ما را بر آن داشت تا به بررسی روابط بینامتنی اشعار *طالب آملی* با قرآن بپردازیم. در این پژوهش سعی بر آن است تا با استفاده از معیارهای بینامتنیت به روابط بینامتنی اشعار *طالب آملی* با قرآن پرداخته شود. نتیجهٔ بررسی و تحلیل این روابط نشان می‌دهد که بیشترین شکل بینامتنی قرآنی در اشعار *طالب آملی* در قصه‌های قرآنی به شکل بینامتنیت شخصیّت‌های قرآنی نمود داشته و به‌صورت نفی کلی مطرح‌شده است. علاوه بر آن بیشترین رابطهٔ بینامتنی اشعار *طالب* با قرآن به‌صورت نفی جزئی است.

واژگان کلیدی: قرآن، طالب آملی، رابطهٔ بینامتنی، اشعار.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
آبان‌ماه ۱۴۰۳ - November2024

[۱]. دانشیار زبان و ادبیات عربی: fallahabrahim@gmail.com
[۲]. دکترای زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگر: Maryamsaadati۱۴۵@gmail.com

۱. پیشگفتار

«بینامتنیت» یا «تناص» رویکرد جدید نقدی است که نخستین بار توسط ژولیا کریستوا در سال ۱۹۶۰ و با الهام از آثار باختین مطرح شد.(مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۲) بینامتنی یا تناص یکی از بارزترین تکنیک‌های هنری است که ذهن صاحبان شعر و ادب را به خود مشغول داشته است. همان‌طور که از ظاهر کلمه تناص برمی‌آید، کلمه‌ای است باریشه‌ی عربی و ازنظر صرفی بر وزن تفاعل است. آنچه این صیغهٔ اشتقاقی در برمی‌گیرد، مشارکت است؛ یعنی هر کلمه‌ای که بر وزن تفاعل وارد شود معانی در حوزهٔ مشارکت را به خود جذب می‌کند. پس تناص یعنی مشارکت و تداخل متنی در متن دیگر جهت به وجود آمدن متنی جدید. (ناصر جابر، ۲۰۰۷: ۱۰۸۰) به تعبیر کریستوا، «هر متنی در حقیقت یک «بینامتن» است؛ یعنی جایگاهی است از تلاقی متن‌های بی‌شمار دیگر، حتی متن‌هایی که در آینده نوشته خواهند شد.» (داد، ۱۳۷۸: ۴۲۴) بنابراین نمی‌توان متنی را تصور کرد که خالق آن بدون هیچ پیش‌زمینه‌ای آن را نوشته باشد. وضعیت زمانی و مکانی در آن تأثیرگذار است. یکی از شاعران برجسته‌ای که کلام خداوند در اشعارش آشکار و آگاهانه تجلی‌یافته، طالب آملی است. به‌گونه‌ای که با استمداد از آیات قرآنی، «برای افزونی حلاوت سخن و نمود تصاویر زیباتر و جذاب‌تر»(الهامی، آبدار زاده،۱۳۹۰:۷۱)، باعث به وجود آمدن انواع و اشکال روابط بینامتنی اشعارش با قرآن شده است. در این پژوهش به بررسی روابط بینامتنی اشعار طالب آملی با قرآن پرداخته خواهد شد.

۱-۱- نظریه‌ی بینامتنی (تناص)

بینامتنی یکی از شیوه‌های نوین نقد ادبی است که تحت تأثیر زبان‌شناسی ظهور کرده است. اصل اساسی بینامتنی این است که هیچ متنی بدون ارتباط با متن‌های دیگر شکل نمی‌گیرد. به‌عبارت‌دیگر هر متنی خود از پاره‌های متن‌های گذشته تشکیل می‌شود و بر آن استوار است. (نامور مطلق، ۱۳۸۵: ۲۴)

سؤالاتی که در ذهن، در پیوند میان متون شکل می‌گیرد می‌تواند چنین باشد:

آیا بدون یاری دیگر اندیشه‌ها می‌توان اندیشید؟ آیا بی اشاره به دیگر نوشته‌ها می‌توان نوشت؟ درواقع پذیرش پاسخ منفی به این پرسش‌ها خود به معنای به رسمیت شناختن مفهومی است که امروزه آن را «بینامتنیت» می‌نامند.

بینامتنی بر این اصل استوار شد که متن‌های گوناگون در شکل‌گیری متون نوین نقش دارند و می‌توان حضور برخی از آن‌ها را لمس کرد. بینامتنیت، به‌عنوان یک اصطلاح ادبی، منحصر به مباحث هنرهای

ادبی نبوده؛ این اصطلاح در مباحث سینما، تولیدات فرهنگی و هنری مطرح می‌شود. (گراهام، ۱۳۸۵: ۲۴۷) بنابراین متن، یک واحد باز است که با دیگر متون در تعامل است.

۲-۱- معیارها و روابط بینامتنی

با توجه به تعریف بینامتنیت، می‌توان آن را دربردارندهٔ سه جزء کلی و اساسی دانست. متن حاضر، متن غائب و عملیات بینامتنی. کوچ لفظ یا معنا از متن پنهان به متن حاضر، عملیات بینامتنی نام دارد که تبیین آن مهم‌ترین بخش نظریهٔ بینامتنی در تفسیر متون است.

بازآفرینی متن پنهان یا حضور آن در متن حاضر به سه صورت انجام می‌گیرد که از آن به‌عنوان قانون‌های سه گانهٔ بینامتنی نام‌برده‌اند: «قانون اجترار» یا نفی جزئی؛ «قانون امتصاص» یا نفی متوازی و «قانون حوار» یا نفی کلی. این قوانین سه‌گانه، روابط بین متن حاضر و غائب را تفسیر می‌کند. (میرزایی، ۱۳۸۸:۳۰۶). این قوانین عبارت‌اند از:

۱- نفی جزئی یا اجترار: وجود جزئی از متن غائب در متن حاضر که ممکن است تعامل بین دو متن به‌صورت یک جمله یا یک عبارت یا یک کلمه باشد که به شکل آگاهانه و بدون نوآوری از سوی مؤلف به کار می‌رود.

۲- نفی متوازی یا امتصاص: در نفی متوازی، متن پنهان، پذیرفته‌شده و به صورتی در متن حاضر به‌کاررفته که جوهرهٔ آن تغییر نکرده است. وجود کلمات کلیدی می‌تواند ذهن را به سمت متن غائب رهنمون سازد. (موسی، ۲۰۰۰: ۵۵) این نوع، از نوع پیشین سطحی بالاتر دارد که با اندکی نوآوری از سوی مؤلف همراه است. (میرزایی، واحدی، ۱۳۸۸: ۳۰۱)

۳- نفی کلی یا حوار: این نوع از روابط بینامتنی، بالاترین درجهٔ بینامتنی است و نیاز به خوانشی آگاهانه و عمیق دارد که متن پنهان را درک کند؛ بدین گونه که مؤلف متن غائب را در متن خود، به شکلی به کار می‌گیرد که معنای آن به‌کلی متفاوت می‌شود و معمولاً این امر ناخودآگاه رخ می‌دهد (وعدالله، ۲۰۰۵: ۳۷).

در تبیین روابط بینامتنی اشعار طالب آملی با قرآن کریم، اشعار طالب آملی، متن حاضر و آیات قرآن، متن غائب است. روابط بینامتنی، تعامل این دو را روشن می‌کند. فراوانی تعامل اشعار طالب آملی با قرآن

کریم از ویژگی‌های برجسته دیوان طالب است و این امر نشان‌دهنده این است که طالب آملی از متن قرآن آگاهانه استفاده کرده تا بتواند مقصود خود را بهتر، جذاب‌تر و با حلاوت بیشتری بیان کند.

۲- زندگی طالب آملی و شعر وی

طالب آملی (معروف به بلبل آمل) از شاعران برجسته‌ی قرن یازدهم هجری است که در دیار هند و در دربار جهانگیر شاه شهرت بسیار یافت؛ عده‌ای نام وی را محمد دانسته‌اند ولی شهاب طاهری مصحح دیوان طالب آملی نام اصلی ایشان را طالب ذکر کرده است (طاهری، ۱۳۹۱: ۱۰). طالب آملی دریکی از سال‌های ۹۸۷ ه/ ۹۹۱ ه/ ۹۹۶ ه/ دریکی از روستاهای آمل دیده به جهان گشود و دریکی از سال‌های ۱۰۳۵ ه/ ۱۰۳۶ ه/ ۱۰۴۰ ه در هندوستان دار فانی را وداع گفت. طالب آملی در دیوان خود با تخلص «طالبا» و «آشوب» به سرودن شعر پرداخت. استاد ذبیح الله صفا بدون اشاره به تاریخ تولد ایشان، نام و تخلص وی را طالب و طالبا ذکر کرده است و در مورد اواخر عمر ایشان چنین می‌نویسد: در سال ۱۰۲۸ مرتبه‌ی ملک الشعرایی یافت و بعد از آن در کمال عزت زیست تا هفت هشت سال بعد، پس از مدتی رنجوری و بروز اختلال گونه‌ای در حواس به سال ۱۳۰۵ یا ۱۳۰۶ درگذشت. (صفا، ۱۳۸۴: ۴۳۳) طالب آملی از شاعران سبک هندی است. در اشعارش روابط بینا متنی فراوانی با آیات قرآن مشاهده می شود، وی با آراستن ابیاتش به آیات الهی زیبایی خاصی به آن بخشیده است.

«استشهاد به آیات و احادیث در سروده‌های شاعران گذشته به خصوص شاعران سبک عراقی، فراوان دیده می‌شود. ولی این امر در بین شاعران سبک هندی کمتر به چشم می‌خورد.» (برزگر، دلیرکوهی،۱۱۱:۱۳۹۰) شمس لنگرودی دراین‌باره می‌نویسد: » شاعران در پی خروج از دربار و حوزه‌های حکومتی، کشف عناصر پنهان - آشکار شعری در زندگی روزمره، استفاده از اصطلاحات، ضرب‌المثل‌ها و فرهنگ زنده و پویای مردم و فرار از مدرسه، به‌مرور از استشهاد به آیات و احادیث که در کار شاعران پیشین به‌ویژه شاعران عراقی، به‌وفور موج می‌زند، فاصله گرفتند. همان‌قدر که شاعران پیشین برای بیان اندیشه و احساسات خویش از آیات، روایات و اسطوره‌ها سود می‌جستند، شاعران سبک هندی از آن پرهیز داشتند. چراکه نه خود اهل مدرسه و خانقاه بودند و نه خوانندگان و نویسندگانشان. (شمس لنگرودی، ۱۳۷۲: ۸۸)

اما سخن لنگرودی درباره‌ی طالب آملی که از شاعران سبک هندی است، صدق نمی‌کند، چون وی شیفته و علاقه‌مند به قرآن است و از ظرفیت‌های شکلی و محتوایی و روایی قرآن به‌منظور تقویت

جنبه‌های لفظی و بلاغی اشعارش از قرآن کریم بهرهٔ فراوان برده است. در این مجال به نمونه‌های روابط بینامتنی اشعار طالب آملی با قرآن کریم پرداخته خواهد شد.

۳- بینامتنیت قرآن در اشعار طالب آملی

اشعار طالب آملی به گونه‌های مختلفی با قرآن ارتباط دارد که در ذیل بدان پرداخته خواهد شد.

۳-۱- بینامتنی واژگانی

الفاظ، ماده‌ی اولیه‌ای است که هر ادیب و شاعری به‌وسیله‌ی آن تصاویر ذهنی خود را ارائه می‌دهد، قرآن منبع و سرچشمه‌ای غنی است که طالب آملی واژگان و معانی را از آن الهام گرفته است. در ذیل به اختصار به نمونه‌هایی از آن پرداخته خواهد شد:

متن حاضر:

مکن کبر کز شومی کبر، شیطان به تحت الثَّرَی ز آسمان اوفتاده

(دیوان طالب آملی، ۱۳۹۱: ۹۱)

متن غائب:

لَهُ ما فِی السَّماواتِ وَ ما فِی الْأَرْضِ وَ ما بَیْنَهُما وَ ما تَحْتَ الثَّری (طه/۶)

[آنچه در آسمآن‌ها و آنچه در زمین و آنچه در میان آنها و آنچه در زیر زمین است، برای اوست.]

رابطه‌ی بینامتنی: شاعر در بیت مذکور به وضوح و آشکارا به آیه ی ششم سوره طاها اشاره‌کرده است؛ و تنها یک جزء از متن غائب را ذکر کرده تا مخاطب را به متن غائب ارجاع دهد که بدون نوآوری است و حاکی از رابطهٔ بینامتنی نوع اجترار یا نفی جزئی می‌باشد؛ بنابراین رابطه بینامتنی این دو متن در این مورد، سطحی‌ترین شکل را دارا است.

متن حاضر

تبارک الله ز اندیشه‌ی فلک سیرت اوست اول سیارگان و مه ثانی

(همان: ۱۰۲)

تبارک الله از آن اشهب ستاره خرام که در حقیقت صبحی است ماه پیشانی
(همان)

متن غائب:

فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ. (مومنون/۲۳)
[آفرین بر خداوند که بهترین آفرینندگان است]

رابطهٔ بینامتنی: طالب آملی واژگان «فتبارک الله» را از متن قرآن الهام گرفته و بدون هیچ تغییری آن را در کلام خود به کار می‌برد و از این رهگذر تناصی از نوع نفی جزئی خلق نموده است.

متن حاضر:

زبان در ذکر استغفار و دل در طاعت شیطان معاذ الله نمی‌باشد بتر زین عشق سودایی
(همان: ۱۱۶)

متن غائب:

«قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ أَن نَّأۡخُذَ إِلَّا مَن وَجَدۡنَا مَتَاعَنَا...» (یوسف/۷۹)
[گفت پناه می‌برم بر خدا که بگیریم مگر کسی را که یافتیم متاعمان را]

رابطهٔ بینامتنی: شاعر در بیت فوق ترکیب «معاذ الله» را با الهام از قرآن و بدون هیچ تغییر ذکر کرده تا مخاطب را به متن غائب ارجاع دهد. البته بدون نوآوری از سوی وی همراه بوده است و حاکی از رابطهٔ بینامتنی نفی جزئی است. طالب آملی درصدد تفسیر و تأویل آیات قرآن نبوده است بلکه برای افزونی حلاوت و شیرینی سخن و جذاب‌تر نمودن آن بدان پرداخته است.

متن حاضر:

نعوذ بالله ز آن افعی زمرّد فام که طعنه ها زده بر عقرب سلیمانی
(همان: ۱۰۲)

متن غائب:

«قَالَ أَعُوذُ بِاللَّهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ» (بقره /۶۷)
[گفت پناه می‌برم به خدا که باشم از نادانان]

رابطهٔ بینامتنی: شاعر در بیت مذکور با اندکی تغییر در ترکیب «نعوذ بالله» خواننده را به یاد آیه موردنظر می‌اندازد و در حقیقت مخاطب را به متن غائب ارجاع می‌دهد. تغییری که در این بیت طالب آملی انجام داده است از متکلم وحده «اعوذ» به متکلم مع الغیر «نعوذ» تغییر داده است که حاکی از رابطه بینامتنی نفی متوازی است که می‌توان گفت با اندکی نوآوری از سمت شاعر همراه است.

متن حاضر:

جهان از فتنه یاجوج گشت از فتنهٔ چشمش بلی این فتنه‌ها را جمله بادام تو می‌زاید
(همان: ۵۵۰)

متن غائب:

«قالُوا يا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَ مَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ» (کهف /۹۴)
[گفتند ای ذوالقرنین به درستی که یاجوج و ماجوج فساد کنندگانند]

رابطهٔ بینامتنی: شاعر با الهام از قرآن به وضوح و آشکارا به آیه‌ای از قرآن اشاره‌کرده که هم نشان از شیفتگی شاعر به قرآن دارد و هم آگاهی شاعر از قرآن کریم را نشان می‌دهد. در حقیقت واژه‌ی قرآنی با همان ساختارش بدون تغییر و بدون لطمه زدن به ساختار عربی و قرآنی‌اش مورداستفاده طالب آملی قرارگرفته است و حاکی از رابطهٔ بینامتنی نوع اجترار یا نفی جزئی است.

متن حاضر:

کلیم الله دانشم بی تکلف کلام الله نطق نازل بشأنم
(همان: ۵۸)

متن غائب:

«وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَى تَكْلِيمًا» (نساء/ ۱۶۴)
[و خداوند واقعاً با موسی سخن گفت]

رابطهٔ بینامتنی: شاعر در بیت فوق جزئی از متن غائب را در شعرش به کار برد و معنا و مفهوم را از آیه گرفته و با نوآوری و مهارت، تغییری در آن ایجاد کرد که بتواند مخاطب را به متن غائب ارجاع بدهد؛ بنابراین حاکی از رابطهٔ بینامتنی نفی متوازی است. در حقیقت جوهرهٔ کلام تغییری نکرده است که همان سخن گفتن خداوند با حضرت موسی بوده است.

متن حاضر:

رخ برفروز و غاشیه بر دوش ماه نه خورشید را زحسن چراغی براه نه
(همان: ۸۴۰)

متن غائب:

«هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْغَاشِيَةِ» (غاشیه /۱)
[آیا آمد ترا حکایت فروگیرنده]

رابطهٔ بینامتنی: شاعر واژه‌ای را در شعر خویش با الهام از قرآن می‌آورد که با همان ساختار عربی بدون هیچ‌گونه تغییری ذکر کرده تا مخاطب را به متن غائب ارجاع دهد. واژهٔ «غاشیه» هم نام یکی از سوره‌های قرآن و هم در آیه اول همین سوره ذکرشده است که این نشان از آگاهی و علاقه شاعر به قرآن و حلاوت بخشیدن به سخنش است. رابطهٔ بینامتنی آن از نوع نفی جزئی است.

۲-۳- بینامتنی ترکیبی:

در این نوع روابط بینامتنی شاعر یا نویسنده جزئی از آیه یا کل آن را در متن خود می‌آورد و این نوع از بینامتنیت خود به دو گونه تقسیم می‌شود:

الف- در نوع اول عین متن قرآنی بدون هیچ تغییری در متن حاضر آمده و در همان معانی آیه‌ی قرآنی به‌کاررفته است. در ذیل نمونه‌هایی از آن ذکر می‌شود.

متن حاضر:

ابرام من زیاده از آنست کز سوال بتوان زبان برید بیک لن ترانیم
(همان: ۱۰۴۱)

متن غائب:

«وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي ...» (اعراف/۱۴۳)
[چون موسی در وقت به وعده گاه آمد و خدا با وی سخن گفت، موسی عرض کرد خدایا خود را به من آشکار بنما که تو را مشاهده کنم خدا در پاسخ فرمود که مرا تا ابد نخواهد دید]

رابطۀ بینامتنی: ترکیب «لن ترانی» در بیت فوق از قرآن اقتباس‌شده است. طالب آملی با الهام از قرآن، ابیاتی را در همین معنا و در راستای کلام قرآن می‌سراید که به‌خوبی یادآور همان درون‌مایه و محتوا است بدین شکل شاهد رابطۀ بینامتنی این دو متن هستیم که از نوع نفی متوازی یا امتصاص است. شاعر متن غائب را پذیرفته و به‌گونه‌ای در متن حاضر به‌کاربرده است که جوهره‌ی آن هیچ‌گونه تغییری نکرده‌است.

متن حاضر:

زمانه شعله افشرده را بدور تو ریخت بجام و یافت همان نشأه شراب طهور
(همان:۱۳۷)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

متن غائب:

«وَحُلُّوا أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا» (انسان /۲)
[و پیراسته شده‌اند به دستبندهایی از نقره و آشامایند ایشان را پروردگارشان شربتی پاکیزه]

رابطهٔ بینامتنی: طالب آملی در بیت فوق عین متن قرآنی «شراباً طهورا» را در شعرش به کار گرفته است با همان لفظ و معنا لذا رابطهٔ متن حاضر و متن پنهان از نوع نفی جزئی است.

ب- نوع دوم بینامتنیت ترکیبی آن است که نویسنده یا گوینده بخشی از آیهٔ قرآنی را با ساختاری تغییریافته در لایهٔ صرفی یا نحوی در اثر و سخن خود به کار بگیرد و بدین‌وسیله می‌تواند به اشکال گوناگون در ساختار دخل و تصرف کند گاه با افزودن و گاه با کاستن، دمی با تغییر و دمی با تأخیر (عباس‌زاده، ۱۳۸۹: ۳) بخشی از بینامتنیت قرآن با اشعار طالب آملی ازاین‌دست است که شاعر با تغییراتی در ساختارهای قرآنی آن‌ها را به سبک خود در اشعارش به کار گرفته است در ذیل به نمونه‌هایی از آن پرداخته خواهد شد.

متن حاضر:

نیستم موسی ولیکن چون ید بیضا مرا می‌نماید جلوه صد شاخ چمن در آستین
(همان: ۱۱۳۱)

متن غائب:

«وَأَدْخِلْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ...» (طه/ ۲۲)
[و داخل کن دستت را در گریبانت که بیرون بیاید سفید و نورانی از غیر بدی]

رابطهٔ بینامتنی: شاعر متن قرآنی را عیناً در همان معنا در کلام خود به کار گرفته با این تفاوت که ترکیب «ید بیضا» را از آیه الهام گرفته و نوآوری انجام داده است. لذا ارتباط دو متن از نوع متوازی است. در حقیقت در ساختار قرآنی دخل و تصرف نموده است.
«ید بیضا» اشاره دارد به یکی از معجزات حضرت موسی که چون دست راست به گریبان می‌کرد و بیرون می‌آورد نور سفیدی از آن می‌تافت و پنجه‌اش نورانی می‌شد. این معجزه به ید بیضا معروف است. (شمیسا، ۱۳۶۸:۶۳۴)

۳-۳- بینامتنی شخصیت‌های قرآنی

در این‌گونه بینامتنیت گوینده یا نویسنده با اشاره یا نشانه‌ای کوتاه به برخی اشخاص یا حوادث و داستان‌های قرآن و با معدود واژگانی از متن غائب، مخاطب را به فضای داستان می‌برد این نوع بینامتنیت در اشعار طالب آملی نمود برجسته‌ای دارد و در ابیات زیادی به چشم می‌خورد که در ذیل به نمونه‌هایی از آن اشاره خواهد شد.:

متن حاضر:

یوسف به ختم بحمدالله برون آمد ز چاه کوکب طالع به مصر عزّتم ننمود راه
(طالب آملی، ۱۳۹۱: ۱۸۲)

متن غائب:

«وَجَاءَتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُوا وَارِدَهُمْ فَأَدْلَى دَلْوَهُ قَالَ يَا بُشْرَى هَذَا غُلَامٌ وَأَسَرُّوهُ بِضَاعَةً» (یوسف/۱۹)
[کاروانی آن جا رسیدند سقای قافله را برای آب فرستادند، دلو را که از چاه برآورد گفت: به به از این بشارت و خوشبختی که به ما رخ‌داده و او را پنهان داشتند که سرمایه‌ی تجارت کنند]

رابطهٔ بینامتنی: شاعر با الهام از آیه قرآن پایه‌های کلام خود را پی‌ریزی می‌کند و برای دستیابی به مفهوم موردنظر خویش نشانه‌ای در کلام می‌گنجاند. طالب آملی با آوردن واژه‌های «یوسف» و «چاه» و «مصر» که اشاره به آیاتی است که سقای قافله برای برداشت آب از چاه، دلو را به درون چاه انداخته و حضرت یوسف (ع) در درون دلو رفت و بیرون آمد. کاروانیان یوسف را با خود به مصر بردند. یوسف در مصر به علت کمالات متعدد به مقامات عالی رسید و عزیز مصر شد. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۷۰۶-۷۰۹).

متن حاضر خواننده را به فضای داستان حضرت یوسف و رویارویی او با کاروانیان و انداختن دلو به چاه و نجات وی می‌برد، شاعر مخاطب را به فضای داستان برده و حوادث آن را در ذهن او بازآفرینی نموده، رابطهٔ متن حاضر با متن پنهان رابطهٔ نفی کلی است که بالاترین درجهٔ بینامتنی محسوب می‌شود.

متن حاضر:

مه را شده یعقوب صفت دیده سفید وز کوک فتاده ارغنون ناهید
(همان:۹۴۱)

متن غائب:

«وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ» (یوسف /۸۴)
[آن گاه یعقوب روی از آن‌ها برگردانید و گفت وا اسفا بر فراق یوسف عزیزم و از گریه‌ی غم چشمانش (در انتظار یوسف) سفید شد و سوز هجران و داغ دل بنهفت]

رابطهٔ بینامتنی: شاعر از داستان یوسف در دیوانش به گونه‌های مختلف بهره برده است. متن حاضر خواننده را به فضای داستان یوسف و اندوه و ناراحتی یعقوب در فراق یوسف (ع) می‌برد که در اثر این فراق نور چشمانش را از دست داد. شاعر با ذکر واژه‌های «یعقوب» و «دیده سفید» به گریستن بسیار یعقوب در فراق یوسف و از دست چشمانش اشاره دارد؛ و با واژگان مذکور حوادث داستان را در ذهن مخاطب بازآفرینی نموده، رابطهٔ متن حاضر با متن غائب رابطهٔ نفی کلی است.

متن حاضر:

لبی با مریم جان در تکلم مسیحش طفل آغوش تبسم
(همان: ۱۹۱)

متن غائب:

«فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا. قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا» (مریم/ ۲۹-۳۰)
[پس اشاره کرد مریم به‌سوی عیسی، مردم گفتند: چگونه سخن گوییم باکسی که در گهواره‌ای کوچک باشد. عیسی گفت: همانا من بنده‌ی خدا هستم که به من کتاب داد و مرا پیغمبر گردانید.]

رابطهٔ بینامتنی: شاعر در این بیت با الهام از آیات ۳۰ و ۳۱ سوره مریم پایه‌ها و درون مایهٔ کلام خود را پایه‌ریزی می‌کند و در حقیقت رابطهٔ بینامتنی را با قرآن برقرار کرده است؛ اما جوهرهٔ کلام را اندکی

تغییر داده و با اشاره به داستان تکلم عیسی در کودکی مخاطب را به فضای داستان برده و حوادث آن را در ذهن او بازآفرینی نموده است. هنگامی‌که یهودیان به مریم تهمت زنا بستند، او سخن گفتن عیسی در گهواره را بر بی‌گناهی خود حجت آورد و عیسی در گهواره سخن گفت. رابطهٔ متن حاضر با متن پنهان از نوع نفی متوازی است به‌طوری‌که شاعر متن غائب را با نوآوری از سوی خویش بازآفرینی کرده است که از قدرت شاعریت او ناشی می‌شود.

متن حاضر:

در بنان تو عصائیست که چون چوب کلیم　　میشود وقت غضب صورت تو عیش بدل
(همان: ۱۰۳۳)

شها فرشته پناها توئی که همچو شهاب　　برجم دیو کنی آتش عصا شمشیر
(همان:۱۰۱۵)

متن غائب:

«وَأَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى أَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ» (قصص/۳۱)

[و این که بیفکن عصایت را پس چون دید آن را که حرکت می‌کرد گویا بود ماری باریک برگشت به پشت و تعقیب نکرد ای موسی بیا و نترس]

رابطهٔ بینامتنی: یکی از داستان‌های قرآنی که طالب آملی از آن بهره فراوان برده داستان حضرت موسی است که حدود چهل بار در دیوانش به آن اشاره کرد در ابیات مذکور شاعر با مهارت خاصی با آیاتی که خداوند به موسی امر می‌کند که در برابر جادوی جادوگران عصایش را به زمین افکند تا اژدهای سهمناک، جادوگران را بترساند؛ که برای مخاطب بسیار لذت بخش است و از طرفی دانش و آگاهی طالب آملی را از داستان‌های قرآن و مفاهیم آن می‌رساند. البته این داستان در سوره‌های دیگر قرآن از جمله سوره طاها آیات ۱۷- ۱۹ به آن اشاره شده است. شاعر با آوردن واژه‌های «عصا» و «کلیم» خواننده را به فضای داستان موسی و رویارویی او با جادوگران و ساحران می‌برد در حقیقت شاعر مقطعی از متن

غائب را در متن خود می‌آورد در حالی که متن تغییر یافته است. رابطهٔ متن حاضر با متن پنهان رابطهٔ نفی کلی است که بالاترین درجهٔ بینامتنی محسوب می‌شود.

متن حاضر:

زده ایم آتش نمرود به سامان خلیل گر به گلزار جهان فال شگفتن زده ایم
(همان:۶۸۹)

چون برافروزیم از غیرت ملایم تر شویم خلق ابراهیم دارد آتش نمرود ما
(همان:۲۴۳)

باو هر کس مقابل می‌نماید یوسف ما را گل فردوس را با آتش نمرود می سنجد
(همان:۵۸۸)

متن غائب:

«قَالُواْ حَرِّقُوهُ وَٱنصُرُوٓاْ ءَالِهَتَكُم إِن كُنتُم فَٰعِلِينَ. قُلنَا يَٰنَارُ كُونِي بَردٗا وَسَلَٰمًا عَلَىٰٓ إِبرَٰهِيمَ» (انبیاء/ ۶۹-۶۸)

[گفتند بسوزانیدش و یاری کنید آلهان خود را اگر هستید کنندگان، گفتیم ای آتش باش سرد و سلامت بر ابراهیم]

رابطهٔ بینامتنی: طالب آملی به داستان حضرت ابراهیم در دیوانش حدود ۱۲ بار اشاره‌کرده است یکی از داستان‌هایی که در ابیات مذکور با الهام از آیات قرآن کلام خود را پی‌ریزی نمود داستان آتش افروختن نمرود و گلستان شدن بر ابراهیم است. متن حاضر با مهارت خاص مخاطب را به فضای داستان حضرت ابراهیم و رویارویی او با نمرود می‌برد فضای این داستان این‌گونه است که ابراهیم نمرود را از بت‌پرستی نهی می‌کرد ازاین‌رو نمرود خواست تا او را در آتش بسوزاند. به دستور نمرود آتشی عظیم افروختند. گرما و شدت آتش به حدی بود که هیچ‌کس نتوانست جلو رود و ابراهیم را در آتش اندازد. به‌وسیله‌ی منجنیق ابراهیم را در آتش انداختند؛ اما آتش به امر خداوند بر ابراهیم گلستان شد. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۵-۸۴)

طالب در ابیاتش رابطهٔ بینامتنی با آیهٔ قرآن برقرار کرده است اما جوهره آن را تغییری نداده است. در اینجا نیز رابطهٔ بینامتنی از نوع نفی متوازی یا امتصاص است، به‌طوری‌که شاعر متن غائب را با اندک نوآوری از سوی خویش بازآفرینی کرده است که از قدرت شاعریت و آگاهی او از داستان‌های قرآن ناشی می‌شود.

البته در ابیات فوق طالب آملی تلمیحی به آیه دیگری از قرآن نموده است؛ و با به کار گرفتن واژه ی «خلیل» به شعر خود جلوه‌ای زیبا بخشید و در حقیقت ذهن مخاطب را به فضای دوستی میان خداوند و ابراهیم کشاند. خداوند ابراهیم را از میان همه پیامبران برگزید و او را «خلیل» خواند و ازاین‌روی به ابراهیم «خلیل الله» گویند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۶) خداوند در سوره «نساء» می‌فرماید: «وَاتَّبَعَ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا وَاتَّخَذَ اللَّهُ إِبْرَاهِيمَ خَلِيلًا» (نساء/ ۱۲۵) [و پیروی از آیین ابراهیم حنیف کنند، آن ابراهیمی که خدا او را به مقام دوستی خود برگزیده است] رابطهٔ بینامتنی که شاعر با آیه‌ی قرآن برقرار کرده است از نوع رابطهٔ نفی جزئی یا اجترار می‌باشد. چون یک کلمه از آیه را در شعرش ذکر نموده است. البته در پایان باید متذکر شویم که طالب آملی بهره‌های فراوانی از داستان‌های قرآن در دیوانش برده است که در این مجال اندک نمی‌گنجد.

٤- نتیجه‌گیری

۱- مضامین بلند و عمیق قرآن کریم معمولاً الهام‌بخش شاعران و نویسندگان بوده است.

۲- وجود روابط بینامتنی در دیوان طالب آملی نشان دهندهٔ انس، الفت و آگاهی وی از قرآن بوده و بررسی این روابط، اشعار شاعر را در تمامی زمینه‌ها مورد تأیید قرار می‌دهد.

۳- طالب آملی با الهام از قرآن و برقرار کردن روابط بینامتنی با آن اشعارش را مزین و پرمایه و قداست بخشیده و از طرف دیگر از این طریق باعث تأثیر بیشتر بر خواننده گشته است.

۴- پربسامدترین حضور متن قرآنی در قصه‌های قرآن به‌صورت بینامتنی شخصیت قرآنی است که به اکثر داستان‌های قرآن و پیامبران اشاره‌کرده است.

۵-ارتباط اشعار طالب آملی به‌عنوان متن حاضر با قرآن کریم به‌عنوان متن غائب غالباً آگاهانه و از نوع نفی جزئی است. شاعر به‌خوبی توانسته میان متن پنهان و متن حاضر رابطه برقرار کند.

۶- انگیزهٔ طالب آملی از به‌کارگیری متن قرآنی در اشعار خود تفسیر و ترجمه و استدلال و احتجاج نبوده بلکه بلاغت افزایی و حلاوت کلام درنتیجه تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب بوده است.

کتاب‌نامه:

- قرآن کریم
- آلن، گراهام (۱۳۸۵)؛ *بینامتنیت*، پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- الهامی، شراره، آبدار زاده، مهتاب (۱۳۹۰)، *تأثیر قرآن در اشعار طالب آملی*، نخستین همایش بین المللی طالب آملی، بابلسر: دانشگاه مازندران.
- برزگر، احسان، سمانه، دلیرکوهی (۱۳۹۹)، *تأثیر قرآن وحدیث بر شعر طالب آملی*، نخستین همایش بین المللی طالب آملی ،بابلسر: دانشگاه مازندران .
- جابر، ناصر (۲۰۰۷)؛ *التناص القرآنی فی الشعر العمانی الحدیث*، *مجله جامعه النجاح للأبحات (العلوم الانسانی)* مجلد ۲۱.
- داد، سیما (۱۳۷۸)؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)؛ *فرهنگ تلمیحات*، تهران: میترا.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۸۴)؛ *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۴ و ۵، تهران، فردوس.
- طالب آملی، محمد (۱۳۹۱)؛ *کلیات اشعار*، به اهتمام و تصحیح سید محمد طاهری شهاب)، تهران: سنایی.
- عباس زاده، حمید (۱۳۸۹)، *اقتباس های قرآنی در نهج البلاغه*، *فصلنامه مطالعات تفسیری*، سال یکم، شماره ۱.
- کریستوا، ژولیا (۱۳۸۱)، *کلام، مکالمه و رمان*، پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵)؛ *دانشنامهٔ نظریه های ادبی معاصر*، مهران مهاجر/محمد نبوی، تهران: آگه.
- میرزایی، فرامرز، واحدی، ماشالله (۱۳۸۸)؛ *روابط بینامتنی قرآن با اشعار احمد مطر*، *مجله دانشکده ادبیات دانشگاه شهید باهنر کرمان*، شماره ۲۵، صص ۳۲۲-۲۹۹.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۵)؛ *خبرنامه فرهنگستان هنر*، *(ماهنامه) سال* پنجم، شماره ۴۲.
- وعدالله، لیدیا (۲۰۰۵)؛ *التناص المعرفی فی شعر عزالدین المناصره*، بیروت:دارالمندلاوی.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

نشانه‌هایی از تأثیر زبان طبری بر سروده‌های طالب آملی

علیرضا قاسمی[۱]

دانشگاه گیلان، ایران.

چکیده

تأثیر الگوها و عناصر زبان اوّل (زبان بومی/مادری) بر زبان دوم، یکی از مباحث مهمّ زبان‌شناسی است که ذیل مبحث تداخل زبانی مورد بررسی قرار می‌گیرد. این مسأله و نیز هژمونی و گستردگی نفوذ برخی زبان‌های بومی ایران در گذشته، امکان اثرگذاریِ این زبان‌ها را بر آثار فارسیِ شاعران و نویسندگان دوزبانهٔ قدیم، قابل طرح و بررسی می‌کند. با توجّه به پیشینهٔ غنی زبان طبری/مازندرانی به عنوان یکی از مهم‌ترین زبان‌های ایرانی و شهرت طالب آملی به عنوان بزرگ‌ترین شاعر کلاسیک فارسیِ مازندران، پژوهش حاضر می‌کوشد با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و بهره‌گیری از برخی مباحث جامعه‌شناسی زبان، امکان تأثیر زبان طبری را بر اشعار این شاعر بررسی نماید. دسته‌بندی و تحلیلِ شیوه‌ها و زمینه‌های این اثرگذاری نشان می‌دهد که طالب در اشعار خود به دو شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم، تحت تأثیر برخی ساخت‌های نحوی و تعبیرات و اصطلاحاتِ زبان طبری در هر دو حوزهٔ لفظی و معنایی بوده است.

واژه‌های کلیدی: طالب آملی، زبان طبری، تداخل زبانی، تکیه‌کلام، تکرار جمع‌ساز، ترکیب هسته‌پایانی.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۱- دکتری زبان و ادبیّات فارسی : ghasemi.alireza۷۹@gmail.com

۱. پیشگفتار

۱-۱. بیان مسأله

زبان طبری/مازندرانی از زبان‌های ایرانی شمال‌غربی است که حوزهٔ گستردگی آن بخش عمده‌ای از کرانه‌های جنوبی دریای خزر و دامنه‌های شمالی و جنوبی البرز را در بر می‌گیرد. این زبان در گذشته از مقام ادبیِ ویژه‌ای برخوردار بوده است؛ چنان که قدمت آثارِ نوشته‌شده به آن، به سدهٔ چهارم هجری می‌رسد و از این حیث، در میان همهٔ زبان‌های زندهٔ ایرانی، پس از فارسی نو، در رتبهٔ دوم جای می‌گیرد (برجیان، ۱۳۸۸: ۹).

پیشینهٔ غنیِ ادبی و فرهنگیِ زبان طبری و نیز فرایند تداخل زبانی، موجب شده که بسیاری از ادیبان و نویسندگان مازندران از آغاز تاکنون در آثار فارسی خود، مستقیم یا غیرمستقیم تحت تأثیرِ این زبان باشند. برای نمونه، عنصرالمعالی در *قابوس‌نامه* (۱۳۷۳: ۹۸)، دو بیت به زبان طبری از خود نقل می‌کند. منوچهری دامغانی هم که در جغرافیای فرهنگی طبرستان زیسته، به زبان و فرهنگ طبری توجّه داشته است. نیما یوشیج با اشاره به همین موضوع، می‌نویسد: «منوچهری دامغانی فراوان لغات مازندرانی دارد. مثل همین کلمهٔ زربفت که با تشدید استعمال کرده است و طرز استعمال طبری است. پایش چنان که دامن دیبای زرّبفت[1]» (یوشیج، ۱۳۸۸: ۲۸۷). توجّه منوچهری به اَمثال طبری و استفاده از برگردان فارسیِ آن‌ها در اشعار خویش نیز از موضوعاتی است که برخی به آن اذعان کرده‌اند (نک. ذوالفقاری، ۱۴۰۰: ۵۳).

تأثیر زبان طبری در آثار فارسی محمّد بن ایّوب طبری ریاضی‌دان سدهٔ پنجم هجری هم مشهود است (نک. ریاحی، ۱۳۷۱: ۳۴-۳۲). همچنین ابن اسفندیار (سدهٔ ۶ و ۷ هـ‌ق.)، اولیاءالله آملی (سدهٔ ۸ هـ‌ق.) و ظهیرالدّین مرعشی (سدهٔ ۹ هـ‌ق.) در تواریخ فارسی خود به واژه‌ها، اَمثال و اشعار طبری توجّه ویژه‌ای داشته و حتّی در کاربرد بسیاری از ترکیبات و اصطلاحات، تحت تأثیر نحو زبان طبری بوده‌اند. صوفی مازندرانی (سدهٔ ۱۰ و ۱۱ هـ‌ق.) نیز در ضمن اشعار فارسی خود، فهلویّاتی دارد که ردّ روشنی از واژه‌های طبری در آن‌ها دیده می‌شود. نشانه‌هایی از تأثیر زبان طبری را در آثار فارسیِ برخی دیگر از شاعران و نویسندگان مازندران هم می‌توان بازیافت. از جملهٔ این شاعران، طالب آملی (حدود ۹۸۷ تا ۱۰۳۶ هـ‌ق.) شاعر بزرگ سبک هندی است. گویا همین پیشینهٔ تاریخی در زمینهٔ توجّه ادیبان مازندران به زبان مادری

موجب شده که یک شاعر مازندرانی یعنی نیما یوشیج، پیشگام و الگوی شاعران فارسی‌گویِ معاصر در بهره‌گیری آگاهانه از ظرفیّت‌های زبان‌های بومی باشد.

۱-۲. پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش

پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر است:

- آیا طالب آملی در دیوان اشعار خود از زبان طبری تأثیر پذیرفته است؟
- تأثیر زبان طبری بر اشعار طالب آملی بیشتر در کدام مقوله‌ها است؟

هم‌سو با پرسش‌های پژوهش، مهم‌ترین فرضیّه‌های آن عبارتند از:

- بررسی دیوان طالب آملی بیانگر وجود نشانه‌هایی مبنی بر اثرپذیری او از زبان طبری است.
- طالب آملی بیشتر از ساخت‌های نحوی و تعبیرات زبان طبری تأثیر گرفته است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

با وجود رواج نسبیِ پژوهش‌های طالب‌شناسی در چند دههٔ اخیر، بررسی تأثیر زبان طبری در سروده‌های این شاعر مورد توجّه قرار نگرفته است. نخستین بار ذبیح الله صفا در اشاره‌ای کوتاه در کتاب *گنج سخن* (۱۳۴۰: ۸۷/۳)، کاربرد حرف «که» را در معنای تأکید در بیتی از طالب، تحت تأثیر لهجهٔ طبری او دانسته است. فرامرز گودرزی که در سلسله مقالاتی با عنوان «زندگی‌نامه و کارنامهٔ ادبی طالب آملی»، پژوهش مفصّلی دربارهٔ زوایای گوناگون زندگی و اشعار این شاعر انجام داده، به این موضوع ورود نکرده و صرفاً به مناسبتی به نقل نظر صفا اکتفا نموده است (نک. گودرزی، ۱۳۵۶: ۴۷). با آن که وارد کردن سازه‌های زبان بومی به شعر مشمول هنجارگریزی گویشی می‌شود، حتّی پژوهشگرانی که به بررسی مقوله‌های هنجارگریزی در اشعار طالب پرداخته‌اند، هنجارگریزی‌های گویشی او را جدّی نگرفته و به زعم خود مصداقی برای آن نیافته‌اند (نک. مظفّری، ۱۳۹۰: ۵۶۹). با این توضیحات، پژوهش حاضر برای نخستین بار می کوشد مستقلاً به بررسی تأثیر زبان طبری در دیوان طالب بپردازد و نشانه‌های آن را بازیابد.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۱-٤. روش پژوهش

پژوهش حاضر بر اساس روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. به شیوهٔ استقرای تام، کلّ دیوان اشعار طالب بررسی و داده‌های مورد نیاز استخراج شده تا بتوان تحلیل دقیق‌تری از موضوع ارائه داد. برای بررسی تأثیر زبان طبری بر اشعار طالب، تازه یا نادر بودن ترکیبات و تعبیرات او بسیار مهم است.

اصلی‌ترین معیار در این باره نیز میزان کاربرد ترکیبات و تعبیراتِ مورد نظر، در اشعار شاعران پیش از طالب است. بنابراین برای داوری دقیق‌تر در این زمینه، علاوه بر مطالعهٔ دواوین دیگر شاعران، از قابلیّت جستجوی نرم‌افزار دُرج ۴ (شامل ۲۳۶ اثر از ۱۴۳ شاعر و نویسنده) و پایگاه اینترنتی گنجور (در حال حاضر مشتمل بر آثار ۱۹۶ شاعر و نویسنده) استفاده شده است.

۲. مبانی نظری پژوهش

یکی از مباحث مهم در جامعه‌شناسی زبان، مبحث دوزبانگی است. در گویشوران دوزبانه، زبان مادری، زبان اوّل آن‌هاست و زبان دوم نیز زبانی است که عموماً بعدها فراگرفته می‌شود. دوزبانه‌ها بر حسب موقعیّت و ضرورت، هریک از دو زبان را به تناوب و به جای دیگری به کار می‌گیرند که به این روند، کُدگردانی یا رمزگردانی می‌گویند. به باور برخی زبان‌شناسان، زبان اوّل در مقایسه با زبان دوم، ریشه‌های عمیق‌تری در ذهن افراد دوزبانه دارد (مدرّسی، ۱۴۰۰: ۵۵-۵۴ و ۶۳). بنابراین در کدگردانی و گردش از زبان اوّل به زبان دوم، امکان تداخل و تأثیر زبان مادری بر زبان دوم بسیار افزایش می‌یابد. تداخل زبانی که از لحاظ زبانی و روانی اهمّیّت زیادی دارد، استفادهٔ ناآگاهانه از الگوها یا عناصر زبان بومی در زبان دوم است و معمولاً به سبب شباهت‌های موجود میان عناصری از دو زبان به وجود می‌آید. این تداخل در سطوح مختلفِ واجی، صرفی، نحوی و واژگانی مطرح می‌شود (همان: ۶۴).

مسألهٔ دیگر آن است که بسیاری از افراد دوزبانه گاه در شرایط احساسی و هیجانی چون شادی و ناراحتی و خشم، با کدگردانی ناگهانی و غیرقابل انتظار، زبان خود را به زبان مادری تغییر می‌دهند و از واژه‌های خاصّ هیجانیِ زبان مادری استفاده می‌کنند. زیرا بر مبنای پژوهش‌ها (نک. صمیمی‌فر و همکاران، ۱۴۰۳: ۱۵۳) با توجّه به کسب زبان اوّل در کودکی و در بافت خانواده، این زبان تداعی‌های بیشتر و بار هیجانی‌تری نسبت به زبان دوم دارد.

۳. بحث و بررسی و تحلیل

طالب آملی به رستهٔ شاعران رسمیِ ادبیّات فارسی تعلّق دارد که به مقام ملک‌الشّعرایی دربار جهانگیر، پادشاه گورکانی هند نیز دست یافت. با این حال، دلایلی که در ادامه خواهیم آورد، امکان اثرگذاری زبان طبری را بر اشعار طالب، شایستهٔ طرح و بررسی می‌کند.

طالب به عنوان فردی دوزبانه، تا دههٔ سوم زندگی (از حدود سال ۹۸۷ تا ۱۰۱۰ هـ‌ق.) یعنی نزدیک به نیمی از عمر خود، در زادگاهش آمل به سر برده و با زبان و فرهنگ اصیل بومی خود زیسته است.

بنابراین حتّی پس از خروج از مازندران و مهاجرت به سایر نقاط ایران (۱۰۱۰ تا ۱۰۱۷ هـ‌ق.) و نهایتاً اقامت و درگذشت در هند (۱۰۱۷ تا ۱۰۳۶ هـ‌ق.)، زبان طبری به عنوان زبان اوّلِ شاعر، جزء جداناپذیری از ذهن و اندیشهٔ او بوده است. با این توصیف، بحث تداخل زبانی دربارهٔ طالب قابل طرح است و برخی سازه‌ها و الگوهای زبان مادریِ شاعر می‌تواند در عرصهٔ زبان هنری او وارد شده باشد.

نکتهٔ بعدی آن است که طالب پس از مهاجرت از مازندران و ایران، نه تنها هویّت خویش را از یاد نمی‌برد، غلیظ‌ترین احساسات نوستالژیک را دربارهٔ وطن خود آمل در اشعارش بروز می‌دهد؛ به گونه‌ای که شاید نوستالژی وطن در سروده‌های هیچ شاعری به غلظت و سوز و شور اشعار او نباشد (نک. قاسمی، ۱۳۹۱: ۳۴۰-۳۴۳). یکی از برآیندهای مهمّ نوستالژی شدید نسبت به زادبوم، تعلّق خاطر و اندیشیدن مستمر به زبان و فرهنگ بومی خویش و اثرپذیری از آن می‌تواند باشد. پژوهش‌های زبان‌شناسی هم نشان می‌دهد مهاجرانی که سعی در حفظ هویّت خود در جامعهٔ زبانی جدید دارند، غالباً از نظر عاطفی و روانی سخت به زبان و فرهنگ بومی خود وابسته‌اند (نک. مدرّسی، ۱۴۰۰: ۷۲).

چنان که پیشتر اشاره شد، بسیاری از ادیبان مازندرانی - پیش و پس از طالب- در آثار فارسی خود، به زبان طبری توجّه داشته‌اند. این سابقهٔ تاریخی به ما امکان می‌دهد طالب را در رستهٔ همین ادیبانی قرار دهیم که به دلیل پیشینهٔ غنی زبان طبری و تعلّق خاطر و گویش به این زبان، تحت تأثیر آن بوده‌اند[۲]. همچنین اگر بنا به روایات مشهور، همه یا بخشی از منظومهٔ معروف «طالبا» را که به زبان طبری و در شرح دلدادگی طالب و زهره است، منسوب به ستی‌النّساء خواهر طالب بدانیم، جایگاه خانوادگی آن‌ها از لحاظ پیوستگی ژرفِ فرهنگی با زبان و ادبیّات طبری بهتر نمایان می‌شود.

افزون بر این، از یک سو تأثیر برخی اصطلاحات و تعبیرات بومیِ گویشورانِ دوزبانه بر فارسیِ کوچه و بازار و از سوی دیگر کثرت استفاده از زبان کوچه و تعبیرات عامیانه در شعر سبک هندی، امکان تأثیر غیرمستقیم زبان‌های بومی را بر شعر شاعران این سبک از جمله طالب باورپذیر می‌کند؛ خصوصاً آن که طالب، توجّه زیادی به امکانات و ظرفیّت‌های زبان عامّه داشته و بیشتر از شاعران پیش از خود (حسن‌پور، ۱۳۸۴: ۱۲۹-۱۳۰) از واژه‌ها، ترکیبات، افعال، کنایات، ضرب‌المثل‌ها و لحن عامیانه بهره جسته است. این توجّه زیاد علاوه بر تأثیر مختصّات سبکی عصر طالب، می‌تواند به دلیل وابستگی ذهن و زبان او به اصطلاحاتِ زبان مادری‌اش باشد. زیرا برخی اصطلاحات کوچه و بازار همانندی فراوانی با اصطلاحات زبان‌های بومی از جمله زبان طبری دارند.

در مجموع تأثیر زبان طبری را بر اشعار طالب، در مقوله‌هایی چون کاربرد تکیه‌کلام تأکیدیِ «که»، بسامد فراوان تکرار جمع‌ساز، بسامد فراوان ترکیب‌های هسته‌پایانی و مقلوب و کاربرد برخی اصطلاحات و تعبیرات خاص، می‌توان دسته‌بندی و بررسی کرد.

۳-۱. کاربرد تکیه‌کلامِ تأکیدیِ «که»

یکی از حروف پرکاربرد در زبان طبری، حرفِ «گا/کا» (gā/kā) است که امروزه تحت تأثیر زبان فارسی بیشتر به صورت «که» به کار می‌رود. این کلمه در برخی مناطق مازندران به صورت «گِه» (gə) تلفّظ می‌شود. نیما یوشیج نیز در سروده‌های طبری خود، آن را به‌کرّات به صورت «کو» (ku) و ندرتاً به شکل «گو»[۳] (gu) به کار برده است. در واقع، «گا/کا» بیشتر از نوع تکیه‌کلام‌های رایج است که عموماً در پایان جمله‌ها می‌آید و اغلب معنایی تأکیدی (= مسلّماً) به جمله می‌افزاید. برای نمونه:

دَردِ جا بَمِردِه گا (dard-ə jā bamərdə gā) = از شدّت درد، مُرد که.

بسیاری از مازندرانی‌ها تحت تأثیر همین تکیه‌کلام و بر پایهٔ فرایند تداخل زبانی، هنگام سخن گفتن به فارسی به آخر جمله‌ها حرف «که» می‌افزایند. بر همین اساس، تأثیر وجه تأکیدیِ «گا/کا» در زبان طبری، در برخی ابیات طالب به‌ویژه بیت زیر مشهود است:

با این نفس سرد چو می‌نالم از ایّام گر فصل بهار است که دی می‌کنم امشب (۲۵۹)[۴]

نخستین کسی که به وجه تأکیدیِ «که» در بیت فوق توجّه کرده و آن را تحت تأثیر زبان طبری دانسته، ذبیح‌الله صفا بوده است. او در کتاب *گنج سخن* در یادداشتی دربارهٔ این بیت می‌نویسد: «"که" در این مورد و موارد متعدّد دیگری از دیوان طالب به معنی البتّه و مسلّماً و تحقیقاً به کار رفته است. این استعمال، اثر لهجهٔ طبری شاعر در سخن پارسی اوست» (صفا، ۱۳۴۰: ۸۷/۳). آن چه نظر صفا را قابل توجّه می‌کند آن است که زبان مادری صفا مازندرانی بوده و وی بر این زبان اشراف داشته است. علاوه بر این، او به سبب تألیف دو کتاب ارزشمند *گنج سخن* و *تاریخ ادبیّات در ایران*، با ویژگی‌های اشعار شاعران فارسی‌گوی به طور دقیق آشنا بوده است. هر چند صفا صرفاً به بیت فوق اکتفا کرده، در بیت دیگری از همان غزل طالب نیز می‌توان تأثیر این ویژگی زبان طبری را بازیافت:

تا نامهٔ بلبل نبرد جانب گلزار گر پیک نسیم است که پی می‌کنم امشب (۲۵۹)

(= اگر نسیم پیک باشد، مسلّماً امشب او را پی می‌کنم تا نامهٔ بلبل را به جانب گلزار نبرد.)

در واقع با توجّه به ساخت دستور فارسی معیار، در این نمونه‌ها حرف «که» در پایان جملهٔ شرط، زائد به نظر می‌آید. زیرا تابع کاربرد آن در زبان طبری بوده و در معنای تأکیدی به کار رفته است. همچنین است نمونهٔ زیر:

گر همه طالب بود ساقی بزمم که دور سنگ به دستش دهد تا به ایاغم زند (۴۷۸)

(= اگر طالب، ساقی بزمم باشد، مسلّماً روزگار سنگ به دستش می‌دهد تا به ایاغم زند.)

نمونه‌هایی که تاکنون بررسی شده‌اند، همگی از نوع جمله‌های شرطی بوده‌اند. نمونه‌هایی از این کاربرد را در اشعار طالب در جمله‌های غیرشرطی نیز می‌توان یافت. برای مثال، با دقّت در سیاق ابیات زیر و مقایسهٔ بیت‌های دوم و سوم می‌توان فهمید که در مصراع نخستِ بیت دوم، حرف «که» از نظر دستور فارسی معیار، زائد به نظر می‌رسد امّا کاربرد آن در وجه تأکیدی و تحت تأثیر زبان طبری قابل توجیه است:

ز ترک چشم تو دایم بود هراسان تیغ نگاه تیزتر این است مرد میدان تیغ
تو را که دشنهٔ الماس دلنشین مژه است که نام او برد و در زمان دهد جان تیغ
نگاه گرم تو شستی است آتشین که مدام چو آبِ موج‌زن از بیم اوست لرزان تیغ (۱۰۲۰)

شاعر در بیت دوم می‌گوید: مژهٔ دلنشینِ تو البتّه/مسلّماً دشنهٔ الماس است که تیغ پس از نام بردن از او، بلافاصله [از ترس] جان می‌دهد.

۳-۲. بسامد فراوان تکرار جمع‌ساز

بسامد تکرار - با انواع و اغراض گوناگون- در سروده‌های طالب چنان گسترده است که آن را باید یکی از مختصّات سبکی او دانست. در این میان، یکی از تکرارهای خاص و بسیار پربسامد در دیوان این شاعر، تکرار کاملِ ناافزوده (تکرار محض) است. در این نوع تکرار، یک واژه یا عبارت (پایه)، بدون

هیچ افزوده یا حذفی به طور کامل تکرار می‌شود. این تکرار در سروده‌های طالب، موارد زیر را دربرمی‌گیرد:

تکرار اسم: گلستان گلستان (۱۵۰)، جام جام (۶۷۷)/ تکرار صفت: داغ داغ (۳۰۴)، پاره پاره (۳۹۲، ۴۴۷)/ تکرار قید: انبوه انبوه (۱۹۴)، پیش پیش (۷۸۰، ۱۰۳۵)/ تکرار نام‌آوا: های های (۵۱۲، ۵۶۲ و ...)، کوکو (۶۰۶، ۱۰۴۵)/ تکرار شبه‌جمله: وه وه (۲۹، ۸۴۷)، حیف حیف (۱۰۸۷)/ تکرار فعل: مگو مگو (۳۲۳)، ببین ببین (۸۴۶، ۱۰۱۴)/ تکرار جمله: جنون کردم جنون کردم (۷۳۷)، گل کن گل کن (۹۷۳)

از بین تکرارهای فوق، تکرار کاملِ اسم - هم از جهت بسامدِ بسیار فراوان و هم از جهت کارکرد- به طور ویژه در دیوان طالب جلب توجّه می‌کند. این تکرار در اشعار طالب، با اغراض گوناگون و بیشتر با دو هدفِ «ساخت وابسته‌های عددیِ خاص» (جهان جهان گهر، چمن چمن گل و ...) و «جمع‌سازی» مورد استفاده قرار می‌گیرد.

استفادهٔ طالب از تکرار کامل اسم به عنوان یک فرایند جمع‌ساز، بسیار گسترده‌تر از شاعران پیش از اوست. در این فرایند که نظیر آن به صورت «شهر شهر» (= شهرها) و «جای جای» (= جای‌ها) در متن پهلویِ *کارنامهٔ اردشیر بابکان* (۱۳۴۲: ۱۸۷) آمده است، تکرار اسمِ پایه، مفهوم جمع را القا می‌کند: «اردشیر چونش به آن آیینه دید، بسیار به بیش [= اندوهناک] شد و از شهر شهر و جای جای، سپاه به درگاه خواست».

نکتهٔ قابل توجّه آن است که یکی از بارزترین ویژگی‌های زبان طبری به‌ویژه در نواحی مرکزی و غربی مازندران، کاربرد تکرار جمع‌ساز است. برای نمونه، تکرارهایی چون «شو شو» (šu šu) = شب‌ها و «چِش چِش» (čəš čəš) = چشمان، از این دسته‌اند. این فرایند در زبان طبری از گذشته تا امروز کاملاً زنده و پویاست و در گفتارهای مردم، اشعار قدیم و جدید و ادبیّات عامّه رواج دارد. زایایی این فرایند به حدّی است که برخی گویشوران مازندرانی هنگام سخن گفتن به فارسی از آن استفاده می‌کنند (نک. ذبیحی، ۱۳۹۶: ۱۷۴-۱۷۲).

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

یکی از نخستین کسانی که به این فرایند در زبان طبری توجّه و به آن اشاره کرده، نیما یوشیج است. نیما در یادداشت‌های خود ذیل عنوان «شهر شهر» می‌نویسد: «مساوی شهرهاست. دو لفظ پهلوی با هم علامت جمع است و در طبرستان امروز هست: وَچه وَچه = بچّه‌ها و کوه کوه = کوه‌ها» (یوشیج، ۱۳۸۸: ۲۸۷). نیما خود در سروده‌های طبری‌اش آگاهانه و به‌کرّات از تکرارهای جمع‌ساز بهره گرفته است؛

مانند: دار دار (dār dār) = درختان (یوشیج، ۱۳۷۱: ۶۳۶، ۶۶۸ و ...)، واش واش (vāš vāš) = علف‌ها (همان: ۶۴۵)، دَس دَس (das das) = دستان (همان: ۶۶۴، ۶۸۹) و ... .

اکنون این پرسش مطرح می‌شود که آیا نمی‌توان گفت طالب نیز همچون نیما آگاهانه به فرایند تکرار جمع‌ساز در زبان طبری توجّه داشته و استفادهٔ فراوان او از این ویژگی نحوی کاملاً خودآگاه بوده است؟ حتّی اگر پاسخِ قطعی به این پرسش ممکن نباشد، باز باید گفت طالب به عنوان یکی از گویشوران زبان طبری، از کودکی این ویژگی را در ذهن و زبان خود داشته و همین امر ناخودآگاه در کثرت استفادهٔ او از تکرارهای جمع‌ساز در سروده‌هایش اثرگذار بوده است. به عبارت روشن‌تر، از یک سو فزونی گرفتن تکرار جمع‌ساز در شعر طالب نسبت به اشعار پیشینیان و از سوی دیگر زایایی و کثرت تکرار جمع‌ساز در زبان طبری، احتمال اثرگذاری این ویژگی زبان طبری را بر ذهن و زبان هنری طالب بسیار قوّت می‌بخشد. مهم‌ترین تکرارهای جمع‌ساز در دیوان طالب عبارتند از:

هلال هلال (= هلال‌ها) (۵۳)، تار تار (۱۲۵، ۴۶۱، ۵۸۰، ۸۰۹)، عضو عضو (۲۱۰، ۷۲۳، ۸۵۰، ۱۰۲۵)، بند بند (۲۵۰، ۷۱۳، ۸۶۹)، نقطه نقطه (۳۰۳)، بیت بیت (۳۱۶)، سال سال (۳۶۰)، حلقه حلقه (۳۹۷)، ذرّه ذرّه (۴۸۷)، قطعه قطعه (۵۱۰)، شاخ شاخ (۵۹۲)، سعی سعی (۶۴۲)، مرهم مرهم (۹۴۸)، الماس الماس (۹۴۸)، چشمه چشمه (۱۰۳۷).

برخی از این تکرارها نظیر «تار تار»، «بند بند» و «ذرّه ذرّه»، عام هستند و در اشعار شاعران پیش از طالب زیاد به کار رفته‌اند. برخی چون «هلال هلال»، «سعی سعی»، «مرهم مرهم»، «الماس الماس» و «چشمه چشمه»، در مفهوم جمع، خاص هستند و نمونه‌های آن‌ها در شعر پیش از طالب، بسیار نادر یا نایاب است. با توجّه به این که غالباً در بافتِ بیت می‌توان به جمع بودنِ این تکرارها پی برد، برخی ابیات طالب را به عنوان نمونه ذکر می‌کنیم:

تکاوری که چو خشم آورد، به گوشهٔ نعل ربابد از خم گوی زمین هلال هلال (۵۳)

نیست یک مصرع طالب بی ذوق بیت بیتش ز درِ تحسین است (۳۱۶)

سنبلستان شبم گر خورد از روی تو آب شاخ شاخش همه گل‌های چراغ آرد بار (۵۹۲)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ما شمع دل به محفل سودا بسوختیم بر عضو عضو داغ تمنّا بسوختیم (۷۲۳)

یارب زخمم چه ذوق دریافت که ساخت مرهم مرهم بَدَل به الماس الماس (۹۴۸)

صد چشمه نوش کردم و از چربی زبان روغن ز چشمه چشمه چو حلوا برآورم (۱۰۳۷)

تکرارهای پربسامدی چون «زمان زمان» (۹۵، ۳۴۴، ۳۴۹، ۵۲۸، ۵۴۹، ۶۰۵، ۶۰۷، ۶۱۴، ۷۱۵، ۹۸۸، ۱۰۷۲) و «لحظه لحظه» (۳۲۴، ۳۷۸، ۴۰۰، ۴۲۷، ۶۷۱) را نیز با اندکی تسامح می‌توان در مقولهٔ تکرارهای جمع‌ساز دیوان طالب قرار داد.

۳-۳. بسامد فراوان ترکیب‌های هسته‌پایانی و مقلوب

زبان طبری از زبان‌های هسته‌پایانی است؛ یعنی، زبان‌هایی که در آن‌ها هستهٔ گروه اسمی در پایان آن قرار می‌گیرد. بنابراین در مقایسه با زبان فارسی، بارزترین ویژگی ترکیب‌های طبری، تقدّم صفت بر موصوف (صفت + ـِ + موصوف) و مضافٌ‌الیه بر مضاف (مضافٌ‌الیه + ـِ + مضاف) است؛ مانند: گتِ دار (gat-ə dār) = بزرگِ درخت ← درختِ بزرگ/ پَئیزِ ما (pa?iz-ə mā) = پاییزِ ماه ← موسمِ پاییز.

ضمن آن که برخی ترکیبات، بدون کسرهٔ میانی به کار می‌روند یا کسرهٔ میانیِ آن‌ها به مرور زمان حذف شده است؛ مانند: سیو وَرِه (siyu varə) = سیاهْ برّه ← برّهٔ سیاه/ وِهارْ ما (vəhār mā) = بهارْ ماه ← موسمِ بهار.

شبیه‌ترین ساختِ فارسی به این ویژگی زبان طبری، ترکیب‌های مقلوب هستند؛ یعنی، ترکیباتی که در آن‌ها موصوف و صفت یا مضاف و مضافٌ‌الیه جابه‌جا شده‌اند و هسته‌پایانی به شمار می‌آیند. نکتهٔ شایان توجّه، گستردگی کاربرد ترکیب‌های وصفی و اضافیِ مقلوب در اشعار طالب است که می‌توان آن را یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی او دانست؛ به‌ویژه آن که در موارد زیادی، دستمایهٔ خلقِ ترکیب‌های جدید می‌شوند و نقش بارزی در محور ترکیب‌سازی‌های شاعر ایفا می‌کنند. این امر، موضوع مهمّی است که در پژوهش‌های مربوط به ترکیب‌سازی طالب، مغفول مانده و مستقلاً بررسی نشده است.

البته کاربرد ترکیبات مقلوب در شعر دیگر شاعران سبک هندی هم فراوان است؛ امّا این مسأله را باید در نظر گرفت که طالب بیشتر از شاعران پیش از خود، از این ترکیبات بهره جسته است. طالب در تحوّل سریع و تغییر قاطعِ سبک شعر دوران صفوی که در همان سدهٔ یازدهم هجری به ظهور شاعرانی چون کلیم و صائب انجامید (صفا، ۱۳۶۹: ۱۰۶۲/۵) و نیز در فراهم آوردن زمینه برای شکل‌گیری زبان خاصّ شاخهٔ هندوستانیِ این سبک (حسن‌پور، ۱۳۸۴: ۱۳۸) که نمونهٔ بارز آن، زبان پرابهام بیدل است، نقش آشکار و اثرگذاری داشته است. بنابراین گستردگی ترکیبات مقلوب در اشعار شاعرانِ پس از او – به‌ویژه بیدل– و خلق ترکیب‌های جدید و فشرده با این شگرد می‌تواند متأثّر از رویکرد گستردهٔ طالب به این نوع ترکیبات باشد.

به این موضوع آگاهیم که بالا بودن بسامد ترکیب و فشردگی زبان، یکی از شاخصه‌های بارز سبک هندی است. بنابراین فشرده‌تر بودن ترکیب‌های مقلوب (به سبب حذف کسرهٔ اضافه) نسبت به ترکیب‌های معمولی، در گرایش طالب به این نوع ترکیبات مؤثّر بوده است. با این حال، کاربرد گسترده و خاصّ ترکیب‌های مقلوب در سروده‌های طالب و پیشگامی او در استفادهٔ زیاد از آن‌ها، این احتمال را مطرح می‌کند که کثرت استعمالِ این ترکیبات می‌تواند ناشی از تأثیر زبان طبری بر ذهن و زبان هنری طالب نیز باشد. به عبارتی، از یک سو وجود ترکیب‌های مقلوب در زبان فارسی و از سوی دیگر تقدّم صفت و مضافٌ‌الیه بر اسم در زبان طبری که مصادیق آن‌ها از دوران کودکی بر ذهن و زبان طالب جاری بوده، شاعر را – خودآگاه یا ناخودآگاه– به سمت استفادهٔ گسترده از ترکیب‌های مقلوب و هنرآفرینی در این زمینه سوق داده است؛ به‌ویژه آن که برخی از این ترکیبات، تطابقِ ساختاری–معناییِ دقیقی با معادل طبری خود دارند.

ادیبان مازندرانی همچون ابن اسفندیار، اولیاءالله آملی و ظهیرالدّین مرعشی که پیش از طالب می‌زیسته‌اند، به این ویژگی نحوی زبان طبری توجّه داشته و در تواریخ فارسی خود، در بسیاری از مواضع، عین ترکیب طبری یا معادل فارسی‌شدهٔ (گرته‌برداری‌شدهٔ) آن را به کار برده‌اند. در دورهٔ معاصر هم نیما در چند سرودهٔ فارسی خویش به این الگوی نحوی توجّه کرده است؛ چنان که در بیت زیر، ترکیب «راه سَر» (= سرِ راه) را عیناً با همان ساخت طبری به کار برده است:

راه سر هر که بینی از زن و مرد کم یقین بر وزو ز راه مگرد (یوشیج، ۱۳۷۱: ۲۰۱)

در همین راستا، توجّه طالب نیز - که در میانهٔ این دو گروه از ادیبان می‌زیسته- به این ویژگی زبان طبری، باورپذیر به نظر می‌رسد. برای بررسی این امر و اثبات توجّه خاصّ طالب به ترکیب‌های مقلوب، در ادامه به دسته‌بندی این ترکیب‌ها در دیوان او و واکاوی چند ترکیبِ ویژه می‌پردازیم.

۳-۳-۱. دسته‌بندی ترکیب‌های مقلوب در دیوان طالب

در دیوان طالب ترکیب‌های وصفی مقلوب، بسیار بیشتر و تازه‌تر از ترکیب‌های اضافی مقلوب هستند. ترکیب‌های مقلوب دیوان او را به دو نوع عام و خاص می‌توان دسته‌بندی کرد. ترکیب‌های مقلوب عام، ترکیب‌هایی هستند که در اشعار بسیاری از شاعران پیش از طالب یافت می‌شوند و مختص او نیستند؛ نظیر: زهرآب (۷۵، ۹۲ و ...)، کلاه‌گوشه (۷۵، ۹۴ و ...)، کله‌گوشه (۲۱۱، ۲۳۲ و ...)، تازه گل (۱۵۹، ۶۶۴، ۷۷۷)، نوگل (۴۵۴، ۱۰۵۰)، خونین دل (۳۸۰)، غم‌خانه (۳۹۴)، مشکین رسن (۸۱۹)، ساده مرد (۹۹۴) و ... .

ترکیب‌های مقلوب خاص نیز ترکیب‌هایی هستند که کاربرد آن‌ها در دواوین شعرای پیش از طالب مشهود نیست یا بسیار نادر است و بسیاری از آن‌ها از نوع ترکیب‌سازی‌های خودِ طالب به شمار می‌آیند. بسامد این ترکیبات در دیوان طالب بسیار بیشتر از ترکیب‌های مقلوب عام است. بخشی از ترکیب‌های مقلوب خاص، ترکیبات ساده‌ای هستند که هدف شاعر از کاربرد آن‌ها هنرآفرینی و تصویرسازی نبوده و بسیاری از آن‌ها یادآور معادل خود در زبان طبری هستند؛ چنان که گویا طالب هنگام کاربردشان معادل طبری آن‌ها را در ذهن داشته و به خاطر شباهت فراوانِ ساختاری و معنایی آن‌ها با ترکیب‌های زبان مادری خود، به استفاده از این ترکیب‌ها یا ساختنِ آن‌ها مشتاق‌تر می‌شده است. ترکیب‌هایی چون تلخ‌دارو (۷۲، ۴۶۴)، سیاه مار (۹۶)، شکسته زورق (۱۱۰)، کهنه دیگ (۱۳۸)، گِلین مجمر (۷۳۲)، سبز ریحان (۸۲۰)، سبز درختان (۱۰۰۵)، کوره گره (۹۳۸)، تنگ زمین (۹۹۴)، گرم لقمه (۱۱۰۱) و زخم‌خورده پلنگ (۱۱۲۲) از این دسته‌اند که معادل ساختاری یا ساختاری-معنایی آن‌ها عیناً یا با تفاوت در جزء دوم، در زبان طبری وجود دارد.

November2024 - آبانماه ۱۴۰۳

بخش دیگری از ترکیب‌های مقلوب خاص در دیوان طالب، ترکیب‌هایی هستند که مقصود شاعر از کاربرد آن‌ها بیشتر هنرآفرینی و تصویرسازی و خیال‌انگیزی کلام بوده است. این ترکیب‌های مقلوب که مورد توجّه ویژهٔ شاعر هستند و در محور بسیاری از ترکیب‌سازی‌های او حضور پُررنگی دارند، گاه خود به‌تنهایی یک گروه اسمی و گاه بخشی از گروهی بزرگ‌ترند. برخی از این نمونه‌ها عبارتند از:

نگشت آسای تیغش، شعله‌میدان اخگری پیدا (۶۵)/ آب‌سیما دشنه‌ای چون تشنهٔ قهرش ببین (۷۹)/ صبارفتار پیکی در طلوع صبح نورانی (۱۰۴)/ استخوان‌پوش مرکبی است مرا (۱۲۸)/ ما مصیبت‌زده مرغان قفس مشتاقیم (۲۲۲)/ ما بادعنان کشتی سیماب‌متاعیم (۲۹۱)/ الوان‌ترانه بلبل قدسم ولی چه سود (۴۱۹)/ من هوش‌دشمنم به مشام دلم زنید (۴۷۹)/ ای جعل‌طبع آسمان شرمی، نسیم گل نیم (۴۹۵)/ خوی‌قطره‌های جبههٔ نورانی خیال (۶۵۸)/ یکی صید رهایی‌دشمنم آتش‌عنانی کو (۶۸۰) / بر خونچکان ترانهٔ ما آستین مزن (۸۱۵)/ درازآهنگ طوماری است پشت و رو سیه کرده (۸۴۵)

علاوه بر ترکیب‌های فوق، ترکیبات مقلوب خاص بسیار فراوان دیگری در دیوان طالب وجود دارد که نمونه‌وار به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم.

ترکیب‌های وصفی: شادیانه خروش (۲۳)، سیم‌سیما پرنیان (۲۵)، شعله‌گون شبنم (۱۲۲)، نمک‌سوده ماهیان (۲۸۶)، شکفته‌رو غزل (۲۳۴)، پریشان سایه‌ها (۶۲۴)، بدخواب‌گشته طفل (۶۳۶)، گرم‌سیری گلبن (۷۳۴)، لب‌تشنه سبزه (۷۳۴)، خراشنده خروش (۷۴۱)، صیدناکرده شکار (۷۵۴)، بی‌نمک آب و گِل (۸۳۴)، آفت‌زده باغ (۹۶۸)، گل‌کرده چراغ (۹۶۸)، گرسنه‌رزم دلیران (۱۰۲۳) و ... .

ترکیب‌های اضافی: زهرقطره (۲۹، ۱۰۴۲)، خوی‌قطره (۶۴، ۸۹۰)، اخلاص‌نامه (۶۹)، الم‌نامه (۲۵۳)، ترحّم‌نامه (۷۱۲)، جواهرخوشه‌ها (۱۱۷)، زمزمه‌جا (۵۱۱)، خس‌خانه (۵۵۱)، عیش‌دشمنان (۶۶۱) و ... .

توجّه طالب به ترکیب‌های مقلوب – اعمّ از عام و خاص- به حدّی است که گاه دو یا چند ترکیب مقلوب را در یک گروه اسمی یا در یک مصراع یا بیت به کار می‌برد. نمونه‌های زیر از این نوع هستند:

الف) دو ترکیب مقلوب در یک گروه اسمی:

تو آن حیات‌فشان چشمهٔ هنرآبی (۲۰)

ب) دو ترکیب مقلوب در دو گروه اسمیِ جداگانه در یک مصراع:

کو تیغ‌زن نگاهش و کو تیز نرگسش (۵۴۶)

پ) سه ترکیب مقلوب در یک بیت:

نمی‌بینم در این خونخوار صحرا، ناتوان موری که او را در بیان برّنده شمشیری نمی‌بینم (۷۱۱)

۳-۳-۲. واکاوی چند ترکیب مقلوب خاص از دیوان طالب

صرف‌نظر از نکته‌ها و شواهدی که تاکنون دربارهٔ توجّه ویژهٔ طالب به ترکیب‌های مقلوب ذکر کرده‌ایم، مسألهٔ قابل تأمّل آن است که برخی از این ترکیبات مقلوب، تطابق زیادی با ترکیب‌های طبری

دارند. برای نمونه، شباهت دقیق ساختاری-معنایی ترکیب «ریزه‌باران» در بیت زیر با ترکیب پرکاربردِ «رِزِه وارِش» (rəz-ə vārəš) (= ریزِ باران ← بارانِ ریز) در زبان طبری، شایان توجّه است؛ به‌ویژه آن که کاربرد این ترکیب در ادبیّات فارسی، بسیار نادر است:

باز می‌خواهد گلابی بر رخ عالم زند ریزه‌بارانی که با گل‌ها دم از شبنم زند (۵۳۷)

در حدود جستجوی نگارنده، مشابه این ترکیب به صورت «ریزباران» تنها در *گرشاسب‌نامهٔ* اسدی طوسی (۱۳۹۳: ۳۹۹) آمده است. با این حال، استفادهٔ طالب از ترکیب «ریزه‌باران» به جای «ریزباران»، ضمن خاص‌تر کردنِ این ترکیب، شباهت آن را با ترکیب طبری «رِزِه وارِش» بسیار برجسته می‌کند.

یکی دیگر از ترکیبات خاصّ طالب که ردّ روشنی از تأثیر زبان طبری را در آن می‌توان بازیافت، ترکیب مقلوب «پیره همشیره» است. خواهر طالب، ستی‌النّساء، پس از چهارده سال دوری از برادر به قصد دیدار او به هند می‌رود. طالب نیز که شوق دیدار خواهر را در دل دارد، در قطعه‌ای از جهانگیرشاه رخصت می‌طلبد. به تعبیر ادوارد براون (۱۳۷۵: ۲۳۷) این شعر از معدود اشعار فارسی است که از مهر و محبّت عمیق و راستین خانوادگی حکایت می‌کند. شاعر در این قطعهٔ پراحساس، تعبیر جالبِ «پیره همشیره» را برای خواهر خود به کار می‌برد:

پیره همشیره‌ای است غمخوارم که به او مهر مادر است مرا
بر دل خسته دست مرحمتش مرهم زخم نشتر است مرا
(۱۲۳)

کلمهٔ «پیره» در شعر فارسی در ترکیب‌هایی چون «پیره زن» و «پیره زال» بسیار به کار رفته است امّا به نظر می‌رسد ترکیب «پیره همشیره» خاصّ طالب باشد که امروزه نیز به همین صورت در زبان طبری کاربرد دارد. همچنین ترکیب مذکور، ترکیب اصیل‌ترِ «پیرِه خاخِر/ پیرِ خاخِر» (pir-ə xāxər) (= پیرِ خواهر ← خواهرِ پیر) را در زبان طبری به یاد می‌آورد. همان گونه که پیشتر اشاره شد تأثیرات زبان مادری افرادِ دوزبانه بر ذهن و زبان آن‌ها، در شرایط احساسی و هیجانی، بیشتر نمایان می‌شود و این افراد هنگام سخن گفتن به زبان دوم، گاه با کدگردانی ناگهانی، از واژه‌های احساسیِ زبان مادری استفاده می‌کنند. بر همین اساس، گویا طالب هنگام سرایش شعری سرشار از عواطف و احساسات دربارهٔ خواهرش، ترکیب طبریِ «پیرِه خاخِر/ پیرِ خاخِر» را در ذهن داشته و نزدیک‌ترین تعبیر فارسی به آن را استعمال کرده است.

شباهت ترکیب «پیره همشیره» با «پیرِه خاخِر/ پیرِ خاخِر» از نظر اجزا، ساخت نحوی و موقعیّت کاربرد آن‌ها، به حدّی است که می‌توان آن را گرته‌برداری طالب از این ترکیب طبری دانست. دو نشانهٔ مهم، این احتمال را قوّت می‌بخشد. نشانهٔ نخست، استفادهٔ طالب از کلمهٔ «پیره» به جای «پیر» است که موجب همسانی کاملِ ساختِ «پیره همشیره» با «پیرِه خاخِر/ پیرِ خاخِر» شده است. نشانهٔ دوم، کاربرد ترکیب دیگری با همین ساختار در *تاریخ طبرستان* ابن اسفندیار (تألیف به سال ۶۱۳ هـ‌ق.) است. هم‌شهری طالب یعنی ابن اسفندیار که در کتابِ خود به کاربرد اصطلاحات، ترکیبات و حتّی امثال طبری توجّه ویژه‌ای دارد، در ذکر حکومت «باو» در طبرستان، ترکیب نادرِ «پیرمادر» را به کار می‌برد: «از باو کودکی ماند سهراب نام با پیرمادری، متواری به دیه دزانگنار ساری فرو نشستند» (ابن اسفندیار، ۱۳۶۶: ۱۵۶/۱). این ترکیب، ترجمهٔ ترکیب طبری «پیرِه مار/ پیرِ مار» (pir-ə mār) (= پیرِ مادر ← مادرِ پیر) است و همچنان که پیشتر اشاره شد، توجّه دیگر ادیبان مازندرانی را به این ویژگی زبان بومی خود نشان می‌دهد.

یکی دیگر از ترکیبات قابل تأمّل و در عین حال پربسامد در دیوان طالب، ترکیب مقلوب «بیهوش‌دارو» است[۵]. در شعر پیش از طالب، ترکیب «داروی بیهوشی» بسیار به کار رفته و خود طالب نیز گاه آن را استعمال کرده است امّا کاربرد ترکیب «بیهوش‌دارو» در اشعار شاعرانِ قبل از او بسیار نادر است؛ به گونه‌ای که می‌توان طالب را از نخستین شاعرانی دانست که به طور ویژه و گسترده به این ترکیب توجّه داشته و آن را به یکی از موتیف‌های شعری خود بدل کرده است[۶].

کثرت استفادهٔ طالب از ترکیب «بیهوش‌دارو» می‌تواند حاکی از تأثیر زبان طبری بر ذهن و زبان هنری او باشد. زیرا در زبان طبری به داوری بیهوشی، «بیهوشِ داری» (bihuš-ə dāri) (= بیهوشِ دارو ← داروی بیهوشی) گفته می‌شده است. حتّی در منظومهٔ طبریِ طالبا، منسوب به ستی‌النّساء خواهر طالب، این ترکیب به عنوان یکی از عناصر مهمّ روایت به کار رفته است. بر اساس این منظومه، نامادری طالب در غذای او داروی بیهوشی می‌ریزد و موجب آوارگی و دربه‌دری طالب می‌شود:

خوردِه مار سَر بِشته لاغلی سَری — xurdə mār sar bəštə lāqəli sari
دله رِ دَکِردِه بیهوشِ داری — dələ rə dakərdə bihuš-ə dāri
بَخِردِه طالبا بَهییه راهی — baxərdə tāləbā bahiyə rāhi
طالبِ مه طالبا طالبِ فِراری (قاسمی، ۱۳۷۷: ۱۰) — tāləb mə tāləbā tāləb fərāri

(نامادری دیگ غذا را بر اجاق گذاشت و در آن داروی بیهوشی ریخت.

طالب آن را خورد و روانه شد. ای طالب! طالب من! طالب فراری!)

بی آن که بخواهیم ادّعایی داشته باشیم، باید بگوییم ابیات زیر از طالب که دو بیت پیاپی از یک غزل هستند، از جهت باهمایی «ترس شاعر از بیهوش شدن با بیهوش‌دارو» و «اشارهٔ شاعرانه به بی‌مادری خود» (= تشبیه خود به طفلی بی‌مادر)، به طور وسوسه‌انگیزی به مصراع‌های فوق از منظومهٔ طالبا و فضای فکریِ حاکم بر آن نزدیک‌اند:

ایمن نیم زان تندخو زان زه که دارد زلف او　　بیهوش‌دارو در گره، ترسم که بیهوشم کند

طفل یتیم بی‌خودی، از گریه بازآرد مرا　　آری ندارم مادری، کز مهر خاموشم کند

(۵۲۶)

۳-٤. کاربرد اصطلاح «سر دادن» هم‌سو با زبان طبری

بخشی از اثرپذیری غیرمستقیم طالب از زبان طبری، کاربرد برخی اصطلاحات و تعبیرات عامیانه در اشعار او می‌تواند باشد؛ مانندِ تعبیر «سر رفتن» (۳۸۴) به معنای لبریز شدنِ مایع پس از جوشیدن (در طبری = سَر بوردَن sar burdan) و «گِردِ سرِ کسی یا چیزی گردیدن» (۴۰۱، ۴۵۷ و ...) به معنای قربان و صدقهٔ کسی یا چیزی رفتن (در طبری = تِه سَرِ دور بَگِردِم tə sar-ə dur bagərdəm). هرچند این اصطلاحات و تعبیرات، پیش از طالب در اشعار برخی شاعران به کار رفته‌اند، علاقه‌مندی طالب به کاربرد زیاد آن‌ها احتمالاً تحت تأثیر شباهت فراوانِ آن‌ها در فارسی و طبری بوده است؛ همان گونه که این امر دربارهٔ دیگر شاعران دوزبانهٔ سبک هندی نیز می‌تواند صادق باشد.

در همین مقوله، کاربرد فعل «سر دهید» در بیت زیر از طالب، به طور خاص جلب توجّه می‌کند. شاعر در این بیت ضمن تشبیه خود به ستوری لاغر، چنین می‌سراید:

ستورِ لاغرِ رم‌کرده از چراگاهم　　به سبزهٔ خط گل‌عارضان سرم بدهید

(۴۷۳)

در فرهنگ‌های فارسی، «سر دادن» از جمله به «رها کردن» و «یله کردن» معنا شده و فرهنگ غیاث‌اللغات نیز معنای «گذاشتن و رها کردن جانوران و غیره» را برای آن ذکر کرده است (نک. دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۳۵۸۷/۹). در ابیات زیر از شاعران سبک هندی هم «سر دادن» برای جانوران به کار رفته که البتّه بیشتر به معنای «آزاد کردن» در معنای عام است:

آتش به خرمنم زد و سر داد همچو صید　　اکنون که داغ کرد چه آزاد می‌کند
(بابافغانی، ۱۳۴۰: ۲۲۸)

پُر نمی‌پیچیم بر صید مراد خود کلیم　　ما که عنقا را به دام آورده و سر داده‌ایم
(کلیم کاشانی، ۱۳۷۶: ۵۰۰/۱)

وحشی دشت معاصی را دو روزی سر دهید　　تا کجا خواهد رمید آخر شکار رحمت است
(بیدل، ۱۳۸۷: ۲۲۴/۱)

در نگاهِ نخست به نظر می‌رسد طالب نیز از واژهٔ «سر دادن» صرفاً معنای عام «رها کردن» را اراده کرده است. امّا واقعیّت آن است که «سر دادن» در بیت طالب در مفهومی خاص‌تر به کار رفته و از آن معنای دقیق‌ترِ «رها کردن ستور برای چریدن و پروار شدن» اراده شده است نه رها کردن صید.

در زبان طبری اصطلاحِ «سَر هِدائَن» (sar hədā?an) (= سر دادن) در بسیاری موارد دقیقاً معادلِ «رها کردن گاو و گوسفند و اسب و ... در جنگل و چمنزار و دشت به منظور چرا کردن و پروار شدن» است. بنابراین با ظنّ قوی می‌توان احتمال داد طالب به هنگام سرودن این بیت، ضمن در نظر داشتنِ معنای عامِ «سر دادن» در فارسی، مفهوم خاصّ آن در زبان طبری را - که کاملاً برای او آشنا بوده- در پیش چشم داشته است. آن چه این گمان را قوّت می‌بخشد، تصویرسازی دقیقِ طالب در بیت مذکور است که تصویری روشن از زندگی دامداریِ رایج در مازندرانِ عصر او به دست می‌دهد. طالب در یکی دیگر از اشعار خود، فعل «سر دادن» را در ارتباط با آب به کار برده است:

ور اجل سرچشمهٔ طبعم نسازد زود خشک　　از زبان آب خود را سر به جویی می‌دهم
(۷۴۴)

کاربرد این فعل برای آب، در شعر فارسی بسیار نادر است[۷]. این در حالی است که در زبان طبری به‌ویژه با توجّه به بافت کشاورزی مازندران، اصطلاح «سر دادن آب» به صورتِ «او رِ سَر هِدا» (?u rə sar hədā) (= آب را سر داد) یا «او سَر هاکِردِه» (?u sar hākərdə) (= آب سر کرد) کاربرد بسیار گسترده‌ای دارد. زیرا به سبب نیاز فراوان شالیزارها به آب و کم‌آبی‌های مدوام در گذشته و امروز، استفاده از آب برای مزارع برنج به صورت نوبتی بوده و کشاورزان به هنگام جاری شدن آب به سمت زمین‌های زراعی خود، به‌کرّات از این اصطلاح استفاده می‌کنند؛ چنان که این اصطلاح را باید از حیاتی‌ترین

اصطلاحات در فرهنگ شالیکاری مازندران دانست. کاربرد اصطلاح مذکور، در مناطقی از کوهستان‌های مازندران که دچار کم‌آبی و آب‌گیری نوبتی از نهرها هستند نیز بسیار رواج دارد.

نکتهٔ مهم آن است که در زبان طبری، اصطلاح «سر دادن» عمدتاً در دو موقعیّتِ «رها کردن چارپا به منظور چرا» و «جاری کردن آب» به کار می‌رود و طالب هم در اشعار خویش به هر دو موقعیّت توجّه و به آن‌ها اشاره کرده است. این در حالی است که در حدود جستجوی نگارنده، در اشعار طالب استعمال این فعل برای موقعیّت‌های دیگر، مشاهده نشده است.

۳-۵. گرته‌برداری از اصطلاح طبریِ «سَنگ بَروشتِه او»

به سبب توجّه فراوان شاعران سبک هندی به زبان و فرهنگ عوام، اشعار آن‌ها از جمله سروده‌های طالب، گنجینهٔ ارزشمندی از باورهای عامیانه است. از میان باورهای مردمیِ موجود در اشعار طالب، باور بکرِ موجود در بیت زیر – هم از جهت زبانی و هم از جهت مردم‌شناسی– کاملاً جلب توجّه می‌کند. زیرا به احتمال بسیار زیاد، این باور و اصطلاحِ مرتبط با آن، منحصر به مردم مازندران بوده و بیانگر اثرپذیری مستقیم طالب از زبان و فرهنگ زادبومِ خویش است. در این بیت، عبارت «آبی که به سنگ می‌خورد» ترجمهٔ اصطلاح «سَنگ بَروشتِه او» (sang baruštə ?u) در زبان طبری است:

سختی کند به خلق گوارا تو را که آب تا می‌خورد به سنگ، شود بیشتر لذیذ (۵۸۹)

در مازندران، چوپانان و چارپاداران و آنانی که کارشان در دشت و صحرا است، بر این باورند که آب رودخانه یا چشمه که بر سنگ می‌غلتد (= سَنگ بَروشتِه او)، گوارا و لذیذ است. به همین خاطر برای دم کردنِ چای یا مصارف دیگر، بیشتر از این نوع آب استفاده می‌کنند (نک. ابومحبوب و فلاح، ۱۳۹۰: ۴۰). علاقهٔ مردم مازندران به آبِ غلتیده بر سنگ و دم کردن چای با آن، در شعر طبری زیر که در وصف سِجرو – رودی در بندپی بابل– سروده شده، کاملاً آشکار و نشان‌دهندهٔ رواج این باور و اصطلاحِ مرتبط با آن، در نقاط گوناگون مازندران حتّی در عصر حاضر است:

تِه سنگ بَروشته او دَم بونه چایی tə sang baruštə ?u dam bunə čāyi

چایی رِ خِرنّه ایلِ پرجایی (کیانی حاجی، ۱۳۷۵: ۵) čāyi rə xərənnə ?il-ə pərjāyi

(با آب تو که بر سنگ غلتیده، چای دم می‌شود. ایل فیروزجا آن چای را می‌نوشند.)

تجارب زیستهٔ مردم مازندران یعنی استفاده از آب‌های متعدّدِ جاری در دشت و صحرا و مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر، آنان را به گواراتر بودنِ آبِ غلتیده بر سنگ باورمند کرده است. چرا که پر بودن بستر رودخانه از سنگ، موجب حفظ زلالی و کیفیّت و طعم واقعی آب می‌شود. بکر بودن این باور و تعبیر مرتبط با آن در شعر فارسیِ پیش از طالب و رواج عمیق آن در میان مردم مازندران، احتمالِ تعلّق و انحصارِ آن را به این سرزمین بسیار قوّت می‌بخشد. با این حال، سه سده بعد از طالب، در بیتی از اقبال لاهوری (سدهٔ ۱۳ و ۱۴ هـ‌ق.) به این باور و تعبیر برمی‌خوریم:

گله از سختی ایّام بگذار که سختی ناکشیده کم‌عیّار است
نمی‌دانی که آب جویباران اگر بر سنگ غلطد خوشگوار است
(اقبال، ۱۳۷۰: ۴۷۲)

ابیات فوق از جهت مضمون، هم‌سانی تامّی با بیت طالب دارند. زیرا اقبال همچون طالب دقیقاً برای ارائهٔ تصویری ملموس از فواید تحمّل سختی، از تمثیل و تعبیرِ «گوارا بودنِ آب غلتیده بر سنگ» استفاده کرده است. در واقع، مضمون و تمثیلی را که طالب ایجازگونه در یک بیت بیان کرده، اقبال با اثرپذیری از طالب، در دو بیت بیان نموده است. به عبارتی، از یک سو رواج اشعار سبک هندی و شهرت طالب در شبه‌قارّهٔ هند و از سوی دیگر اثرپذیری اقبال از شاعرانِ سبک هندی در مضمون‌آفرینی، موجب توجّه او به این تمثیل بکرِ طالب و استفاده از آن در شعر خویش شده است.

٤. نتیجه

پیشینهٔ غنیِ زبان طبری و سابقهٔ اثرپذیریِ ادیبان مازندرانی از این زبان در آثار فارسی خود، دوزبانگی طالب و در نتیجه تداخل زبانی و تأثیر سازه‌های زبان اوّل بر زبان دوم، غلظت احساسات نوستالژیک طالب نسبت به زادبوم خویش و در نهایت، توجّه گستردهٔ طالب به زبان کوچه، از مهم‌ترین دلایلی هستند که امکان اثرپذیری او را از زبان طبری قابل بررسی می‌کنند.

مطالعهٔ اشعار طالب نشان می‌دهد تأثیر زبان طبری بر اشعار او به دو شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم است؛ یعنی، طالب هم از برخی ویژگی‌های خاصّ زبان طبری اثر پذیرفته است (تأثیر مستقیم) و هم به آن دسته از ظرفیّت‌های زبان فارسی که با زبان طبری مشابه هستند و در عین حال جزء بارزترین ویژگی‌های زبان طبری به شمار می‌آیند، اقبال زیادی نشان داده است (تأثیر غیرمستقیم).

استفادهٔ طالب از تکیه‌کلام تأکیدیِ «که» و گرته‌برداری از تعبیر مازندرانیِ «سَنگ بَروشته او»، تحت تأثیر مستقیم زبان طبری بوده است. همچنین بسامد فراوان تکرارهای جمع‌ساز و ترکیب‌های هسته‌پایانی و مقلوب را در اشعار او می‌توان از مصادیق تأثیر غیرمستقیم زبان طبری دانست. در واقع، زایایی فرایند تکرار جمع‌ساز در زبان طبری و قرار داشتن این زبان در گروه زبان‌های هسته‌پایانی، خودآگاه یا ناخودآگاه در کثرت استفادهٔ طالب از تکرارهای جمع‌ساز و ترکیب‌های مقلوب در اشعارش اثرگذار بوده است؛ به ویژه آن که برخی از این ترکیب‌ها تطابق ساختاری-معناییِ دقیقی با معادل طبری خود دارند. بخش دیگری از اثرگذاری غیرمستقیم زبان طبری بر اشعار طالب، کاربرد اصطلاحات و تعبیرات عامیانه‌ای است که از یک سو به سبب استعمال در هر دو زبان فارسی و طبری و از سوی دیگر به سبب وابستگی ذهن و زبان شاعر به اصطلاحاتِ زبان مادری‌اش، او را به استفاده از آن‌ها علاقه‌مند می‌کرده است. اگر هریک از این شواهد را نه فقط به صورت منفرد، بلکه در کنار هم و به عنوان مجموعه‌ای از نشانه‌ها در نظر بگیریم، تأثیر زبان طبری بر اشعار طالب بهتر نمایان می‌شود.

یادداشت‌ها

۱. این مصراع در دیوان منوچهری به تصحیح دبیرسیاقی (۱۳۶۳: ۱۱۲)، به صورتِ «پایش به سان دامن دیبای زربفت» آمده است.

۲. آن چه این امکان را بیشتر می‌کند، آن است که برخی از این ادیبان و نویسندگان چون محمّد بن ایّوب طبری، ابن اسفندیار، اولیاءالله آملی، ظهیرالدّین مرعشی و صوفی مازندرانی هم‌شهری طالب و اهل آمل بوده‌اند. از این میان، صوفی مازندرانی حتّی هم‌عصر طالب بوده و همچون او در هند می‌زیسته است.

۳. برای نمونه، نک. یوشیج، ۱۳۷۱: ۶۵۵.

۴. در ارجاع ابیات طالب، عدد مقابل هر بیت، بیانگر شمارهٔ صفحهٔ دیوان طالب به تصحیح طاهری شهاب است.

۵. برای نمونه‌ها، به این صفحات از دیوان طالب نگاه شود: ۲۱۰، ۳۱۸، ۳۸۱، ۵۲۶، ۵۳۰ (۲ بار)، ۷۷۳، ۸۰۷، ۱۰۹۳، ۱۱۰۴ (۲ بار).

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۶. میزان استعمال ترکیب «بیهوش‌دارو» در دیوان صائب بیشتر از دیوان طالب است امّا به دلیل تقدّم زمانیِ طالب و انس صائب با اشعار او، اثرپذیری صائب از طالب در توجّه فراوان به این ترکیب، قابل پذیرش است.

۷. نمونه‌ای از آن را پس از طالب، در دیوان صائب (۱۳۶۴: ۳۵۶/۱) می‌توان یافت:

چون آب سر دهد به خیابان باغ خلد در هر نظاره قامتِ رعنای او مرا

کتابنامه

– ابن اسفندیار، بهاءالدّین محمّد بن حسن (۱۳۶۶). *تاریخ طبرستان*، به تصحیح عبّاس اقبال آشتیانی، دو جلد در یک مجلّد، چاپ دوم، پدیده خاور.

– ابومحبوب، احمد و فلاح، نادعلی (۱۳۹۰). «دانش و اندیشه‌های مردمی در اشعار طالب آملی». *مجموعه مقالات نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی*، چاپ اوّل، آمل: طالب آملی، صص ۴۷-۲۳.

– اسدی طوسی، ابونصر علی بن احمد (۱۳۹۳). *گرشاسب‌نامه*، به اهتمام و تصحیح حبیب یغمایی، چاپ سوم، تهران: دنیای کتاب.

– اقبال لاهوری (۱۳۷۰). *کلّیات اشعار فارسی*، به تصحیح و اهتمام احمد سروش، چاپ پنجم، تهران: سنایی.

– بابافغانی شیرازی (۱۳۴۰). *دیوان اشعار*، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: اقبال.

– براون، ادوارد (۱۳۷۵). *تاریخ ادبّیات ایران (از صفوّیه تا عصر حاضر)*، ترجمهٔ بهرام مقدادی، تحشیه و تعلیق ضیاءالدّین سجّادی و عبدالحسین نوائی، چاپ دوم، تهران: مروارید.

– برجیان، حبیب (۱۳۸۸). *متون طبری*، ضمیمهٔ شمارهٔ ۱۵ از آینهٔ میراث، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

– بیدل دهلوی، میرزا عبدالقادر (۱۳۸۷). *کلّیات*، بر اساس نسخهٔ خال محمّد خسته و خلیل‌الله خلیلی، به کوشش فرید مرادی، جلد اوّل: غزلّیات، چاپ اوّل، تهران: زوّار.

– حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴). *طرز تازه: سبک‌شناسی غزل سبک هندی*، چاپ اوّل، تهران: سخن.

– دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*، جلد نهم، چاپ دوم از دورهٔ جدید، تهران: دانشگاه تهران.

– ذبیحی، علی (۱۳۹۶). «بررسی فرایند تکرار در مازندرانی». *زبان‌ها و گویش‌های ایرانی*، شمارهٔ ۷، صص ۱۸۲-۱۶۵.

– ذوالفقاری، حسن (۱۴۰۰). «کاربست مثل‌های کهن در اشعار منوچهری دامغانی». *فرهنگ قومس*، شمارهٔ ۶۸، صص ۹۶-۵۱.

– ریاحی، محمّدامین (۱۳۷۱). «مقدّمهٔ مصحّح». *معرفه الاسطرلاب (معروف به شش فصل)*، محمّد بن ایّوب طبری، چاپ اوّل، تهران: علمی و فرهنگی.

– *زند وهومن یسن و کارنامهٔ اردشیر پاپکان* (۱۳۴۲). صادق هدایت، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

- صائب تبریزی (۱۳۶۴). *دیوان*، به کوشش محمّد قهرمان، جلد اوّل، تهران: علمی و فرهنگی.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹). *تاریخ ادبیّات در ایران*، جلد پنجم (بخش دوم)، چاپ چهارم، تهران: فردوس.
- ـــــــــــ (۱۳۴۰). *گنج سخن*، جلد سوم، تهران: دانشگاه تهران.
- صمیمی‌فر، مرضیه؛ بهرامی خورشید، سحر؛ اکبری چرمهینی، صغری (۱۴۰۳). «زبان اوّل یا دوم؟ گزینش زبانی دوزبانه‌ها به هنگام پردازش هیجان شادی». *جستارهای زبانی*، دورهٔ پانزدهم، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۸۰)، صص ۱۶۱-۱۳۱.
- طالب آملی (۱۳۹۱). *کلّیات اشعار*، به اهتمام و تصحیح و تحشیهٔ طاهری شهاب، چاپ دوم، تهران: سنایی.
- عنصرالمعالی کیکاووس (۱۳۷۳). *قابوس‌نامه*، به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ هفتم، تهران: علمی و فرهنگی.
- قاسمی، علیرضا (۱۳۹۱). «زمینه‌های نوستالژی در اشعار طالب آملی». *مجموعه مقالات همایش ملّی بررسی پیوندهای فرهنگی- ادبی ایران و هند با تأکید بر جایگاه همدان*، چاپ اوّل، همدان: دانشگاه بوعلی سینا، صص ۳۴۸-۳۳۶.
- ـــــــــــ (۱۳۷۷). *سیری در زبان و شعر مازندرانی*، چاپ اوّل، رشت: دانشگاه گیلان.
- کلیم کاشانی، طالب (۱۳۷۶). *کلّیات*، به تصحیح و مقدّمه و تعلیقات مهدی صدری، جلد اوّل، چاپ اوّل، تهران: همراه.
- کیانی حاجی، عیسی (۱۳۷۵). *سجرو: منظومهٔ مازندرانی*، چاپ اوّل، بابل: مؤلّف.
- گودرزی، فرامرز (۱۳۵۶). «زندگی‌نامه و کارنامهٔ ادبی طالب آملی». *هنر و مردم*، سال پانزدهم، شمارهٔ ۱۷۷-۱۷۸، صص ۵۴-۴۶.
- مدرّسی، یحیی (۱۴۰۰). *درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان*، چاپ ششم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مظفّری، سولماز (۱۳۹۰). «بررسی هنجارگریزی در اشعار طالب آملی». *مجموعه مقالات نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی*، چاپ اوّل، آمل: طالب آملی، صص ۵۷۷-۵۵۶.
- منوچهری دامغانی (۱۳۶۳). *دیوان*، به کوشش محمّد دبیرسیاقی، چاپ پنجم، تهران: زوّار.
- یوشیج، نیما (۱۳۸۸). *یادداشت‌های روزانه*، به کوشش شراگیم یوشیج، چاپ دوم، تهران: مروارید.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

- ـــــــــــ (۱۳۷۱). *مجموعهٔ کامل اشعار: فارسی و طبری*، تدوین سیروس طاهباز، چاپ دوم، تهران: نگاه.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
آبان‌ماه ۱۴۰۳ - November2024

مدح زنان ایرانی دربار گورکانی در شعر طالب آملی
ملک‌الشعرای دربار جهانگیر شاه
(مطالعهٔ موردی مدح نورجهان بیگم و ستی‌النساء)

زهره قدیری[۱]

دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.

چکیده

مدح و ستایش یکی از گسترده‌ترین موضوعات شعر فارسی است و ستایش مردان بزرگ و صاحبان قدرت و بیان فضایل خُلقی و خَلقی آنان حجم بزرگی از دیوان شاعران دوره‌های مختلف را به خود اختصاص داده است. با این وجود و در کنار حجم انبوه ستایش مردان، برخی شاعران نیز به مدح زنان به خصوص زنان متنفذ درباری پرداخته‌اند. چنانکه طالب آملی ملک‌الشعرای دربار جهانگیر شاه گورکانی در اشعار خود، به مدح و ستایش دو تن از بانوان ایرانی دربار گورکانی پرداخته است. براین اساس سوال اصلی پژوهش حاضر این است که: حیات سیاسی و اجتماعی زنان ایرانی دربار گورکانی در شعر طالب آملی چگونه ترسیم شده است؟ پژوهش حاضر به شیوه توصیفی و تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به این موضوع می‌پردازد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که طالب آملی ضمن بیان فضایل اخلاقی دو بانوی ایرانی دربار گورکانی به وضعیت و جایگاه این دو بانو در دربار گورکانی اشاره نموده و قدرت و نفوذ برخی از زنان و مهارت و کاردانی برخی دیگر را ستوده و با مردان و زنان برجستهٔ تاریخی مقایسه می‌نماید.

کلید واژه‌ها: طالب آملی، شعر، مدح زنان درباری، گورکانیان هند.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
آبان‌ماه ۱۴۰۳ - November2024

۱. دکتری تاریخ‌ایران: zghadiri۲۰@yahoo.com

۱. پیشگفتار

گزارش منابع تاریخی نشان می‌دهد که زنان ایرانی دربار گورکانی هند از احترام و اعتبار ویژه‌ای نزد بزرگان این سلسله برخوردار بودند واین دسته از زنان با نشان دادن لیاقت و شایستگی خویش با قدرت در جامعه هند عصر گورکانی حضور یافتند و با کسب مقام و موقعیت‌های ممتاز در صحنه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی و حتی اقتصادی این دوره بسیار خوش درخشیدند. به‌این ترتیب نقش مؤثر بانوان ایرانی دربار گورکانی در تحولات این دوره، برخی مورخان و شاعران را برآن داشت که در آثار و اشعار خود، حضور پرشور این دسته از بانوان در مسائل سیاسی و اجتماعی این دوره را انعکاس دهند و نشاط و تحرک اجتماعی بانوان را به زیبایی نمایش دهند. از آن جمله شاعران فارسی زبان سرزمین هند که اغلب از مهاجرین ایرانی بودند در اشعار زیبای خود، ضمن معرفی برخی زنان برجستهٔ این دوره، به مدح و ستایش آنان پرداخته‌اند.

۱-۱. هدف پژوهش

مدح زنان درباری در اشعار شاعران در شناخت بهتر زوایای تاریک زندگی زنان راهگشا خواهد بود. بر این اساس هدف پژوهش حاضر دست‌یابی به تصویری روشن از وضعیت و عملکرد دو تن از زنان ایرانی برجسته دربار گورکانی، نورجهان بیگم و ستی‌النساء، در آیینهٔ شعر طالب آملی ملک‌الشعرای دربار جهانگیر شاه گورکانی است. ضرورت انجام این پژوهش از آن روست که تاکنون پژوهش مستقلی در خصوص مدح زنان در شعر شاعران فارسی زبان دوره گورکانی هند انجام نشده است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

مدیحه‌سرایی در شعر شاعران سده دهم و یازدهم هجری در پژوهش‌های متعددی مورد بررسی قرار گرفته است اما در تمام این پژوهش‌ها غالباً تمرکز بر مدح ممدوحان مرد بوده و این در حالی است که در دیوان برخی شاعران این دوره در کنار مدح مردان، به مدح و ستایش برخی زنان به خصوص زنان درباری نیز پرداخته شده است. با این وجود تاکنون پژوهش مستقل و جامعی در این خصوص صورت نگرفته است. بر این اساس پژوهش حاضر به شیوه توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر منابع و کتب تاریخی این دوره به بررسی وضعیت و عملکرد دو تن از زنان برجستهٔ ایرانی دربار گورکانی در آیینهٔ شعر طالب آملی خواهد پرداخت.

۱-۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر با روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای همچون: دیوان ملک‌الشعرای دربار جهانگیر شاه گورکانی طالب آملی، کتب و منابع تاریخی، تذکره‌ها و ... جنبه‌های مختلفی ازحیات دو تن از زنان برجستهٔ ایران دربار گورکانی و نقش آنان در تحولات این دوره، را روشن می‌نماید. دراین پژوهش نگارنده افزون بر بررسی اشعار دیوان ملک‌الشعرا طالب آملی، زندگی فردی، خانوادگی و اجتماعی این دو بانوی ایرانی را نیز مطالعه و بررسی کرده است.

۲. مدح زنان درباری در شعر طالب آملی

مدح و ستایش زنان در شعر شاعران مسلتزم حضور مستقیم این افراد در عرصهٔ قدرت و پیوند آنان با صاحبان قدرت بوده است و بدینگونه بانوان با اعمال قدرت و نفوذ در دربار و حرمسرا وایفای نقش‌های برجستهٔ سیاسی-اجتماعی مورد توجه شاعران قرار گرفته و مدح و ستایش شده‌اند. چنانکه عملکرد برخی بانوان متنفذ دربار گورکانی مورد توجه برخی شاعران فارسی‌زبان این دوره قرار گرفته و در مدح و ستایش این دسته از زنان قصاید متعددی سروده‌اند. دراین میان عملکرد نورجهان بیگم همسر ایرانی جهانگیر شاه گورکانی نیز مورد توجه طالب آملی ملک‌الشعرای دربار این پادشاه قرار گرفته و ابیات متعددی در مدح و ستایش این بانو سروده است. علاوه براین طالب در اشعار خود ضمن معرفی خواهرش ستی‌النساء به دربار گورکانی هند، صفات و محاسن برجستهٔ این بانوی ایرانی را بسیار ستوده است. لذا در زیر به شرح حال این دو بانوی بزرگ ایرانی در دربار گورکانی هند و ذکر محاسن آن‌ها در دیوان طالب آملی پرداخته شده است:

۲-۱. نورجهان بیگم

مهرالنساء ملقب به نورجهان بیگم (۱۰۵۵/ ۹۸۴هـ‌ق)، همسر ایرانی جهانگیرشاه و قدرتمندترین زن دربار گورکانی هند است که طالب آملی ملک‌الشعرای دربار جهانگیر شاه در دیوان خود او را مدح و ثنا گفته است:

این چه عماریست وین قبه پر نور ساکن این مهد کیست دیدهٔ بد دور
مهد حرم گاه پادشاه جهان است مهد نشین شمع خانوار دستور
نور محل بیگم آنکه پیش رکابش فخرکنان می‌روند قیصر و فغفور
(آملی، ۱۳۴۶: ۴۴)

این بانوی ایرانی که به حسن خلق جایگاه رفیعی نزد پادشاه و دربار گورکانی یافته بود، دختر غیاث بیک طهرانی است. پدر بزرگ او، محمد شریف تهرانی، نخست، وزارت محمد خان تکلو، حاکم خراسان را بر عهده داشت. سپس در زمان حکومت شاه طهماسب، وزارت برخی‌ایالات مرکزی ایران، از جمله یزد را بر عهده داشت و بعد از او، منصب وی به پسرش خواجه غیاث الدین سپرده شد. اما بعد از مرگ شاه طهماسب و بر اثر سعایت برخی درباریان، مقام و موقعیت خواجه غیاث بیگ به کلی تضعیف شد؛ ازاین رو با سختی و مشقّت، به همراه همسر و فرزندانش رهسپار دیار هند شد و به دربار اکبر شاه گورکانی پیوست. به زودی با نشان دادن دانش و لیاقت خویش، مدارج رشد و ترقی را در دستگاه گورکانیان هند پیمود تا حدی که در دورهٔ جهانگیرشاه، لقب اعتمادالدوله یافت[1](خافی خان، ۱۸۶۹، ج۱: ۲۶۴– ۲۶۳). در همین دوره همسر و دختر غیاث بیک، سلیمه بانو و مهرالنساء، نیز به حرمسرای شاهی راه یافتند و شاهزاده جهانگیر فرزند اکبر شاه، به مهرالنساء علاقمند شد؛ اما با مخالفت اکبر شاه مواجه شد و به اشارهٔ اکبرشاه، مهرالنساء، به ازدواج یکی از دولتمردان مهاجر ایرانی به نام علی قلی خان استاجلو مشهور به شیرافکن درآمد. جهانگیر که بعد از اکبر شاه بر تخت سلطنت نشست همچنان دل در گرو عشق مهرالنساء داشت، ازاین رو با توطئه، علیقلی خان استاجلو را از بین برد و مهرالنساء را به حرمسرای خویش فرستاد و پس از چندی او را به عقد خود درآورد و بانوی اول دربار و حرمسرای خود قرار داد. به‌این ترتیب عشق و علاقهٔ جهانگیر شاه نسبت به مهرالنساء، زمینه ساز دخالت‌های این بانو در امور حکومت گردید. جهانگیر شاه ازاین پس، مهر النساء را «نورمحل» و «نورجهان» نامید و اغلب مناصب مهم دولتی را به خاندان و وابستگان نورجهان سپرد (بخشی، ۱۸۶۵: ۵۷). قدرت و اعتبار نورجهان بیگم دراین دوره چندان بالا گرفت که به نام او سکه‌ای که بر روی آن تصویر جهانگیر و نورجهان نقش بسته بود نیز ضرب شد (خافی خان،۱۸۶۹: ج۲: ۲۶۸). علاوه بر این تمام نامه‌ها و فرامین شاهی به مهر نورجهان بیگم مزین می گردید: متن روی سکه و مهر نورجهان بیگم عبارتند از:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1]. شاهنواز خان مولف اثر «مآثرالامرا »، میرزا غیاث الدین تهرانی، را مردی مودّب، ادیب، نویسنده و حسابدان می‌داند که در انشاء، ید طولانی داشت. سپس در مورد او اینگونه آورده است: «مردی خوش محاوره و شکفته رو و نیک‌اندیش و خوش سلوک و عاقبت بین و سلیم النفس بود چندان که با دشمن هم عداوت نمی‌کرد...با مقام و موقعیتی که داشت، به هیچ وجه آسایش طلب نبود و اموری که به وی محول می‌شد، بخوبی سامان می‌گرفت»(شاهنواز خان، ۱۸۰۹: ج۱، ۱۲۶–۱۳۳).

به حکم شاه جهانگیر یافت صد زیور بنام نورجهان پادشاه بیگم زر
(بخشی، ۱۸۶۵: ۵۶)

نورجهان گشت به حکم اله همدم و همراز جهانگیر شاه
(همان)

به این ترتیب قدرت و اعتبار نورجهان بیگم در دربار گورکانی برخی شعرای این دوره را بر آن داشت تا در وصف این بانوی بزرگ ایرانی اشعاری زیبا بسرایند و بر همگان عرضه کنند. چنانکه طالب آملی ملک‌الشعرای دربار جهانگیر در وصف او سروده است:

هست جهان گلشن سبا و تو بلقیس شاه سلیمان و کاینات صف مور
یا که شهنشاه شبه حضرت موسی است لمعه نوری تو و جهان شجر طور
تا که بود تیغ آفتاب جهانگیر رایت فتح تو باد ناصر و منصور
(آملی، ۱۳۴۶: ۴۵)

به روایت منابع‌این دوره نورجهان بیگم علاوه بر حضور مؤثر در امور سیاسی، در بسیاری از رخدادها و تحولات اجتماعی و فرهنگی این دوره نیز منشأ اثر بود. چنانکه محمدهاشم خافی خان، مورّخ دوره گورکانی استعداد و خلاقیت نورجهان بیگم در خلق برخی آثار را ستوده و به برخی ابداعات و نوآوری‌های او اشاره می‌کند: «عجب زن عاقله و فیض‌رسان و مجموعهٔ جوهر رشد و صاحب تصرف بود. اقسام زیور و لباس زنان هند که در محل پادشاهی و امرای مغلیه تا حال رواج دارد، همه وضع کرده اوست. زیور و پیرایه سابق که بسیار کلفت و بدنما بود، منسوخ ساخت؛ مگر در بعضی بلاد دور دست میان شیخ زاده‌ها و افاغنه مانده. {چاندنی} که نفس الامر عجب فرش عیب پوش خانه نامرادان و گرد پوش فرش دولتمندان است و در شب‌های مهتاب، نمود خاص دارد، وضع کرده، همانست و عطر گلاب که اول مسمی به عطر جهانگیری گردیده و دیگر، بعضی عطرهای کم بها که برای مردم نامراد برآورد، تصرف او و مادر اوست. اقسام جنس بادله که قسم سنگین آن را به نام پادشاه و کارخانه مرسوم ساخت و جنس سبک که از آن تمام خلعت عروس و داماد مردم نامراد به پانزده و بیست روپیه تمام شود از راه دانائی به نام خود نورمحلی وضع نمود و دیگر تصرف‌ها {...} که برای او و برای شاه و گدا به کار آید زیاده از آنست که به تفصیل آن توان پرداخت»(خافی خان، ۱۸۶۹: ۲۶۹). جهانگیر شاه نیز در شرح

خاطرات خود، همواره هوش، درایت و شجاعت نورجهان بیگم را ستوده و به مهارت او در سوارکاری، تیراندازی و شکار اشاره کرده است (گورکانی، ۱۳۵۹: ۳۱۶و۲۱۴ و ۱۹۹). علاوه براین اغلب منابع این دوره، سخاوت و مهر و محبت این بانوی ایرانی در حق مردم مظلوم سرزمین هند، به خصوص در حق زنان بیوه و یا ستم‌دیده و دختران بی‌بضاعت و کودکان بی‌سرپرست را ستوده‌اند (بخشی، ۱۸۶۵: ۵۷). به‌این ترتیب طالب آملی نیز در وصف بخشندگی و سخاوت نورجهان بیگم آورده است:

ای تو عمارت‌گر خرابه دل‌ها — بس دل ویران که شد به سعی تو معمور
کارگران سخا به کشور جودت — خشت زر اندر نهند در کف مزدور
هم ز تو مرهم بها رسیده به زخمی — هم ز تو شربت بها نجسته ورنجور
صیت سخای تو همچو عدل شهنشاه — در همه معموره جهان شده مشهور
(آملی، ۱۳۴۶: ۴۴)

علاوه براین، منابع مختلف، طبع موزون نورجهان بیگم را ستوده و او را شاعر و سخنوری توانا می‌دانند چنانکه تذکره «مرآةالخیال»، نور جهان بیگم را شاعری توانا معرفی کرده که در «بذله گویی» و «سخن سنجی» و «شعر فهمی» و «حاضر جوابی»، ممتازترین زن زمان خویش بوده است (ریاض، ۱۳۵۴: ۱۶۰). نورجهان بیگم در اشعار خود، «مخفی» و یا به روایت برخی منابع «مهری» تخلص می‌نمود (افشار، ۱۳۶۱: ۱۳۷). ابیات زیر از جمله اشعاری است که به این بانو منتسب می‌باشد:

دل به صورت ندهم ناشده سیرت معلوم — بندهٔ عشقم و هفتاد و دو ملّت معلوم
زاهدا هول قیامت مفکن در دل ما — هول هجران گذراندیم و قیامت معلوم
(شاهنواز خان، ۱۸۰۹، ج ۱: ۱۳۴)

گشاد غنچه اگر از نسیم گلزار است — کلید قفل دل ما تبسّم یار است
نه گل شناسد و نه رنگ و بو، نه عارض و زلف — دل کسی که به حسن و ادا گرفتار است
(رجبی، ۱۳۷۴: ۲۳۹)

ای آبشار نوحه‌گر از بهر چیستی؟ چین بر جبین فکنده ز اندوه کیستی؟
دردت چه درد بود که چون من تمام شب سر را به سنگ می‌زدی و می گریستی؟
(رحمانی،۱۳۹۳: ۸۱)

نورجهان علاوه بر سرودن اشعار زیبا و دل انگیز، حامی بزرگ علما، شعرا و ادیبان عصر خود نیز بود، به این ترتیب شاعر بزرگی همچون طالب که در این برههٔ زمانی به عنوان ملک‌الشعرای دربار جهانگیر در سرزمین هند به سر می‌برد همواره از لطف و عنایت این بانو بهره برده و در اشعار خود ضمن بیان لطف و مرحمت نورجهان بیگم نسبت به خود، از او استدعای معرفی و انتخاب همسر برای خود می‌نماید و در خواست خود را از طریق خواهرش به نورجهان بیگم، چنین عرضه می کند:

بلقیس مسندا دوسه مه شد که حال خویش کردم بیان بهم صدف خود در اضطراب
از مهر خواهری مژه سیراب کرد و گفت آزرده دل مباش برادر به هیچ باب
کاینک بعرض قبله ناموسیان عرش خواهم رساند حال ترا با صد آب و تاب
دانم که رفت و عرض نمود آنچه گفتنی است اما ندانم اینکه چه شد عرض را جواب
بوی اجازت آید ازین خامشی بلی تا دادن جواب جوابست در حساب
با این نمی‌شکیبم و تصدیع می‌دهم هر چند ابلهم ز جوابم عنان متاب
یا در مقام فقر به درویشیم سپار یا از ممر خاص خلاصم کن از عذاب
تا در چمن ز جلوهٔ مرغان خوشخرام هر برگ سبزه‌ای شود از فیض کامیاب
طاووس بخت سبز تو جاوید جلوه باد در بوستان دولت نواب مستطاب
(آملی، ۱۳۴۶: ۱۲۵- ۱۲۶)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

به این ترتیب با بررسی اشعار طالب آملی که در مدح نورجهان بیگم سروده شده است، چنین استنباط می‌شود که طالب در این دسته از اشعار بارها ممدوح خود را، نورجهان بیگم، مورد ستایش قرار داده و زهد و عصمت او را با زنان برجستهٔ تاریخی و مذهبی مقایسه می‌نماید:

ای مریم مسیح مکان کز بساط نور سجاده افکنده به حریم تو آفتاب

از بهر سبحه تو گهرهای خاص را　　درچشم خود بجای صدف پرورد سحاب
نزدیک حق تر است قبولی که گر بفرض　　فردا کنی دعا شود امروز مستجاب
بیرون ز هفت پرده شرمت عبور نیست　　نازل مگر بشان تو شدایت حباب
اوراد صبح و شام ترا گر رقم زنند　　حاصل شود ز ادعیه سامان صد کتاب
ای خیمه جلال ترا کز علو قدر　　گیسوی حور نایب ابریشمین طناب
ظاهر شکوه افسر ناموس جبرئیل　　از تار تار معجرت ای مریم انتساب
(آملی، ۱۳۴۶: ۱۲۵)

طالب آملی در برخی ابیات نیز قدرت و نفوذ نورجهان بیگم را ستوده و حتی توانایی او در ادارهٔ امور را برتر و بالاتر از حکومت پادشاهان روم و چین ، قیصر و فغفور می‌داند:

نور محل بیگم آنکه پیش رکابش　　فخرکنان می‌روند قیصر و فغفور
(همان: ۴۴)

گاهی نیز در وصف دانش و خردمندی نورجهان بیگم آورده است:

فلاطون الزمانا باد یا رب　　نصیب دوستان سوء المزاجت
معالج گر بود عیاسی مریم　　مبادا طبع محتاج علاجت
دیار فضل را مالک رقابی　　بفرق از نور دانش باد تاجت
(آملی، ۱۳۴۶: ۱۲۶)

۲-۲. ستی‌النساء آملی

ستی‌النساء آملی (متوفی ۱۰۵۶هـ‌ق) یکی دیگر از زنان متنفذ دربار گورکانی هند است که طالب آملی در دیوان خود به مدح و ستایش او پرداخته است. در حقیقت ستی‌النساء خواهر طالب آملی است که منابع دورهٔ گورکانی از وی با القابی همچون "رابعهٔ دوم، صدرالنساء و عفیفهٔ شریفه" یاد می‌کنند (کنبو، ۱۹۶۷، ج۲، ۶۴/ لاهوری، ۱۸۶۸، ج۲، ۶۲۸). این بانوی فاضل، ادیب و سخنور ایرانی که به روایت منابع این دوره به فن طب و طرق معالجات نیز آشنایی کامل داشت (جلالای، ۱۳۸۸: ۳۷۰/ کنبو، ۱۹۶۷، ج۲: ۶۴)، بعد از مهاجرت برادرش طالب به سرزمین هند، تاب مفارقت و دوری برادر را نیاورد و بعد از

چهارده سال دوری از برادر، راهی سرزمین هند شد و به زودی با نشان دادن لیاقت و کاردانی خویش به دربار گورکانی راه یافت. از سوی دیگر طالب نیز ارادتی مثال‌زدنی به خواهر خود داشت و چون در زمان ورود ستی‌النسا به دور از آگرا و در منطقه دیگر، پای در رکاب پادشاه گورکانی داشت، عشق و علاقه خود به خواهرش را در قطعه‌ای سروده و به پادشاه گورکانی، جهانگیر، تقدیم نمود تا ازاین طریق برای دیدار خواهر کسب تکلیف نماید:

صاحبا، ذرّه پرورا، عرضی بزبانِ سخن‌ور است مرا
پیر همشیره‌ایست غم خوارم که باو مهرِ مادر است مرا
چارده سال بلکه بیش گذشت کز نظر دور منظر است مرا
دور گشتم زخدمتش به عراق وین گنه جُرم منکر است مرا
او نیاورد تابِ دوری من که به مادر برابر است مرا
مجملاً سویم از عراق آهنگ کرد، وین لطف داور است مرا
آمد اینک به آگرا وز شوقش دل طپان چون کبوتر است مرا
می‌کند دل به سوی او آهنگ چه کنم شوق رهبر است مرا
گر شود رخصتِ زیارتِ او به جهانی برابر است مرا

(آملی، ۱۳۴۶: ۱۲۳- ۱۲۴)

ادوارد براون در "تاریخ ادبیات‌ایران"، این قطعه را که مدار آن عشق خانوادگی است، ذکر نموده و در تحسین آن، آورده است: «اشعار عاشقانه در فارسی خیلی زیاد است؛ اما چون ابیاتی که از محبت عمیق و صمیمانه خانوادگی حکایت کند، نسبتاً قلیل است، این اشعار به نظر مهم و قابل ذکر است (براون، ۱۳۷۵،۲۳۷).

به این ترتیب ستی‌النساء به دربار و حرمسرای پادشاه گورکانی راه یافت و نخستین بار به خدمت ارجمند بیگم همسر شاه جهان گورکانی درآمد و مورد توجه خاص ملکه قرار گرفت. از سوی دیگر چون به علم تجوید و قرائت قرآن و زبان و ادب فارسی تسلط داشت، تعلیم و تربیت دختر محبوب پادشاه، جهان‌آرا بیگم نیز به او سپرده شد. براین اساس ستی‌النساء با نشان دادن لیاقت و کاردانی خود،

چنان در دستگاه حکومت گورکانی نفوذ کرد که شاه جهان پس از مرگ همسرش ارجمند بیگم، مسئولیت اداره حرمسرای خویش را به ستی‌النساء سپرد و او را به درجهٔ مُهرداری رساند. ازاین رو ملا عبدالحمید لاهوری مورخ دربار شاه جهان گورکانی، لیاقت و کاردانی این بانوی ایرانی در دستگاه حکومت گورکانی را اینگونه ستوده است: «او از اولاد اهالی مازندران است و همشیره طالب آملی که در معنی طرازی و سخن‌پردازی یگانه روزگار بود ... چون شوهر او مسیحا برادر حکیم رکنایکاشی در هندوستان پیمانه زندگی برآمود، او بقا وزی بخت بیدار در سلک خدمتگزاران مشکوی اقدس منتظم گردید و از کاردانی و شیوا زبانی و شناسائی آداب بندگی و رسوم خانه داری و آشنائی به فن طب و طرق معالجات در پیشگاه تقرب صدر نشین فردوس اعلی حضرت مهد علیا ممتاز زمانی کار خود از جمیع خواد قدیمه گذرانیده به درجه مهرداری رسید و چون از علم قرآن آگاه بود و کلام الهی نیکو تلاوت می کرد و سواد فارسی نام‌های نظم و نثر چنانچه باید داشت ادب آموز دبستان الهی ...بیگم صاحب نزد او تلمذ نمودند چنانچه در کمتر فرصتی سواد مصحف و کتب فارسی بهم رسانیدند» (لاهوری، ۱۸۶۸، ج۲، ۶۲۹).

ستی‌النساء علاوه بر حسن خدمت به خاندان گورکانی هند، در کمک رسانی به ضعفا و ستمدیدگان و در مجموع امور خیر نیز همواره پیشقدم بود چنانکه لاهوری در وصف اقدامات نیک او در حق مردم چنین آورده است: «عفت‌مآب عصمت احتجاب ستی‌النسا خانم که مزاج دانی و شیوازبانی و حسن خدمت و لطف ادب در خدمت ملکه روزگار حضرت مهد علیا به مهم سازی و معامله پردازی سعادت اندوز است، همواره مطالب درماندگان و مقاصد افتادگان به عرض آن ابهت قباب خورشید نقاب می‌رساندند و آن بانوی حریم اقبال به خدیو خداپرست معروض می‌دارند و جهانی کامیاب مرادات می گردد» (لاهوری، ۱۸۶۷، ج۲: ۶۲۹- ۱۵۱). علاوه براین چنانکه گذشت این بانوی ایرانی به به فن طب و طرق معالجات نیز آشنایی کامل داشت. در حقیقت خاله ستی‌النساء و طالب آملی همسر یکی از بزرگترین اطبای عصر صفوی، حکیم نظام الدین علی، بود و سه فرزند وی، حکیم رکن الدین مسعود مشهور به حکیم رکنا، حکیم قطب الدین مشهور به حکیم قطبا و حکیم نصیرالدین، همسر ستی‌النساء، هر سه از مشاهیر زمان خود و در علوم و فنون عصر صفویه به‌خصوص در علم طبابت مهارت کافی داشتند (گودرزی، ۱۳۵۵: ۴۲- ۴۱). به این ترتیب ستی‌النساء علوم پزشکی رایج عصر خود را نزد همسرش حکیم نصیری کاشانی و خاله‌زاده‌هایش، حکیم رکنی و حکیم قطبا فرا گرفت و چنان در این فن مهارت

یافت که به روایت مورخان بزرگ این دوره سرآمد دربار گورکانی گردید. چنانکه محمد صالح کنبو مولف شاه جهان نامه مهارت و کاردانی این بانو در امر طبابت را اینگونه آورده است: «رابعه دوم ستی خانم در فنون مسایل و معالجه امراض مخوفه از درستی سلیقه ید طولانی دارد» (کنبو، ۱۹۶۷، ج۲: ۶۴). طالب آملی نیز در قطعه‌ای که بدو ورود ستی‌النساء به سرزمین هند سروده و برای کسب اجازه دیدار خواهر به جهانگیرشاه عرضه داشته بود؛ ستی‌النساء را پزشکی حاذق معرفی کرد و او را هم‌چون حضرت عیسی ناجی بیماران می‌داند:

در طبابت چو عیسی است، ولی مریم روح پرورست مرا
در مداوای دهر هر نفسش به مسیحی برابر است مرا
(آملی، ۱۳۴۶: ۱۲۳- ۱۲۴)

در حقیقت چون دراین دوره نیز اغلب طبیبان ماهر و کاردان را مسیح الدین، مسیح الزمان و مسیح الملک می‌نامیدند و یا عناوینی افتخاری همچون جالینوس زمان به آنها اعطا می‌کردند.ازاین رو طالب آملی هم برای معرفی خواهر خود به پادشاه و بزرگان دربار گورکانی او را پزشکی حاذق و ماهر معرفی می‌کند. علاوه بر صفات ذکر شده، به روایت منابع این دوره ستی‌النساء در جذب و حمایت نخبگان ایرانی به شبه قاره هند نیز نقش داشت و ایرانیان مهاجر به شبه قاره هند به خصوص طیف علما و ادبا را به گرمی می‌پذیرفت. ستی‌النساء با استفاده از مقام و موقعیت خود در دربار گورکانی عده‌ای از نخبگان ایرانی را به هند دعوت و مقام و موقعیت آنان را در دربار گورکانی ارتقاء داد. به عنوان نمونه دیری کاشانی یکی از این نخبگان ایرانی است که به دعوت ستی‌النساء به دربار شاه جهان گورکانی راه یافت و در آنجا مقام و موقعیت ممتازی یافت در حقیقت دیری کاشانی همان حکیم ضیاءالدین کاشانی فرزند حکیم قطب الدین و برادر زاده حکیم رکنایکاشانی مشهور است که علاوه بر طبابت، شعر نیز می‌گفت و در اشعار خویش "دیری" تخلص می‌کرد. دیری در زمان حکومت شاه جهان و به دعوت زن عموی خود، ستی‌النساء، راهی هندوستان شد و در سال ۱۰۵۰هـق مقام داروغگی یافت و در همین سال و در جشن وزن کشی شاه جهان در پنجاهمین سالروز تولد شاه جهان: «بخطاب رحمت خان مفتخر گردید» (لاهوری، ۱۸۶۷: ۲۲۳ و ۶۳۰). علاوه بر دیری، گلچین معانی در کتاب خود به شاعری با نام فارغ اصفهانی اشاره می‌کند که نام اصلی او محمد ابراهیم و تخلصش "فارغا" است، این شاعرایرانی پس از

مهاجرت به هند مدتی در لاهور به سر برد و چون مدتی بعد بر اثر بیماری دراین شهر درگذشت به دستور ستی‌النساء پیکره او با اعزاز و احترام تمام در لاهور دفن گردید(گلچین معانی، ۱۳۶۹، ج۱: ۹۷۱).

ستی‌النساء بعد از مرگ طالب سرپرستی دو دختر خردسال او را بر عهده گرفت و بعدها، آنها را به ازدواج دو تن از بزرگان دربار شاه جهان، عاقل خان و ضیاء الدین ملقب به رحمت خان، درآورد؛ اما یکی ازاین دختران در سال ۱۰۵۶هـق بر اثر وضع حمل درگذشت و ستی‌النساء که شدیداً به این برادرزاده وابسته بود با غم و اندوه فراوان در خانه‌ای بیرون از ارگ سلطنتی لاهور به سوگ برادرزاده اش نشست. عزت و اعتبار ستی‌النساء در دستگاه حکومت گورکانی، شاه جهان را بر آن داشت تا شخصاً به همراه دختر محبوبش، جهان‌آرا بیگم، برای عرض تسلیت به ستی‌النساء، به بیرون ارگ سلطنتی برود. از این رو شاه جهان به همراه جهان‌آرا بیگم پس از گذشت یازده روز به نزد ستی‌النساء رفتند و ضمن عرض تسلیت وی را همراه خود به ارگ سلطنتی آوردند اما حادثۀ مرگ برادرزاده چنان خاطر این بانو را آزرده بود که چند روز بعد بر اثر تالمات وارده ستی‌النساء در دارالسطنه درگذشت. به روایت اسناد و مدارک این دوره، مرگ ستی النساء چنان خاندان گورکانی به خصوص شاه جهان و جهان آرا را آزرد که مراسم بزرگی برای او بر پا کردند و شاه جهان ده هزار روپیه به کفن و دفن‌این بانو اختصاص داد علاوه براین برای ساخت مقبرۀ وی سی هزار روپیه پرداخت و دهی که سالانه سی هزار روپیه در آمد داشت را به صرف مخارج مقبره او اختصاص داد. محبوبیت ستی‌النساء نزد خاندان گورکانی چندان بود که به دستور شاه جهان، جسد این بانوی ایرانی در کنار مقبره همسر محبوب شاه جهان، ارجمند بیگم در تاج محل قرار گرفت؛ البته جسد تا انتقال به آگرا به طور موقت و به مدت یک سال، در لاهور دفن شد و سپس و با ساخت مقبره‌ای بزرگ در ضلع غربی تاج محل، به آگرا منتقل شد (کنبو، ۱۹۶۷، ج۲: ۴۲۶).

۳. نتیجه

برخی شاعران سدۀ دهم و یازدهم هجری در اشعار خود علاوه بر ستایش دولتمردان، به مدح و ستایش برخی زنان متنفذ درباری پرداخته‌اند. چنانکه طالب آملی ملک‌الشعرای دربار جهانگیرشاه گورکانی در اشعار خود به مدح و ستایش برخی زنان دربار گورکانی پرداخته و فضایل اخلاقی آنان را ستوده است. طالب در دیوان خود ضمن معرفی خواهرش، ستی‌النساء، که در دربار گورکانی از عزت و اعتبار قابل ملاحظه‌ای برخوردار بود به مدح و ستایش نورجهان بیگم همسر ایرانی جهانگیرشاه نیز پرداخته و بارها زهد و عصمت و قدرت و اعتبار این بانو را ستوده است. به‌این ترتیب با توجه به اینکه در

شعر شاعر بزرگی همچون طالب آملی شرایط سیاسی و اجتماعی دورهٔ حیات او، به خوبی ترسیم شده، با بررسی اشعار مدحی این شاعر ایرانی که در مدح و ستایش زنان سروده شده است، می‌توان به حیات سیاسی و اجتماعی بانوان دربار گورکانی به خصوص زنان ایرانی وابسته به‌این سلسله پی برد و زوایای تاریک زندگی زنان این دوره را باز شناخت. دراین دوره بر اثر ترکیب فرهنگ ترکی و مغولی با نحوهٔ زندگی عشیره‌ای و سنت‌های قبیله‌ای، جامعه هند تحت تأثیر قرار گرفت و پیرو آن زنان جامعهٔ هند و در رأس آنان زنان وابسته به سلسله گورکانی امتیازاتی کسب کردندکه پیش از این اعطای چنین امتیازات در سرزمین هند معمول نبود. از این رو میزان مشارکت و دخالت بانوان در امور مختلف افزایش یافت و زنان این دوره بیش از پیش مجال حضور و دخالت در عرصهٔ سیاست و حکومت یافتند. در این بین از شواهد و قرائن موجود چنین استنباط می‌شود که زنان ایرانی دربار گورکانی هند، بیش از سایر زنان با قومیت‌ها و نژادهای گوناگون از احترام و اعتبار نزد بزرگان و پادشاهان این سلسله برخوردار بودند. ازاین رو بسیاری از زنان نخبهٔ ایرانی که به همراه خاندان خویش به سرزمین هند مهاجرت کرده بودند، مجذوب این سرزمین شدند و برخی به طرق مختلف و با نشان دادن لیاقت و شایستگی خویش به دربار و حرمسرای پادشاهان گورکانی راه یافتند و با استفاده از شرایط و امکانات موجود، فعالانه در عرصه‌های مختلف حضور یافتند و تأثیر شگرفی بر روند حوادث این دوره داشتند.

منابع

- آملی، طالب (۱۳۴۶). *کلیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی*، باهتمام و تصحیح شهاب طاهری، تهران: سنائی.
- افشار یزدی، محمود (۱۳۶۱). *افغان نامه*، تهران: مجموعه انتشارات ادبی و تاریخی، موقوفات محمود افشار یزدی.
- براون، ادوارد (۱۳۷۵). *تاریخ ادبیات‌ایران (از صفویه تا عصر حاضر)*، ترجمه بهرام مقدادی، تحشیه و تعلیق ضیاء الدین سجادی و عبدالحسین نوائی، تهران: انتشارات مروراید.
- ثواقب، جهانبخش (۱۳۸۶). *زنان فرمانروا و معرفی رساله‌ای درباره زنان حکومتگرایران*، شیراز: انتشارات نوید شیراز.
- جلالای طباطبایی زواره‌ای اردستانی، محمد (۱۳۸۸). *شاه جهان نامه*، مقدمه و تصحیح و تحشیه سید محمد یونس جعفری، دهلی نو: مرکز تحقیقات فارسی رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی‌ایران.
- خافی خان، محمدهاشم (۱۸۶۹). *منتخب اللباب*، کلکته: ایشیاتیک سوسایتی آف بنگال.
- رجبی، محمد حسن (۱۳۷۴). *مشاهیر زنان‌ایرانی و پارسی گوی از آغاز تا مشروطه*، تهران: انتشارات صدا و سیمایجمهوری اسلامی‌ایران سروش.
- رحمانی، ماگه (۱۳۹۳). *پرده نشینان سخنگو*، بازنویسی فاطمه صادقی، تهران: نگاه معاصر.

- ریاض، محمد (۱۳۵۴). *ادبیات فارسی در شبه قاره هند و پاکستان*، مجله هنر و مردم، شماره ۱۵۹- ۱۶۰.
- شاهنوازخان، صمصام الدوله (۱۸۰۹). *مآثرالامرا* ،مصحح مولی عبدالرحیم، کلکته: بی‌جا
- شیمل، آنه ماری (۱۳۸۶). *در قلمرو خانان مغول*، ترجمه فرامرز نجد سمیعی، تهران: امیرکبیر.
- قنبری، محمد رضا (۱۳۸۳). *زندگی و شعر طالب آملی*، تهران: انتشارات زوار.
- لاهوری، ملا عبدالحمید (۱۸۶۷). *پادشاهنامه*، تصحیح مولوی کبیرالدین احمد و مولوی عبدالرحیم، سه جلد، کلکته: کالج پریص.
- کنبو، محمد صالح (۱۹۶۷). *عمل صالح موسوم به شاه جهان نامه*، ترتیب و تحشیه دکتر غلام یزدان، ترمیم و تصحیح دکتر وحید قریشی، سه جلد، لاهور: مجلس ترقی ادب.
- گلچین معانی، احمد (۱۳۶۹). *کاروان هند«در احوال و آثار شاعران عصر صفوی که به هندوستان رفته اند»*، دو جلد، مشهد: آستان قدس رضوی.
- گودرزی، فرامرز (۱۳۵۵). *زندگینامه و کارنامه ادبی طالب آملی*، مجله هنر و مردم، شماره ۱۶۹- ۱۷۰، صص ۱۰۲-۹۵.
- گورکانی، جهانگیر نورالدین (۱۳۵۹). *جهانگیرنامه(توزک جهانگیری)*، به کوشش محمدهاشم، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ‌ایران

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

بازتاب مضامین قلندری و ملامتی در غزلیات طالب آملی

رضا ستاری[۱] ، سارا کارگر[۲]
دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

چکیده

شعر قلندری از زیرمجموعه‌های شعر عرفانی است که نخستین نمونه‌های مکتوب آن را در اشعار ابوسعید ابوالخیر و بابا طاهر می‌توان جست و در شعر سنایی به صورت یک گونهٔ ادبی جلوه کرد و چنان تأثیری بر ادب پارسی گذاشت که پس از آن در غزلیات عطار، حافظ و مولانا نیز جایگاه خاصی پیدا کرد. استفاده از مضامین قلندری در شعر، به همین شاعران منحصر نشده است و کم و بیش با تغییرات و دگرگونی‌هایی به آثار اغلب شاعران پارسی‌گو راه پیدا کرده و به صورت یک سنّت شعری در آمده است. طالب آملی نیز یکی از شاعرانی است که از این سنّت ادبی بهره گرفته است و اندیشه‌های ملامتی و قلندری بازتاب‌های شاعرانه‌ای در غزلیات او دارد. پژوهش حاضر که به شیوهٔ کیفی و روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده، با رویکردی انتقادی کوشیده است که بازتاب اندیشه‌های ملامتی و قلندری را در غزلیات طالب آملی بررسی نماید. یافته‌های این جستار نشان می‌دهد که طالب آملی با به‌کارگیری اصطلاحات ضد ارزش (چون میخانه، بتکده، دیر، کنشت، زنّار، مغ، راهب، برهمن، رند و ...) در مقابل اصطلاحات دینی دارای ارزش (چون مسجد، صومعه، کعبه، تسبیح، سجاده، خرقه، زاهد، شیخ، زهد، تقوی و ...)، و برتری نهادن تعبیرات ضد ارزش بر تعابیر ارزشی، مضامین ملامتی و قلندری را به خوبی در اشعار خود منعکس کرده است. مفاهیم مرتبط با می و باده‌نوشی، نسبت دادن صفت رند به خود، تجلیل از رندان، تعریض به زاهدان ریایی، خوارداشت مظاهر شریعت، گرویدن به آیین ترسایان، مغان و برهمنان، دربرابر هم نهادن مکان‌های مقدس و نامقدس، پناه بردن به کفر از مسلمانی و گذر از کفر و ایمان عمده مضامینی است که از این منظر در غزلیات طالب آملی بازتاب داشته است.

کلیدواژه‌ها: قلندریه، ملامتیه، مضامین قلندری، مضامین ملامتی، شعر عرفانی، طالب آملی.

---

[۱] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران. rezasatari@yahoo.com
[۲] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران (نویسندهٔ مسئول). Sarahkargar۲۲۰@gmail.com

۱. مقدمه و بیان مسأله

ادبیات هیچ دوره‌ای ابتدا به ساکن آغاز نشده، بلکه بر سنتی دیرینه بنیان شده است. این سنت دیرینه، مجموعه‌ای از قراردادهای ادبی هستند که شاعران نسل اندر نسل، آن را پذیرفته‌اند و سابقهٔ تاریخی برخی از این قراردادها بسیار طولانی است. مانند عاشق گل بودنِ بلبل یا عاشق شمع بودن پروانه؛ که از سنّت‌های کلیشه شدهٔ ادبیات فارسی به شمار می‌آیند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۳۲۱). یکی از مضامینی که در ادبیات و به‌ویژه شعر عارفانه و عاشقانهٔ فارسی کاربرد چشم‌گیری دارد و چون یک سنّت ادبی مورد استفادهٔ شاعران مختلف قرار گرفته است، مضامین مرتبط با اندیشه‌های ملامتی و قلندری است. شعر فارسی، به‌ویژه در حوزهٔ عرفان چنان با مضامین و جلوه‌های ملامتی درآمیخته است که به باور برخی پژوهشگران صاحب‌نظر ادب فارسی، اگر «آن را از شعر عارفانه و حکمت شاعرانهٔ پارسی برداریم کمتر چیزی برجای می‌ماند» (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۱۷۲). عرفان ایرانی با زهد آغاز شد و بعدها در قالب تصوّف به مسیر خود ادامه داد. نمونهٔ تکامل‌یافته و متعالی آن در ادب فارسی به صورت «شعر قلندری» جلوه‌گر شده است (ابوالقاسمی، ۱۳۹۲: ۴۶). برترین نمونه‌های شعر عرفانی و قلندری را می‌توان در غزلیات سنایی، عطار، حافظ و مولانا مشاهده کرد.

اساس تصوف حقیقی و به دنبال آن فرقه‌های ملامتیه و قلندریه ضدّیت با ریا بود. آنان بر اصول خاصی که پیرامون مبارزه با ریا و تزویر شکل گرفته بود، تأکید می‌ورزیدند و در سلوک اجتماعی خویش در پی جلب ملامت و سرزنش دیگران بودند و خود را از هرگونه سلامت و عافیت‌طلبی بر کنار می‌داشتند. تقابل ملامت و سلامت، از ادب ملامتیه و قلندریه اندک اندک به صورت یک سنت ادبی، وارد شعر و نثر دیگر ادیبان زبان پارسی شد و حتی کسانی که کوچکترین پیوندی با جهان ملامت و عوالم قلندری نداشته‌اند، آن را همچون یک سنت ادبی در شعر و نثر خود به کار برده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

عرفای پارسی‌گو با شکستن تابوها و هنجارهای جامعه و حکومت در اشعار خویش، به مبارزهٔ منفی با ریا که گریبانگیر جامعهٔ اسلامی شده بود، برخاستند. از این رو دربارهٔ احوالی سخن می‌راندند که با آداب مسلمانی تناقض داشت. از جمله اینکه شراب و رباب و آواز و رقص و خرابات و دیر و زنّار را وصف می‌کردند؛ و همین سببِ ملامت شدن آنان از سوی عامهٔ مردم می‌شد. به باور فریتس مایر قلندریات در شعر فارسی «تجلّی شاعرانهٔ زندگی قلندری و دروغ‌های ادیبانهٔ زندگی شوخ یغماگرانه‌ای

بود که البته کسی آن را در پیش نمی‌گرفت، ولی آرمان نهایی در طی قرون متمادی بلا انقطاع ابلاغ می‌شد» (مایر، ۱۳۷۸: ۵۹۱).

در دورهٔ صفویه شاهد نزول اندیشه‌های عرفانی در شعر فارسی هستیم و از اندیشه‌های والای عرفان گذشته در این دوره خبری نیست. بنابراین اگرچه قلندریات در آثار شاعران این دوره نیز دیده می‌شود، امّا بسیاری از آن‌ها مبتنی بر واقعیت نیستند، بلکه به عنوان سنتی ادبی دست‌مایهٔ غزل‌سرایان برای سرودن شعر شده‌اند و در بهترین حالت می‌توان گفت شاعر از بیان این‌گونه مضامین، اهدافی اجتماعی را دنبال کرده است.

در این پژوهش که به شیوهٔ تحلیل محتوای کیفی انجام شده است، در پی پاسخ به این پرسش هستیم که مؤلفه‌های شعر قلندری در غزلیات طالب آملی به صورت چه مضامینی بازتاب یافته است؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ مضامین قلندری در ادب فارسی کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های زیادی نگاشته شده است. شفیعی کدکنی (۱۳۸۷) در کتاب «قلندریه در تاریخ» به بررسی جریان فکری قلندریه و ویژگی‌های آن پرداخته است و چهرهٔ قلندر و مضامین قلندری را در آثار بزرگان شعر فارسی چون سنایی، عطار، حافظ و مولانا مورد بررسی قرار داده است. جواد برومند سعید (۱۳۸۴) در کتاب «آیین قلندران» از نمودهای مختلف اندیشهٔ قلندری در شعر فارسی سخن گفته و مضامین مرتبط با این اندیشه‌ها را در آثار سخنوران ایرانی پژوهیده است.

طایفی و شاهسوند (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی قلندریات در دیوان عطار نیشابوری»، به کارکرد دوگانهٔ تعابیر قلندری در اشعار عطار اشاره می‌کنند و نشان می‌دهند که عطار با استفاده از قلندریات هم تجربهٔ شهودی و عرفانی خویش را به زمان رمزی به تصویر کشیده و هم از دین ریازدهٔ عصر خود و جوّ دینی حاکم بر جامعه انتقاد کرده است. جعفری و حسینی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای تحت عنوان «معانی و مضامین ملامتی در غزلیات فارسی» غزلیات فارسی را از آغاز قرن ششم تا پایان قرن هشتم مورد بررسی قرار داده‌اند. نتایج پژوهش آن‌ها نشان می‌دهد که هرچه از آغاز این دوره به پایان آن نزدیک‌تر می‌شویم، از بیان مستقیم و واقع‌گرایانهٔ مفاهیم ملامتی کاسته می‌شود و بیان غیرمستقیم و استعاری این مفاهیم و پرداختن به مضامین پیچیدهٔ قلندریات افزایش می‌یابد. مقالهٔ «بررسی مضامین قلندری در شعر صائب» از ناصر بهرامی (۱۳۹۶) بازتاب اندیشه‌های قلندری را در شعر صائب تبریزی که

از شاعران بزرگ سبک هندی و معاصر طالب آملی است، به بحث گذاشته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که صائب در پس پردهٔ قلندریات به شیوه‌ای رندانه به ریاکاران جامعهٔ خود تاخته است. تا جایی که نگارندگان این جستار جستجو کرده‌اند، تاکنون از منظر بازتاب مفاهیم و تعابیر ملامتی و قلندری در شعر طالب آملی پژوهشی صورت نگرفته است.

۳. چارچوب مفهومی[۱]

۱-۳. فرقهٔ ملامتیه

زرین‌کوب دربارهٔ ملامتیه می‌گوید گروهی از صوفیه بودند که در قرن سوم هجری و پس از آن، در خراسان شهرت داشتند (زرین‌کوب، ۱۳۴۴: ۱۰۶). در عرف تصوّف و منابع آن، پیشوای ملامتیان حمدون قصّار (فـ ۲۷۱) است؛ هرچند رفتار اهل ملامت و برخی از اصول و آراء آنان نزد برخی متصوفهٔ پیشین همچون ابراهیم ادهم (فـ ۱۶۰ یا ۱۶۶)، شقیق بلخی (مقـ ۱۹۴) و ابوتراب نخشبی (فـ ۲۴۵) نیز قابل مشاهده است (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۲۴۷-۲۴۸).

چنان که هجویری نیز خاطر نشان می‌کند ملامتیه، برای ملامت تأثیر خاصی در خالص کردن محبت حق قائل بودند و پیامبر را نخستین ملامتی می‌دانستند؛ چرا که منکران وی را کاهن، ساحر، شاعر و مجنون می‌خواندند و او در راه خدا از سرزنش هیچ سرزنشگری نیندیشید (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۳۳۶). هجویری در تعریف طریقت ملامتیه می‌نویسد: «این غیرت حق باشد که دوستان خود را از ملاحظهٔ غیر نگاه دارد تا چشم کس بر جمال حال ایشان نیفتد و از رؤیت ایشان مر ایشان را نگاه دارد تا جمال خود نبینند و به خود معجب نشوند... پس خلق را بر ایشان گماشتند تا زبان ملامت بر ایشان دراز کردند و نفس لوّامه را اندر ایشان مرکّب گردانیده تا مر ایشان را بر هرچه می‌کنند، ملامت می‌کنند» (هجویری، ۱۳۳۶: ۶۹). به باور هجویری غرض اهل ملامت از پذیرش سرزنش مردمان، ادب کردن نفس است، «تا به خواری خلق، نفس‌شان ادب گیرد و داد خود از وی بیابند» (همان: ۷۶).

غزالی نیز کمال عشق را در ملامت می‌داند و برای آن سه وجه قائل است: «و ملامت سه روی دارد: یک روی در خلق و یک روی در عاشق و یک روی در معشوق؛ آن روی که در خلق دارد صمصام

[۱]- حمیدیان می‌گوید: «ملامتیه با قلندریه در طرد رسوم و قیود زهد با تصوف اشتراک دارد، لیکن در گرایش باطنی به حفظ احکام شریعت با قلندریه که در عمل و واقع گروهی بدنام و اغلب اباحی‌مشرب بوده، تفاوت فاحشی دارد» (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۲۵۰).

غیرت معشوق است تا به اغیار بازننگرد، و آن روی که در عاشق دارد صمصام غیرت وقت است تا به خود وانگرد، و آن روی که در معشوق دارد صمصام غیرت عشق است تا قوت هم از عشق خورد و بستهٔ طمع نگردد و از بیرون هیچ چیزیش در نباید جُست» (غزالی، ۱۳۶۸: ۱۲). شهاب‌الدین سهروردی در شرح احوالات ملامتیان می‌نویسد: «چنان تعیّش کنند که اهل ظاهر ملامت ایشان کنند، و ایشان را حال‌های عزیز و غریب باشد. و طالب اخلاص باشند، و هیچ آفریده، بر اعمال و احوال ایشان وقوف ندارد» (سهروردی، ۱۳۶۴: ۲۷).

اساس فکر ملامت آنگونه که حمدون قصار و ابوحفص حداد و نخستین پیروان آن‌ها آموزش می‌دادند "تقوی و زهد مستور، عاری از هرگونه دعوی و تظاهر" بود؛ زهدی توأم با اخلاص (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۳۳۹). آنان بر این باور بودند که عبودیت را باید به خداوند اختصاص داد. از این رو سالک نه باید عمل خود را در نظر بگیرد و نه برای عمل و نظر خلق اهمیتی قائل شود. باید در اعمال خود اخلاص داشته باشد و از هرگونه ریا دوری گزینند. ملامتیه برای اینکه به ریا دچار نشوند، خویشتن را به عمد در معرض ملامت خلق قرار می‌دادند و از اظهار قبایح و معایب نفس در نزد مردم ابایی نداشتند (زرین‌کوب، ۱۳۴۴: ۱۰۶-۱۰۷).

استاد زرین‌کوب دربارهٔ پیدایش ملامتیه که آن را جنبشی در تاریخ تصوّف می‌داند، می‌گوید که این نهضت در اصل واکنشی علیه تصوّف متشرّعانهٔ اهل صحو بود و در مکتب بغداد هم شبلی آن را در مقابل تعلیم محتاطانهٔ جنید عرضه می‌کرد. به تدریج تمام قلمرو تصوّف یا ادب صوفیه را در بر گرفت و بعضی مبادی آن نزد وارثان مکتب بغداد و حتی نزد صوفیهٔ دیگر از ابن عربی تا نقشبندیه و قلندریه نیز مورد توجه واقع گشت. توسعهٔ فکر ملامت در نیشابور فقط باید عکس‌العملی باشد در مقابل زهّادی که با اظهار کرامات و یا پوشیدن دلق و پوست و خرقه، خویشتن را نزد عامّه محبوب می‌کردند (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۳۳۶-۳۳۵). «ملامتیه در حقیقت می‌خواسته‌اند تصوف را از قالب‌های ساختگی بپیرایند و آن را از صورت یک کارخانهٔ کرامات‌سازی و یک دستگاه مریدپروری بیرون بیاورند»، ذکر و سماع را تحریم نمی‌کردند، بلکه از افراط در آن پرهیز می‌کردند و برخلاف صوفیه، لباس خاص همچون خرقه و پشمینه را نمی‌پسندیدند (همان: ۳۳۸). زرین‌کوب خاستگاه دیدگاه‌های ملامتی را بیشتر زیر تأثیر اندیشه‌ها و آموزه‌های بودایی و هندی جست‌وجو می‌کند و همانندی‌های میان اندیشه‌های ابراهیم ادهم و شقیق بلخی را با آیین‌های شمنان هند نشان می‌دهد (زرین‌کوب، ۱۳۴۴: ۱۱۰).

۲-۳. فرقهٔ قلندریه

به باور استاد زرین‌کوب قلندریه گروهی از صوفیهٔ ملامتی بودند که در حدود قرن هفتم هجری در خراسان و هند و حتی شام و برخی سرزمین‌های دیگر شهرت و فعالیت داشتند. البته پیشینهٔ این فرقه از قرن هفتم فراتر می‌رود امّا شهرت آن‌ها به طور خاص در این سده بوده است (زرین‌کوب، ۱۳۴۴: ۱۰۵). استاد شفیعی کدکنی دربارهٔ پیدایش این فرقه دیدگاه دیگری دارد. او در کتاب «قلندریه در تاریخ» نشان می‌دهد که قلندریه فرقه‌ای سرّی و ایرانی‌گرا و تحت‌تأثیر ایران باستان بوده که در قرن‌های چهارم، پنجم و ششم فعالیت می‌کرده و دارای مشابهاتی با اصول ملامتیه بوده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۶۲).

«قلندریه در طول تاریخ با دو چشم‌انداز کاملاً متضاد، همواره نگریسته شده‌اند. یکی از دید "اصحاب ملامت" و دیگری از چشم‌انداز "هواداران اباحه و بی‌قیدی". چشم‌انداز نخست تا قلمرو عالی‌ترین مراحل ارتباط انسان با خدا ایشان را به اوج می‌برد، در پایگاهی که جز گروه بسیار اندکی از اولیاءالله هرگز نتوانسته‌اند از آن برخوردار باشند و دیدگاه دوم تا مرز پست‌ترین شهوت‌رانان شکمبارهٔ ولگرد روزگار ایشان را فرود می‌آورد، در حد مردمی که هیچ اصلی از اصول اخلاقی و اجتماعی و دینی را هرگز نپذیرفته‌اند» (همان: ۵۱).

شیوهٔ قلندران درست مخالف زاهدان زمانشان بود. آنان همواره می‌کوشیدند که باطنی پاک‌تر از ظاهر داشته باشند. پیشتر دربارهٔ فرقهٔ ملامتیه گفته شد که بنیان تفکر آن‌ها بر تقوی و زهد مستور بود. قلندران نیز عبادت‌ها و عوالم معنوی خود را از دیدگان عامهٔ مردم پنهان می‌کردند و حتی تا جایی که امکان داشت در رسوایی و بدنامی خود تلاش می‌کردند. آنان خود را در معرض کارهایی قرار می‌دادند که جلب ملامت می‌کند؛ زیرا ملامت را نشانهٔ کمال خود در مسیر قلندری می‌دانستند. از این رو هرکسی که بیشتر مورد سرزنش و آزار مردم قرار می‌گرفت، در آیین قلندری استوارتر و ارزشمندتر بود (برومند سعید، ۱۳۸۴: ۲۹۳). این رفتار قلندران در حقیقت واکنشی بود علیه زاهدان ریاکاری که برای کسب خوشنامی و یا جاه و مال، در مسیر شریعت و طریقت گام برمی‌داشتند.

آنچه در کار قلندریه چشم‌گیر است، تجاوز آنان به تابوهای اجتماعی است و این مضمون وقتی در عرصهٔ طامات و شعر مغانهٔ فارسی در آثار سنایی و عطار و حافظ خود را به شکل هنری نشان می‌دهد، ادبیات قلندری یا شعر مغانهٔ فارسی را شکل می‌دهد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۶۳).

۳-۳. ویژگی‌های شعر قلندری

شعر قلندرانه یکی از شاخه‌های شعر عرفانی است که اولین نمونه‌های آن در اشعار قرن چهارم و نخستین سال‌های قرن پنجم دیده می‌شود. بعدها «قلندریات» تبدیل به یک ژانر ادبی شد و بیشترین نقش را در شکل‌گیری عالی‌ترین صورت‌های غزل فارسی عهده‌دار شد. نخستین کسی که شعر قلندری را به عنوان یک گونهٔ ادبی مستقل ارائه کرد سنایی است و در قرن‌های بعد نمونه‌های عالی این نوع شعر در غزلیات عطار، حافظ و مولانا دیده می‌شود. شعر قلندری شعری است که سرایندهٔ آن می‌کوشد ارزش‌های رسمی، عرفی، دینی و اخلاقیِ مورد احترام در جامعه را زیر سؤال ببرد و ارزش‌های دیگری را جایگزین آن‌ها کند؛ ارزش‌هایی که در عرف جامعه و نزد ارباب شریعت نه تنها ارزش به شمار نمی‌آیند، بلکه «ضدّ ارزش» تلقّی می‌شوند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۹۷). در این نوع شعر، امور ضد ارزش مثبت است و به آن‌ها توصیه می‌شود و از سوی دیگر اموری که از نظر دینی و عرفی باارزش هستند، منفی، مذموم و نشانهٔ ظاهرگرایی هستند. از این رو بی‌ارزش معرّفی می‌شوند و به ترک یا رها کردن آن‌ها سفارش می‌شود. این مفهوم مرکزی سبب پدید آمدن دو تقابل بسیار کلان شده که مجموعهٔ تصاویر، مفاهیم و نشانه‌های شعر قلندری حول محور این دو تقابل شکل گرفته است: تقابل امور و اعمال ارزشی و دینی با امور و اعمال ضد ارزشی و ضد دینی؛ که در حقیقت تقابل ظاهر و باطن است (قادری و شمس، ۱۴۰۱: ۲۲۱-۲۲۲). مسجد، صومعه، کعبه، خانقاه، زاهد، صوفی، زهد، نماز، روزه، سجاده، تسبیح، خرقه، توبه و مانند این‌ها که مفاهیم کلیدی حوزهٔ شریعت و تصوّف هستند، به ضد ارزش تبدیل می‌شوند و در مقابل، واژگانی چون خرابات، میکده، بتخانه، دیر، باده، زنّار و رند مورد قبول واقع می‌شوند. این فراهنجاری معنایی در شعر قلندری سبب طنزآمیز شدن آن می‌شود. این طنزِ ویژه سکه‌ای است که یک روی آن «تصویر هنری اجتماع نقیضین و ضدّین» و روی دیگر آن «تجاوز هنری به تابوها» است. تجاوز شاعر به تابوی «زهد»، «زاهد»، «مسجد»، «خانقاه»، «شیخ» و دیگر مفاهیم وابسته به آن، زمانی به اوج می‌رسد که شاعر به ستایش نقاط مقابل این مفاهیم می‌پردازد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۳۳۵).

شعر قلندری و ارزش‌ستیزی ویژهٔ آن، نوعی واکنش اجتماعی و سیاسی به ظاهرگرایی و ریا در عصر خود است. در این شعر شاعر با مظاهر رسمی شریعت و تصوّف که ابزار فریبکاری و تزویر عدّه‌ای شده است، می‌ستیزد؛ نه با مفهوم حقیقی آن‌ها. به باور دوبروین نباید تصوّر کرد که در این استعارات انعکاسی از واقعیت وجود دارد. شعرایی از قبیل سنایی و عطار که غالباً این مضامین را در شعر خود به کار می‌بردند،

یقیناً عرفای قانون‌ستیزی نبودند، بلکه مسلمانان پرهیزگاری بودند که بر اطاعت از ارادهٔ حق، بدان‌گونه که در شریعت تعیین شده، تأکید زیادی می‌ورزیدند (دوبروین، ۱۳۷۸: ۱۰۵).

٤-۳. طالب آملی و سبک هندی

طالب آملی از چهره‌های برجستهٔ سبک هندی است که حدود سال ۹۸۷ هجری در آمل دیده به جهان گشود. پس از مهاجرت به هند از شاعران دربار جهانگیرشاه شد و پس از چندی به مقام ملک‌الشعرایی دربار رسید. وی در سال ۱۰۳۶ هجری در کشمیر وفات یافت. طالب آملی همچون دیگر شاعران سبک هندی در مضمون‌سازی و ایده‌پردازی مهارت دارد؛ امّا شعر او نیز چون معاصرانش از مضامین تکراری و گاه مبتذل تهی نیست.

شعر سبک هندی از قرن یازدهم، گریزی شتابناک از سنّت را آغاز می‌کند و به سرعت از سنّت قدیم می‌گسلد. امّا به جهت آن که جهان‌بینی و ساختار ذهنی تازه‌ای پشتوانهٔ این تحوّل‌خواهی نیست، قادر به شکستن تمام معیارهای کلاسیک نیست. جهان‌بینی محصول کار جمعی است و باید پیشتر فراهم آمده باشد تا نویسنده بتواند آن را در اثر خود بیاورد. در شعر سبک هندی جهان‌بینی تازه‌ای که محصول عامل جمعی باشد، یافت نمی‌شود. از این رو با جهانی محدود و جزئی مواجه می‌شویم که در دنیای یک بیت خلاصه می‌شود. شعر این دوره ادبیت خود را نه در آفرینش جهان دیگر، که در ایجاد حوادث لفظی در زبان می‌جوید (فتوحی رود معجنی، ۱۳۷۹: ۶۰-۶۲). از این رو نوعی ابتذال در مضامین آن‌ها دیده می‌شود. در میان فارسی‌زبانان و هندیان قرن یازده و دوازده، **ابتذال** به معنی دست‌فرسودکردن و تکرار مضامین دیگران است (همان: ۴۴۰). این تعبیر به معنی سابقه داشتن مضمون یک شعر در شعر دیگران است و در تعبیر آنان، شعر مبتذل شعری است که مضمون آن تازه و نو نباشد و حتی یکی از شیوه‌های نقد شعر در سبک هندی «ابتذال برآوردن» بوده است. برخی نیز بر این باورند که شعر هیچ‌کس از ابتذال خالی نیست. در تذکرهٔ **همیشه بهار**، مؤلف پس از نقل حکایتی در باب شعر صائب تبریزی می‌گوید که اغلب اشعار معاصران وی تکرار مضامین گذشتگان است در لباس الفاظ فاخر (همان: ۱۱۷-۱۱۸).

یکی از مضامینی که در شعر طالب آملی دیده می‌شود و مسبوق به سابقه است، تعبیرات و اصطلاحات رندی و قلندری است که به سبب کثرت کاربرد در شعر فارسی، به صورت سنّت شعری درآمده است و شعرای مختلف در ادوار شعر فارسی از آن برای مضمون‌پردازی بهره گرفته‌اند.

٤- بحث و بررسی

٤-١. پیوند با اصطلاحات می و میخانه

مضمون رفتن به میخانه و درخواست می از ساقی و باده‌نوشی در ادبیات فارسی دامنه‌ای گسترده دارد تا جایی که بسیاری از آثار سخنوران را به نمونه‌هایی از ساقی‌نامه و مغنی‌نامه‌سرایی تبدیل کرده است. این گونه مضامین اگرچه تماماً درست و مبتنی بر واقعیت نیست، امّا کاربرد گسترده و تکرار تصاویر مربوط به رفتن به میخانه و باده‌گساری و مدهوشی و سرمستی کمک شایانی به بازتولید اندیشه‌های ملامتی در شعر فارسی کرده است. این گونه تصاویر می‌توانند حامل مضامین مختلفی چون عشق، عرفان، سرمستی، آزادگی، رندی و ریاستیزی باشند:

ما زیر هفت پرده می ناب می‌کشیم　　خون می‌خوریم و دست و دهن آب می‌کشیم

بر خلق روشن است همهٔ راز ما چو روز　　جامی چو آفتاب به مهتاب می‌کشیم

(کلیات طالب آملی: بیت ۴۱-۱۴۶۴۰)

بزمی که در او گل بود و جام نباشد　　شایستهٔ رندان می‌آشام نباشد

(ب ۱۱۷۶۱)

در غالب ابیاتی که در وصف «می» سروده شده‌اند، روی سخن به سوی ساقی است و در ستایش میگساری و باده‌نوشی. از آن جمله غزلی که با ردیف «می» سروده شده است:

ساقی مدار طبع مرا در خمار می　　جامی بده که سوختم از انتظار می

یا خود چو سرو تنگ در آغوش من درآی　　یا بشکفان گلی به رخم از بهار می

(ب ۲-۱۸۳۵۱)

آمیزشت به ساقی و می باد زانکه نیست　　چون می مصاحبی و چو ساقی برادری

(ب ۱۷۸۲۰)

طالب باده را غذای روح می‌داند:

ز باده روح پذیرد غذا که گفت تو را　　که قوت جان ز نسیم شرابخانه مکن

(ب ۱۷۰۵۷)

در بیت زیر تصویر رند پاکبازی را می‌بینیم که با پیر مغان عهد می‌بندد که هرچه دارد در راه شراب کهنه بدهد:

«طالب» به دست پیر مغان عهد کرده‌ام کانچ آیدم به کف به شراب کهن دهم
(ب ۱۵۰۷۸)

او گاهی چنان در ستایش می مبالغه می‌کند که آن را به همهٔ مقدسات دینی برتری می‌دهد. برای نمونه در بیت زیر برای می جایگاهی فراتر از آب چشمهٔ کوثر قائل می‌شود:

اول به آب چشمهٔ کوثر دهان خویش شویم به صد ادب برم آنگاه نام می
(ب ۱۸۳۲۵)

و در بیتی دیگر با بهره‌گیری از مفهوم «شام غریبان»، به اهمیت می صبحگاهی اشاره می‌کند:

صبحست و هوای می و هنگام صبوحی ساقی به من تشنه رسان جام صبوحی
از شام غریبان بترم در نظر آید صبحی که به گوشم نرسد نام صبوحی
(ب ۹۰-۱۸۳۸۹)

میخانه در نظر او جای عشق و مستی است. او برای میخانه جایگاهی قائل است که حتی خاک‌روبی یا غبارروبی میخانه را «گلستان‌روبی» می‌خواند:

عمرها شد گلستان‌روب در میخانه‌ام بوسه‌گاهی نیست جز طرف لب پیمانه‌ام
(ب ۱۴۷۴۶)

سراغ طالب از میخانه جو که آن رند بی‌غم را به هرجا گم نمایند از در میخانه گیرندش
(ب ۱۳۶۶۴)

۲-٤. تعریض و کنایه به زاهدان و ریاکاران

یکی از مضامین قلندری در ادب فارسی تقابل زاهدان ریاکار و عارفان و عاشقان حقیقی خداوند است. عبادت زاهدان برای رفتن به بهشت و برخورداری از نعمت‌های بهشتی است و بویی از عشق حق نبرده‌اند. این دو گروه از هیچ روی با هم سازگاری ندارند. از این رو طالب آملی می‌گوید:

زاهدان را نیست با ما اتفاق از هیچ روی وقت خویش و خاطر ما را مشوّش می‌کنند
(ب ۱۱۹۲۷)

در نگاه طالب، زاهد چهره‌ای منفی دارد و دارای دو خصوصیت بارز است؛ ظاهرپرستی و ریاکاری. امام علی (ع) در حکمت ۲۳۷ نهج‌البلاغه عبادت‌کنندگان را به سه دسته تقسیم کرده است:

«وَ قَالَ (علیه السلام): إِنَّ قَوْماً عَبَدُوا اللَّهَ رَغْبَةً فَتِلْكَ عِبَادَةُ التُّجَّارِ، وَ إِنَّ قَوْماً عَبَدُوا اللَّهَ رَهْبَةً فَتِلْكَ عِبَادَةُ الْعَبِيدِ، وَ إِنَّ قَوْماً عَبَدُوا اللَّهَ شُكْراً فَتِلْكَ عِبَادَةُ الْأَحْرَارِ»

و درود خدا بر او، فرمود: گروهی خدا را به امید بخشش پرستش کردند، که این پرستش بازرگانان است، و گروهی او را از روی ترس عبادت کردند که این عبادت بردگان است، و گروهی خدا را از روی سپاسگزاری پرستیدند و این پرستش آزادگان است (نهج‌البلاغه: ۴۱۹).

تصویری که از زاهد در ادبیات فارسی انعکاس پیدا کرده است گاه مانند تصویر تاجر و گاه چون تصویر برده در روایت بالا است؛ کسی که به شوق بهشت یا از ترس عذاب دوزخ خدا را عبادت می‌کند. در نگاه طالب آملی خداپرستی زاهد برمبنای فهمی از ظاهر دین و شریعت است و هدف او از عبادت ترس از آتش دوزخ است:

ما در حرم و دیر نماند آنچه ندیدیم زاهد تو چه دیدی؟ در و دیوار و دگر هیچ
(ب ۹۰۹۲)

حفظ تن خود می‌کند از آتش دوزخ زاهد همه خود راست پرستار و دگر هیچ
(ب ۹۰۹۴)

در ابیات مختلفی به ظاهرپرستی زاهد اشاره شده است:

زاهد رقیب ما نبود ز آنکه عاشق است او بر جمال کعبه و ما بر جمال دوست
(ب ۷۹۸۲)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

زاهد به سوی گوشهٔ محراب رو نهاد عاشق دوید و گوشهٔ ابروی او گرفت
(ب ۸۷۸۳)

غزل ۸۲۸ در نکوهش زاهدان و شیخان سروده شده است. طالب در این غزل آن‌ها را با عباراتی از قبیل «خودفروش»، «ابله»، «طرّار»، «فروشندهٔ دین»، «کوته‌خرد» و ... توصیف می‌کند:

خودفروشان ز پی گرمی بازار خودند | کار دین را همه بگذاشته در کار خودند
معنی قید بود بند شریعت و ایشان | نه گرفتار شریعت که گرفتار خودند
خانهٔ شرع خرابست که ارباب صلاح | به عمارتگری گنبد دستار خودند
شانه در ریش و دل اندر پی جمعیت مال | سبحه در دست و در اندیشهٔ زنّار خودند
ابلهی کرده چو ابلیس به طراری جفت | ابله اندر نظر مردم و طرار خودند
زان به سودای زیان‌آورشان سودی نیست | که فروشندهٔ دینند و خریدار خودند
همه را نقش زبان حرف پرستاری لیک | نه پرستار خدا بلکه پرستار خودند ...
می‌نمایند همی گنبد دستار سفید | لیک غافل ز درون‌های سیه‌کار خودند
منکر این صف کوته‌خرد ریش‌دراز | باش «طالب» که خود آن نیز در انکار خودند

(ب ۷۳-۱۱۸۶۴)

اساس تعلیمات قلندریه دوری از تزویر و ریا و تأکید بر صدق و اخلاص بوده است. ریا و تزویر از دیدگاه آن‌ها آنچنان گناه بزرگی است که اندک آلودگی به آن، تمام وجود سالک را به گمراهی می‌کشاند و به کلی او را از صفای معنوی دور می‌سازد. قلندران با زاهدان ریاکاری که دین را ابزاری برای پیشبرد منافع و مصالح خود قرار می‌دادند، سازگاری نداشتند. در ادب فارسی نیز زاهدان ریاکار همواره مورد طعن و تعریض قرار گرفته‌اند. در غزلیات طالب آملی ابیات زیادی دیده می‌شود که در آن‌ها شاعر به زاهدان ریاکار تاخته است و زاهد، واعظ، شیخ، مفتی و محتسب از طعنه‌ها و کنایه‌های او در امان نمانده‌اند.

شاعر در بیت زیر برای بیان میزان ریاکاری زاهدان از سه عنصر مقدس در دین اسلام (جبرئیل، آب کوثر و چشمهٔ زمزم) بهره می‌گیرد. در این تمثیل، ریاکاری زاهد در نظر طالب تا بدان جایی است که حتی اگر جبرئیل، فرشتهٔ مقرّب خداوند، خرقهٔ ریایی او را با آب چشمهٔ کوثر که چشمه‌ای بهشتی است و آب چشمهٔ زمزم، که آبی مقدس است بشوید، قادر به زدودن لکهٔ ریا از خرقهٔ آلودهٔ زاهد نیست:

خرقهٔ زاهد نگردد پاک از نیل ریا | جبرئیلش گر به آب کوثر و زمزم کشد

(ب ۹۲۳۰)

یکی از مصادیق ریاکاری زاهدان در اشعار طالب آملی باده‌نوشی پنهانی آنان است:

زاهدان گاهی شبیخونی به ساغر می‌زنند آستین‌شان کوته اما دستشان کوتاه نیست
(ب ۸۲۸۸)

در بیت زیر نیز به باده‌نوشی پنهانی و حیله و تزویر زاهد اشاره می‌کند:

تو می به کوزه خوری زاهدا ز حیله و ما ز ساده‌لوحی خود آب در پیاله خوریم
(ب ۱۵۹۶۷)

او اندیشه و باطن زاهدان و پرهیزکاران را چنان آلوده می‌داند که اقتدای نماز به گنهکاران را ترجیح می‌دهد:

از پی تردامنان می‌بندم احرام نماز زآنکه بس آلوده دیدم نیّت پرهیزکار
(ب ۱۳۰۰۳)

تازیانهٔ کنایه‌های طالب نه فقط به زاهد، بلکه بر فقیه، واعظ، مفتی، محتسب و شیخ نیز فرود می‌آید:

فقیه بیخود و واعظ خراب و مفتی مست تو از کدام مسلمان‌تری که مست نه‌ای
(ب ۱۷۳۴۷)

کدو شکسته شراب‌الیهود محتسبان به رشوه آفت مینای می‌فروش من است
(ب ۷۰۵۸)

در بیت زیر شاعر با پارادوکسی زیبا از قول می‌فروش به شیخ شهر می‌گوید که در ازای باده، کتاب (مجاز از قرآن) می‌خواهد. در حقیقت با نسبت دادن جنس معیّن (می) به شیخ شهر، و کتاب (قرآن) به می‌فروش، تناقض و تابوشکنی را به اوج رسانده است:

به شیخ شهر بگو می‌فروش می‌گوید بهای جنس معیّن کتاب می‌گیرم
(ب ۱۴۸۱۱)

او از اینکه به او صفت «زاهد» و «عابد» بدهند، ننگ دارد:

گویند که خوش زاهد و عابد شده «طالب» این حرف به گوشم مرسانید خدا را
(ب ۶۳۳۲)

در بیتی دیگر رسوم زاهدی را با شیّادی برابر می‌داند:

مکن در کار ما رندان رسوم زاهدی طالب که مشرب چون بلند افتاد شیادی نمی‌خواهد
(ب ۱۲۵۳۷)

۳-٤. گرویدن به آئین ترسایان، مغان و برهمنان

یکی از ویژگی‌های شعر قلندری که آن را از انواع دیگر متمایز می‌کند، بیزاری جستن از دین اسلام و گرویدن به ادیان دیگر است. طالب آملی نیز اصطلاحات و واژگان آئین‌های غیراسلام مانند مسیحیت، زرتشتی و بت‌پرستی را در شعر خود به کار برده است. کلماتی چون دیر، بتخانه، راهب، مغ، برهمن، گبر، زنّار و ترکیباتی نظیر پیر مغان، پیر دیر، کیش مغان و دیر مغان در شعر طالب کاربرد فراوانی دارند. او در جایی خود را پیرو آئین برهمایی در هندوستان معرفی می‌کند و گرویدن به آئین برهمنان را معلول اسلام خشک و بدونِ فیضی که زاهدان ارائه کرده‌اند، می‌داند:

«طالب» از اسلام زاهد کس رخ فیضی ندید　　زین سبب یک عمر با کیش برهمن ساختیم
(ب ۱۴۳۵۴)

در قید سبحه مانده‌ام آن برهمن کجاست　　تا موکشان به حلقهٔ زنّارم آورد
(ب ۱۲۲۵۱)

مغان به پیشوایان دین زرتشتی گفته می‌شود و در ادب عرفانی، پیر می‌فروش را گویند؛ از آن رو که در قدیم شراب ناب را از دکان و خانه‌های مجوسان می‌توانستند تهیه کنند. مراد از پیر می‌فروش عارف کامل، قطب و مرشد، و نیز مقام بی‌خودی است. و این عارف کامل است که سالک را می ناب ارمغان می‌کند (سجادی، ۱۳۸۳: ۷۳۴). طالب سر به آستانهٔ پیر مغان می‌نهد و خود را بندهٔ او معرفی می‌کند:

بندهٔ پیر مغانم که از او تا شده بود　　دی میم صافی و امروز ایاغم روشن
(ب ۱۶۹۱۰)

«طالب» نشود پیر مغان با تو چو می صاف　　تا شیوهٔ رندان قدح‌خوار نگیری
(ب ۱۸۱۴۶)

در جای دیگر او را با عنوان پیر دیر خطاب می‌کند:

بود به سوی تو ای پیر دیر روی حریفان　　که بوی فیض ز جام تو و سبوی تو آید
(ب ۱۱۶۸۱)

دیر به معنی محل تربیت و زندگی گوشه‌نشینان و زاهدان و راهبان است، که به یادگار از دوران مسیحیت، در برخی از سرزمین‌های اسلامی، به ویژه سوریه و بین‌النهرین وجود داشت. در شعر عرفانی به معانی گوناگون از جمله عبادتگاه و خانهٔ پیر و مرشد به کار رفته و گاه کنایه از محل کفر و ملامتکده است

(سجادی، ۱۳۸۳: ۳۹۷). طالب در بیتی عناصر دینی دارای ارزش را در مقابل عناصر ضد ارزش قرار می‌دهد و خود را که در دیر قرار دارد، در جایگاه پیامبر، همراهان خود را در جایگاه صحابهٔ پیامبر و نسیمی را که از جانب میکده می‌آید و بوی می را با خود می‌آورد، در جایگاه سروش، پیام‌آور وحی، دانسته است:

منم پیمبر دیر و موافقان اصحاب نسیم میکده و می، صبا، سروش من است
(ب ۷۰۵۷)

او نیک‌بختی خود را در گرو دعائی از جانب راهب می‌داند و از زاهدان ریایی به راهب پناه می‌برد:

طالب از راهب دعایی درحق رندان بس است تا قیامت گو بکن شیخ زمان نفرین ما
(ب ۵۶۶۴)

صید راهب شو دلا تا کی ز بیم زاهدان سبحه باید ساختن زنّار باید سوختن
(ب ۱۶۹۳۵)

طالب به قدری از تزویر ریاکاران به تنگ آمده است که ترجیح می‌دهد لباس احرام را نه در کعبه، که در کنشت، عبادتگاه یهودیان، به تن کند:

در تزویر بستم چند «طالب» لباس کعبه پوشم در کنشتی
(ب ۱۸۰۲۱)

گاه نیز اصطلاحات مربوط به مذاهب مختلف را در کنار یکدیگر به کار می‌برد:

برهمن مژده که با کیش مغانم کار است تار تسبیح من از سلسلهٔ زنّار است
(ب ۶۶۲۹)

٤-٤. تقابل اماکن مقدّس و نامقدّس

در شعر قلندری تقابل اماکن مقدس اسلامی چون مسجد، صومعه، خانقاه و کعبه با اماکن نامقدس و بدنام از جمله میخانه، بتکده و خرابات به کرّات دیده می‌شود. در اندیشهٔ قلندری مسجد و صومعه جای کسانی است که بنا بر عرف و عادت دین می‌ورزند و در حقیقت جای ریاکاران است. در مقابل، میخانه، بتکده و خرابات جایگاه راستی و درستی است. طالب نیز بارها از بیان نمادین و شاعرانهٔ پناه بردن از مسجد به میخانه استفاده کرده است:

مسجدروی و سبحه‌شماری دلش فسرد «طالب» پس از این خانهٔ خمار پسند است
(ب ۸۰۱۱)

در مسجدیم و طاعت میخانه شغل ماست جامی به طاق ابروی محراب می‌کشیم
(ب ۱۴۶۴۳)

شاعر برای میکده جایگاهی قائل است که طواف کردن را که امری مقدس و مخصوص کعبه است، به میکده نسبت می‌دهد:

بر تشنه‌لب زیارت دریا مبارکست یعنی طواف میکده بر ما مبارکست
(ب ۸۵۲۸)

او امیدوار است عشق و عرفان حقیقی را که در مسجد و صومعه و کعبه یافت نمی‌شود، در میکده و بتخانه بیابد:

خود را به در صومعه گم کرده‌ام امروز امید که در گوشهٔ میخانه بیابم
(ب ۱۴۰۱۴)

گر نشئه دوستی ره میخانه پیش گیر پیمان زهد بشکن و پیمانه پیش گیر
(ب ۱۲۷۵۰)

«طالب» بیا که سلسلهٔ عزم کعبه را بر هم زنیم و راه صنم‌خانه سر کنیم
(ب ۱۴۲۱۴)

در بیت زیر نیز تقابل کعبه با بتخانه، و قندیل (چراغ) با ناقوس دیده می‌شود:

بودی دلا ز مرتبه قندیل کعبه دوش امروز در صنم‌کده ناقوس گشته‌ای
(ب ۱۷۵۱۳)

در ابیات زیر نیز ترجیح اماکن نامقدس بر اماکن مقدس مشهود است:

قندیل کعبه کز دل عاشق نمونه است ناقوس‌وار خدمت بیت‌الصنم کند...

کو جرعه‌نوش دیر که مستانه بی‌حجاب در صحن کعبه مشق سجود صنم کند
(ب ۵۰-۱۰۰۴۸)

کعبه گو ویران شو، از بتخانه خشتی کم مباد جز به تعظیم صنم پشت برهمن خم مباد
(ب ۹۶۵۳)

خرابات به عنوان مکانی که مرکز انواع فسق و فجور و اعمال خلاف عفت بوده است، نقش عمده‌ای در ایجاد تصاویر متناقض و جایگاه ویژه‌ای در شعر قلندری دارد. خرابات در نگاه طالب مکان پاک و مقدّسی است که زاهد ریاکار در آن جایی ندارد و با تعریض به او می‌گوید که خرابات جایگاه صدق و راستی است؛ نه ریا و سالوس:

زاهد به خرابات قدم رنجه مفرمای ترسم که به مشربکده سالوس نگنجد
(ب ۹۴۷۷)

در شعر قلندری خرابات به مسجد، کعبه و دیگر اماکن مقدس برتری دارد. طالب خرابات را به کعبه ترجیح می‌دهد، زیرا بهرهٔ معنوی و فیضی از کعبه برای او حاصل نشده است:

کعبه بگذاشت دلم، راه خرابات گرفت چه کند فیضی از آن منزل معمور نیافت
(ب ۸۴۳۳)

چرا که هنگامه و ازدحام ریاکاران، راه و باب کعبه را مسدود کرده است:

ز جوش اهل ریا باب کعبه مسدود است بیا که وجدکنان درگه صنم بوسیم
(ب ۱۴۲۴۵)

٥-٤. رد و خوارداشت مظاهر شریعت

در شعر قلندری گاه شاعر از مظاهر شریعت اظهار دوری و بیزاری می‌کند. نماز، روزه، زهد، تقوی، توبه، تسبیح، سجاده و خرقه از جملهٔ این مظاهرند که شاعر به آن‌ها می‌تازد. البته غرض ستیزه با شریعت نیست، بلکه به ضد ارزش بودن مظاهر و اعمالی که آلوده به ریا و به دور از خلوص نیت‌اند، اشاره دارد.

١-٥-٤. زهد و تقوی

زهد که به معنای روی‌گردانی از دنیا برای کسب ثواب اخروی است، در دوره‌های مختلف شعر فارسی حضور داشته و از مفاهیم پربسامد و چالشی است. مقابله با زهد ریایی اصلی‌ترین درونمایهٔ شعر قلندری است. طالب آملی با تعریض به زاهد، زهد و تقوای او را به سخره می‌گیرد و شفاعت زهد و تقوی در محشر را به چیزی نمی‌شمارد:

زهد و تقوی را تو ای زاهد شفیع خویش ساز من کسی دارم که در محشر به فریادم رسد
(ب ۱۰۵۵۷)

او تقوی را سبب آلودگی می‌داند و توصیه به زدودن آن می‌کند:

گر به مشرب گوشهٔ چشمیت هست دامن از آلایش تقوی بچین
(ب ۱۷۰۳۰)

و عبور از تقوی را تنها در پناه حمایت گناه و گنهکاری می‌داند:

ز خشک وادی تقوی عبور ممکن نیست مگر حمایت دامان تر برد ما را
(ب ۶۱۱۵)

۲-۵-٤. توبه

توبه، به معنی بازگشت از گناه، که از ارکان دین‌داری است، در اندیشهٔ قلندری چهره‌ای منفی دارد و یکی دیگر از تابوهایی است که در شعر قلندری شکسته می‌شود. آنجا که شاعر به فرمان اهل سلامت توبه می‌کند، ذوق باده و باده‌گساری در او از بین نمی‌رود:

توبه می‌گفتم ز بس تکلیف بی‌دردان ولی می‌چکد از توبه صد میخانه ذوق باده‌ام
(ب ۱۴۲۵۵)

نوزاهدم ز خوردن خون توبه کرده‌ام بودم همیشه مست، کنون توبه کرده‌ام

موم سر قرابه بود مهر توبه‌ام دریاب زین اشاره که چون توبه کرده‌ام
(ب ۵-۱۵۳۹۴)

در شعر قلندری پیوسته از شکستن توبه سخن به میان می‌آید. از آنجایی که در اندیشهٔ قلندری می بر مظاهر شریعت برتری دارد، اگر به شکستن توبه امر کند، باید فرمانش را پذیرا شد:

بر ما گنه توبه شکستن منویسید کین توبه به فرمان می ناب شکستیم
(ب ۱۴۸۲۶)

در شعر طالب مفهوم توبه کردن و توبه شکستن، با مفهوم باده‌نوشی پیوند خورده است و غالباً توبه شکستن با نوشیدن شراب انجام می‌شود:

وقتست که خالی شود از خون دلتان باز ای جام و سبو مژده که من توبه شکستم
(ب ۱۵۳۳۴)

ما مشربیان می پرستیم آرایش توبه چون شکستیم

با علت کوته‌آستینی بر ساغر می درازدستیم
(ب ۲-۱۴۸۷۱)

او گاهی از توبهٔ خود توبه می‌کند و استغفارگویان طاعت شراب می‌کند:

ما شراب‌آلودگان از توبهٔ خود تائبیم　　طاعت ما غیر استغفار استغفار نیست
(ب ۷۰۷۳)

و گاه به طور کلی توبه کردن را انکار می‌کند:

«طالب» به حرف توبه نیم آشنا بلی　　نشنیده گوش مشرب من جز پیام می
(ب ۱۸۳۲۶)

اثر ز باده نهشتیم در صراحی و جام　　به گل صبا نکند آنچه ما به می کردیم
مخور به توبهٔ ناکرده خون ما «طالب»　　کجا؟ به پیش که؟ حاشا! چه توبه؟ کی کردیم؟
(ب ۹-۱۴۹۲۸)

۳-۵-٤. تسبیح

زنّار کمربند یا گردن‌بندی است که مسیحیان و زرتشتیان روی لباس استفاده می‌کردند تا بدین طریق از مسمانان بازشناخته شوند. در ابیات دارای وجه قلندری تقابل تسبیح با زنّار دیده می‌شود و شاعر همواره زنّار را به آن ترجیح می‌دهد:

سبحه تا کی گرددت گرد سرانگشتان، تو نیز　　حلقه شو طوف دوئی گرد سر زنّار زن
(ب ۱۶۸۸۰)

استخوان سبحه گو در چشم زاهد خاک شو　　سهل باشد از سر زنّار مویی کم مباد
(ب ۹۶۵۵)

ای برهمن نقل مذهب گاهگاهی هم خوشست　　لطف کن تسبیح من بستان و زنّارم بده
(ب ۱۷۳۳۲)

او تسبیح را که ابزاری در دست زاهدان ریاکار شده خوار می‌شمارد و آن را صدها برابر بدتر از زنّار، که در زبان قلندری از مصادیق کفر است، می‌داند:

رخنهٔ تسبیح اگر اینست در قاموس شرع　　مو به مو بشمار و بر هر موی صد زنّار بند
(ب ۱۲۰۹۴)

در بیت زیر تقابل تسبیح با جام می دیده می‌شود:

سبحه در دستم مبین طالب که چون دُردی‌کشان جام می در آستین دارد دل ناشاد من
(ب ۱۶۸۱۴)

٤-٥-٤. سجاده

سجاده در شریعت نماد پاکی است و زاهدان اهتمام ویژه‌ای به طهارت آن دارند، ولی طالب آن را به شراب که نماد ناپاکی است می‌اندازد:

راست ناید می کشیدن هیچ با ارباب شید جا نمازم در شراب انداز و مسواکم بسوز
(ب ۱۳۱۰۰)

٥-٥-٤. خرقه

خرقه جامهٔ رسمی صوفیان است. هجویری می‌گوید: خرقه پوشیدن میان این طایفه معتادست و اندر مجمع‌های بزرگ که مشایخ بزرگ حاضر باشند، این کار انجام دهند (سجادی، ۱۳۸۳: ۳۴۵). در واقع، خرقه لباس شهرت تلقّی می‌شد و به نوعی دستمایهٔ تزویر زاهدان و شیخان ریاکار شده بود. از این رو، در اندیشهٔ قلندری وجهه‌ای منفی دارد. طالب نیز بارها در شعر خود از آن اظهار بیزاری کرده است:

به طالب خرقهٔ تزویر خود منمای ای زاهد مبادا پردهٔ هر تار زنّاری برون آرد
(ب ۱۲۲۷۷)

و آن را به زاهد، و قبای درویشی را به خود نسبت داده است:

ز حال خرقه‌پوشان نیستم آگه ولی دانم که در عالم چو طالب نیست درویش قباپوشی
(ب ۱۷۸۵۹)

مضمون «خرقه را به می شستن» از تعابیر و اصطلاحات شعر قلندری است. طالب نیز از این مفهوم بهره جسته و خرقهٔ خود را متفاوت از خرقهٔ صوفیان و زاهدان معرفی کرده است؛ خرقه‌ای که با می شست‌وشو داده شده است:

خیزد به جای دود، بخار شراب اگر آتش زنند خرقهٔ پشمینهٔ مرا
(ب ۶۲۳۷)

٦-٤. ستایش رندان و نسبت دادن صفت رند به خود

مضمون‌پردازی‌هایی که حول محور شخصیت رند انجام شده، به یکی از مفاهیم اصلی در غزلیات شاعران ملامتی تبدیل شده است. رند همانگونه که شخصیت محوری و قهرمان لیریک شعر حافظ است،

در شعر طالب نیز شخصیتی محوری دارد و در مقابل زاهد قرار می‌گیرد. رند که غالباً با صفت‌های قدح‌نوش، قدح‌خوار، می‌کش، می‌آشام و دُردآشام توصیف می‌شود، شخصیتی پاک‌باز دارد و الهام‌بخش عشق است. او انسانی است که معیارهای حاکم بر جامعه را نمی‌پذیرد و در صدد شکستن تابوهای جامعه است. انتخاب رند به عنوان شخصیت محوری مثبت در شعر قلندری نوعی واکنش به عرف و عادت در جامعه‌ای است که در آن تظاهر به دینداری می‌شود و زهد و تقوی پوششی شده است برای «آن کار دیگر»:

آن که تقوی و ورع داد به زاهد طالب　　رندی و بی سر و پائی به من شیدا داد
(ب ۱۰۵۷۱)

هم‌نمک تا با صف رندان و میخواران شدم　　صحبت پرهیزکاران آش پرهیزم نمود
(ب ۱۱۵۷۳)

طالب در اعتراض به باده‌نوشی پنهانی زاهد که زهد خویش را پوششی برای ریاکاری و تزویر کرده است، می‌نوشی رندان در ملأ عام را مطرح می‌کند:

ما که رندیم قدح بر سر بازار کشیم　　تو که در پردهٔ زهدی به نهانخانه بنوش
(ب ۱۳۵۱۶)

البته این اظهارات غالباً غیرواقعی و مبتنی بر تخیل شاعر هستند. او گاهی خود را از شمار رندان به حساب می‌آورد:

طالبی ساخته بودم همگی شیدفروش　　شکر که اینک به جهان رند قدح‌نوش شدم
(ب ۱۴۴۴۳)

«طالب» آن رند قدح‌نوشم که بهر امتحان　　گر رگ جانم گشایی خون تاک آید از او
(ب ۱۷۳۰۶)

یک زمان بی‌صحبت مستان نیارم زیستن　　رند عاشق، جام واله، باده‌ای چون من کجاست؟
(ب ۷۹۸۸)

و گاه به ستایش و تجلیل از آن‌ها می‌پردازد. «تجلیل از رندان قلندر، که آشکارا پا بر سر همهٔ ارزش‌های زمانه زده‌اند، عملاً تجاوز به مجموعه‌ای از تابوها است که قدرت حاکم در اختیار دارد: تابوی مسجد،

تابوی خانقاه، تابوی مدرسه، تابوی شیخ، تابوی زاهد، تابوی اخلاق رایج، تابوی صلاح‌پیشگی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۳۳۶). بنابراین ستایش رند همواره در کنار نکوهش زاهد انجام می‌پذیرد:

الفت شیخان زاهد رخنه در ذوقم فکند یاد صحبت‌ها که با رندان می‌کش داشتم
(ب ۱۵۷۱۰)

ندیدم زاهدان بی‌صفا را در نفس فیضی که تکبیر از دم رندان دُردآشام بگرفتم
(ب ۱۵۷۱۹)

۷-٤. فراسوی کفر و ایمان

ترجیح خرابات بر مسجد و برتری میکده و بتخانه بر کعبه که در بخش‌های پیشین به آن‌ها اشاره شد، به طور کلی بیانگر ترجیح کفر و بی‌دینی بر دین و مفاهیم وابسته به آن، اعتراف شاعر به کافری و بی‌پروایی او نسبت به تمامی ارزش‌های دینی است. در شعر طالب نیز ستایش کفر و ترجیح آن به ایمان و اسلام دیده می‌شود:

به فریادم رس ای شمشیر کفر، ای مایهٔ رحمت که بر گردن گرانی می‌کند ناموس ایمانم
(ب ۱۵۰۵۷)

این مفهوم که «حقیقت اسلام کافری است» مهم‌ترین درونمایهٔ ادبیات قلندری است. در این بیان، مراد از کفر مرتبه‌ای ورای مسلمانی است. طالب نیز برای گریز از اسلامی که به ریا و تزویر آلوده شده است، به کفر پناه می‌برد:

در کفر گریزم از مسلمانی تا باز رهد ز ننگ، اسلامم
(ب ۱۵۹۰۳)

ما نیش کفر در دل ایمان فشرده‌ایم در ساغر عمل می عصیان فشرده‌ایم
(ب ۱۴۰۴۵)

بر قیاس شهرتم مشناس «طالب» ز آنکه من کافرم کافر به نزدیک و مسلمانم ز دور
(ب ۱۲۷۲۲)

با وجود اینکه شاعر در ادبیات قلندری برای بیان بیزاری خود از دین آلوده به ریا و تزویر، کفر را به ایمان برمی‌گزیند، امّا گاهی با گذر از همهٔ این مفاهیم، به راهی اشاره می‌کند که ورای کفر و ایمان، و از همه‌چیز برتر و بالاتر است:

نه رخ ز کعبه نه از دیر می‌نمائی تو　　به هیچ جای نمی‌یابمت کجائی تو
(ب ۱۸۲۸۵)

میان دیر و حرم کرده‌ام رهی پیدا　　مرا ز کعبه چه فیض است و از کنشت چه حظ
(ب ۱۳۷۲۱)

آن راه چیزی نیست جز «عشق به حضرت حق». در مقام توحید و یگانگی عارفانه، کفر و دین یکی است؛ به طوری که هر دو بر عارف موحّد حرام است. از این رو طالب می‌گوید:

حریف مشرب ما عارفان حق، رندیست　　که پشت پا زده هم کفر را و هم دین را
(ب ۶۰۳۵)

بگذرد طعنهٔ شیخان و مغان از ما نیز　　ما که از سبحه و زنّار گذشتیم و گذشت
(ب ۸۱۶۹)

در اندیشهٔ قلندری همهٔ انسان‌ها، اعم از کافر و مسلمان یکی هستند و باید با همگان از روی مهربانی و دلسوزی رفتار کرد. خاستگاه این مضمون را باید اندیشهٔ روادارانهٔ عرفانی دانست. طالب آملی کفر و دین را به یک چشم می‌نگرد و به وحدت آن‌ها اشاره می‌کند:

از اتحاد کعبه و دیر آگهیش نیست　　آن را که دین و کفر دو راهست در نظر
(ب ۱۳۰۶۸)

کفر و اسلام تعصب‌کش هم بایستی　　سبحه را بر سر زنّار قسم بایستی
طایر بتکده از روی ارادت شب و روز　　همنشین صف مرغان حرم بایستی
(ب ۹۱-۱۷۶۹۰)

۸-٤. مفاهیم مربوط به مستی و عشق‌بازی

مفهوم باده‌نوشی و مستی و مدهوشی در بسیاری از اشعار طالب آملی با مفهوم عشق‌بازی با معشوق، نغمه‌خوانی و توجه به مطرب پیوند خورده است. در این ابیات نیز نوعی تابوشکنی به چشم می‌خورد. در بسیاری از ابیات، طالب خود را عاشق‌پیشه‌ای مست و مدهوش نشان می‌دهد و وصال معشوق را می‌جوید:

تمام عمر مستم جز قدح‌نوشی نمی‌دانم　　به هوشم نیست کاری غیرمدهوشی نمی‌دانم...

به‌سوی خویشتن از لطف گستاخانه کش دستم　　که من بسیار محجوبم هم‌آغوشی نمی‌دانم...

به اندک لذت وصلی تسلی نیست امیدم هم‌آغوشی پرستم قدر هم‌دوشی نمی‌دانم
(ب ۶-۱۴۸۰۱)

ز هشیاری به تنگم مستی سرشار می‌خواهم خمارم کشت می میخواهم و بسیار میخواهم
هلاکم چهرهٔ گل‌عارضان هند را یعنی خرام سرو طاوسان خوش‌رفتار می‌خواهم...
نگاری تنگ در آغوش و جام باده‌ای بر لب ز اسباب جهان «طالب» همین مقدار می‌خواهم
(ب ۲۴-۱۵۵۱۹)

شرابم برده بود از دست در بزم وصال او نمی‌دانم چه‌ها گفتم نمی‌دانم چه‌ها کردم...
ز انگشتم شمیم غنچهٔ فردوس می‌آید نمی‌دانم سحر بند گریبان که وا کردم
(ب ۶-۱۴۷۸۴)

گیرم که برکنم دل از این غمزه‌های مست با شیوه‌های نرگس مخمور چون کنم
خوکرده‌ام چو طالب می‌کش به نای و نوش این عادت از طبیعت خود دور چون کنم
(ب ۹-۱۵۵۷۸)

کو مطربی که در قدمش سر کنم سرود او راه نغمه گیرد و من همرهی کنم
(ب ۱۵۷۹۳)

نتیجه‌گیری

مهم‌ترین درونمایهٔ اشعار ملامتی و قلندری نفی ارزش‌های دینی و اجتماعی، و ترجیح و ارزش دادن به امور مغایر با دین است. در غزلیات طالب آملی نیز مضامین مرتبط با تصوف و شریعت اسلام اغلب منفی است و اندیشه‌هایی که در شعر قلندری سده‌های پیشین دیده می‌شود، در غزلیات او بازتاب پیدا کرده است و طالب چون سنّتی ادبی از آن‌ها برای مضمون‌پردازی بهره جسته است.

توصیف شراب و باده‌گساری، تظاهر به مستی و می‌پرستی، نسبت دادن صفت رند به خود و ستایش رندان، ریاستیزی و تعریض و کنایه به زاهدان و ریاکاران جامعه، اظهار بیزاری از دین و مظاهر شریعت چون زهد، تقوی، توبه، خرقه، تسبیح و سجاده، ترجیح کفر به اسلام، گرایش به آیین ترسایان، مغان و برهمنان، برتری نهادن اماکن نامقدّس مثل خرابات، میخانه و بتکده بر اماکن مقدّس اسلامی چون مسجد، صومعه و کعبه از جملهٔ مضامین قلندری هستند که در غزلیات طالب آملی قابل پی‌گیری‌اند.

در درون تمامی این مفاهیم دو تقابل اصلی نهفته است: تقابل زهد و عشق. در واقع تمام موارد یاد شده در محور تقابل و ناسازی زهد و عشق قرار می‌گیرند. شاعر که خود را در شمار رندان و عاشقان و مستان به حساب می‌آورد، همواره از زاهدان بیزاری می‌جوید، به نکوهش آنان می‌پردازد و به سبب تعصبات خشک دینی، ریاکاری، تزویر و نفاق آن‌ها به شکستن تابوهای ارزشی جامعه در شعر خود روی می‌آورد تا اعتراض خود را به مدعیان دینداری و پرهیزکاری نشان دهد.

کتابنامه:

- ابوالقاسمی، مریم (۱۳۹۲). *شعر قلندری*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی
- برومند سعید، جواد (۱۳۸۴). *آیین قلندران*. کرمان: انتشارات دانشگاه شهید باهنر کرمان
- زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۴۴). *ارزش میراث صوفیه*. تهران: آریا
- _____ (۱۳۷۹). *جستجو در تصوف ایران*. تهران: امیرکبیر
- حمیدیان، سعید (۱۳۹۰). *شرح شوق*، ج ۱. تهران: قطره
- دوبروین، یوهانس (۱۳۷۸). *شعر صوفیانه فارسی*، ترجمه مجدالدین کیوانی. تهران: مرکز
- سجادی، سید جعفر (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*. تهران: طهوری
- سهروردی، عمر بن محمد (۱۳۶۴). *عوارف‌المعارف*، ترجمه عبدالمؤمن اصفهانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۱). *شاعر آینه‌ها*. تهران: آگاه
- _____ (۱۳۸۷). *قلندریه در تاریخ*. تهران: سخن
- طالب آملی (۱۳۴۶). *کلیات اشعار*، به تصحیح طاهری شهاب. انتشارات کتابخانه سنایی.
- غزالی، احمد بن محمد (۱۳۶۸). *سوانح*، به تصحیح هلموت ریتر، با تصحیحات جدید و مقدمه و توضیحات نصرالله پورجوادی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی
- فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۷۹). *نقد خیال (نقد ادبی در سبک هندی)*. تهران: روزگار
- مایر، فریتس (۱۳۷۸). *ابوسعید ابوالخیر حقیقت و افسانه*، ترجمه مهرآفاق بایبوردی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی
- *نهج‌البلاغه* (بی‌تا). علی بن ابی طالب، گردآوردنده شریف رضی، ترجمه محمد دشتی. بی‌جا
- هجویری، علی بن عثمان (۱۳۳۶). *کشف‌المحجوب*، به تصحیح والنتین ژوکوفسکی، لنین‌گراد: ۱۹۲۶، افست، تهران: امیرکبیر

مقالات:

- بهرامی، ناصر (۱۳۹۶). «بررسی مضامین قلندری در شعر صائب». مجله پویش در آموزش علوم انسانی، سال سوم، شماره ۹، ص ۳۰-۴۵

- جعفری صادقی، سید علی و حسینی کازرونی، سید احمد (۱۳۹۴). «معانی و مضامین ملامتی در غزلیات فارسی». فصلنامه عرفان اسلامی، سال دوازدهم، شماره ۴۵، ص ۱۲۷-۱۴۸

- قادری، فاطمه و شمس، حامد (۱۴۰۱). «گونه‌شناسی غزل قلندری». نشریه مطالعات عرفانی، شماره سی و ششم، ص ۲۱۱-۲۳۴

- طایفی، شیرزاد و شاهسوند، عاطفه (۱۳۹۱). «بررسی قلندریات در دیوان عطار نیشابوری». مجله ادیان و عرفان، سال چهل و پنجم، شماره دوم، ص ۳۹-۶۱

بررسی مثل‌داستان‌های دیوان طالب آملی

علی کفشگر[۱]، زهرا کفشگر[۲]
دانشگاه آزاد اسلامی، قائمشهر، ایران.

چکیده

مثل‌ها از جمله اجزای جدانشدنی فرهنگ و ادبیات در میان همهٔ مردم جهان است و ارتباط تنگاتنگی نیز با شعر دارد. طالب آملی یکی از شاعران بزرگ زبان فارسی و از پایه‌گذاران سبک هندی یا اصفهانی است که در اشعار خود مثل‌های بسیاری را ارسال و اشاره کرده و نیز شمار فراوانی از مصراع‌ها و بیت‌هایش به مثل درآمده است. مثل‌های به کار رفته در اشعار طالب آملی را می‌توان از دید ساختاری به مثل‌های رایج و متداول، مثل‌های تشبیهی، مثل‌های برتری یا تفضیلی و مثل‌های داستان‌دار یا تمثیلی دسته‌بندی نمود. هدف این مقاله بررسی بخش چهارم یعنی مثل‌های داستان‌دار یا داستان‌های امثال یا تمثیلی دیوان طالب آملی است که برخی از آن‌ها نیز خاستگاه هندی دارند. نگارندگان در این مقاله پس از آوردن مثل‌ها همراه با بیت یا بیت‌های مثل‌زدهٔ شاعر و توضیح کوتاه و ذکر برخی همانندها از شاعران دیگر، به داستان یا ریشهٔ هر یک از مثل‌ها و چگونگی دسته‌بندی مثل‌داستان‌ها به دو دستهٔ با داستان فهم‌پذیر و بی داستان فهم‌پذیر پرداختند. بدنهٔ این مقاله بر پایهٔ متن کتاب «امثال و حکم دیوان طالب آملی» در دست چاپ از نگارندگان است.

واژگان کلیدی: داستان‌ها یا ریشه‌ها، امثال یا مثل‌ها، فارسی، هندی، دیوان اشعار، طالب آملی.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

---

[۱] پژوهشگر، فرهنگی بازنشسته و کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی: .....

[۲] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائم‌شهر (نویسندهٔ مسئول): dr.z.kafshgar@gmail.Com

۱. مقدمه

اگـر شکیـب نـورزیـم در بـلا، چـه کنیم؟
مَثَل بوَد که: زمین سخت و آسمان دور است
(طالب آملی، ۱۳۹۱: ۳۳۴)

گویند که «مثل پیرایهٔ زبان است»[۱] بنابر این، گویندگان به ویژه شاعران و نویسندگان برای استواری و تقویت بنیهٔ سخن خود، گاه با استفاده از مثل، سخن خویش را می‌پیرایند و با چنین پیراستگی، دیگر سخن به درازدامنی و شاخ و برگ دادن نیازی ندارد.

مثل‌ها یا مثل‌داستان‌ها که در میان مردم، در هر زبانی رایج و روان است، بخشی از ادبیات رسمی و شفاهی و آینهٔ جهان‌بینیِ آنان است و اعتقادات و باورهای پیشینیان را بازگو می‌کند. برخی از این امثال گاه در گذر زمان و بر اثر تحولات اجتماعی و زبانی، بخشی از آن ثبت نشده یا فراموش شده است و شناسایی و بررسی هر یک از آن‌ها در تاریخ ادبیات ارزش ویژه‌ای دارد.

هم‌چنین مثل‌ها هر یک برگ زرّین و سندِ باارزشی از ادب و فرهنگ مردم روزگار گذشتهٔ سرزمین ما هستند. به همین دلیل، پژوهش در زمینهٔ مثل‌ها و داستان‌های‌شان و گردآوری آن‌ها گذشته از بهره‌ها و فایده‌های ادبی و زبان‌شناسی می‌تواند برای شناخت اندیشه‌ها، باورها، شیوهٔ زندگی، منِش، پیوندها، هنجارهای اجتماعی، تمدّن، ذوق ملّت‌ها و ... سودمند باشد.

با گذشت بیش از هزار سال از شکل گرفتن شعر فارسی و مثل‌پژوهی و مثل‌نگاری فراوان، هنوز مثل‌پژوهی دیوان اشعار شاعران پیشین به طور کامل و علمی انجام نشده است. این موضوع دربارهٔ شاعران سبک هندی یا اصفهانی از جمله دیوان اشعار طالب آملی مصداق دارد.

در مثل‌پژوهی دیوان طالب آملی پس از استخراج و گردآوری مثل‌ها از میان نزدیک به هزار و دویست مثل و حکمت، به سی و چند مثل برخورده‌ایم که دارای داستان یا ریشهٔ تاریخی و آیینی هستند. برخی از این مثل‌های داستان‌دار نیز خاستگاه هندی دارند و در میان فارسی‌زبانان هند رایج و روانند. دو نمونهٔ زیر گواه بر این مدّعاست:

ـ خاک بر لب مالید:

ز سرمه خاک بـه لب گـو مَمـال نرگس یـار که هست خوردن خونش ز آب روشن‌تر
(طالب آملی، ۱۳۹۱: ۶۰۵)

ـ زمین سخت و آسمان دور است:

اگـر شکیـب نـورزیـم در بـلا، چـه کنیم؟ مَثَل بوَد که: زمین سخت و آسمان دور است

(همان: ۳۳۴)

شادروان ذوالفقاری در اهمّیت گردآوری و ثبت و ضبط داستان‌های مثل‌ها می‌نویسد: «درک و دریافت بسیاری از مثل‌ها بی‌دانستن ریشه‌های آن دشوار است. در مورد مثل‌هایی که دریافت آن‌ها با دانستن ریشه امکان‌پذیر است، تا وقتی ریشه‌ها شناخته شوند، مثل قابل استفاده [و فهم] است و الا با فراموشی سابقه و ریشه و ناداستن آن‌ها اصلِ مثل‌ها نیز فراموش می‌شوند. چنان که اکنون وقتی به امثال اوّلیه و قرون گذشته می‌نگریم، بسیار ناآشناست. به یقین برخی مثل‌ها، داستانی، شرحی یا نکته‌ای ورای خود داشته‌اند که چون ثبت نشده‌اند، تنها برای چند نسل آشنا، شناخته شده و قابل فهم بوده‌اند و در طی سالیان به دلیل عدم فهم و درک و ابهام نسل‌های بعد از گردونهٔ کاربرد و انتقال خارج شده‌اند» (ذوالفقاری، ۱۳۸۴: ۷).

نگارندگان در این مقاله، با نگاه به اهمّیت ثبت و ضبط مثل‌داستان‌ها و زنده نگه داشتن آن‌ها، مثل‌های داستان‌دار دیوان طالب آملی ـ شاعر بزرگ شیوهٔ(طرزِ) تازه‌گویی یا سبک هندی/ اصفهانی ـ را برای این مسئله و موضوع بررسی کرده‌اند تا سهم و میزان به کارگیری این شاعر را به دست دهند و نیز به بخشی از کمبودهای منابع تحقیقی در این زمینه پاسخ گویند. روش پژوهش این مقاله کتابخانه‌ای به صورت تحلیلی و توصیفی است.

۲. پیشینه و ضرورت پژوهش

دربارهٔ طالب آملی تاکنون کتاب‌ها به ویژه مقالات بسیاری در موضوعات مختلف چه در نشریه‌های علمی، پژوهشی ایران و جهان و چه در برگزاری همایش طالب آملی در دانشگاه مازندران در سال ۱۳۹۰ ش ـ به صورت مجموعه مقالات طالب آملی ـ به چاپ رسیده است. هم‌چنین پایان‌نامه‌های قابل توجهی از دیوان یا کلیات اشعار این شاعر در دانشگاه‌های کشور به رشتهٔ نگارش درآمده است. اما تا آن جا که نگارندگان کاویده و جست‌وجو کرده‌اند، به مقاله یا کتاب خاص و مستقلی در زمینهٔ امثال و حکم یا بررسی مثل‌های داستان‌دار دیوان اشعار طالب آملی برنخورده‌اند.

از میان منابع امثال و حکم معتبر فارسی نیز کتاب‌هایی که به مثل‌ها و حکمت‌های دیوان اشعار طالب آملی به صورت پراکنده و جزیی پرداخته‌اند، می‌توان به ترتیب زمانی، سیالکوتی مَل وارَسته (نویسندهٔ مصطحات الشعرا)، علی‌اکبر دهخدا، رحیم عفیفی، ابراهیم شکورزاده بلوری، احمد گلچین معانی، حسن انوری و حسن ذوالفقاری را نام برد. شوربختانه علامه دهخدا به دلیل در دست نداشتن نسخه‌ای از دیوان طالب آملی چند بیتی از او را در امثال و حکم آن هم بدون نام شاعر آورده است. در لغت‌نامه نیز در آوردن شواهد شعری از این شاعر از فرهنگ‌ها مانند آنندراج استفاده و نقل کرده است.

از میان کتاب‌های منابع مثلی فوق تنها عفیفی در کتابش «مثل‌ها و حکمت‌ها در آثار شاعران قرن سوم تا یازدهم هجری» بیت‌های زیادی (حدود ۱۵۰۰ بیت) از طالب آملی را برگزیده که بیش از آن که مثل باشند، حکمت‌اند و جنبهٔ تعبیر مثلی دارند. در نقد این اثر آمده است: «... از نام کتاب پیداست که تمامی این مدخل‌ها مثل نیستند و آن چه به نظر مؤلف حکمت‌آمیز رسیده نیز جمع شده است. از بررسی تصادفی دَه صفحه (حدود ۲۸۰ مدخل) تنها دَه مثل به معنی رایج و سایرِ آن یافتم؛ یعنی ۳/۵ درصد از حجم کتاب را امثال تشکیل می‌دهد و کتاب در حکم نمایه‌ای از اشعار اندرزآمیز ادب فارسی به شمار می‌رود تا ضبط مثل‌ها در شعر شاعران ... » (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۷۳).

شکورزاده بلوری تا دَه بیت و گلچین معانی پنج بیت از طالب را به عنوان مثل آورده‌اند و این در حالی است که در «تکملهٔ امثال و حکم» از گلچین معانی بیت‌های مثل درآمدهٔ صائب در تمام صفحات آن دیده می‌شود.

هم‌چنین باید افزود که در منابع امثال و حکم فارسی که به طور مستقل به داستان‌های امثال پرداخته‌اند، بسیاری از داستان‌های امثال دیده نمی‌شود و هنوز گردآوری نشده است.

نگارندگان این مقاله نیز به دلیل نبود پژوهشی کامل و همه‌سویه در این زمینه و ضرورت مثل‌پژوهی دیوانی، از کلِّ اشعار نزدیک به بیست و سه هزار بیتی دیوان طالب آملی، کتابی را با عنوان «امثال و حکم دیوان طالب آملی» با استفاده از منابع ایرانی و هندی، در دست چاپ و انتشار دارند. آن چه در این مقاله به آن پرداخته گردیده، تنها بخشی از امثال و حکم دیوان طالب آملی آن هم مثل‌های داستان‌دار (=داستان‌های امثال) یا ریشه‌دار او است.

۳. مثل‌داستان(=داستان مثل) یا تمثیل

در گذشته به جای واژهٔ «مثَل» از واژهٔ «داستان» یا کوتاه شدهٔ آن «دَستان» استفاده می‌کردند و مثل زدن را نیز داستان زدن یا دستان زدن می‌گفتند. در دیوان شاعران سدهٔ سوم و پس از آن به ویژه در شاهنامهٔ فردوسی واژگان داستان یا دستان و داستان زدن یا دستان زدن بارها و بارها به کار رفته است. چند نمونه:

چه نیکو داستانی زد یکی دوست که: خاموشی ز نادان سخت نیکوست
(اسعد گرگانی، ۱۳۸۱: ۳۲۸)

یکی داستان گویم، ار بشنوید: همان بَر که کارید، خود بِدرَوید
(فردوسی، ۱۳۸۳: ۱ / ۷۲)

پسر مهربان‌تر بُد از شهریار بر این، داستان زد یکی هوشیار
که: یارِ زبان‌چرب و شیرین‌سخن بِه از پیرِ نستوهِ گشته کهن
(همان، ۱۳۸۷: ۹ / ۱۶)

هم‌چنین در متون ادب فارسی از جمله در کلیله و دمنه واژهٔ «مثَل» به معنی «داستان و حکایت» هم به کار رفته، در آغاز کلیله و دمنه نیز می‌خوانیم «رای هند فرمود برهمن را که بیان کن از جهت من مَثَلِ دو تن که به یکدیگر دوستی دارند و ... » (نصرالله بن منشی، ۱۳۷۶: ۷۱).

و اما مثل‌داستان یا «تمثیل قصّهٔ کوتاهی است که برای تأیید منظور و بیان مقصود آورده می‌شود و در واقع تشبیهی گسترده است که معمولاً یک طرف آن (مشبّه) حکایت و یا داستانی است و طرف دوم ممثول یا مورد نظر است. مثل‌داستان‌ها یا داستان‌های امثال شامل داستان‌های مشهوری می‌شود که در پسِ امثال نهفته است و به مناسبت نقل می‌شود چنان که بخشی از آن (اغلب جملهٔ پایانی) به صورت مثل بر جای مانده و ذکر این جزء، کلّ داستان را به یاد می‌آورد» (ذوالفقاری، ۱۳۹۰: ۱۰). مانند مثل‌های زیر:

ـ زخم زبان بدتر از زخم شمشیر است.

ـ زمین سخت و آسمان دور.

ـ گرگ دهن‌آلوده، یوسف ندریده.

ـ و ...

که همگی یادآور داستان مشهور خود هستند. به این گونه مثل‌ها «تمثیل» نیز می‌گویند.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

باید افزود که داستان‌ها گونه‌گون هستند و هر داستانی را نمی‌توان مثل‌داستان یا داستانِ مثل یا تمثیل گفت چرا که یکی از شرط‌های اصلی مثل‌داستان شدن، شهرت و رواج آن در میان مردم است. اما از آن سوی می‌توان هر تمثیل یا مثل‌داستانی را داستان گفت.

مثل‌داستان‌ها یا داستان‌های امثال بازمانده از سده‌های پیشین‌اند و معمولاً به شخص خاص و افراد معیّنی تعلّق ندارند خصوصاً در آن دسته از داستان‌هایی که ریشهٔ تاریخی و منشأ معلوم ندارند:

ـ آب در شیر کرده است.

ـ خاک بر لب مالید.

ـ زخم زبان بدتر از زخم شمشیر است.

ـ کَنّاس، کنارِ گل و گل‌زار نباشد.

ـ مار در آستین می‌پرورد.

ـ مِثلِ آبِ شور و اَعرابی.

ـ مگر دوباره به خواب بینی.

گاه داستانی با حوادث زندگی شخصی سرشناس مطابق می‌آید و با نام آن شخص تاریخی، مشهور می‌شود و در حقیقت به سبب آن مَثَل، نام آن بزرگ نیز پیوسته در یادها و بر سر زبان‌ها می‌ماند:

ـ آبِ خضر در ظلمات است. (حضرت خضر ع)

ـ تیری به تاریکی انداخت. (حضرت علی ع)

ـ دُشنام خلق را، ندِهَم جز دعا جواب. (جناب مالک اشتر نخعی)

ـ [مِثلِ] آن دیو که خاتَم ز سلیمان زد و رفت. (حضرت سلیمان ع)

ـ نفْس کشتن، جهادِ اکبر است. (این مثل برگرفته از سخن پیامبر گرامی اسلام (ص) است.)

ـ گنج بادآورده است. (پادشاه خسرو پرویز)

ـ گرگ دهن‌آلوده، یوسف ندریده. (حضرت یوسف ع)

ـ یدِ بیضا دارد/ می کند. (حضرت موسی ع)

گاه نیز آدم‌هایی که چندان سرشناس و مهمّ نیستند ولی به دلیل رویدادی یا بنابر دست‌گلی که به آب داده‌اند، نام‌شان باقی می‌ماند:

ـ خاک بر سر (کرد/ ریخت).

ـ توبهٔ نَصوح.

ـ شُربِ یهود(=شُربُ الیهود) می‌کُند.

گاه نیز برخی از مَثل‌داستان‌ها برساختهٔ مردم‌اند و بعدها در ادبیات رسمی راه یافته است:

ـ توبهٔ نَصوح. (نظر دهخدا را دربارهٔ این مثل ببینید که آن را ساختگی می‌داند: ← ۵ ـ ۳. توبهٔ نصوح.)

و گاه نیز برخی از مثل‌داستان‌ها برخاسته از اعتقادات و باورهای مردمی نسبت به جانوران است:

ـ خروس بی‌محل است.

ـ مِثلِ پرِ سیمرغ بر آتش.

٤. دسته‌بندی یا گونه‌های ساختاری مثل‌ها

مثل‌شناسان از جمله دهخدا، امینی، بهمنیار، شکورزاده، حسن انوری و حسن ذوالفقاری مثل‌ها را به چند گونه گردآوری و ثبت و ضبط کرده‌اند. آن چه آنان بر آن اتّفاق نظر دارند یا به بیان طالب آملی «ارباب نظر را همگی چشم بر آن است» (طالب آملی، ۱۳۹۱: ۲۰۸) که مثل‌ها را می‌توان چنین دسته‌بندی کرد:

٤ ـ ۱. مثل‌های رایج و متداول

٤ ـ ۲. مثل‌های داستان‌دار

٤ ـ ۳. مثل‌های تشبیهی که معمولاً با «مِثلِ ...» آغاز می‌گردند.

٤ ـ ٤. مثل‌های برتری با نشانِ «...تر از ...» همان که در عربی به صورت تفضیلی بر وزنِ اَفعَلُ مِن ... بسیار رایج است.

مثل‌های داستان‌دار یا تمثیلی را از جهت گویاییِ عنوانِ مثل، که به دو دسته تقسیم گردیده است (ذوالفقاری، ۱۳۸۴: ۳۲ و ۳۳)، می‌توان چنین نام‌گذاری کرد:

٤ ـ ٤ ـ ۱. بی‌داستان فهم‌پذیر: یعنی بخش یا پارهٔ به مثل درآمده بدون بیان داستانش قابل درک و فهم است، این دسته معروف‌تر و بس‌آمدتر هستند.

٤ ـ ٤ ـ ۲. باداستان فهم‌پذیر: یعنی بخش یا پارهٔ مثل شده، تنها با بیان داستانش قابل فهم است. این دسته ناشناخته‌تر و کم کاربردتر هستند.

بنابر این دسته‌بندی، اگر بخواهیم این بیست و یک مثلِ داستان‌دار یا ریشه‌دار از دیوان اشعار طالب آملی را به دو دستهٔ بی‌داستان فهم‌پذیر و باداستان فهم‌پذیر تقسیم کنیم، چنین است:

مثل‌های داستان‌دار دیوان طالب آملی و دسته‌بندی آن	
بی‌داستان فهم‌پذیر	**باداستان فهم‌پذیر**
آبِ خضر در ظلمات است.	خاک بر سر کرد. .
آب در شیر کرده است.	خاک بر لب مالید.
توبهٔ نصوح.	زمین سخت و آسمان دور.
تیری به تاریکی انداخت.	شُربِ یهود(=شُربُ الیهود) می‌کُند.
مثلِ آبِ شور و اَعرابی.	
خروس بی‌محل است.	
دُشنام خلق را، ندِهَم جز دعا جواب.	
زخم زبان بدتر از زخم شمشیر است.	
کَنّاس، کنارِ گل و گل‌زار نباشد.	
گرگ دهن‌آلوده، یوسف ندریده.	
گنج بادآورده است.	
مار در آستین می‌پرورد.	
[مِثلِ] آن دیو که خاتَم ز سلیمان زد و رفت.	
مِثلِ پرِ سیمرغ بر آتش.	
مگر دوباره به خواب بینی.	
نفس کشتن، جهادِ اکبر است.	
یدِ بیضا دارد/ می‌کند.	

۵. داستان‌ها یا ریشه‌های امثال دیوان طالب آملی

۵ـ۱. آبِ خضر[۲] در ظلمات است.

(در طالع اگر وصل تو دارم، عجبی نیست/ آری چه عجب ...) (طالب آملی، ۱۳۹۱: ۳۴۰)
برای رسیدن به آرزو یا خواستهٔ خویش، می‌توان با کوشش و یاری بخت به آن جایگاه رسید.

● داستان مثل:

آورده‌اند اسکندر و خضر به دنبالِ آب حیات/ زندگی به سرزمینِ ظلمات رفتند تا آن را بنوشند و همیشه زنده بمانند. خضر به آن آب رسید ولی اسکندر ناکام ماند.

● داستان منظوم مثل(را سعدی در بیتی چنین سروده است):

شنیده‌ای که سکندر برفت تا ظلمات به چند محنت و، خورد آن که خورد آب حیات (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۸۳)

شاعر در بیت زیر، این مثل را به گونهٔ مَثَلِ تشبیهی: «مِثلِ ظلمات» به معنی بسیار تاریک هم آورده است.

مرا دلی است که چون آب خضر در ظلمات/ امید صبح‌دمی با شب سیاهش نیست (طالب آملی، ۱۳۹۱: ۳۱۱)

۵ ـ۲. آب در شیر کرده است.

مادر از نامهربانی، آب در شیرم کند. (با چنین بختی که من دارم، عجب نَبْوَد اگر/ ...) (همان: ۴۶۸)

ندارد این سخن گر آب در شیر. (ندارد این حدیث ار موی در ماست/ ...) (همان: ۱۰۰۱)

هنگامی گویند که مکر و حیله و ناراستی در کار باشد.

● داستان مثل:

«شنیدم که مردی گوسفندی رمه داشت فراوان، وی را شبانی بود صاین و پارسا. هر روزی شیر گوسفندان چندان که بودی، حاصل کردی و به نزدیک خداوند گوسفند بردی. آن مرد هم چندان آب بر شیر کردی و به شبان دادی و گفتی: رو بفروش. و شبانْ آن مرد را نصیحت همی‌کرد و پند همی‌داد که: چنین مکن و با مسلمانان خیانت مکن و روا مدار که عاقبتِ مردم خائن نامحمود بوَد. و آن مرد سخنِ شبان نشنود و هم‌چنان همی‌کرد تا به اتّفاق شبی این شبان گوسفندان را در رودکده‌ای بداشته بود و خود بر بلندی رفته و خُفته و فصل بهار بود، مگر بر کوه بارانی آمد عظیم و سیلی سخت عظیم بیامد و اندر این رودخانه افتاد و این گوسفندان را جمله ببرد و هلاک کرد. روز دیگر شبان به شهر آمد و به خانهٔ صاحب گوسفندان رفت بی‌شیر، مرد پرسید که: چون است که شیر نیاوردی؟ شبان گفت: ای خواجه، من تو را گفتم که: آب بر شیر مزن و خیانت مکن، فرمان من نُبردی اکنون آن آب‌ها جمله گِرد(:جمع) شد و بر گوسفندان

تو گماشتند و گوسفندان تو جمله ببُرد و هلاک کرد (عنصرالمعالی(قابوس‌نامه): ۷۲)» (کفشگر، ۱۳۹۶: ۴).

- داستان منظوم مثل:

بشنو یکی حدیث که مانند آب بحر — تلخ است این حدیث، ولی پر ز گوهر است
دیدی بدان شبان که گرفتی همیشه شیر — آری شبان ز شیر گرفتن توانگر است
در کوزه‌های شیر فزودی همیشه آب — بفروختی به خلق که شیرِ مطهر است
پیوسته شیر خود را با آب می‌فروخت — پنداشت کارها همه ساله برابر است
سیلی بیامد و رمهٔ خواجه را ببُرد — فریادکرد خواجه که چه‌شور است و چه‌شر است
آواز داد هاتفش از گوشه‌ای و گفت: — کِاین خاک توده، خانهٔ پاداش و کیفر است
آن قطره‌های آب که بر شیر می‌زدی — شد جمع و گشت سیل چنین فتنه‌گستر است

عمعق بخارایی و ...)[۳] (همان: ۴)

۵ ـ۳. توبهٔ نصوح.

(قدَح به صبح‌دمان گیر کز طلیعهٔ شید/ میِ صبوح تو را ... دهد) (طالب آملی، ۱۳۹۱: ۵۸۷)

«نصوح به معنی بی‌آمیغ و خالص و از دل باشد. برگرفته از آیهٔ شریفهٔ تُوبُوا اِلَی اللهِ تَوبَهً نَصُوحاً ... . (تحریم ۶۶ : ۸) [(:به درگاه خداوند توبه‌ای خالصانه کنید.)].» علامه دهخدا در ادامه می‌افزاید: «و سپس در مخیّلهٔ عامیان نصوح نام مردی شده است و برای او حکایتی طویل ساخته‌اند. تمثّل:

ـ نسبتِ عشق و رغبتِ باده/ مانعِ توبهٔ نصوحَت باد. (انوری)
ـ شب یلدای بخششت را چرخ/ چه شود گر دُمِ صبوح دهد
یا مرا در اُمید وعدهٔ تو/ صبرِ ایّوب و عمرِ نوح دهد
یا تو را با چنین کرَم، باری/ مرگ یا توبهٔ نصوح دهد (گلخنی قمی)» (دهخدا، ۱۳۸۳: ۵۵۹)

- داستان مثل:

«در زمان قدیم در یکی از ولایات مردی بود به نام نصوح که برخلاف مردهای دیگر صاحب ریش و سبیل نبود و به همین جهت هم از نداشتن ریش و سبیل استفاده می‌کند و به ولایت دیگری می‌رود و در یکی از حمّام‌های زنانه به عنوان کارگر(کیسه‌کش) شروع به کار می‌کند و اَحَدی از این جریان باخبر نمی‌شود، تا این که یک روز دخترِ حاکمِ شهر به حمّام می‌آید. در حین استحمام انگشتر گران‌قیمت او

گم می‌شود. هر چند برای انگشتر خود جست‌وجو می‌کند آن را نمی‌یابد. تا این که دستور می‌دهد همهٔ زن‌ها لُنگ‌های خود را باز کنند و لخت و عریان بشوند تا همه جای‌شان را تفتیش کنند. در این موقع نصوح کیسه‌کش با خودش فکر می‌کند که اگر زن‌ها و مخصوصاً دختر حاکم بفهمند که او زن نیست، چه بلایی بر سرش خواهد آمد؟

در این گیرودار نصوح به خدای خود متوسّل می‌شود و توبه می‌کند که اگر امروز از این ماجرا نجات پیدا کرد، دیگر از این کار دست بردارد و باقی عمر را به عبادت بگذراند. ناگهان سر و صدایی بلند می‌شود که انگشتر پیدا شد. بنابراین دختر حاکم از بقیهٔ زن‌ها دست برمی‌دارد و دیگر لُنگِ آن‌ها را باز نمی‌کند. چون نصوح نجات پیدا می‌کند از حمّام بیرون می‌رود و به کوه پناه می‌برد و با مقداری سنگ آن قدر از این کوه به آن کوه بالا و پایین می‌رود تا تمام گوشت‌های بدنش آب می‌شود و از بین می‌رود، تا آن جا که به او ندا می‌رسد «ای نصوح توبهٔ تو قبول شد». از آن پس نصوح تا آخر عمر به عبادت می‌گذراند و توبهٔ او به نام «توبهٔ نصوح» معروف می‌شود (تمثیل و مثل، ۱ / ۱۱۲)» (نقل از: ذوالفقاری، ۱۳۸۴: ۳۵۳).

● داستان منظوم مثل:

بود مردی پیش از این نامش نَصُوح/ بُد ز دَلاکیِ زن او را فتوح
بود روی او چو رخسار زنان/ مردیِ خود را همی کرد او نهان
او به حمّام زنان دَلاک بود/ در دَغا و حیله بس چالاک بود
سال‌ها می‌کرد دَلاکی و کس/ بو نبُرد از حال و سرِّ آن هوس
زآن که آواز و رُخش زن‌وار بود/ لیک شهوت کامل و بیدار بود
چادر و سربند پوشیده و نقاب/ مردِ شهوانی و در غُرّهٔ شباب
دختران خسروان را زِ این طریق/ خوش همی مالید و می‌شُست آن عشیق
توبه‌ها می‌کرد و پا در می‌کشید/ نفسِ کافر توبه‌اش را می‌درید
رفت پیش عارفی آن زشت‌کار/ گفت ما را در دعایی یاد دار
سرِّ او دانست آن آزادمرد/ لیک چون حِلمِ خدا پیدا نکرد
بر لبش قفل است و در دل رازها/ لب خموش و دل پر از آوازها ...
آن دعا از هفت گردون درگذشت/ کار آن مسکین به آخر خوب گشت ...
اندر آن حمّام پُر می‌کرد تشت/ گوهری از دخترِ شَه یاوه گشت

گوهری از حلقه‌های گوش او/ یاوه گشت و هر زنی در جست‌وجو
پس درِ حمّام را بستند سخت/ تا بجویند اوّلش در پیچِ رخت
رخت‌ها جُستند و آن پیدا نشد/ دزدِ گوهر نیز هم رسوا نشد
پس به جدِ جُستن گرفتند از گزاف/ در دهان و گوش و اندر هر شکاف
در شکاف تحت و فوق و هر طرف/ جست‌وجو کردند دُرِّ خوش صدف
بانگ آمد که همه عریان شوید/ هر که هستید ار عَجوز و گر نَوید
یک به یک را حاجبه جُستن گرفت/ تا پدید آید گهردانه شگَفت
آن نصوح از ترس شد در خلوتی/ روی زرد و لب کبود از خَشیَتی
پیش چشم خویش او می‌دید مرگ/ رفت و می‌لرزید او مانند برگ
گفت یا رب، بارها برگشته‌ام/ توبه‌ها و عهدها بشکسته‌ام
کرده‌ام آن‌ها که از من می‌سزید/ تا چنین سیلِ سیاهی دررسید
نوبتِ جُستن اگر در من رسد / وه که جان من چه سختی‌ها کشد
در جگر افتاده‌اَستم صد شرر/ در مناجاتم ببین بوی جگر
این چنین اندوه کافر را مباد/ دامنِ رحمت گرفتم داد داد
کاشکی مادر نزادی مر مرا/ یا مرا شیری بخوردی در چرا
ای خدا آن کن که از تو می‌سزد/ که ز هر سوراخ مارم می‌گزد
جان سنگین دارم و دل آهنین/ ورنه خون گشتی در این رنج و حَنین
وقت تنگ آمد مرا و یک نفس/ پادشاهی کن مرا فریاد رَس
گر مرا این بار ستّاری کنی/ توبه کردم من ز هر ناکردنی
توبه‌ام بپْذیر این بار دگر/ تا ببندم بهرِ توبه صد کمر
من اگر این بار تقصیری کنم/ پس دگر مشنو دعا و گفتنم
این همه زارید و صد قطره روان/ که درافتادم به جلاد و عَوان
تا نمیرد هیچ افرنگی چنین/ هیچ مُلحِد را مبادا این چنین
نوحه‌ها می‌کرد او بر جان خویش/ روی عزرائیل دیده پیش پیش
ای خدا و ای خدا چندان بگفت/ کآن دَر و دیوار با او گشت جفت
در میانِ یا رب و یا رب بُد او/ بانگ آمد از میانِ جست‌وجو

جمله را جستیم پیش آی ای نصوح/ گشت بیهوش آن زمان، پرّید روح
هم‌چو دیوار شکسته درفتاد/ هوش و عقلش رفت، شد او چون جماد ...
بانگ آمد ناگهان که رفت بیم/ یافت شد گم گشته آن دُرِّ یتیم
یافت شد وَ اندر فرح دربافتیم/ مژدگانی ده که گوهر یافتیم
از غَریو و نعره و دستک زدن/ پُر شده حمّامْ قَدْ زالَ الحَزَن
آن نصوح رفته بازآمد به خویش/ دید چشمش تابش صد روز پیش
می‌حلالی خواست از وی هر کسی/ بوسه می‌دادند بر دستش بسی
بدگمان بردیم و کن ما را حلال/ گوشت تو خوردیم اندر قیل و قال ... . (مولوی، ۱۳۸۲: ۸۲۲ – ۸۱۹)

۵ ـ٤. تیری به تاریکی انداخت.

به تاریکی فکندم تیری، آمد بر نشان آخر. (شب از دل سوی گردون ناله‌ای کردم روان آخر/ ...) (طالب آملی، ۱۳۹۱: ۶۰۱)

گاهی کسی به طور اتّفاقی دست به کاری می‌زند که پیروزی را در پی دارد.

● داستان مثل:

«می‌گویند که در میان اَعراب، کمان‌داران و جنگ‌جویان فراوانی بودند که همه‌ساله در مسابقه‌هایی که ترتیب داده می‌شد، شرکت می‌کردند تا مهارت و فن‌آوری خود را به نمایش بگذارند. یکی از این مهارت‌ها رها کردن تیر در تاریکی بود به این صورت که سپری فلزی را به دیوار نصب می‌کردند و تیراندازان در فاصلهٔ معیّنی از آن دیوار، قبل از غروب آفتاب می‌ایستادند و هدف و سپر را نشانهٔ دقیق می‌گرفتند. سپس باید صبر می‌کردند تا هوا کاملاً تاریک بشود و سپر دیده نشود. در آن هنگام هر یک از تیراندازان با توجّه به نشانه‌گیری خود در زمان روشنایی، سه تیر پیاپی به سوی سپر رها می‌کرد. اگر صدا برمی‌خاست، معلوم بود که تیر به هدف خورده؛ وگرنه به خطا رفته است.

روزی میان طرف‌داران علی (ع) و سردار معروف عرب سعد بن ابی وقاص در مورد کمان‌داری و مهارت در این زمینه بحث شد. هر دو دسته معتقد بودند که پیشوا و سرور آنان در این باره برترین فرد است. قرار شد بین آن حضرت و سعد بن وقاص مسابقه‌ای انجام شود؛ یعنی همان رها کردن تیر در تاریکی. سپر نصب شد. کمان‌داران نشانه رفتند و منتظر تاریکی شب شدند. ابتدا سعد بن وقاص تیر انداخت. هر سه بار صدای سپر برخاست و معلوم شد که تیرها به هدف خورده‌اند. سپس نوبت امیر مومنان

علی (ع) رسید. ایشان نیز مطابق معمول مسابقه سه تیر رها کردند که فقط از تیر اوّلی صدا برخاست و پیروان امیر مومنان ناراحت و غمگین به گمان این که سرورشان شکست خورده، غمگین برجا ماندند. همهٔ حاضران به سوی سعد بن وقاص رفتند تا به او تبریک بگویند؛ امَا امیر مومنان علی (ع) فرمود: بهتر است در قضاوت عجله نکنید به سوی دیوار بروید تا حقیقت روشن شود ... .

جمعیّت برای روشن شدن مسأله به سوی دیوار رفتند، آن‌ها به کمک نورِ مشعل‌ها با منظرهٔ حیرت–آوری روبه‌رو شدند. تیرهای دوم و سوم از همان سوراخی که تیر اوّل ایجاد کرده بود، عبور کرده بودند و در دیوار فرو رفته بودند. یعنی تیر اوّل چنان با قدرت پرتاب شده بود که سپر فلزی را سوراخ کرده بود و دلیل بلند نشدن صدای تیرهای بعدی همین مسأله بود. طرف‌داران سعد بن ابی وقاص در مقابل عظمت و بزرگی حضرت علی (ع) سر تعظیم فرود آوردند و سراپایش را غرق بوسه کردند» (رحماندوست، ۱۳۸۶: ۳۵۵).

۵ ـ۵. خاک بر سر (کرد/ ریخت).

آبرویم رفت، خاکم بر سر، ای دل چون کنم؟ یعنی اندر عاشقی، کارم به اظهار اوفتاد
(طالب آملی، ۱۳۹۱: ۴۹۴)

بس کن دلا ز خوردن خون شِکوِه تا به کی خاکت به سر عزیزتر از تیغ او نه‌ای
(همان: ۸۴۴)

خاکم به سر که سبز نگشتم به صد بهار گر هست تخم سوخته‌ای در زمین، منم
(همان: ۱۱۰۹)

بستر خوی، آتشینش از طرف جبین کز شرم تو، آب گشت خاکش بر سر
(همان: ۹۴۵)

«"خاک بر سر" معانی زیادی دارد: محتاج، آواره، آفت‌زده، ذلیل و زبون و بیچاره و ... . از این اصطلاح برای تحقیر طرف مقابل استفاده می‌کنند البته نه چندان که منجر به نزاع و درگیری شود.

هم‌چنین "خاک بر سر کرده" به هنگام عزاداری هم به کار می‌رود و آن موقعی است که برای احترام و بزرگ‌داشت شهادت امیر مومنان علی (ع) یا حسین بن علی سیدالشهدا (ع) در حین راه‌پیمایی خاک بر سر می‌ریزند و یا خاکِ مرطوب (گِل) بر سر می‌مالند و یک دسته کاه و کُلِش در دست گرفته، به نرمی و با آهنگ نوحه‌خوان بر سر می‌کوبند.

در هر حال چون این عبارت "خاک بر سر" در تداول عامه صورت ضرب‌المثل پیدا کرده، در جاهای مختلف به کار می‌رود، قطعاً بدون ریشهٔ تاریخی نیست و پیشینهٔ چند هزار ساله دارد» (پرتوی آملی، ۱۳۶۵: ۴۲۵).

پرتوی آملی در ادامهٔ سخن خود داستان این مثل را با مثال‌ها در سه صفحه آورده، برای اختصار و کوتاهی، خلاصهٔ آن از منبع زیر نقل می‌شود:

● داستان مثَل:

می‌گویند در روزهای خلافت عبدالمَلِک مَروان از آل اُمیّه، قطری بن الفجا رئیس خوارج بود. او از نام‌آوران و گردن‌کشان عرب بود که در فصاحت و سخن‌رانی هم سرآمد دیگران به شمار می‌آمد. قطری از ترس حجاج بن یوسف ثقفی والی عراق، با جمعی از خوارج به تبرستان فرار کرد و در پناه اسپهبد فرخان در دماوند اقامت کرد. اسپهبد او را پذیرفت و دستور داد کسی به او آزار نرساند. در فصل زمستان و سوز و سرما، قطری در پناه اسپهبد زندگی کرد؛ امّا همین که فصل بهار شد، قطری محبّت‌های اسپهبد را فراموش کرد و فرستاده‌ای را پیش اسپهبد فرستاد و او را به دین خود خواند و گفت که اگر قبول نکنی، باید آمادهٔ جنگ باشی. اسپهبد فرخان به اطراف دماوند آمد و منتظر کمک حاکمان دست نشاندهٔ خود در گیلان و تبرستان ماند. در این مدّت، قطری هم به مال و اموال مردم حمله می‌کرد و مال فراوانی به دست آورده بود. در این زمان، خبر به قدرت رسیدن قطری به گوش حجّاج رسید. او سپاه بزرگی را به سرپرستی سفیان بن کلبی به جنگ او و مقابلهٔ با خوارج فرستاد. وقتی سفیان کلبی به وی رسید، اسپهبد فرخان نامه‌ای برای او نوشت و گفت: جنگیدن در این حوالی برای تو دشوار است. من تو را کمک می‌کنم . تو هم در مقابل برای من کاری کن. سفیان پذیرفت. آن‌ها با هم قرار گذاشتند که در مقابل کمک اسپهبد، سفیان با تبرستان کاری نداشته باشد. قطری و سپاه اسپهبد در اطراف سمنان با یکدیگر روبه‌رو شدند. قطری در این جنگ، شکست خورد و سر از تنش جدا شد. اسپهبد سرِ کُشته شده‌ها را همراهِ غنایم برای سفیان فرستاد. سفیان هم آن‌ها را پیش حجّاج بن یوسف فرستاد و اشاره‌ای به کمک‌های اسپهبد نکرد و خود را فاتح جنگ و شکست دهندهٔ خوارج معرّفی کرد. حجّاج که از شهامت قطری و قدرت او خبر داشت، در خشم شد. او فرستاده‌ای را همراه یک خروار خاک و یک خروار طلا به سوی وی فرستاد و فرمان داد که فرستاده‌اش رسیدگی کند که اگر سفیان راست می‌گوید و خودش به تنهایی خوارج را شکست داده، بارِ طلا را به او بدهند و اگر درست نگفته باشد، خاک‌ها را به او بدهند. فرستادهٔ

حجّاج پس از تحقیق و بررسی متوجّه حقیقت شد و به دستور حجّاج، خاک‌ها را بر سرِ سفیان ریخت. این واقعه از آن زمان به صورت عبارتِ «خاک بر سر کردن» مثل شد (رحماندوست، ۱۳۸۶: ۱ / ۴۴۶).

۵ـ۶. خاک بر لب مالید.

ز سرمه خاک به لب گو مَمال نرگس یار　　که هست خوردن خونش ز آب روشن‌تر
(طالب آملی، ۱۳۹۱: ۶۰۵)

در مقام حاشا و انکار مستعمل است(:کاربرد دارد) یعنی در محل انکار امری. (وارَسته، ۱۳۸۰: ۳۴۷) همانند:

گرچه می‌مالید برلب چشم او از سرمه خاک　　شد به مردم عاقبت خون‌ریزی او آشکار
(صائب) (همان: ۳۴۷)

● داستان مثل:

«امیری مطبخی‌ای را نوکر گرفته بود. چون طعام برای آقا طبخ می‌کرد، نیمی از آن کف می‌رفت و نیمی از آن پیش آقا می‌آورد. روزی آقا پرسیدش که پاره‌ای از آن خود خوردی؟ او خاک بر لب مالید و انکار کرد. از آن باز(:پس) مثل شد» (همان: ۳۴۷).

۵ـ۷. خروس بی‌محل است.[٤]

خروس کنگرهٔ عرشِ معرفت بودیم　　ولی چه سود که گل‌بانگ بی‌محل کردیم
(طالب آملی، ۱۳۹۱: ۷۵۳)

باز می‌خارد گلو، مرغان بی‌هنگام را　　(در شب زلف تو بی‌وقت است دل‌ها را خروش)
(همان: ۲۴۵)

باور و عقیده بر این است که خروس، خوب است به وقتش بخواند. در غیر این صورت به فال بد گیرند و آن را «خروس بی‌محل» خوانند. و به صورت مثل هم به کار برند.

«خروس که بی‌وقت بخواند باید کشت یا بخشید وگرنه صاحبش می‌میرد» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۰۹).

هم‌چنین: «مرغی که به تقلید خروس بخواند، دوشنبه، پنج شنبه خوب است، روزهای دیگر بد است. باید او را بیرون کرد یا بخشید» (همان: ۱۱۰).

همانند:

- من همان دیوانه مرغِ بی‌محل گویم هنوز (عرفی شیرازی) (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۱۷۱۹).
- لاجَرَم هر مرغ بی‌هنگام را/ سر بریدن واجب است اِعلام را (مولوی) (همان: ۱۷۱۹)
- خروسی که بی‌وقت بخواند، سرش را می‌برند (انوری، ۱۳۸۴: ۴۰۷).
- مِثلِ خروس بی‌محل (دهخدا، ۱۳۸۳: ۳ / ۱۴۳۱).
- وِنه گِردِن، گَزلیک خوانِه. (گردنش چاقو می‌خواهد.) (تبری/ مازندرانی)

● داستان مثل:

«می‌گویند کیومرث سردودمانِ سلسلهٔ پیشدادیان و به روایتی اوّلین پادشاه جهان بود. کیومرث پسری به نام پشنگ داشت که همیشه بر سر کوه‌ها بود و به درگاه خداوند راز و نیاز می‌کرد. کیومرث به این فرزندش علاقه داشت و همیشه به ملاقاتش می‌رفت. در همان زمان، دیوها که کیومرث آن‌ها را شکست داده بود، برای انتقام به سراغ پشنگ رفتند و هنگامی که او سر به سجده نهاده بود، سنگی بر سرش کوفتند و او را کشتند. هنگامی که کیومرث به دیدار فرزندش آمد، جغدی بر سر راهش ظاهر شد و بانگ زد. وقتی کیومرث فرزندش را نیافت و دانست که او را کشته‌اند، جغد را نفرین کرد و به همین سبب، ایرانیان آواز جغد را شوم می‌دانند. کیومرث برای جنگ با دیوها به سرزمین آن‌ها رفت. او بر سر راه خود خروسی سفیدرنگ و ماری را دید. خروس سفید به مار حمله می‌کرد و هر بار که موفّق می‌شد و ضربه‌ای به مار می‌زد، بانگ می‌کرد. کیومرث مار را کشت و بانگ خروس را به فال نیک گرفت. خروس روز هنگام می‌خواند و شب هنگام تا سپیدهٔ روز ساکت بود؛ امّا شبی نابه‌هنگام بانگ برداشت. مردم تعجّب کردند و چون به سرای کیومرث آمدند، دیدند کیومرث از دنیا رفته است. از آن پس آواز نابه‌هنگام خروس را نشانهٔ فرارسیدن خبری شوم یا اتّفاقی ناگوار می‌دانند و می‌گویند اگر خروسی در شب و بی‌هنگام بخواند، صاحبِ خروس باید او را بکشد تا آن شر و بلا رفع شود» (رحماندوست ۱۳۸۶: ۹۱۰).

۵ ـ۸. دُشنام خلق را، ندِهَم جز دعا جواب.

(.../ ابرم که تلخ گیرم و شیرین عوض دهم) (طالب آملی، ۱۳۹۱: ۷۱۸)

فردی به مالک اَشتَر نَخَعی ناسزا گفت و او برای آن فرد به مسجد رفت و در حقِّش دعا کرد.

همانند: اگر دشنام فرمایی و گر نفرین، دعا گویم. (حافظ)

● داستان مثل:

«مالک اشتر روزی در بازار کوفه عبور می‌کرد که شخصی به او جسارتی کرد. آن شخص مالک را نمی‌شناخت و نمی‌دانست که او سردار لشکر اسلام امام علی (ع) و از نظر نیروی ظاهری شخص اوّل است. وقتی مالک به جسارت او اهمّیتی نداد و به راهش ادامه داد، دیگران به آن شخص گفتند: او را شناختی؟ گفت: نه. گفتند: او مالک اشتر بود. این شخص با عجله و با پرسش از دیگران مکان مالک اشتر را در مسجد پیدا کرد و به درون مسجد رفت. دید مالک مشغول نماز است. وقتی نماز و دعای مالک تمام شد، خودش را روی دست و پای مالک انداخت و گفت: من شما را نشناختم و معذرت می‌خواهم. مالک در جواب گفت: من هم به مسجد آمدم و نماز خواندم و پس از نماز از خدا خواستم که از این کار تو بگذرد و تو را به راه راست هدایت کند» (مجلسی، ۱۳۸۶: ۴۲ / ۱۵۷).

۵ ـ۹. زخم زبان از زخم شمشیر بدتر است.

میان تیغ و زبان فرق این بوَد که به دل زبان نهفته زند زخم و برمَلا شمشیر

(طالب آملی، ۱۳۹۱: ۱۰۱۳)

اثر زخم زبان بر جان و دل آدمی می‌ماند، ولی اثر زخم شمشیر بهبود می‌یابد.

● داستان مثل:

روایت اوّل:

می‌گویند هیزم‌شکنی در جنگل با شیری آشنا شد و کار این آشنایی به رفاقت و هم‌غذایی رسید. روزی شیر مشغول خوردن تکّه گوشتی بود و هیزم‌شکن به شیر گفت: دوستِ عزیز، تو همه چیزت خوب است جز یک چیز و آن غذا خوردن توست که بسیار زشت غذا می‌خوری. شیر اندوه‌گین شد و به هیزم‌شکن گفت: با تبرت محکم بر سر من بزن. هیزم‌شکن گفت: من دوست تو هستم هیچ‌گاه جنین کاری نخواهم کرد. شیر گفت: اگر نزنی تو را خواهم درید. هیزم‌شکن ناچار تبر را محکم بر سرِ شیر کوبید، خون فوَران کرد و شیر زوزه‌کشان در میان درخت‌ها خزید و رفت. ماه‌ها گذشت و روزی شیر پیش هیزم‌شکن آمد. و هیزم‌شکن به سرِ شیر نگاه کرد و گفت: دوست عزیز، خدا را شکر که زخم سرت کاملاً بهبود یافته است. شیر گفت: آری همان گونه که می‌بینی از زخم تبرت اثری نیست امّا زخم زبانت در جگر من هست (سهیلی، ۱۳۸۵: ۹۶).

روایت دوم:

چوپانِ جوانی بسیار خوش نِی می‌زد. گویند پلنگی عاشقِ نوای نِیِ او شد و روزها برای شنیدن آوای نی‌نواز به کنارش می‌آمد. تا آن که دوست شدند و روزها به این منوال می‌گذشت. پس از مدّتی چوپان نامزد کرد و شبی از شب‌ها که باهم نشسته بودند، نامزدش گفت: این بوی بد از چیست؟ چوپان سر در بُناگوش او برد و آرام گفت: بوی بد از دهان پلنگ است. پلنگ شنید و برافروخته شد و رفت. چوپان نیز پس از مدّتی به راه افتاد. نیمی از راه را طی نکرده بود که ناگهان پلنگ را سینه به سینهٔ خود دید. پلنگ گفت: به پاس دوستی‌ای که با تو دارم، در مقابل توهینی که به من کردی، فرصت داری با آن چوب‌دستی بر سرم بکوبی، وگرنه پاره‌پاره‌ات می‌کنم. چوپان ناگزیر با تمام قدرت بر سر پلنگ کوفت و فرار کرد. پلنگ در میان خون غوطه‌ور شد امّا نمرد. هر روز به کنار آب می‌رفت و به زخم سرش نگاه می‌کرد تا آن که خوب شد. در یکی از روزها پلنگ راه بر چوپان بست و به او گفت: نشان زخم را در سرم می‌بینی؟ چوپان گفت: نه. پلنگ گفت: جای زخمی در سرم نیست، امّا نیش حرفت در دلم هست ... » (یزدان‌پناه لموکی(فرهنگ مثل‌های مازندرانی)، ۱۳۷۶: ۳۰۷).

۵ـ۱۰. زمین سخت و آسمان دور است.

- (اگر شکیب نورزیم در بلا، چه کنیم/ مَثَل بوَد که ...) (طالب آملی، ۱۳۹۱: ۳۳۴)
- «زمین سخت، آسمان دور.: هیچ چاره و درمانی ممکن و متصوّر نیست» (دهخدا، ۱۳۸۳: ۹۱۸).

این گونه هم گفته می‌شود: آسمان دور و زمین سخت. یا: زمین سفت و آسمان بلند. همانند:

- چه کنم تن به عاجزی ندهم/ که زمین سخت و آسمان دور است. (صائب)
- زمین سخت، آسمان دور. (ز گل بی‌بهره‌ام وز آشیان دور/ چه سازد کس، ...) (طغرا مشهدی)
- خامُش «حزین» که ناله به جایی نمی‌رسد/ پست آفریده‌اند زمین، آسمان بلند (حزین لاهیجی)

● داستان مثل:

«در عهد باستان، مرتاضی با دختر جوان خود در جنگلی زندگی می‌کرد. چنان که میان مرتاضان هند مرسوم است که پس از هفتاد و پنج سالگی برای مدّت طولانی در یک جا نمی‌مانند، وی نیز برای ترویج کیش خود و زیارت مقامات مقدّس مسافرت نمود. روزی در غیاب وی راجه‌ای ـ که اسمش در داستان دوشیانت (dushyant) آمده است ـ دَمِ درِ کلبهٔ مرتاض از اسب پیاده شد و صدا زد. چون دختر مرتاض آواز مرد غریب را شنید از کلبه بیرون آمد و از لباس و قیافه‌اش فهمید که حتماً فرمان‌روای سرزمینی

است و مِثلِ سایرِ شکارچی‌ها برای شکار به این طرف آمده است و اکنون برای رفع تشنگی آب می‌خواهد.

دختر از راجه چنان گرم و صمیمانه پذیرایی نمود که وی تحت‌تأثیر نجابت و شرافتمندی او قرار گرفت و از او برای پیوند زناشویی خواستگاری نمود که همان لحظه پذیرفته شد. پس از دو سه روز وقتی که راجه از همسرش جدا شد، انگشتر خود را در اختیارش گذاشت و گفت: هر وقت که به کاخ من بیایی و این [انگشتری] را به من نشان بدهی تو را فوری خواهم شناخت.

راجه رفت و دخترِ مرتاض چنان محو و غرق در نگاه کردن انگشتر شوهرش گردید که متوجّه نشد که سائلی ـ که او هم مرتاضی بود ـ به دَمِ در رسیده و از وی خوردنی و آشامیدنی می‌خواهد. چون دختر از آمدن سائل خبردار نشد او نفرینش کرد و گفت: کسی که تو این قدر دوستش داری که به خاطر وی به سائل و درویش اعتنا نمی‌کنی، تو را فراموش خواهد کرد.

روزی موقعی که دختر کنار آبگیری ظرف می‌شست انگشتر از دستش خارج شد و ماهی‌ای آن را فرو برد. چند روز بعد از این واقعه مرتاض از مسافرت برگشت. دختر تمام جریان را به پدرش گفت و اضافه نمود که حالا باردار است. پدر صلاح در این دید که دختر را فوراً به خانهٔ شوهرش برساند. زمانی که دختر با پدر به کاخ رسید، راجه اصلاً او را نشناخت. دختر یادآوری کرد که او انگشتری به عنوان نشانی در اختیارش گذاشته بود. راجه پرسید پس آن انگشتر کجاست؟ چون انگشتر در دستش نبود، عذرش پذیرفته نشد. سپس دختر بسیار پشیمان شد و پدرش هم او را نفرین کرد و متّهم به بی‌عفّتی و بی‌آبرویی نمود. دختر، دختر در حالت بی‌چارگی و ناامیدی روی زمین خوابید و التماس کرد که ای زمین، باز شو و مرا در شکم خود فرو بر تا از این جهان رخت بربندم.ولی زمین شکافته نشد. او دست‌ها را به سوی آسمان بلند کرد و فریاد برآورد: ای آسمان مرا بردار. ولی اتّفاقی نیفتاد. در حالت مأیوسی و حیرانی گفت: چه کار کنم، "زمین سخت، آسمان دور"» (جعفری، ۱۳۷۸: ۵۲ و ۵۳).

۵ـ۱۱. شُربِ یهود(=شُربُ الیهود) می‌کُند.

چه نمدپوش، جه صوفی و چه مُفتی «طالب» همه در خلوتِ خود شُربِ یهودی دارند
(طالب آملی، ۱۳۹۱: ۵۱۵)

کدو شکسته شرابُ الیهود مُحتَسبان به رشوه آفتِ مینای مِی‌فروش من است
(همان: ۲۸۸)

از شرب یهودانه به دوران تو رستیم بر جبهه نوشتیم که ما باده‌پرستیم
(همان: ۷۳۶)

هرگاه در میان قبیله یا جمعیّتی اغتشاش و بی‌نظمی رخ دهد و تجاوز و تعدّی به حقوق دیگران را جایز شمارند، چنین وضع و نابه‌سامانی را در اصطلاح شرب‌الیهود می‌گویند که عرب و عجم به آن استناد و استشهاد می‌کنند.

● و امّا ریشهٔ تاریخی این مثل:

بنی‌اسرائیل یعنی همان پسران یعقوب و پیروان دین فعلی یهود هستند که در زمان یعقوب به کشور مصر مهاجرت و بعد مدّتی از راهنمایی حضرت موسی به شبه جزیرهٔ سینا عزیمت کردند. یهودیان به جهت انصراف از ادامهٔ مهاجرت، مدّت چهل سال در بیابان‌ها سرگردان بودند تا این که حضرت موسی رحلت کرد و یوشع آن‌ها را به کنعان رسانید. اقوام و قبایل یهود به عناوین مختلف حضرت موسی را مورد سؤال و تخطئه قرار می‌دادند و هر روز به شکلی معجزه و کرامت می‌خواستند. حضرت موسی همه را برآورده می‌کرد ولی پس از مدّت کوتاهی دوباره ایرادی دیگر می‌گرفتند و خواهشی دیگر می‌کردند چنان که تمام مدّتی را که در بیابان سینا (تیه) به سر می‌بردند به فرمان الهی برای آن‌ها غذای مأکول از «مَنَّ وَ السَّلوی» [(:بقره ۲ : ۵۷)] تدارک دید و حتّی از تهیّهٔ سبزی و خیار و سیر و عدس و پیاز هم دریغ نورزید: مِن بَقلِها وَ قِثّائِها وَ فومِها و عَدَسِها وَ بَصَلِها. [(بقره ۲ : ۶۱)]

و در این جا مورد بحث این است که در صحرای سینا اوّلین تقاضای یهودیان، سایبانی ابر: وَ ظَلَّلنا عَلَیکُمُ الغَمامَ. [(بقره ۲ : ۵۷)] و دومین تقاضای‌شان این بود که برای قبایل دوازگانهٔ یهود آب آشامیدنی فراهم کند.

حضرت موسی به کوه طور رفت و مسئول یهودیان را ضمن مناجات و استغاثه به عرض الهی رسانید: وَ اذ استَسقی موسی لِقَومِه فَقُلنَا اضرِب بِعَصاکَ الحَجَرَ فَانفَجَرَت مِنهُ اثنَتا عَشرَهَ عَیناً قَد عَلِمَ کُلُّ اُناسٍ مَشرَبَهُم کُلوا وَاشرَبوا مِن رِزقِ اللهِ وَ لا تَعثَوا فِی الأَرضِ مُفسِدینَ.. [(بقره ۲ : ۶۰)]

به طوری که در این آیه آمده است حضرت موسی به امر الهی عصایش را بر سنگ زد، از آن دوازده چشمه آبِ خوش‌گوار جاری شد و دوازده قبیلهٔ یهود از آن مشروب(:بهره‌مند) شدند و خود و اَغنام و اَحشام‌شان بدان وسیله رفعِ عطش و احتیاج کردند.

برای آن که در شُربُ الیهود یعنی شُرب و آشامیدن یهودیان از آن دوازده چشمه اغتشاش و بی‌نظمی رخ ندهد، حضرت موسی هر قبیله را موظّف داشت که فقط از چشمهٔ اختصاصی خویش استفاده کنند و به چشمه‌های دیگر قبایل یهود تجاوز ننمایند.

یهودیان مدّتِ کوتاهی به این دستور و فرمان عمل کردند ولی پس از چندی به حق و سهم خویش قناعت نورزیده، گاه و بی‌گاه چشمه‌ها و منابع شُرب سایر قبایل را مورد تجاوز و دست‌برد قرار داده‌اند. این تجاوز و تعدّی به شُرب دیگران از سوی قبایل یهود، که در آن بیابان گرم و سوزان موجب بروز اغتشاش و زد و خورد شده بود، بعدها تحت عنوان و اصطلاحِ شُربُ الیهود در میان عرب و عجم مثل شد ... » (پرتوی آملی، ۱۳۶۵: ۶۷۶ ـ ۶۷۸).

۵ ـ۱۲. کَنّاس، کنارِ گل و گل‌زار نباشد.

که در مجاورِ گل‌زارِ دَهر، کَنّاسند به زَعم خود همه گل‌چینِ عقل و زآن غافل

(طالب آملی، ۱۳۹۱: ۲۱)

آن که پیشه و کارش در جاهای بدبو است، معمولاً با جاها و چیزهای خوش‌بو ناسازگار است. همانند:

– ندارد مشک با کَنّاس کاری؟ (تو را با این چه کار؟ ای خفته، باری/ ...) (عطّار، ۱۳۸۶: ۱۲۸)

– کَنّاس در بازار عطرفروشان بی‌هوش و بی‌خویشتن می‌شود (شکورزاده، ۱۳۸۷: ۸۰۰).

● داستان مثل:

یکی کَنّاس بیرون جَست از کار/ مگر ره داشت بر دُکّانِ عطّار

چو بویِ مشک از دکّان برون شد/ همی کَنّاس آن جا سرنگون شد

دماغِ بویِ خوش او را کجا بود؟/ تو گفتی گشت جان از وی جدا زود

برون آمد زِ دکّان مرد عطّار/ گلاب و عود پیش آورد بسیار

[چو رویش از گلاب عود تر شد/ بسی کَنّاس از آن بیهوش‌تر شد]

یکی کَنّاسِ دیگر چون بدیدش/ نجاست پیش بینی آوریدش

مَشامش از نجاست چون خبر یافت/ دو چشمش باز شد جانی دگر یافت (عطّار) (دهخدا، ۱۳۸۳: ۲۰۶۱)

۵ ـ۱۳. «گرگ دهن‌آلوده، یوسف ندریده».

صاحب‌کرما، نیم‌سبویی که عطا رفت چون کاسهٔ ما گشت تهی مِی نچشیده
القصّه نه مستیم نه هشیار، بلایی است گرگ دهن‌آلوده یوسف ندریده
(طالب آملی، ۱۳۹۱: ۱۴۹)

هنگامی گفته می‌شود که کسی متّهم به کارِ نکرده‌ای شود.

این مصراع مثلی داستان‌دار از سعدی است و طالب آملی آن را ارسال مثل کرده/ دستان زده است.

● داستان مثل:

«زمانی که برادران حضرت یوسف از راه حسادت برادر خود یوسف را برای گردش به صحرا بردند، در صحرا بعد از این که کتک زیادی به او زدند و زهرش دادند، او را درون چاه انداختند و پیراهن خون‌آلودی را برای حضرت یعقوب (ع) ـ پدر یوسف ـ آوردند و گفتند: گرگی در صحرا یوسف را درید و خورد.

حضرت یعقوب تمام گرگ‌ها را خواست و از آن‌ها پرسید تا بداند کدام یک از آن‌ها یوسف را خورده. تا این که گرگی را که تازه لاشهٔ گوسفندی خورده بود و دهانش خونی بود، برادرهای یوسف دست‌گیر کردند و نزد یعقوب آوردند و چنین توضیح دادند: این همان گرگی است که در دل صحرا برادر ما را از چنگ ما درآورد و خورد. اگر باور نداری، ببین دهانش خون‌آلود است. بعضی‌ها باور کردند، امّا خود حضرت یعقوب ـ که پیامبر خدا بود و از ماجَرا اطّلاع داشت ـ باور نکرد. ولی برادران یوسف با پافشاری گناه را به گردن گرگ انداختند و هر چه گرگ قسم خورد که من «گرگِ یوسف ندیده و دهان(خون)آلودم» کسی قبول نکرد (تمثیل و مثل: ۲ / ۱۶۹)» (ذوالفقاری، ۱۳۸۴: ۷۳۳).

۵ ـ ۱٤. گنج بادآورده است.

مشت خاکی کآورد گاهی صبا از کوی دوست خسرو دل را کم از صد گنج بادآورد نیست
(طالب آملی، ۱۳۹۱: ۲۸۹)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

همانند:

گنج تو بادآور است، لیک هویداست کآن چه بیاورْد باد، هم ببَرَد باد
(امیری فراهانی، ۱۳۸۶: ۸۰۱)

به روزگار نمانْد آن دَفینهٔ پرویز بلی، نمانَد گنجی که روزگار آورْد
(بهار، ۱۳۸۱: ۲۵۱)

دگر گنج بادآورش خواندند شمارش بکردند و درماندند
(فردوسی، ۱۳۸۷: ۹ / ۱۷۲)

● داستان مثل:

گویند: «هنگامی که سپاهیان خسروپرویز بندر اسکندریه ـ واقع در کشور مصر ـ را محاصره کردند، رومیان در صدد نجات دادن ثروت شهر برآمده، آن را در چند کشتی بار کردند؛ امّا باد مخالف وزید و کشتی‌ها را به سوی ایرانیان راند. ایرانیان این مال‌ها را به تیسفون فرستادند و آن را «گنج بادآورده» نامیدند. و گویند: نوبتی فوکاس ـ قیصر روم ـ اموال بی‌قیاس(:بی‌شمار) خویش را از بیمِ دست‌بُرد مخالفان در هزار کشتی (کشتی‌های آن زمان) نهاده به سوی یکی از مواضعِ حَصین(:جایگاه‌های استوار) کارتاژ فرستاد. این اموال سبک‌وزنِ گران‌بها عبارت بود از زر و گوهر و مروارید و یاقوت و دیباهای گوناگون که باد مخالف، کشتی‌ها را به سوی اردوی ایرانیان بُرد و خسرو پرویز این گنج را گنج بادآورده[۱] نامیده و گفت: من بدین گنج سزاوارترم که باد این را به سوی من آورده.

و نیز می‌گویند یک بار از خزانهٔ خسروپرویز دزدی شد و آن چه را برده بودند همه از این گنجِ بادآورده بوده است و از این رو گفتند: «[گنجِ] بادآورده را باد می‌برَد» (ذوالفقاری، ۱۳۸۴: ۲۱۲)[۵].

۵ ـ۱۵. مار در آستین می‌پرورد.

– مار است در آستین سلامت. (مکن دست گستاخ، ترسم برنجی/ که ...) (طالب آملی، ۱۳۹۱: ۳۳۳)
در دنیا هیچ عیشی کامل نیست و تمام خوشی‌ها در معرض ناخوشی‌اند.

یا:

مارِ توی آستین است: دشمن داخلی و مَحرَم زندگانی است (بهمنیار، ۱۳۸۱: ۵۴۶).

مار را توی آستینت راه مده: دشمن را محرَم اسرار و متصدّی کار خود قرار نده (همان: .۵۴۷).

مار در آستین پروردن: بدگهری را یاری دادن (دهخدا، ۱۳۸۳: ۱۳۸۵).

مار در آستین می‌پرورد: کسی که نادانسته دشمن خود را می‌پرورد (انوری، ۱۳۸۴: ۹۵۴).

مار در آستین(گریبان) داشتن: دشمن در خانه داشتن یا بزرگ کردن و به صورت «مار هست و آستین پیغمبر» هم گفته می‌شود.

ـ چو در خانه بوَد دشمن تو را یار/ چنان باشد که داری بآستین مار (اسعد گرگانی)

ـ چه آن کِش دشمنی باشد نگهبان/ چه آن مار باشد در گریبان (اسعد گرگانی)

ـ چه کردن زبان بر بدی کام‌کار/ چه در آستین داشتن گرزه مار (اسدی)

ـ سرِ رشتهٔ خویش گم کردن است/ به جیب اندرون مار پروردن است (نظام قاری)

ـ این منم، عمر تبه کرده به پنداری چند/ پرورانیده به دامن ز هوس ماری چند (علی صدارت)»

(خدیش، ۱۳۸۶: ۳۵۳)

مار در آستین: (ترجمهٔ مثل هندی) (مهدی، ۱۳۹۰: ۲۴۲)

این مثل ریشه در امثال و حکم تبری/ مازندرانی دارد و داستانش هم در مرزبان‌نامه آمده است:

● داستان مثل:

«آورده‌اند که برزگری در دامنِ کوهی با ماری آشنایی داشت ... . هرگاه برزگر به آن جا می‌رسید، مار از سوراخ برمی‌آمد و پیش او گستاخانه بر خاک می‌غلتید و خرده‌ریزِ [خوراکش]را از زمین برمی‌چید.

برزگر روزی به عادت گذشته آن جا رفت. مار را دید ـ از سرمای سخت هوا که به او رسیده بود ـ برهم پیچیده و سر و دُم درهم کشیده و سست و ناتوان و بی‌هوش افتاده، پیشینهٔ آشنایی و انگیزهٔ نیکوعهدی بر آنَش داشت که مار را گرفت و در توبره نهاد و بر سرِ خر آویخت تا از دَم زدن او گرم شود و مزاجِ افسرده‌اش به حال خود بازآید. خر را همان جا بست و به گردآوری هیزم رفت.

چون ساعتی گذشت گرمی در مار اثر کرد؛ به خود آمد. زشتی سرشت و شر طبیعت در کار آورد و زخمی جان‌کاه بر لب خر زد و او را درجا بی‌نفَس کرد و به سوراخش خزید» (مرعشی‌پور، ۱۴۰۲: ۵۱ و ۵۲).

روایت دیگر:

اَسبِ تورهٔ دله[ی] مَر[ه]. (مار توی توبرهٔ اسب [است].)

روزی سواری در هوایی سرد و زَمهَریر از دشتی می گذشت. ناگاه چشمش به مار یخیده‌ای(=یخ گرفته‌ای) افتاد که در خود می‌تپید. مار را برداشت و به توبره‌اش نهاد و آن توبره را بر پوزهٔ اسب بست تا از گرمای نفس حیوان جانی بگیرد. پس از طیِ مسافتی مار جان گرفت و در توبره به جنبش افتاد. امّا حرمت دوستی نگه نداشت؛ نیشی بر اسب زد که سوار و مَرکَب در دَم فرو غلتیدند» (یزدان‌پناه لَموکی(فرهنگ مثل‌های مازندرانی)، ۱۳۷۶: ۳۰۳).

۵ ـ۱۶. مِثلِ آبِ شور و اَعرابی.

(وصف خورشید، پیشِ عارضِ‌شان/ ...) (طالب آملی، ۱۳۹۱: ۱۱۳)

● داستان مثل:

«هدیه بردن عرب سبوی آب باران از میانِ بادیه سوی بغداد به امیرالمؤمنین بر [این] پنداشت که آن جا هم قحط آب است:

گفت زن صِدق آن بوَد کز بودِ خویش/ پاک برخیزند از مجهودِ خویش
آب باران است ما را در سبو/ مِلکَت و سرمایه و اسباب تو
این سبوی آب را بردار و رو/ هدیه ساز و پیش شاهنشاه شو
گو که ما را غیر این اسباب نیست/ در مَفازه هیچ بِه ز این آب نیست
گر خزینَه‌ش پر زر است و گوهر است/ این چنین آبش نیاید، نادر است
چیست آن کوزه تنِ محصور ما/ اندر او آبِ حواسِّ شور ما
ای خداوند، این خُم و کوزهٔ مرا/ درپذیر از فضلِ اَللّهَ اشْتَرا ...
زن نمی‌دانست کآن جا بر گذر/ جویِ جیحون است شیرین چون شکَر
در میان شهر چون دریا روان/ پُر ز کشتی‌ها و شَست ماهیان
رو برِ سلطان و کار و بار بین/ حسِّ تَجری تَحتَهَا الأَنهار بین
این چنین حس‌ها و اِدراکات ما/ قطره‌ای باشد در آن اَنهارها» (مولوی، ۱۳۸۲: ۱۲۱ و ۱۲۲)

۵ ـ ۱۷. [مِثلِ] آن دیو که خاتَم ز سلیمان زد و رفت.

(خط به جادوصفتی، مهرهٔ لعلت بِرُبود/ هم‌چو ...) (طالب آملی، ۱۳۹۱: ۵۳۱)

● داستان مثل:

«روزی حضرت سلیمان انگشتری(خاتَم) خود را به خادمش سپرد و به گرمابه رفت. دیوی از این واقعه باخبر شد. درحال خود را به صورت سلیمان درآورد و انگشتری را از خادمش طلب کرد. خادم انگشتری را به وی داد و او خود را به تخت سلیمان رساند و بر جای او نشست و دعوی سلیمانی کرد. چون سلیمان از گرمابه بیرون آمد و از ماجرا خبر یافت، گفت: ای مردم، سلیمان حقیقی منم و آن که بر جای من نشسته، دیوی بیش نیست. اما مردم او را انکار کردند و حضرت سلیمان به صحرا و کنار دریا رفت و ماهی‌گیری پیشه کرد.

دیو چون با جادو و حیله بر تخت نشست، وقتی مردم انگشتری او را دیدند و در جایش قرار گرفت، روزی از ترس آن که مبادا انگشتری بار دیگر به دست سلیمان بیفتد، آن را به دریا انداخت تا به کلّی از بین برود و خود به اعتبار پیشین بر مردم حکومت کند.

چون مدّتی بدین‌سان گذشت و مردم آن لطف و صفای سلیمانی را در رفتار دیو ندیدند، رفته رفته ماهیت دروغین او بر مردم آشکار شد و همگی از او روی بگردانیدند.

در این احوال، سلیمان هم‌چنان در کنار دریا ماهی‌گیری می‌کرد و روزی ماهی‌ای را بشکافت و از قضا انگشتر(خاتم) گم‌شدهٔ خود را در شکم ماهی یافت و بر دست کرد. مردم هم از این ماجرا باخبر شدند و دانستند که سلیمان حقیقی با خاتم سلیمانی در بیرون شهر به سر می‌برد. همگی رفتند و او به تخت بازگردانیدند» (دکتر حسین الهی قمشه‌ای)[۶].

۵ـ۱۸. مِثلِ پرِ سیمرغ بر آتش.

تا مگر در بزم دل، حاضر شود عنقای عیش　　روح را هم‌چون پرِ سیمرغ بر آذر نهم
(طالب آملی، ۱۳۹۱: ۷۲۷)

ای بسا شب‌ها، که بر بالینِ آتش سرنهم　　پهلویی کز خاک برگیرم به خاکستر نهم
تا مگر در بزمِ دل حاضر شود عنقای عیش　　روح را هم‌چون پرِ سیمرغ بر آذر نهم
(همان: ۷۲۷)

هم‌چنین طالب آملی همانند دیگر این مثل را که در افغانستان به صورت زیر به زبان آورند:

پَرِ سیمرغ به آتش می‌مالم، تا جانانه‌ام بیاید (افغانی) (مقتدری، ۱۳۳۸: ۵۱)

در بیت‌زیر آورده است:

پَرِ سیمرغْ بر آتش نِهَم، شاید که باز آید　　نه زآن‌سان رفته از دستم، که باز آن دلنواز آید
(همان: ۵۱)و (طالب آملی، ۱۳۹۱: ۴۵۰)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

● ریشهٔ مثل:

«... سیمرغ چنان که از شاهنامه برمی‌آید، مرغی است ایزدی که بر کوه البرز آشیان دارد و زال را با بچّگان خویش می‌پرورد. هنگامی هم که زال به آغوش خانواده برمی‌گرد، پری از سیمرغ با خود می‌آورد تا

هنگام درماندگی وی را به یاری طلبد. دو بارِ دیگر در شاهنامه سیمرغ حاضر می‌شود و هر بار گرهی از کار فروبستهٔ زال می‌گشاید ... » (یاحقّی، ۱۳۸۶: ۵۰۴).

... چو گشتند هر سه برآن رایِ کُنْد/ سپهبَد برآمد به بالایِ تند
از ایوان سه مِجمَر پُر آتش بُبرد/ برفتند با او سه هشیار گُرد
فسون‌گر چو بر تیغِ بالا رسید/ ز دیبا، یکی پَرّ بیرون کشید
به مِجمَر، یکی آتشی برفروخت/ ز بالای آن پَرّ، لَختی بسوخت
چو پاسی از آن تیره‌شب درگذشت/ تو گفتی هوا چون سیاه ابر گشت
هم آن گه چو مرغ از هوا بنگرید/ درخشیدنِ آتش تیز دید
نشسته برش زال، با داغ و درد/ ز پرواز، مرغ اندر آمد به گرد ... (کزازی، ۱۳۸۴: ۶ / ۱۹۶)

۵ـ۱۹. مگر دوباره به خواب بینی.

مگر بینم به خواب، این آرزوهای خیالی را — من و اندیشهٔ بوس و کنارِ او محال است این (طالب آملی، ۱۳۹۱: ۲۲۶)

مگر در خواب بیند دست مظلومان عنانش را — چنین کآشفته می‌تازد به هر سو شهسوار من (همان: ۲۱۹)

مگر در خواب بینم شربتی از لعل سیرابش — شوَم لب‌تشنه بر بستر، نیالایم لب از کوثر (همان: ۶۳۸)

با شب زلف خیال‌انگیز یار افتاده کار — خواب را زین پس مگر در خواب بیند دیده‌ام (همان: ۸۰۱)

دیدم القصّه روضه‌ای(:باغی) در خواب — که به خوابش مگر همان یابی (همان: ۱۱۲)

در بیان محال و ناممکن بودنِ امری و کاری گفته می‌شود.

● داستان مثل:

«شخصی را خواب در رُبود و در خواب دید که مبلغی پول به او می‌دهند و او تقاضای بیش‌تر از آن را می‌کرد. در همین زیاده‌خواهی از خواب بیدار شد. چون دید پولی در کار نیست، چشم‌های خود را بر

[هم] نهاد و گفت: هر چه می‌دهی بده. شخصی که ناظر بر این جریان بود، دریافت و گفت: مگر[ش] به خواب بینی» (ذوالفقاری، ۱۳۸۴: ۷۸۷).

۵ـ۲۰. نفس کشتن، جهادِ اکبر است.

جهادِ اکبرم افتاد با نفس از آن ره می‌زنم تیغ دو دستی
(طالب آملی، ۱۳۹۱: ۸۷۷)

همانند:

نفس خود را بکُش، نبرد این است منتهای کمال مرد این است
(اوحدی) (دهخدا، ۱۳۸۳: ۱۸۲۰)

- هر که او نفس کُشت، غازی بود (اوحدی) (همان: ۱۸۲۰)
- نفس خود را بکُش اگر مردی (شکورزاده، ۱۳۸۷: ۹۴۴)
- جهادک فی هواک. [(:جهاد تو در کشتنِ نفس تو است)] (دهخدا، ۱۳۸۳: ۱۸۲۰).

● داستان مثل:

«هنگامی که گروهی از مجاهدین اسلام نبردی را پشت سر گذاشته و به مدینه برمی‌گشتند، رسول خدا به آن‌ها فرمود: مَرحَباً بِقَومٍ قَضَوُا الجِهادَ الاَصغَرَ وَ بَقِیَ عَلَیهِمُ الجِهادُ الاَکبَرُ آفرین بر گروهی که جهاد کوچک‌تر را انجام داده و جهاد بزرگ‌ترشان هنوز باقی است. گفتند: یا رَسولَ اللهِ، وَ مَا الجِهادُ الاَکبَرُ؟ جهاد بزرگ‌تر چیست؟ فرمود جهاد با نفس» (مطهری، ۱۳۸۹: ۱۰۱).

۵ـ۲۱. یَدِ بیضا دارد/ می‌کند.

کِلکِ او در آستین دارد یَدِ بیضای نُطق نیست طوطی، لیک در طیِّ لِسانِ معنوی
(طالب آملی، ۱۳۹۱: ۴۹)

بر هندسه و منطق و بر هیئت و حکمت دستی است مرا، کِش یَدِ بیضا ز عبادست
(همان: ۱۰)

چو دیدم دست او، گفتی ید بیضاست منظورم چو دیدم کِلکِ او گفتی نهال طور را دیدم
(همان: ۷۰۸)

هرگاه کسی کاری را عهده‌ار شود که بسیار حسّاس و مهم باشد و بقیّه از انجام آن ناتوان باشند، دیگران این کار را به یَدِ بیضا (معجزهٔ حضرت موسی ع) تشبیه و مانند می‌کنند.

● داستان مثل:

«نوشته‌اند حضرت موسی (ع) پس از ازدواج با صفورا ـ دختر شُعیب پیغمبر ـ قصد داشت به مصر بازگردد. شعیب، گلّهٔ گوسفند و یکی از عصاهای خود را به او بخشید. موسی در شب ششم سفر خویش به سرزمین مقدّس (وادیِ اَیمَن) رسید. در آن جا ابر سیاه به آسمان آمد و هوا سرد شد؛ امّا آن‌ها هرچه کردند، نتوانستند آتشی روشن کنند، ناگهان چشم موسی به نوری خیره کننده در کوه سینا افتاد. آن‌ها توقّف کردند و موسی با عصای خود به کوه رفت. در آن جا موسی آتش بزرگی دید که از شاخهٔ درختی شعله‌ور بود؛ امّا هرچه کرد، نتوانست از آن آتش بردارد و هنگامی که قصد بازگشت داشت، صدایی شنید. کسی او را صدا می‌کرد.

این ندا از سوی خداوند بود و در آن جا موسی را به پیامبری مبعوث کرد. سپس خداوند از او پرسید: «ای موسی در دست تو چیست؟ عرض کرد: «این عصای من است که به آن تکیه می‌کنم و در کار چوپانی از آن استفاده می‌کنم.» پروردگار فرمود: «آن را به زمین بیفکن.» موسی فرمان خدا را اجرا کرد و عصا تبدیل به ماری شد که موسی از وحشت فرار کرد. ندا آمد: «ای موسی نترس که پیامبران من از چیزی نمی‌ترسند.» موسی با آستین خود گردن مار را گرفت و آن مار دوباره تبدیل به عصا شد. پس از آن خداوند به موسی معجزه‌ای دیگر از قدرت بی‌چون و چرا و عظیم خود نشان داد. خداوند به موسی ندا داد: «ای موسی، دست در گریبان خود کن تا نوری سفید از آن خارج شود و دلت از ترس و وحشت نجات پیدا کند». از آن به بعد هر وقت موسی دست در گریبان خود می‌کرد؛ نوری سفید از دستش بیرون می‌زد که همه جا را روشن می‌کرد و هر وقت دستش را به بغل می‌بُرد، آن نور قطع می‌شد و این معجزهٔ حضرت موسی (ع) را «یَدِ بَیضا» نامیده‌اند» (رحماندوست، ۱۳۸۶: ۱۱۰۷).

پی‌نوشت‌ها

۱. این مثل را فارسی‌زبان هند دربارهٔ مثل به کار می‌برند، در امثال و حکم به نقل از «از مجموعهٔ امثال طبع هند» نقل شده است (دهخدا، ۱۳۸۳: ۳ / ۱۴۱۵). هم‌چنین در خزینه الامثال از گردآورندهٔ اهل هند این گونه نیز آمده است: مثلِ معروف پیرایهٔ زبان‌هاست (حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۲۹۳).

۲. این واژه هم «خِضْر» و هم «خِضِر» خوانده می‌شود.

۳. برای آگاهی بیش‌تر در این باره، بنگرید به مقالهٔ نگارنده در این زمینه (کفشگر، ۱۳۹۶: ۳ – ۶).
۴. «"خروس بی‌محل" مثل است، زیرا این مثل هم مورد (ریشه، قصّه، سرگذشت) دارد و هم مَضرَب (کاربرد). مضرب آن انجام کار بی‌موقع و سخن نابه‌جاست. مورد و ریشهٔ ان را بلعمی در شرحی مبسوط دربارهٔ چگونگی اهلی کردن خروس به دستِ کیومرث نوشته است: ... . در ارسال مثل‌ها نیز آمده و نیز می‌توان به صورت مثل تشبیهی به کار برد: مِثلِ خروس بی‌محل» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۵۱ و ۵۲).
۵. دربارهٔ داستان این مثل چند روایت دیگر هم آمده است، بنگرید به (ذوالفقاری، ۱۳۸۴: ۲۱۲ تا ۲۱۵).
۶. این متن سخنرانی از درگاه اینترنتی با کاهش و ویرایش نقل گردیده است. هم‌چنین برای آگاهی بیش‌تر دربارهٔ روایت‌های دیگر و نقد این داستان، بنگرید به مقالهٔ علمی، پژوهشیِ «خاتمِ سلیمان نبی (ع) افسانه یا واقعیت» (پیشوایی، ۱۳۸۴: ش. ۷).

نتیجه‌گیری

نتیجهٔ حاصل از این پژوهش را می‌توان در چند بند کلی زیر بیان کرد:
ـ برای درک و فهم مثل‌های به کار رفته در دیوان طالب آملی، باید از داستان‌ها یا ریشه‌های تاریخی و آیینی مثل‌ها به ویژه مثل‌داستان‌های فارسی رایج در هند آشنا بود.
ـ مثل در دیوان اشعار طالب آملی در همهٔ قالب‌ها به ویژه در غزلیات او بازتاب گسترده‌ای دارد و او برای غنی‌سازی زبان و نیز تثبیت ادّعاهای خود در ذهن مخاطب، از مثل استفاده می‌کند.
ـ بررسی سبک شعری طالب آملی بدون در نظر گرفتن مثل‌داستان‌های به کار رفته در اشعارش، کار پژوهش را ناقص خواهد کرد.
ـ یکی از شگردهای طالب آملی در استفاده از ضرب‌المثل‌ها، این است که به جای آن که واژگان هر مثل را پیوسته و در کنار هم بیاورد، آن‌ها را به صورت گسسته و از هم جدا، با مهارت خاص به خود، به کار گرفته است.
ـ با آن که دیوان اشعار طالب آملی به زبان فارسی است، اما برخی از مثل‌های زبان مادری خویش ـ تبری/ مازندرانی ـ را به فارسی برگردانده است.

منابع و مآخذ

الف) کتاب‌ها

– اسعد گرگانی، فخرالدین (۱۳۸۱)، *ویس و رامین*، تصحیح محمد روشن، تهران: صدای معاصر.

– امیری فیروزکوهی، کریم (۱۳۸۹)، *دیوان امیری فیروزکوهی*، (۳ جلدی)، به کوشش: امیربانوی امیری فیروزکوهی(مصفّا)، تهران: زوّار.
– امینی، امیرقلی (۱۳۷۱)، *فرهنگ عوام*، تهران: علمی.
– ـــــــــــ (۱۳۸۸)، *داستان‌های امثال*، به کوشش منیژه امینی، تهران: فردوس.
– اِنجَوی شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۶۹)، *فردوسی‌نامه*، (۳ جلدی)، (جلد ۲: مردم و شاهنامه)، تهران: علمی.
– ـــــــــــ (۱۳۵۳)، *تمثیل و مثل*، (جلد ۱)، تهران: امیرکبیر.
– انوری، حسن (۱۳۸۴)، *فرهنگ امثال سخن*، (۲ جلدی)، تهران: سخن.
– برقعی، یحیی (۱۳۵۱)، *کاوشی در امثال و حکم فارسی*، تهران: کتاب‌فروشی فروغی.
– بهار، محمّدتقی (۱۳۸۱)، *دیوان اشعار محمدتقی (ملک‌الشعرا) بهار*، تهران: عِلْم.
– بهمنیار، احمد (۱۳۸۱)، *داستان‌نامهٔ بهمنیاری*، تهران: دانشگاه تهران.
– پرتوی آملی، مهدی (۱۳۶۵)، *ریشه‌های تاریخی امثال و حکم فارسی*، (۲ جلدی)، تهران: سنایی.
– حبله‌رودی، محمدعلی (۱۳۹۰)، *جامع‌التّمثیل*، به تصحیح حسن ذوالفقاری، تهران: مُعین.
– دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۸۳)، *امثال و حکم*، (۴ جلدی)، تهران: امیرکبیر.
– ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۴)، *داستان‌های امثال*، تهران: مازیار.
– ـــــــــــ (۱۳۸۸)، *فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی*، (۲ جلدی)، تهران: مُعین.
– رحماندوست، مصطفی و دیگران (۱۳۸۶)، *فوت کوزه‌گری* (:مثل‌های فارسی و داستان‌های آن)، (۲ جلدی) تهران: مدرسه.
– سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۴)، *گلستان سعدی*، تصحیح و توضیح غلام‌حسین یوسفی، تهران: خوارزمی.
– سهیلی، مهدی (۱۳۸۵)، *ضرب‌المثل‌های معروف ایران*، تهران: گل‌آرا.
– شکورزاده بلوری، ابراهیم (۱۳۸۷)، *دوازده هزار مثل فارسی و سی‌هزار معادل آن‌ها*، مشهد: بِه‌نشر.
– صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹)، *تاریخ ادبیات ایران* (۸ جلدی)، تهران: فردوس.
– طالب آملی (۱۳۹۱)، *کلیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی*، تصحیح محمد طاهری شهاب، تهران: سنایی.

- عطّار، محمّدبن ابراهیم (۱۳۸۶): *اَسرارنامه*، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کَدکَنی، تهران: سخن.
- عفیفی، رحیم (۱۳۷۱)، *مثل‌ها و حکمت‌ها در آثار شاعران قرن سوم تا یازدهم هجری*، تهران: سروش.
- علی ابن ابی‌طالب (۱۳۸۳)، *نهج‌البلاغه*، ترجمهٔ محمد دشتی، قم: قدس.
- عنصرالمعالی کیکاووس‌بن اسکندربن قابوس‌بن وُشمگیربن زیار (۱۳۶۴)، *قابوس‌نامه*، تصحیح غلام‌حسین یوسفی، تهران: علمی و فرهنگی.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۹ ـ ۱۳۸۷)، *نامهٔ باستان* (:ویرایش و گزارش شاهنامهٔ فردوسی)، (۹ جلدی)، تهران: سَمت.
- کفشگر، علی و کفشگر، زهرا (۱۴۰۳)، *امثال و حکم دیوان طالب آملی*، تهران: میرماه.
- گلچین معانی، احمد (۱۳۷۸)، *تکملهٔ امثال و حکم*، مشهد: تاسوعا.
- مجلسی، محمدباقر (۱۳۸۶)، ترجمهٔ بحارالانوار، (جلد ۴۲)، تهران: اسلامیه.
- مرعشی‌پور، محمدرضا (۱۴۰۲)، *مرزبان‌نامه* (به روایت[بازگردانیِ] مرعشی‌پور)، تهران: نیلوفر.
- مطهری، مرتضی (۱۳۸۹)، *نهضت‌های اسلامی در صد سالهٔ اخیر (بررسی اجمالی ...)*، تهران: صدرا.
- مقتدری، محمدعلی (۱۳۳۸)، *ضرب‌المثل‌های فارسی در افغانستان* (بیرون‌کشیده از جلد هفتم از فرهنگ ایران‌زمین)، تهران: دانشگاه تهران.
- موسوی گرمارودی، علی (۱۳۸۶)، *زندگی و شعر ادیب‌الممالک فراهانی*، (۲ جلدی)، تهران: قَدَیانی.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد (۱۳۸۲)، *مثنوی معنوی*، تهران: هرمِس.
- مهدی، عزیز (۱۳۹۰)، *زین قند پارسی* (:ضرب‌المثل‌های مشترک ایران و هند)، تهران: نگاه.
- نصرالله بن منشی، ابوالمعالی (۱۳۷۶)، *کلیله و دمنه*، تصحیح و ترجمهٔ دو باب دیگر از حسن حسن‌زاده آملی، تهران: امیرکبیر.
- وارَسته، سیالکوتی مَل (۱۳۸۰)، **م***صطلحات‌الشعرا* (فرهنگی در لغات و اصطلاحات شعر عصر صفوی)، تصحیح سیروس شمیسا، تهران: فردوس.
- وکیلیان، احمد (۱۳۶۸)، *تمثیل و مثل*، (جلد ۲)، تهران: سروش.
- هدایت، صادق (۱۳۸۳)، *فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران*، گردآورنده جهانگیر هدایت، تهران: چشمه.
- یاحقّی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر.

- یزدان‌پناه لموکی، طیّار (۱۳۷۶)، *فرهنگ مثل‌های مازندرانی*، تهران: فرزین.

ب) مقاله‌ها

- پیشوایی، مهدی (۱۳۸۴). «خاتم سلیمان نبی (ع) افسانه یا واقعیت»، تاریخ در آیینهٔ پژوهش، شمارهٔ ۷.
- جعفری، یونس (۱۳۷۸)، «ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات فارسی رایج در هند(تکملهٔ امثال و حکم دهخدا)»، نامهٔ پارسی، سال ۴، شمارهٔ ۱، (۵۶ صفحه از ۵ تا ۶۰).
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۱)، «کاربرد ضرب‌المثل در شعر شاعران ایرانی»، پژوهش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)، سال ۶، شمارهٔ ۱، ص ۹۵ – ۱۲۲.

بررسی آیات و احادیث در غزلیات طالب آملی (مطالعه‌ی موردی: ۳۰۰ غزل)

زینب کلانتری[۱]
دانشگاه مازندران

چکیده

قرآن کریم و احادیث ائمه‌ی معصومین به سبب مضامین والا و ارزشمند اخلاقی و هم‌چنین آمیزش با پند و اندرز و حکمت همواره یکی از منابع شاعران و نویسندگان برای غنی‌سازی آثارشان بوده است. استفاده از آیات و روایات در این آثار کارکردهای متفاوتی داشته است، مثلاً می‌توانسته مضمون‌پردازی، تصویرسازی یا اقناع مخاطب باشد. طالب آملی از شاعران برجسته‌ی عصر صفوی و سبک هندی از آیات و احادیث برای تقویت صورت و محتوای اشعارش بهره برده است. هدف این پژوهش که با روش تحلیلی- توصیفی به نگارش درآمده، بررسی آیات و احادیث در غزلیات طالب آملی است. نتایج نشان می‌دهد که این شاعر از آیات قرآن و احادیث برای بیان مفاهیم و مضامینی همچون: عظمت عاشق و معشوق، توجه به‌حق و بی‌نیازی از ماسوی‌الله، دعا به درگاه حق، رازق بودن خداوند، در رنج بودن انسان، اشرف مخلوقات بودن انسان، صبر و بردباری، امیدواری و شکرگزاری بهره برده است.

واژه‌های کلیدی: طالب آملی، غزلیات، آیات و احادیث.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[۱]. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی: z.kalantari۲۲@gmail.com

۱. مقدمه و بیان مسئله

قرآن کریم، کتاب مقدس ما مسلمانان، معجزه‌ی پیامبر گرامی اسلام (ص) است که از جانب خداوند متعال بر قلب آن حضرت به‌صورت وحی نازل شد. این کتاب آسمانی دربردارنده‌ی مضامین والایی همچون: مفاهیم اخلاقی، پند و حکمت، داستان‌های آموزنده راجع به پیامبران، توصیه‌های دینی و مضامین دیگری است که در پهنه‌ی پهناور شعر و ادب فارسی، از دیرباز تاکنون، شاعران و نویسندگان بسیاری در آثار منظوم و منثور خویش، از مفاهیم و مضامین ارزشمند آن بهره برده‌اند. هم‌چنین شاعران و نویسندگان علاوه بر قرآن مجید، از احادیث ائمه‌ی معصومین نیز در آثار خود یاد نموده‌اند که نشان از توجه و یا تسلط آن‌ها بر قرآن و احادیث است تا از این طریق با استناد به این دو مأخذ ارزنده، مطالب و اندیشه‌های خویش را در قالب نظم یا نثر برای مخاطبان خود بیان کنند. طالب آملی یکی از شاعران سبک هندی است. کلیات اشعار او شامل قصاید، قطعات، ترکیب‌بندها، مثنویات، جهانگیرنامه، غزلیات و رباعیات است. این پژوهش بر آن است تا تأثیر آیات قرآن و احادیث را در غزلیات این شاعر تحلیل و بررسی نماید. درباره‌ی زندگی‌نامه‌ی این شاعر مازندرانی آمده است.

طالب آملی، یکی از شاعران دوران صفویه، سده‌ی یازدهم هجری است که در سال (۹۸۷ هجری) در آمل که یکی از شهرهای استان مازندران است، متولد شد. پدر و مادرش دهقان بودند. از همان دوران کودکی ذوق و قریحه‌ی شاعری داشت. در سنین جوانی یعنی ۲۳ سالگی در سال (۱۰۱۰ هجری) از مازندران به‌جانب عراق سفر کرد. بعد از چندی به کاشان و بعد عازم اصفهان شد. میر ابوالقاسم و میرزا شفیع خراسانی ملقب به میرزای عالمیان که صاحب حکومت و وزارت مازندران بود، از ممدوحان دوران جوانی طالب بودند. در دوران زندگی طالب آملی، ازآنجایی‌که سلاطین هند، شاعران ایرانی را به‌جانب خود جلب می‌نمودند، این شاعر به هند سفر کرد. پس از چندی به لاهور رفت و در آنجا با شاپور تهرانی ملاقات کرد. از طریق اعتمادالدوله به دربار جهانگیر راه یافت و در آنجا لقب ملک‌الشعرایی یافت. سرانجام در سال (۱۰۳۶) هجری وفات یافت و محل دفن او را کشمیر دانسته‌اند (آملی، بی‌تا: ۵-۴۲).

«طالب از سخنوران به‌نام سبک هندی است. اشعارش پخته و لطیف و نمودار ذوق و قریحه‌ی فراوان و تازه‌جویی و نوخواهی اوست. او در کار تصویرگری یکی از شاعران مضمون‌آفرین ادب فارسی به شمار است» (کی‌منش، ۱۳۷۵: ۱۰۸-۱۰۹).

«طالب آملی، یکی از شاعران برجسته‌ی عصر صفوی است. ابهام شعری‌اش اگرچه به غموض و پیچیدگی شعر شاعران طرز خیال- شاعران شاخه‌ی هندوستانی سبک هندی- نیست، اما یکی از

مبهم‌سراترین شاعران طرز تازه – شاعران شاخه‌ی ایرانی سبک هندی- است که به‌حق می‌توان او را حدواسط یا حلقه‌ی اتصال طرز تازه و طرز خیال دانست» (حسن‌پورآلاشتی، ۱۳۹۰: ۹۴-۹۵). «صور خیال در شعر طالب ازنظر حوزه‌ی عمومی تصاویر بسیار متنوع است. تصاویری را که او ساخته، تصاویری است که در قلمرو دید و تجربه‌ی وی وجود داشته است. بدین روی اوصاف طبیعت در شعرش اوصافی است دقیق و زنده» (کی‌منش، ۱۳۷۵: ۱۱۴).

از ویژگی‌های اشعار طالب آملی، به کار بردن ترکیبات تشبیهی، استعاری، کنایه‌ها و ارسال‌المثل‌ها است. هم‌چنین این شاعر با وجود نوآوری در اشعارش، در سرودن غزل به شعر شاعران قبل از خود، یعنی: سعدی، حافظ، نظیری و عرفی توجه نموده است و در قصیده‌سرایی نیز به شیوه‌ی خاقانی تمایل داشت (صفا، ۱۳۶۹، ج ۵، بخش ۲: ۱۰۶۴).

ازجمله مضامین اشعار طالب آملی می‌توان به سرگرمی‌ها، تفریحات و موسیقی، آداب و آیین اجتماعی ازجمله: آداب سوگواری و باورهای عامیانه، اعتقادات و تکالیف مذهبی و هم‌چنین طب و انواع بیماری‌ها چون: آبله، تب، قولنج و شیوه‌های درمان آن‌ها اشاره کرد (خزاعی و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۰-۲).

پژوهش‌های زیادی با موضوعات و رویکردهای مختلف درباره‌ی اشعار طالب آملی صورت گرفته، اما با توجه به جستجوهای انجام‌شده، تاکنون پژوهشی مبنی بر بررسی آیات و احادیث در غزلیات او یافت نشده است. لذا لازم به نظر رسیده تا اشعار طالب از این منظر مورد واکاوی قرار گیرد.

این مقاله می‌کوشد تا بدین پرسش پاسخ دهد که: انگیزه‌ها و اهداف طالب آملی از کاربرد آیات و احادیث چیست؟

۱-۱- روش پژوهش:

روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی است و واحد تحلیل آن دسته از ابیاتی است که اشاره به آیه یا حدیث دارد. هدف این پژوهش بررسی انگیزه‌ها و کارکردهای آیات و احادیث در غزلیات طالب آملی (مطالعه‌ی موردی: ۳۰۰ غزل) است. نسخه‌ی قابل استناد در این پژوهش، کلیات اشعار طالب آملی (بی‌تا)، به اهتمام و تحشیه و تصحیح طاهری شهاب است.

۲- بحث و بررسی

قرآن کریم سرچشمه‌ی معرفت و حکمت است که هر فرد متناسب با درک خویش می‌تواند از این کتاب مقدس بهره‌مند شود. آموزه‌های اخلاقی، داستان پیامبران، حکایت‌ها، دعا و استمداد از حق و دیگر مضامینی که در این کتاب مقدس به چشم می‌خورد برای بهتر زیستن در مسیر زندگی هر فردی که بدان معتقد است می‌تواند کارگشا و سازنده باشد. ظهور و بُروز آیات و احادیث در آثار شاعران بزرگ ادب فارسی ازجمله طالب آملی، نشانگر تأمل و تفکر آن‌ها در این کتاب مقدس است. این شاعر مازندرانی برای بیان مقاصد و اهداف خویش، با بهره‌گیری از قرآن کریم و همین‌طور احادیث، بر تأثیر سخن خویش افزوده است که در این بخش از پژوهش، به بیان اندیشه‌های این شاعر و ذکر آیات و احادیث پرداخته می‌شود.

۱-۲. بیان عظمت معشوق

غافل از مصر به کنعان مرو ای باد مباد که به تاراج دهی نکهت پیراهن را
(۳/۱۷)

طالب آملی در بیان عظمت و بزرگی معشوق به داستان حضرت یوسف (ع) که از آن با نام احسن یاد می‌شود نظر داشته است. در قرآن کریم خداوند می‌فرماید: «إذهبوا بقَمیصی هذا فَأَلقوهُ علی وَجهِ أبی یأتِ بصیراً و ... . [اکنون] این پیراهنم را ببرید و روی صورت پدرم بیندازید که بینا می‌شود» (یوسف/ ۹۳).

حضرت یوسف (ع) آن‌چنان شکوه و عزّتی در نزد پدر داشت که حضرت یعقوب (ع) در فراق فرزند آن‌قدر گریست تا نابینا شد. تا این‌که سرانجام حضرت یعقوب (ع) بوی پیراهن فرزندش را از فاصله‌های دور استشمام کرد و زمانی که برادران، پیراهن آن حضرت را برای پدر آوردند، چشمانش بینا شد. البته طالب آملی در بیتی دیگر نیز با اشاره به داستان حضرت یوسف (ص)، تنهایی و فراق حضرت یعقوب (ع) از حضرت یوسف (ع) و دروغ برادران را که آن حضرت توسط گرگ ربوده‌شده، این‌چنین بیان کرده:

در بسته‌وار ساکن بیت‌الحزن مباد گرگی به بوی پیرهن افتد به خانه‌ات
(۶/۱۲۷)

۲-۲. توجه به حق و بی‌نیازی از ماسوی‌الله

تهی برون شدم از گلستان خرم دهر نه گل به جیب هوس آمد و نه خار مرا
(۶/۲۶)

این بیت تلمیح دارد به داستان حضرت ابراهیم (ع) که نمرود پادشاه ستمگر زمان آن حضرت به دلیل شکستن بت‌ها، حضرت ابراهیم (ع) را به آتش افکند ولی، به امر پروردگار، آتش بر آن حضرت، سرد و گلستان شد. خداوند متعال در قرآن کریم می‌فرماید: «قُلنا یا نارُ کُونی بَرداً وَ سَلاماً عَلی إبراهیم. [پس او را در آتش انداختند] گفتیم: ای آتش بر ابراهیم سرد و بی‌آسیب باش» (انبیاء/ ۶۹).

در مثنوی *طاقدیس* در ارتباط با گلستان شدن آتش بر حضرت ابراهیم (ع) و این‌که آن حضرت فقط از خداوند متعال مدد خواسته، این‌چنین سروده شده:

آن خلیل با وفای نیک‌خو هم بگفت الا که حسبی علمه
نی اعانت جست از روح‌القدس نی گشود اندر دعا ولا نه لعس
از شرار آتشش پروا نبود در دلش جز یاد آن یکتا نبود
پس به استمساک آن حبل وتیق اندر آتش برفتاد از منجنیق
منجنیق از تاب غم بیتاب شد آتش از خجلت تو گفتی آب شد
(نراقی، ۱۳۶۲: ۳۳۰)

۲-۳. دعا به درگاه حق

در فیض سحر باز است منشین بی‌طلب ای دل گل‌افشان اجابت بین و دامان دعا بگشا
(۹/۴۰)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

در تلمیح به آیه‌ی «وَ قالَ رَبُّکُمُ أدعونی أستَجِب لَکُم. پروردگارتان سفارش کرده که مرا بخوانید تا خواسته‌ی شما را اجابت کنم» (غافر/ ۶۰)؛ طالب آملی در خطاب به دل خویش و البته گویی که همگان را به دعا به درگاه الهی فرا خوانده و بهترین زمان دعا را هنگام سحر دانسته است. این شاعر با ترکیب زیبای دامان دعا، اجابت آن را به گل تشبیه کرده است که بر شخص دعا کننده، گل‌افشان خواهد شد.

پیامبر اکرم (ص) فرمودند: «برترین عبادت دعا است. هرگاه خداوند به بنده اذن (توفیق) دعا دهد، درِ رحمت را به روی او بگشاید. با وجود دعا کسی هلاک نمی‌شود» (محمدی‌ری‌شهری،۱۳۸۸، ۴۳۹). هم‌چنین فرمودند: «انواع بلاها را با دعا برطرف کنید» (همان:۴۴۱). امام باقر (ع) فرمودند: «دعائی که بیشتر در معرض اجابت است و زودتر مستجاب می‌شود، دعا برای برادران دینی است در پشت سر آن‌ها» (کلینی، ۱۳۸۷، ج ۴: ۴۴۳). امام صادق (ع) فرمودند: «دعای مرد در غیاب برادر دینی‌اش، روزی را فراوان می‌کند و از بدی جلوگیری می‌کند» (همان: ۴۴۵).

٤-۲. خداوند روزی دهنده است

ذخیره بر سر هم تا به کی نهند مگر　　به اعتقاد خسیسان خدای رازق نیست
(۳/۱۱۷)

رزق و روزی مقدر از جانب خداوند متعال، جزو باورها و اعتقادات ما مسلمانان است. در این بیت با استفهام انکاری، طالب آملی به رازق بودن پروردگار تأکید داشته است که می‌توان گفت به یقین خداوند روزی رساننده است که اشاره دارد به آیه‌ی «إنَّ اللهَ هُوَ الرَّزّاق ذُو القوَّه المَتین. یقینا خدا بسیار روزی دهنده و دارای قدرتی استوار است» (ذاریات/ ۵۸). در میزان‌الحکمه آمده که پیامبر اکرم (ص) فرمودند: «نه حرص زدن حریص، روزی را به سوی او می‌کشاند و نه ناخوش داشتن کسی، آن را از او بازمی‌دارد» (محمدی‌ری‌شهری، ۱۳۸۸: ۵۲۵).

حضرت علی (ع) در حدیثی فرمودند: «اختیار کم و زیاد شدن روزی‌ها جز در دست روزی‌رسان نیست» (همان: ۵۲۳). به قول حافظ:

ما آبروی فقر و قناعت نمی‌بریم　　با پادشه بگوی که روزی مقدر است
(۹/۳۹)

بر در شاهم گدایی نکته‌ای در کار کرد　　گفت بر هر خوان که بنشستم خدا رزاق بود
(۷/۲۰۶)

۵-۲. انسان در رنج آفریده شده

نیم غمین که دلم همنشین محنت‌هاست که همنشین محنت امید راحت‌هاست
(۹/۱۲۳)

در این بیت بین محنت و راحت تقابل و تضاد معنایی برقرار است. اساسا دنیای ما پر از تقابل‌ها و تضادها است. برای نمونه: روز و شب، سیاه و سفید، خوب و بد، کوتاه و بلند، عافیت و بیماری، نیش و نوش و .... طالب آملی ضمن این‌که اظهار می‌کند دلش با رنج و محنت همراه است اما به راحتی و آسایش پس از رنج و محنت نیز امیدوار است. مصراع اول به این آیه از قرآن کریم اشاره دارد: «لَقَد خَلَقنَا إلانسانَ فی کَبَد. همانا ما انسان را فرورفته در رنج و سختی آفریدیم» (بلد/ ۴)؛ و مصراع دوم نیز به این آیه اشاره دارد: «فَإنَّ مَعَ العُسرِ یُسرا* إنَّ مَعَ العُسرِ یُسرا. پس به راستی با هر دشواری آسانی است. آری بی‌شک با هر دشواری آسانی است» (شرح/ ۵-۶). این بیت با بیتی از غزلیات سعدی هم‌معنا و مضمون است:

تا رنج تحمل نکنی گنج نبینی تا شب نرود صبح پدیدار نباشد
(۴/۲۰۲)

٦-۲. عظمت عاشق

بکش زارم که در دیوان محشر چو شمع کشته خونم را دیت نیست
(۳ /۱۲۵)

طالب آملی خویشتن را چونان عاشقی می‌داند که در طلب معشوق و در راه او آماده جان‌نثاری است. عاشقی که به معشوق عشق می‌ورزد، از جان خویش می‌گذرد تا این‌که خداوند، خود، خریدار و خون‌بهای او خواهد شد. این بیت به حدیث قدسی اشاره دارد: «مَن طَلبنی وَجدنی وَ مَن وَجدَنی عَرفنی و مَن عَرفنی احبَّنی و مَن احبَّنی عشَقَنی و مَن عَشَقنی عَشَقته وَ من عَشَقته قَتَلتُه و من قَتَلتُه فعلیَّ دیَتَه. آن‌کس که مرا طلب کند، مرا می‌یابد و آن‌کس که مرا یافت، مرا می‌شناسد و آن‌کس که مرا شناخت، مرا دوست می‌دارد و آن‌کس که مرا دوست داشت، به من عشق می‌ورزد و آن‌کس که به من عشق ورزید، من نیز به او عشق می‌ورزم و آن‌کس که من به او عشق ورزیدم، او را می‌کُشم و آن‌کس را که

من بکشم، خون‌بهای او بر من واجب است و آن‌کس که خون‌بهایش بر من واجب شد، پس خودِ من خون‌بهای او می‌باشم» (فیض کاشانی، ۱۴۲۳ ق: ۳۶۶).

۲-۷. انسان، اشرف مخلوقات است

بناز طالب بر خود که عرش می‌نازد به فطرت تو که چشم و چراغ فطرت‌هاست
(۹ /۱۲۴)

خداوند متعال مطابق آیاتی از قرآن کریم به انسان مقام خلیفه‌اللهی داده و او را اشرف مخلوقات خوانده است؛ از این‌رو طالب آملی در خطاب به خود یا خودِ نوعی و هر انسانی بیان می‌کند که می‌بایست بر آفرینش خود بالید و افتخار کرد. در قرآن کریم آمده است: «وَ إذ قالَ لِلمَلائکهِ إنّی جاعلٌ فِی ألارضِ خلیفهً ..... ؛ و [به یاد آور] زمانی‌که پروردگارت به فرشتگان گفت: من قرار دهنده‌ی جانشینی [با استعداهای ویژه] در زمین هستم» (بقره/ ۳۰). در تفسیر این آیه آمده است که: «خواستِ خداوند چنین بود که در روی زمین موجودی بیافریند که نماینده‌ی او باشد، صفاتش پرتوی از صفات پروردگار و مقام و شخصیتش برتر از فرشتگان، خواست او این بود که تمامی زمین و نعمت‌هایش را در اختیار چنین انسانی بگذارد. نیروها، گنج‌ها، معادن و همه‌ی امکاناتش را. چنین موجودی می‌بایست سهم وافری از عقل، شعور، ادراک و استعداد ویژه داشته باشد که بتواند رهبری و پیشوایی موجودات زمینی را بر عهده گیرد» (مکارم شیرازی، ۱۳۸۷، ج ۱، ۲۱۲-۲۱۳)؛ و نیز در تفسیر این آیه آمده است که: «همواره یک جانشین باید در روی زمین باشد برای این که کلمه‌ی خلیفه مفرد است و ظاهر این است که تای آن علامت وحدت است مانند حق متعال که یکی است و اگر احتیاج به اعوان‌وانصار داشته باشد برای آن مقصدی که باید به‌حسب اراده‌ی حق متعال دنبال کند خود به‌حسب مصلحت که آن خود نیز متّخذ از سرچشمه‌ی علم الهی است، انتخاب می‌کند» (حائری، ۱۳۷۹: ۲۵).

۲-۸. صبر و بردباری و پند

تلخ‌تر از زهر چیست چاشنی صبر تلخ‌تر از هر دو نوشداروی پند است
(۹ /۱۲۹)

با توجه به این بیت، طالب آملی معتقد است که صبر از زهر نیز تلخ‌تر است و البته تلخ‌تر از هردوی آن‌ها، پند و نصیحت است. روایات متعددی از ائمه‌ی معصومین راجع به صبر بیان‌شده ازجمله: امام علی (ع) فرمودند: «شکیبایی، یا شکیبایی در برابر مصیبت است یا در انجام طاعت و یا در ترک معصیت است که نوع سوم آن از دو گونه‌ی نخست برتر است» (محمدی‌ری‌شهری: ۱۳۸۸: ۶۹۷). امام صادق (ع) فرمودند: «مؤمن بر صبر در برابر سختی‌ها سرشته شده است» (همان:۶۹۳). حضرت عیسی (ع) فرمودند: «شما به آنچه دوست دارید نخواهید رسید، مگر با صبر در برابر آنچه ناخوش دارید» (همان). در ارتباط با تلخی پند و نصیحت حضرت علی (ع) فرمودند: «مَرارَةُ النُّصحِ أنفَعُ مِن حلاوَةِ الغِشِّ. تلخی پند، سودمندتر از شیرینی بدآموزی است» (رسولی محلاتی، بی‌تا ج ۲: ۷۶۱-۷۶۲).

امام صادق (ع) فرمودند: «بر مؤمن واجب است که ناصح و خیرخواه مؤمن باشد (او را در امور دنیا و دین نصیحت کند و خیرخواهش باشد)» (کلینی، ۱۳۸۷، ج ۳: ۵۸۵). هم‌چنین آن حضرت فرمودند: «بر مؤمن نصیحت و خیرخواهیِ برادر مؤمن واجب است در حضور و غیاب» (همان).

از نگاه سعدی که به سرودن اشعار پندآموز مشهور است، نیز پند و اندرز داروی تلخ است:

نصیحت داروی تلخ است و باید که با جلاب در حلقت چکانند
(۱۰/۲۷۲)

چنین سقمونیای شکرآلود ز داروخانهٔ سعدی ستانند
(۱۱/۲۷۲)
(سعدی، ۱۳۸۵: ۶۷۲)

۹-۲. امیدواری

طالب ز دیر واشدن غنچه امید یکباره هم مزن به در یأس عالم است
(۹/۱۶۷)

در این بیت بین امید و یأس تقابل برقرار است. طالب آملی، خود و دیگران را به امیدواری و دوری از ناامیدی فرا می‌خواند. این شاعر، امید را به غنچه‌ای تشبیه کرده که اگر دیر باز شود، نباید به سمت درگاه یأس و ناامیدی روی بیاوریم. در قرآن کریم، خداوند متعال می‌فرماید: «لا تَقنَطوا مِن رَحمةِ اللهِ إنَّ اللهَ

یَغفِرُ الذّنوبَ جمیعاً. از رحمت خدا ناامید نشوید، همانا خداوند همه‌ی گناهان شما را می‌آمرزد» (زمر/ ۵۳). هم‌چنین در آیه‌ای دیگر خداوند می‌فرماید: «وَ لا تَیأسوا مَن رَوحِ اللهِ إنَّهُ یَیأسُ مِن رَوحِ اللهِ إلّا القَومِ الکافِرونَ. از رحمت خدا مأیوس نباشید، زیرا جز کافران از رحمت خدا مأیوس نمی‌شوند» (یوسف/ ۸۷).

امام علی (ع) فرمودند: «هرچه امید دارید، به خدای سبحان داشته باشید و به کسی جز او امید مبندید؛ زیرا هیچ کس، به غیر خداوند متعال امید نبست، مگر آن‌که نومید بازگشت» (محمدی‌ری‌شهری، ۱۳۸۸، ج ۱: ۵۱۵). هم‌چنین آن حضرت فرمودند: «ألحَمدلله غَیرَ مَقنوطٍ مِن رَحمته. وَ لا مَخلُوٍّ مِن نِعمَته. وَ لا مَأیوسٍ مِن مَغفِرَته. سپاس خدای را که نومید نیستم از رحمت او، تهیدست نیستم از نعمت او و نه مأیوس از مغفرت او» (شهیدی، ۱۳۸۱: ۴۱). طالب در بیتی دیگر این‌چنین سروده:

نومید ز رحمت نشوم با همه عصیان کین دست گنه¬کار به دامان شفیعی است
(۲/۲۳۹)

۱۰-۲. شکرگزاری

شکر کن طالب شکایت را ورق درهم نورد زانکه درد محنت ما را زلالی در پی است
(۱۲/۲۷۴)

در این بیت بین شکر و شکایت تقابل و تضاد برقرار است. طالب آملی، خود و البته همگان را به شکر و عدم شکایت دعوت می‌کند. در قرآن کریم خداوند متعال می‌فرماید: لَئن شَکَرتُم لَأزیدنَّکُم وَ لَئن کَفَرتُم إنَّ عَذابی لَشَدیدٌ. چنان‌چه [نعمت‌هایم را] سپاس‌گزار باشید، [آن را] را بر شما می‌افزایم و در صورتی که دچار ناسپاسی شوید، [گرفتار عذاب محرومیت از نعمتم خواهید شد]. (ابراهیم/ ۷).

در نهج‌البلاغه، امام علی (ع) فرمودند: «إنَّ لِلّه فی کُلِّ نعمَةٍ حَقّاً فَمَن أدّاهُ زادَهُ مِنها، وَ مَن قَصَّرَ عَنهُ خاطَرَ بِزوالِ نِعمَتِه. خدا را در هر نعمتی حقی است، هرکه آن حق را از عهده برون کند، خدا نعمت را بر او افزون کند و آن‌که در آن کوتاهی روا دارد، خود را در خطر از دست شدن نعمت گزارد» (شهیدی، ۱۳۸۱: ۴۰۱). هم‌چنین آن حضرت فرمودند: «مَن اُعطیَ الشُّکرَ لَم یُحرَمِ الزّیادةَ. آن را که سپاس عطا شد، از فزوده گشتن محروم نباشد» (همان: ۳۸۵).

امام صادق (ع) فرمودند: «شکر نعمت دوری از حرام‌ها است و نهایت شکر، گفتن الحمدُ للهِ ربِّ العالمین است» (کلینی، ۱۳۸۷، ج ۳: ۲۷۵). هم‌چنین آن حضرت فرمود: «در تورات نوشته است: هر کس به تو نعمتی داد او را شکرگزار و کسی که از تو سپاسگزاری کرد به او نعمت ده، زیرا با سپاسگزاری نعمت نابود نمی‌شود و با ناسپاسی پایدار نخواهد ماند، زیرا سپاسگزاری مایه‌ی افزایش نعمت و امنیت است» (همان: ۲۷۱).

۳- نتیجه‌گیری

این پژوهش باهدف بررسی آیات و احادیث در غزلیات طالب آملی (مطالعه‌ی موردی: ۳۰۰ غزل) به نگارش درآمده است. طالب آملی یکی از شاعران عصر صفوی و سبک هندی به شمار می‌رود. این شاعر مازندرانی همانند بسیاری از شاعران دیگر در غزلیات خویش از آیات قرآن و احادیث ائمه‌ی معصومین تأثیر پذیرفته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که:

طالب آملی برای بیان مطالب و مضامینی همچون: عظمت عاشق و معشوق، توجه به‌حق و بی‌نیازی از ماسوی‌الله، دعا به درگاه حق، رازق بودن خداوند، در رنج بودن انسان، اشرف مخلوقات بودن انسان، صبر و بردباری، امیدواری و شکرگزاری از آیات و احادیث ائمه‌ی معصومین (ع) بهره برده است که می‌توان به سوره‌های یوسف (ع) (۸۷ و ۹۹)، انبیاء (۶۳)، غافر (۶۰)، ذاریات (۵۸)، بلد (۴)، بقره (۳۰)، زمر (۵۳)، ابراهیم (۷) و احادیثی از حضرت عیسی (ع)، پیامبر اکرم (ص)، حضرت علی (ع)، امام صادق (ع)، امام باقر (ع) و حدیث قدسی اشاره نمود.

منابع:

۱-*قرآن کریم*، مترجم: حسین انصاریان.

۲-آملی، طالب (بی‌تا). *کلیات اشعار*، به اهتمام و تصحیح و تحشیه: طاهری شهاب، انتشارات: سنایی.

۳-حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۴۰۲). *دیوان اشعار*، به تصحیح: محمد قزوینی و قاسم غنی، به اهتمام: عبدالکریم جربزه‌دار، چاپ یازدهم، تهران: اساطیر.

۴-حائری، مرتضی (۱۳۷۹). *خلافت در قرآن*، به کوشش: حسین رضوانی، مجله‌ی گلستان قرآن، ویژه‌نامه‌ی امام علی (ع)، شماره‌ی ۷، صفحات: ۲۳-۲۶.

۵-حسن‌پور آلاشتی، حسن (۱۳۹۰). *عوامل ابهام معنایی در شعر طالب آملی*، پژوهشنامه‌ی زبان و ادبیات فارسی، سال ۳، شماره‌ی ۹، صفحات ۹۳-۱۰۸.

۶-خزاعی، سمیه، نوده، کبری و امینی‌فرد، تقی (۱۳۹۲). *سیمای جامعه در دیوان طالب آملی*، هشتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، محل برگزاری: گیلان، صفحات: ۱-۱۳.
۷-رسولی محلاتی، هاشم (بی‌تا). *غررالحکم و دررالکلم*، جلد دوم، تهران: بی‌نا.
۸-سعدی، مصلح‌الدین عبدالله (۱۳۸۵). *کلیات سعدی*، به تصحیح: محمدعلی فروغی، تهران: انتشارات هرمس.
۹-..... (۱۳۴۲). *غزلیات سعدی*، به تصحیح: محمدعلی فروغی، تهران: انتشارات اقبال.
۱۰-شهیدی، سید جعفر (۱۳۸۱). *نهج‌البلاغه*، چاپ بیست و دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۱-صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹). *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد ۵، بخش ۲، چاپ چهارم، تهران: انتشارات فردوس.
۱۲-فیض کاشانی، ملامحسن (۱۴۲۳ق). *الحقائق فی محاسن الاخلاق*، چاپ دوم، قم: انتشارات دارالکتاب الاسلامی.
۱۳-کلینی، محمدبن یعقوب (۱۳۸۷). *اصول کافی*، جلد۳، چاپ دوم، تهران: انتشارات جهان‌آرا.
۱۴-کی‌منش، عباس (۱۳۷۵). *طالب آملی و صور خیال در دیوان او*، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، سال ۳۴، شماره‌ی ۱و۲، صفحات ۱۰۲-۱۱۸.
۱۵-محمدی‌ری‌شهری، محمد (۱۳۸۸). *منتخب میزان‌الحکمه با ترجمه‌ی فارسی*، جلد ۱، چاپ هشتم، تلخیص: سید محمد حسینی، ترجمه‌ی: حمیدرضا شیخی، چاپ هشتم، قم: چاپ و نشر دارالحدیث.
۱۶-مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۸۷). *تفسیر نمونه*، جلد اول، چاپ سی و ششم، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
۱۷- نراقی، ملا احمد (۱۳۶۲). *مثنوی طاقدیس*، به اهتمام: حسن نراقی، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
آبان‌ماه ۱۴۰۳ - November2024

بررسی موسیقی بیرونی غزلیات مختوم به حرف الف در دیوان طالب آملی

عارف کمرپشتی[1]
دانشگاه آزاد اسلامی بابل

چکیده

موسیقی شعر، نتیجهٔ توازن‌ها و تناسب‌هایی است که عناصر آوایی و صوتی تشکیل دهندهٔ کوچکترین واحد شعر اعمّ از مصراع، بیت یا بند در محور همنشینی زبان پدید می‌آورد. وزن شعر یا موسیقی بیرونی، نظمی در اصوات گفتار است که ممکن است به اعتبار یکی از آن خواص یا تنها به اعتبار شمارهٔ واحدهای صوتی حاصل شود و به حسب آن که کدام یک از خواص گفتار مبنای ایجاد نظم قرار بگیرد، وزن شعر انواع مختلف پیدا می‌کند. طالب آملی در کنار صائب تبریزی و بیدل دهلوی، یکی از سه قلّه غزل در سبک هندی است. غزلیاتش دشواری ها و ابهامات غزلیات بیدل را ندارد و ساده‌تر است. این جستار در تلاش است تا به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی موسیقی بیرونی را در غزلیات حرف الف در دیوان طالب آملی بررسی کند. یافته‌های پژوهش گویای آن است که طالب آملی در ۱۰۰ غزل سروده شدهٔ مختوم به حرف الف، از ۱۵ وزن عروضی استفاده کرده است که از آن میان، به استثنای بحر منسرح، از اوزان پرکاربرد و مشهور شعر فارسی استفاده کرده است. از میان ۱۵ وزنی که در غزلیات حرف الف خود به کار برده است، دو بحر مضارع و مجتث بیشترین تعداد غزلیات را به خود اختصاص داده اند. طالب آملی ۴۳ غزل خود را در این دو وزن سروده و این دو وزن به دلیل حزن‌انگیزی و تألّمی که در خود دارد، با زندگی سراسر درد و رنج شاعر، بی‌ارتباط نبوده است.

واژگان کلیدی: موسیقی بیرونی، غزل، شعر، طالب آملی.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1] - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بابل، دانشگاه آزاد اسلامی، بابل، ایران.arefkamarposhti@gmail.com

۱- مقدمه

موسیقی شعر، یکی از اساسی‌ترین مؤلّفه‌های التذاذ هنری مخاطب است که می‌تواند در بازگوکردن احساسات نهانی شاعر، نقش اساسی داشته باشد. گویا نخستین عامل که مایهٔ رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته است، همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است. «مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمرّه، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقیایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقیایی نامید. از قبیل: انواع وزن، قافیه، ردیف جناس و .... .» (نفیسی، ۱۳۹۲: ۸-۷). در موسیقی بیرونی که دربرگیرندهٔ اوزان عروضی است، وقتی مجموعهٔ آوایی مورد بحث ما به لحاظ کوتاه و بلندی مصوّت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوّت‌ها از نظام خاصّی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم. طالب آملی، شاعر نام آشنا اما غریب سبک هندی، مابین سال‌های ۹۸۷-۱۰۳۶ هجری قمری می‌زیسته است. به‌گفتهٔ طاهری شهاب، مصحح دیوان طالب آملی، وی در هنگام مرگ، ۴۹ سال داشته است (ر.ک: مقدمه دیوان،۱۳۹۱: ۴۳). طالب آملی در سرودن انواع شعر به‌ویژه غزل استاد بوده است. در دیوان وی که به مشخصاتش در فوق اشاره شده است، قریب به ۱۷۷۷ غزل از وی ثبت شده است. از طالب آملی ۷۵۵ رباعی و مثنوی‌های« قضا و قدر»، «سوز و گداز » و «جهانگیرنامه» نیز برجای مانده است که از آن میان مثنوی «سوز و گداز »که شرح حال دربدری ها و غم و مصیبت‌های اوست، اثرگذاری بیشتری بر مخاطب دارد. وی در قصایدی، شاه عباس، جهانگیر، پادشاه هند و میرزا غازی و دیگران را را مدح کرده است. از ائمه نیز بیش از همه، چندین بار به حضرت علی(ع) عرض ارادت نمودند که در مذهب تشیع وی ریشه داشت. بخش دیگری از قصاید وی، حسب حال هایی است که با توجه به زندگی پرفراز و نشیب خود سروده است. (ر.ک: همان: ۳-۱۲۱).

۱-۱. سؤال پژوهش

آنچه ذهن پژوهشگر را در این جستار به خود مشغول کرده است، این بوده است که طالب آملی با توجه به مسافرتی که در جوانی به هند داشته، با چه اوزان عروضی در غزلیات حرف الف، شعر سروده و در این میان پرکاربردترین اوزان دیوان وی چه بوده است؟

۱-۲. فرضیهٔ پژوهش

به نظر می‌رسد طالب آملی در غزلیات مختوم به حرف الف، از اوزان پرکاربرد شعر فارسی استفاده کرده است که مهم‌ترین آنها، بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف، بحر مجتث مثمن

مخبون محذوف/اصلم، رمل مثمن مخبون محذوف/ اصلم، رمل مثمن محذوف و بحر هزج مثمن سالم بوده است.

۳-۱. اهمّیّت و ضرورت تحقیق

آنچه موجب بررسی و جستجوی نگارنده گردید، علاقه به موسیقی، به ویژه موسیقی بیرونی در شعر شاعران است. به همین دلیل، پژوهشگر از روی حس کنجکاوی غزلیات حرف الف دیوان طالب آملی را برای بررسی موسیقی بیرونی انتخاب کرده است تا مشخص سازد که طالب آملی از چه اوزانی در غزلیات حرف الف خود استفاده کرده است.

٤-۱. پیشینهٔ پژوهش

نزدیک به ۲۵ مقاله در پایگاه‌های علمی کشور، دربارهٔ طالب آملی نمایه شده است ولی هیچ کدام از آنها از منظر موسیقی بیرونی به غزلیات طالب نگاه نکرده‌اند. برای این که خوانندگان این جستار با نمونه‌هایی از آن پژوهش‌ها آشنایی یابند، به ذکر برخی از آنها می‌پردازم:

«*دیوان طالب؛ طالب تصحیح: پیشنهادهایی برای تصحیح ابیاتی از کلیات اشعار طالب آملی*» (۱۴۰۰) نوشتهٔ اصغر اسماعیلی، منتشر شده در دوره ۱۲کهن نامه ادب پارسی. نویسنده در این جستار، با بیان کردن هفت مورد از موارد اشکالات تصحیح طاهری شهاب، خواستار تصحیح مجدد دیوان طالب آملی شده است. مقاله‌ای دیگر با عنوان « ضرورت تصحیح مجدد غزلیات طالب آملی» (۱۳۹۹) نوشتهٔ روح الله عسگری و سید محمد دشتی، منتشر شده در دوره ۵۶ نشریه متن شناسی دانشگاه اصفهان. پژوهشگران در این پژوهش با ارائه دلایلی مبنی براین که طاهری شهاب از تمامی نسخه‌های خطی موجود در تصحیح سود نجسته و شرح نسخه بدل‌ها را گزارش نکرده و ترجیح دادن برخی از کلمات به جای اصطاتحات معمول، خواستار تصحیح مجدد غزلیات طالب آملی شده اند. مقاله با عنوان« بررسی بازتاب اندیشه سفر (مهاجرت) برشخصیت‌پردازی غزل عاشقانهٔ سعدی و طالب آملی» (۱۳۹۹) نوشتهٔ سکینه عباسی و روح الله هاشمی، منتشر شده در دورهٔ دهم نشریهٔ پژوهش‌های دستوری و بلاغی. در این جستار، ریشه های اصلی تفکر دو شاعر، متاثر از زمینه و زمانه مهاجرت یا سفر به غرب و شرق (عراق و شبه قاره)، خودآگاه منجر به تغییر زاویه دید شاعر در پرداخت مضمون عشق، منش وکنش معشوق و عاشق و توصیف ظاهر ایشان شده و مفاهیم و گفتمان جدیدی را در حوزه شعر غنایی فارسی رقم زده است.

۲- چارچوب نظری پژوهش

در این جستار ابتدا، مقدماتی از موسقی شعر، ارتباط بین موسیقی و شعر، تعریف وزن گفته می‌شود و بعد از آن، در بخش یافته‌های پژوهش، به استناد جدول و نموداری، اوزان به کار گرفته شده در غزلیات حرف الف دیوان طالب آملی نشـــان داده شـــده و چرایی برخی از این اوزان پرکاربرد، بازکاویده شده است.

۱-۲. موسیقی شعر

موسیقی شعر، دامنهٔ پهناوری دارد، گویا نخستین عاملی که مایهٔ رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی وا داشته است، همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است. انسان ابتدایی رستاخیز واژه‌ها را نخستین بار در عرصه وزن یا همراهی زبان و موسیقی به هنگام کار احساس کرده اســت در ســیر تاریخی این هماهنگی، صــورت‌های مختلف موســیقی زبان، یا زبان نظام یافته، تغییرات و دگرگونی‌های بسیار دیده و تکامل یافته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۸) موسیقی یکی از عناصر سازنده شعر است که کلام را برجسته می‌سازد و سبب تمایز زبان نظم از نثر می‌گردد. موسیقی شعر، نتیجهٔ توازن‌ها و تناسب‌هایی است که عناصر آوایی و صوتی تشکیل دهندهٔ کوچکترین واحد شعر اعمّ از مصراع، بیت یا بند در محور همنشینی زبان پدید می‌آورد. در راستای چگونگی ایجاد توازن‌ها و تناسب‌ها، موسیقی شعر به انواع مختلفی تقسیم می‌شود. بعضی از انواع شناخته شدهٔ آن را شفیعی کدکنی تحت عناوین «موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی و موسیقی معنوی معرفی می‌کند» (همان: ۳۹۱-۳۹۲).

۲-۲. پیوند موسیقی و شعر

سخن پیرامون همبستگی شعر و موسیقی تازگی ندارد. از دیر زمان، و از آنگاه که آدمی به چگونگی شعر پی برد، پیوندی استوار میان این دو احساس نمود؛ زیرا لذت خواهی در فطرت آدمی است و کشش به سوی هماهنگی و تناسب از آغاز پیدایی انسان با او بوده است و موسیقی نیز جز پیوند متناسب الحان و آهنگ‌ها چیز دیگری نیست. همهٔ هنرهای زیبا از همبستگی متناسب میان اجزای پدید آورندهٔ آن‌ها برخوردارند؛ ولی از آن جا که آهنگ شعر، هماهنگی واژه‌ها و الفاظ است و موسیقی هماهنگی الحان و آهنگ‌ها و مایهٔ نخستین در هر دو، امواج صوتی است، از گذشته‌های دور تاکنون پیوندی استوار و ناگسستنی میان این دو وجود داشته است. در حقیقت هنر شعر، میان اندیشه‌های متعالی

و مجرّد، و خلق زیبایی با کلمات است و هنر موسیقی نمود هیجان‌های درون و پدید آوردن زیبایی بوسیلهٔ اصوات. (صبور، ۱۳۷۰: ۳۶).

۳-۲. شعر و وزن

در نزد پیشینیان، شعر و وزن، همیشه همزاد یکدیگر بوده اند :«حقیقت این است که در هریک از زبان‌های دیگر، اگر شعری هست، موزون است و شعر بی‌وزن یا منثور... از مخترعات شعرای قرن نوزدهم فرانسه.... است. شعر نزد همه اقوام با وزن ملازمت داشته و دارد و هرگز در هیچ زبانی، سخن ناموزون شعر خوانده نمی‌شود؛ با این تفاوت که اعتبار وزن همیشه در نزد همه ملل یکسان نیست و چنان که خواجه نصیر طوسی می‌گوید: رسوم و عادات را در کار شعر مدخلی عظیم است... ابوعلی سینا، شعر را سخنی می‌داند «خیال انگیز که از اقوالی موزون و متساوی ساخته شده باشد» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۵۹).

٤-۲. وزن چیست؟

بعضی وزن را نوعی تناسب دانسته‌اند و «تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزاء متعدّد، تناسب اگر در مکان واقع شود آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شد وزن خوانده می‌شود». (ناتل خانلری، ۱۳۷۳: ۲۴). و از آنجا که «شعر مجموعه‌ای از کلمات است که به ترتیب خاصّی در پی یکدیگر قرار گرفته باشد و کلمه خود از یک یا چند واحد صورت گفتار بوجود می‌آید، این واحدها در اصطلاح مقطع یا هجا خوانده می‌شود...» بنابراین، وزن شعر عبارت است از نظمی در اصوات گفتار و این نظم ممکن است به اعتبار یکی از آن خواص یا تنها به اعتبار شمارهٔ واحدهای صوتی حاصل شود و به حسب آنکه کدامیک از خواص گفتار مبنای ایجاد نظم قرار بگیرد، وزن شعر انواع مختلف پیدا می‌کند (همان: ۵۹ - ۵۸). خواجه نصیر طوسی در معیار الاشعار، وزن را چنین توصیف می‌کند: «اما وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت لذّتی مخصوص یابد که آن را در این موضع ذوق خوانند و موضوع آن حرکات و سکنات اگر حروف باشد آن را شعر خوانند و الّا آن را ایقاع خوانند.» استاد همایی گوید: «وزن سنجیدن اشعار است به یکی از بحور عروض» (شاه حسینی، ۱۳۶۸: ۲۴).

۳- یافته‌های پژوهش

در این بحش، اوزان عروضـــی به کار رفته در غزلیات حرف الف دیوان طالب آملی، ابتدا در جدول و بعد از تجزیه و تحلیل اوزان پرکاربرد در ۱۰۰ غزل حرف الف، در نموداری به مخاطب مقاله نشان داده شده است. همان‌گونه که در جدول نشان داده شده است، طالب از ۱۵ وزن عروضی در ۱۰۰ غزل دیوان خود که به حرف الف، اختصـاص یافته بود، اسـتفاده کرده اسـت. اینک جدول آن اوزان از نظر شما خوانندگان این جستار می‌گذرد:

جدول شمارهٔ ۱ـ اوزان عروضی غزلیات مختوم به الف دیوان اشعار طالب آملی

شماره غزل	بحر عروضی، مطلع و تعداد غزل	صفحه دیوان
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن// بحر هزج مثمن سالم // ۱۱ غزل		
۱	به ایما نکته می‌سنجد نمی‌دانم زبانش را// خدایا فیض الهامی که دریابم بیانش را	۲۱۹
۲	خدایا بر سرِ ناز آر با ما کج کلاهان را// به سحر غمزه بر ما فتنه کن جادونگاهان را	۲۱۹
۱۶	به تن بویا کند گل‌های تصویر نهالی را// به پا در جنبش آرد خفتگان نقش قالی را	۲۲۶
۳۳	به اشک از چهره شستم دوش رنگ زعفرانی را// لباس از شبنم گل ساختم برگ خزانی را	۲۳۳
۴۰	غباری می‌رسد زآن رهگذر ای دیده جا بگشا//برون کن سرمه را از خانه، جای توتیا بگشا	۲۳۶
۴۳	مربی گر شود عشق این دل ناقابل مارا// گل سوری چه صندل برجبین مالد گل ما را	۲۳۷
۶۹	بنا شده بهره‌ای از پختگی ما خام‌سوزان را// کند افسرده بادِ بخت ما شمع فروزان را	۲۴۸

۷۷	وگر جذب کمندی می‌کشد از هر طرف ما را//عجب گر اختیاری بعدازاین ماند بکف مارا	۲۵۱
۸۶	گرامی دار جهانهای حزین دل‌های غمگین را/بزلف پرشکن ترجیح ده ابروی پرچین را	۲۵۵
۸۸	ندارد چون سراب از بود امیدی نمود ما//عدم را تنگ در آغوش جان دارد وجود ما	۲۵۵
۷/الحاقی	فغان بلبل از رشک است این جانهای شیدا را// که گر با گل نشینی خار در دل بشکند ما را	۱۰۷۰
فاعلات فعلاتن فعلاتن فعلن / فع لن /بحر رمل مثمن مخبون محذوف و اصلم / ۱۳ غزل		
۳	خار در چشم گلستان فکند گلخن ما// دسته بر نغمهٔ داود زند شیون ما	۲۲۰
۴	خضر همت طلبد از دل آوارهٔ ما// مهر دریوزه کند نور ز سیارهٔ ما	۲۲۰
۷	به نگاهی چو بسوزند بتان پیکر ما // سرمهٔ ناز فروشند ز حاکستر ما	۲۲۲
۱۷	به که برباد دهم ذوق گل و گلشن را// رو به آتشکده مهمیز کنم توسن را	۲۲۶
۲۲	دوستان شاد شوند از غم پنهانی ما // جمع گردد دل یاران ز پریشانی ما	۲۲۹
۲۵	دیدمش مست به رخساره پریشان موها// گره از زلف گشاده زده بر ابروها	۲۳۰
۲۸	با من شیفتهٔ کینهٔ افلاک چرا// خصمی و خرمن آتش بکف خاک چرا	۲۳۱
۳۰	نگزد مشرب ما را الم اندیشی ما // جز بشریانِ دل ما نبود نیشی ما	۲۳۲
۳۵	لخت دل بر مژه سیماب شد از گریهٔ ما// سرمه در چشم سفیداب شد از گریهٔ ما	۲۳۴
۳۹	مرگ جان می‌دهد از حسرت افسردن ما// گور لب می‌مکد از چاشنی مردن ما	۲۳۵
۳۸	غیر می هرچه کنم نوش و وبال است مرا// می اگر خون فرشته است حلال است مرا	۲۳۵
۳/الحاقی	ای به هر ملک تو را راهنمایی ز خدا// عزم کردن زتو اقلیم گشایی ز خدا	۱۰۶۸

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۴/الحاقی	یارب از منزلت خویش کن آگاه مرا// بنما هادی من شو بکرم راه مرا	۱۰۶۹
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن/ بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف /۲۴ غزل		
۵	از باده برفروز رخ شاهدانه را// یوسف نگار کن در و دیوار خانه را	۲۲۱
۹	افسانه سنج نیست لب خونچکان ما// صد جا گزیده حرف چکد از زبان ما	۲۲۲
۱۹	گلشن نسیم درد زند بر دماغ ما// دیدار لاله تازه کند زخم داغ ما	۲۲۸
۲۱	مستی ز کوی عشق برون می کشد مرا// سرپا برهنه سوی جنون می کشد مرا	۲۲۸
۲۴	عشق است این که بی دل و دین می کند مرا// مردود آسمان و زمین می کند مرا	۲۲۹
۲۷	تا کی ز بیم خوی تو دزدم نگاه را// در سینهٔ نفس شکنم تیر آه را	۲۳۱
۲۹	تا بر جمال دوست گشودیم دیده را// کردیم موج‌خیز دل آرمیده را	۲۳۱
۳۲	وقت سحر به ناله نکوشد کسی چرا// مستی به بلبلان نفروشد کسی چرا	۲۳۲
۴۷	از طاق دل فتاده هوا و هوس مرا// اکنون چه گل به چشم تمنا چه خس مرا	۲۳۹
۴۸	خوش درخور است وقت سوال و جوابها// از یار لطف‌ها و زما اضطراب ها	۲۳۹
۵۱	دیدم رخی عنان دل از دست شد مرا// چون چینی شکسته فغان پست شد مرا	۲۴۰
۵۸	روشن به مهر کن دل بی کینهٔ مرا// وز تاب چهره آب ده آئینه مرا	۲۴۴
۵۹	خالی ز خار کینه چو سازیم سینه را// نشتر فرو بریم به دل آبگینه را	۲۴۴
۶۳	ای چاره‌گر ببین نفس شعله ناک را// وز دوستی بدوز گریبان چاک را	۲۴۶
۶۴	بی روی دوست دیدن مه می گزد مرا// چون تیغ مهر نور نگه می گزد مرا	۲۴۶
۶۷	از لب نرفت مایه تلخی فرو مرا// چون استخوان بمانده گره در گلو مرا	۲۴۷
۶۸	ای صبحدم ز نور جمال تو شامها// پر عنبر از شمامهٔ زلفت مشامها	۲۴۸
۷۲	گر غیرتی کند مژهٔ اشکبار ما// شاید که بی‌نصیب نماند بهار ما	۲۴۹
۷۴	ما کشد بسوی تو شوق بلند ما// هر موی تازیانه شود بر سمند ما	۲۵۰
۷۸	شب تیره، روز تیره، ببین روزگار ما// دل خسته، بال، بسته، نظر کن به کار ما	۲۵۲
۸۰	شوقت فزود مرتبهٔ اضطراب را// همچون پری به شیشه درآورد خواب را	۲۵۲

۸۴	آن غمزه خونِ دل به سبو می‌کند مرا// افشردهٔ جگر به گلو می‌کند مرا	۲۵۴
۹۱	در باغ بی‌تو نشاء ندیدم ایاغ را// بیگانه یافتم همه گل‌های باغ را	۲۷۵
۶/الحاقی	ساقی عزیز دار شراب لطیف را// فربه بده پیاله مزاج ضعیف را	۱۰۶۹
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن/ رمل مثمن محذوف / ۱۴ غزل		
۶	شور بلبل می‌دهدیاد از قدح نوشی مرا// نکهت گل می‌کند تکلیف بیهوشی مرا	۲۲۱
۱۰	بس که بر بستر گران شد جسم غم‌پرورد ما/ بعد مرگ از خانه معشوقانه خیزد گرد ما	۲۲۳
۱۲	ریش گردد سینهٔ کفر از خراش دین ما// نقش گردد پای بت از جبههٔ پرچین ما	۲۲۴
۳۱	شبنم خون خیزد از بوم و بر گلزار ما// غنچهٔ گل جوشد از خارِ سرِ دیوار ما	۲۳۲
۳۷	به که امشب پاسبان دیده سازم خواب را// نغمه گردم ناخنی بر دل زنم احباب را	۲۳۴
۴۲	عشق شیرین کرده در چشمم جهان تلخ را// در شکر بگرفته این حنظلستان تلخ را	۲۳۷
۴۹	کو پریشان بلبلی تا هم‌نفس باشد مرا// گه انیس دام و گه یارِ قفس باشد مرا	۲۴۰
۵۰	سیر گلزار هوس حبس نفس باشد مرا// زانکه باغ دلگشای من قفس باشد مرا	۲۴۰
۵۳	کاش در خاطر فتد خورشید تابان مرا// کامشب از پرتو برافروزد شبستان مرا	۲۴۱
۵۵	بسکه شد خاک عزیزان جسم غم‌پرورد ما// از سر آتش غبارآلوده خیزد گرد ما	۲۴۲
۶۱	مهربانی‌هاست با ما محنت ایام را// گرچه ناکامیم با ما رشک باشد کام را	۲۴۵
۶۶	شوق خاطر موکشان سوی تو می‌آرد مرا// از درِ دل تا سرِ کوی تو می‌آرد مرا	۲۴۷

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۸۱	باز ناخن می‌زند بر دل غم دیگر مرا// می کند تکلیف شیون ماتم دیگر مرا	۲۵۳
۹۲	دل به ذوق نغمهٔ داود می‌نالد مرا// تارِ پیراهن چه تا عود می‌نالد مرا	۲۵۷
مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن/ بحر رجز مثمن مطوی مخبون // ۲ غزل		
۸	شیفته شو دلا یکی عارض دلفروز را// رشگ حیات خضر کن زندگی دو روز را	۲۲۲
۱۳	بس که وبال خلق شده نالهٔ دردناک ما// اکثر دوستان کنند آرزوی هلاک ما	۲۲۴
مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن/ بحر هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف // ۷ غزل		
۱۱	گیرد که ز گفتار زبانِ طلب ما// قفلی زند اندیشهٔ خواهش به لب ما	۲۲۳
۱۴	بگذشت ز ما خنده زنان سرو قد ما// کو ابر که در گریه نماید مدد ما	۲۲۵
۲۰	خو کرده به افغان دل بی حوصلهٔ ما// ناموس وفا برده زبانِ گلهٔ ما	۲۲۸
۳۶	خوش آنکه بجویی دلِ بیچارهٔ خود را// ممنون سراغی کنی آوارهٔ خود را	۲۳۴
۵۲	ای آب رخ از نخل قدت جلوه‌گری را// پرواز به بال و پر حسن تو پری را	۲۴۱
۷۱	در سلسلهٔ زلف چه داری دلِ ما را// زنجیر به پا کس نزند مرغ هوا را	۲۴۹
۲۳	تا چند بکاوم دل غم پیشهٔ خود را// نشترکده سازم رگ اندیشهٔ خود را	۲۲۹
مفتعلن فاعلات مفتعلن فع // بحر منسرح مثمن مطوی منحور// ۲غزل		
۱۸	عاشق دردیم پس برید دوا را// تلخ مسازید کام رغبت ما را	۲۲۷
۹۰	عقل به صد خاموشی قفا خورد از ما// دانی اگر دم زند چها خورد از ما	۲۵۷
مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن/ فع لن/ بحر مجتث مثمن مخبون محذوف/اصلم /۱۸ غزل		
۲۶	دلا به جام غمی کن امیدوار مرا// که خوش گرفته در آغوش خود خمار مرا	۲۳۰
۳۴	صبا شکست کله گوشهٔ ریاحین را// نمک ز خندهٔ گل داد حسن نسرین را	۲۳۳
۴۱	ز داغ می که گل جیب و دامن است مرا// به کنج غمکده سامان گلشن است مرا	۲۳۶
۴۴	کجاست می که غم از دل بدر برد مارا// از این جهان به جهان دگر برد ما را	۲۳۷

۶۰	چنین که تنگ ببر می کشد پلاس مرا// عجب که فقر نیارد بدین لباس مرا	۲۴۴
۴۵	گلیم و چرخ نداده هوای چیدن ما// ستاره چشم به هم می‌نهد ز دیدن ما	۲۳۸
۵۶	به هر نوا ندهی صوت دلپذیر مرا// چشیدهٔ مزهٔ آتشین مرا	۲۴۳
۵۷	هزار بحر بود قطره پروریدهٔ ما// هزار ابر بود کاسه لیس دیدهٔ ما	۲۴۳
۶۵	که بوی درد تو زد بر دماغ سینهٔ ما// که تازه شد همه گل های داغ سینهٔ ما	۲۴۶
۷۳	دهن به هیچ حرامی نشد دلیر مرا// بغیر خون که حلال است همچو شیر مرا	۲۴۹
۷۶	وگر به یک نگه آن مشتری خرید مرا// خرید خود چه نماید که آفرید مرا	۲۵۱
۸۲	بُتان ز هم نشناسند کفر و دین مرا// نخوانده اند الم نامه جبین مرا	۲۵۳
۸۳	چو عزم صید شود آسمان شکار مرا// هوای دل به تماشا برد غبار مرا	۲۵۴
۸۷	شود چو گوشهٔ ابرو بلند خوبان را// عنان دل رود از دست سینه کوبان را	۲۵۵
۸۹	تو صید عافیتی با الم چکار ترا// وظیفه خوار نشاطی به غم چکار ترا	۲۵۶
۹۳	اسیر عشقم و نازد گلو به بند مرا// چو طوق فاخته زیبد خم کمند مرا	۲۵۷
۱/الحاقی	به هرار شرار زدم پیکر ستمکش را// نسوختم ز غم هیمه هیچ آتش را	۱۰۶۸
۲/الحاقی	قلم زدیم به لوح بیان ستایش دل را// به او حواله نمودیم آزمایش دل را	۱۰۶۸
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن // بحر رمل مسدس محذوف// ۱ غزل		
۴۶	ای به سویت عقل را اندازها// در هوایت هوش را پروازها	۲۳۸
فاعلاتن مفاعلن فعلن // بحر خفیف مسدس مخبون محذوف// ۲ غزل		
۵۴	جان فارغ ز تن بس است مرا// گل دور از چمن بس است مرا	۲۴۲
۷۹	شوق او ساخت کوچه گرد مرا// کرد سر در هوا چو گرد مرا	۲۵۲
فعولن فعولن فعولن فعولن // بحر متقارب مثمن سالم// ۱ غزل		
۶۲	برافروزی از چهره چون انجمن را// ز یک گل چراغان کنی صد چمن را	۲۴۵
مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن // بحر منسرح مثمن مطوی مکشوف// ۱ غزل		
۷۰	باز نوای امید، زد دل مأیوس ما// قهقهٔ کبک شد، گریهٔ طاووس ما	۲۴۸
مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن // بحر مضارع مثمن اخرب// ۱ غزل		

۷۵	صد پیرهن زنم چاک هر دم ز دست تنها// دست درندهٔ من شد گرگ پیرهن ها	۲۵۰
مفاعیلن مفاعیلن فعولن// بحر هزج مسدس محذوف/ ۲ غزل		
۸۵	ز جانم پرس غم فرسودگی را// ز چشمم پرس خون پالودگی را	۲۵۵
۵/الحاقی	دلا بر سنگ زن آسودگی را// سبو بر سنگ زن آسودگی را	۱۰۶۹
مفعول مفاعلن فعولن/ بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف/ ۱ غزل		
۱۵	ای عشق گریزی از دل ما// وی غم گذری به منزل ما	۲۲۵

۳-۱- اوزان پرکاربرد حرف الف دیوان طالب آملی

طبق جدول و شمارشی که انجام شده است، طالب آملی از ۱۵ وزن عروضی در ۱۰۰ غزل حرف الف استفاده کرده است که برای نمونه به چند بحر پر بسامد اشاره می‌شود: بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف؛ ۲۴ غزل. بحر مجتث مثمن مخبون محذوف/ اصلم؛ ۱۸ غزل. بحر رمل مثمن محذوف؛ ۱۴ غزل. بحر رمل مثمن مخبون محذوف؛ ۱۳ غزل و بحر هزج مثمن سالم؛ ۱۱ غزل سروده است. بنابراین طالب آملی در ۵ وزن اشاره شده، ۸۰ غزل از ۱۰۰ غزل حرف الف دیوان خود را سروده است. در ادامه هریک از این اوزان با توجه به جدولی که مطلع ۱۰۰غزل در آن درج شده و دلیل بسامدشان در دیوان طالب آملی، تحلیل می‌شوند.

۳-۱-۱- بحر مضارع

بحر مضارع از تکرار چهار بار مفاعیلن فاعلاتن در هر مصراع به دست می‌آید. چون وزن سالم این بحر چندان خوش آهنگ نیست، شعرا از زحافات این بحر بیشتر استفاده کرده‌اند. مهم‌ترین وزن بحر مضارع که طالب آملی ۲۴ غزل از ۱۰۰ غزل حرف الف خود را در آن سروده است، مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن؛ یعنی بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف است. وقتی مطلع و ابیات این ۲۴ غزل را از نظر می‌گذرانید، چیزی که بیش از همه توجه مخاطب را به خودش جلب می‌کند، وجود مصوّت‌های بلند در این بحر است؛ یعنی حداقل چهار مصوت بلند «آ» در هر مصراع وجود دارد و این می‌تواند از آه و حسرت و درد و رنجی نشأت بگیرد که طالب آملی در عمر کوتاه خود(۴۹ سال) دچارش گشته بود. از طرفی دیگر، حزن و اندوه ملایمی که در موسیقی بیرونی این وزن وجود دارد، با زندگانی سراسر درد

و رنج طالب، سازگاری بیشتری دارد. به همین دلیل، طالب آملی، از این وزن بیش از دیگر اوزان در همین ۱۰۰ غزل حرف الف دیوان خود استفاده کرده است. در ضمن با یک حساب سرانگشتی، متوجه خواهیم شد که طالب آملی از ۱۷۷۷ غزلی که سروده نزدیک به ۵۰۰ غزل خود را در همین وزن و بحر سروده است. ضمناً اگر نگاهی گذرا به دیوان طالب بیندازیم، خواهیم دید که وی در بسیاری از ابیات به غمگین بودن خود و درد و رنجی که دچارش گشته بود، اشاره کرده است. مثلا در غزل ۱۱۹۸ در ص ۶۹۳ دیوان خود می‌گوید:

ما به استقبال غم، کشور به کشور می‌رویم　　چون ز پا محروم می‌مانیم با سر می‌رویم

وی حتی در غزل شماره ۱۲۹۰، ص۷۳۱، بهشت را نیز با غم خوشتر می‌داند و می‌گوید:

چه شد که منزل شادی است جنّت ای رضوان!؟　　به جان دوست که بی‌غم در آن قدم ننهم

در غزلی دیگر به درد و رنج و محنت بسیاری که دچارش گشته بود به صراحت اشاره کرده است:

از من شکسته دل تر اگر هست هم منم　　دریای درد و محنت و طوفان غم منم

(همان:۱۳۹۱: ۷۵۵).

در غزلی دیگر نیز از درد و رنج خود این گونه یاد کرده است:

ز بس تلخی کشیدم در مذاقم گشت غم شیرین　　جراحت شد گوارا، درد خوش، لذت الم شیرین

(همان: ۸۲۶).

در غزلی دیگر خوشدلی و سعادت و بهروزی خود را مانند مرغی می‌داند که با گرفتار شدن به دام رنج و درد و بلا، از سر بام او پرواز کرد و رفته است:

اکنون به دام صد غم و صد محنتم اسیر　　آن مرغ خوشدلی که تو دیدی پرید و رفت

(همان: ۱۰۷۳).

نکته‌ای که در بررسی غزلیات طالب آملی نظر پژوهشگر را به خودش جلب کرده بود این بود که؛ طالب آملی در ۱۷۷۷ غزلی که از وی باقی مانده است، فقط در ۵ غزل از بحر رجز مثمن سالم که به شدت ریتمیک و موسیقایی است، استفاده کرده است. اولین غزلی که در بحر رجز مثمن سالم سروده شده است، غزل ۵۷۵ است؛ یعنی طالب آملی تا غزل ۵۷۵ در وزن مستفعلن غزلی نسروده است. برای این که این مطلب برای خوانندگان این جستار بهتر مشخص شود، می‌توان با غزلیات حرف الف دیوان شمس قیاس کرد که مولوی ۳۵ غزل حرف الف خود را با بحر رجز که بحری به شدت ریتمیک و موسیقایی

است، شروع کرده‌است. (ر.ک: مولوی، ۱۳۶۳: ۴-۲۹). شاید این مورد را بتوان دال بر غمیگین بودن طالب دانست که بخاطر دل کندن از یار و دیار، هیچ گاه خاطرش شاد نبوده و همیشه درد و رنج و محنت را با خود همراه می‌دیده‌است. برای این که خوانندگان از مفاهیم غزلیات بحر رجز طالب آملی آگاهی یابند، مطلع پنج غزل بحر رجز مثمن سالم طالب آملی را در اینجا ذکر می‌کنیم:

جمعیت از یاد دلم آشفته سامان می‌شود　　عیش از هوای خاطرم با خاک یک سان می‌شود
(همان: ۴۴۸)

درگلشن از بیداد او باد صبا هو می‌کند　　گل، روی می‌شوید به خون شمشاد گیسو می‌کند
(همان: ۴۶۵)

چون بلبل همت نظر، از باغ دنیا دوختم　　چشمی که پوشیدم ز گل، بر خار صحرا دوختم
(همان: ۶۷۸)

ای دل ز خاکی عاقبت، آتش نمایی تا به کی؟　　چون بادبان کودکان سر در هوایی تا به کی؟
(همان: ۸۹۲)

از دیده کردی عزم می، از دل به جان آمیختی　　چون شعله آمیز و نجس با ما چنان آمیختی
(همان: ۸۹۳)

با توجه به مطلع ۵ غزل بحر رجز مثمن سالم و ابیاتی که در آن غزل‌ها آمده است، مخاطبِ پیگیر، در می‌یابد که طالب آملی حتی در این بحری که به شدت ریتمیک و موسیقیایی است، از واژگانی استفاده کرده است که گویا تداعی‌کننده غم و اندوه است. بنابراین، مهم ترین عامل گزینش بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف برای سرودن، همان درد و رنجی است که طالب آملی در ابیاتی که گذشت به آنها اشاره کرده است.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۳-۱-۲. بحر مجتث

می‌دانیم که بحر مجتث از بحور مختلف الارکان است که سالم آن از تکرار دو بار مستفعلن فاعلاتن در هر مصراع شکل گرفته است. طالب آملی در ۱۰۰ غزل حرف الف، در بحر مجتث مثمن سالم غزلی نسروده و از ۱۸ غزلی که سروده از دو زحاف حذف و صلم در آخر و زحاف خبن در ساکن

دوم استفاده کرده است؛ چون از اعمال زحاف خبن در مستفعلن، مفاعلن و در فاعلاتن، فعلاتن به دست می‌آید. زحافات حذف و صلم- که اولی یک هجای بلند در آخر و دومی دو هجای بلند متوالی در آخر دارد- به نوعی با ملایمت و لطافت خاصی به حزن و اندوه دلالت دارد. در موسیقی این وزن، یک نوع لالایی خاصی وجود دارد که گویا شاعر با سرودن اشعارش سعی دارد خود را آرام کند. به عبارتی دیگر، موسیقی بیرونی این وزن، همچون تکان دادن گهواره‌ای شاعر را نوازش می‌کند تا به آرامش درونی برسد. موسیقی آن، همچون بحر رجز و بحر متقارب، کوبه‌ای و خیزابی نیست بلکه ترنّمی و نجوایی است و می‌توان آن را زیر لب یا در دل زمزمه کرد. بنابراین آنچه ما از زندگی طالب آملی و درد و رنج و مصیبت‌هایش می‌دانیم، بسامد بالای استفاده از این وزن و بحر عروضی برای آرامش خاطر او بوده‌است. درحقیقت، شاعر با استفاده از موسیقی این بحر عروضی، خود را نیز همچون گهواره می‌تکانده و غم‌های خود را دور می‌ریخته است. با احتساب میانگین ۱۸ غزل از ۱۰۰ غزل طالب آملی، می‌توان برآورد کرد که طالب آملی بیش از ۳۲۰ غزل خود را در این وزن سروده باشد؛ چون با خلق و خوی و موسیقی دانی او- که در بحور ذیل به آن خواهیم پرداخت- بی‌ارتباط نبوده‌است.

۳-۱-۳. بحر رمل مثمن مخبون محذوف/اصلم

فاعلاتن (فعلاتن) فعلاتن فعلاتن فَعِلُن/ فع‌لن. این بحر که از انداختن ساکن دوم(الف) از رکن فاعلاتن؛ یعنی رمل سالم به دست می‌آید، مخبون از فاعلاتن است. طالب آملی در ۱۳ غزل از ۱۰۰ غزل خود، از این وزن و بحر استفاده کرده است. وقتی به موسیقی بیرونی این وزن و مطلع غزلیات طالب آملی در این وزن نظر می‌اندازیم، فرضیهٔ موسیقی‌دانی و شناخت دستگاه‌ها و سازهای موسیقی توسط طالب آملی قوت می‌گیرد؛ زیرا معمولاً غزلیات این وزن را در دستگاه‌های شور و نوا می‌خوانند که از دستگاه-های غم‌انگیز موسیقی است. برای قوت بخشیدن به این فرضیه، مصادیقی چند از ابیات طالب آملی را مبنی بر شناخت وی از سازها و نغمه‌ها نقل می‌کنیم:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ز بس کز پرده زیر آرد فغانم نالهٔ خود را شنیدن می نیارد گر نتابی گوش طنبورم

(طالب آملی،۱۳۹۱: ۶۷۴)

مضرابِ دل شکسته مرا، ورنه در فراق ابریشم است ناله و ساز است سینه ام

(همان: ۶۹۵)

شعله مزاج مطربا! سخت فسرده خاطرم آتش نغمه تیز کن ساز تمام سوز را

(همان: ۲۲۲)[1]

باتوجه به مصداق‌هایی که نقل شد و شواهدی که در پی‌نوشت شمارهٔ یک به آن‌ها اشاره شده است، طالب آملی با توجه به حال روحی و اندرونی خویش، اوزانی را برمی‌گزیده که متناسب با احوالات خصوصی او باشد تا بتواند راحت‌تر در کنار ساز خویش آن را نجوا کند؛ به همین دلیل، موسیقی بیرونی خلسه‌آور بحر رمل مخبون را برای این مهم برگزیده است.

۳-٤-۱- بحر رمل مثمن محذوف

این بحر از فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن در هر مصراع شکل گرفته است. طالب آملی ۱۴ غزل از ۱۰۰ غزل حرف الف دیوان خود را در این وزن و بحر سروده است. موسیقی بیرونی این بحر نیز، همچون بحر رمل مثمن مخبون، خلسه‌آور است. غزلیات این بحر را می‌توان در دستگاه سه‌گاه و گوشه‌های « مویه» و «شکسته مویه» خواند. بنابراین سرایش غزلیات طالب آملی، براساس موسیقی بیرونی اوزانی که اشارت رفته است، اتفاقی نبوده و وی اشعار را با حال و هوای درونی خویش و همراه با ساز و نوایی که می‌نواخته و احیاناً غزلیات خویش را نجوا می‌کرده است، سروده است. اصولاً بحر رمل، چه مخبون و چه سالم آن، بحری است که به قول خواجه نصیر طوسی « برای بیان رقّت قلب و حکایت‌گر اندوه‌ها و شادمانی‌ها و ترجمان دل پیران و جوانان است» (خواجه نصیر طوسی، ۱۳۶۹: ۱۳). بنابراین، طالب آملی در این وزن، به نوعی ترجمان حال دل خویشتن بوده است.

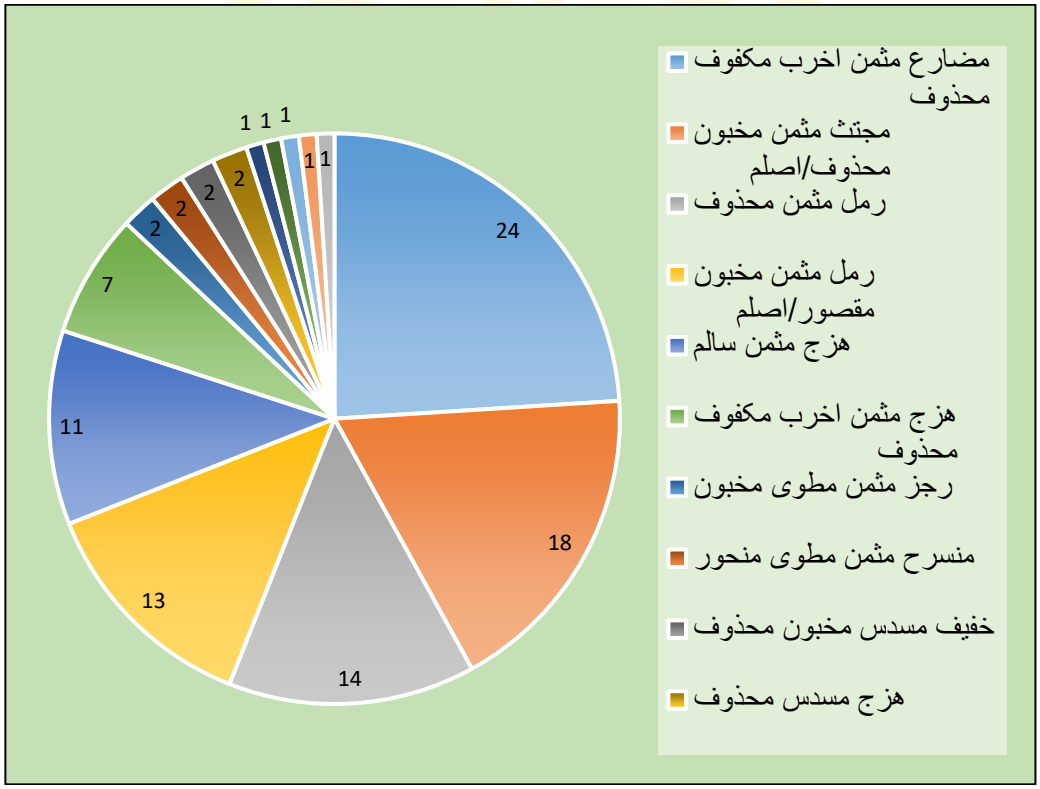
۳-۵-۱- بحر هزج مثمن سالم

بحر هزج از تکرار چهار بار مفاعیلن در هر مصراع شکل گرفته است. وحیدیان کامیار این بحر را از اوزان دلنشین و آرام می‌داند که متناسب با مضامین آرام و عاشقانه است. (رک: ۱۳۸۴: ۸۴) طالب آملی در ۱۱ غزل حرف الف دیوان خود، از این وزن و بحر استفاده کرده است. وقتی مطلع غزلیات بحر هزج وی را براساس جدول ارائه شده از نظر می‌گذرانیم، مضامینی که نشان‌دهندهٔ یأس و دلتنگی باشد در آن به چشم می‌آید. مثلاً غزل شماره‌های ۶۹، ۷۷ و ۸۸ از این دسته‌اند.

بنا شده بهره‌ای از پختگی ما خام‌سوزان را　　کند افسرده بادِ بخت ما شمع فروزان را
وگر جذب کمندی می‌کشد از هر طرف ما را　　عجب گر اختیاری بعدازاین ماند بکف مارا
ندارد چون سراب از بود امیدی نمود ما　　عدم را تنگ در آغوش جان دارد وجود ما

بنابر آنچه از موسیقی بیرونی۵ وزن پربسامد غزلیات مختوم به حرف الف دیوان طالب آملی به دست آمد، این است که طالب آملی با آگاهی خاصی، متناسب با حال درونی و روحی خود اوزان را گزینش می‌کرده و در آن شعر می‌سروده است.

نمودار شمارهٔ ۱ـ اوزان عروضی غزلیات مختوم به الف دیوان اشعار طالب آملی



٤- نتیجه گیری

موسیقی شعر، یکی از اساسی‌ترین مؤلّفه‌های التذاذ هنری مخاطب است که می‌تواند در بازگوکردن احساسات نهانی شاعر، نقش اساسی داشته باشد؛ به گونه‌ای که مخاطب با خوانش اشعارش به همان حس و حال شاعر دست می‌یابد. موسیقی نخستین عاملی است که مایهٔ رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته است. طالب آملی یکی از غزل سرایان به نام سبک هندی است که علی‌رغم سرودن ۱۷۷۷ غزل و برجای گذاشتن دیوانی به وسعت تقریبی ۲۴۰۰۰ بیت، آن‌گونه که شاید و باید شاخته شده نیست. در این پژوهش نشان داده شده است که طالب آملی در ۱۰۰ غزل مختوم به حرف الف دیوان خود، از ۱۵ وزن و بحر عروضی استفاده کرده است که به غیر از وزن منسرح مابقی اوزان از اوزان پرکاربرد شعر فارسی بوده اند. وی در ۵ وزن مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف، مجتث مثمن مخبون محذوف/اصلم، رمل مثمن مخبون محذوف / اصلم، رمل مثمن محذوف و هزج مثمن سالم بیش از ۸۰ غزل از ۱۰۰ غزل خود را سروده است. دلیل گزینش این اوزان، تألّم خاطر و درد و رنج اندرونی وی بوده است. حزن و اندوه ملایمی که در بحور مضارع و مجتث وجود دارد، شاعر را همچون گهواره‌ای به خواندن لالایی وامی‌داشته تا با گزینش این بحور از اندوه خود بکاهد. موسیقی بیرونی بحور رمل مثمن سالم و مثمن مخبون نیز، خلسه‌آور بوده و دقیقاً با آنچه که بر طالب آملی گذشته است، مطابقت داشته است. مضامینی که از یأس و دلتنگی طالب آملی در بحر هزج نشان داده شده با خلقیات و روحیات طالب آملی سازگاری بیشتری داشته است.

پی نوشت

(۱)- برای دیدن دیگر ابیاتی که به ارتباط بین طالب آملی و ساز و نغمه ها دلالت دارد، بنگرید: دیوان طالب آملی صص: ۲۲۱//۴۶۸//۵۹۲//۲۳۰//۲۳۲//۲۳۴//۷۰۴// ۷۱۳// ۷۴۶//۷۹۷// ۸۵۵// ۸۸۸//۶۰۱// ۶۱۸// ۵۹۴// ۵۹۹//۷۱۴//۷۲۵// ۷۲۸//۷۳۷// ۶۹۴.

منابع

۱- جهانبانی کناری، رضا. (۱۳۹۵). *بررسی موسیقی بیرونی و کناری در اشعار غزلّیات جلال الدین همایی و رهی معّیری*، به راهنمایی عارف کمرپشتی، پایان‌نامهٔ ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی بابل.

۲- خواجه نصیر طوسی، محمدبن محمد. (۱۳۶۹). *معیار الاشعار*، به اهتمام و تصحیح جلیل تجلیل، تهران: نشر ناهید.

۳- رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۰). *انواع شعر فارسی*. چ دوم. شیراز: انتشارات نوید.

٤- شاه‌حسینی، ناصرالدّین. (۱۳۶۸). *شناخت شعر*. چ دوم. تهران: انتشارات مؤسّسه و نشر هُما.
٥- شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۷۰). موسیقی شعر. چ سوم. تهران: نشر آگه.
٦- صبور، داریوش. (۱۳۷۰). *آفاق غزل فارسی*. چ دوم. تهران: نشر گفتار.
۷- طالب آملی، محمد.(۱۳۹۱) *کلیات اشعار ملک الشعراء طالب آملی*، به سعی و اهتمام محمد طاهری شهاب، چ دوم، تهران: انتشارات سنایی.
۸- طوسی، خواجه نصیرالدّین. (۱۳۶۹). *معیار الاشعار*. با تصحیح و اهتمام جلیل تجلیل. چ اوّل. تهران: انتشارات ناهید.
۹- مولوی، جلال الدین محمد.(۱۳۶۳). *کلیات شمس تبریزی*، با توضیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، جلد اول، چ سوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۱۰- ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۷۳). *وزن شعر فارسی*. چ ششم. تهران: انتشارات توس.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

طالب آملی در تذکره‌های هندی

محمدکاظم کهدویی[1]
دانشگاه یزد، ایران.

چکیده

تذکره، علاوه بر معانی دیگر، مجموعه و کتابی را می‌گویند که در آن ترجمهٔ احوال شـــاعران و نویسندگان و علما و... را گرد آورند. تذکره‌نویسی فارسی قرن‌هاست که علاوه بر ایران، در هندوستان و عثمانی و... نیز رونق داشته و اگر نبود این آثار گران‌سنگ و تذکره‌های محلی و عمومی و اختصاصی، بسیاری از شاعران و نویسندگان و منشیان پارسی‌گوی و ادیبان و... امروزه هیچ نشانی از نام و اثر آن‌ها وجود نداشت.

از شـاعران والامقامی که از سـرزمین ایران بودند و پس از سـفرهای طولانی، به هندوسـتان رفته و بخشـــی از عمر خود را در شـــهرهای مختلف آنجا و حتی دربار جهانگیر پادشـــاه گذرانده‌اند و به مقام والای ملک‌الشعرایی دست‌یافته، از روزگار بهره‌ها برده و سرانجام در میان‌سالی، در همان سرزمین از دنیا رفته‌اند، طالب آملی است که به سال ۹۹۴ هجری در آمل متولد شد و در سال ۱۰۳۶ هجری در هند از دنیا رفت.

در این نوشته، کوشش بر آن است تا جایگاه طالب آملی، در تذکره‌های هندی نموده شود و اینکه تا چه اندازه به این شاعر گران‌قدر ایرانی توجه داشته‌اند.

واژگان کلیدی: طالب آملی، شاعران ایرانی، ستی النسا خانم، جهانگیر پادشاه، ملک‌الشعرایی.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1]. استاد زبان و ادبیات فارسی.

۱. پیشگفتار

لغت تذکره در زبان عربی از کلمه ذِکر به معنای به یاد مشتق شده است. استاد محمد معین پنج معنی برای تذکره آورده است:

۰۱ اسم مصدر- یادآوری. ۲. اسم – آنچه موجب یادآوری شود. ۳. ۴. مجموعه و کتابی که در آن ترجمهٔ احوال شاعران و نویسندگان را گرد آورند. ۵. گذرنامه پاسپورت.(فرهنگ معین ۱۳۸۸ ج ۱ ص ۱۰۵۷)

تذکره‌نویسی در اصطلاح به معنی تألیف و تدوین مجموعه یا کتابی که در آن شرح احوال شاعران و نویسندگان عارفان فقها و جز آن‌ها گردآمده باشد. در زبان‌های عربی کتاب‌های بسیاری با موضوعات مختلف نوشته‌شده است که عنوان تذکره دارند. حاجی خلیفه در کشف الظنون از ۷۷ کتاب به زبان عربی نام می‌برد که عنوان آن‌ها مصدر به کلمه تذکره است و هرکدام در موضوعی خاص ازجمله در تراجم احوال بزرگان نگارش یافته است و با امعان نظر در آن‌ها می‌توان دریافت که مؤلفان آن آثار در انتخاب عنوان تذکره به معنای لغوی این کلمه یعنی یادکرد نیز توجه داشته‌اند. (دائرهٔ المعارف بزرگ اسلامی ج ۱۴ ص ۷۱۶)

علاوه بر ایران، در هندوستان و عثمانی نیز تذکره‌نویسی فارسی رونق داشته و تذکره‌هایی چون نتایج الافکار، شمع انجمن، نشتر عشق خزانهٔ عامره و روز روشن و تعداد بسیار زیادی دیگر تذکره تألیف شده است.

طالب آملی (سید محمدبن عبدالله آملی)، متخلص به «طالب» مشهور به ملک‌الشعرا طالب آملی، از شاعران و گویندگان بنام قرن یازدهم هجری و از ارکان شعر سبک هندی است. وی در سال ۹۹۴ یا ۹۸۷ هجری دریکی از روستاهای آمل متولد شد و در شهر آمل نشو و نما یافت؛ و در سال ۱۰۳۶ هجری در هند وفات یافت. مقبرهٔ او در شهر فتح پور سیکری (؟) در شمال هند، در جوار مقبره دوست بزرگوارش اعتمادالدوله تهرانی، صدراعظم مشهور هند قرار دارد. طالب در هند به اوج قلهٔ شعر رسید و به مقام ملک‌الشعرایی دربار دست‌یافت و در ۴۲ سالگی در اوج شرف و اعتبار درگذشت.

در خصوص روستایی بودن طالب، خودش چنین اشاره‌کرده است:

طالب از نظم تو شهر و روستا در غلغل است چون‌توشهری شاعری از روستایی برنخاست

در بیشتر تذکره‌هایی که دربارهٔ طالب آملی مطالبی نوشته‌اند، همگی اذعان دارند که در سال ۱۰۲۵ هجری قمری با پایمردی و وساطت میرزا غیاث بیک اعتمادالدوله، در جرگه شاعران دربار جهانگیر (متولد ۱۷ ربیع‌الاول ۹۷۷ ه. در فتحپور در نزدیکی آگره، وفات در لاهور، در ۲۷ صفر ۱۰۳۷) درآمد و توانست در مدت کوتاهی پله‌های ترقی را یکایک طی نماید.

طالب پس‌ازاینکه از آمل به کاشان و اصفهان رفت، راهی هند شد، شهرهای مختلفی را گشت تا زندگی آرام و راحتی بیابد، اما کمتر صیب او می‌شد. دیگر بار به مرو و قندهار و لاهور و گجرات سفر کرد. تا اینکه به سال ۱۰۲۸ هجری، در دربار جهانگیر پادشاه، به مقام ملک‌الشعرایی دست‌یافت.

وقتی‌که جهانگیر پادشاه در کشمیر بوده، طالب ابیاتی برای او سروده است

فیض پیاله بخشد آب و هوای کشمیر　　از خشت غم نهادند گویا بنای کشمیر

چون خاک عشقبازان هرلحظه در مشامم　　بوی محبت آید از کوچه‌های کشمیر

این غزل ۸ بیت است. دو بیت دیگر نیز چنین گفته است:

مرحبا کشمیر را دیدیم و می‌بینیم باز　　گر امان یابیم طالب عرصهٔ اجمیر هم

*

طالب چرا به حجله نپیچد عنان چرخ　　کاندر رکاب شاه جهانگیر می‌رود

(تذکره شعرای کشمیر: ۷۲۸)

۲- طالب آملی، بلبل ایرانی

طالب آملی برای به دست آوردن منصب ملک‌الشعرایی دربار جهانگیر تمام تلاش خود را به کاربست تا هنر سخن‌سرایی شاعران ایرانی را به تماشا بگذارد. طالب خود را «بلبل ایرانی» می‌داند:

طالب ببر از یاد، پریشانی را　　طی کن رقم بی‌سر و سامانی را

بگشای زبان که اهل توران بینند　　دستان زنی بلبل ایرانی را

طالب شاعر گرانسنگ خطهٔ مازندران پس‌ازآنکه ۸ سال بر قلهٔ رفیع ادبیات فارسی جلوه نمایی کرد، در سال ۱۰۳۶ هجری قمری درحالی‌که ۴۹ سال از عمرش می‌گذشت، رخ در نقاب خاک کشید و پیکرش در شهر فتحپور سیکری نزدیک آگره در جوار مقبرهٔ اعتمادالدوله سرپرست و دوست گرامی طالب و صدراعظم معروف جهانگیر به خاک سپرده شد.

۳. طالب آملی در تذکره‌های هندی

۱-۳. طالب در ریاض الشعراء

واله داغستانی (۱۱۲۴ – ۱۱۷۰ ه.)[۱] در خصوص طالب آورده است: طالب آملی از مستعدان روزگار بوده خطوط را خوب می‌نوشته، در مصاحبت و مجلس آرایی نظیر نداشته است. اشعارش در کمال عذوبت و بلاغت و شکستگی و تازگی و روانی و نازکی واقع شده خاله زادهٔ حکیم رکن الدین مسعود مسیح است؛ چنانکه این رباعی را حکیم مرحوم در مرثیهٔ او گفته است:

فرزند عزیز طالب خویشم رفت زین واقعه ها چه با دل ریشم رفت
من بودم و آن عزیز در عالم خاک خاکم بر سر که آن هم از پیشم رفت

مدتها در خدمت میرزا غازی به سرکرده ترقیات. نمود؛ پس‌ازآن به خدمت جهان پادشاه رسیده کامیاب گردید. در آخر خبطی به دماغش راه‌یافته فتوری در افکارش به هم رسید. تقی اوحدی نوشته که وی را دیده‌ام و با یکدیگر صحبت بسیار داشته ایم و فیض‌ها برده‌ایم. او راست:

بس که زهر چشم او بنمود بر من جام تلخ تلخ شد در استخوانم مغز چون بادام تلخ

*

ز غارت چمنت بر بهار منتهاست که گل به دست تو از شاخ تازه تر ماند
(ریاض الشعراء: ۱۲۷۰ – ۱۲۷۴)

صائب تبریزی در وصف او این‌گونه سروده است:

[۱]. علیقلی واله داغستانی، ریاض الشعرا جلد دوم، تصحیح محسن ناجی نصرآبادی، انتشارات اساطیر، تهران ۱۳۸۴.

به طرز تازه قسم یاد می‌کنم صائب که جای طالب آمل در اصفهان خالی است

دربارهٔ سال‌مرگ طالب نیز سه نظر موجود است ۱۰۳۶–۱۰۳۵ و ۱۰۴۰ که از آن میان ۱۰۳۶ ه. به نظر صحیح‌تر می‌آید: ریحانه الادب، قاموس الاعلام، شمع انجمن، خلاصه الاشعار، میخانه و غیره نیز این نظر را تأیید می‌کنند. از یک یادداشت جهانگیر شاه برمی‌آید که مرگ طالب در اردیبهشت‌ماه اتفاق افتاده است و نیز مؤلف ریحانه الادب، مدفن طالب را در لاهور ثبت کرده است. بعضی‌ها بر این نظر هستند که طالب شاعر گرانسنگ خطهٔ مازندران پس‌ازآنکه ۸ سال بر قله رفیع ادبیات فارسی جلوه نمایی کرد در سال ۱۰۳۶ هجری قمری درحالی‌که ۴۹ سال از عمرش می‌گذشت، رخ در نقاب خاک کشید و پیکرش در شهر فتحپور سیکری نزدیک آگره در جوار مقبره اعتمادالدوله سرپرست و دوست گرامی طالب و صدراعظم معروف جهانگیر به خاک سپرده شد.

حسام‌الدین راشدی، در تذکرهٔ شعرای کشمیر آورده است: طالب آملی، باآنکه هنوز در عنفوان شباب بوده و بر صفحه عرفات العاشقین عذار خطی نداشت، رقم خط و نظم دلپذیرش، چون زلف دلبران صید قلوب عارفان می‌کرد. الحق خوش می‌نویسد و شعر را از چاشنی و تازگی و مزه. رتبه عالی داده و طالع شهرت غریب و عجیب دارد. وقتی‌که ایران به هند عزم کرده بود، در سند به خدمت مرزا غازی وقاری، قیام نموده و وی در مقام تربیت او درآمده و چندی با او هم مشق شد، چه او نیز جوانی خوش طبیعت بود و بعدازآن به هند آمد؛ و در ملازمت اعتمادالدوله کمال ترقی کرده و می‌کند. روز بروز در همه حالات برآمد می‌نماید. دیوانش قریب به دوازده هزار بیت به نظر مخلص رسیده، مبنی بر اقسام سخن، خصوص قصیده و غزل و به‌جز آن نزدیک به دوازده هزار بیت مسودات داشت که داخل هنوز نساخته و در اجمیر هم الحال که هزار و بیست‌وپنج (۱۰۲۵ ه.) است، خود همه روز در شرف صحبت واقعم، چه در جوار همیم و به خدمت و صحبت او مأنوس و مشعوف. الحق وجودش به‌غایت مغتنم و عزیز است و همه روز بر سرمشق سخن و مباحثه و مذاکره آن است. (گلچین معانی، میخانه: ۵۵۲).

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

صاحب تذکرهٔ میخانه (فخرالزمانی)[1]، طالب را ملک‌الشعرای دارالامان هندوستان دانسته و گفته است که طالب آملی، این نادرهٔ عصر فرید زمان و وحید دوران خود است. آن‌قدر اهلیت و استعداد که با اوست، با دیگر شعرای این ایام نیست.

مولد آن سر غزل دیوان نکته‌دانی از آمل مازندران است. در وطن خود به سن رشد و تمیز رسیده و در مقام انتظام نظم شده تا سرشتهٔ آن به دست آورده است. در اول جوانی و نوبهار زندگانی، از مسکن خروج نموده، به دارالمؤمنین کاشان[2] آمد، در آنجا متوطن شد و تأهل اختیار کرد. ابتدای نشو و نمای او، در شهر مذکور واقع شد و از آن بلده... به درآمده، بعدازآندک ترددی، به شهر مرو رفت و چندی در خدمت بکتش خان[3] که از جانب شاه‌عباس حسینی صفوی، حاکم آن دیار بود، به سر برد و قصاید غرا در مدح آن ممدوح به رشته نظم درآورد. بعدازآن هوای سیر دارالامان هندوستان در سر او جلوه‌گر شد و سودای این سرزمین که خانه عافیت خردمندان است، او را به سیروسفر آورد، بنابرآن، مثنوی در بحر خسرو و شیر بن بنام بکتش خان تمام گردانید و در آن نظم این مضمون به ادا رسانید که: ارادهٔ دیدن وطن کرده‌ام، امیدوارم که خان عالیشان مداح خود را دوستکام فرمایند! تا دیده را از دیدار دوستان وطن و اقربای مسکن، آب‌داده، باز به ملازمت معاودت نماید.

آن خان عالیشان این بلبل هزار داستان را، آدمیانِ به‌جانب مازندران بهشت نشان روانه گردانید. آن آرزومندِ گشتِ دار الامان هندوستان، سیر این ملک را، بر حبّ وطن ترجیح داده، راه هند در پیش گرفت.

این چند بیت از آن مثنوی است که به جهت بکتش خان گفته و او رخصت طلبیده است:

به گلشن خانه خلوت شب دوش که با غم، خفته بودم در یک آغوش

---

[1]. مرحوم احمد گلچین معانی، تذکرهٔ میخانه تالیف ملا عبدالنبی فخرالزمانی (تألیف: ۱۰۲۸ هجری) را تصحیح کرده و پاورقی‌های مبسوطی بر آن زده است که از صفحات ۵۴۵ تا ۵۷۰ را شامل می‌شود.

طالب هم خود را طوطی دهلی‌نژاد می‌داند و هم بلبل آمل، چنانکه گوید:

« طالب زبان «طوطی دهلی‌نژاد» را/ جز در دهان بلبل آمل ندیده‌ام » (تذکره میخانه، پاورقی صفحه ۵۵۴)

[2]. ظاهراً ورودش به کاشان بنا بر قرابتی بود که به حکیم نظام الدین علی کاشی والد حکیم رکن الدین مسعود (حکیم رکنا) کاشی داشت. حکیم علی مذکور شوهر خاله طالب بود (شفیع، به حواله ریو ۱: ۶۷۹). نواب صدیق حسن خان در تذکرهٔ شمع انجمن، طالب آملی را طالب کاشی معرفی کرده است.

[3]. بفتح اول و ثالث. برای احوالش رک میخانه حاشیه ۵۲۵ گلچین و عالم آرای عباسی ۲: ۸۰۴

یکی خواب عجیبم روی بنود که سهمش حیرت اندر حیرت افزود
چنان دیدم که چشم غرق خون بود سراپا پیکرم زنگار گون بود
بدین تقریب ناگه، جستم از خواب تو گوئی زد قضا بر دیده ام آب
یقینم شد که پایم در رکاب است سفر تعبیر این آشفته خواب است...

رباعی

طالب گل این چمن به بستان بگذار بگذار که میشوی پشیمان، بگذار
هندو نبرد بتحفه کس جانب هند بخت سیه خویش به ایران بگذار

اما چون طالب از بکتش خان جدا گردید، اول بار به قندهار آمد.[1] در آن اوان، میرزا غازی ترخان که از جانب نورالدین محمد جهانگیر پادشـــاه، حاکم قندهار بود.[2] او را در خدمت خود نگاهداشـــت و در رعایت خاطر او کوشید؛ چون زبده دودمان ترخانیان در قندهار از دست ساقی اجل ساغر مرگ گرفت، آن بلبل دستان سرای در همان سال که سنه عشرین و الف (۱۰۲۰ ه.) بود.[3] به دار الخلافه آگره آمد.

این ضـــعیف را، مرتبهٔ اول در هند، در آن ایام با او ملاقات واقع جوانی دیدم، به انواع هنر آراســـته عزیزی ملاحظه نمودم، باصـناف شـعر سـخنوری پیراسـته در فن شـعر از امثال و اقران ممتاز؛ و در علم سـلوک و مردمی بی انباز، چنان خلیق و زود آشـنا که درین فن نیز عدیل نداشـت؛ و در سـخن فهمی و انصاف، به مرتبهٔ مقید که دقیقه فروگذاشت، در ادراک نمودن ابیات صغیر و کبیر، نمی نمود. در مثنوی خویش، دو سه بیت در آشنایی خود، بیان فرموده حقاً که حالی اوست و در آن تکلفی نکرده است. آن ابیات این است:

کعب طی کرده ام در دوستداری یکی علامه ام، در علم باری...

[1]. شـبلی گفته اسـت که: این اشـتباه مؤلف میخانه اسـت، طالب از ایران اول به هند آمد و مدلی اینجا به سـر کرد و بعد از آن به قندهار رفت (شعر العجم ۳: ۱۵۰)

[2]. میرزا غازی از سـال ۱۰۱۷ ه. تا سـال مرگ که (۱۰۲۱ ه.) هسـت در قندهار کوس ادب نوازی و هنر پروری می تواخت رک کتاب، *میرزا غازی و بزم ادب وی*، نوشته نگارنده که زیر چاپ است. طالب قصاید گرم و غرا برایش سروده است

[3]. قول صحیح اینست که به تاریخ یازدهم صفر (۱۰۲۱ ه.) به روز جمعه جهان را بدرود گفت.

... القصه، چون میان این کمترین و آن زبدهٔ المتاخرین، صحبت منعقد شده، این دو رباعی را در آن ایام نازه گفته بود، برین ضعیف خواند:

بر من گل خون شگفت از شبنم صبح — داغ دگرم، تازه شد از مرهم صبح
تا صبح دمید، غوطه در خون خوردم — گویا دم تیغ بود، بر من دم صبح
(تذکره شعرای کشمیر: ۶۷۹)

... اما چون چند روزی، در آن ایام در آگره ماند، خواجه قاسم دیانت خان[۱] دو کلمه سفارش آمیز در باب او، به خان عالیشان تهمتن معرکهٔ روز (تذکرهٔشعرای کشمیر: ۶۷۹) جنگ، عبدالله خان بهادر فیروز جنگ[۲] نوشت و آن عزیز را بخدمت آن خان بلند همت فرستاد. چون طالب به مطلوب رسید، خان فیروز جنگ آن قدر مروت و مردمی بدو نمود و آن مایهٔ احسان و انسانیت به او فرمود که درین جزو زمان از کم کسی آید.

بعد از مدتی، بتقریبی که سبب آن خوب برین ضعیف ظاهر نیست، مفارقت از خدمت آن خان عالیشان اختیار نموده، به دار الخلافهٔ آگره آمد و در مقر سلطنت جهانگیری بشرف خدمت مسند آرای سریر وکالت و دهنده کرسی وزارت، وزیر اعظم دارالامان مدار المهامی فرمانروای هندوستان، اعتماد الدوله العلیهٔ العالیه که در این ایام خجسته فرجام رأی عالم آرایش شمع شبستان مملکت شاهنشاهی است و فکر صواب‌اندیشش، کلید عقده‌گشای جهانگیر پادشاهی مشرف شد.[۳] آن مبارک وزیر همایون مشیر، طالب آملی را در خدمت خود نگاه داشت و درصدد تربیت او شد تا نشو و نما یافت بعدازآندک ایامی، خود باعث ازدیاد رشد طالب گردید و او را داخل بساط بوسان محفل عظمت و شوکت پادشاه جهان پناه، آسمان جاه سلیمان دستگاه، شاه نورالدین محمد جهانگیر پادشاه گردانید.[۴]

---

[۱]. رک ماثر الامرا ۲: ۸ و خزانهٔ عامره ص ۳۰۰. از امرای جهانگیری و شاهجهانی بوده، اصلا از دشت بیاض بود، در عهد جهانگیری به هند وارد شد. در سال (۱۰۲۰ ه.) در احمدنگر وفات یافت.

[۲]. عبدالله خان زخمی فیروز جنگ، از اولاد خواجه احرار بوده و در آخر عهد اکبری به هند رسید. در زمانی که طالب به او برخورد، آن ناظم گجرات بود. در هفدهم شوال (۱۰۵۴ ه.) درگذشت. (رک ماثر الامرا ۲: ۷۷۷)

[۳]. پدر نور جهان، غیاث الدین اعتماد الدوله آصف خان متوفی سنه (۱۰۳۱ ه.).

[۴]. آزاد بلگرای در خزانهٔ عامره ورود طالب به در بار جهانگیر، به سعی دیانت خان میداند. رک. خزانه عامره (۶۸۰)

آن منتخب نکته‌سنجان در اندک زمانی جوهر خویش بر فرمانروای دارالامان هندوستان و شهریار جهان‌بخش جهان ستان، ظاهر ساخت. تا در سنه ثمان وعشرین و الف (۱۰۲۸ هـــ) این شهنشاه گردون اساس و این پادشاه جوهر شناس طالب را، از امثال و اقران برگزیده، به خطاب ملک‌الشعرایی[۱] مفتخر و سرافراز گردانید

الحال، به دولت این خسرو غریب دوست مسکین‌نواز و این خورشید ذره‌پرور از همه‌چیز بی‌نیاز، سرآمد سخنوران و برگزیده نکته وران است.(همان: ۶۸۱)

۲-۳. طالب در ترک جهانگیری

جهانگیر پادشاه وقتی‌که به کشمیر می‌رفت و در کلانور منزلش بود، طالب را خطاب ملک‌الشعرایی داد. او در تزوک می‌نویسد که: درین تاریخ روز شنبه دهم دی‌ماه از چهاردهمین سال جلوس برابر با اواخر محرم سنه ۱۰۲۸ هجری قمری، طالب آملی به خطاب «ملک‌الشعرایی» خلعت امتیاز پوشید. اصل او از آمل است. یک‌چندی با اعتماد الدوله می‌بود. چون رتبهٔ سخنش از همگنان درگذشت، در سلک شعرای پایتخت منتظم گشت. این چند بیت ازاوست:

ز غارت چمنت بر بهار منتهاست که گل به دست تو از شاخ تازه تر ماند

*

لب از گفتن چنان بستم که گویی دهان بر چهره زخمی‌بود، به شد

*

عشق در اول و آخر همه ذوق است و سماع این شرابیست که هم پخته و هم خام خوشست

*

گر من به جای جوهر آیینه بودمی بی رونما تو را به تو کی می نمودی

*

دو لب دارم یکی در می پرستی یکی در عذر خواهیهای مستی

(تزوک جهانگیری: ۳۲۴)

[۱]. در تزوک جهانگیری، (ص. ۳۲۴) آمده است که در اواخر ماه محرم ۱۰۲۸ ه. به ملک الشعرایی رسید.

(همان، ۶۸۲، نیز رک: میخانه چاپ گلچین ۵۵۵ تا ۵۷۰)

در تزوک جهانگیری، از طالب دیگری نام برده که با طالب آملی تفاوت دارد. طالب صفاهان الاصل است در عنفوان شباب به لباس تجرید و قلندری گذارش به کشمیر افتاده از خوبی جا و لطافت آب و هوا دل نهاد آن ملک شده توطن تأهل اختیار نموده و بعد از فتح کشمیر به خدمت عرش آشیانی پیوست. در سلک بنده‌های درگاه انتظام یافته، الحال عمرش قریب به صد رسیده، در کشمیر به فراغ خاطر با فرزندان و متعلقان به دعای دولت ابد قرین مشغول است.(ص ۳۲۵)

۳-۳. طالب در لطائف الخیال

طالب آملی در سال (۱۰۱۰ ه) از مازندران به عراق رفت و قصیده در مدح شاه گفت بعد به قندهار رفت نزد میرزا غازی ترخان. وقتی‌که بساط سلطنت او به هم خورد، به هند رفت و از نوکری امرای آن حدود آزار بسیاری کشید. عاقبت الأمر جهانگیر پادشاه بسر وقت او افتاده، در سلک منصب‌دارانش درآورده به خطاب ملک‌الشعرایی مقررش ساخته. اتفاقاً از چشم‌زخم روزگار آسیبی از سودا به او رسیده مجنون شد. دو سه سال در کسوت جنون، خون در کاسه مجنون می‌کرد در سنه ست و ثلاثین بعد الالف (۱۰۳۶هـ) به دار بقا شتافت.[۱] (به نقل از میخانه ۵۵۱)

٤-۳. طالب در تذکرهٔ نصر آبادی

طالب آملی، از آمل مازندران است. گلشن طبعش از نسیم فیض الهی تازه و عندلیب خاطرش بر شاخساره تازه گوی بلندآوازه. چنانکه خود گفته:

طالبا عندلیب زمزمه ایم سخن تازه آفریدهٔ ماست

قرابتی به حکیم رکنا دارد، چنانکه حکیم در مرثیهٔ او گفته:

فرزند عزیز و طالب خویشم رفت زین واقعه ها، چه بادل ریشم رفت

[۱]. (لطائف الخیال محمد عارف شیرازی، نسخه کتاب خانه ملی ملک شماره ۲۳۲۵، به روایت آقای گلچین معانی در میخانه و تذکرهٔ شعرای کشمیر ۶۸۳)

من بودم و آن عزیز در عالم خاک خاکم بر سر که آن هم از پیشم رفت

در هندوستان رفته در خدمت خدیو قدردان شاه سلیم کمال اعتبار داشت بعدازآن به خدمت شاه جهان [البته جهانگیر درست است] هم به منصب ملک‌الشعرایی سرافراز گردیده طالب تخلص می‌کرد. سودایی به هم رسانیده مدتی خاموش بود؛ چنانکه خود گوید:

ما را زبان شکوه، ز بیداد چرخ نیست از ما خطی به مُهر خموشی گرفته‌اند

*

به صد زبان خموشی چو شانه ساخته‌ام دماغ وقت ندارم بهانه ساخته‌ام

... دیوانش به نظر رسیده چهارده هزار بیت بود. در اوان شباب ازین منزل پرخطر بار سفر بست. شعرش این است. پس‌ازآن ۲۷ بیت از طالب نقل کرده است:

لخت دل بر مژه سیماب شد از گریهٔ ما سرمه در چشم‌سفید، آب شد از گریهٔ ما

هرکجا در ره عشق تو، بیابانی هست گردبادش، همه گرداب شد از گریهٔ ما

طالب در کلمات الشعرا[1]: طالب آملی، صاحب طبع و صاحب‌کمال و خوش‌خیال بود. اشعار عالم‌گیر بسیار دارد. میرزا صائب و غیر سخن‌سنجان، او را به استادی قبول داشتند و این مطلع ازو مشهور است:

به تن بویا کند گلهای تصویر نهالی را به پا بیدار سازد خفتگان نقش قالی را

هیچ‌کس به جنگ این بیت بر نتوانست آمد. برای این مصرع مدتها فکر کرده، پیش مصرع رسانده:

جسم از غم فربهم نزار است یک برگ گلم دو جامه وار است

[1]. کلمات الشعراء، نگاشتهٔ محمدافضل سرخوش (۱۰۵۰ ۱۱۲۷ ق)، تصحیح علیرضا قزوه، کتابخانه مجلس شورای اسلامی، تهران ۱۳۷۹، ص. ۱۲۵.

*

آبم بکن ای شرم، بنزدیکی آن کوه شاید به غلط، یار ز من دست نشوید

*

خواستم تا سینه بخراشم بناخن جسم زار در میان پنجه ام، مانند مو در شانه ماند

به همین اکتفا نموده شد و الا سخنان و ابیات پر مضامین بسیار دارد. (تذکرهٔ شعرای کشمیر ۶۸۵)

۵-۳. طالب در ریاض الشعرا[۱]

طالب آملی، بابا طالب آملی از مستعدان روزگار بوده. خطوط را خوب می‌نوشته در مصاحبت و مجلس آرایی نظیر نداشته. اشعارش در کمال عذوبت و بلاغت و شستگی و تازگی و روانی و نازکی واقع شده. وی خاله‌زاده حکیم رکن الدین مسعود مسیح است. چنانکه این شعر را حکیم مرحوم در مرثیه او گفته است: فرزند... الخ.

مدت‌ها در خدمت میرزا غازی به سرکرده ترقیات. نموده. پس‌ازآن به خدمت جهانگیر شاه رسیده کامیاب گردیده، در آخر خبطی به دماغش و فتوری در افکارش راه‌یافته، تقی اوحدی نوشته که وی را دیده ام و با یکدیگر صحبت‌های بسیار داشته ایم. از نتایج طبع وقاد آن فاضل بیهمال است:

بس‌که زهر چشم او پیمود بر من جام تلخ تلخ شد در استخوانم مغز، چون بادام تلخ

پس از آن ۳ صفحه شعر از طالب نقل کرده است.

۶-۳. طالب در تذکرهٔ حسینی[۲]

شاعر والا مناقب محمد طالب المشهور به طالب آملی برادر خاله زاد حکیم رکنای مسیح است که استاد میرزا صائب بوده، حکیم این رباعی در مرتبه گفته:

فرزند عزیز... الخ. القصه. طالب به هند دلبند رسیده در خدمت شاه جهان [جهانگیر] کامیاب گردیده. وی راست:

[۱]. ریاض الشعرا جلد دوم، علیقلی واله داغستانی، تصحیح محسن ناجی نصرآبادی، انتشارات اساطیر، تهران ۱۳۸۴. ص. ۱۲۷۰.

[۲]. تذکرهٔ حسینی، دوست حسین سنهبلی، میرحسین، مطبع نامی منشی نول کشور، لکهنو هند ۱۲۹۲ هجری قمری

خانهٔ تست دل و دیده ز طوفان سرشک گر چکد آب در آنجا تو درین خانه بیا

بعدازآن ده بیت از طالب نقل کرده است. (صص. ۱۹۸ - ۱۹۹).

۷-۳. «بلبل آمل»، در مجمع النفائس[۱]

محمد طالب آملی و آمل قصبه از مازندران است. قرابتی به حکیم رکنا داشت چنانکه حکیم در مرثیه او گفته: فرزند ... الخ.

در عهد شاه سلیم جهانگیر هندوستان آمده به خطاب ملک‌الشعرا امتیاز یافته، اول در سند به خدمت میرزا غازی قیام می‌نمود و وی در مقام تربیت او درآمده، چند گاه با او بود. بعد از وی به هند آمده. در ملازمت اعتماد الدوله کمال ترقی کرده، دیوانش پانزده هزار بیت، بلکه زیاده است. مبتنی بر اقسام سخن... .

این‌که نصرآبادی نوشته که در عهد شاه جهانی، ملک‌الشعرا شده، خطاست. حاصل سخن، طالب آملی حاکم نمکسار استعاره است، رنگینی که در کلام او یافته می‌شود، کم در دیوانی به نظر می‌آید. شعر او را طرز خاصی است و غزل او را توصیف نمی‌توان کرد. در قدما خواجو را نخلبند شعرا لقب است و متأخران طالب آملی را «بلبل آمل» گویند. از اوست:

نظارهٔ تو را به جهان جز دو چشم نیست یک چشم بازمانده و یک چشم برهم است

*

خانه شرع خراب است که ارباب صلاح در عمارت‌گری گنبد دستار خودند...

بعدازآن ۸ صفحه از اشعار طالب را ذکر کرده است.

طالب در سرو آزاد: طالب آملی، برادر خاله زاد حکیم رکنا کاشی بود. جویای معانی بلند است و غواص لآلی دلپسند. میرزا صائب گوید:

به طرز تازه، قسم یاد میکنم «صائب» که جای «طالب آمل» در اصفهان پیداست

[۱]. مجمع النفایس جلد دوم، سراج الدین علی خان آرزو، تصحیح مهر نور محمد خان، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام آباد ۱۳۸۳ ش/۲۰۰۴ م. ص. ۹۶۳

ابیات دیگری نیز در پاورقی از صائب آورده است.[1]

در ریعان شباب از ولایت خود برآمده به نزهتکده هند خرامید. چون میرزا غازی و قاری از پیشگاه جهانگیر پادشـــاه به صـــوبه داری قندهار مأمور گردید و نقد کمیاب قدردانی اهل کمال را رواج داد. طالب خود را به آستان میرزا غازی کشید و به التفات فراوان اختصاص یافت.

طالبا قصـــیده‌ای طولانی در مدح میرزا غازی می طرازد[2] و در آن قصـــیده رفتن خود از هند پیش میرزا، مفصل بیان می‌نماید. ازآنجاست این بیت:

عنایات شوق تو شد، ورنه کی دل زدی قال رجعت ز هندوستانم

و بعد رحلت میرزا غازی، کرت ثانی به گلگشـت هند شـتافت و ایامی با عبدالله خان بهادر فیروز جنگ ناظم گجرات بسـر برد. آخر به اعتصـام ذیل جهانگیری قوی پایه شـد؛ و در سـنهٔ ثمان و عشـرین و الف (۱۰۲۸) به خطاب ملک‌الشـعرایی بلندنامی اندوخت و در همین سـال ابوطالب همدانی از هندوسـتان به عراق عجم معاودت نمود.

طالب آملی در مدح جهانگیر پادشـــاه و اعتماد الدوله وزیر و نور جهان بیگم قصـــاید غرّا دارد. ... . پس از آن در خصوص ستی النسا خانم همشیرهٔ طالبا مطالبی آمده است.(تذکرهٔ شعرای کشمیر، صص. ۶۹۴ تا ۶۹۷ و سرو آزاد، صص. ۴۳-۴۷)

طالب در مقالات الشعرا: طالب آملی از شعرای بلاغت آئین و فصحای نزاکت آفرین است. میرزا صائب و مثل وی، به شاگردیش قایل. به هند آمده خدمت میرزا غازی وقاری لازم گرفت و بعد چندی به گجرات رفته، ایامی با عبدالله خان فیروز جنگ به ســـر برد. ازآنجا به درگاه جهانگیری شـــتافته، ملک‌الشعرا لقب یافت. در اواخر جنون بر مزاجش طاری شده، در عین جوانی در سنهٔ ست و ثلاثین و الف (۱۰۳۶) درگذشت. منه:

بستیم عهد، با گل بستان تازه ای گشتیم عندلیب گلستان تازه ای
از جان دیر ساله، عجب گر کنیم یاد اکنون که یافتیم به تن جان تازه ای

[1]. مجمع النفایس جلد دوم، اسلام آباد ۱۳۸۳ ش/۲۰۰۴ م. ص. ۹۶۳ و تذکرهٔ شعرای کشمیر، ۶۹۰ تا ۶۹۴

[2]. در مدح میرزا، ده قصیده و دو ترکیب بند دارد (تذکره شعرای کشمیر، ۶۹۴).

دل بی تکلف از سر و سامان فتاده بود بازش نصیبه شد سر و سامان تازه ای

طالب آملی و ملا مرشد بروجردی اول به خدمت او (غازی) به سر می‌بردند. در تذکره وقاری نوشته است: طالب در حق وی گوید:

چراغ انجمن دهر میرزا غازی که زوست روشن این هفت کاخ ظلمانی
(ص ۸۲۹)

طالب در خزانه عامره[۱]: طالب آملی، طالب، بلبل آمل و شاعر خوش تخیل است. سخن را به مرحمت والا می‌نوازد و پایهٔ او را تا سدرهٔ المنتهی بلند می‌سازد. در آغاز شباب سری به گلگشت هند کشید و چندی در پنجاب به سر برده، نزد میرزا غازی که از طرف جهانگیر پادشاه به نظم قندهار می‌پرداخت، شتافت و به فراوان نوازش اختصاص یافت. بعد فوت میرزا غازی دو بار رخت به دیار هند کشید. دیانت خان تعریف او به مسامع خلافت رسانیده، پادشاه را مشتاق ساخت و او را به حضور برد. اتفاقاً طالبا برای رسایی دماغ، مفرحی استعمال کرده می‌رود و استیلای نشئه، حواس او را معطل می‌سازد و گنگ شده اصلاً زبان به نطق آشنا نمی‌شود. دیانت خان را این صورت در نظر پادشاه و حضار مجلس خجالت عجبی رو نمود. چون طالب به خانه برگشت و افاقت از نشئه دست داد، سر به گریبان تشویر فروبرد و قطعهٔ اعتذاری، همان وقت بر سبیل ندامت/ بداهت، به نام دیانت خان انشا کرده ارسال داشت. این دو بیت از آن است:

مفرّحی زده بودم به‌قصد گفتن شعر عروج نشئهٔ او کرد هر چه کرد به من
به بزم پادشهم زان زبان نمی‌گردید که گشته بود مرا خشک زان زبان و دهن

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

دیانت خان[۲] بعد مطالعه قطعه عذر پذیرفت و خمار او را به ساغر لطف شکست.

[۱]. از غلامعلی آزاد بلگرامی، صص.۴۳۷ تا ۴۴۲. در این کتاب، ذیل «ط» تنها نام طالب آملی آورده شده است.

[۲]. دیانت خان محمد حسین از اعیان دشت بیاض است متانت و رسائی فهم موصوف بود و در تاریخ دانی یکتای روزگار می زیست. در عهد جهانگیری به هند آمده در سلک ملازمان خسروی انخراط یافت. در سال اول جلوس به واقعه نویسی دکن مامور، سپس به

طالبا چندی مُهردار اعتماد الدوله جهانگیری بود، آخر استعفا کرد و قطعهٔ معذرتی نظم آورد. از آن است: دو صنف اند ... الخ (سرو آزاد ۱۹۶). اعتماد الدوله التماس او را پذیرفته، از خدمت مهرداری معاف داشت و در سلک ملازمان جهانگیری منتظم ساخته چندان در ترقی او کوشید که به پایهٔ ملک‌الشعرایی رسید.

تاریخ بداونی و دیگر کتب معتبر ناطق اند که اکبر پادشاه از پایه اسلام افتاده بود تا به جایی که دینی تراشید و «دین الهی» که آن را «دین لاهی» توان گفت، نام گذاشت و بعضی رسوم از دین هندوان پسندیده جزو دین خود ساخت. مثل آفتاب پرستی و ریش تراشی. جهانگیر هم بر طریقهٔ پدر ریش می‌تراشید؛ وقتی طالب را حکم ریش تراشیدن شد، طالب قطعه‌ای گفته به عرض رسانید و ریش خود را محفوظ داشت. قطعه این است:

سفر می‌کنم صاحبا! ورنه من چه سر بلکه گردن تراشیدمی
به ناخن نه با تیغ از روی خود من این مشت سوزن تراشیدمی
سر و ریش و ابرو بروت و مژه به رسم برهمن تراشیدمی
ز رو این گیاه خدا کشته را نه از بهر خرمن تراشیدمی
که سنبل چو آرایش دامن است پی زیب دامن تراشیدمی
چو من راهیم خارج از رسم تو که مو وقت رفتن تراشیدمی
وگرنه به ایمای ابروی تو سر از صفحهٔ تن تراشیدمی

عمر طالبا کم وفا کرد، در عین شباب، سنهٔ ست و ثلثین و الف (۱۰۳۶هـ) آستین قضا چراغ حیاتش را خاموش کرد. طالبا در وصف قلم قصیده ای گفته و عجب حق این خدمتگزار کامل عیار بجا آورده:

هان ای نمکین آهوی مشکین خطائی از نرگس مستانه کنی غالیه سایی

قلعه داری احمدنگر مورد عنایت گشت؛ و در سال سیوم جلوس، به منصب ده هزار و پانصدی مرتبه اعتبارش افزود و در همین سال مطابق اربعین و الف ۱۰۴۰ در احمدنگر رخت به بیاض عدم کشید.

در ادامه قصیده و غزل و مفردات آورده است.[1]

۸-۳. طالب در آتشکدۀ آذر

طالب از شعرای آمل است و مدتی در هندوستان در خدمت شاه سلیم از معتبرین بوده، صاحب دیوان است و در شاعری طرز خاص که مطلوب شعرای فصیح نیست، دارد. بعد از مطالعۀ دیوان او این چند بیت انتخاب و ثبت گردید. آذر، پس از آن ۱۲ شعر آورده است.(تذکرۀ شعرای کشمیر، ۷۰۲)

طالب در صحف ابراهیم: طالب آملی، محمد طالب آملی: از تربیت یافتگان عمدۀ الفصحا اعتماد الدوله خواجه غیاث الدین محمد رازی ولد میرزا محمد شریف و خاله زادۀ حکیم رکنای مسیح کاشی است.

بلند فطرتان به خوش بیانی و رنگین ادائی و بلاغت و عذوبت کلامش قائل‌اند. در زمرۀ قدما خواجوی کرمانی را نخلبند معانی گویند و در متأخران او را «بلیل آمل» نامند. الحق که شاعر لفظ تراش و معنی آفرین و موجد طرز نازه است. جمیع اقسام نظم، خاصه قصاید به قدرت تمام گفت و «جهانگیر نامه» مشتمل‌بر پنج هزار (۵۰۰۰) بیت نظم کرده، بالجمله در زمان شاه سلیم جهانگیر از آمل که از توابع مازندران است، رخت سفر بر بسته اوایل، میرزا غازی وقاری تخلص، حاکم سند پیوسته و زمانی در خدمت آن حاکم والا رتبت گذرانیده و آخر به دار الخلافۀ هند رسیده، از درگاه جهانگیر شاه، در سال یک هزار و بیست‌وهشت هجری (۱۰۲۸) خطاب ملک‌الشعرایی یافت.

ابوطالب تبریزی در خلاصه الافکار نوشته است: شاعر متین و یکی از نصحهای نزاکت آئین. در کلامش مناقب سخن قدما و رنگینی متأخرین، هر دو یافته می‌شود.

۹-۳. طالب در نشتر عشق:

طالب آملی بلبل خوش‌الحان آمل است و کیف اشعار آبدارش کیف‌ربای باده و مُل کلام شکفته اش رشک افزای ریاحین و خاطر همیشه‌بهارش نمونه فردوس برین سرمۀ صفهانی در بادۀ سخن چنان ریخته که از تجرع آن احدی را طاقت جواب نمانده و از کلام خود در سرها به مرتبه‌ای شور مستی فزوده که عقل مستمعان نکته‌پرداز را از خود ربوده. شاعری ادا بند نازک تلاش باریک‌بین معنی

[1]. سرو آزاد، ۴۳ – ۴۷، تذکره شعرای کشمیر ۶۹۹ و خزانۀ عامِره، ۴۳۷-۴۴۲.

خراش، خاله زادهٔ حکیم رکن الدین مسیح کاشی است به بیشتر علوم و فنون آراسته بود و اکثر خطوط بسا خوب و زیبا می‌نوشت. در آغاز شباب از وطن خود به هندوستان آمد و چندی به سر ساخته به قندهار شتافت و به میرزا غازی ناظم آن صوبه که از طرف جهانگیر پادشاه مقرر بود پیوست و به قدردانی و گوهرشناسی میرزا تا انتقال او رفاقت نمود و بعده باز به هند آمد و به خدمت دیانت خان امیر جهانگیری رسوخی وافر به هم رسانیده به شهرداری وی مقرر گشت و قدری به آن عهده به سر ساخت آخر به اعانت و دستگیری آن خان مردم‌شناس به ملازمان جهانگیری درآمد و به مرتبه رفیع ترقی نموده، ملک‌الشعرای پایتخت گردید. آخرالامر، خبطی به دماغش راه یافت که از آن فتوری در تلاش و افکار او عارض شد و هم در آن ایام در سنه یک هزار و سی‌وشش به سیر خیابان روضهٔ جنت شتافت مؤلف گوید:

قطعه

تهی کرد قالب زحکم قضا سخندان سخن سنج عالی کلام
ز روی دعا «عاشقی» گفت سال به خلد برین باد طالب مدام[1]

کلیانش پانزده هزار بیت، ستوده اکثر فصحا و پسندیده میرزا صائبای است. در طبقات شاه جهانی مذکور است که اواخر خبطی بر دماغش زده بود، به خاموشی در ساخته و ترک همه نموده با کسی مختلط نمی‌شد تا آنکه یک سال قبل از ارتحال جهانگیر پادشاه درسنه یک هزار و سی‌وشش (۱۰۳۶هـ) به عهد جوانی، ازین جهان فانی انتقال نمود: حشرش به علی ابن ابیطالب باد ۱۰۳۵ ه؟ تاریخ رحلت اوست.

۱۰-۳. طالب در شمع انجمن[2]

[1]. عاشقی عظیم آبادی، حسینقلی خان، نشتر عشق، تصحیح کمال حاج سیدجوادی، مرکز پژوهشی میراث مکتوب، تهران، ۱۳۹۱ ش. جلد ۱، ص. ۹۶۴.

[2]. در شمع انجمن، با عنوان طالب کاشی آمده است ص. ۴۲۶. تذکرهٔ شمع انجمن، نواب صدیق حسن خان بهادر، تصحیح و مقدمهٔ محمدکاظم کهدویی، دانشگاه یزد، چاپ دوم ۱۳۹۴ ش.

طالب، برادر خاله زادهٔ حکیم رکنا کاشـی بود. بلبل آمل، شـاعر خوش تخیل جویای معانی بلند و غواص بحر لآلی دلپسـند اسـت. شـعلهٔ سـخن را به مرحمت والا می‌نوازد و پایهٔ او را تا سـدرهٔ المنتهی می‌رساند. ادراکش شمع محفل سخن و لمعه خیالش آرایش هر انجمن.

در ریعان شـباب و آغاز نامیِ جوانی، از ولایت خود برآمده، به نزهتکدهٔ هند خرامیده سـری به گلگشت این گل زمین کشید و چندی نزد میرزا غازی، ناظم قندهار از طرف جهانگیر پادشاه، بسر برد و به فراوان نوازش اختصاص‌یافته و بعد رحلت او، کرت ثانی رخت به دیار هند کشید و ایامی با عبدالله خان بهادر ناظم گجرات بسـر برد، آخر به اعتصـام ذیل جهانگیری قوی پایه شـد؛ و در سـنهٔ (۱۰۲۸) به خطاب ملک الشعریی بلند نامی اندوخت.

طالب در عین جوانی از زیبا خلعت زندگانی برآمد و در عین شباب در (۱۰۳۶هـ) آستین قضا چراغ حیاتش را خاموش کرد. طالب در وصـف قلم، قصـیده گفته و عجیب حق این خادم کامل عیار بجا آورده. تمام قصیده در *خزانهٔ عامره* ایراد کرده. مطلعش این است:

هان ای نمکین آهوی مشکین خطایی از نرگس مستانه کنی غالیه سایی

دیوانش وقت تحریر این جریده به دست آمد، فرصت وفا نکرد که به انتخاب پرداخته شود.

(تذکره شمع انجمن، ص. ۴۲۶ – ۴۲۸ و تذکره شعرای کشمیر، ص. ۷۰۶)

۱۱-۳. طالب در شعر العجم:

مولانا شـبلی نعمانی، در شـعر العجم نوشـته اسـت: طالب به عمر پانزده شـانزده سـال تمام علوم را حاصـل کرد؛ و هندسـه، منطق هیئت، فلسـفه تصـوف و خوشـنویسـی را به تکمیل رسـانید. در خصـوص نخستین قصیده طالب، در شعرالعجم آمده است:

همان وقت حاکم مازندران میر ابو القاسم بوده (۱۴-۱۰۱۵ ه.)، طالب قصاید در مدح سروده است؛ و مطلع زیر از همان قصیده است که گمان می‌رود که اولین قصیده او است:

سحر که غنچه گشاید گره ز پیشانی　　زند دم از دم عیسی نسیم بستانی
سحر که طرهٔ پیچان مشک سای نسیم　　بطرف عارض گلبن کند پریشانی[1]

طالب از مازندران به کاشان وارد شد و در آنجا ازدواج کرد و تربیت شعر در کاشان حاصل کرد ازینجا به مرو رسید و به ملکش خان حاکم آنجا، توسل پیدا کرد و قصاید در مدح ایشان سرود. از مرو به هند شتافت و این رباعی گفت:

طالب گل این چین به بستان بگذار　　بگذار که می‌شوی پریشان، بگذار
هندو نبرد تحفه کسی جانب هند　　بخت سیه خویش، به ایران، بگذار

صاحب میخانه گفته است که طالب مستقیماً به قندهار رسید! ولی این اشتباه است، زیرا که طالب احوال سفر خود در یک قصیده نوشته است و از آن پیداست که از مرو به هند رسیده است و مدتی اینجا بود و از هند به قندهار رفت. در هند دهلی لاهور، ملتان، سرهند را دیده است یک قصیده در توصیف لاهور نوشته است و می‌گوید که:

گمانم نیست کاندر هفت‌کشور　　بود شهری به آب‌وتاب لاهور
میان بگشا و خود را کش که در هند　　فراغت نیست جز در خواب لاهور

شبلی نعمانی در خصوص سفر به قندهار و بار دیگر به هند و گجراتو لاهور و... نیز مطالبی گفته که با توجه به متأخر بودن و در دست داشتن دیگر تذکره‌ها، از دیگران کامل‌تر است و صفحات ۱۳۹ تا ۱۵۶ جلد سوم شعر العجم به طالب اختصاص‌یافته است.[2]

[1]. نگارنده پاورقی آتشکده چاپ سادات ناصری صـــ(۸۷۶) نوشته است که این قصیده در سال (۱۰۱۵-۱۰۱۲) سروده است، زیرا که همین دو سال ابوالقاسم در مازندران بود؛ و دران موقع طالب به عصر نوزده سالگی رسیده بود؛ و از همین روی سال ولادتش (۹۹۶ه.) شمار کن (ص.۷۰۸ تذکره شعرای کشمیر)

[2]. شعرالجم، یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران، علامه **شبلی نعمانی هندی**، ترجمه سید محمدتقی فخر داعی گیلانی، چاپ سوم، دنیای کتاب، تهران ۱۳۶۸.

در خصوص اعزه و اولاد طالب نیز می‌نویسد که طالب، یک همشیره به نام ستی النسا خانم داشت که او را بسیار دوست می‌داشت و بجای مادر می‌پنداشت. ستی النسا برای دیدن وی از ایران به هند وارد شد. طالب در خدمت شاهی در سفر بود و ستی النسا خانم در آگره انتظار می‌کشید. طالب این قطعه سرود:

صاحب! ذره پرورا عرضی به زبان سخنور است مرا
پیر همشیره ایست غمخوارم که به او مهر و مادر است مرا
چارده سال، بلکه بیش گذشت کز نظر دور منظر است مرا
دور گشتم ز خدمتش به عراق وین گنه جرم منکر است مرا
او نیاورد تاب دوری من که به مادر برابر است مرا
آمد اینک به آگره، وز شوق دل طپان، چون کبوتر است مرا
می کند دل بسوی او آهنگ چه کنم شوق دلبر است مرا
گر شود رخصت زیارت او به جهانی برابر است مرا

ستی النسا خانم در ازدواج نصیرای کاشی بود و بعد از وفات وی، ستی النسا خانم در خدمت ممتاز محل بیگم می‌بود. زن قابل، خوش تقریر و سلیقه مند بود و در طب نیز مهارت کامل میداشت. ممتاز محل او را به منصب مهرداری فائز کرد و شاهدخت جهان آرا (متوفی ۱۰۹۲ م) را نیز درس می‌داد و تربیت می‌کرد. بعد از وفات ممتاز محل (متوفی ۱۰۲۱ هـ) شاه جهان، ستی النسا خانم را مدار المهام و صدر کل امور حرم شاهی کرد.

طالبا اولاد ذکور نداشت. دو دختر داشت که آن‌ها راستی النسا خانم پرورش کرد و یکی را در عقد عاقل خان داد و دیگری با ضیاءالدین ازدواج کرد.(شعرالعجم ج. ۳، ص. ۱۵۰ و ص ۷۱۶ شعرای کشمیر)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

در خصوص ستی النسا خانم نیز آمده است که: خانم مذکور از اولاد اهالی مازندران است و خواهر طالب آملی که در عهد جنت‌مکانی به خطاب ملک‌الشعرایی سرفرازی یافته. پس از فوت شوهر خود نصیرا برادر حکیم رکنای کاشی به امداد طالع، به خدمتکاری ممتاز الفمانی امتیاز اندوخت ...

ازآن‌جاکه به شیوا زبانی و ادب‌شناسی متجلی بود و از مراسم خانه‌داری و علم طب باخبر، از سایر خدمتکاران قدیم گذرانیده به پایه مهرداری رسید؛ و چون از علم قرائت و سواد فارسی نام‌ها آگهی داشت به تعلیم بیگم صاحب (جهان آرا بیگم) مقررشده سر به اوج کیوان رسانید. پس از فوت ممتاز الزمانی، پادشاه از راه قدردانی صدارت محل به او تفویض فرمود. ازآن‌رو که فرزندی نداشت، پس از فوت طالبا دو دختر او را به فرزندی برگرفته بود. کلان را به عقد ازدواج عاقل خان و خرد را به قید ازدواج ضیاءالدین مخاطب به رحمت خان پسر حکیم قطبا ـ برادر حکیم رکنا ـ درآورده بود.

سال بیستم در ایامی که بلدهٔ لاهور مقر سلطنت بود، دختر کوچک که با وی خانم را اُنس بسیار بود، به عارضهٔ وضع حمل فوت کرد. خانم چند روز به سوگواری او به خانه خود رفته نشست، پس از آن پادشاه او را در مکانی که میان محل پادشاهی داشت، از خانه طلب داشته، خود به تسلی او متوجه شده، دران مکان تشریف فرمود و به دولت‌خانه همراه آورد. او بعد فراغ کارهای حضور به منزل معهود رفته، واصل به‌حق گردید. پادشاه ده هزار روپیه برای تجهیز و تکفین او، از سرکار داده حکم نمود که جایی بامانت بسپارند. پس از یک سال و کسری به اکبرآباد برده، در مقبره‌ای که غربی روضهٔ علیا تاج‌محل متصل به چوک جلوخانه، به مبلغ سی هزار روپیه، از سرکار پادشاهی ترتیب یافته مدفون گردید و دیهی که حاصلش سی هزار روپیه است، جهت اخراجات آنجا مرحمت شد. (تذکرهٔ شعرای کشمیر ۷۱۹)

٤. نگاهی به خاندان طالب

طالب و خانوادهٔ نصیرای کاشی: سلسلهٔ خویشاوندی طالب، با خاندان رکنای و نصیرای کاشی به قرار زیر است:

نظام الدین علی: شوهر همشیرهٔ مادر طالب:

۱. نصیرای کاشی، شوهر ستی النسا بیگم، لا ولد

۲. رکن الدین مسعود مسیح رکنای کاشی، استاد صائب، وفات (۱۰۹۶ه.)، مدفن: کاشان. «رفت بسوی فلک باز مسیح دوم». محمدحسین (رک: نصر آبادی، ص.۲۸۹.)

۳. حکیم قطبا، ضیاءالدین احمد خان متوفی (۱۰۷۵ ه.)، داماد طالب ــ دختر+ محمدصادق ؟ شوهر همشیرهٔ زوجهٔ نظام الدین علی:

۱. طالب آملی، متوفی (۱۰۳۶ ه.) در کاشـان ازدواج کرد. مدفن فتحپور. دخترِ خورد، از وضـع حمل وفات یافت، زوجهٔ ضـیاءالدین، پسـر حکیم قطبا، در لاهور به تاریخ ۱۳ ذی الحج (۱۰۵۶ ه.) وفات یافت.

۲. سـتی النسـا خانم، متوفی ۲۶ ذی الحج، شـنبه (۱۰۵۶ ه.) دفن در آگره، زوجهٔ حکیم نصـیرای کاشی، لا ولد.

دختر کلان، زوجهٔ عاقل خان، متوفی (۱۰۵۹ ه.).

(تذکرهٔ شعرای کشمیر ۷۲۰)

در خصوص زمان و مکان فوت طالب نیز نظرها مختلف است:

۱- باغ معانی و مرآة العالم (۱۰۳۵ ه.) (ر.ک. تذکرهٔ شعرا طبقات شاه جهانی (۱۰۲۰))

۲- دیگر منابع (۱۰۳۶ ه.)

قول آخرین درست‌تر است؛ یعنی طالب یک سال پیش از وفات جهانگیر پادشاه در سال (۱۰۳۶هـ) جهان را بدرود گفت. یک قطعه تاریخ منسـوب به ملا صـبوری مشـهدی، در آخر دیوان طالب آملی مکتوبهٔ (۱۰۲۲ ه) نسخهٔ شخصی شیخ دین محمد (لاهور) بدین قرار ثبت است:

از چرخ بگو، ز رفتن طالب، داد کامروز، ادای نظم از پا افتاد
تاریخ وفاتش از خرد جستم، گفت حشرش بعلی ابن ابی طالب باد

(۱۰۳۵ ه.ق)

(طالب آمل تألیف سرهنگ عبدالرشید)

و همین تاریخ در مفتاح التواریخ اینطور ثبت است:

داد ای فلک از مردن طالب! هان داد امروز بنای نظم از پا افتاد
تاریخ وفاتش ز خرد جستم، گفت حشرش بعلی ابن ابی‌طالب باد

(۱۰۳۵ ه.ق)

(تذکره شعرای کشمیر: ۷۲۱)

از همین تاریخ سال ۱۰۳۵ ه. برمی‌آید که غلط است. ولی کمی یک عدد در تاریخ‌گویی جایز دانسته‌اند اگر به جای بعلی، باعلی بخوانیم، سال (۱۰۳۶ه) برمی‌آید.
حکیم رکنای کاشی که برادر خاله زاد طالب بوده، در رثای او گفته:

فرزند عزیز طالب و خویشم رفت　　زین واقعه‌ها، چه با دل ریشم رفت
من بودم و آن عزیز، در عالم خاک　　خاکم بر سر که آن هم از پیشم رفت

در خصوص ولادت، در پاورقی آتشکده سال ولادت طالب آملی (۹۹۶ه) قرار داده‌شده، می‌نویسد که ورودش به کاشان در حدود سال ۱۰۱۳ ه. صورت گرفته باشد و ... بیشتر محتمل است که در هفده هیجده سالگی بدین سفر پرداخته باشد. به‌احتمال‌قوی سال ولادتش هم در حدود سنهٔ (۹۹۶ه) است در پاورقی آتشکده، ج. ۲: ۸۷۶ بحث مفصل دارد.

در خصوص مقام وفات طالب، هیچ جا به‌صراحت دیده نشده است: در تاریخ ادبیات ترجمهٔ رضازاده شفق ص. ۱۹۵ آمده است که: طالب به‌حکم آنچه از بهترین مآخذ برمی‌آید، به سال ۱۰۳۵ ه. در فاذپور (؟) وفات یافت. فاذ پور در اصل از تاریخ ادبیات یا از مترجم آن (شفق) یا در چاپ، ص. ۱۹۵ به جای فَتَح پور، غلط درج شده است. به‌احتمال‌زیاد، چون Fatahpour با «TH» آمده و گاهی ذ خوانده می‌شود، رضازاده شفق، فاذپور خوانده است

شادروان تربیت که مأخذش معلوم نیست، می‌نویسد: طالب در هزار و سی‌وپنج (۱۰۳۵ م) در کشمیر در فاذ پور یا فتحپور درگذشت.

نویسندهٔ تاریخ شعرای کشمیر عقیده دارد که طالب که چند سال پیشتر عارضهٔ جنون پیداکرده بود و از همهٔ علائق کناره کش شده، در فَتحپور زندگانی می‌کرد، وفاتش در فتحپور شده باشد.

۵. تعداد ابیات شعر

تذکره نویسان تعداد ابیات اشعار طالب را به اختلاف ذکر کرده‌اند، مثلاً:
ابوطالب در خلاصهٔ الافکار: ۹۰۰۰ بیت
طاهر نصر آبادی: ۱۲۰۰۰ بیت
خان آرزو و قدرت الله: متجاوز از ۱۵۰۰۰ بیت

تقی اوحدی که او را در سال ۱۰۲۵ ه دیده بود: ۱۴۰۰۰ بیت

(تذکرهٔ شعرای کشمیر، ص. ۷۲۳)

٦. آثار طالب:

۱. دیوان اشعار

۲. مثنوی قضا و قدر: طالب به این عنوان یک مثنوی سروده است که شعر اول آن است:

شنیدم روزی از طرز آشنایی عروسی نکته را برقع گشایی

شادروان دهخدا فرموده‌اند که این مثنوی به بحر خسرو و شیرین و به سبک مثنوی پیر و جوان میرزا نصیر است.

۳. مثنوی جهانگیر نامه: حدوداً ۳۴۶۵ بیت است.

در *صحف ابراهیم* آمده است که این مثنوی پنج هزار بیت دارد و آغاز آن چنین است:

به نام فروزندهٔ مهر و ماه فروزندهٔ رایت صبحگاه

در خصوص طالب و اینکه کی به کشمیر رفته و چه کرده است نیز مطالبی آمده است.

(تذکرهٔ شعرای کشمیر، ص ۷۲۷)

۷. طالب و کشمیر

ما نمی‌دانیم که طالب چند بار به کشمیر مسافرت کرده است، تنها نیز رفته است یا با جهانگیر پادشاه در سال (۱۰۲۹ هـ) رفته است؛ و همچنین درد است نداریم که راجع به کشمیر چه و چقدر گفته است. البته هم غزل و هم قصیده درباره کشمیر دارد که برای پرهیز از اطالهٔ کلام، ذکر نمی‌شود. چند بیت به‌عنوان نمونه آورده می‌شود:

بیا که مجمع خریان دلربا اینجاست کرشمه‌ها همه اینجا و نازها اینجاست

قدم ز نقطهٔ کشمیر برنمی‌گیریم مقیم مرکز عیشیم و جای ما اینجاست

مده به غارت بیگانه، کشور دل خویش که ترک‌تاز نگه‌های آشنا اینجاست

کجا بهشت، کجا بزم بادهٔ زاهد! تو دل به جای دگر بسته‌ای و جا اینجاست

جوان شو از نفسم همنشین، مرو به چمن اگر به کسب هوا می‌روی، هوا اینجاست

به اولین قدم، از اهل راز ماندی باز که را خیال که همراهی تو تا اینجاست
به کنج گلخن خویشم، هوای گلشن نیست کجا روم که مرا باغ دلگشا اینجاست...

(تذکرهٔ شعرای کشمیر: ۷۲۸)

منابع:

- آزاد بلگرامی، غلامعلی، *فهرست تراجم مآثرالکلام*، دفتر ثانی، موسوم به *سرو آزاد*، بی تا بی‌جا.
- آزاد بلگرامی غلام علی *خزانهٔ عامره*، تصحیح ناصر نیکوبخت و شکیل اسلم بیک، پژوهشگاه علوم انسانی، ۱۳۹۰
- دوست حسین سهنبلی، میرحسین، *تذکرهٔ حسینی*، مطبع نامی منشی نول کشور، لکهنو هند ۱۲۹۲ هجری قمری.
- راشدی، سید حسام الدین، تذکرهٔ شعرای کشمیر، اقبال آکادمی پاکستان، طبع دوم، لاهور ۱۹۸۳ م.
- سرخوش، محمدافضل *کلمات الشعراء*، نگاشتهٔ (۱۰۵۰ - ۱۱۲۷ ق)، تصحیح علیرضا قزوه، کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، تهران ۱۳۷۹
- شبلی نعمانی هندی، *شعرالجم*، یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران، جلد سوم، ترجمه سیدمحمدتقی فخر داعی گیلانی، چاپ سوم، دنیای کتاب، تهران ۱۳۶۸.
- شیرازی، محمد عارف، لطایف الخیال، نسخه کتاب خانه مل ملک شماره ۲۳۲۵ – (به روایت آقای گلچین معانی در میخانه تذکره شعرای کشمیر ۶۸۳)
- صدیق حسن خان بهادر، *تذکرهٔ شمع انجمن*، تصحیح و مقدمه محمدکاظم کهدویی، دانشگاه یزد، چاپ دوم ۱۳۹۴ ش.
- عاشقی عظیم آبادی، حسینقلی خان، *نشتر عشق*، جلد ۱، تصحیح کمال حاج سیدجوادی، مرکز پژوهشی میراث مکتوب، تهران ۱۳۹۱ ش،
- علیقلی واله داغستانی، *ریاض الشعرا*، جلد دوم، تصحیح محسن ناجی نصرآبادی، انتشارات اساطیر، تهران ۱۳۸۴.
- قانع، میر علیشیر تتوی، *مقالات الشعراء*، با مقدمه و تصحیح و حواشی سید حسام‌الدین راشدی

تحلیل روان‌شناختی گزیدهٔ اشعار طالب آملی

زیبا گل محمدی[1]
دانشگاه آزاد اسلامی واحدکرج، کرج . ایران

چکیده

طالب آملی، یکی از شاعران برجسته‌ی دوره صفویه، با غزل‌ها و قصاید سرشار از احساسات و تصویرسازی‌های غنی، جایگاه ویژه‌ای در ادبیات فارسی دارد. او که در دوران جوانی به هند مهاجرت کرد، تحت تأثیر محیط جدید، اشعاری با عمق روانشناختی و مضامین فلسفی سرود. شعر طالب، علاوه بر زیبایی‌های ظاهری و ساختاری، حامل مفاهیم عمیقی از روان انسان و تحولات درونی اوست. شعرهای او نه تنها از نظر زیبایی‌شناسی و ادبی، بلکه از دیدگاه روانشناسانه نیز قابل تحلیل و بررسی هستند. نقد روانشناسانه شعر طالب آملی می‌تواند به ما کمک کند تا به درک عمیق‌تری از شخصیت، احساسات و تجربیات او برسیم. این مقاله با هدف بررسی و تحلیل روانشناسانه شعرهای طالب آملی، تلاش می‌کند تا به ابعاد مختلف روانی و عاطفی آثار او بپردازد و نشان دهد که چگونه شرایط اجتماعی و فرهنگی زمان او بر شعرهایش تأثیر گذاشته است. این پژوهش تلاش کرده است با اتکا به روش توصیفی ـ تحلیلی و با بهره گیری از منابع کتابخانه ای به بررسی و تحلیل روانشناسانهٔ گزیده ای از اشعار طالب آملی بپردازد. نتایج پژوهش نشان می دهد آنچه طالب آملی را از سایر شاعران هم‌عصرش متمایز می‌کند، توانایی او در ترکیب مفاهیم پیچیده روانشناسی با زیبایی‌شناسی شعری است. او به خوبی می‌داند که چگونه با استفاده از زبان شعر، به ابعاد مختلف ذهن و روان انسان نفوذ کند و تجربه‌هایی را بیان کند که در کلام روزمره نمی‌توان به راحتی آن‌ها را توصیف کرد. این تلفیق میان هنر و روانشناسی، به اشعار او عمق و غنای خاصی بخشیده است که باعث می‌شود خواننده نه تنها از زیبایی ظاهری اشعار لذت ببرد، بلکه به تأملی عمیق در مورد جنبه‌های مختلف روان انسان نیز بپردازد.

کلمات کلیدی: شعر ، طالب آملی ، تحلیل روان شناختی، فروید، یونگ، لاکان.

[1] - دکترای مدیریت آموزش، دانشگاه آزاد اسلامی واحدکرج، کرج. ایران: E- mail: golmohammadiziba@gmail.com

Psychological analysis of selected poems of Talib Amoli

Ziba Golmohammadi
PhD in Education Management, Islamic Azad University, Karaj Branch, Karaj. Iran

E-mail: golmohammadiziba@gmail.com

Abstract
Taleb Ameli, one of the prominent poets of the Safavid period, has a special place in Persian literature with his sonnets and poems full of emotions and rich imagery. He immigrated to India when he was young, under the influence of the new environment, he wrote poems with psychological depth and philosophical themes. Taleb's poetry, in addition to its external and structural beauty, carries deep concepts of the human psyche and its inner transformations. His poems can be analyzed not only from the aesthetic and literary point of view, but also from the psychological point of view. Psychological criticism of Taleb Amoli's poetry can help us to get a deeper understanding of his personality, feelings and experiences. This article aims to examine and psychologically analyze Taleb Amoli's poems, and tries to address the different psychological and emotional aspects of his works and show how the social and cultural conditions of his time affected his poems. This research has tried to investigate and psychologically analyze a selection of Taleb Amoli's poems by relying on the descriptive-analytical method and using library resources. The research results show that what distinguishes Talib Amoli from other contemporary poets is his ability to combine complex psychological concepts with poetic aesthetics. He knows very well how to use the language of poetry to penetrate into different dimensions of the human mind and psyche and express experiences that cannot be easily described in everyday words. This combination between art and psychology has given his poems a special depth and richness, which makes the reader not only enjoy the external beauty of the poems, but also deeply reflect on different aspects of the human psyche.

Key words: poetry, Taleb Amoli, psychological analysis, Freud, Jung, Lacan

۱. پیشگفتار

از اوایل قرن بیستم میلادی تا به امروز روانشناسان بسیاری ازجمله گوستاو یونگ، ژاک الکان، شارل مورون، ژان بلمن نوئل، شارل بودئن و نورمن هالند – متأثر از دیدگاه های زیگموند فروید کوشیدند تا جریان نقد روانکاوانه را به سمت وسوی خوانش های ادبی و تمرکز بر روی متن بکشانند. (محمدپور، ۱۴۰۲: ۸۲) پیوند میان روانکاوی و ادبیات با متن یا اثر ادبی آغاز نشد؛ بلکه روانکاوی در نقد ادبی، نخست به منظور شناخت روانی نویسنده به کار رفت. این کار را خود فروید آغاز کرد. در نقد روان کاوانۀ کلاسیک متن را نشانه بیماری نویسنده تلقی می کنند. درواقع متن، حکم رؤیا را دارد و منتقد روانکاو، همان شیوهای را که برای رمزگشایی از رؤیا به کار می برد، عینا برای فهم نابسامانی روان نویسنده، کاربردی می داند(پاینده ، ۱۳۸۵: ۲۰۶) در این روش، ادبیات است که از علم روانکاوی تأثیر می پذیرد؛ یعنی روش ها، فرایندها، امکانات و حتی اصطلاحات از روانکاوی اقتباس و در متن ادبی اعمال می شوند.

۱-۱. بیان مسئله

تحلیل روان‌شناختی شعر به بررسی جنبه‌های روان‌شناختی شخصیت شاعر و تأثیرات روانی بر روی آثار ادبی او می‌پردازد. این نوع تحلیل می‌تواند به درک بیشتری از احساسات، انگیزه‌ها و تجربیات پشت پرده‌ی نوشته‌ها کمک کند. امروزه نقد روانشناختی، جای خویش را میان دیگر نقدهای کلاسیک بازنموده است. با این روش می توان به لایه های درون ذهن و افکار و علایق جامعه نفوذ کرد و به ریشه های آن پی برد و نتایج حاصل از هنر را پیش بینی نمود. این پژوهش در تلاش است تا گزیده ای از غزلیات طالب آملی را با توجه به تحلیل های روان شناختی مورد خوانش قرار دهد. در حقیقت پژوهش حاضر هم از جهت پرداخت روانکاوانه به خوانش شعر طالب آملی و هم از جهت برجسته سازی نظریه های روان شناختی در شعر کلاسیک تازگی دارد.

۲.۱. پرسش‌ها و فرضیه های پژوهش

تحلیل روان‌شناختی اشعار طالب آملی می‌تواند به درک عمیق‌تری از شخصیت او و تأثیرات فرهنگی و اجتماعی بر آثارش منجر شود. در این راستا، می‌توان چند سوال و فرضیه مرتبط را مطرح کرد:

۱. چگونه تجارب شخصی طالب آملی در اشعارش منعکس شده است؟
۲. کدام یک از تم‌های اشعار طالب آملی با نظریه‌های روان‌شناسی شخصیت قابل تحلیل هستند؟

۳. چگونه احساس تنهایی یا غربت در آثار طالب آملی تجلی می‌یابد؟

فرضیه های پژوهش حاضر به قرار زیر است.

۱. تجارب تلخ و شیرین زندگی او در قالب مضامین عاطفی و اجتماعی در اشعارش نمایان‌گر است.

۲. اشعار او نشان‌دهنده ویژگی‌های روان‌شناختی همانند درون‌گرا یا برون‌گرا بودن است که می‌توان با نظریه‌های معروف مانند نظریه یونگ یا مایرز-بریگز بررسی کرد.

۳. عواطف ناشی از تنهایی و غربت، به ویژه در اشعار عاشقانه او، تأثیر مستقیمی بر ساختار شعری و مضامین مورد استفاده‌اش دارد.

۳-۱. روش پژوهش

روش پژوهش حاضر از نوع کتابخانه ای و اسنادی و با اتکا بر رویکرد توصیفی ـ تحلیلی است. نخست نظریات روان شناسی که با محتوای اشعار طالب آملی مناسبت و مطابقت دارد، توضیح داده می شود، سپس اشعار برگزیده موردتحلیل و بررسی می گیرد.

۲. مبانی نظری و ادبیات پژوهش

۱.۲. نقد روان شناختی

نقد روان شناختی گونه‌ای از نقد ادبی است که در آن روش‌ها، مفاهیم، نظریه‌ها و فرم‌های به کار رفته متأثر از سنت روانکاوی است که توسط پدر روان‌شناسی مدرن زیگموند فروید بنا نهاده شد. از همان نخستین روزهای پیدایش روانکاوی، خوانش روانکاوانه نیز در محافل ادبی مغرب زمین رایج شد و اکنون یکی از رویکردها و روش‌های اصلی نقد ادبی محسوب می‌شود. در این شیوه از نقد ادبی به متن به مثابه یک رؤیا می‌نگرند و منتقد به تاویل آن می‌پردازد تا به لایه‌های نهفته آن پی ببرد. به نقد ادبی روانکاوانه، نقد روانشناختی نیز می‌گویند. نقد روان شناختی با بررسی لایه های روانی متون ادبی و با تکیه و تاکید بر نظریات بعد از فروید، عموما به دنبال بررسی روان شناسانه مراحل مختلف تکوین اثر ادبی است. در این میان، شخصیت شاعر و نویسنده نیز مورد نقد روان شناختی قرار می گیرد و زوایای روانی و شخصیتی وی مورد کنکاش و بررسی قرار می گیرد، همچنین نقد روان شناختی آثار ادبی، می تواند میزان و چگونگی تاثیر خالقان آثار ادبی را بر الگوهای غالب در جامعه مشخص کند و خوانش

نوین از پدیده های اجتماعی و فرهنگی به دست دهد. بی شک، بررسی جامع و کامل ادبیات، ناگزیر از توجه کامل به زوایای روحی و روانی متن است، چنان که در بیان اهمیت نقد روان شناختی، آن را مهم ترین و رساترین شاخه در نقد ادبی دانسته اند. (شمیسا،۱۳۷۰: ۲۵۱) نـقـد روان شناختی می کوشد با تکیه بر اصول و مبانی روانشناسی، محرّک ها و هیجانات روحی و عوامل مؤثّر بر آفرینش یک اثر ادبی را با استفاده از خود آثار و از سویی به کمک بیوگرافی شاعر یا نویسنده بازشناسد و بداند که شور و هیجان و سوز و گداز موجود در اثر تصنّعی است یا بازتابی از روح و روان پرشور و درون پریشان و سوزناک آفریننده آن است.

به کارگیری روان شناسی و روان کاوی در ادبیـات، مستلزم احتیاط کامل است، زیرا ادبیـات، جنبـه هـای روانـی و شخـصیت انـسانی را بـا دیـد توصـیفی و بـا توجـه بـه جزئیـات مـی نگـرد، حـال آن کـه روان شناسـی، دارای اصـول و طبقه بندی های کلی است و رفتار روانی و شخصیت قهرمانـان اثـر را بـا نگرشـی کلـی مـورد ملاحظه قرار می دهد. هرچند به گفته ی خود فروید، انسان پیچیده ترین موجـودی اسـت کـه حتی گاه رفتارش قابل پیش بینـی نیـست؛ لـذا نبایـد افـراد بـشر را کـه دارای شاخـصه هـا و شخصیت های متفاوتی هستند به برگ های یک درخت تشبیه کرد و همگی را به یـک شـکل و صورت دید و یا در ملاحظات انتقادی، جنبههای زیباشناختی و ادبی را نادیده گرفت.

۲.۲. نقد روان شناختی فروید و دیگران

روانکاوی فروید جریانی بود که در آغاز قرن بیستم گستره علم را به حیطه های تازه دنیای انسانی منتشر کرد . اثرات این جنبش چنان بود که این قرن را به عصر ذهن و روان شناسی برساند اما آنچه در رابطه با تأثیر روانکاوی در زمینه ادبیات در یک قرن اخیر – قرن بیستم تا بیست ویکم - نهادینه شد یقیناً کشف نوعی نقد ادبی به نام نقد روانکاوی است توسط کاشفی به نام فروید که زیر تأثیر او در هرمنوتیک جدید ، مفهومی تازه از مناسبت تا ویل و معنا ارایه گردید . بر اساس عقیده او معنا از تاویل عناصری که در محدوده تجلی سخن جای دارد به دست نمی آید بل همواره باید در لایه های ژرف تردر پی آن بود و بدین طر یق به شناخت مؤثر یک اثر هنری دست یازید . زیگموند فروید چندین نوشته درباره ادبیات دارد و در آنها می‌کوشد روان شخصیت‌های آثار یا روان نویسنده را تجزیه و تحلیل کند و از این طریق مفاهیم جدیدی را در روانکاوی بپروراند. برای مثال او در کتاب «تعبیر رویاها» به تفسیر روانکاوانه نمایشنامه ادیپ شهریار اثر سوفکل و نمایشنامه هملت اثر ویلیام شکسپیر می‌پردازد. کارل یونگ و ژاک لاکان نیز که خود را از پیروان فروید می‌دانستند به ادبیات علاقه خاصی داشتند. برای

مثال لاکان که نظریه‌های زبان‌شناسی مدرن را وارد روانشناسی فروید کرده بود، داستان «نامه مسروقه» اثر ادگار آلن پو را به شیوه روانشناختی نقد و تفسیر می کن بر اساس این نوع نقد هنرمندان و آفرینشگران واقعی اغلب موجوداتی درون گرا و شوریده هستند که رفتار و عملکرد معمول انسان های روزمره و بهنجار را نمی پسندند و از آن جا که شاعران و نویسندگان از میان خیل بی شمار هنرمندان در مورد خود صریح تر سخن می گویند و حالات مختلف خود را به واسطه واژه و کلام ثبت می نمایند بهتر از هنرمندان دیگر می توانند د ر معرض تفسیرهای روانکاوی قرار بگیرند . بنا براین از طریق این علم می توان از جستجوی حسی و شهودی هنرمند برای یافتن حقیقت بهره برداری، آن یافته را صورت بندی علمی نمود و بودشناسی آن پدیده یا مکانیسم های ایجاد آن ، کارکرد و هدف اثر رابررسی نمود طوری که خواننده به روانکاو و متن به موضوع روانکاوی تبدیل گردد. به قول امیل لودویک مورخ و نویسنده آلمانی، فروید دنیای نا خود آگاه را کشف نمود مانند کریستف کلمب اما او هم مثل کلمب از بسیاری رموز و حقایق دنیای جدیدی که کشف کرده بود اطلاعی نداشت . در نتیجه امروزه باتلفیقی که مقلدان او نظیر ژاک لاکان، ژولیا کریستوا ، دلوز و گتاری، ژان دوله، ژان بلمن نوئل، اریک فروم، شارل مورن با شیوه های نقد امروز دنیا چون زبان شناسی ، نشانه شناسی، نقد فرمالیستی کردند لذا این شیوه از نقد خود نقد التقاطی شد برای بررسی آثار ادبی یعنی بیان هنرمندانه و کلامی انسان با همه غنا ، عمق و پیچیدگی هایش. این تحول وتکوین تا حدی بود که در دوره پسا ساختارگرایی با عنوان روانکاوی پسا مدرن این شیوه توانست با نقدهای علمی امروز دنیا هم سنگی نماید و بسیاری از اشکالات و سوء تفاهمات شیوه فروید را مرتفع سازد.

۳-۲. برجسته ترین مشخصه های روانکاوی فروید

زیگموند فروید، معتقد بود که ذهن انسان به سه بخش اصلی تقسیم می‌شود: نهاد (Id)، خود (Ego)، و فراخود (Superego). این ساختار سه‌گانه در توضیح و تحلیل رفتارها و احساسات انسانی نقش مهمی ایفا می کند.

نهاد (Id): نهاد بخش ناخودآگاه و غریزی ذهن انسان است که تحت تأثیر امیال، خواسته‌ها، و نیازهای ابتدایی مانند لذت، پرخاشگری و میل جنسی قرار دارد. نهاد هیچ‌گونه نگرانی اخلاقی یا عقلانی ندارد و به دنبال برآورده کردن فوری نیازهاست.

خود (Ego): خود، بخشی از ذهن است که به واقعیت توجه دارد و تلاش می‌کند تا بین خواسته‌های نهاد و محدودیت‌های دنیای واقعی تعادل ایجاد کند. خود مسئول تصمیم‌گیری‌های منطقی و واقع‌بینانه است و از مکانیزم‌های دفاعی برای کنترل نهاد استفاده می‌کند.

فراخود (Superego): فراخود نماینده وجدان و ایده‌آل‌های اخلاقی است که از طریق تعامل با والدین و جامعه شکل می‌گیرد. این بخش از ذهن مسئول احساس گناه و شرم است و به خود فشار می‌آورد تا به ایده‌آل‌ها و استانداردهای اخلاقی پایبند باشد.

ناخودآگاه و نمادپردازی: فروید معتقد است که بسیاری از تمایلات و انگیزه‌های انسانی در لایه‌های ناخودآگاه ذهن قرار دارند و از طریق نمادها و تصاویر در هنر و ادبیات بیان می‌شوند. در اشعار طالب آملی، ممکن است برخی از تصاویر و نمادها نشان‌دهنده این ناخودآگاه باشند که تحلیل آن‌ها می‌تواند به درک عمیق‌تری از روان شاعر منجر شود.(Freud, ۱۹۵۳)

کارل گوستاو یونگ

کارل گوستاو یونگ، روانشناس سوئیسی، با توسعه نظریات فروید، به مفهوم ناخودآگاه جمعی (Collective Unconscious) و کهن‌الگوها (Archetypes) پرداخت. یونگ معتقد بود که ناخودآگاه فردی انسان، علاوه بر تجارب شخصی، شامل خاطرات و تصاویر به ارث رسیده از اجداد و نسل‌های پیشین است که در قالب کهن‌الگوها نمود پیدا می‌کنند.

ناخودآگاه جمعی: این بخش از ذهن انسان شامل تجربه‌ها و تصاویر مشترکی است که از نیاکان به ارث رسیده و در تمام انسان‌ها وجود دارد. این تصاویر در قالب کهن‌الگوها بروز پیدا می‌کنند و در اساطیر، افسانه‌ها، و ادبیات ملل مختلف نمود دارند.

کهن‌الگوها: کهن‌الگوها نمادهای جهانی و عمیقی هستند که در ناخودآگاه جمعی وجود دارند و به صورت نمادین در رویاها، افسانه‌ها، و آثار هنری بروز می‌کنند. برخی از کهن‌الگوهای معروف شامل سایه (Shadow)، پیر خردمند (Wise Old Man)، خود (Self)، و آنیما و آنیموس (Anima and Animus) هستند.(یونگ، ۱۴۰۳)

ژاک لاکان

ژاک لاکان، روانکاو فرانسوی، نظریات فروید را بازبینی و با زبانی فلسفی و پیچیده‌تر ارائه داد. او بر اهمیت زبان و ساختارهای زبانی در شکل‌گیری هویت و ناخودآگاه تأکید داشت. لاکان معتقد بود که

هویت فرد در فرآیند مرحله آینه‌ای[1] شکل می‌گیرد، جایی که کودک برای اولین بار خود را در آینه می‌بیند و به عنوان یک «دیگری» تجربه می‌کند.

مرحله آینه‌ای: در این مرحله، کودک با دیدن تصویر خود در آینه، برای اولین بار «خود» را به عنوان یک واحد مستقل درک می‌کند. این تجربه به شکل‌گیری هویت و خودآگاهی کمک می‌کند، اما همچنین باعث ایجاد شکاف میان تصویر واقعی و تصور ایده‌آل از خود می‌شود.

ابژه کوچک الف[2] : این مفهوم در نظریات لاکان نمادی از تمایلات و آرزوهایی است که همواره دست‌نیافتنی هستند. این ابژه‌ها معمولاً به صورت نمادین در زبان و فرهنگ نمود پیدا می‌کنند و باعث ایجاد حس دائمی از کمبود و ناکامی می‌شوند.(Lacan, ۱۹۷۷)

٤-۲. مختصری دربارهٔ طالب آملی

محمد طالب آملی زاده ۹۹۴ در آمل – درگذشته ۱۰۳۶ هجری قمری در لاهور از شاعران بزرگ پارسی و طبری سرا سده یازدهم قمری است. ابتدا در شعر آشوب تخلص می‌کرد ولی بعداً تخلصش را به «طالب» تغییر داد. او در ریاضیات، اخترشناسی، حکمت و عرفان دستی قوی داشته یکی از تواناترین شاعران سبک هندی است طالب آملی در ایران کمتر از شاعران بزرگ دیگر مورد توجه قرار گرفته‌است و خود نیز در زمان حیات در غربت به سر می‌برد و از این رو او را شاعری مظلوم و غم دیده می‌نامند. طالب آملی پس از شاعرانی چون فردوسی و خیام، سومین شاعر از نظر تعداد ابیات شعری در میان شاعران ایرانی لقب گرفته‌است. وی در شعرش بارها اشاره کرده‌است که روستازاده‌است. طالب یکی از دردمندترین شاعران سبک هندی است. پدر طالب از نظر وضع مادی دارای شأن و شوکتی بود بنا به منظومه طالبا، پدر طالب صاحب املاک و اموال فراوانی بود و از نظر مادی در جایگاه بالایی قرار داشت. پدر طالب از همسر اول خود دارای دو فرزند به نام‌های ستی النساء بیگم و سید محمد بوده که در همان اوان جوانی همسرش دارفانی را وداع کرده‌است و از همسر دوم خود نیز فرزندی به نام سید علی یا سبز علی داشته‌است. طالب آملی در طول چهار سال تحصیل در مکتب علاوه بر حفظ قرآن، در علوم متداول آن زمان مانند سیاق و هندسه، فقه، هیئت، عروض، ادبیات عرب، شعر و حکمت را یادمی‌گیرد. او همچنین استادی مسلم در نوشتن انواع خطوط ایرانی شد که او را سرآمد اقران می‌کند. طالب خیلی زود و در آغاز جوانی به شهرت رسید. در سال ۱۰۱۰ از مازندران کوچ کرد و

---

۱. Mirror Stage
۲. objet petit a

به کاشان و اصفهان سفر نمود و از آن‌جا به مشهد رفت و آن‌گاه به قندهار کوچ کرد و در سال ۱۰۱۷ از آن‌جا راه هندوستان در پیش گرفت و برای همیشه ترک وطن نمود .(صفا،۱۳۷۳، ج۵: ۱۰۵۶)

در هندوستان به شاگردی میرزا غازی بیک وقاری پرداخت. پس از ورود به دربار گورکانیان، در مدح جهانگیرشاه و اعتمادالدوله وزیر و نورجهان بیگم و میرزا غازی بیگ قصاید غرایی می‌سرود از آن‌جایی که طالب در انواع شعر استاد بود و از طرفی علوم زمانش را خوب می‌دانست در سال ۱۰۲۸ به مرتبه ملک‌الشعرایی دربار گورکانیان ارتقا یافت. طالب در هندوستان ازدواج کرد که حاصل این ازدواجش دو دختر بود که بعد از مرگش خواهر او، ستی نسا، سرپرستی برادرزاده‌هایش را به عهده گرفت و آن‌ها را سر و سامان داد. ستی نسا که برای دیدار برادر خود به هندوستان رفته بود و زنی با کمال و ادب بود و در طبابت و تدبیر منزل‌آگاهی داشت، به دربار گورکانیان راه یافت و همان‌جا ازدواج کرد و تا پایان عمر همان‌جا ماند. ملک الشعرا بهار در سبک‌شناسی، طالب را از شاعرانی دانسته‌اند که در دوره انحطاط ادبی خوش درخشیدند و نگذاشتند آتش تابناک شعر پارسی رو به خاموشی گذارد و در این مورد مرقوم داشته‌اند شعر قدری نامرغوب شد ولی نه چنان است که شهرت دارد، بلکه شاعرانی مانند فغانی و هلالی و طالب آملی و صائب تبریزی و کلیم کاشانی و ... پیدا شدند که امروز ایران از داشتن نظیر هر یک محروم است.(همان: ۱۰۵۷) مجموعه اشعار طالب به گفته محمد طاهری شهاب شامل ۲۲۹۸۸ بیت شعر در قالب‌های قصیده، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مثنوی، قطعه، غزل، رباعی و مفردات به مازنی و فارسی است. او یکی از شاعران تأثیرگذار و صاحب‌سبک زمان خود بود که به گفته خودش به روش تازه شعر می‌گفت.

کلیات اشعار طالب آملی تاکنون یک بار در ایران منتشر شده‌است:

- کلیات ملک‌الشعراء طالب آملی، به اهتمام و تصحیح و تحشیه محمد طاهری شهاب، تهران : انتشارات سنایی، ۱۳۴۶
- گزیده غزلیات طالب آملی، حمید حمزه نژاد
- شاعر هنرمندی که شایسته این فراموشی نیست: زندگی‌نامه و کارنامه ادبی طالب آملی، فرامرز گودرزی

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۳. بحث و بررسی و تحلیل داده ها

۱-۳. غزل شماره ۱

دل هر که صید کردم به کمند زلف رستم
به هزار خون و حسرت سر این شکار جستم...

این غزل به طور کلی دربارهٔ جستجوی عشق و تلاش‌های طاقت‌فرسایی است که شاعر برای به دست آوردن محبوب متحمل می‌شود. در این شعر، طالب آملی به صورت نمادین از زلف معشوقه به عنوان کمندی یاد می‌کند که توانسته دل‌های بسیاری را صید کند. حسرت و خون‌ریزی که در شعر به آن‌ها اشاره شده است، نمادی از سختی‌ها و تلاش‌های طاقت‌فرسای عاشق برای رسیدن به محبوب است.

نقد روان شناختی غزل

در این بیت، زلف معشوقه نمادی از خواسته‌های سرکوب‌شده نهاد است که شاعر به دنبال آن است. این تمایل به دستیابی به زلف، نوعی کشش ناخودآگاهانه است که نمی‌تواند به راحتی در دنیای واقعی تحقق یابد. شکستن در مقابل این خواسته‌ها، نشان‌دهنده تقابل نهاد با فراخود است که در نهایت به ناتوانی شاعر در برآورده کردن این تمایلات منجر می‌شود.فروید معتقد بود که رنج‌های عاشقانه و شکست در عشق، غالباً بازتابی از تضادهای درونی بین نهاد و فراخود هستند. در اینجا، زلف معشوقه به عنوان نمادی از یک میل نهادینه است که با محدودیت‌های فراخود مواجه شده و در نهایت به شکست و نارضایتی ختم می‌شود. این تضاد در اشعار طالب به خوبی قابل مشاهده است و نشان‌دهنده پیچیدگی‌های روانی اوست.یکی از دیگر موضوعات محوری در اشعار طالب آملی، رنج و اندوه است که به طور مکرر در اشعارش به آن پرداخته شده است. این رنج و اندوه می‌تواند به عنوان تجلی کهن‌الگوی سایه در نظریات یونگ در نظر گرفته شود.

نمادها و کهن‌الگوها

زلف معشوقه به عنوان نماد: در این شعر، زلف معشوقه نمادی از جذابیت و قدرت وسوسه‌انگیز عشق است. از دیدگاه فروید، زلف معشوقه می‌تواند نمادی از تمایلات ناخودآگاه و غریزی باشد که در روان شاعر وجود دارد. این نماد بازتابی از نیازهای درونی و تمایلات سرکوب شده است که در قالب تصویر زلف به بیان درمی‌آید.

کمند و صید: این تصویر نشان‌دهنده تلاش انسان برای کنترل و به دست آوردن چیزی است که خارج از دسترس به نظر می‌رسد. بر اساس نظریه یونگ، این تصویر می‌تواند به کهن‌الگویی از جستجو و سفر برای رسیدن به کمال یا دستیابی به چیزی ارزشمند مرتبط باشد. در این حالت، جستجوی شاعر برای دستیابی به دل معشوقه به نوعی جستجو برای معنا و تکامل روحی تبدیل می‌شود.

ارتباط با ناخودآگاه و شخصیت شاعر: حسرت و خون‌ریزی: استفاده مکرر از واژه‌های حسرت و خون در این غزل می‌تواند بازتابی از احساسات سرکوب شده و تضادهای درونی شاعر باشد. از دیدگاه روانکاوی، این اصطلاحات نشان‌دهنده فشارهای روانی و درگیری‌های درونی هستند که شاعر با آن‌ها مواجه است. این غزل به خوبی تنش‌های درونی و کشمکش‌های ذهنی طالب آملی را نشان می‌دهد که ممکن است ناشی از تجارب زندگی و وضعیت روانی او در زمان سرودن شعر باشد. این غزل طالب آملی با استفاده از نمادهای قدرتمند و تصاویری که بازتابی از ناخودآگاه شاعر هستند، به خوبی تنش‌ها و احساسات درونی او را نشان می‌دهد. زلف معشوقه به عنوان نمادی از تمایلات ناخودآگاه و سفر شاعر برای دستیابی به دل معشوقه به عنوان نمادی از جستجو برای معنا، نشان‌دهنده دغدغه‌های عمیق روانی و فلسفی طالب آملی است. این تحلیل روانشناسانه به ما کمک می‌کند تا لایه‌های پنهان روان شاعر را بهتر درک کنیم و اشعار او را نه تنها به عنوان آثار ادبی بلکه به عنوان آینه‌ای از شخصیت و روان او ببینیم.

۲-۳. غزل شماره ۲

دل خون گشتهٔ ما را به لبخندی نوازش کن
که از جوی نگاهی خوشتر است آب روان ای دوست

این غزل به طور مستقیم به حسرت و درد عمیق عاشقانه‌ای اشاره دارد که شاعر از آن رنج می‌برد. شاعر در این بیت، با بیان "دل خون گشتهٔ ما" به وضعیت روحی و روانی پریشان خود اشاره می‌کند و از معشوق درخواست می‌کند که با یک لبخند او را نوازش دهد. در اینجا، لبخند معشوقه مانند نگاهی است که قدرت شفا بخشی و آرامش‌بخشی دارد.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

نقد روان شناختی غزل:

این بیت، خون دل و لبخند معشوق را به زیبایی به تصویر می‌کشد. خون دل می‌تواند نمادی از سایه باشد؛ جنبه‌ای از شخصیت که نمایانگر بخش‌های تاریک، ناپسند، و سرکوب‌شده است. در عین حال، لبخند معشوق می‌تواند به عنوان نمادی از کهن‌الگوی مادر یا آنیما تلقی شود که توانایی آرامش‌بخشی و

شفابخشی دارد.یونگ معتقد بود که روبرو شدن با سایه، بخشی از فرآیند خودشناسی و تکامل شخصیت است. طالب آملی در این بیت با به تصویر کشیدن خون دل، در واقع به پذیرش سایه خود می‌پردازد، اما در عین حال به دنبال تسکین و آرامش از طریق لبخند معشوق است. این تسکین، نمادی از تعادل بین خود و ناخودآگاه و تلاش برای رسیدن به یکپارچگی روانی است.نظرات لاکان به ویژه در ارتباط با مرحله آینه‌ای و ابژه کوچک الف می‌تواند در تحلیل اشعار طالب آملی بسیار کاربردی باشد. در اشعار او، تمایل به دستیابی به معشوق، اغلب به صورت نمادینی به تصویر کشیده می‌شود که این تمایل به دستیابی به چیزی است که همواره دست‌نیافتنی است.

نمادها و کهن‌الگوها

دل خون گشته: دل خون گشته، نمادی از رنج و درد عمیق عاشقانه است که شاعر به آن گرفتار شده است. از دیدگاه روانکاوی فروید، این تصویر می‌تواند نشان‌دهنده جراحت‌های عاطفی و روانی باشد که ناشی از احساسات سرکوب‌شده یا ناکامی‌های عشقی است. دل خونین، می‌تواند استعاره‌ای از جراحات روانی باشد که شاعر در طی مسیر عشق تحمل کرده است.

لبخند و نوازش: لبخند معشوقه در این شعر، نمادی از امید، شفا و آرامش است. از دیدگاه یونگ، این لبخند می‌تواند به عنوان کهن‌الگویی از مهربانی مادرانه یا شفابخشی عمل کند. این لبخند به عنوان منبعی از انرژی مثبت و نیروهای شفابخش روانی، می‌تواند نمادی از نیازهای ناخودآگاه شاعر برای دریافت محبت و توجه باشد.

آب روان: آب روان در این شعر به عنوان نمادی از زندگی، جریان طبیعی و آرامش‌بخش مطرح شده است. آب روان می‌تواند به عنوان نمادی از حرکت و پاکسازی درونی نیز تفسیر شود، که در اینجا به صورت استعاری به اثرات نگاه و لبخند معشوقه اشاره دارد.

ارتباط با ناخودآگاه و شخصیت شاعر

نیاز به نوازش و محبت: این شعر به وضوح نیاز شدید شاعر به نوازش، محبت و توجه را بیان می‌کند. این نیاز می‌تواند بازتابی از تجارب کودکی یا روابط عاشقانه‌ای باشد که شاعر در آن‌ها احساس کمبود محبت یا توجه کرده است. این نیازهای برآورده نشده ممکن است در ناخودآگاه شاعر به شکل زخم‌های عاطفی باقی مانده و در شعرهایش بازتاب پیدا کرده باشد.

قدرت شفابخش عشق: لبخند معشوقه که به آرامش و شفا تشبیه شده است، نشان می‌دهد که شاعر چگونه به عشق به عنوان نیرویی شفابخش و نجات‌دهنده نگاه می‌کند. این تصور از عشق به عنوان منبعی برای آرامش و نجات، ممکن است ریشه در تجربه‌های ناخودآگاه شاعر داشته باشد که در آن، عشق نقش مهمی در بهبود دردهای روانی او ایفا کرده است. این غزل طالب آملی با استفاده از نمادهای ساده ولی پرمعنا، به خوبی احساسات عمیق شاعر را بازتاب می‌دهد. دل خون گشته به عنوان نمادی از دردهای عاطفی، لبخند به عنوان نمادی از شفا و آرامش، و آب روان به عنوان نمادی از جریان طبیعی و پاک‌کننده زندگی، نشان‌دهنده نیازهای عمیق شاعر برای شفای روحی و عاطفی است. این تحلیل روانشناسانه به ما کمک می‌کند تا پیوند میان تجربیات زندگی، نیازهای روانی و اشعار طالب آملی را بهتر درک کنیم.

۳-۳. غزل شماره ۳

بیا که بوسه ات از بوسه ای دگر نشناسم
بیا که مست شوم، گرچه بر شراب نپایم

این شعر کوتاه اما عمیق از طالب آملی، دربردارنده‌ی مضمون‌هایی چون عشق، مستی و تجربه‌ای فراتر از واقعیت روزمره است. شاعر با بیان تمایل به بوسه‌ای که از دیگر بوسه‌ها قابل تشخیص نباشد، به نوعی از یکپارچگی و وحدت در تجربه‌ی عاشقانه اشاره دارد. این ایده که بوسه‌ای متمایز نباشد، نشان‌دهنده‌ی تسلیم کامل شاعر به احساسات و ذوب شدن در معشوق است؛ حالتی که در آن تفاوت‌ها محو می‌شوند و تنها عشق باقی می‌ماند.از سوی دیگر، اشاره به مستی که با شراب مادی همراه نیست، به نوعی مستی معنوی یا روانی اشاره دارد. در اینجا، شاعر به دنبال تجربه‌ای است که فراتر از محدوده‌های فیزیکی و مادی است؛ مستی‌ای که ناشی از عشق و اتصال به یک موجود والا یا یک احساس ناب است. این نوع مستی، به جای وابستگی به عوامل خارجی مانند شراب، از درون و از تجربه‌های روانی و عاطفی شاعر سرچشمه می‌گیرد.**فروید معتقد بود** که بسیاری از تمایلات و رفتارهای انسان‌ها، ریشه در خواسته‌ها و امیال ناخودآگاه دارند. در این شعر، بوسه به‌عنوان نمادی از میل جنسی یا لیبیدو مطرح می‌شود. تمایل به بوسه، به وضوح نشان‌دهنده‌ی خواسته‌های نهاد است؛ بخشی از شخصیت که بر اساس لذت و غرایز ابتدایی عمل می‌کند..

بیت دوم، جایی که شاعر از مستی و شراب صحبت می‌کند، نمادی از فرار از واقعیت و تلاش برای رسیدن به لذت‌های زودگذر است. این مسأله نشان‌دهنده‌ی تلاش نهاد برای دستیابی به لذت است، حتی

اگر منطق (خود) یا فراخود (اخلاق) آن را محدود کند. در واقع، مستی می‌تواند نمادی از حالتی باشد که در آن فراخود (محدودیت‌های اجتماعی و اخلاقی) به تعلیق درمی‌آید و فرد به‌طور کامل تسلیم امیال نهاد می‌شود.

از دیدگاه یونگ، بوسه در این شعر می‌تواند به‌عنوان یک کهن‌الگو در نظر گرفته شود. بوسه‌ای که شاعر از آن صحبت می‌کند، نمادی از اتحاد و همبستگی با آنیما، جنبه‌ی زنانه‌ی روان مردانه، است. شاعر به دنبال اتحاد با بخش زنانه‌ی وجود خود یا تصویر آرمانی از معشوق است.

این تمایل به مستی و غوطه‌ور شدن در لذت، می‌تواند نمادی از فرار به سمت ناخودآگاه و تجربه‌ای فراتر از آگاهی باشد. این امر در یونگ به عنوان نوعی سفر به سوی ناخودآگاه جمعی و تجربه‌ای فراشخصیتی در نظر گرفته می‌شود که در آن، فرد از محدودیت‌های خودآگاه عبور کرده و به سوی تجربه‌های عمیق‌تر روانی حرکت می‌کند.لاکان معتقد بود که مرحله آینه‌ای و مفهوم ابژه کوچک الف نقش مهمی در شکل‌گیری هویت و امیال فرد دارند. در این شعر، بوسه و مستی می‌توانند نمادهای ابژه کوچک الف باشند؛ امیال دست‌نیافتنی که شاعر به دنبال آن‌هاست، اما هرگز به‌طور کامل به آن‌ها دست نمی‌یابد. تمایل شدید شاعر به بوسه و مستی، نشان‌دهنده‌ی یک خلأ درونی و جستجو برای پر کردن این خلأ است.از دیدگاه لاکان، نشناختن بوسه‌ای از بوسه دیگر، نشانه‌ای از میل بی‌پایان به ابژه‌ای است که همیشه فرار می‌کند و هرگز به طور کامل به دست نمی‌آید. این میل به پر کردن یک جای خالی است که هرگز پر نمی‌شود و همواره شاعر را به سوی خود می‌کشد.شعر طالب آملی که در بالا تحلیل شد، نشان‌دهنده پیچیدگی‌های روانی و امیال درونی انسان است. از دیدگاه فروید، این شعر بازتاب‌دهنده‌ی تمایلات نهاد و کشمکش آن با خود و فراخود است. از دیدگاه یونگ، این شعر نمایانگر سفر به سوی ناخودآگاه و تجربه‌ی کهن‌الگوهایی مانند آنیما و مستی است. و از دیدگاه لاکان، این شعر نمایانگر میل بی‌پایان به ابژه‌ای است که هرگز به طور کامل دست‌یافتنی نیست.

نماد و کهن‌الگوها

در این شعر، دو نماد مهم بوسه و مستی به چشم می‌خورند که هر دو در سنت‌های مختلف ادبی و فرهنگی معانی عمیقی دارند. این نمادها می‌توانند با کهن‌الگوهای یونگی مرتبط شوند که به تفسیر لایه‌های عمیق‌تری از روان و تجربه‌های انسانی کمک می‌کنند.

بوسه: بوسه در ادبیات به‌طور کلی به‌عنوان نمادی از اتحاد، عشق، و ارتباط عمیق بین دو نفر تفسیر می‌شود. در این شعر، بوسه‌ای که از دیگر بوسه‌ها متمایز نیست، نمادی از یک تجربه‌ی عاشقانه‌ی مطلق

و ناب است که در آن، تفاوت‌های فردی و هویتی از بین می‌رود و یک نوع وحدت حاصل می‌شود. این وحدت می‌تواند با کهن‌الگوی آنیما در نظریات یونگ مرتبط باشد که نشان‌دهنده‌ی جنبه‌ی زنانه و ایده‌آل در روان مردانه است.

مستی: مستی نیز به‌عنوان نمادی از رهایی از محدودیت‌ها و دستیابی به حالت‌های متعالی در ادبیات و فرهنگ‌های مختلف مورد استفاده قرار گرفته است. در این شعر، مستی بدون شراب به نوعی تجربه‌ی روحانی یا عرفانی اشاره دارد که فراتر از مستی مادی و فیزیکی است. این نوع مستی را می‌توان به کهن‌الگوی پیر خردمند یا خود (Self) در نظریات یونگ مرتبط کرد، جایی که فرد به تجربه‌ی عمیق‌تری از وجود خود و جهان پیرامون دست می‌یابد.

ارتباط با ناخودآگاه و شخصیت شاعر: این شعر را می‌توان به عنوان انعکاسی از ناخودآگاه شاعر و تلاش برای بیان جنبه‌های عمیق و ناشناخته روان او دانست. بوسه و مستی به‌عنوان نمادهای عشق و رهایی، نشان‌دهنده‌ی تمایل ناخودآگاه شاعر به فرار از واقعیت‌های سخت زندگی و غوطه‌ور شدن در دنیای تخیلات و احساسات ناب هستند.از دیدگاه فرویدی، بوسه می‌تواند بازتاب میل نهاد (Id) به لذت و ارتباط باشد. این میل در سطح خودآگاه، به شکل تمایل به یک تجربه‌ی عاشقانه‌ی ناب ظاهر می‌شود، اما در واقع نمایانگر خواسته‌های سرکوب‌شده‌ی ناخودآگاه است. مستی نیز به عنوان فرار از واقعیت و غوطه‌وری در احساسات، می‌تواند نشانه‌ای از تلاش نهاد برای غلبه بر محدودیت‌های فراخود (Superego) باشد.از دیدگاه لاکان، این شعر می‌تواند نمایانگر میل بی‌پایان شاعر به دست‌یابی به چیزی باشد که هرگز به طور کامل دست‌یافتنی نیست. ابژه کوچک الف، به عنوان نمادی از خواسته‌های همواره دست‌نیافتنی، در اینجا می‌تواند بوسه‌ای باشد که شاعر هرگز نمی‌تواند به طور کامل به آن برسد و تجربه‌ی آن را تکرار کند. این میل ناتمام و نارضایتی دائمی، بخشی از هویت روانی شاعر را تشکیل می‌دهد و او را به سوی جستجوی بی‌پایان در عشق و تجربه‌های احساسی سوق می‌دهد.

این تحلیل نشان می‌دهد که شعر طالب آملی، نه تنها در سطح زبانی و ادبی، بلکه در سطح روانشناسانه نیز بسیار غنی و چندلایه است. بوسه و مستی به عنوان نمادهای اصلی در این شعر، به خوبی بازتاب‌دهنده‌ی تلاش شاعر برای دستیابی به وحدت و رهایی از واقعیت‌های روزمره و فرار به سوی تجربه‌های متعالی و معنوی هستند. این مفاهیم، که با نظریات روانشناختی فروید، یونگ و لاکان هم‌خوانی دارند، نشان می‌دهند که شعر طالب آملی به عمق روان و ناخودآگاه نفوذ کرده و تجربه‌های انسانی را به شکلی

هنرمندانه و پیچیده بیان می‌کند.اشعار طالب آملی، به ویژه در زمینه عشق، رنج، و تمایلات دست‌نیافتنی، به وضوح با نظریات روانشناسی فروید، یونگ، و لاکان همپوشانی دارند. این همپوشانی نشان می‌دهد که اشعار او تنها به بیان احساسات سطحی محدود نمی‌شوند، بلکه بازتاب‌دهنده لایه‌های عمیق‌تر روان و ذهنیت انسانی هستند. این اشعار، در عین حال که زیبا و هنری هستند، می‌توانند به عنوان دریچه‌ای به سوی شناخت بهتر روان انسان و تجربه‌های درونی آن نیز مورد مطالعه قرار گیرند.

۳-٤. غزل شماره ٤

از ضعف به هر جا که نشستیم وطن شد
وز گریه به هر جا که گذشتیم چمن شد

تحلیل شعر بر اساس روان‌شناسی فروید می‌تواند به جنبه‌های ناهوشیار و تعارضات درون‌فردی اشاره کند. در این شعر، احساسات عمیق، دلتنگی و ترس از دست دادن معشوق به وضوح مشهود است. فروید بر این باور بود که احساسات سرکوب‌شده و غریزی در رفتار انسان تأثیر می‌گذارند.

تمایلات ناهوشیار: شخصیت شعر نارضایتی، عشق و وابستگی شدید به معشوق را نشان می‌دهد. دیوانگی ناشی از عشق می‌تواند به شکلی ناهوشیار نمود پیدا کند، مثل گریه و حسرت، که به نوعی تلاش برای رسیدن به معشوق و جبران فاصله‌ها است.

تعارض‌های درونی: احساسات متناقض در شعر مشاهده می‌شود؛ از یک طرف عشق و وابستگی عمیق به معشوق و از طرف دیگر حسرت، غم و دلتنگی. این نشان‌دهنده تعارضات درونی است که شخصیت در مواجهه با عشق و فقدان آن تجربه می‌کند.

عواطف و نمادها: نمادهایی مثل «گرد و خاک» و «پیراهن وفا» می‌تواند به فرایند تولد و مرگ در مفهوم عشق اشاره کند. به عبارت دیگر، عشق و فقدان آن همواره در کنار هم هستند و شخصیت شعر را در کشمکش قرار می‌دهند.

خودآگاهی و ناخودآگاهی: شخصیت شعر به نوعی در تلاش است تا خود را از درد جدایی نجات دهد، که در این راستا وقتی نمی‌تواند از احساساتش فرار کند، عواطف او به شکل‌های مختلف نمایان می‌شوند. این فرایند به وضوح نشان‌دهنده تعامل بین خودآگاه و ناخودآگاه است.در نهایت، شعر نشان‌دهنده‌ی پیچیدگی‌های روانی عشق و تعاملات عاطفی در درون فردی است که به وضوح در دست‌نیافتنی و جدایی از معشوق احساس غم و اندوه می کند.

۳-۵. غزل شماره ۵

بنمود زهر چشم و رخم زرد کرد و رفت
وین آتشین طلسم مرا سرد کرد و رفت

تحلیل این شعر بر اساس روان‌شناسی فروید می‌تواند به بررسی تعارضات روانی، احساسات سرکوب‌شده و رابطه‌های عمیق عاطفی پردازد. عناصر مهمی که در روان‌شناسی فروید مورد توجه قرار می‌گیرند، در این شعر به خوبی نمایان هستند.

تمایلات ناهوشیار و وسواس: با شروع شعر، واژه‌هایی مانند «زهر چشم» و «آتشین» به حس ابتلا و دلبستگی شدید اشاره دارند. توجه به این کلمات نشان می‌دهند که شخصیت شعر تحت تأثیر ناهوشیار خود قرار دارد و دچار وسواس و وابستگی عاطفی به معشوق است.

عشق و رنج: موضوع عشق در کنار رنج و درد در شعر به وضوح نشان می‌دهد که شخصیت مرتکب تعارضات درونی می‌شود. همان‌طور که فروید می‌گفت، عشق با رنج همراه است و این شعر نمایان‌گر تضاد میان لذت و درد است. شخصیت از یک سو به عشق وابسته است و از سوی دیگر از درد جدایی رنج می‌برد.

تعارضات درونی: در ابیات مختلف، شخصیت به نوعی دچار درگیری درونی است، که نتیجهٔ آن تنگنای احساس و شکنجه‌ای است که او تحمل می‌کند. مثلاً "خود را بدین بهانه جوانمرد کرد" نشان‌دهنده کشمکشی است که بین حس عزت نفس و سرکوب احساساتش دارد.

مرگ و زندگی: بحث مرگ و زندگی نیز در شعر مشهود است. "چون طبل شادیم تهی از درد برنیافت" می‌تواند به حس تنهایی و فقدان در زندگی اشاره کند. این مرگ عاطفی و درونی به وضوح تأثیرات منفی بر سلامت روان شخصیت به جا می‌گذارد.

خودآگاه و ناخودآگاه: در شعر، تضاد میان احساسات ناهوشیار و خودآگاه در شخصیت مشهود است. او در تلاش است که با دانایی هوش و تعقل خود را حفظ کند، ولی در نهایت، به دلیل شدت احساسات و جذبه عشق، کنترل خود را از دست می‌دهد.

سمبل‌ها و نمادها: زلف و تیر نگاه می‌توانند نمادهایی از آسیب‌پذیری و تهدید باشند که عشق به همراه دارد. در واقع، هردو نمادهایی هستند که به خطرات و آسیب‌هایی که می‌تواند بر احساسات فرد تأثیر بگذارد، اشاره می‌کنند. در مجموع، این شعر نمایان‌گر پیچیدگی‌های روانی انسان در مواجهه با

عشق و رنج و تعارضات درونی است که به شکل‌های مختلف خود را نشان می‌دهند. عشق و جدایی به عنوان دو عنصر کلیدی، در فرآیند تجربیاتی که شخصیت شعر با آن‌ها دست و پنجه نرم می‌کند، نقش مهمی ایفا می‌کنند.

٤. نتیجه گیری

طالب آملی، یکی از شاعران برجسته سبک هندی، با استفاده از تصاویر و نمادهای غنی و پیچیده، اشعاری سرشار از احساسات عمیق و تجربه‌های پیچیده روانی خلق کرده است. تحلیل روانشناسانه اشعار او نشان می‌دهد که این شاعر نه تنها در پرداخت به مسائل عاشقانه و عرفانی تبحر دارد، بلکه با زیرکی خاصی به لایه‌های پنهان ذهن انسان و پیچیدگی‌های روانی نیز پرداخته است. این ویژگی‌ها او را به یکی از مهم‌ترین چهره‌های شعر فارسی در سبک هندی تبدیل کرده است. وی با اشعار خود توانسته است به عمق روح و روان انسان‌ها نفوذ کرده و احساسات پیچیده‌ای را به تصویر بکشد که در هر زمان و مکانی قابل لمس است. بررسی اشعار او از منظر روانشناسی، به ویژه با استفاده از نظریات فروید و یونگ، نشان می‌دهد که شعرهای او نه تنها تجلی زیبایی‌های ادبی هستند بلکه آیینه‌ای از تجربیات، تمایلات و نیازهای روانی او نیز به شمار می‌روند.

تاثیر نهاد و فراخود در اشعار طالب آملی: بررسی اشعار طالب آملی بر اساس نظریات فروید نشان می‌دهد که این شاعر به طور ناخواسته به عمق تمایلات و تعارضات درونی انسان پرداخته است. مفاهیمی مانند زلف معشوق و خون دل که در اشعار او به وفور دیده می‌شود، نمادهایی از نهاد هستند که همواره در تعارض با فراخود و محدودیت‌های اخلاقی و اجتماعی قرار دارند. طالب آملی با استفاده از این نمادها، موفق شده است تا تجربه‌های پیچیده روانی و درونی خود را به شکلی شاعرانه و قابل درک برای مخاطب بیان کند. این رویکرد باعث می‌شود که اشعار او نه تنها از منظر ادبی، بلکه از نظر روانشناختی نیز ارزشمند باشند.

کهن‌الگوها و ناخودآگاه جمعی در اشعار طالب آملی: تحلیل اشعار طالب آملی با استفاده از نظریات یونگ، به ویژه مفاهیم ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگوها، نشان می‌دهد که این شاعر توانسته است از نمادها و تصاویری استفاده کند که ریشه در ناخودآگاه جمعی انسان‌ها دارند. طالب با استفاده از نمادهایی مانند زلف، لبخند، و خون دل، که همگی کهن‌الگوهایی با معانی عمیق و جهانی هستند، توانسته

است تا تجربیات شخصی و فردی خود را به سطحی عمومی و جهانی ارتقا دهد. این امر باعث می‌شود که اشعار او نه تنها برای مخاطبان هم‌عصرش، بلکه برای نسل‌های بعد نیز قابل فهم و تأثیرگذار باشد.

مفهوم ابژه کوچک الف و مرحله آینه‌ای در اشعار طالب آملی: نظریات لاکان در زمینه مرحله آینه‌ای و ابژه کوچک الف، به خوبی می‌توانند به درک عمیق‌تر اشعار طالب آملی کمک کنند. اشعاری که در آن‌ها شاعر به دنبال دستیابی به آرزوهای دست‌نیافتنی و معشوق دور از دسترس است، نمایانگر تمایل همیشگی انسان به چیزی فراتر از خود و جستجوی بی‌پایان برای رسیدن به کمال هستند. این مفاهیم در نظریات لاکان به خوبی توضیح داده شده‌اند و نشان می‌دهند که چگونه اشعار طالب آملی، بازتاب‌دهنده کشمکش‌های درونی انسان و تلاش برای رسیدن به تصویر ایده‌آل از خود هستند.

تحلیل غزل‌ها نشان داد که طالب آملی از نمادها و کهن‌الگوهایی استفاده می‌کند که به عمق روان انسان و کشمکش‌های درونی او اشاره دارند.زلف معشوقه به عنوان نمادی از تمایلات ناخودآگاه، دل خون گشته به عنوان نمادی از جراحات عاطفی، و لبخند معشوقه به عنوان نیرویی شفابخش و آرامش‌بخش، همگی نشانه‌هایی از پیچیدگی‌های روانی و عاطفی شاعر هستند که در اشعارش بازتاب پیدا کرده‌اند. طالب آملی به عشق نه تنها به عنوان احساسی عاشقانه، بلکه به عنوان نیرویی روانی که قادر است دردها و زخم‌های روحی را التیام بخشد، نگاه می‌کند. این دیدگاه می‌تواند بازتابی از نیازهای روانی او برای دریافت محبت، توجه و آرامش باشد که در برخی از لحظات زندگی‌اش با فقدان آن‌ها مواجه بوده است. اشعار طالب آملی، به دلیل پیچیدگی‌های روانی و عاطفی که در آن‌ها نهفته است، از منظری روانشناسانه بسیار غنی و ارزشمند هستند. بررسی این اشعار از دیدگاه نظریات فروید، یونگ، و لاکان، نشان می‌دهد که طالب آملی به شکلی ناخواسته و ناخودآگاه به عمق ذهن و روان انسان پرداخته است. این عمق و غنا، اشعار او را از سطح یک اثر ادبی فراتر برده و آن‌ها را به یک منبع غنی برای مطالعه روانشناسی انسان تبدیل کرده است. از این رو، می‌توان نتیجه گرفت که طالب آملی با اشعار خود، نه تنها یک شاعر، بلکه یک روانشناس هنری نیز بوده است که به شناخت بهتر از روان و ذهن انسان کمک می‌کند.نقد روانشناسانه شعر طالب آملی به ما کمک کرد تا به ابعاد مختلف روانی و عاطفی آثار او پی ببریم و نشان داد که چگونه شرایط زندگی و تجربیات شخصی او بر شعرهایش تأثیر گذاشته است. این تحلیل‌ها می‌توانند به عنوان پایه‌ای برای مطالعات بیشتر در زمینه نقد روانشناسانه شعر فارسی مورد استفاده قرار گیرند.

منابع و مآخذ

- بهار ، محمد تقی(۱۳۴۹) *سبک‌شناسی نظم و نثر*، چاپ سوم، تهران، نشر امیرکبیر
- پاینده، حسین (۱۳۸۵) *نقد ادبی و دموکراسی*، تهران: انتشارات نیلوفر
- ذبیح‌الله صفا(۱۳۷۳) *تاریخ ادبیات در ایران*. تهران: فردوس
- محمدپور، اسماعیل(۱۴۰۲) «تحلیل روانشناختی خوانش های عرفانی از شعر پایداری بر مبنای نظریهٔ نقد تبادلی نورمن هالند» *دوفصلنامهٔ پژوهش های میان رشته ای زبان و ادبیات فارسی*، سال دوم، دورهٔ جدید، شمارهٔ اول .
- محمدپور، لیلا،۱۳۸۹،نقد روان شناختی در ادبیات، *نخستین همایش ملی ادبیات فارسی و پژوهش های میان رشته ای،بیرجند*، https://civilica.com/doc/168266
- یونگ، کارل گوستاو(۱۴۰۳) *انسان و سمبل هایش* ، چاپ نوزدهم، تهران، جامی
- Freud, S., Strachey, J., & Freud, A. (۱۹۵۳). *The Interpretation of Dreams: Pt. 1.*-۱۹۰۰. Hogarth Press.
- Freud, Sigmund. "The ego and the id (۱۹۲۳)." *Tacd Journal* ۱۷,۱ (۱۹۸۹): ۵-۲۲.

- Lacan, Jacques. (۱۹۷۷) Écrits: A Selection*. Translated by Alan Sheridan, W.W. Norton & Company.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

بررسی موسیقی سازه در غزلیات طالب آملی

مرتضی محسنی[۱]، حمزه شربتی[۲]

دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

چکیده

طالب آملی از شاعران دوره ی صفوی است که در ساختار غزل‌های خویش به جنبه‌های موسیقیایی شعر، توجه ویژه داشته است. در حالت کلی، به هرآن‌چه باعث ارتقای موسیقی یک متن گردد، موسیقی‌سازه می گویند. موسیقی سازه‌ها به سه گروه : موسیقی بیرونی، موسیقی درونی و موسیقی کناری، تقسیم می‌شوند. طالب آملی، در ساختار غزل‌های خویش از بیشتر موسیقی‌سازه‌ها استفاده کرده‌است و به همین جهت، غزل‌های وی از نظر موسیقیایی گوش نواز است.

محدوده‌ی پژوهش این مقاله دویست غزل طالب آملی است. دستاورد پژوهش ناظر بر این است که در موسیقی بیرونی غزلیات وی، سه بحر رمل و مضارع و مجتث به ترتیب رتبه‌ی اول تا سوم و بحر منسرح تنها با دو غزل آخرین جایگاه موسیقیایی را داشته است. در باب موسیقی درونی نیز به ترتیب اولویت و بیشترین استفاده در متن : تکرار، واج آرایی، تجنیس، تصدیر و موازنه در ارتقای موسیقی متن موثّر بوده اند. طالب آملی با استفاده‌ی بیشتر از قافیه‌هایی که مختوم به مصوّت می‌شوند، موسیقی ابیات را افزایش داده‌است و همین طور با استفاده از ردیف‌های چند کلمه‌ای و افعال تام حرکتی، در جایگاه ردیف، به موسیقی کناری متن و پویایی اشعار خود افزوده‌است.

واژه‌های کلیدی: غزلیات طالب آملی، موسیقی‌سازه، وزن، موسیقی درونی، موسیقی بیرونی.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[۱] استادگروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران. mohseni@umz.ac.ir

[۲] دانش‌آموخته‌ی مقطع دکترای دانشگاه مازندان. h.sharbati٦٥@Gmail.com

۱-مقدمه

موسیقی، بخش جدایی ناپذیر زندگی بشری است و موضوع آمیزش شعر و موسیقی در آثار ادبی همه‌ی ملت‌ها وجود دارد. شاعران کلاسیک ایران نیز از موسیقی‌سازه‌های متفاوت استفاده کرده‌اند تا موسیقی کلام خویش را اعتلا بخشند. طالب آملی که یکی از شاعران سبک هندی به شمار می‌آید در غزلیات خویش از عوامل موسیقی‌ساز بهره گرفته‌است. موسیقی سازه‌های شعر طالب در سه دسته جای می گیرند که به ترتیب عبارتند از: موسیقی بیرونی، موسیقی درونی، موسیقی کناری.

وزن، یکی از مهم‌ترین موسیقی سازه‌های شعر به حساب می‌آید و در ساختار شعر، جنبه‌ی تزیینی ندارد. «اصولا وزن، فضیلت شعر است و در اثر همین وزن است که صاحبان قریحه و ذوق از خود بی‌خود می شوند.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۴۸).

در این مقاله کوشیده شد تا موسیقی‌سازه‌های شعر طالب در سه محور «موسیقی بیرونی، موسیقی درونی و موسیقی کناری» مورد مداقّه و بررسی قرار گیرد تا عوامل و عناصری که موجب ایجاد موسیقی در شعر وی شده است، تعیین گردد.

۲-۱. طالب آملی

تاریخ تولد صحیح طالب آملی دقیقاً مشخص نیست اما بیشتر تذکره نویسان سال ۹۹۴ هجری را صحیح می‌دانند. با این که تاریخ تولد او و زادگاه وی را هیچ یک از تذکره نویسان ننوشته‌اند(طاهری، ۱۳۷۰: ۵) طالب بارها در غزلیات خویش از آمل نام برده است و این آمل، همان شهر طبرستان است نه آمل مفازه یا زم که در خراسان قدیم بوده است. مدرس تبریزی، مولّف ریحانه الادب نیز از وی با عنوان «طالب مازندرانی»(مدرس تبریزی، ۱۳۷۴: ۱۸) یاد کرده است.

طالب، در روزگار صفویان زندگی می کرد و «یکی از شاعران برجسته‌ی عصر صفوی است»(حسن پور آلاشتی، ۱۳۹۰: ۹۴). وی معاصر با شاعران سبک هندی است. «تقی الدّین اوحدی، مولّف عرفات العاشقین، طالب را در اصفهان دیدار کرد و نوشته است: با آن که هنوز در عنفوان شباب بود، صید قلوب می کرد»(کی منش، ۱۳۷۵: ۱۰۲). صائب تبریزی که خود از برجسته‌ترین شاعران سبک هندی به شمار می رود، به تکرار از طالب نام می‌برد و « به روایتی وی را بلبل آمل نامیده است: به طرز تازه قسم یاد می کنم صائب/ که جای طالب آمل در اصفهان خالی‌است»(قنبری، ۱۳۸۳: ۷۸). اما طالب که از دربار صفوی روی خوش نمی‌بیند، نا امید به کشورها و مناطق گوناگونی سفر می کند تا این که سرانجام نزد جهانگیر شاه، پادشاه گورکانی هند به سمت ملک الشعرایی می‌رسد.

طالب، در اشعار خویش همواره از زمانه شکایت داشته است و از ناهمراهی بخت، روایت می‌کند. برتلس، ایران شناس روس، ناله و شکوه‌ی شاعران را چنین توجیه می‌کند: « آدمی‌زاد، از همان روز نخست، فراخور تصوّرات و نیازمندی‌های خود، کمال مطلوبی را فرض کرد و چون خود را همواره از آن دور دید، به تناسب ساختمان بدنی و روحی خود، احساساتی حاکی از امیدواری یا ناامیدی، صبر یا بی‌تابی، خوش‌بینی یا بدبینی ظاهر ساخت»(برتلس، ۱۳۷۴: ۶۴).

طالب، شاعر سبک هندی است؛ سبکی که ادامه‌ی «مکتب وقوع» در ایران است. ناتل خانلری معتقد است «هنوز بحث درست و جامع درباره‌ی این شیوه‌ی شعر فارسی انجام نگرفته است»(ناتل خانلری، ۱۳۶۹: ۱۳۱). اما به هر حال طالب یکی از «شعرای طراز یکم زبان فارسی در روزگار شکوفایی سبک هندی است.»(صفا، ۱۳۶۴: ۱۰۶۱).

زبان نو، خیال‌پردازی‌های دور و ظریف، استفاده از قابلیت‌های زبان عامیانه، به کارگیری موسیقی و وزن دلنشین از ویژگی‌های شعر طالب است. «طالب از جمله شاعران توانایی است که در بسیاری از اشعار خود، جوهر ناب شعری و اندیشه را بدون فدا کردن یکی برای دیگری، تلفیق کرده است.»(رضوانیان، ۱۳۹۰: ۱۳۲).

۳-۱. سوال‌های پژوهش

با توجه به آن‌چه در مقدمه آمده، در این مقاله، قرار است عناصر پدید آورنده‌ی موسیقی « موسیقی‌سازه‌ها» درغزلیات طالب بررسی و تحلیل شود، بنابراین پرسش‌های زیر طرح شدنی است:

۱: موسیقی‌سازه‌های اصلی شعر طالب کدام اند؟

۲: طالب آملی چگونه از موسیقی سازه‌ها در ساختار شعر خود استفاده کرده است؟

٤-۱. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون کتاب یا رساله‌ی مستقل درباره‌ی ویژگی‌های موسیقیایی شعر طالب تألیف نشده است. اما برخی از مقاله‌ها هستند که به نوعی با موضوع مقاله‌ی حاضر مرتبط هستند که در ذیل به آن‌ها اشاره شده است.

۱: حسن پور آلاشتی، حسین(۱۳۹۰) عوامل ابهام معنایی در شعر طالب. در این مقاله، به بررسی چگونگی ایجاد تصاویر ابهام آمیز و انتزاعی و ساختار آن پرداخته شده است.

۲: رضوانیان، قدسیه(۱۳۹۰) بررسی سبک فکری و محتوایی رباعیات طالب آملی. در این مقاله، رباعیات طالب آملی از نظرفکری و محتوایی مورد مداقه قرار گرفته است.

۳:کی منش، عباس(۱۳۷۵) طالب آملی و صورخیال در دیوان او. کی منش، در این مقاله به بررسی انواع تشبیه و استعاره و تصویر پردازی های خیال انگیز در اشعار طالب پرداخته است. این مقاله‌ها بیشتر به سازه‌های شعر طالب پرداختند.

۵-۱. روش اجرای پژوهش

روش این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است و کتابی که بر اساس آن ۲۰۰ غزل انتخاب شده کتاب «شاعر گل‌های آتش» است که محمد رضا قنبری در آن زندگی و شعر طالب آملی را بررسی کرده است. ارجاعات غزلیات بر اساس نام و شماره ی غزل‌ها بر اساس کتاب بالا است.

۲- چهارچوب مفهومی

موسیقی بیرونی «وزن»: به طور خلاصه، عوامل ایجادکننده‌ی موسیقی در ساختار شعر کلاسیک فارسی عبارتند از: موسیقی بیرونی« وزن»، موسیقی درونی «آرایه های ادبی»، موسیقی کناری «قافیه و ردیف».

وزن، اولین عامل ایجاد موسیقی در شعر به شمار می‌آید. «وزن بیرونی، همان وزن عروضی است»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۵۱). و به آن موسیقی بیرونی گفته می شود. هر چقدر ارکان عروضی به هم نزدیک‌تر باشند، موسیقی حاصل از آن گوش نوازتر خواهد بود. به همین جهت شعری که در ساختار آن از اوزان همسان یا همسان دوری استفاده شده است، قابلیت بالاتری نسبت به شعری دارد که بر اساس اوزان مختلف ساخته شده است.

قدیمی‌ترین تعریفی که از وزن وجود دارد، از آریستف کنسوس شاگرد ارسطو است.« این دانشمند در کتاب اصول نغمه، وزن را این گونه تعریف می‌کند: وزن، نظم معین است در ازمنه»(زمانیان، ۱۳۷۴: ۱۸). ناتل خانلری، به استناد تعریف کنسوس، بازتعریفی مدرن از وزن دارد: « وزن، نوعی تناسب است. تناسب، کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدّد. تناسب اگر در مکان واقع شد، آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شد، وزن خوانند.»(ناتل خانلری، ۱۳۴۵: ۱۰).

اوزان، بر اساس قابلیت‌های هر زبان، گونه‌های متفاوتی دارند اما در حالت کلی وزن دو گونه‌ی کمّی و وزن کیفی است(فولادی، ۱۳۸۲: ۱۸). وزن شعر فارسی کمّی است و « وزن کمّی، اساس آن بر نظم هجاهای بلند و کوتاه مصراع‌ها مبتنی است.»(کامیار، ۱۳۸۱: ۱۸). اوزان شعر فارسی به طور کلی به دو دسته تقسیم می شوند: اوزان همسان و اوزان ناهمسان که در عربی به آن‌ها بحور متّفق‌الارکان و مختلف‌الارکان می گویند. «بحر در لغت به معنای شکافتن است»(فلکی، ۱۳۸۰: ۲۹). و بحور

متفق‌الارکان «از هفت بحر اصلی تشکیل می‌شود و ارکان آن نیز به یک نوع افاعیل استوار است.»(تجلیل، ۱۳۷۸: ۱۳).

اوزان همسان عبارتند از: هزج، رجز، رمل، متقارب، متدارک، وافر، کامل

اوزان ناهمسان از ۱۲ بحر تشکیل شده است که عبارتند از: مضارع، منسرح، مقتضب، خفیف، مجتث، سریع، جدید، قریب، مشاکل، مدید، بسیط، طویل.

موسیقی درونی: به مجموعه‌ی اتّفاق‌های زبانی که در سطح هم نشینی کلام رخ می‌دهد و موسیقی متن را ارتقا می‌بخشد، موسیقی درونی می گویند که مهم‌ترین این عوامل استفاده از آرایه‌های بدیع لفظی است. این آرایه‌ها عبارتند از: « واج‌آرایی، تکرار هجا، تکریر، تصدیر، تجنیس و موازنه».

موسیقی کناری: قافیه و ردیف، سهم به‌سزایی در ایجاد موسیقی شعر دارند و از آن جا که تمام واژگان، در محور هم‌نشینی به قافیه و ردیف ختم می‌شوند، این دو عنصر، پیوند دهنده‌ی تمام مصراع‌ها در هر دو محور افقی و عمودی هستند.

۳ - تجزیه و تحلیل

۱-۳. موسیقی بیرونی؛ وزن

وزن، اولین و مهم‌ترین موسیقی‌سازه‌ی مشخص در شعر است که به عنوان موسیقی بیرونی از آن یاد می‌شود. بر اساس پژوهش‌های انجام شده، در دویست غزل طالب آملی، نتایج حاصل به شرح ذیل است:

طالب آملی از سه وزن متّفق‌الارکان(رمل، رجز، هزج) و سه وزن مختلف‌الارکان(مضارع، مجتث، منسرح) در پدید آوردن اشعار خود بهره گرفته‌است. مجموع غزلیاتی که در اوزان متّفق نوشته شد(۱۰۳) غزل و مجموع غزل‌هایی که در اوزان مختلف نوشته شد(۹۷) غزل است. اوزان پرتکرار بر اساس بیشترین استفاده وزن به شرح زیر است:

رمل: از مجموع ۲۰۰ غزل، تعداد ۶۷ غزل در بحر رمل سروده شد. یعنی ۳۳/۵ در صد از کل غزل‌ها بر این وزن است که ۲۵ غزل سالم و باقی زحافات بحر رمل است.

الف: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن: در مجموع ۲۵ غزل در این وزن سروده شده که نام و شماره‌ی آن‌ها عبارتند از: «آن که از تحریر نامش، نامه بوی گل گرفت...بوی گل، ۲۰»

«صحرای عشق، ۳۲/ شکوه آوارگی، ۴۱/ زنجیر رسوایی، ۴۵/ دولت دیدار، ۴۸/ پیوسته در آتش، ۵۱/ حرف آشنا، ۵۲/ بوی جنون، ۵۳/ مرد معنی، ۶۰/ نسیم بخت، ۶۳/ میراث می خواران، ۷۳/ توسن باد،

۷۵/ خون بهای گلشن ۷۶/ پنجه ی خورشید، ۷۸/ احیای طوفان، ۸۸/ بخت شراب آلوده، ۱۰۸/ شاخ حسرت، ۱۱۹/ عهد ازل، ۱۲۰/ شهد استغنا، ۱۲۱/ عرض لطافت، ۱۳۴/ حالت رفتار، ۱۳۶/ آغوش دل، ۱۴۶/ مجموعه اقبال، ۱۴۸/ بساط مصلحت، ۱۷۷/ دریا درد، ۱۷۸».

ب: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن: در مجموع ۱۵ غزل در این وزن سروده شد: :« هوشمندی جگرآشامی و جان فرسائیست ...زمزمه شیدایی، ۱۲ »

«عدم آباد، ۱۶/ جان سپاری، ۲۶/ گرفته دل، ۵۴/ فتنه مست، ۵۸/ هر کجا عشق بود، ۶۷/ عشق نوریست که...، ۸۹/ قفل زبان، ۹۲/ شام غریبان، ۱۰۶/ فال آوارگی، ۱۱۲/ طایران حرم شوق، ۱۲۴/ غیرت، ۱۲۵/ دل غربت زده، ۱۴۹/ اقلیم وفا، ۱۶۷/ سامان غم، ۱۷۴».

ج: فاعلاتن فعلاتن فعلُن: در مجموع ۱۳ غزل در این وزن سروده شد: « دوزخ افروزتر از کفر من ایمان من است...پدر و مادر اندوه، ۶۲«

« اندیشه‌ی غم، ۷۷/ گل های بهاری، ۸۳/ ستاره‌ی صبح، ۸۶/ کار خورشید که...، ۱۳۹/ سپه حوصله، ۱۵۵/ خانه‌ی حزن، ۱۵۸/ غزالان حرم، ۱۶۵/ خانه‌ی شرع، ۱۷۰/ دشنه‌ی کلک، ۱۷۶/ دو غربت زده، ۱۷۹/ تسخیر دل، ۱۸۷/ نوبر خوش‌دلی، ۱۹۱»

د: فاعلاتن مفاعلن فاعل: ۹ غزل با این وزن سروده شد: « فقر را برگ و ساز مختصرست...مدت وصل، ۳۶»

« یادگار دل، ۶۱/ خاک مرد، ۶۵/ فرصت چکیدن،۷۴/ غارت گل، ۸۵/ علم مهر، ۱۲۲/ احرام شوق، ۱۶۱/ کودکان اشک، ۱۷۲/ شکر توفیق، ۱۸۰»

ه: فاعلاتن مفاعلن فعلن: ۲ غزل با این وزن سروده شد: « نامه ی هر هوس دریده ی ماست...ثمر نارسیده، ۱۷/ علم آه، ۱۲۸»

و: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن: ۲ غزل با این وزن سروده شد: « ای به سویت عقل را اندزها...طواف ناز، ۹/ چشم طوفانزا، ۱۹۷»

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ز: فاعلاتن فاعلاتن فعلن: یک غزل در این وزن سروده شد: « هر کجا اشکی است سرگردان دامان من است...شیشه آسودگی، ۴۰»

انتخاب وزن مناسب که با موضوع غزل هم‌خوانی داشته باشد، یکی از مهم‌ترین کارهای شاعر کلاسیک است. اوزان همسان، از قابلیت موسیقیایی بالایی برخوردارند و طالب بیش از نیمی از غزل‌های خویش را بر اوزان متّفق قرار داده است تا با استفاده از قابلیت طبیعی این اوزان، خاصیت

موسیقیایی اشعار خویش را ارتقا دهد. بحر رمل خاصیت زنجیروار دارد و یکی از خوش آهنگ‌ترین اوزان شعری به حساب می‌آید. برای نمونه غزل « بوی گل، ۲۰» در بحر رمل نوشته شده است که بخش‌هایی از آن در ذیل آورده شده است:

آن که از تحریر نامش نامه بوی گل گرفت/ دوش در بزم آمد و هنگامه بوی گل گرفت

با گریبان بهار افشان چو پیدا شد ز دور/ بر تن مجلس نشینان، جامه بوی گل گرفت

وزن این غزل، « فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» است. بحر رمل به معنای حصیر بافتن است و در محور هم‌نشینی کلام، موسیقی واژه‌ها به گونه‌ای است که گویی در هم تنیده شده‌اند. وزن این غزل به علت چهار رکن که در هر مصرع قرار گرفته‌است و در پایان هر رکن یک آکسان یا ضرب آهنگ قرار دارد؛ در مجموع هشت ضرب آهنگ در هر بیت پدید می‌آید که قابلیت موسیقیایی اثر را غنا می‌بخشد.

مضارع: ۵۸ غزل در بحر مضارع، و در دو وزن سروده شد:

الف: مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن: ۵۷ غزل در این وزن سروده شد: :« افسانه سنج نیست لب خونچکان ما...تیره کوکبان، ۲»

« جنون، ۶/ نقش بوسه، ۷/ امید بریده، ۸/ هیچیم هیچ، ۱۱/ جرعه نوش محبت، ۱۰/ می کهنه، ۱۴/ گل‌های بوسه، ۱۹/ جوش ملائک، ۲۳/ گریه‌ی مستانه، ۲۸/ روستای عشق، ۲۹/ دفتر دعوی، ۳۰/ چشم بهار، ۳۱/ همت بلند، ۳۳/ لطف دوست، ۳۸/ قفس تن، ۳۹/ گل‌های آتش، ۴۳/ هم‌چون دل غریب، ۴۴/ پرهیز و می گساری، ۴۶/ جمال دوست، ۴۷/ تسبیح اشک، ۵۵/ پیاله نرگس، ۵۶/ عمر دوباره، ۵۹/ شهباز عشق، ۶۴/ گل بهشت، ۶۸/ کشته‌ی نگاه، ۶۹/ آواز مرده، ۷۰/ آرام در شریعت، ۷۱/ گوشه‌ی بالین، ۷۹/ شربت مسیح، ۸۲/ دست نسیم، ۱۰۰/ خون‌بهای زمزمه، ۱۰۴/ غنچه‌ی شرم، ۱۰۵/ بازار چشم، ۱۰۷/ گوش زمانه، ۱۱۳/ لباس فقر، ۱۱۵/ نفس صبحدم، ۱۱۶/ خط پیاله، ۱۱۷/ شهید تبسّم، ۱۳۰/ آواز پای عمر، ۱۳۱/ لب افسوس، ۱۳۵/ نازکی خوی، ۱۳۸/ آتش به پرنیان، ۱۴۴/ نسیم گریبان، ۱۵۱/ خمخانه‌ی سپهر، ۱۵۲/ ای عشق، ۱۵۶/ داغ جنون، ۱۵۷/ رواج گریه، ۱۶۳/ قفس نشین، ۱۶۸/ بوی مصیبت، ۱۷۱/ بخت سبز، ۱۸۳/ ترنج عشق، ۱۹۰/ غبار فراغت، ۱۹۲/ جوش گریه، ۱۹۳/ دیوان یاس، ۱۹۴/ گوهر دل، ۱۹۹/ کیش وفا، ۲۰۰»

ب: مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن: یک غزل در این وزن سروده شد:«بی غم دلی که با او درد طلب نباشد... پیر خیال، ۱۰۲»

۵۸ غزل طالب، در بحر مضارع سروده شده‌است که این بحر یکی از خوش آهنگ‌ترین بحور در میان اوزان ناهمسان است و به بحر هزج که در سرودها و ترانه‌ها از این بحر استفاده می‌شود، بسیار نزدیک است. در بحر مضارع هر مصرع از بحر مضارع « مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن» خود به دو قسمت مساوی تقسیم می‌شود « مفعولُ + فاعلات»، « مفاعیلُ + فاعلن» تعداد هجاها در هر نیم مصراع عکس یک‌دیگر است: « ۳+ ۴»، « ۴+ ۳».

برای مثال بخشی از غزل « جمال دوست، ۴۷» که در همین وزن سروده شده است در ذیل ذکر شده است:

تا کی به آه و ناله توان شد وبال دوست/ کو دشمنی که وارهم از انفعال دوست

آیینه را ز برق نفس آب ساختیم/ غافل که آب نیز پذیرد مثال دوست

–	U	–	U	–	–	U		U	–	U	–	U	–	–
تا	کی	ب	آ	هُ	نا	لِ		تَ	وان	شد	وَ	با	لِ	دوست
کو	دش	مَ	نی	کِ	وا	رَ		هَ	مز	ان	فِ	عا	لِ	دوست
آ	یی	نِ	را	زِ	بر	ق		نَ	فس	آ	ب	سا	خِ	تیم
غا	فل	کِ	آ	ب	نی	ز		پَ	ذی	رد	م	ثا	لِ	دوست

جدول ۳-۲: تقطیع غزل ۴۷

در این وزن از بحر مضارع، «۱۴ » هجا در هر مصراع وجود دارد که هر به طور مساوی در هر نیم مصراع ۷ هجا قرار می‌گیرد. این تشابه بین دو لخت هر نیم مصراع باعث می‌شود که موسیقی کلام ارتقا یابد و ساختار شعر خوش آهنگ بشود.

طالب در انتخاب اوزان مناسب که قابلیت بالای موسیقیایی داشته باشند، دقیق عمل کرده است و همین موضوع باعث گردید که غزل‌های وی از نظر ساختار موسیقیایی در سطح بالایی قرار بگیرند و موسیقی بیرونی غزل‌های وی گوش‌نواز باشد.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

مجتث: از مجموع ۲۰۰ غزل، ۳۷ غزل در بحر مجتث و در اوزان ذیل سروده شد:

الف: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فاعل: ۳۳ غزل در این وزن سروده شد: :«به سعی دل به کف آورده ایم مدت هاست... هجوم ملال، ۱۸»

« هزار دسته گل داغ، ۲۳/ قلمرو سیماب، ۲۵/ متاع اهل محبت، ۳۷/ پلک آینه، ۴۳/ نیاز نیم شبی، ۵۰/ تبرک لب، ۵۷/ هزار نوح، ۶۶/ بدن ز برگ گل و...، ۷۲/ زال سپهر، ۸۰/ صد جرس ناله، ۸۱/ عشق و دیگر هیچ، ۸۴/ مصحف رخ، ۸۷/ نوبر بهار، ۹۰/ مشیمه‌ی حیرت، ۹۳/ دودمان دل، ۹۶/ رستم گریه، ۹۷/ نقشبند بهار، ۱۱۰/ گل دعا، ۱۲۴/ بهار گمنامی، ۱۲۷/ به غارت چمنت، ۱۲۹/ دری به روی دل، ۱۴۳/ همت عشق، ۱۴۵/ مضایقه‌ی باغبان، ۱۴۷/ لقای دوست، ۱۵۳/ ناله جرس، ۱۵۴/ ثمره‌ی جلوه، ۱۵۹/ حدیث بحر، ۱۶۰/ سر انگشت زینهار، ۱۶۴/ نصیبه‌ی فیض، ۱۷۵/ مرگ امید، ۱۸۲/ غرقاب وحشت، ۱۸۶/ پای بوس، ۱۸۸/ »

ب: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن: ۳ غزل در این وزن سروده شد: :«نه با گلم نه به سنبل هوای پیوند است... گوشه تنهایی، ۳۴/ دوشیزه شب، ۱۰۱/ قافله باد، ۱۴۱»

ج: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن: یک غزل در این وزن نوشته شد: « نشسته منتظرم تا غمی جمال نماید...جمال غم، ۱۶۹»

در بحر مجتث(مفاعلن فعلاتن مفاعلن فاعل) دو بار « مفاعلن» به صورت یکی در میان تکرار می‌شود که همین موضوع سبب خوش‌آهنگی وزن می‌شود و امروزه نیز به علت قابلیت موسیقیایی این بحر در نگارش ترانه‌ها از آن استفاده می‌شود.

رجز: از مجموع ۲۰۰ غزل بررسی شده، ۲۲ غزل در سه وزن رجز سروده شد:

الف: مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ مستف: ۲۰ غزل در این وزن سروده شد: :« گیرد که ز گفتار زبان طلب ما...اندیشه خواهش،۳»

« کارگه شیشه‌گران، ۲۷/ افروختن و سوختن، ۳۵/ دامان توکل، ۴۹/ مرغ خوش آواز، ۹۱/ پای مژه، ۹۴/ آشوب تحیّر، ۹۸/ آغوش قدح، ۹۹/ طور تمنا، ۱۰۳/ میوه‌ی نارس، ۱۱۱/ گل پرواز، ۱۱۸/ رهزن اقبال، ۱۲۳/ حرم روح، ۱۳۲/ تار وفا، ۱۳۳/ بستر گل، ۱۵۰/ آب حیات، ۱۶۶/ شعشعه‌ی روی، ۱۷۳/ گریه‌ی شادی، ۱۴/ برق حوادث، ۱۸۸/ خاکستر پرواز، ۱۹۶»

ب: مستفعلُ مستعلُ مستف: یک غزل در این وزن سروده شد: :« مردان غم دل بپرده دارند...سودازدگان عشق، ۱۳۷»

ج: مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن: یک غزل در این وزن سروده شد: « آن شوخ هر گه تکیه ی مستانه بر دوشم کند...دور زمان،۱۶۲»

از بحر رجز، اعراب برای مفاخره و رجز خوانی استفاده می‌کردند و ضرب‌آهنگ تند آن و تکیه‌هایی که در کلمات وجود دارد، موسیقی بیرونی شعر را تقویت می‌کند.

هزج: از مجموع ۲۰۰ غزل بررسی شده، ۱۴ غزل در این بحر سروده شد. که شش غزل سالم و ۸ غزل زحافات آن است.

الف: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن: ۶ غزل در این وزن نوشته شد: :« به تن بویا کند گلهای تصویر نهالی را...گلهای تصویر، ۱»

« غم دیرینه، ۹۵/ ایام استغنا، ۱۰۹/ هوا خواهی باد، ۱۸۱/ شاخ نومیدی، ۱۸۵/ چشم نامسلمان، ۱۹۸»

ب: مفاعیلن مفاعیلن فعولن: ۶ غزل در این وزن سروده شد: « بت همخوابه ام بخت زبون است...اقلیم آسایش، ۱۵»

« تن آیینه، ۲۲/ تلخ‌آبه‌ی اشک، ۲۱/ دل عاشق، ۴۰/ نغمه‌ی صبر، ۱۴۲/ خلوتخانه‌ی وحدت، ۱۹۵»

ج: مفعول مفاعلن فعولن: ۲ غزل در این وزن سروده شد: :«ای عشق گریزی از دل ما... تبسم دل، ۴/ بهار انفعال، ۱۳»

بحر هزج از خوش آهنگ‌ترین اوزان شعری به شمار می‌رود، چنان که در سرودها و ترانه‌ها از این وزن استفاده می‌شده است. این قالب بازتاب احساسات هیجان‌انگیز نیز است. طالب با توجه به این نکته، ۱۱ درصد از غزل‌های خود را در این بحر سروده است.

منسرح: دو غزل در این بحر سروده شد.

الف: مفتعلن فاعلات مفتعلن فع: « عاشق درددیم پس برید دوا را ...کبوتران دعا، ۵/ تهمت حیات، ۱۲۶».

در ساختار این بحر نیز دو بار« مفتعلن» تکرار می‌شود و این خود بر ارتقای موسیقیایی متن کمک می‌کند اما عدم توازن بین دو نیم مصراع که پاره‌ی اول« ۸» هجا و بخش دوم« ۵» هجا دارد، باعث می‌شود که این وزن نسبت به اوزان دیگر از بار موسیقیایی کمتری برخوردار باشد. مجموع بحور در غزل‌های بررسی شده، در جدول زیر آورده شده است.

جدول ۳- ۱- مجموع بحور غزل ها

همسان(متّحدالارکان): ۱۰۳ غزل	رمل: ۶۷ غزل،۳۳/۵ درصد	رجز: ۲۲ غزل، ۱۱ درصد	هزج: ۱۴ غزل، ۷ درصد

نـا همســـان(مختلف الارکان): ۹۷غزل	مضـــارع :۵۸ غزل، ۲۹ درصد	مجتـث: ۳۷ غـزل، ۱۸/۵ درصد	منســرح: ۲ غزل، یک درصد

۲-۳. موسیقی درونی

موسـیقی درونی، در محور هم‌نشـینی رخ می‌دهد و حاصـل هماهنگی واک‌ها یا واژگان اسـت. پر تکرارترین نوع موسیقی درونی در آثار طالب، « تکریر» است که در تمام غزل‌ها وجود دارد. پس از آن به ترتیب « واج آرایی» و « تجنیس» از جمله عناصـری هسـتند که در ارتقای موسـیقیایی غزلیات طالب، سهم به‌سزایی دارند.

۱-۲-۳. تکریر

تکرار یا واژه آرایی یا تکریر، آرایه‌ای است که بسامد بالایی در غزلیات طالب دارد. هر واژه از چند واک تشـکیل شـده‌اسـت و تکرار واژگان، خواه ناخواه به تکرار واج‌های مشـابه می‌انجامد و همین امر سـبب می شـود که موسـیقی متن ارتقا یابد. در ذیل به چند نمونه از تکرارهایی که در غزل‌های طالب به کار رفته، اشاره شده‌است.

هیچیم و هیچ را نخرد هیچ‌کس به هیچ/ ای روزگار درگذر از چند و چون ما(غزل ۱۱، ب ۲).

در مصـــراع اول این بیت، چهار مرتبه واژه‌ی « هیچ» تکرار شـــده اســـت و تکرار واک‌های « ه/ ی/ چ» موسیقی بیت را غنا بخشیده است.

-همین نه دلبر ما را بدن ز برگ گل است/ بدن ز برگ گل و پیرهن ز برگ گل است(غزل ۷۲، ب ۱).

تکرار« بدن/ برگ/ گل»

-هر فتنه رفته رفته مکرّر شـود به چشـم/ قندی اسـت آن دهان که مکرّر نمی شـود(غزل ۱۵۱، ب ۳).

تکرار « مکرّر»

-دل نشد کامروا در شب زلفت هر چند/ شب زلفت به درازای شب یلدا بود(غزل ۱۷۴، ب ۳).تکرار « شب/ زلف»

-همه را نقش زبان حرف پرستاری لیک/ نه پرستار خدا بلکه پرستار خودش(غزل ۱۷۰، ب ۷). تکرار« پرستار»

-دل دیدم و بگریسـتم آن‌سـان که به راهی/ همدرد به همدرد دچار افتد و گرید(غزل ۱۸۴، ب ۸).

تکرار« به/ همدرد»

-هم صید دوست گردم و هم صید او کنم/ صیادی و شکاری من هر دو با هم است(غزل ۴۶، ب ۴). تکرار« صید»

-گر چه گل‌های بتان در عرق از تاب می است/ می در آب و عرق از تاب گل روی تو باد(غزل ۱۳۹، ب ۴). تکرار« گل/ عرق/ می/ تاب»

-در بیابان فنا طالب چو بگشودم نظر/ پا به چشمم سر در آمد سر به چشمم پا نمود(غزل ۱۲۱، ب ۸). تکرار« در/ به/ پا/ چشم/ سر»

۲-۲-۳. واج آرایی

به تکرار یک «واک» مشخص در یک بیت، واج آرایی گویند. واج آرایی جنبه‌ی تزیینی ندارد و شاعر هوشیار، از این صنعت بدیعی استفاده‌ی درست می‌کند. برای مثال آن‌جا که منوچهری در مسمط خویش می‌سراید: خیزید و خز آرید که هنگام خزان است/ باد خنک از جانب خوارزم وزان است، هدف این نبوده که تنها باپشت هم آوردن چندین « خ» هنر نمایی کرده باشد. وی ، علاوه بر این که موسیقی بیت را با همراهی واک ها ارتقا بخشیده‌است؛ صدای خش خش برگ‌های پاییزی که به همراه باد روی زمین کشیده می‌شوند را برای مخاطب تصویر آفرینی کرده است. گویی ابتدا تصویری از پاییز خلق کرده، آن گاه صدا را به تصویر افزوده است.

در آثار طالب نیز این هوشیاری دیده می‌شود و واج آرایی‌های انجام گرفته، با محتوای بیت هم‌خوانی دارد. برای نمونه به چند بیت در ذیل اشاره شده‌است.

-مژگان خشک ما خس دریای آتش است/وین خار نیم سوخته در پای آتش است(غزل ۴۲، ب ۱).

طالب در این بیت، با تکرار ۹ « الف» و ۴ « خ»، علاوه بر اعتلای موسیقی شعر در محور هم‌نشینی، صدای سوختن گیاه در آتش و از آن مهم‌تر احساس پس از سوختن «آخ» را نیز برای مخاطب، به متن اضافه کرده‌است؛ چنان‌که پس از واژه‌ی «خس» تا انتهای مصراع سه بار «الف» تکرار می‌شود و گویی صدای خاص از سوختن با خوانش هم‌سو شده‌است.

-تا بود سلسله از عشق به پای/ سر هر سلسله در سلسله‌ی موی تو باد(غزل ۱۳۹، ب ۶).

واژه‌ی «سلسله» به معنی زنجیر است و می‌دانیم که زلف معشوق همواره در ادبیات به زنجیر بافته شده و دراز، تشبیه شده‌است که معمولاً از شدّت بلندی، به زمین کشیده می‌شود. در این بیت، طالب صدای کشیده شدن زلف معشوق بر زمین را به متن افزوده است. و امتزاجی از تکرار صدای « س/ ل/ ه» که از

واژه‌ی سوم بیت شروع می‌شود و تا انتهای متن ادامه دارد، این بلندی « سلسله» را به ذهن مخاطب تداعی می کند.

-ز خارزار جهان می‌روم به گل‌زاری/ که دسته دسته به دستم گل عذار دهد(غزل ۱۶۴، ب ۶). تکرار « الف و س»

-دل که از بی‌خودی شوق به هوش آمده بود/باز از بوی تو بی‌هوش نکردم افسوس(غزل ۱۹۱، ب ۵).تکرار « ب»

-امشب همه شب دل غم آشام/ لب بر لب آه آتشین داشت(غزل ۱۳، ب ۳). تکرار « ش»

-ای طایر مراد ز شوق تو سوختیم/ عنقا نه‌ای کجاست خراب آشیانه‌ات(غزل ۱۹، ب ۵). تکرار « الف»

-هوس هدایت دل‌ها کند به حضرت عشق/ مجازها همه خضر ره حقیقت‌هاست(غزل ۱۸، ب ۸). تکرار « ه »

۳-۲-۳ – تصدیر

تصدیر، در واقع همان تکرار است که با نظم خاصی در بیت قرار می گیرد. معمول‌ترین نوع آن «رد الصدر الی العجز است» که یک واژه در ابتدا و انتهای بیت تکرار می‌شود. مانند این بیت خواجه: آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست/ عالمی دیگر بباید ساخت وز نو آدمی.

طالب نیز از این آرایه‌ی بدیعی، در جهت غنای موسیقیایی اشعار خویش بهره برده‌است که در ذیل به چند مورد از این ابیات اشاره شده‌است.

-دوش، دل باده نوش بود و هنوز/ شکر توفیق دوش می گوید(غزل ۱۸۰، ب ۲). واژه‌ی « دوش» در ابتدا و انتهای بیت تکرار شده‌است که همین تکرار و تشابه واژه سبب ارتقای موسیقی متن می‌شود. علاوه بر تصدیر در این بیت واج آرایی« ش» و جناس ناقص اختلافی « دوش، نوش» نیز وجود دارد.

-ما مرغ آتشیم وگر نیست باورت/ بر شاخسار شعله ببین آشیان ما(غزل ۲، ب ۴). تکرار واژه‌ی «ما» در ابتدا و انتهای بیت است.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

-داری پر و بال ملکی، سدره نشین شو/ پرواز نظر خاصه‌ی بی بال و پران است(غزل ۲۷، ب ۴). تکرار « پر» در ابتدا و انتهای بیت.

-روشن ز آه ماست شبستان آفتاب/ وین روشنی به محرم و بیگانه روشن است(غزل ۲۸، ب ۳). تکرار« روشن» در ابتدا و انتهای بیت.

-هر باغ را شکفتگی طبع بلبل است/ پژمردگی گلی است که مخصوص باغ ماست(غزل ۳۰، ب ۲).
تکرار« باغ» در ابتدا و انتهای بیت.

٤-۲-۳. تکرار هجا

تکرار هجا معمولاً در «ها» جمع رخ می‌دهد اما گاه نیز شاعران چند واژه‌ی تک هجایی را در کنار هم می‌آورند که ایجاد موسیقی متفاوت می‌کند و جنبه‌ی موسیقیایی متن را افزایش می‌دهد. در غزل‌های بررسی شده از طالب، تکرار هجا، وجود داشت اما نسبت آن به انواع دیگر تکرار« تکرار واک یا واژه» کمتر بود. در ذیل به چند نمونه از این تکرار، اشاره شده‌است.

-چرخ با ما بر سر صلح و صفا هرگز نبود/ بخت را هم گوشه‌ی چشمی به ما هرگز نبود(غزل ۱۳۴، ب ۱)

در این بیت واژگان تک هجایی و دو هجایی با نظم خاصی کنار هم چیده شده‌اند. مصراع اول آن از ۴ واژه‌ی تک هجایی که دقیقاً پشت سر هم قرار گرفته‌اند« چرخ/ با/ ما/ بر/ » و ۵ واژه‌ی دو هجایی که پشت هم قطار شده‌اند « سرِ/ صلحُ/ صَفا/ هرگز/ نبود» تشکیل شده‌است. در مصراع دوم نیز همین امتزاج ادامه دارد: واژه‌های تک هجایی« بخت/ را/ هم/ به/ ما» واژگان دو هجایی« چشمی/ هرگز/ نبود». این چینش دقیق واژه‌ها که بر اساس تکیه‌ی هجاها، صورت گرفته‌است باعث غنای موسیقی در بیت شده‌است.

نمونه‌های دیگری از تکرار هجا به شرح زیر است.

-با ماه و با ستاره به جنگیم پلنگ‌وار/ در بیشه‌ای که شیر دلان روبهی کنند(غزل ۱۱۵، ب ۶). تکرار« با/ ما/ با/ وار »

دلا به آب و هوا میل کرده‌ای چه عجب/ خود آمدی به صبا یا تو را صبا آورد؟(غزل ۱۴۱، ب ۷). تکرار« دلا/ هوا/ صبا/ را/ صبا»

۵-۲-۳. تجنیس

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

سیروس شمیسا در کتاب نگاهی تازه به بدیع، درباره‌ی جناس چنین آورده‌است: «روش تجنیس یکی از روش‌هایی است که در سطح کلمات یا جملات، هماهنگی و موسیقی به وجود می‌آورد و یا موسیقی کلام را افزون می‌کند.»(شمیسا، ۱۳۶۸: ۵۳) جناس انواع گوناگونی دارد که از بین همه‌ی گونه‌های متفاوت آن، جناس تام و جناس اتقاق بیشترین ارزش موسیقایی را دارا هستند.

طالب از انواع جناس در غزل‌های خویش بهره برده است که برخی از آنان به شرح ذیل است.

۱-۵-۲-۳. جناس تام

جناس تام آن است که یک واژه بدون تغییر واک‌های آن دو معنای متفاوت داشته باشد. پژوهش‌های انجام شده در این مقاله حاکی از آن است که طالب از جناس تام بهره‌ی زیادی در غزل‌های خویش نبرده است و تنها در یک غزل آن هم با اندکی تساهل، و دریافت معنای دوم، از جناس تام استفاده کرده است.

-از هر طرفی جلوه‌کنان بود نسیمی/ چون بوی تو آمد همه در بوی تو گم شد(غزل، ۱۳۷، ب ۲). طالب دو بار از « بوی» در مصراع دوم استفاده کرده است که یک بار در معنای رایحه و دیگر بار به معنی آرزو بوده است.

۲-۵-۲-۳. جناس ناقص حرکتی

جناس ناقص حرکتی یا «جناس محرّف» اختلاف دو واژه در مصوت‌های کوتاه است. در بین دویست غزل بررسی شده، طالب در دو غزل از این جناس استفاده شده‌است که به شرح ذیل است.

-گُل ما بی خار خار دل است/ گِل سر شوی ما غبار دل است(غزل ۶۱، ب۱). جناس بین دو واژه‌ی « گُل و گِل» وجود دارد که باعث افزایش موسیقی کلام می‌شود.

-زهر خوبان شِکَر است از لب نوشین طالب/تلخ گویند ولی شُکر که شیرین دهنند(غزل، ۱۷۹، ب ۹). جناس بین دو واژه‌ی « شِکَر و شُکر» است. در این بین علاوه بر جناس دو واژه، واج آرایی «ش» نیز وجود دارد که هم شیرینی را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند و هم باعث افزایش موسیقی شده‌است.

۵-۲-۳ –۳- جناس نقطه

جناس نقطه، اختلاف دو واژه در نقطه است؛ چنان‌که بین دو واژه‌ی «شیر» و «سیر» تنها در نقطه اختلاف است. در بین غزل‌های بررسی شده‌ی طالب، سه جناس نقطه وجود دارد که باعث ارتقای موسیقی ابیات شده‌اند.

-ای زلف یار باز پریشانیت گزید/ گویا شگون نداشت ملاقات شانه‌ات(غزل ۱۹، ب ۳). در این بیت، بین دو واژه‌ی «یار» و «باز» جناس خط وجود دارد که ایجاد موسیقی درونی می‌کنند.

-می‌گذارد قدم از ناز و چو می‌گردد باز/ از نشان قدمش بوی حنا می‌آید(غزل ۱۶۷، ب ۲). دو واژه ی « باز» و « ناز» در این بیت، جناس خط ایجاد کرده‌اند و از آن‌جا که یکی در وسط مصراع و دیگری آخرین واژه‌ی مصراع اول است؛ موسیقی بیت را افزون ساخته‌اند.

-چون پر پروانه‌ام زآن سوخت سر تا پا که دوش/ کار دل با شعله یعنی اشتیاق افتاده بود(غزل ۱۲۰، ب۳). بین دو واژه‌ی«تا» و «پا» جناس خط وجود دارد و علاوه بر جناس خط، واج آرایی« الف» نیز در بیت مشهود است.

۵-۲-۳ -٤- جناس ناقص اختلافی

جناس ناقص اختلافی، آن است که دو واژه با تعداد واک‌های مساوی، در یک حرف اختلاف داشته باشند و خود به سه دسته تقسیم می‌شود. اختلاف در حرف اول چون «کار/ تار» اختلاف در حرف وسط چون «حیرت/ حسرت» و اختلاف حرف در واک آخر همچون «نام/ نار».

طالب در اشعار خود بسیار استفاده کرده‌است و هر سه نوع این جناس را در غزل‌های خود به کار برده‌است. که تعدادی از این اشعار به شرح ذیل است.

۱-٤-۵-۲-۳. جناس ناقص اختلافی حرف اول

-ما خانه ز برق نفس افروخته‌ایم/ در بر نکند خلعت مهتاب شب ما(غزل ۳، ب ۳). بین دو حرف «در و بر» جناس اتفاق افتاده‌است.

-عشرت، بغل گشاده بدین بزم کرده روی/ تا در میان ما به کنار که می‌رسد(غزل ۱۵۲، ب ۳). بین دو واژه ی «تا و ما» جناس وجود دارد.

-سنبل جنت و موی تو ز یک سلسله‌اند/ آفتاب و گل روی تو ز یک سلسله‌اند(غزل ۱۶۵، ب۱). دو واژه‌ی «موی و روی» جناس ناقص ایجاد کرده‌اند که باعث افزایش موسیقی درونی می‌شود.

-ایمن نی‌ام زآن تندخو، زآن رو که دارد زلف او/ بی‌هوش دارو در گرو ترسم که بی‌هوشم کند(غزل ۱۶۲، ب ۲). بین دو واژه‌ی «خو و او» جناس ناقص حرف اول وجود دارد و از آن‌جا که یکی در میانه‌ی مصراع و دیگری در انتهای آن قرارگرفته‌اند، قافیه‌ی درونی ایجاد شده‌است که بر موسیقی کلام می‌افزاید.

۲-٤-۵-۲-۳. جناس ناقص اختلافی حرف وسط

-هر کجا حیرت بود لذت نمی‌بخشد وصال/ یار در بر حسرت بسیار می‌باید کشید(غزل ۱۳۶، ب ۱۰). بین دو واژه‌ی «حیرت و حسرت» جناس وسط وجود دارد که باعث ارتقای موسیقی کلام شده است.

اگر اختلاف حرف وسط بین مصوت‌های بلند باشد، به آن جناس اشتقاق گفته می‌شود که با ارزش‌ترین نوع جناس است.

-جهان به عشوه‌ی اهل جهان نمی‌ارزد/ به یک کرشمه زمین و زمان نمی‌ارزد(غزل ۱۴۷، ب۱). بین دو واژه‌ی « زمین و زمان» جناس وسط از نوع اشتقاق وجود دارد.

-به کنج چشـــم نظر کن به طرف ابروی یار/ کمین فتنه در آن گوشـــه‌ی کمان بنگر(غزل ۱۸۶، ب ۳). بین دو واژه‌ی «کمین و کمان» جناس وسط از نوع اشتقاق وجود دارد.

-دل نوش خواست، جور کش نیش کردمش/ مرهم طلب نمود ز من ریش کردمش(غزل ۲۰۰، ب ۱). بین دو واژه‌ی «نوش و نیش» جناس وســط از نوع اشــتقاق وجود دارد و بین دو واژه‌ی «نیش و ریش» جناس اختلافی حرف اول است. مجموع این جناس‌ها باعث ارتقای موسیقی بیت است.

-سوختم در آتش سودای خویش/ ساختم با سوز جان فرسای خویش(غزل ۱۹۷، ب ۱). بین دو واژه‌ی «سوختم و ساختم» جناس وسط از نوع اشتقاق است.

۳-٤-۵-۲-۳. جناس ناقص اختلافی حرف آخر

-یا رب چه شعله‌ای تو که در بزم روزگار/ نور از تو با تجلی و نار از تو روشن است(غزل ۳۱، ب ۲). در این بیت میان دو واژه‌ی «نور و نار» جناس حرف آخر از نوع اشتقاق وجود دارد.

-هوش دار ای مرغ آزادی که در صحرای عشق/ دانه‌ای کو را نباشد ریشه‌ای در دام نیست(غزل ۳۲، ب ۲). بین دو واژه‌ی « دار و دام» جناس اختلافی حرف آخر وجود دارد.

-گر بماند جای جان خالی گرفتی بر تو نیســـت/ جهد کن تا در دلت خالی نماند جای درد(غزل ۱۷۸، ب ۲). بین دو واژه‌ی «جان و جای» جناس حرف آخر وجود دارد و از آن‌جا که دو واژه بســـیار به هم نزدیک هستند صنعت «ازدواج» نیز رخ داده‌است که باعث ارتقای موسیقی در متن می‌شود.

-دل عاشـــق به پیغامی بســـازد/ به یاد نامه یا نامی بســـازد.(غزل ۱۴۰، ب ۱). بین دو واژه‌ی «نام و نامه» جناس اختلافی حرف آخر وجود دارد.

۵-۵-۲-۳. جناس ناقص افزایشی

جناس ناقص افزایشی آن است که یکی از دو واژه، یک یا دو واج، از دیگری بیشتر داشته باشد و بر اساس آن که واک اضافه در ابتدا یا وسط یا انتهای کلمه قرار گیرد به سه دسته تقسیم می‌شود. طالب در غزلیات خویش از هر سه نوع جناس افزایشی استفاده کرده‌است که تعدادی از این جناس‌ها در ذیل آورده شده‌است.

۱-۵-۵-۲-۳. جناس ناقص افزایشی حرف اول

-تا کی طلب مطلب نایاب توان کرد/ خاموش دلا این همه ابرام ندارد(غزل ۱۳۲، ب ۷). بین دو واژه‌ی «مطلب/ طلب» جناس است که به موسیقی متن افزوده‌است.

-به سعی ذره تواند شد آفتاب، ولی/ کجاست تاب ریاضت که تن به کار دهد؟(غزل ۱۷۵، ب ۲). بین دو واژه‌ی «آفتاب/ تاب» جناس است.

-مطرب زمان زمان جگر ساز، خون مساز/ کاین دردها به صوت و نوا کم نمی‌شود(غزل ۱۶۳، ب ۶). بین دو واژه‌ی «ساز/ مساز» جناس است و این که کنار هم قرار گرفته اند بر جنبه‌ی موسیقیایی متن افزوده است.

۲-۵-۵-۲-۳. جناس ناقص افزایشی حرف وسط

-ز دل داغم که بی رنج طلب، دریافت مطلب را/ سیه بختی که دی محروم بود امروز محرم شد(غزل ۱۰۹، ب ۷). بین دو واژه‌ی «محروم/ محرم» جناس وسط و همین طور بین دو واژه‌ی «طلب/ مطلب» جناس اول افزایشی وجود دارد.

-از تو شوری به دل بحر و بر انداخته-اند/ آتش عشق تو در خشک و تر انداخته‌اند(غزل ۱۵۸، ب ۱). بین دو واژه‌ی «بحر، بر» جناس است.

-هر بار عشرتی که رسد از بهار فیض/ بوی مصیبتی به مشام من آورد(غزل ۱۷۱، ب ۲). بین دو واژه‌ی «بار/ بهار» جناس است.

۳-۵-۵-۲-۳. جناس ناقص افزایشی حرف آخر

-نیاز بلبلان با گلبنی دارم که می گردد/ چو طوق قمریان بر گرد سر سرو خیابانش(غزل ۱۹۸، ب ۷). بین دو واژه‌ی «سر/ سرو» جناس است.

-هر چند در میانه در صلح زد مسیح/ این درد بی دوا به دوا آشتی نکرد(غزل ۱۶۸، ب ۶). میان دو واژه‌ی «در/ درد» جناس است.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

-ما دست از موافقت بخت شسته‌ایم/ زمزم عجب که با لب ما زمزمی کند(غزل ۱۴۴، ب ۲). بین دو واژه‌ی «زمزم/ زمزمی» جناس است.

۳-۳- ترصیع و موازنه

ترصیع: به کلامی که آراسته باشد ترصیع «جواهر نشان» می‌گویند و در بدیع لفظی« هرگاه در دو جمله اسجاع متوازی در مقابل هم قرار گیرند ترصیع اتفاق می‌افتد»(شمیسا، ۱۳۶۸: ۴۲).

در بین غزل‌های بررسی شده از طالب تنها یک نمونه ترصیع اتفاق افتاده‌است که به شرح ذیل است.

-سرم نشیمن سوداست تا هوس باقی‌است/ دلم خزانه‌ی دل‌هاست تا نفس باقی‌است(غزل ۳۷، ب ۱).

موازنه: به کلامی که اسجاع متوازن در دو جمله مقابل هم قرار گیرند، موازنه گفته می‌شود. موازنه در موسیقیایی شدن متن تاثیر بسیار بالایی دارد. طالب از این آرایه در ابیات خویش سود جسته است که نمونه‌هایی از آن به شرح ذیل است.

-شهد است تکلّم لب دوست/ زخم است تبسّم دل ما(غزل ۳، ب ۶)

-ای به سویت عقل را اندازها/ در هوایت هوش را پروازها(غزل ۹، ب ۱)

-هواخواه تو گر باد است آرامش نمی‌جوید/ گرفتار تو گر سرو است آزادی نمی‌خواهد(غزل ۱۸۱، ب ۲)

-به گاه خنده بر آن لب شکر هجوم کند/ به گاه نکته گهرهای تر هجوم کند(غزل ۱۶۰، ب ۱).

٤-۳. موسیقی کناری

در این مقاله، آن‌چه به عنوان «موسیقی کناری» از آن یاد می‌شود، همان تأثیر قافیه و ردیف در شعر است. «در تعبیر ابن رشیق آمده است که وزن، بزرگ‌ترین رکن تعریف شعر است و آن مشتمل بر قافیه نیز هست و آن را به دنبال خود می‌کشاند»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۵۲). قافیه، هماهنگ کننده‌ی ضرب‌آهنگ شعر است و در مثال، چون کوبه‌های طبل است که با نظم خاصی از نظر زمان، بر متن فرود می‌آید و وقتی با ردیف همراه می‌شود، در شکل شعر، ایجاد وحدت می‌کنند و به تداعی معانی کمک می‌نمایند. موسیقی کلامی که در قافیه و ردیف وجود دارد، ایجاد قالب مشخص می‌کند و به سرعت انتقال معنا در حافظه کمک می‌نماید.

شعر از قافیه‌های مشخص ساخته شده‌است و شکل و نوع جای‌گیری قافیه‌ها، قالب اثر را مشخص می‌کند. در خوانش یک اثر، وقتی خواننده به واژگان قافیه می‌رسد، یعنی در بازگشت صامت‌ها و مصوت‌های مشابه، لذتی موسیقیایی که از آهنگ کلمات حاصل شده‌است، برای او پدید می‌آید. ذهن، هم‌زمان که از موسیقی واژگان لذت می‌برد، بین قافیه‌های قبل و بعد ارتباط تصویری، معنایی و واجی برقرار می‌کند. این لذت موسیقیایی و معنایی با آمدن ردیف، دو چندان می‌شود. ردیف، چون نخ تسبیح، تمام ابیات را در محور عمودی به هم متصل می‌کند.

طالب از جمله شاعرانی است که در گزینش قافیه و ردیف، موفق عمل کرده‌است و موسیقی کناری غزل‌های وی به خاطر انتخاب قافیه و ردیف های درست، از پتانسیل بالایی برخوردار است.

۱-٤-۳. قافیه

« قافیه یا پساوند، کلمات آخر شعر است که حرف اصلی آخر آن ها یکی باشد»(همایی، ۱۳۷۴ :۵). طالب در ساختار غزل های خویش از جنبه‌ی موسیقیایی قافیه استفاده کرده‌است. برای نمونه کاربرد موسیقی قافیه، در چند غزل وی به شرح ذیل است.

-تو عذر خواهی و بر جانم از تو باری نیست/ تو گل فشانی و در پایم از تو خاری نیست

-ز من بر آینه‌ی پاکت ار بود گردی/ بشوی، کز تو بر آیینه‌ام غباری نیست(غزل، ۲۴، ب ۱ و ۲)

در این غزل که از قافیه های «بار، خار، غبار و...» ساخته شده‌است و ردیف آن «ی نیست» می‌باشد، طالب به گونه‌ای قافیه و ردیف را انتخاب کرده‌است که مصوت بلند «ی» یعنی حرف الحاقی در قافیه بلافاصله در کنار «نی» در واژه‌ی «نیست» ردیف قرار بگیرد. که همین موضوع تولید موسیقی کناری می‌کند. «ی نیست» در هر بیت تکرار می‌شود، و تا آخر غزل این جنبه‌ی موسیقی در ذهن مخاطب قرار دارد، اما طالب علاوه بر این موضوع، در بین واژگان پیشین قافیه نیز از کلماتی استفاده کرده‌است که در ساختارشان مصوت بلند «ی» وجود دارد. مثل: «پای/ آیینه/ گردی/ بشوی و...». مصوت بلند «ی» که خود از نظر بسامد هجایی معادل دو صامت یا دو مصوت کوتاه است، توانایی موسیقیایی بالایی برای ایجاد موسیقی متن دارد. و وقتی این مصوت در کنار شعر، مکرّر تکرار شود، موسیقی کناری متن را ارتقا می‌بخشد.

در غزل« احیای طوفان، ۸۸» نیز طالب از توانایی قافیه برای غنای موسیقی کناری ساختار شعر بهره جسته است.

-کو جنون تا چاک در کار گریبان‌ها کند/ خیل سرها را تهی خاطر ز سامان‌ها کند

اول از خونابه‌ی دل زینت جان‌ها دهد/ وانگه از افشرده‌ی دل زیب دامان‌ها کند

در این غزل که «گریبان، سامان، جان، دامان و...» واژگان قافیه هستند با «ها» الحاقی جمع شده‌اند. ساختار کلمات قافیه به گونه‌ای است که حداقل یک مصوت بلند، قبل از حرف روی قرار دارد که با مصوت بلند «ها» موسیقی کناری بیت را افزایش می‌دهند. این غنای موسیقی، وقتی گوش‌نوازتر می‌شود که در ساختمان کلمه ی قافیه از دو یا چند مصوت بلند استفاده شده باشد. چون: «دامان / سامان».

وجود «کند» به عنوان ردیف، مثل فرود ضرب‌آهنگ در موسیقی است. مصوت‌های بلند قبل از ردیف، که موسیقی متن را به اوج رسانده اند؛ ناگاه با آمدن ردیف، فرود می‌آیند و این حالت سینوسی متن،

سبب می‌شود که غزل دل‌نشین‌تر و گوش‌نوازتر شود. در هجا به هجای این غزل همین فراز و فرود موسیقی ادامه دارد(این اوج و فرود با تقطیع هجایی، متفاوت است.)

-کو جنون تا چاک در کار گریبان‌ها کند

کو	جُ	نون	تا	چا	ک	در	کا	ر	گ	ری	بان	ها	کُ	ند
بلند	کوتاه	بلند/کوتاه	بلند	بلند	کوتاه	کوتاه	بلند	کوتاه	کوتاه	بلند	بلند/کوتاه	بلند	کوتاه	کوتاه

در همین مصراع، «کو» که به مصوت بلند «و» ختم شده‌است، از نظر شدّت ضرب‌آهنگ کلام در اوج است. بلعکس هجای بعد «جُ» در فرود قرار دارد و مجدّد «نو» از نظر موسیقیایی در اوج است و «ن» ساکن بعد آن در فرود. «تا و چا» به علت وجود مصوت بلند «ا» در اوج موسیقی و بلعکس «ک» ساکن، در فرود است.

این سینوس اوج و فرود تا انتها ادامه دارد و دقیقاً در هجاهای قافیه به دلیل آن که مصوت بلند«ا» وجود دارد، شدّت موسیقی به اوج می‌رسد و بلافاصله واک‌های ردیف «ک/ن/د» موسیقی متن را به فرود می‌آورد.

از دویست غزل بررسی شده نتایج حاصل ناظر بر آن است که طالب آملی در ۱۰۴ غزل از قافیه‌های مختوم به مصوت و در ۹۶ غزل از قافیه‌های مختوم به صامت استفاده کرده است. میزان دقیق استفاده از صامت‌ها و مصوت‌ها به شرح ذیل است.

جدول ۳-۱- انواع قافیه از نظر واک پایانی

تعداد قافیه‌های مختوم به صامت از کل ۲۰۰ غزل	۹۶
تعداد قافیه‌های مختوم به مصوت از کل ۲۰۰ غزل	۱۰۴
تعداد قافیه‌های مختوم به مصوت کوتاه «کسره»	۶۱
تعداد قافیه‌های مختوم به مصوت بلند «ی»	۲۶
تعداد قافیه‌های مختوم به مصوت بلند «ا»	۱۴
تعداد قافیه‌های مختوم به مصوت بلند «و»	۳

۲-٤-۳. ردیف

ردیف به کلمه یا کلماتی گفته می‌شود که عیناً پس از قافیه تکرار می‌شوند. از دویست غزل بررسی شده‌ی طالب، تنها شش غزل است که ردیف ندارد «زمزمه‌ی شیدایی، ۱۲/ گل‌های بوسه، ۱۹/ دو غربت زده، ۱۷۹/ خلوتخانه‌ی وحدت، ۱۹۵/ چشم نامسلمان، ۱۹۸/ گوهر دل، ۱۹۹». و باقی غزل‌ها «مردّف» است.

تأثیر موسیقیایی ردیف در غزل‌های طالب، انکار ناپذیر است. طالب در ساختار شعر خود، گاه از یک واژه و گاه از چند واژه به عنوان ردیف استفاده می کند. پژوهش‌های انجام شده، نشان می‌دهد که هر چه تعداد واژگان یا حتی واک‌های ردیف بیشتر باشد، قدرت موسیقی کناری افزایش می‌یابد. برای نمونه چند غزل در ذیل آورده شده‌است.

-لب چو آلودی به می، بسیار می‌باید کشید/کاسه، گر دریا بود، سرشار می‌باید کشید

می کشی،را شرط بسیار است و آیین بی‌شمار/اولاً در پرده، صوفی وار می‌باید کشید(غزل ۱۳۶، ب ۱و ۲).

واژگان قافیه در این غزل «بسیار، سرشار، صوفی وار و...» هستند و ردیف «می‌باید کشید» است. در ساختار این فعل، دو مصوت بلند وجود دارد. یکی در ابتدای لغت «می» و دیگری تقریباً در انتهای آن «ید». همین نکته برای آن که موسیقی کناری شعر ارتقا یابد کافی است؛ زیرا تکیه‌ی کلام و ضرب‌آهنگ خوانش را عوض می کند. هجای «شید» اگر چه هجای پایانی است و در تقطیع «هجای بلند» محسوب می‌شود، اما خود، به تنهایی یک هجای کشیده است و در خوانش با شدتی که دو واک «ش و ی» ایجاد می کنند، بار موسیقیایی متن را افزایش می‌دهند.

غزل «غزالان حرم، ۱۶۵» بر وزن « فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» است. و یکی از خوش تکنیک‌ترین غزل‌هایی است که در آن طالب از قدرت موسیقی قافیه و ردیف، استفاده کرده است.

-سنبل جنت و موی تو ز یک سلسله‌اند/ آفتاب و گل روی تو ز یک سلسله‌اند

هر مصراع از این شعر، ۱۵ هجا دارد. که سهم قافیه و ردیف از این ۱۵ هجا «۹» هجا در هر مصراع است. به این صورت که واژگان قافیه «موی/ روی/ بوی و...» هر کدام ۲ هجا و سهم ردیف «تو ز یک سلسله‌اند» ۷ هجا است. خود، برتری تعداد هجاها گواه بر آن است که موسیقی کناری هر بیت، نسبت به واژگان ابتدایی هر مصراع که «شش هجا» هستند بیشتر است. زیرا تعداد واک‌های مشابه که در سرتاسر غزل جریان دارد، بیشتر از واک‌های مختلف در دیگر واژگان است.

پژوهش‌های انجام شده ناظر بر آن است که طالب از مجموع ۱۹۴ غزلی که مردف بوده اند، از ۱۶۱ ردیف فعلی و ۳۳ ردیف غیر فعلی استفاده کرده‌است و تعداد ردیف‌های چند واژه‌ای نیز ۸۴ ردیف یعنی ۴۳/۳۰ درصد از کل بوده‌است. نوع و تعداد استفاده از ردیف‌ها به شرح ذیل است.

جدول ۳-۲- انواع ردیف

عنوان	تعداد	درصد
ردیف‌های تک واژه‌ای	۱۱۰	۵۶/۷۰
ردیف های چند واژه‌ای	۸۴	۴۳/۳۰
ردیف‌های فعلی تام و اسنادی	۱۶۱	۸۲/۹۹
ردیف‌های فعلی تام	۹۵	۴۸/۹۶
ردیف‌های فعلی اسنادی	۶۶	۳۴/۰۲
ردیف‌های غیر فعلی در مجموع	۳۳	۱۷/۰۱
ردیف اسمی	۸	۴/۱۲
ردیف ضمیری	۸	۴/۱۲
ردیف قیدی	۶	۳/۰۹
ردیف شبه جمله	۵	۲/۵۷
ردیف با نشانه‌های جمع	۳	۱/۵۴
ردیف با « را» مفعولی	۳	۱/۵۴

٤. نتیجه گیری

پژوهش‌های انجام شده حاکی از آن است که طالب آملی در سرودن غزل‌های خویش از موسیقی‌سازه‌های بیرونی، درونی و کناری نهایت بهره را برده‌است و از این جهت، ساختار بیشتر ابیات از بسامد بالای موسیقیایی برخوردارند.

اولویت طالب آملی در بخش موسیقی بیرونی با بحر رمل بوده‌است که با تعداد ۶۷ غزل بیشترین تعداد استفاده از یک بحر را به خود اختصاص داده‌است. و از میان اوزان ناهمسان نیز بحر مضارع با ۵۸ غزل نسبت به دیگر اوزان در صدر است.

انتخاب اوزان متوازن و استفاده از آرایه‌های بدیع لفظی همچون: واج آرایی، تکرار، تجنیس و موازنه؛ موسیقی شعر خود را افزایش داده‌است که در این بین درصد استفاده از تکرار و واج آرایی بیشتر از باقی آرایه‌های بدیع لفظی بوده‌است.

طالب در بخش موسیقی کناری بیشتر از ردیف‌های فعلی استفاده کرده‌است که نزدیک به ۸۲ درصد غزل‌ها را شامل می‌شود و بهره‌گیری از ردیف‌های طولانی و چند واژه‌ای که حدود ۴۳ درصد غزل‌ها را در بر می‌گیرد، در بالا بردن موسیقی اشعار وی موثر بوده‌است. همین طور طالب با استفاده از قافیه‌هایی که در ساختارشان مصوت‌های بلند به کار رفته‌است؛ ساختار موسیقیایی شعر را ارتقا بخشیده‌است.

منابع و مآخذ

کتاب ها و مقالات

- برتلس، یوگنی ادواردویچ(۱۳۷۴) تاریخ ادبیات فارسی از دوره ی باستان تا عصر فردوسی، تهران: نشر هیرمند.
- تجلیل، جلیل(۱۳۷۸) عروض و قافیه، تهران: سپهر کهن.
- حسن پور آلاشتی، حسین(۱۳۹۰) عوامل ابهام معنایی در شعر طالب آملی، پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی، سال سوم شماره نهم.
- رضوانیان، قدسیه(۱۳۹۰) بررسی سبک فکری و محتوایی رباعیات طالب آملی، مجله آینده میراث شماره ۵۳.
- زمانیان، صدرالدین(۱۳۷۴) بررسی اوزان شعر فارسی، تهران: انتشارات فکر روز.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹). موسیقی شعر. تهران: انتشارات آگه.
- شمیسا، سیروس(۱۳۶۸) نگاهی تازه به بدیع، تهران: انتشارات فردوس.
- صفا، ذبیح الله(۱۳۶۴) تاریخ ادبیات در ایران، تهران: نشر فردوسی.
- طالب آملی(۱۳۷۰) کلیات اشعار، به اهتمام شهاب طاهری، تهران: انتشارات کتابخانه‌ی سنایی.
- عبداللهی، رضا(۱۳۸۹) زحافات رایج در شعر فارسی، تهران: نشر چاپار.
- فلکی، محمود(۱۳۸۰) موسیقی در شعر سپید فارسی، تهران: نشر دیگر.
- فولادی، علیرضا(۱۳۸۲) مبانی عروض فارسی، تهران: نشر فراگفت.
- قنبری، محمد رضا(۱۳۸۳) زندگی و شعر طالب آملی، تهران: انتشارات زوار.
- کی منش، عباس(۱۳۷۵) طالب آملی و صورخیال در دیوان او، مجله دانشکده ی ادبیات و علوم انسانی دانشکده ی تهران، شماره ۱و۲.

- محیط طباطبایی، محمد(۱۳۴۵) اصلاح چند اشتباه در ترجمه احوال طالب آملی، مجله گوهر، سال سوم، شماره ۱۱ و ۱۲ بهمن و اسفند.
- مدرس تبریزی، محمد علی(۱۳۷۴) ریحانه الادب، تهران: نشر فام.
- ناتل خانلری، پرویز(۱۳۴۵) وزن شعر فارسی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ.
- ناتل خانلری، پرویز(۱۳۶۹) هفتاد سخن از گوشه و کنار ادبیات فارسی، تهران: نشر توس.
- وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۸۰) وزن و قافیه ی شعر فارسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- همایی، جلال الدین(۱۳۷۵) تاریخ ادبیات ایران، چاپ اول، تهران: نشر هما.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

نگاهی به آشنایی‌زدایی مفاهیم و اصطلاحات فقهی در دیوان اشعار طالب آملی

مرتضی محسنی[۱]، محمد قاسمیان[۲]، مریم بای[۳]

دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

چکیده

محمد طالب آملی از سخنوران پارسی و سبک هندی، در عصر صفویه می‌زیست. با توجه به این که عنصر دین و ادبیات از دیرباز به یک‌دیگر گره خورده و در نظر داشتن این که طالب در جامعه‌ی دینی زیست می‌کرده است، انگاره‌ی نخست این است که منظومه‌ی فکری او به عنوان یک ادیب از مواجهه با عنصر دین و مفاهیم فقهی و شرعی ناگزیر بوده است. نگارندگان در این جستار در پی آن هستند که آیا طالب از مفاهیم و اصطلاحات دینی و فقهی که در زمان او متداول و رایج بوده در دیوان خود بهره گرفته و این بهره‌وری او به چه صورت بوده است؟ آیا طالب به مانند یک فقیه و متشرّع دیوان خود را منظومه‌ی فقهی ساخته و یا برخی مفاهیم فقهی را از دریچه‌ی ناماشینیسم و آشنایی‌زدایی که نوعی هنر دگرگونه دیدن است با استفاده از روش‌هایی، هنجارگریز و برجسته کرده است و در ژرف‌ساخت قالب‌های شعری گوناگون در زمینه‌ی اهداف ادیبانه-عاشقانه به کار بسته است؟ دستاورد پژوهش ناظر بر این است که طالب آملی با در پیش‌گرفتن انواع روش‌های آشنایی‌زدایی در قالب‌هایی چون غزل و قصیده و... تلقی‌ها و تصاویر نوینی بر پایه‌ی فقه، پیش چشم مخاطب کشیده و او را از جهان عادت‌ها به جهان غیر قابل پیش‌بینی دگردیسی‌ها و تازگی‌ها کشانده است.

واژگان کلیدی: طالب آملی، آشنایی‌زدایی، مفاهیم و اصطلاحات فقهی، دیوان اشعار.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی

آبان‌ماه ۱۴۰۳ - November2024

[۱] استاد زبان و ادبیات فارسی: mohseni@umz.ac.ir

[۲] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی: ghasemian۷٤mohammad@gmail.com

[۳] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی: Maryam.bay.۹@gmail.com

۱-مقدمه

پس از ظهور دین اسلام و نزول قرآن کریم، وضع شعر به‌تدریج تغییر یافت و آفاقی نوین در برابر دیدگان شاعران گشوده شد؛ چنان‌که واژه‌هایی تازه با مفاهیم عالی و نو از جمله اصطلاحات فقهی به گستره‌ی ادب وارد شد. از این پس، شعر میزان عقل و ترازوی خلوص و اعتقاد به مفاهیم جدید الهی به شمار می رفت.(انوار، ۱۳۷۷:۳۴۷-۳۴۸) دین و ادبیات از کهن‌ترین انگاره‌های فرهنگی یک ملت به شمار می‌آیند. دین، راه و روش و آیین زندگی کردن در راه حق را نشان می‌دهد؛ راهی که سعادت را تضمین می‌کند. در این میان هنر و ادبیات به‌ویژه عنصر شعر، مهم‌ترین ابزارهایی بوده‌اند که دینداران و سخنوران با آن به ترویج اندیشه‌های خود پرداخته‌اند. آن گونه که شریعتی، هنر را جزئی از دین دانسته و می‌گوید: «هنر یک مقوله‌ی دینی و یک حقیقت متعالی و مقدس است که نجات بخش بشریت است و یک رسالت مافوق مادی و متعالی و صد در صد انسانی دارد.»(شریعتی ، ۱۳۶۲: ۸) شیوه‌های آفرینش هنری با استفاده از مضامین و اشارات دینی درون مایه‌های اندیشه شاعر و نویسنده را بر اساس معیارهای دین به تصویر می‌کشند حتی اگر قصد گوینده آشکار ساختن یک معضل اجتماعی یا سیاسی باشد نیز باز رنگ و بویی از عنصر دین را به ذهن مخاطب القا و متبادر می‌سازد. نیایش و پرستش مفهومی است که ادبیات را بی‌درنگ معطوف و متوجه خود می‌کند. همه‌ی آیین‌ها در ادبیات پیرامونشان بروز و ظهور دارند و پیش از آنکه دانش‌های دینی گرداگرد آن‌ها را فرابگیرد. در سیر تاریخی ایران هم مضامین دینی دست‌مایه‌ی آفرینش‌های ادبی قرار گرفته و دریای زخّاری از آثار شگرف و زیبا را آفریده است.

عنصرزبان و ادبیت به منزله‌ی وسیله‌ی ارتباط بین افراد جامعه و ابزار تبادل اندیشه‌ها در زندگی اجتماعی بشر از جایگاه بسیار والایی برخوردار است و یکی از شاخص‌های بارز هویت ملت‌ها محسوب می‌شود؛ به گونه‌ای که در پیوند افراد آن ملت نقش محوری دارد و هویت ملی را تقویت می‌کند. زبان فارسی با همه‌ی تغییراتی که در اثر آمیزش با زبان‌های ترکی، مغولی و عربی داشته و به رغم حاکمیت سیاسی طولانی از خارج بر ایران از لحاظ فرهنگی و تجربه‌ی هم زیستی اقوام ایرانی درخور توجه است.(صالحی امیری، ۱۳۸۹:۷۲) اگر دوره‌ی معاصر را مستثنی بگیریم در اغلب ادوار تاریخ زبان فارسی نو، زبان عربی بیش از هر زبانی با فارسی دادوستد و تعامل داشته و البته غالباً این زبان عربی بوده که واژه و عناصر زبانی دیگر را به فارسی وام داده است. زبان فارسی دری بر سر کسب پایگاه زبان علم از ابتدا تا ادوار متأخّر با زبان عربی معارضه کرده است. هنگامی که فارسی دری به منزله‌ی زبان معیار انتخاب شد، زبان عربی به تنهایی زبان علمی تمام قلمرو حکومت اسلامی به شمار می‌رفت.(سارلی، ۱۳۸۷: ۲۸۵)

از سوی دیگر زبان فارسی نسبت به دیگر زبان‌های دنیا در بین جامعه عرب زبان از جایگاه والایی برخوردار بود؛ به‌طوری که اثرگذاری آن در زبان عربی بارزتر بود. مجموعه عواملی را می‌توان سبب این اثر گذاری دانست؛ از جمله‌ی این عوامل، عامل فرهنگی و اجتماعی است. مردم عرب تمدن ایرانی را تمدنی برتر می‌دانسته‌اند و از این رو، از روزگار جاهلیت بین اقوام فارس و عرب ازدواج انجام می‌شده است و مردم عرب فرزندان خویش را به نام‌های فارسی نام‌گذاری می‌کردند و در نام‌گذاری بسیاری از وسائل روزمره خود از واژه‌های اصیل فارسی استفاده می‌کردند. (المنجد، ۱۳۹۸: ۱۸, ۲۲)

مجموعه این عوامل اثرگذاری زبان فارسی را بر متون کهن فقهی تسهیل کرد؛ به طوری که مسائل اجتماعی آن روزگار به شکل واژه‌ها و تعبیرات فارسی در متون کهن فقهی تجلی یافته است. فقه، که دانش عملی، مربوط به احکام دینی است و احکام شرعی عملکردهای فردی و اجتماعی انسان را بیان می‌کند، با وجود آنکه به زبان علمی دین اسلام، یعنی عربی، تدوین شده در نظم‌بخشی واژگان از واژه‌های فارسی بهره‌مند شده و از آن اثر پذیرفته است. با وجود آن که زبان عربی در دوره‌ی اسلامی زبان علمی غالب ایران زمین و بلاد اسلامی بوده و زبان فارسی بیشتر در حوزه‌های ادبی داستانی و عادی به کار می‌رفته، زبان فارسی به واسطه‌ی مسائل فرهنگی و اجتماعی در متون علمی و دینی عربی دخیل بوده است.(ذوالفقارطلب و جمالی، ۱۲۱:۱۴۰۰) به هر ترتیب فرهنگ ایرانی مقارن با قرون نخستین اسلامی تحت تأثیر آموزه‌ها و اندیشه‌های اسلامی قرار گرفته و از آن تأثیر پذیرفته است. از همان قرون نخستین، واژه‌هایی از قبیل آیات، اذان، ایمان، ثواب، جهاد، حلال، حرام، صلاة، صوم، عقاب، غیبت، قضا و قدر، کافر، مسجد، مسلم، حاکم، بیت المال، امیرالمؤمنین، جزیه، حاکم، محتسب، والی و جز آن به جای واژگان فارسی یا همراه با آن در زبان و ادبیات فارسی رواج یافت و با تداوم این داد و ستد ادبی و فرهنگی، جایگاهی محکم برای خود پیدا کرد. شاعران پارسی گوی دین‌باور، با این اعتقاد که شعرشان با بهره گرفتن از مضامین دینی و قرآنی از ژرفا و عمق بیشتر و اصالتی والا برخوردار خواهد شد، به دین توجه و گرایش نشان داده‌اند تا آن‌جا که به گفته‌ی ممتحن و محمدی هیچ شعر پارسی را نمی‌توان یافت که با توحید و ستایش ذات باری تعالی و نعت رسول اکرم و نیایش و سوز و گدازهای عارفانه شروع نشده باشد.(ممتحن و محمدی، ۱۰۷:۱۳۹۱) اشعار توحیدی، نیایشی، عرفانی، حکمی و اخلاقی همه تحت تأثیر دین و آموزه‌های اعتقادی سروده شده و حتی لایه‌های زیرین اشعار عاشقانه‌ی ادب پارسی نیز پوشیده از تعابیر عارفانه و سیر و سلوک عرفانی است.

مضامین دینی و تأثیر آن بر ادبیات پارسی را می‌توان دارای سابقه‌ای به قدمت شعر پارسی دانست و اوج آن را در قرون شش و هفت هجری مشاهده نمود اما بسامد این مضامین دینی در شعر دوره‌ی صفوی چشمگیر است. مرثیه سرایی و مدح دین بسیار معمول بود و این امر دستاورد طبیعی سیاست مذهبی پادشاهان صفوی است؛ چه این سلسله از آغاز تسلط خود بر ایران به‌شدّت و با سختگیری بی‌سابقه‌ای شروع به ترویج فقه و حدیث شیعی در ایران کردند؛ چنان که در نتیجه‌ی همین توجه، علوم دینی به ویژه کلام و فقه و حدیث شیعه در دوره‌ی آنان توسعه فراوان یافت و علمای بزرگی در این ابواب ظهور کردند. در این میان یکی از سخنوران پارسی به نام طالب در دیوان اشعار خود مفاهیم و اصطلاحات فقهی و دینی بسیاری را به کار برده است. محمد طالب آملی، مشهور و متخلص به آشوب و طالب از شاعران بزرگ پارسی سده‌ی یازدهم قمری است و معاصر با حکومت صفویان می‌زیست. چنان که از اشعار طالب برمی‌آید وی از دانش‌های رایج زمان خود چون طب، نجوم، عرفان و فقه بهره داشته است:

بر هندسه و منطق و بر هیئت و حکمت دستی است مرا کَش ید بیضا ز عباد است

طاهری شهاب می‌نویسد: «به طوری که از آثار طالب مستفاد می‌شود، وی از همان اوان جوانی به اصول مذهب حقه‌ی جعفری پای‌بند بوده و قصاید شیوایی در منقبت مولا امیر المومنین علی (ع) و امام ثامن حضرت علی بن موسی الرضا(ع) و ولی عصر حجۀ بن الحسن سروده و این تمایل قلبی را چه در دوران آوارگی و سرگردانی خویش و چه در هنگام انزوا و مهجوری از دربار جهانگیر به نیکوترین وجهی بیان نموده است و چون در لاهور به ارشاد شاه ابوالمعالی در سلسله‌ی فقر مشرف شده بود تا دم مرگ با کمال وارستگی و درویشی زندگانی نموده و و از زخارف دنیوی به‌طور کلی چشم پوشیده و عمری را با مناعت و استغنای طبع به سر آورد و هرگاه غمی به او روی می‌نمود بدین ابیات خاطر غمدیده‌ی خود را تسلی می‌بخشید:

گره ز گوشه‌ی ابروی خاطرم نگشود مگر به یاد زمین بوس شاه عرش سپاه
ضیای دیده‌ی دانش، صفای سینه‌ی عقل فروغ ناصیه‌ی دین علی ولی الله
(طالب آملی، ۱۳۴۶: چهل و نه)

۱-۱-بیان مسأله

یکی از نهرهای شگرف و شگفتی که از چشمه‌های آثار سخنوران پارسی، خصوصاً آن دسته که مانند طالب به تصوف و عرفان گرایش داشته‌اند، روان است و تا حدودی تحت الشعاع نهرهای دیگر

آن قرار گرفته نهر مباحث و مسائل فقه و اصول است که یادگار و نشان دهنده‌ی وجود بعد علمی ایشان است. در همه‌ی دوران تاریخ اسلام، اهتمام به امور شریعت و احکام تکالیف دینی پیوسته مد نظر فقهاء بود. این گفتمان‌ها که بر اساس بلاغت منبری شکل گرفته‌اند را می‌توان در جای جای دیوان طالب دید که سخت به قرآن و سنت مقید است و از همین رو یکی از گفتمان‌های غالب در دیوان او، گفتمانی موسوم به گفتمان فقهی است. طالب فقیه نبوده؛ چه نام او در جرگه‌ی فقها و رجال فقهی معاصر صفوی نیامده است اما آن چنان که از اشعار او برمی‌آید ارادت و توجه ویژه‌ای به دانش شرع و فقه مبذول داشته است: مپیچ گوش اردات ز حکم نافذ شرع.(طالب آملی:۱۳۴۶: ۶۵۶) و آن را به سان یگانه نوری می‌بیند که گاه فروغ خرد را کنار زده و تمام لذت زندگانی او را توجیه می‌کند:

لذت قرین شرع جدید محمدی است (همان: ۶۳۸)

کم فروغ خرد گیر و نور شرع پذیر که آفتاب شریعت بِه از ستاره‌ی عقل (همان: ۶۵۶)

در همین زمینه است که تعبیرات و اصطلاحات مربوط به مباحث فقه و فتاوی و اصول احکام شرعی در قیاس با دیگر تعبیرات علمی گاه به حدّی در یک اثر ادبی تنوّع و بسامد می‌یابد که دیگر متن از گفتمان ادبی و داستانی تبدیل به یک متن فقهی می‌شود. این گفتمان در میان انواع گفتمان‌های مخاطب‌محور، در گام نخست شعر است و این یعنی یک آفرینش و به عقیده‌ی سلدن گذر از قواعد زبان معمول، روحیه‌ای است که همه‌ی شاعران و نویسندگان برای آفرینش یک اثر هنری از آن بهره گرفته‌اند.(سلدن، ۴۹:۱۳۸۴) گفتنی است زبان ادبی زبانی مستقل با ساختار و قوانین خاص خود است. شاعران از جمله کسانی هستند که تن به استعمال زبان نمی‌دهند؛ یعنی نمی‌خواهند آن را به مانند همگان چون وسیله‌ای به کار ببرند. هم‌چنین شاعران در این اندیشه نیستند که جهان را نام‌گذاری کنند و بر این منوال است اصلاً از هیچ چیز نام نمی‌برند و حقیقت را فدای لفظ نمی‌کنند. آنان سخن نمی‌گویند، خاموش هم نمی‌شوند؛ حدیث آنان حدیث دیگری است؛ گویا می‌خواهند با کلمات ترکیب‌ناپذیر و ساخت کلمات ناآشنا، بنیاد کلام را براندازند. یک سخنور و شاعر همواره کلمات و واژگان را از وارو نمی‌بیند؛ گویی که او از همه‌ی بندهای زندگی عادی و واقعیت‌های جهان معتاد آزاد است. هنرمند بی‌واسطه و بدون نیاز به الفاظ با اشیا و جهان پیرامون خود تماس می‌گیرد، آن‌ها را لمس می‌کند، می‌مالد

و می‌بوید و در آن‌ها حسی خاص می‌یابد و جهانی را می‌سازد که میان آن با زمین وآسمان و همه‌ی آفریدگان پیوند برقرار است.(سارتر، ۱۳۷۰ : ۱۴-۲۰)

هر چند این اصطلاح زاییده‌ی دوران معاصر و محصول اندیشگان زبانشناسان روسی است؛ طالب نه تنها با این مقوله بیگانه نبوده بلکه در جای جای آثار و سخنان خود از آن در برای آفرینش زبان نو بهره برده است:

چند بر یک عادت و یک خو نمایی صرف عمر عادتی از نو به دست انداز و خویی تازه کن
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۸۱۷)

درگذر زین عادت دیرینه و رسم قدیم عادتی از نو به دست انداز و خویی تازه کن
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۸۳۲)

آملی با دخل و تصرف در فرایند گفتمان‌ها و قرار دادن اصطلاحات و سازه‌های زبانی خاص قواعد فقهی مانند: طهارت، حج، نماز، روزه و جهاد در بافت و موقعیت زبانی و بیانی جدید و مغایر با موضع و رابطه‌ی واقعی و تعیین شده از آن‌ها به مثابه‌ی ابزار معرفت‌شناسی تازه‌ای بهره می‌گیرد، این سخن همو است که:

بیا طالب یکی نقش نوی بر روی کار افکن! (همان:۸۰۷)

از همین رو به دلیل تغییر گفتمانی، درصد متغیّرهای زبانی در گفتمان ادبی نسبت به گفتمان فقهی آن کاهش یافته و به دنبال همین تعارض و تضاد گفتمانی است که تفکر نسبتاً مستقل و رهایی‌بخش ادبی_فقهی در دیوان طالب شکل می‌گیرد:

از خواندن لوامع روشن نشد چراغم گر امر شیخ باشد فصل‌الخطاب خوانم
(همان: ۷۱۹)

۲-۱. پیشینه‌ی پژوهش

بر اساس یافته‌ها و جستجوی نگارندگان تا زمان نگارش این مقاله هیچ گونه پژوهشی در زمینه‌ی اصطلاحات فقهی و آشنایی‌زدایی در دیوان اشعار طالب آملی صورت نگرفته است.

۳-۱. حدود پژوهش

محدوده‌ی تحلیل و بررسی داده‌ها در جستار پیش رو، کلیات اشعار(مثنوی‌ها، قصاید، غزلیات، جهانگیرنامه، قطعات، رباعیات، ترکیب‌بند) طالب آملی است که با مقدمه و تصحیح طاهری شهاب، به سال ۱۳۴۶ به طبع رسیده است.

٤-۱. روش پژوهش

در روند انجام این پژوهش از روش جستجو کتابخانه‌ای با رویکرد توصیفی-تحلیلی استفاده شده است. روش ساختاری پژوهش بدین صورت است که هر یک از قالب‌های شعری جداگانه بر پایه‌ی آشنایی‌زدایی و تلقی‌های هنری شاعر از مقولات فقهی بررسی شده و در پایان میزان بسامد و کم‌آمد آن در هر یک از قالب‌ها روشن شد.

٥-۱. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش در صدد آن است که به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

- آیا مفاهیم و اصطلاحات فقهی در دیوان طالب آملی به کار گرفته شده‌اند؟
- طالب از کدام یک از اصطلاحات فقهی در اشعار خود بیشتر بهره جسته است؟
- هدف طالب از به کار بستن اصطلاحات فقهی آموزش فقه بوده یا آن‌ها را با رویکردی دیگر و برای مضامین عاشقانه، عارفانه و ... به کار گرفته است؟
- طالب بیشتر از کدام قالب شعری برای بیان احساسات و دیدگاه‌های خود بهره برده است؟

٦-۱. ضرورت پژوهش

طالب آملی یکی از سخنورانی است که کمتر مورد توجه قرار گرفته است. اگر تیره‌های فکری دین‌گرایانه و شرعی وی و کاربست مفاهیم فقهی و بسامد آن در اشعارش بررسی شود، به فهم بهتر دریافت‌ها و تلقی‌های هنری نو او از آموزه‌های دینی منجر خواهد شد.

۲- چهارچوب نظری پژوهش

۱-۲. آشنایی‌زدایی

اگر چه مهم‌ترین کارکرد زبان برقراری ارتباط و ابلاغ پیام در میان مردم جامعه است اما زبان کارکردهای هنری و ادبی نیز دارد. به باور فرمالیست‌ها ما همواره با دو نوع زبان سر و کار داریم: زبان عادی که برای انتقال پیام‌های روزمره و عادی به کار می‌رود و عمدتاً خبری است؛ و زبان ادبی که در قلمرو هنر و ادبیات به کار گرفته می‌شود و ظرافت‌های خاصی دارد که آن را از زبان عادی و روزمره به

کلی متمایز می‌کند.(زمردی،۵۸۷:۱۳۸۱) فرمالیست‌های روسی در پی این بودند که دریابند ادبیت آثار ادبی از کجا سرچشمه می‌گیرد و چه چیزی سبب می‌شود زبان به ادبیات تبدیل شود. این مسأله به طرح مباحث مهمی مانند آشنایی زدایی، برجسته‌سازی و هنر به عنوان یک فن و... انجامید. طرح این مباحث موجب شد که در بررسی آثار ادبی برخلاف گذشته به جای پرداختن به مسائل تاریخی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و غیره خود اثر ادبی مورد توجه قرار گیرد و بر فرم و ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه‌ی اثر تمرکز شود و تحلیل خشک و عالمانه‌ی متن ادبی تا حد زیادی با امر اساسی ادبیت ادبیات آمیخته گردد.(حق شناس، ۱۳۸۲ : ۷۳-۷۴ و ۷۷)

فرمالیست بزرگ روس، ویکتور شکلوفسکی[۱] در سال ۱۹۱۷ در مقاله‌ای با عنوان «هنر به مثابه‌ی یک شگرد» آشنایی‌زدایی را مطرح کرد و این اصطلاح را با توجه به واژه " ostrannenj" در زبان روسی به کار برد. ارزش مطالب مطرح شده در این مقاله آن چنان حائز اهمیت است که آن را بیانیه فرمالیسم نامیده‌اند. پس از او تینانوف[۲] و یاکوبسن[۳] از این مفهوم با عنوان بیگانه‌سازی یاد کردند. از نظر شکلووسکی، هنر، ادراک حسی ما را دوباره سامان می‌دهد و در این مسیر قاعده‌های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگار و واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر، عادت‌ها را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنایی را به چشم ما بیگانه می‌سازد. به تعبیر احمدی، هنر میان ما و تصاویر چیزهایی که به آن عادت کرده‌ایم فاصله می‌اندازد و اشیا را آن سان که برای خود وجود دارند به ما می‌نمایاند و همه چیز را از سیطره‌ی عادت که ناشی از ادراک حسی عادی ماست، می‌رهاند.(احمدی، ۴۷:۱۳۳۸)

تلقی شکلوفسکی از شعر و تعریف او از ادبیات و هنر، برخوردی کاربردی است؛ او اعتقاد دارد که کارکرد اصلی ادبیات همان آشنایی‌زدایی است. به عقیده‌ی او بخش عظیمی از زندگی ما در لایه‌هایی از عادت‌های روزمره پنهان شده است؛ یعنی عادت به موجودات، پدیده‌ها و محیط اطرافمان، ما را وادار می‌کند که آن‌ها را آن‌گونه که باید نبینیم. ما در برخورد اول با یک موجود با آن ناآشنا هستیم و به‌تدریج از طریق مشاهده آن خو گرفته تا آنجا که دیگر آن را نمی‌بینیم. این خودکار شدن عادت‌ها ، درک حسی[۴] ما را از زندگی کدر می‌کند و سبب می‌شود که زندگی روزمره‌ی ما همراه با کمی ادراک پیش

---

۱ V. Sheklovesky

۲ Tenianof

۳ Jakobson

۴ perception

برود. شکلوفسکی معتقد است که عادت‌ها ما را بر آن وامی‌دارند که کلیت موجودی اجسام را نبینیم و از آن غافل گردیم؛ برای نمونه اگر گربه‌ای را در کیسه‌ای بیندازیم، تنها طرحی از آن را می‌بینیم نه خود آن را. ما نیز در ارتباط‌هایمان، تنها طرحی از افراد، اشیا و پدیده‌ها را می‌بینیم و اعمال و عکس‌العمل ما به طور خودکار بر پیش‌فرض‌ها صورت می‌پذیرد.

شکلوفسکی بر پایه‌ی نظریه‌ی آشنایی‌زدایی بر این باور بود که در درک فعال انسان از جهان پیرامون فرآیند عادت جریان دارد از این روانسان جهان پیرامون خود را به طور خودکار و ناآگاهانه درک می‌کند بدون این که به درک درست از اشیا و روابط میان آن‌ها بیندیشد. آشنایی زدایی در راه این عادت‌ها مانع ایجاد می‌کند تا نگاه نو و متفاوتی نسبت به جهان پیرامون در انسان پدید آورد(شیری، ۹:۱۳۸۰) فرمالیست‌ها هنر و ادبیات را در خدمت این امر می‌دانند و بر این باورند که هنر، ادراک حسی ما را دوباره نظام و سامان می‌بخشد و در این مسیر، قاعده‌های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند میان ما و تمامی چیزهایی که به آن‌ها خو گرفته‌ایم فاصله می‌اندازد؛ اشیا را چنان که برای خود وجود دارند به ما می‌نمایاند و همه چیز را از حاکمیت خودکار که زاده ی ادراک حسی ماست می‌رهاند.

مسأله‌ی اصلی هنر و به تعبیری مسأله‌ی اساسی شعر، آن چیزی است که یاکوبسن آن را «برهم زدن ترتیب»[۱] می‌خواند، یعنی ترتیب را بر هم ریخته و آرایشی نو را به جایش می‌گذاریم و از همین طریق، چشم را و البته ذهن را وادار می‌کنیم که کنجکاو شود و موشکافانه به پدیده‌ها بنگرد.

از دید شکلوفسکی دو اصطلاح در فرآیند شناخت ذهن از یک موجود، اساس و محور هستند؛ یکی اصطلاحی که عادت را بیان می‌کند که فرمالیست‌ها به آن شناسایی[۲] می‌گویند. ما وقتی به پدیده‌ای عادت می‌کنیم، تنها آن را می‌شناسیم برای نمونه وقتی فرزندتان وارد اتاق می‌شود، ممکن نیست او را به جا نیاورید، منتها آیا شناخت شما مبتنی بر حقایق است و واقعا او را می‌شناسید؟ شناسائی شما در این زمان یک واکنش خودکار و اتوماتیک است که بر سوابق ارتباطی شما و او برمی‌گردد. او را می‌شناسید اما واقعا به او توجهی ندارید و اگر همین کودک یک حرکت غیرمعمول و عجیب کند که شگفتی شما را برانگیزد، یکباره توجه شما به او برمی‌گردد، گویی تا آن زمان او را نشناخته بودید! این عمل در جهت

---

۱ disarrangement of arrangement

۲ recognition

رسیدن به آن چیزی است که شکلووسکی آن را ادراک[1] می‌خواند. در ادبیات نیز چنین است و گاه واژه‌هایی که به آن خو کرده‌ایم در شعر و یا نثر حالتی ناآشنا به خود می‌گیرند و رنگ عادت از آنان زدوده می‌شود.

واژگان توانایی ایجاد معانی گوناگون و متنوعی دارند و تنها با گذشتن از معنای متداول آن‌هاست که می‌توانیم آن‌ها را آنگونه که باید درک کنیم و این خود هدف آشنایی‌زدایی است که پیچیدگی خاصی را در راستای درک کامل معنای واژگان به وجود می‌آورد. به عقیده فیروزی و هم‌قلمان وی آنچه یک اثر را ماندگار می‌سازد؛ چگونگی بیان و به کارگیری زبان در آن است؛ یعنی این که نویسنده چگونه از کارکردهای زبانی، بیانی، واژه‌ای و زیبایی‌شناختی بهره برده است. به عبارت دیگر یعنی منتقدان، اثر ادبی را فرآیندی می‌دانند که مهم‌ترین ویژگی آن شکل متمایز ساختی، آوایی، نحوی، معنایی و در مجموع همه کارکردهای ادبی آن است. (فیروزی و همکاران،۱۳۹۸: ۱۶۰)

۲-۲- روش‌های آشنایی‌زدایی

۱-۲-۲. برجسته‌سازی

برجسته‌سازی[2] شیوه‌ای است که به نوعی به زبان تعادل می‌دهد و آن را از زبان در کارکرد عادی متمایز می‌کند. به عقیده‌ی شمیسا باید توجه کرد که صرف عدول از هنجار باعث آفرینش ادبی نمی‌شود بلکه هر عدولی باید متضمّن انسجام و یکپارچگی و همراه با اصول زیبایی‌شناسی باشد و علاوه بر آن، هر نوع انحراف از زبان معیار باید از دیدگاه بلاغی به خصوص علم بیان، قابل توجیه باشد.(شمیسا، ۳۶:۱۳۸۰)

در برجسته‌سازی عناصری مورد توجه قرار می‌گیرد که از یک سو در ایجاد ارتباط(رسانگی) که مهم‌ترین کارکرد زبان است، اختلال ایجاد نکند و از سوی دیگر جنبه‌ی زیبایی‌شناسی و شگفتی‌آفرین کلام را تقویت کند.(خلیلی، ۲۵:۱۳۸۰) جفری لیچ[3] برای تمایز میان هرگونه انحراف نادرست از زبان و هنجارگریزی‌هایی که گونه‌ای از برجسته‌سازی به شمار می‌رود؛ سه ویژگی را برمی‌شمارد: نخست آن که برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که فراهنجاری بیانگر مفهومی باشد. و دوم آن که برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که فراهنجاری بیانگر منظور گوینده و جهت‌مند باشد. سوم آن که برجسته‌سازی

---

[1] perception
[2] forgrounding
[3] Jeffrey Leach

هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی به قضاوت مخاطب بیانگر یک مفهوم و به عبارت دیگر غایت‌مند باشد.(صفوی، ۱۳۷۳)

به عقیده‌ی لیچ برجسته‌سازی به دو صورت شکل می‌گیرد: نخست به وسیله‌ی فراهنجاری[۱] که فرآیندی است که به نظر لیچ در آن، شعر پدید می‌آید و این فرآیند خود به هشت گونه‌ی آوایی، واژگانی، دستوری، خطی، معنایی، گویشی، سبکی، و درزمانی تقسیم می‌شود.(صفوی،۱۳۷۳: ۴۹-۵۲) به بیان دیگر، این فراهنجاری حاصل دخل و تصرف در حوزه‌ی معنایی سخن به وسیله‌ی نقل و انتقال در محور همنشینی و جانشینی است که از دلالت معنایی نشانه‌ها فراتر می‌رود و گستره‌ی معنایی زبان را به ابعادی فراتر از معنای قاموسی آن هدایت می‌کند؛ به ویژه زمانی که زبان به دلالت‌های مجازی و تخیلی و معانی تازه دست می‌یابد و یا هاله‌ای از معانی ضمنی گرداگرد آن را فرا می‌گیرد.(سلاجقه، ۶۱:۱۳۸۷) دیگر با هنجارافزایی[۲] که معمولاً در حوزه‌ی بدیع لفظی است و نظم می‌سازد.

۲-۲-۲. ناماشینیسم و غریب‌گزینی

این که ادراک ما از ماشینی‌زدگی و خودکاری به سوی ادراک آگاهی و آنی برسد، خود یکی از معیارهای آشنایی‌زدایی است. مهم در این شگرد این است که برداشت آشنا و معمولی مخاطب از زبان از بین برود تا مخاطب به جهت غرابت و ناآشنایی زبان و بیان به نخستین ادراک حسی خود از اثر بسنده نکرده به تأویل آن بپردازد.(احمدی، ۱۳۸۰: ۳۹۷) بر همین نگاه، شفیعی کدکنی جوهر شعر را بر شکستن هنجار منطقی زبان خودکار، استوار می‌بیند.(شفیعی کدکنی،۲۴۱:۱۳۸۵) شکلوفسکی بر آن است که هرگاه خروج از اتوماتیک و خودکاری که همان عادت صرف است و بر متون فرمانروایی می‌کند را ببینیم در واقع به معیار آشنایی‌زدایی دست پیدا کرده‌ایم.(رضایی، ۷۶:۱۳۹۲) ویس در همین زمینه می‌نویسد: «به نظر می‌رسد عادت و تقلید و آنچه به امور مأنوس منتهی می‌شود، دشمن سرسخت مدرسه‌ی فرمالیسم‌ها به شمار می‌آید از این رو جای تعجب نیست که اصل غریب گزینی مهم‌ترین اصلی است که هنرمند به منظور آشنایی‌زدایی از اشیا در هنر خویش به کار می‌گیرد.(محمد ویس،۷۳:۱۳۹۴)

گویا طالب از میان این روش‌ها، هنجارافزایی و غریب‌گزینی را بیشتر پیش چشم دارد:

---

۱ cleriation

۲ extra regularity

ز ساده‌گویی افسرده، نادمم طالب من و سخن به همان طرز استعاره‌ی خویش
(طالب آملی،۶۳۵:۱۳۴۶)

۳- تجزیه و تحلیل

۱-۳. آشنایی‌زدایی مفاهیم و اصطلاحات فقهی در دیوان اشعار طالب آملی

دیوان طالب آملی با قریب به بیست و سه هزار بیت و در قالب‌های متنوع حاوی مضامینی نو از واژگان فقهی است که این شاعر مبدع و پرکار خلق کرده است. ایجاد لذت توام با شگفتی که در پی انکشاف وجه آشنازدا و هنجارگریز این اصطلاحات به مخاطب و خواننده دست می دهد بی شک همان شگردی است که از شاعر سبک هندی انتظار می‌رود. شگفتی پنهان شده در پس هر یک از این ابیات خواننده را با دنیایی از ابداعات تخیلی و مسحور شدگی توام با تخیل همراه می‌سازد. با این چشم‌انداز به واکاوی چنین ابیات هنجارگریزی پرداخته شده و مصادیق بسیاری از این رهگذر استخراج گردید. به برخی از این مصادیق به جهت مطالعه و هم‌چنین به عنوان راهگشا در جهت پویش‌های پسین اشاره می‌شود.

قابل ذکر است که بخش قابل توجه از کلیات اشعار طالب را قصاید تشکیل می‌دهند، این قالب شعری عمدتاً برای مدیحه‌سرایی، نصیحت، توصیف مناظر و طبیعت کاربرد داشته است. عمدتاً نگاه طالب به عناصر فقهی نیز در راستای این قالب شعری، رویکردی مدح گونه داشته و از تعاریف معمول در علم فقه به تناسب موضوع مدح درمی‌گذرد:

۱-۱-۳. قصاید

۱-۱-۱-۳. طهارت

طهارت، به معنی پاکیزه شدن، یکی از ابواب مهم فقه اسلامی است. در طهارت استفاده از مطهرات(پاک‌کننده‌ها) شرط است. مطهرات انواع مختلفی دارند و هریک با شرایطی که در کتاب‌های فقهی آمده است سبب پاک‌شدن چیز نجس می‌شوند. برخی از مطهرات عبارت‌اند از: آب، زمین، آفتاب، استحاله، انقلاب، انتقال، اسلام‌آوردن، تبعیّت، و ازاله‌ی عین نجاست. برای نمونه آب که یکی از مطهرات است می‌تواند در راستای وضو، غسل به پاکیزگی به عنوان اصلی از اصول مقدمه‌ی شرعیه به کار گرفته شود (عاملی، ۱۳۸۰: ۹-۵۲) این پاک‌کننده و لوازم فقهی مربوط به آن در برخی ابیات قصاید طالب به

چشم می‌خورد که عمدتاً در رویه‌ی مدح، رنگ می‌بازند و جنبه‌ی احترام و ارادت ممدوح را پوشش می‌دهند:

هر گه کنم قرائت آیات مدح او　　اول به آب گوهر غسل زبان کنم
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۷۰)

آن‌چه در طهارت اعضای بدن به آب شرط است، شستشوی اعضای بیرونی بدن است و نه اجزای درونی اما طالب با رویه‌ی هنجارشکنی مفهومی، زبان خود را به آب گوهرین می‌شوید تا آیات مدح ممدوح را بخواند.

هم‌چنین هنگامی که در قصاید شِکوه و گلایه از سخنوران زمان خویش را بازگو می‌کند، باز همین هنجارشکنی مفهومی را به تصویر می‌کشد. او بر آن است که غسل زبان بر کسی که کوچک‌ترین انتقاد بر شاعران بی‌مایه داشته باشد، واجب و ضروری است:

نظمی چنان که هر نقطی از سواد آن　　داغ برص نهد به عذار سخنوری
ورنی نظر به پرتوشان بر تو واجب است　　غسل زبان اگر به غلط نامشان بری
(همان:۱۰۸)

دیگر موضوعی که در طهارت با آب مطرح است، فراموشی نیت غسل است. از آن جهت که طهارت مشروط به نیت است پس معتبر در غسل‌های پاک‌کننده از جمله غسل جنابت این است که نیت چنین کاری را داشته باشند.(عاملی، ۴۱: ۱۳۸۰) اگر کسی بدون نیت و انگیزه‌ی قلبی خود را به آب بشوید غسل شرعی را انجام نداده است. طالب معاندان و حاسدان نظم خود را هم‌چون کسانی می‌داند که در بحر مفاهیم و اشعار طالب غوطه‌ور می‌شوند اما چون نیت و خاطر همیشه آلوده دارند، هرگز به کام غسل نمی‌رسند:

در آب دجله‌ی طبعم که قطره قطره‌ی آن　　گزین چکیده‌ی این هفت واژگون طاسند
زنند غوطه، توفیق غسلشان نشود　　که از جنابت خاطر همیشه وسواسند
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۲۲)

یکی از پاک‌کننده‌ها که پیش‌تر به آن اشاره شد، زمین و به طور ویژه خاک است. از خاک در غیاب آب در راستای پاکیزگی استفاده می‌شود. یکی از راه‌های پاکیزگی با خاک تیمم است که در آن فرد با نیت پیشین با ترتیبی خاص پیشانی، و گونه‌ها و دستان خویش را به خاک پاک و غیرغصبی می‌پساود. طالب این مفهوم فقهی را در رویه‌ی مدحی و به جهت نمایش تصویر ارادت فراوان به ممدوح به کار گرفته و معتقد است که انسان‌های کامل با خاک پای میرزا غازی تیمم می‌کنند:

به سمت رای تو اکثر، توجه اوتاد به خاک پای تو اغلب، تیمم ابدال

(طالب آملی،۱۳۴۶:۵۲)

۲-۱-۱-۳. صلات

صلات(نماز) یکی از اعمال تعبّدی فقه اسلامی است که عمدتاً در پنج یا سه نوبت با تفاوت در روش اجرا و شمار رکعات، توسط فرد مکلّف به عنوان واجب شرعی انجام می‌پذیرد. نماز مقدمات شرعیه از جمله وضو و اذان نیاز داشته و شامل قرائت، رکوع، سجود و قیام است (عاملی، ۱۳۸۰: ۷۱-۷۸).

عمدتاً مسلمانان به هنگام شنیدن «حی علی الصلاة، حی علی خیرالعمل» با شتاب و شور و شوق برای این عمل آماده می‌گردند. این شوق عبادت به هنگام شنیدن اذان را در قصیده‌ای طالب چنین تصویر کشیده شده است:

به گوش رغبتش از شوق احسان، نعره‌ی سایل چو بر گوش عبادت‌پیشه، گلبانگ اذان آمد

(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۳۴)

طالب در مدح عبدالله خان والی به تشبیه دست زده و شوق او به شنیدن حوائج مسلمانان را همانند شوق و شور انتظار مؤمنان برای آوای اذان برمی‌شمارد.

نمازگزار باید مراقب باشد که اصل توالی در قرائت را رعایت کند و سخنی در ضمن قرائت نگوید مگر در حالت اضطرار به کلام یا اشاره‌ای کوتاه اما پاسخ به سلام و گفتن سلام و علیکم السلام موجب ابطال نماز نیست.(عاملی، ۱۳۸۰: ۹۴) طالب این نکته را در بیتی از قصیده‌ی مدحیه‌ی میرزا غازی بازگفته:

حسود عزت او را به هیچ بزم سلام رخ جواب ندیدست چون سلام نماز
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۴۵)

طالب بر آن است که مانند پاسخ سلام در نماز که کوتاه و مختصر است، در تمام مجالس شادباش‌گویی و شادباشی حسودان عزت و جاه میرزای غازی مورد ارادت و توجه نبوده و به آنان روی خوشی نشان داده نمی‌شود. این آشنایی‌زدایی بلاغی با زیرساخت تشبیهی بیت صورت گرفته است. این آشنایی‌زدایی بلاغی در رویه‌ی مدح قلیچ خان نیز دیده می‌شود:

نه جز به واعظ و مفتی مجال گفت و شنود نه جز نماز، به کس آشنایی به سلام
(همان:۶۶)

سجده، دیگر رکن نماز است که نشان از اوج خاکساری بندگان در برابر بزرگی خدا دارد. هر رکعت نماز شامل دو سجده است. این اصطلاح با روش‌های آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در میان کنایات قصاید طالب به چشم می‌خورد که عمدتاً مفهوم مفاخره و مدح را می‌رساند:

به وصف تو سرگرم نطقم از آن رو قلم می‌برد سجده پیش زبانم
(همان:۶۶)

۳-۱-۱-۳-زکات

زکات به حقی واجب در مال که رسیدن آن به حدّ نصاب شرط وجوب آن است؛ صدقه‌ای که در اصل به نصاب تعلّق گرفته؛ قدر معین ثابت در مال یا در ذمه برای حصول پاکی و رشد آن و اخراج بعض مال برای زیادت و نمو باقی مانده آن نیز تعریف شده است. زکات به نه چیز تعلّق می‌گیرد: شتر، گاو، گوسفند(انعام ثلاث)؛ طلا، نقره(نقدین)؛ جو، گندم، خرما و کشمش(غلّات اربع). در غیر این نه چیز زکات واجب نیست.(عاملی، ۱۳۸۰: ۱۶۷-۱۷۴) رویه‌ی طالب در مواجهه با این عنصر فقهی در قصاید کاملاً برای آشنایی‌زدایی مفهومی است:

گر ز گرد توسنش گیرد زکات توتیا چشمه‌ی خورشید گردد حلقه‌ی چشم ضریر
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۴۲)

رایج آن است که کسی که به ضریر(نابینایی) و یا انواع بیماری‌های چشمی مبتلا می‌گشته، برای بهبود یافتن، گرد توتیا و یا انواع ادویه‌جات را به چشم با میلی سرمه می‌کرده است. طالب در این بیت ممدوح خود را که یکی از امرای مازندران به نظر می‌رسد ارج نهاده و معتقد است اگر فرد نابینایی گرد رکاب مرکب او را سرمه‌ی دیدگان کند چشمانش همچون خورشید روشن خواهد شد. تا اینجا گفتمان حاکم مایه‌ای از دانش طبی را نشان می‌دهد اما سویه‌ی مهم این بیت آن است که طالب برای پیوند عناصر توتیا و چشم و ارج نهادن به توتیا یا گرد رکاب ممدوح آن را جزء مواردی به حساب آورده است که زکات به آن تعلق گرفته است. با این گفتار روشن شد که توتیا زکات نداشته، شاعر نیز به عنصر فقهی زکات، با رویکرد غیرمعمول در رویه‌ی فقهی داشته و به نوعی از هنجارگریزی برای توجیه رویه‌ی مدحی دست یازیده است؛ گویی این عادت معمول ذهن خیال‌انگیز طالب است که در عناصری که مورد مدح هستند، چیزی از اموال زکات را می‌بیند:

لوح دلی صاف‌تر ز آینه داری می‌رسدت گر به مه زکات دهی نور

(همان:۴۴)

این بار به همراه عنصر فقهی زکات، عنصر « رسیدن» را که در اصطلاح فقهی به معنای به اندازه رسیدن به حد کافی و بایسته برای زکات است را برای لوح دل ممدوح که منبع نور است، معتبر دانسته است.

٤-١-١-٣. حج

حج، یکی دیگر از اعمال تعبّدی اسلامی است که بر هر مسلمانی که توانایی داشته باشد، به عنوان یکی از ارکان اساسی اسلام، واجب است. ورود کافران به مساجد، به هر انگیزه‌ای که باشد، برخلاف حفظ حرمت مساجد و قداست‌شکنی بوده و ناروا است.(عاملی، ۱۳۸۰: ۲۲۷-۲۳۶) طالب این نکته را در شرح احوال خود بازگو کرده و آن را با زیرساختی تشبیهی-نمادین از حذر کردن مقام در ایران با حسرت بیان می‌دارد:

چون کافرت به کعبه‌ی اسلام نیست جای تا آرزوی توست، تو او را برهمنی

(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۰۵۸)

٥-١-١-٣. دیه

دیه مالی است که پرداخت آن به سبب جنایت و آسیب بر انسان آزاد واجب می‌گردد. اگر دیه در دنیا پرداخت شود و قاتل و ضارب از عمل خود توبه نماید، پس چیزی بر ذمه او نبوده و مبری در دنیا و آخرت است و اگر فقط دیه را با اکراه و اصرار بر کار خویش پرداخت کند، فقط در دنیا ذمه خود را بری نموده است. هر یک از اعضای بدن در صورت جرح و هدر دیه مخصوص دارند. (نجفی، ۱۳۶۲: ۴۶-۲) طالب اما قلب خود را به مانند مشتی خونین دانسته که قاتل(همان معشوق او) او را خونین رنگ کرده است و بر او در قیامت چیزی نیست چرا که دیه خونین شدن قلب که همان عاشقی است را پرداخته است:

مشت خونین چیست کان را کس دیت خواهد به حشر؟ در قیامت ناخوشی کردن به قاتل ناخوش است
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۰۷۷)

۲-۱-۳. قطعات

قطعات در دیوان طالب، شمار کمتری(نزدیک به پنجاه) نسبت به سایر قالب‌های شعری دارد و تنها یک مقوله‌ی فقهی در میان آن‌ها به چشم خورده است.

۱-۲-۱-۳. حج

حج یکی از اعمال عبادی فقه اسلام است که بر ذمّه‌ی مکلّفی که توانمند باشد واجب می‌گردد. زمان این عمل در هر ذی‌الحجه‌ی سال قمری است و مکلّفین در پایان آن که روز دهم این ماه، مصادف با عید قربان یا همان حج اکبر است، حاجی می‌شوند. طالب با در نظر گرفتن ثواب صله‌ی رحم، زیارت خواهر خود را به از صد حج اکبر می‌داند:

زانکه توفیق یک زیارت او به ز صد حج اکبرست مرا
(همان:۱۲۴)

۳-۱-۳-ترکیب‌بند و ترجیع‌بند

اشعار این دو قالب نیز از شمار کمی در دیوان طالب برخوردار است و از نگاه پرداختن به فقه و کاربست روش‌های آشنایی‌زدایی، مصادیق اندکی در آن یافت می‌شود که در ذیل به آن اشاره می‌شود:

۱-۳-۱-۳. صوم و عید فطر

صوم و شهرالرمضان که ماه امساک است و پیش‌تر مشروح آن گذشت در ترکیب‌بندی که در مدح میرزای غازی است به چشم می‌خورد. گویی در ماه رمضانی که همگان امساک و خودداری از

خوردنی‌ها و نوشیدنی‌ها داشتند، شاعر نیز از جهت طبع، قریحه خویش را از کف داده و به برکت مدح و ثنای میرزای غازی آن قریحه را بازمی‌یابد:

تو گفتی این رمضان جمله را به کام و دهان — نهاد قفل و مرا بر زبان نطق نهاد
گذشت ماهی بر من که صایم الطبعم — به آب فکر شبی، روزه‌ی سخن نگشاد
کنون که عید ثنای توام به پیش آمد — امید هست که گردم به وصل معنی شاد

(همان: ۱۷۶)

در ترجیع‌بندی به پایان ماه رمضان اشاره کرده است و آن را منوط بر رؤیت هلال ماه شوّال می‌داند:

می خور که روزه رخت به ملک عدم کشید — گر نیست باورت بنگر در هلال عید

(همان: ۱۸۱)

٤-١-٣. مثنوی

سومین قالبی که از نظر شمار ابیات و کاربست شیوه‌های آشنایی‌زدایی در دیوان طالب اندک است، مثنوی است. با آن که این قالب به جهت ظرفیت‌های موجود برای این مفاهیم مناسب می‌نماید، گویا سخنور آمل این قالب را چندان وقعی ننهاده است و از آن صرفاً در مدح روزگار میرزای غازی بهره گرفته است. خصوصاً این مثنوی سه مفهوم فقهی در ابواب صلات و عید را در راستای مدح ممدوح در خود جای داده است که در ذیل بازگو می‌شود:

١-٤-١-٣. صلات

صلات یا نماز یکی از اعمال تعبّدی در فقه اسلام است که با ترتیبی خاص و در هنگامه های سه یا پنج‌گانه توسط فرد مکلّف برپا داشته می‌شود. هر رکعتی از نماز دو سجده دارد. این اصطلاح در جهت به پیش چشم کشیدن تصویر اغراق‌آمیز عزت و جاه جهانگیرشاه در این مثنوی به کار رفته است:

سران در نثار درود آمدند — چو هفتم فلک در سجود آمدند

(طالب آملی،۱۳۴۶:۲۰۶)

این تصویر گاه تا آن جا مایه‌ی اغراق به خود می‌گیرد که طالب به جهت رفع تزاحم کسانی که به بارگاه جهانگیر یافته‌اند، می‌گوید:

بساط سجده از بیرون در بر خاک ره گستر　　بس‌است ای جبهه پرتصدیع‌دادی‌آستانش را
(همان:۲۱۹)

او در وصف زیبایی ابروان این ممدوح، به روش آشنایی‌زدایی بلاغی دست یازیده و این تصویر خیالی را با کاربست تشبیه و استعاره در راستای اغراق صورت داده است. او چهره‌ی ممدوح خود را به ماهی مانند کرده که هر که به دیدار همایون او دست یابد توانسته در یک ماه دو هلال عید را که ابروان هلالی او است، ببیند:

کسی کان دو ابرو و بر آن روی دید　　به یک ماه دید اتفاق دو عید
(همان: ۲۰۴)

۵-۱-۳. غزلیات

۱-۵-۱-۳. طهارت

طهارت که عملی در راستای پاکیزگی است و نوعی از مقدمه‌ی انجام تکالیف شرعی به شمار می‌رود در غزلیات طالب با انواع شیوه‌های برجسته‌سازی به چشم می‌خورد. در حالت عادی یک غسل و یا یک وضو تا زمانی که مبطلی صورت نگیرد، برای انجام اعمال عبادی ضروری و لازم بوده و تجدید وضو مادامی که منجر به اسراف نشود، امری پسندیده است. همین مسأله‌ی فقهی در میان غزلیات طالب به کار رفته و گاه لحن غزلیات طالب را از عاشقانه جدا و به طعن نزدیک می‌کند. او معتقد است پرهیزکاران ظاهری که در پرده‌ی تزویر پنهان هستند به یک غسل و وضو اکتفا نمی‌کنند:

نیست یک غسل و وضو پرهیزکاران را درست　　زانکه وسواس است دایم، عادت پرهیزکار
(همان: ۶۰۵)

نخستین شرط وضو شستن پیشانی و صورت با آب است. از نگاه طالب کسی حال خوش عاشقی و بندگی را می‌چشد که از سرچشمه‌ی ابدی با آب عشق وضو سازد:

خرم دلی که ناصیه شوید به آب عشق　　یا تر کند دماغ به بوی شراب عشق
(طالب آملی،۱۳۴۶:۶۴۹)

چشمه‌ی خضر است هان، دل دست و رویی تازه کن　　تشنه‌لب نه تازه سیرابی وضویی تازه کن
(همان:۸۱۸)

۲-۵-۱-۳. صلات

نکته‌ای که انجام نماز به مسلمانان توصیه شده داشتن جای مشخص برای این عمل عبادی است که آن مکان را مصلی و محراب می‌نامند و اعتقاد دارند که آن تکه از زمین که همواره بر آن نماز می‌خوانند در روز قیامت، به نمازگزار بودن ایشان گواهی می‌دهد و بر ایشان رحمت می‌فرستد.(عاملی، ۱۳۸۰: ۱۱۴) در نگاه آملی قبله‌گاه و عبادت‌خانه‌ای که می‌تواند جان و دل را آرام ببخشد، همان قبله‌گاه و محراب ابروان معشوق است:

در عبادت خانه‌ی محراب آن ابرو مرا　　هفت دریا حصه‌ی آب وضویی بیش نیست
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۳۸۰)

چو می‌آید به مسجد روبه‌روی قبله آن دلجو　　خم ابروی او محراب را شرمنده می‌سازد
(همان: ۵۸۳)

مسأله‌ی دیگر که مکلف در انجام این عمل عبادی باید پیش چشم داشته باشد پوشش اوست که باید دارای شرایطی چون: پاک بودن، غصبی نبودن، از ابریشم خالص نبودن است، باشد.(عاملی، ۱۳۸۰: ۸۴) اگر هر یک از این شرایط در لباس نمازگزار رعایت نشود، نماز او باطل خواهد بود. طالب این نکته فقهی را چنین باز گفته است:

مده ز تن به لباس حرام ابریشم　　به گوش پنبه نه از ذکر نام ابریشم
(طالب آملی، ۱۳۴۶:۱۱۱۴)

یکی از انواع فرایض، نماز آیات است، نمازی که به هنگامی که ترس و وحشت از یک پدیده‌ی سماوی و أرضی، در دو رکعت با ده رکوع خوانده می‌شود.(عاملی، ۱۳۸۰: ۱۲۷) نگاه طالب به تناسب با قالب غزل، به این موضوع کاملاً عاشقانه است و در خلق تصویر آن به نوعی هنجارشکنی ساختاری و مفهومی دست می‌زند. او بر آن است که عشق به مانند زلزله‌ای است که وجود عاشق را می‌لرزاند و عاشقی چون طالب که در اثر تکانه‌های زلزله‌ی عشق از خویش تهی شده و بی‌اختیار گشته همگان را به رسیدن به لوازم عشق فرامی‌خواند:

چو من بدین تن خاکی بلرزم از تب عشق　　نماز زلزله بر خلق فرض گردانم
(طالب آملی، ۱۳۴۶:۷۱۹)

همه‌ی نمازها کامل و جامع خوانده می‌شوند مگر صلات قصر(نماز کوتاه) که آن نماز مسافر است. بنا بر فقه اسلامی مسافر باید هر یک از نمازهای چهاررکعتی خود که ظهر و عصر و عشاء است، را مگر در برخی اماکن مقدسه در دو رکعت بخواند(عاملی، ۱۳۸۰: ۱۵۵):

شوق باشد عبادت سالک سفری را نماز مختصر است

(طالب آملی، ۳۱۵:۱۳۴۶)

طالب با نگاهی عاشقانه از معشوق می‌خواهد تا پیش از فراق با مرکب خویش کمی درنگ کند و طالب به مانند نماز مسافر که کوتاه است، اندکی بر قدم‌گاه او بگرید تا آرام شود:

لختی عنان بدار که در پای توسنت کوتاه گریه‌ای چو نماز سفر کنم

(همان: ۱۰۹۷)

یکی از نمازهای واجب دیگر، نماز میت(مرده) است که بر هر شخص توانمند به حکم وجوب کفایی لازم است که بر پیکر شخص مسلمان نماز بگزارد. این نماز در میان مسلمانان شامل چهار یا پنج تکبیر است و مسلمانان روا نمی‌دارند که بر پیکر کفار نماز گزارند. طالب این نکته‌ی فقهی را با نگاهی نزدیک به طعن بیان داشته و امیدی ندارد که پس از مرگ، جماعتی که جمود خشک زاهدانه دارند بر پیکر او نماز بگزارند:

پس از وفات امیدم به اهل طاعت نیست که بر جنازه‌ی کافر نماز خواهد کرد

(همان: ۴۹۰)

یکی دیگر از نمازهای واجب، نماز قضای والدین است که پس از مرگ آنان توسط فرزند پسر بزرگ انجام می‌گیرد و اگر پسر بزرگ نخواهد می‌تواند کسی را به مزد اجیر نماید تا او قضای نماز میت را به جای آورد.(عاملی، ۱۳۸۰: ۱۳۲) آملی این نکته‌ی فقهی را با ژرف‌ساختی تشبیهی بیان کرده و معتقد است که اگر توان مالی وجود داشته باشد، روزگار جوانی آدمی را هم می‌توان به او بازگرداند:

گر نقد غم به کیسه نبود عمر رفته باز چون روزه و نماز قضا می‌توان خرید

(طالب آملی،۴۳۳:۱۳۴۶)

۳-۵-۱-۳. زکات

نگاه طالب به این مقوله‌ی فقهی در غزلیات، عاشقانه بوده و عمدتاً شاعر با برجسته سازی از راه ترفندهای ادبی به جای نه اقلام اموال زکوی، صورت‌های دیگری را معرفی می‌کند و به دگردیسی ابژه دست می‌زند. گاه به انتظار نوری از جانب صورت معشوق می‌نشیند تا خیال شب دراز را تاب بیاورد و گاه نظربازی و زیبایی‌پرستی معشوق را اغراق‌آمیز به پیش چشم کشیده و گاه زیبایی صورت معشوق را عامل زوال خورشید دانسته و برای دلتنگی‌های خود از معشوق زکات نقاب برگرفتن از چهره را طلب می‌کند:

خوبان به جهان مستحقی نیست چو طالب　　او را ز لب خویش زکاتی بفرستید
(همان: ۵۳۰)

شب دراز و من به امید زکاۀ نور صبح　　چون گدایان بر سر راه سحر بنشسته‌ام
(همان:۷۸۹)

هر گه زکات حسن دهی ساکنان خاک　　دست غبار گشته کنند از کفن برون
(همان:۸۱۹)

گره زدی به جبین غنچه شد گل خورشید　　زکات تنگ‌دلی‌ها شکفتنی بنمای
(همان:۸۵۹)

٤-۵-۱-۳. اعیاد

یکی از مناسبت‌هایی که در دین اسلام با اعمال مکلفین پیوند خورده، اعیاد است که مهم‌ترین آن‌ها عبارت است از: فطر، قربان، جمعه، نوروز و غدیر که برخی از آنان مانند فطر و قربان در میان همه‌ی نحل اسلامی برگزار گشته و برخی دیگر چون نوروز و غدیر در میان برخی مسلمانان رواج دارد. به هر روی عید از جهت این که بازگشت رحمت خداوند است، شایسته‌ی برگزاری جشن است. از میان اعیاد نام برده فطر اعمالی چون نماز واجب و زکات فطره داشته و قربان نیز اعمالی چون نماز و قربانی دارد.(عاملی، ۱۳۸۰: ۱۲۶) عمدتاً با پایان ماه رمضان و دیدن هلال ماه شوال، مسلمانان فطر را به شادمانی جشن می‌گیرند. طالب در غزلیات خود مفهوم فقهی عید را منوط بر دیدن هلال ماه ندانسته و از نگاه دیگر و

در راستای مفاهیم عاشقانه در تناسب قالب غزل به آن نگریسته و معشوق و دیدن او را عید حقیقی دانسته است:

اگر صد عید باشد، نیست عیدی مبارک‌تر ز عید دیدن یار
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۶۰۳)

بود جمال نوروز ما که در معنی تو عید اهل دلی، عید کودکان نوروز
(همان:۶۱۴)

گاه نیز در توصیف حالات زندگانی غمناک خود، خود را هر دم چشم به راه غم نشان می‌دهد و این را با توجه به برجسته سازی تشبیهی به انجام رسانیده است:

نشسته منتظرم تا غمی جمال نماید چو روزه‌دار که جاسوسی هلال نماید
(همان:۵۴۴)

هم‌چنین درعید قربان برای قربانی کردن‌های واجب و مستحب بر حاجیان و غیرحاجیان، آدابی مترتب است و از جمله آن، این است که حیوانی مناسب ذبح بیابند. طالب با ژرف‌ساختی تشبیهی در این بیت با نگاهی عاشقانه به این مفهوم نگریسته و می گوید جز قلب خونین و اندوهناک در هجر معشوق، حیوانی برای ذبح ندارد:

ذابح چو براهیم خلیلم به صفت لیک غیر دل خون ریخته، مذبوح ندارم
(همان:۷۸۵)

او معتقد است در راه معشوق تنها قربانی شایسته، قلب و جان اوست و این را در بیتی دیگر نیز بازگفته است:

جسم‌قربان‌ساختن‌درکعبه‌ی جان رسم نیست هم مگر جان در طواف کوی او بسمل کنم
(همان:۷۷۶)

دیگر نکته این است که پیش از ذبح به قربانی آب بنوشانند. این مفهوم فقهی در غزل طالب نیز بازتاب پیدا کرده است؛ اما تلقی او از این مسأله‌ی فقهی، عاشقانه بوده و معتقد است، اندوه دوری معشوق، دل

را غمگین ساخته و می‌خواهد دیدگان او را از از شدت گریستن از میان ببرد اما هنوز گویی در عشق به کمال نرسیده و باید آن روزی را چشم بدارد که به مذبح عشق رود و اندک آبی از دیدگان او جاری گردد:

تشنه‌ی خونیم، دل آبی نمی‌بخشد مگر　　شغل میرآبی به روز عید قربان افکنیم
(همان:۷۸۴)

۵-۵-۱-۳. صوم

صوم یا روزه آن است که مکلفین با نیت پیشین، به درگاه خدا تقرب جسته و از خوردن و نوشیدن امساک(خودداری) می‌کنند. (عاملی، ۱۳۸۰: ۱۹۷,۲۱۶) طالب با نگاهی عاشقانه به مقوله‌ی فقهی امساک نگریسته و دیدگان معشوق را همانند خوانی رنگارنگ و دلپذیر می‌داند که اکنون که هنگام افطار شده و دیدگان او باز شده است نیز به طالب نمی‌نگرد:

ناوه‌ی مژگان گشودی وز نگه امساک چیست؟　　من به یک تیر از تو قانع نیستم، تیر دگر
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۶۲۱)

یکی از نکاتی که در میان شرایط امساک به چشم می‌خورد، استثناهایی است که اندکی مسیر سخت امساک را بر اساس قاعده تیسیر، آسان می‌گرداند. از جمله استثناها، مکیدن نگین انگشتر عقیق است که به خاطر خنک بودن از حرارت دهان می‌کاهد. (عاملی، ۱۳۸۰: ۲۱۵) طالب از این مفهوم فقهی در وصال خیالی لب معشوق و بوسیدن آن بهره جسته است و تصویری عاشقانه و استعاری-تشبیهی را پیش چشم می‌کشد و آن را صرفا خیال و حالی خوش می‌داند چه که می‌داند وصال به آب عشق برای او ممکن نیست او باید همچو روزه‌داری امساک پیشه کند و به خیال کاهش تشنگی خود را به خنکای عقیق بیاساید:

به خواب می‌مکم اینک لب تصور یار　　چو تشنه‌ای که کند رفع تشنگی به عقیق
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۶۴۹)

پایان امساک یک روز با افطار است و مکلفی که روزه یک روز را به پایان رسانیده، رخصت می‌یابد تا از نعمات الهی بهره‌مند گردد. طالب در غزل خود با نگاهی عاشقانه، وقت دیدار سیاهی زلف یار را به مثابه‌ی زمان شادی روزه‌دار از زمان افطار تلقی می‌کند:

سواد زلفش آمد در نظر زان شادمان گشتم　　به دستوری که شام روزه‌دار از در درون آمد

(طالب آملی،۱۳۴۶: ۴۳۰)

٦-٥-١-٣. حج

حاجیان ابتدا برای ورود و زیارت خانه‌ی خدا باید در میقات احرام کنند و این عمل با نیت و انگیزه پیشین و تلبیه و پوشیدن جامه احرام که سفید است محقق شده و در همین راستا حاجی یا زائر کعبه باید از بسیاری از امور مانند شکار کردن و آزار حیوانات، استعمال عطر، عقد، فسوق، جدال و... که رنگ و بوی تعلق دنیوی دارند، پرهیز کند. از میان این محذورات، شکار و آزار حیوانات از اهمیت به سزایی برخوردار است که اگر کسی که احرام بسته مرتکب آن شود باید کفاره بپردازد.(عاملی، ۱۳۸۰: ۲۵۴-۲۵۵) طالب با برجسته سازی تشبیهی این مفهوم فقهی را در راستای مضامین عاشقانه به کار بسته است و قلب خود را چون صید حرم(کعبه) محترم شمرده و از معشوق می‌خواهد که قلب او را آزار ندهد:

منشان گرد بر این دل که حرام است حرام　　همچو آزردن صید حرم آزردن ما

(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۲۳۵)

طالب در غزلیات خود به این مقوله‌ی تعبدی-فقهی، یعنی حج از نگاه عاشقانه نگریسته است. کعبه را همان وصال یار دانسته که رسیدن به آن مشروط بر پوشیدن احرام و از همه چیز دست شستن معرفی می‌کند:

کعبه درآغوش محمل می‌زند گلبانگ شوق　　کای‌رفیقان‌وصل‌ما موقوف احرام است‌وبس

(همان: ۶۲۰)

طواف دیگر واجب حج است که شامل هفت بار گردیدن به دور کعبه است. این موضوع فقهی در گفتمان غزلیات طالب رنگی عاشقانه به خود گرفته تا آن جا که او کوی یار را کعبه دانسته و رفت‌وآمد پیرامون آن را لذت‌بخش تلقی می‌کند و به جز آن هیچ چیزی را در سر ندارد:

خوش کعبه‌ای‌است کوی تو کز لذت طواف ما رهروان به هر قدم احرام بسته‌ایم

(همان:۶۷۰)

او راه عشق را که در نگاه او حج اکبر است، راهی می‌داند که در راه رسیدن به آن باید صدها کعبه‌ی ظاهر که نماد تعلقات مادی است و دل به گرد آن‌ها طواف می‌کرده، رها شود:

صد کعبه در تهیه‌ی احرام، طوف ما است تا ما قدم به خار مغیلان فشرده‌ایم

(همان:۶۶۲)

گاه نیز از اصطلاح فقهی طواف در راستای توصیف زندگانی توأم با غم بهره گرفته است:

غم اگر طوف کند دور سرم نیست عجب من یکی نقطه‌ی موهومم و غم پرگاراست

(همان:۲۶۵)

۷-۵-۱-۳. بیع و شراء

بیع و شراء یا همان خرید و فروش شامل تمامی معاملاتی است که بر پایه‌ی ثمن یا ارزش صورت می‌پذیرد. از آن جا که منافع و خسارات بشری در این امور مطرح می‌شود در فقه آدابی بر آن مترتب شده و این مقوله، خود شامل اصطلاحاتی چون مبیع، بایع، مشتری، فسخ، خیارات، تسعیر و... است(نجفی،۱۳۶۲، ج۲۲: ۴-۳۶۰) که در ذیل به توضیح برخی از این اصطلاحات پرداخته و دیدگاه طالب پیرامون آن بیان می‌گردد:

مشتری، در اصطلاح فقهی کسی است که در راستای منفعت و بهره‌وری از چیزی آن را با معامله از بایع می‌خرد. مشتری در نگاه عاشقانه طالب، کسی جز معشوق نیست که کشتگان وادی عشق را مالک می‌شود:

گر مشتری تو باشی در بیع‌گاه حشر صد خون به بازی از شهدا می‌توان خرید

(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۴۳۳)

تَسْعیر، اصطلاحی در فقه به معنای معین کردن نرخ بر کالا و الزام فروشنده به رعایت آن است. بدیهی است که این تعیین نرخ باید از سوی کسی انجام گیرد که دارای اختیارات حکومتی است. طالب این مفهوم فقهی را در بیتی بازگفته است:

درقیمت‌جنس‌این‌همه‌کوشش‌چه‌ضروراست گیرم نکند کس به خریدار تکلف

(همان:۶۴۷)

مبیع در اصطلاح فقه مورد بیع و یا چیزی که خرید و فروش بر روی آن انجام می‌شود، است. کسی که کالا و یا مبیعی را به قصد بهره یا دلالی که همان واسطه شدن در خرید و فروش است، از کسی بخرد، مالک آن خواهد شد و می‌تواند هر کاری مگر اتلاف را با آن انجام دهد. طالب این مفاهیم و گفتمان فقهی را با استفاده از آشنایی‌زدایی بلاغی، جنبه‌ای عاشقانه بخشیده است. او بر آن است که با آن که معشوق را که زیباروست به دست آورده حتی نمی‌تواند به او نگاه کند؛ حالیا که دلال است و این اختیار را دارد اما توان این کار را ندارد و غیرت عشق معشوق او را پذیرا نیست:

مبیع دارم مه طلعتی که بر رویش مجال یک نظرم نیست من که دلالم

(همان:۷۱۲)

۸-۵-۱-۳. وصیت

وصیت در اصطلاح فقهی این است که انسان بعد از وفات خود، شخص دیگری را مالک مال خود یا منفعت آن نموده و یا دیگری را برای انجام اموری و تصرف چیزی مأمور نماید. موصی‌الیه کسی است که اموری که میت به آن وصیت می‌کند را به انجام می‌رساند. در فقه عمل به توصیه‌های اخلاقی که متعلق به آبروی میت است، شرط است اما میت نمی‌تواند هر چیزی را وصیت کند و خصوصاً نمی‌تواند بر مالایملک(آنچه در ملک و مالیت او نیست) وصیت کند.(عاملی، ۱۳۸۰: ۲۵۷-۲۶۰) در نگاه آملی، انسان‌های آزاده به تعلقات مادی وصیت نمی‌کنند بلکه تنها وصیت آن‌ها به پایداری و بندگی در راه عشق است:

آزاددلان چون روش خویش گزینند جز بندگی عشق وصیت ننمایند

(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۵۲۲)

او هم‌چنین گاه نیم‌کشته‌ی وجود خود را که بر اثر تیغ معشوق ناتوان شده، فرامی‌خواند تا کمی درنگ کند و وصیت شفاهی او را بشنود:

زدی چو تیغ زمانی بکش عنان سمند که نیم کشته‌ی ناز تو را وصیت‌هاست
(همان:۲۷۰)

یکی از انواع وصیت‌ها، وصیت به ایما و اشاره است. در نگاه طالب گاه جماداتی چون شمع نیز به اشاراتی از خود زبان می‌گشایند و به عشق وصیت می‌کنند:

ز اضطراب دل و لکنت زبان پیداست که شمع هم دم مردن وصیتی دارد
(همان:۴۶۱)

۹-۵-۱-۳. طلاق

طلاق یکی از مفاهیم و اصطلاحات فقهی اسلام است و معنی آن آزاد ساختن از قید و بند است، قید و بندی که به واسطه نکاح بر ذمه مکلفین و یا طرفین نکاح واجب می‌شود. در فقه اسلام اگر کسی بنده یا برده باشد و مولای او به او امر کند که همسر خود را طلاق گوید، بایسته است که این کار را انجام دهد.(عاملی، ۱۳۸۰، ج۲: ۴۰۷-۴۱۰) این مقوله‌ی فقهی در دیدگاه طالب به نکاح طرفین و مقولات آن ارتباط نداشته و به معنای ترک کردن تعبیر شده است. او گاه عقل را به حکم عشق که پیر و مولای اوست طلاق می‌دهد و گاه این اصطلاح را پیرامون ترک افیون و نشئگی آن به کار می‌بندد:

طالب طلاق عقل به فتوای عشق داد آری ز حکم پیر چه سان سر کشد مرید
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۴۸۰)

فزودم ذوق و ناکامی کم، هر کام بگرفتم طلاق نشئه می‌دادم کنون جام بگرفتم
(همان:۷۵۲)

یکی از انواع طلاق، طلاق سه‌گانه است. در فقه به زنی که سه بار توسط شوهر طلاق داده شود، سه طلاقه نامیده شده و دیگر نمی‌توان به او رجوع کرد. طالب که طعم جدایی از زادگاه و وطن خود را چشیده است، از این مقوله فقهی در راستای بیان غربت و این که نمی‌تواند به وطن بازگردد، سخن می‌گوید:

آغوشم از عروس غریبی لبالب است عیبم مکن اگر سه طلاق وطن دهم
(همان:۷۱۷)

۱۰-۵-۱-۳. وقف

وقف، یکی از عقود اسلامی و در اصطلاح فقهی به معنای حبس کردن مال و جاری کردن منفعت یا ثمره‌ی آن برای استفاده‌ی عموم مردم، بدون دریافت عوض و به عنوان صدقه‌ی جاریه است. عمدتاً مالی که وقف می‌شود باید دیگران از آن منتفع شده و این منوط بر آن است که اصل مال از میان نرود.(نجفی، ۱۳۶۲، ج۲۸، ۳-۶۹) این مقوله‌ی فقهی در نگاه طالب بیشتر رنگ و بوی عاشقانه در بیان فراق یار می‌گیرد. او همواره خانه‌ی قلب و دیدگان خود را وقف اشک‌هایی کرده که در دوری از او فرومی‌ریزد:

وقف‌کردن خانه بر سیلاب مژگان تا به کی؟ سازم این ویرانه را هر لحظه دیوار نوی
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۸۸۸)

٦-۱-۳. رباعی

۱-٦-۱-۳. طهارت

یکی از مسائل فقهی در باب طهارت، پاک کردن محل مخرج بول و غائط(ادرار و مدفوع) است که در اصطلاح فقه استنجا نامیده می‌شود. استنجا در فقه اسلام عمدتاً با آب یا کلوخ(قلوه سنگ) انجام می‌پذیرد تا آن‌جا که مخرج از آثار پلیدی پاک گردد. (نجفی، ۱۳۶۲، ج۲: ۲۶) طالب آملی این مقوله‌ی فقهی را کنایه‌ای برای طعن به برخی صاحب منصبان قرار داده و آن‌ها را در همه‌ی جرایم موجود در جامعه، همدم و یار مجرمان می‌داند:

قاضی که به ریش مبرز مردم بود با جمله خران دهر دم بر دم بود
هر جا که بدید کلوخ استنجایی چون شانه به زیر ریش قاضی گم بود
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۹۳۸)

۲-٦-۱-۳. صوم

صوم یا روزه چنان که در پیش از این گفته شد، آن است که مکلف با نیت پیشین از فجر صادق تا غروب آفتاب از خوردنی‌ها و نوشیدنی‌ها امساک کند و پس از آن به عنوان پاداش صبر بر این فریضه،

رخصت افطار(شکستن روزه) با شیرینی‌ها و انواع مایحتاج بدن را می‌یابد. آملی اما با نیت دیدار شب گیسوان معشوق روزه‌ی روز را به شب می‌رساند و به نگاه زهرآلودی از سوی معشوق روزه باز می‌کند:

ما عهد به زلف پر شکست تو کنیم　　از زهد و ریا توبه به دست تو کنیم
هر صبح کنیم نیت روزه‌ی شام　　افطار به زهر چشم مست تو کنیم
(همان:۹۶۸)

۳-٦-۱-۳. وقف

وقف، صدقه‌ی جاریه‌ای است که در راه انتفاع عوام مردم در فقه اسلامی از آن بحث می‌شود. طالب آملی مانند غزلیات این اصطلاح فقهی را در راستای عشق به معشوق و این که دیدگان خود را وقف نگاه به معشوق کرده است و چیزی جز آن را نمی‌بیند، به کار برده است:

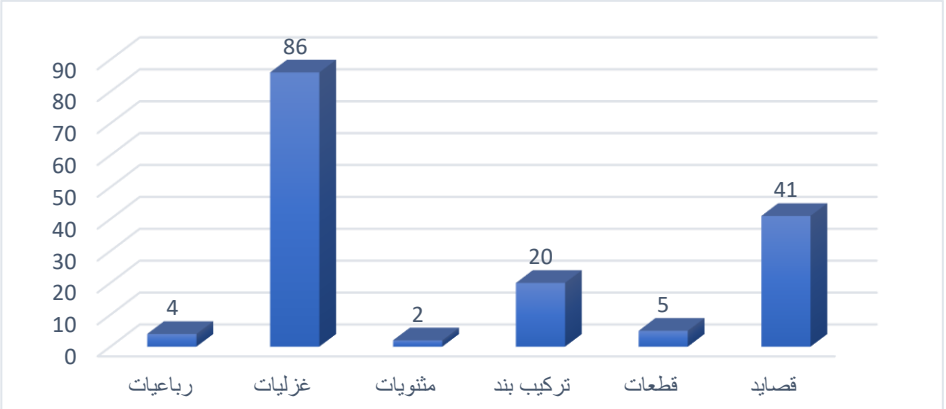
رفتم که نشیمن سر کوی تو کنم　　سامان نظاره وقف روی تو کنم
بی‌واسطه‌ی صبا به هر شام و سحر　　اوقات مشام صرف بوی تو کنم
(همان:۹۶۴)

٤-نتیجه‌گیری

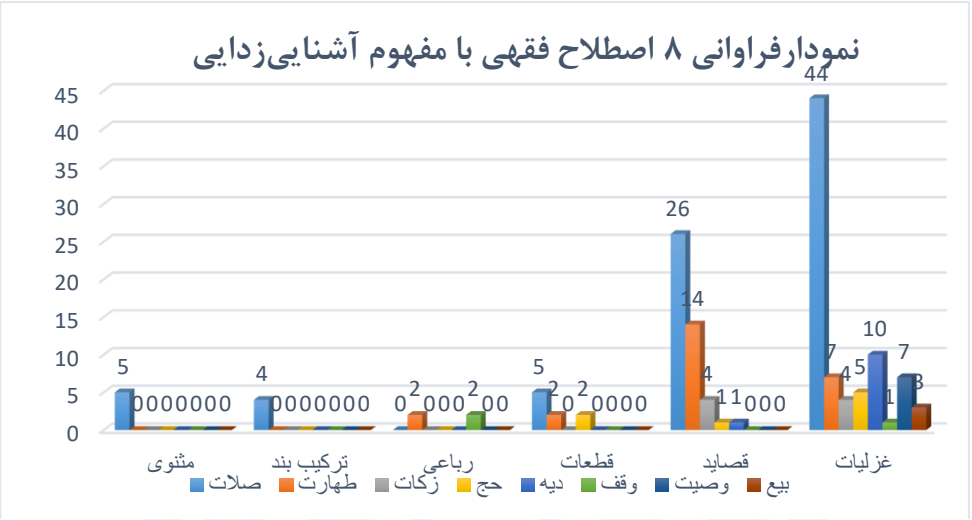
انسان‌ها محصول زمانی هستند که در آن زیست می‌کنند. طالب آملی با توجه به این که در عصر صفوی می‌زیسته، بی‌گمان از شرایط موجود در جامعه‌ی دینی عصر صفوی مفاهیم و اصطلاحاتی متناسب با شریعت و فقه را در دیوان اشعار خود بازتاب داده است. نگارندگان در این جستار به دنبال پاسخ به این پرسش بودند که آیا مفاهیم فقهی در دیوان اشعار طالب آملی بازتاب پیدا کرده است و اگر بازتاب کرده چگونه این بازتاب اتفاق افتاده است و شاعر چه قالبی را بیشتر برای بیان این اصطلاحات مناسب دانسته و در راستای چه اهدافی از دانش فقه با شیوه‌های آشنایی‌زدایی بهره برده است. طالب آملی به عنوان یک شاعر از جامعه‌ی دینی عصر صفوی، از دانش فقه بهره‌مند بوده و آن را در جای‌جای دیوان خود به کار برده است؛ اما نگاه او به مفاهیم و اصطلاحات فقهی به مانند یک فقیه در راستای آموزش عینی فقه نبوده بلکه بیشتر با رویکرد هنجارافزایی بلاغی و غریب‌گزینی سعی در به کار بستن آن در رویه‌ی عاشقانه و مدیحه‌سرایی دارد. داده‌ها و تحلیل‌های این پژوهش نشان دهنده‌ی آن است که بیشترین بازتاب مفاهیم فقهی دیوان در ابوابی چون طهارت، صلات، زکات، حج، طلاق، وقف و دیات وجود داشته که در

منظومه‌ی فکری طالب دستخوش دگردیسی شده‌اند؛ در غزلیات که بیشترین حجم دیوان او را در برگرفته، بیشترین مفاهیم به کار رفته وعمدتاً مفاهیم فقهی در این بخش متناسب با قالب غزل در راستای مضامین عاشقانه به کار بسته شده است و پس از آن قالب قصیده برای بازگو کردن مدایح و طعن مورد نظر شاعر بوده است. هم‌چنین مصادیق اندکی در این زمینه در مثنوی‌ها، رباعی‌ها، قطعات و ترکیب‌بندها و ترجیع‌بندها وجود دارد که بخش‌های کمی از دیوان را شامل می‌شوند و بیشتر در راستای مدح و طعن از آن مصادیق استفاده شده است. نمودارهای درج شده در زیر نمایانگر نتایج ذکر شده هستند.

نمودار فراوانی اصطلاحات فقهی که در دیوان طالب آملی در مفهوم آشنایی‌زدایی به کار رفته است با تکیه بر هر قالب شعری



نمودار آشنایی‌زدایی اصطلاحات فقهی در دیوان طالب آملی



منابع پژوهش

۱- آملی، محمد طالب، (۱۳۴۶) ، *دیوان اشعار*، با مقدمه و تصحیح طاهری شهاب، تهران: انتشارات سنائی.

۲- احمدی، بابک، (۱۳۳۸) *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز، چاپ چهارم.

۳- المنجد، صلاح‌الدین، (۱۳۹۸) ، *المفصل فی الالفاظ الفارسیۀ المعربۀ*، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۴- انوار، امیرمحمود، (۱۳۷۷) ، *ذکر جمیل سعدی*، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ پنجم.

۵- ایگلتون، تری، (۱۳۸۰) ، *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

۶- حق‌شناس، علی‌محمد، (۱۳۸۲) ، *زبان و ادبیات فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته*، تهران: آگه.

۷- خلیلی، جهان‌تیغ، (۱۳۸۰) ، *سیب باغ جان*، تهران: سخن.

۸- ذوالفقارطلب، مصطفی و جمالی، محمد، (۱۴۰۰) *واکاوی جلوه‌های زبان فارسی در متون کهن فقه اسلامی*، دو فصلنامه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۲۹، شماره ۹۰، صص ۱۱۹-۱۴۶.

۹- زمردی، حمیرا، (۱۳۸۱) ، *بیدل و آشنایی‌زدایی*، مجله ی دانشکده ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، صص ۵۸۵-۵۹۷.

۱۰- سارتر، ژان پل، (۱۳۷۰) ، *ادبیات چیست؟* ترجمه ابولحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: نشر انسان.

۱۱- سارلی، ناصرقلی، (۱۳۸۷) ، *زبان فارسی معیار*، تهران: نشر هرمس.

۱۲- سلدن، رامان، (۱۳۸۴) ، *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.

۱۳- سلاجقه، پروین، (۱۳۸۷) ، *امیرزاده کاشی‌ها*، تهران: نشر مروارید.
۱۴- شریعتی، علی، (۱۳۶۲) ، *مجموعه آثار*، تهران: نشر الهام، چاپ دوم.
۱۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۵) ، *شاعر آیینه‌ها*، تهران: نشر آگه.
۱۶- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۸) ، *نقد ادبی*، تهران: نشر فردوس.
۱۷- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۰) ، *کلیات سبک‌شناسی*، تهران: نشر فردوس.
۱۸- شیری، علی اکبر، (۱۳۸۰) ، *نقش آشنایی‌زدایی در آفرینش زبان ادبیآت*، فصلنامه آموزش زبان و ادب فارسی، شماره ۵۹، صص۸-
۱۹- صالحی امیری، سیدرضا، (۱۳۸۹) ، *انسجام ملی و تنوع فرهنگی*، تهران: مجمع تشخیص مصلحت نظام، مرکز تحقیقات استراتژیک.
۲۰- صفوی، کوروش، (۱۳۹۰) ، *از زبانشناسی به ادبیات*، تهران: سوره مهر.
۲۱- عاملی، زین‌الدین، (۱۳۸۰) ، *الروضة البهیة فی شرح اللمعة الدمشقیة*، قم: مطبعة اسماعیلیان، طبعة السابعة.
۲۲- علوی مقدم، مهیار، (۱۳۷۷) ، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، تهران: نشر سمت.
۲۳-محمد ویس، احمد (۱۳۹۴) ، *آشنایی زدایی از منظر پژوهش های سبک شناختی*، ترجمه نیازی و همایونی، تهران: دانشگاه تهران، موسسه انتشارات.
۲۴- ممتحن، مهدی و محمدی، گردآفرین، (۱۳۹۱) ، *بررسی تجلی و حضور مضامین دینی در ادبیات فارسی پیش از قرن هفتم*، فصلنامه ادبیات دینی، شماره دوم، پیاپی دوم، صص ۱۰۵-۱۲۴.
۲۵- نجفی، محمدحسن، (۱۳۶۲) ، *جواهر الکلام فی شرح شرائع الإسلام*، به گردآوری جمعی از پژوهشگران، تهران: دارالکتب الاسلامیة، چاپ هفتم.
۲۶- نفیسی، آذر، (۱۳۶۳) ، *آشنایی‌زدایی در ادبیات*، نشریه کیهان و فرهنگ، شماره ۶۲، صص۳۴-۳۷.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

abstract
Mohammad Taleb Amoli, one of the ۱۱th century Persian orators and Tabari Sorai, lived in the Safavid era. Considering the fact that the element of religion and literature have been tied to each other long ago and taking into account the fact that Taleb lived in a religious society, the first impression is that his intellectual system as a writer came from encountering the element of religion and jurisprudence and judicial concepts was inevitable. In this regard, the authors of this essay are looking for whether Taleb used the concepts and terms of religion and jurisprudence that were common in his time in his divan and how was his productivity? Did Tale, like a jurist and legal scholar, make his Divan a jurisprudential system, or did he look at some jurisprudential concepts through the lens of non-machinism and defamiliarization, which is a kind of art of looking differently, using methods of norming and highlighting, and deepening various poetic forms in line with literary goals- Is romance working? The result of this research is that Taleb Amoli, by adopting a variety of defamiliarization methods in formats such as ghazal, ode, etc., brought new perceptions and images based on the stability of jurisprudence to the audience and took him from the world of habits to the world of the impossible. Anticipation brings transformations and innovations.

Key words: Taleb Amoli, defamiliarization, jurisprudential concepts and terms, divan of poems.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

سیمای آموزه‌های حِکمی و اخلاقی سعدی در اشعار طالب آملی

غفار محمدی[۱]
رشید محمدی لیتکوهی[۲]

چکیده

آموزه‌های حِکمی، اخلاقی و تربیتی در اشعار سعدی و طالب آملی به‌عنوان دو تن از شاخص‌ترین شاعران فارسی‌زبان، از بسامد بالایی برخوردار بوده است و علی‌رغم فاصله‌ی زمانی چند سده ایی بین دو شاعر، به‌نوعی می‌توان سعدی را معلم معنوی و اخلاقی طالب به شمار آورد. بیشتر اندیشه‌های حِکمی و اخلاقی طالب آملی که می‌توان رشته‌های تأثیر از اندیشه‌های سعدی را در آن بازیافت را می‌توان در موضوعاتی چون: مرگ‌اندیشی، فناپذیری دنیا، دوری از حرص و طمع، دوستی و محبت به انسان‌ها و صبر در زندگی و مدارای با مرارت‌ها... بازجست. از ویژگی‌های آموزه‌های تربیتی و اخلاقی هر دو شاعر، بی‌آلایشی و صداقت در اشعار، عدم تعمق در فلسفه‌ی هستی و بی‌پیرایگی و وضوح تعابیر و تصاویر در اشعار تعلیمی‌شان است.

واژگان کلیدی: سعدی، طالب آملی، اخلاق، تربیت، حکمت.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[۱] mazandmohammadi@gmail.com
[۲] rlitkohi@gmail.com

۱. پیشگفتار

یکی ازجمله تمایزات سعدی، تنوّع آثار و کارهای وی در نثر و نظم با گرایشی حِکمی و تربیتی است که این امر معلول عللی است که از آن جمله است: وسعت اطّلاعات و معارف شیخ، کثرت تجارت و آزمایش‌های محققانه‌ی وی در زندگی افراد و اجتماع بشری و عرفان او به حقیقت وجود و درنتیجه، عشق بی‌پایان به ساحت پاک آفریدگار ومحبّت به خلق. وی آموزگاری عارف است که به‌جای اعتکاف در خانقاه و مطالعه‌ی کتاب تدوینی، به کاوش و پژوهش در آثار آفریدگار، در جهان وسیع و گسترده پرداخته و مطالعات خویش را با تفسیر آیات صنع و حکمت الهی در کتاب تکوینی همراه ساخته است. آنگاه محبّت و علاقه‌ی وی به نوع انسانی، به‌خصوص ستم دیدگان و بیچارگان با نبوغ ادبی و ذوق رفیع و قریحه‌ی سرشار شاعری همراه شده و به راهنمایی زبردستان و زیر دستان برای زندگانی بهترو سرشار از بهجت و سرور آمیخته با محبّت و عدالت پرداخته است. وی از قدرت ادبی خود صرفاً ارشاد و رهبری خلق را در نظر داشته و از آن روی که وی نوع انسانی را به‌خوبی شناخته و با بینشی کم‌نظیر به انگیزه‌های اعمال و افعال ایشان پی برده، در وصف اخلاقیات و تمنّیات آدمیان به نوعی سخن گفته که کاملاً با ذات انسان منطبق می‌نماید.

از سوئی دیگر محمد طالب آملی (زاده ی ۹۹۴ آمل مازندران – درگذشته ی ۱۰۳۶ هجری قمری در لاهور) از شاعران بزرگ پارسی‌گوی سده‌ی یازدهم قمری است. او در ریاضیات، نجوم، حکمت و عرفان دستی قوی داشته و یکی از تواناترین شاعران سبک هندی است. ابتدا در شعر «آشوب» تخلص می‌کرد ولی بعداً تخلصش را به «طالب» تغییر داد. طالب آملی پس از شاعرانی چون فردوسی و خیام، سومین شاعر ازنظر تعداد ابیات شعری در میان شاعران ایرانی لقب گرفته است. متأسفانه طالب آملی در ایران کمتر از شاعران بزرگ دیگر موردتوجه قرارگرفته است و خود نیز در زمان حیات در غربت به سر می‌برد و ازاین‌رو او را شاعری مظلوم و غم‌دیده می‌نامند.

نکته حائز اهمیت آن است که بین اندیشه‌های حکمت‌آمیز و آموزه‌های تعلیمی طالب آملی و جهان‌بینی و اندیشه‌های تربیتی و آموزه‌های اخلاقی موجود در اشعار سعدی، قرابت و نزدیکی بسیار شگرفی وجود دارد و این سخن شاید برآمده از تأثیر روشنی است که طالب آملی از ادبیات و اندیشه‌های سعدی داشته به‌گونه‌ای که در اغلب اشعار و آموزه‌های اخلاقی تربیتی او نشانی از اندیشه‌های تربیتی سعدی را می‌توان یافت.

ازاین‌رو این مقاله با عنوان «جلوه‌ی آموزه‌های حِکمی و اخلاقی سعدی در اشعار طالب آملی» درصدد است تا به بررسی و تبیین برخی از پربسامدترین مضامین اخلاقی و تربیتی در اشعار این دو شاعر بپردازد تا چشم‌انداز روشنی از قرابت اندیشه‌های این دو شاعر بزرگ و توانای ادب فارسی را ارائه دهد.

۲- مفهوم حکمت:

برخی لغت‌شناسان معتبر که به ریشه اصلی واژه‌ها توجه دارند، معنای اصلی و اولیه حکمت را منع و جلوگیری بیان کرده‌اند و معتقدند که حکم (حکم قضایی) از آن مشتق شده و به معنای چیزی است که از ظلم جلوگیری می‌کند. حکمت نیز بر همین قیاس است و به معنای چیزی است که از جهل جلوگیری می‌کند.(ابن فارس، ۱۴۰۴: ۹۱) و (جوهری،۱۴۰۷: ۱۹۰۷). فیومی ضمن تأیید مطالب فوق، بر آن است که وجه‌تسمیه حکمت آن است که حکمت، حکیم را از اخلاق ناپسند منع می‌کند.) فیومی، ۱۴۰۵، ۱۴۵فیومی،زمخشری و جوهری قائل‌اند حکم در باب افعال به معنای محکم و مستحکم بودن است.(زمشخری، ۱۹۰۲: ۹۱) و (فیومی، ۱۴۰۵: ۱۴۵) جوهری حکیم را، هم به معنای عالم می‌داند و هم به معنای کسی که کارهایش متقن است.(طبرسی، ۱۴۰۸: ۴۹۴)

از نظر اصطلاح ادبی بنابر عقیده‌ی اکثر ناقدان ادبی حکمت کلام موجز و بلیغی است که اندرزی نافع و دانشی مفید را در بردارد. (السطوحی، ۱۹۹۴: ۹)

دکتر عبد المنعم خفاجی نیز این‌گونه حکمت را تعریف می‌کند: «حکمت کلامی است بلیغ و استوار که از اندیشه و آموزه و تجربه‌ی زندگی حاصل می‌شود و حکمی مسلّم است که اندیشه‌ها آن را پسندیده و روح و روان پیرو آن است.» (الخفاجی، ۱۹۹۲: ۱۴۱)

علامه طباطبائی (ره) معتقد است حق ـ یعنی رأی و اعتقاد مطابق با واقع که لازمه آن کمال است ـ حکمت بوده و تعلیم قرآنی تعلیم حکمت است.(طباطبائی، ۱۳۹۳: ۲۷۱) حکمت،معرفت نافع بوده و دلالت بر نوعی احکام و اتقان که خللی در آن نیست می‌کند و غالباً در عقلیات صادقی که احتمال خطا در آن راه ندارد،استعمال می‌شود.(همان، ج ۱۶: ۲۱۵ و ج ۳۹۵: ۲)

۳- مفهوم اخلاق:

کلمهٔ «اخلاق» جمع خُلق و به معنای نیرو و سرنوشت باطنی انسان است که تنها با دیدهٔ بصیرت و غیر ظاهر قابل درک است. در مقابل، خَلق به شکل و صورت محسوس و قابل درک با چشم ظاهر گفته می‌شود (الاصفهانی،۱۴۱۹: ۱۵۹).

بر اساس این تعریف، علم اخلاق علاوه بر گفتگو از صفات نفسانی خوب و بد، از اعمال و رفتار متناسب با آن‌ها نیز بحث می‌کند و همچنان راه‌کارهای رسیدن به فضیلت‌ها و دوری از رذیلت‌ها را نیز موردبررسی قرار می‌دهد. علم اخلاق از ارزشمندترین و ضروری‌ترین علومی است که انسان به آن‌ها نیازمند است.

هدف نهایی علم اخلاق این است که انسان را به کمال و سعادت حقیقی خود، یعنی قرب الهی که همانا هدف اصلی خلقت جهان و انسان است برساند.(سادات،۱۳۶۸: ۲۶)

مراد از تربیت اخلاقی نیز چگونگی به‌کارگیری و پرورش استعدادها و قوای درونی برای توسعه و تثبیت صفات و رفتارهای پسندیدهٔ اخلاقی و نیل به سعادت و فضایل اخلاقی و دوری از رذیلت‌ها است.(دیلمی، ۱۳۷۹: ۲۴)

یکی از تفاسیر حکمت، اصول اخلاقی است. در منابع حدیثی فریقین، برخی اصول اخلاقی مانند تقوی، حلم، رفق و مدارا با مردم،دروی از خدعه و نیرنگ، و زهد در دنیا و روی آوردن به آخرت، به‌عنوان رأس حکمت و میزان آن بیان‌شده است.(حلبی، ۱۳۶۳: ۱۶۷)

اصول اخلاقی نیز گاهی به‌عنوان حکمت و گاهی مقدمه وجدان حکمت بیان‌شده است. شاید جهت آن این باشد که اگر انسان به اصول اخلاقی که باعقلش وجدان می‌کند و حکمت عقلی نام دارد عمل کند،روحش آماده دریافت حکمتی می‌شود که باعقلش آن را درک نمی‌کند.

٤- زمینه‌های مضمونی مشترک اخلاقی در اشعار سعدی و طالب آملی

٤-١. خداباوری و خدا ستایی

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

سعدی در پس همه‌ی امور دستان قدرتمند خداوند را می‌بیند. وی معتقد است همه موجودات، خدا را تسبیح می‌کنند و یاد و نامش را از خاطر نمی‌برند:

هر گل و برگی که هست یاد خدا می‌کند بلبل و قمری چه خواند یاد خداوندگار

(سعدی، ۱۳۸۵: ۷۰۶)

طالب آملی نیز در قصیده‌ای به این تجلی ذات ربوبیت در همه‌ی مظاهر هستی می‌پردازد و می‌سراید:

خالق قادر که کرد خلق به حرف دویی هم حرکات فلک، هم سکنات زمین
(طالب، ۱۳۴۶: ۱۰۴۴)

سعدی بر آنانی که بر نشانه‌های تسبیح خداوند در آسمان و زمین نمی‌اندیشند خرده گرفته و او را نکوهش می‌کند که:

بلبلان وقت گل آمد که بنالند از شوق نه کم از بلبل مستی تو بنال ای هشیار
(سعدی، ۱۳۸۵: ۷۴۰)

در نظر سعدی مردان خدا چون در سایه لطف خداوندی به سر می‌برند و در طریقت جز حضرت حق جل و اعلی را تمنا نمی‌کنند و پیوسته از منبع نور الهی وجودشان مستفیض می‌شود و تاریکی برای آنان معنا و مفهومی ندارد؛ زیرا اینان منور به نور الهی هستند.

شب مردان خدا روز جهان‌افروز است روشنان را به حقیقت شب ظلمانی نیست
(همان: ۷۰۸)

طالب آملی نیز همه‌ی جهان را مظهر ذات الهی دانسته و در رباعیات خود این‌گونه به تسری مظاهر الهی در کون و مکان اشاره دارد:

چون جلوه کند نهال بستانی او هنگام سماع دامن افشانی او
زیبد که فلک چو سیم و زر چسباند قرص مه و خورشید به پیشانی او
(طالب، ۱۳۴۶: ۹۷۵)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

خود سعدی گویا در سایه لطف الهی به سر می‌برده، چون گفته است «سعدی مگر به سایه لطف خدا رود» شیخ اجل عقیده دارد که مردان خدا چون در مملکت حضرت خداوندی طی طریق می‌نمایند، از غربت هراسی ندارند؛ چراکه پیوسته در خانه یار احساس دل‌تنگی به عاشق حقیقی دست نمی‌دهد.
سعدی در بیتی دیگر پرده از راز سربه‌مهری برمی‌دارد که در سایه‌سار آن بیت بالا قابل‌فهم‌تر می‌شود؛

زیرا عقیده دارد انسان خداشناس در هر پدیده‌ای خدا را به نظاره می‌نشیند؛ یعنی به قولی «یار بی‌پرده از درودیوار/ در تجلی است یا اولی الابصار» و چنین نغز و شیرین می سراید:

رسد آدمی به جایی که به جز خدا نبیند بنگر که تا چه حد است طیران آدمیت
(سعدی، ۱۳۸۵: ۶۰۱)

طالب آملی نیز همه ی مظاهر خلقت و هدف از آفرینش آن را تنها با هدف تسبیح و حمد خداوند متعال معرفی می کند و خود را همچون سعدی غرق شده ای در دریای بی کران رحمت و جلال و شکوه ذات باریتعالی به تصویر می کشد:

الهی شعله‌ی شوقم فزون‌ساز مرا آتش کن و در عالم انداز
الهی ذره‌ای آگاهیم بخش رهم بنما و بر گمراهیم بخش
مرا جز نیّت حمدت به دل نیست جز این اندیشه‌ام در آب و گل نیست
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۷۳)

۲-٤. دنیا گریزی

سعدی معتقد است دنیادار ناپایداری است که روز و شب از مقدار آن می‌کاهد و در این میان زیانکار کسی است که فریفته‌ی آن گشت و کسی مراد حقیقی خود را دریابد که شرافتمندانه در این دنیا زنگی کند:

مراد و مطلب دنیا و آخرت نبرد مگر کسی که جوان مرد باشد و بسام
تو نیک نام شوی در زمانه ورنه بس است خدای عزوجل، رزق خلق را قسام
(سعدی، ۱۳۸۵: ۸۳۲)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

دنیاپرستان و فریفتگان به ظواهر دنیوی در نظر سعدی، قدر و اعتباری ندارند بلکه در اشعار وی سرتاسر سخن از زهد است. وی دنیا را در صورتی ارزشمند می‌داند که انسان آن را جایگاهی برای کسب معرفت و بینش قرار دهد:

ز دعوی پری، زان تهی می‌رود تهی آی تا پر معانی شوی
ز هستی در آفاق، سعدی صفت تهی گرد و بازآی پر معرفت
(بوستان، باب ۳۱۲: ۴)

طالب آملی نیز دنیا و ظواهر آن را با عنوان «جیحون هوس» معرفی کرده و این تشبیه از این باب است که هم گذران و جاری بودن زندگی و عمر را به ذهن تداعی می کند و هم ناپایداری آن را. ازاین‌رو از انسان‌ها می‌خواهد به این جیحون هوس که هیچ اعتباری بر آن نیست و مدام درگذران است دل مبندند چراکه آن بی‌نمک «کنایه از عهدشکن» است:

لب میالای به جیحون هوس کز کران تا به کران بی‌نمک است
(طالب، ۱۳۴۶: ۱۲)

دنیا از نظر سعدی دوستی پیمان‌شکن و بی‌وفاست و حق عیان است ولی طایفه‌ای بی‌بصرند.

تکیه‌بر دنیا نشاید کرد و دل بر وی نهاد کآسمان گاهی به‌مهر است ای‌برادر گه‌به‌کین
چرخ گردان بر زمین گویی دو سنگ‌آسیاست در میان هر دو روز و شب دل مردم طحین
(سعدی، کلیات: ۷۶۴)

طالب آملی نیز دنیا را بی‌وفا و غافلگیرکننده معرفی کرده و معتقد است مرگ و فنا در این دنیا همچون کمانی است که تیر خود را به سوی ما هدف گرفته و هرلحظه ممکن است این تیر برجهد و بر دل ما نشیند. لذا همواره انسان را به هوشیاری و آمادگی برای مرگ فرامی‌خواند:

از کمین چرخ آگه باش کین زورین کمان شست ناگه می‌گشاید، تیر غافل می‌زند
(طالب، ۱۳۴۶، ۵۲۰)

و درجایی دیگر همین اندیشه را گوشزد کرده و می سراید:

لشگر غفلت مباد، بر تو شبیخون زند ای مژه اشکبار، دایم بیدارباش
نقد اشارات غیب، می رود از کیسه زود از حرکات فلک، جمله خبردار باش
(همان، ۴۸)

سعدی قصد دارد در کنه و ماواری حکایات و ابیات خود، به بیان پیامی بپردازد و آن پیام اساسی چیزی نیست جز آنکه مجموعه هستی نظامی است هدفمند و در حال حرکت است به سوی آن هدف غایی که همان رسیدن به غایهٔ الغایات و ذات الهی است. ازاین‌رو سعدی دل بستن به اهداف گذرا و بی‌ثبات را در زندگی، شایسته‌ی انسان خردمند نمی‌داند و می گوید:

جهان، ای برادر، نماند به کس دل اندر جهـــان‌آفرین بنـد و بس
مکن تکیه بر مُلک دنیا و پشت که بسیار کس چون تو پرورد و کُشت
چو آهنگِ رفتن کند جانِ پاک چه بر تخت مردن، چه بر روی خاک ش
(سعدی، ۱۳۷۴، گلستان: ۵۸-۵۹)

بی تعلقی و آسودگی از وسوسه های دنیای فانی در شعر طالب آملی نیز به تبعیت از استاد خویش سعدی، نمود بارزی دارد. او با درک حقیقت ناپایداری زندگی، اندیشه‌ی دنیا گریزی خود را مطرح کرده و این نکته را گوشزد می کند که هرچه تعلق‌خاطر به دنیای فانی و ظواهر دل‌فریب آن کمتر باشد، مرگ و ترک دنیا بسی آسان‌تر خواهد بود:

پیراهـــن پلاسی من خنده میزند از بعـــــد مرگ بر کفن پرنیانیم...
...گویند بندگان شکم شکر آب‌ونان من شکر گوی نعمت بی‌آب و نانیم
(طالب،۱۳۴۶: ۱۰۴۱)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

٤-۳. دعوت به مهر و محبت و دوری از خصومت و خشونت

سعدی کسانی را که در ورطه های دل‌زدگی از این دنیای ناپیدار، دست‌وپا می‌زنند را به حال خود وانگذاشته است و با سخنانی نغز، ضمن بیان ناپایداری این دنیای فانی، راه حرکت و رسیدن به آن هدف غایی را در اعمال نیکوکار خیر می‌داند. لذا معتقد است تنها محبت و نام نیک است که باقی می‌ماند و مقام و شهرت و ثروت و مکنت فنا شدنی است:

بس نامور به زیرزمین دفن کرده‌اند کز هستیش به روی زمین بر نشان نماند
(گلستان،۱۳۶۸: ۵۹)

سعدی محبت و خیر رسانی به دیگران را راز جاودانگی نام انسان ذکر می کند:

زنده‌ست نام فرخ نوشیروان به خیر گرچه بسی گذشت که نوشیروان نماند
(همان،۵۹)

شیخ اجل قرن‌ها پیش‌ازاین، ما را برای بهره‌مندی از موهبت‌های طبیعی و باطنی خودآگاه ساخته و راه و شرط نخستین آن را، دانش وبینش دانسته تا به اثر آن بر حقیقت حق، عشق‌ورزیم و هوی وهوس و غرض‌ها را که حجاب معرفت است از خود دور سازیم:

مترس از محبّت که خاکت کند که باقی شوی گر هلاکت کند
تو را با حق آن آشنایی دهد که از دست خویشت رهایی دهد
تعلّق حجاب است و بی‌حاصلی چو پیوندها بگسلی واصلی
(بوستان، باب ۳: ۲۹۲)

طالب آملی نیز با درک صحیحی که از تأثیر محبت در گستره ی روابط انسانی داشته است به تبعیت از اندیشه و کلام استاد خود سعدی، انسان‌ها را به سوی محبت و خیر رساندن به هم نوع دعوت کرده و متاثر از این بیت سعدی که می‌گوید:

خدا را بر آن بنده بخشایش است که خلق از وجودش در آسایش است
(بوستان، باب ۲: ۲۶۶)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

از انسان‌ها می خواهد اگر یارای محبت و خیر رساندنتان نیست، حداقل شر مرسانید:

در خصومت بریز، صاف محبت بنوش شیوه‌ی اغیار چند، پیشه کنی؟ یار باش...
...تا نرسانی به خلق، در همه صورت گزند آتش بی دود شو، یا گل بی خار باش
(طالب، ۱۳۴۶: ۴۷)

طالب آملی سپس به عمق اهمیت و ارزش محبت در دین و طریقت خود اشاره داشته و «کینه» که مفهومی مقابل محبت است را برابر با «کفر» که مفهومی در مقابل «ایمان» است قرار می‌دهد و بدین‌وسیله قصد دارد نهایت ارزش و جایگاه متعالی «محبت» را در اندیشه‌ی تربیتی خود نشان دهد:

کفر است در طریقت ما کینه داشتن آیین ماست سینه چو آیینه داشتن
(همان، ۸۰۸)

سرتاسر آثار طالب آملی متاثر از اندیشه‌ی استاد سخن سعدی در باب محبت به انسان‌هاست. اشعار او از فروغ انسانیت و جوان مردی، نورانی و دلگشاست. در این آثار باشخصیتی روبه‌رو می‌شویم که توانسته است بر خودخواهیِ خویش فایق آید و به مقولاتی برتر از «خود» و سودِ «خود» بیندیشد:

تا توانی به سوزن مژگان خار پایی پی ثواب در آر
(همان، ۵۹۹)

و در جای دیگر می‌گوید:

احباب ز دل چون قدح کینه گشایند آغوش قدح بر میِ دیرینه گشایند
(همان، ۴۱۸)

٤-٤. ارزش و اهمیت دوست

دوستی که یکی از عوامل پیشرفت و شکوفایی انسان در زندگی وهم چنین یکی از عوامل گمراهی و ذلت و خواری انسان است در مباحث اسلامی و روانشناسی و تربیتی بسیار مهم محسوب می‌شود. با توجه به اهمیت این مقوله در زندگی انسان، در شعر فارسی به‌وفور در این زمینه سخن گفته‌شده است.

از دیدگاه سعدی نیز انسان‌ها بر اساس ذات و فطرت خویش طالب ارتباط‌اند. گاه این ارتباط بین اعضای گروه‌های انسانی دائره ی وسیعتری گرفته و به دلایل مختلف و وجوه شباهت‌های خاص و مشترک پیوندی محکم‌تر در نوع ارتباط شکل‌گرفته که می‌توان آن را دوستی نامید.

سعدی در برخی از حکایات به تأثیر دوست در گفتار، کردار و پندار انسان‌ها درروند زندگی‌شان اشاره داشته است. او در حکایت هفتم از باب هفتم در تأثیر هم‌نشینی انسان‌ها با دوست خوب می‌گوید:

جامه کعبه را که می‌بوسند　　او نه از کرم پیله نامی شد
با عزیزی نشست روزی چند　　لاجرم همچنو گرامی شد
(سعدی،۱۳۸۵: ۱۶۵)

سعدی در کلّیّات خود بر دوست حقیقی ارج نهاده و در موارد زیادی بر نگاه‌داشتن خاطر دوست تأکید نموده است و دیدار دوستان را مرهمِ دل معرّفی می‌کند:

گر خون تازه می‌رود از ریش اهل دل　　دیدار دوستان که ببینند مرهم است
دنیا خوش است و مال عزیز است و تن شریف　　لیکن رفیق بر همه چیز مقدّم است
(سعدی، ۱۳۶۹: ۴۴۰)

طالب آملی نیز دوستی را عاملی می داند در جهت پیوند و سلامت جامعه ی انسانی. وی نیز همان مفاهیم و مضامینی که سعدی در رابطه با دوستی به کار برده را به کار می برد و شعر خود را تجلی گاه ارزش و بیان اعتبار دوستی می کند:

با ضعف تن به بالش چرخم نیاز نیست　　دیوار لطف دوست مرا تکیه بس است
(طالب، ۱۳۴۶: ۳۱۹)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

سعدی روزگاری که بی همرهی دوست سپری شود را روزگاری باطل و عمری بیهوده تلقی کرده و می سراید:

جز یاد دوست هرچه کنی عمر ضایع است جز سرّعشق هرچه بگویی بطالت است
(سعدی، ۱۳۶۹: ۴۳۲)

طالب آملی نیز دقیقاً همین اندیشه را در شعر خود نشان می‌دهد و می سراید:

غرقه‌ی حادثه را یار رساند به کنار حیف از دست که بر دامن یاری نزدیم
(طالب، ۱۳۴۶: ۷۴۱)

سعدی خلوص و یکدلی و بخشش را شرط پایداری دوستی می داند و ملامت دوست را روا نمی‌دارد:

گرمن از دوست بنالم نفسم صادق نیست خبراز دوست ندارد که ز خود باخبراست
(سعدی، ۱۳۶۹: ۴۳۶)

طالب آملی نیز به تبع استاد سخن، خلوص در دوستی را امری واجب برشمرده و معتقد است خیانت دوست امری است نابشخودنی. لذا تأکید می کند که:

با هر که لاف مهر زنی لاف کین مزن « آن را که بر سپهر بری بر زمین نزن
(طالب، ۱۳۴۶: ۸۱۵)

٤-٥. دعوت به قناعت و دوری از طمع و آز

قناعت، از صفات ستوده‌ی انسانی بر شمرده شده و از دیدگاه سعدی آن قدر اهمّیّت دارد که یک باب از گلستان و یک باب هم از بوستان را به این موضوع اختصاص داده است. در بوستان قناعت و استغنا و وارستگی، اصلی است معتبر و موجب سعادت. در این کتاب مراد از قناعت، گوشه گیری و خودداری ازسعی و عمل وترک عالَم نیست. دربوستان کسی که خود را چون روباهِ شَل بیفکند که دیگران دستش را بگیرند دغل ونامحترم است. شیری ومردانگی ودستگیری است که ارجمند است (یوسفی،۱۳۶۹،۲۷). از دیدگاه سعدی دنیا محل گذری است که هرگز نمی‌توان به پایداری در آن دل سپرد. جایی که دیری نپاید دل بستن را نشاید. لذا وی بخل و طمع به مال دنیا را فریبی بیش نمی داند و معتقد است انسان نباید به دنیای فانی و ظواهر مادی دل بندد:

عاقبت از ما غبار ماند زنهار تا ز تو بر خاطری غبار نماند
(سعدی، ۱۳۶۹: ۲۲۲)

وی معتقد است انسان با قناعت است که می‌تواند به گنجی بی انتها دست یابد و بیش از آنچه نیاز دارد را وبال گردن خود نگرداند:

«حکما گفته اند توانگری به هنر ست نه به مال و بزرگی به عقل است نه به سال»
(سعدی، ۱۳۸۱، باب هشتم،۱۷۵)

و در جایی دیگر می گوید:

قناعت توانگر کند مرد را خبر کن حریص جهانگرد را
(سعدی، ۱۳۷۵، باب ششم: ۱۴۵)

در گلستان با حکایت ملک زاده ای مواجه می‌شویم که میراث بی‌شماری از پدر برایش باقی‌مانده و او سعی در خرج کردن و بخشش آن دارد. مردی او را مذمت کرده که این کار موجب تنگدستی تو خواهد شد، اما ملک زاده بخشش را جزء لازم و ضروری توانگری دانسته و این‌گونه پاسخ می‌دهد:

قارون هلاک شد که چهل خانه گنج داشت نوشیروان نمرد که نام نکو گذاشت
(سعدی، ۱۳۸۱، باب اول: ۷۳)

آن‌گونه که از سبک نگارش سعدی برمی‌آید وی توانگری را می‌ستاید که با مردم و برای مردم باشد بنابراین به آن‌هایی که دستی در جیب‌دارند ونانی بر سفره خطاب می کند:

به روزگار سلامت شکستگان دریاب که جبر خاطر مسکین بلا بگرداند
(همان، باب دوم: ۹۳)

و در جایی دیگر می گوید:

دریاب کنون که نعمتت هست به دست کاین دولت و ملک می رود دست به دست
(همان، باب اول، ۸۰)

طالب آملی نیز به تأثیر از سعدی، اندیشه ی قناعت در زندگی را تبلیغ می کند. مقصود طالب آملی از قناعت، ایستادن و استغنا در برابر دنیاست و به آن تسلیم نشدن و مستقل و وارسته زیستن؛ زیرا آن‌کسی که زبون طمع و نیازمندی‌هاست آسان ذلیل و خوار می‌گردد. چنین قناعتی موجب توانگری است:

در شکن دام حرص بند مشو همچو مور　　بلکه قناعت شعار بر صفت مار باش
(طالب، ۱۳۴۶: ۴۸)

از دیدگاه طالب آملی بی‌طمعی راهِ رستن از بسیاری ذلت‌هاست، لذا هر وقت طمع و آز به سوی انسان‌ها هجوم آورد، انسان باید به مقابله‌ی با آن برخیزد تا خود را از عاقبت شوم آن نجات دهد:

چو بشنوی که قوی‌دست گشته لشگر آز　　به دفعشان حشر اندر پی حشر بفرست
(همان، ۹۸۷)

طالب آملی نیز چون سعدی معتقد است آنکه جز به خور و خواب و حاجت جسم و شهوت نمی‌اندیشد طریق ددان را برگزیده است و حال آنکه، آدمیّت در کسب معرفت است و دریافت سرّ حق، و این فضایل به تعبیر طالب از «کرکس» که نماد حرص و طمع است نشاید، لذا توصیه می کند که باید چون مرغ «همایون» بود که نمادیست از وارستگی و سعادت:

ره حرص چون زاغ و کرکس نپوید　　قناعت کند چون همایون همائی
(همان: ۱۰۵۲)

٤-٦. صبر و تحمل سختی ها و مقاومت در مصائب

با نگاهی بر اشعار سعدی در می یابیم که وی با رویکرد اخلاقی خود انسان‌ها را به صبر فرا می خواند. چرا که سختی ها و مرارت های دنیا همانند خود دنیا ناپایدار است و روزی به سر خواهد آمد:

شرف نفس به جود است و کرامت به سجود　　هر که این هر دو ندارد عدمش به ز وجود
ای که در نعمت و نازی به جهان غره مشـــو　　که محال است در این مرحله امکان خلود
وی که در شدت فقری و پریشانـــی حال

صبر کن کاین دوسه روزی به سر آید معدود
(سعدی، کلیات: ۷۹۲)

سعدی صبر را آخرین راه چاره در سختی ها و شدائد دانسته و معتقد است انسان در زندگی خود ناگزیر از صبر است:

گر صبر دل از تو هست و گر نیست هم صبر که چارهٔ دگر نیست
ای خواجه به کوی دلستانان زنهار مرو که ره به در نیست
(سعدی، کلیات، غزل ۱۱۶)

طالب آملی نیز شاعری است که تجارب زندگی پر از محنت و رنج او به او آموخته است که صبر نوشداروی انسانهایی است که درد و رنج با زندگی آنان عجین گشته است:

صبر دامنگیر شد، ورنه به اندک فرصتی طرّه ی غم داده بود از کف دل نامرد ما
(طالب، ۱۳۴۶: ۲۲۳)

سعدی نیز همین اندیشه را در شعر خود نشان می دهد و معتقد است زندگی انسان همواره در معرض و تیررس آلام و دردها و رنج ها خواهد بود. وی حضور و کارکرد این فراز و نشیب ها را طبیعت وجودی زندگی به شمار می آورد:

گرنه اومید و بیم راحت و رنج پای درویش برفلک بودی
(سعدی ۱۳۷۶: ۱۲۵)

وی معتقد است انسان‌ها گاهی در اوج نعمت و جلال و گه در قعر زحمت و محنت زندگی را به سر خواهند برد؛ اما آنچیز که در این میان ارزش و اعتبار دارد آمادگی و استعداد انسان برای رویارویی با این فراز و نشیب هاست:

بگفت احوال ما برق جهان است گهی پیدا و دیگر دم نهان است
گهی برطارم اعلی نشینم گهی برپشت پای خود نبینم
(همان: ۴۷)

طالب آملی نیز به تجارب زندگی و تأثیر از اندیشه ی استاد معنوی خود سعدی دریافته است که در مقابل فراز و فرود های زندگی باید ثابت قدم و استوار بود و صبر پیشه ساخت:

وادی آسان نهد دام کسالت به پای سالک ره گر شوی در ره دشوار باش
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۴۸)

در اندیشه ی سعدی وجود همین فراز و فرودها در زندگی است که باعث می‌شود انسان قدر و ارزش سعادت و نعمت و رحمت را بداند و شکر عافیت بجا آورد. اگر این فراز و نشیب ها نبود قدر و منزلت سعادتمندی نمایان نمی‌شده است:

وادی آسان نهد دام کسالت به پای سالک ره گر شوی در ره دشوار باش
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۴۸)

«اگر شب‌ها همه قدر بودی شب قدر بی‌قدر بودی»
(سعدی،۱۳۷۶: ۵۴۷)

طالب نیز سختی ها و فراز و فرود های زندگی را زمینه ای برای گشایش و سعادت بعدی می داند و معتقد است:

شیرینی است از پی هر تلخیم ز صبر زهر مرا قضا شکر آمیز می‌کند
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۴۷۱)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۵. نتیجه گیری:

طی بررسی‌های انجام‌شده در این مقاله و ذکر نمونه شعرهایی در موضوع تربیت و آموزه‌های اخلاقی از دو شاعر ادبیات فارسی یعنی سعدی و طالب آملی، درمی‌یابیم که طالب آملی اگرچه به‌ندرت عین

واژگان و اصطلاحات تربیتی و حکمی موجود در اشعار سعدی را به کار برده است، اما از حیث گرایش مضمونی، تحت تأثیر اندیشه‌های حکمت‌آمیز سعدی بوده است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان اشعار وی را بازخوانی و نمایش دوباره‌ی اندیشه‌های تربیتی و اخلاقی سعدی در دوره‌ی زندگانی خود به شمار آورد. آنچیز که در اشعار هر دو شاعر قابل ارزیابی است غلبه‌ی روح عرفان و دنیا گریزی حاصل از آموزه‌های دینی و اخلاقی است به‌گونه‌ای که می‌توان ادعا نمود هر دو شاعر از یک سرچشمه‌ی مشترکی به نام قرآن و اسلام سیراب گشته‌اند و کنکاشی در زندگی هر دو شاعر نیز این ادعا را اثبات خواهد نمود که هسته‌ی اولیه‌ی اندیشه‌های تربیتی و اخلاقی آن دو، قران کریم و معارف دینی است.

علاوه بر سرچشمه‌ی گهربار دین و قرآن، حکمت‌ها و تجارب زندگی را نیز می‌توان از دیگر منابع آموزه‌ها و حکمت‌های دو شاعر برشمرد؛ اما آن چیز که به‌قدر دقیق قابل‌اثبات است آن است که ملک الشعراء طالب آملی اشعار سعدی را به‌جان‌ودل خوانده و در برخی از ابیات نسبت به اینکه سعدی استاد او در سخن است اعتراف نموده و بازخورد این ادعا را می‌توان در جهان‌بینی و اندیشه‌های تربیتی و اخلاقی متاثر از آن شاعر در آثار طالب آملی دریافت.

نکته قابل‌توجه در اشعار تربیتی طالب آملی آن است که طالب آملی با درک بااهمیت و ظرافتی که در بحث ادبیات تربیتی مطرح است، همچون معلم معنوی خویش سعدی، چنان آموزه‌های تربیتی و اخلاقی را در اشعار خود درمی‌آمیزد و آن را با ذهن مخاطب خود همراه و همپا می‌سازد که مخاطب فکر نمی‌کند تنها با یک اثر و فرآورده‌ی ادبی مواجه است؛ بلکه بی‌اختیار خود را در موج باورِ آن جهان‌بینی و اندیشه‌ی تربیتی‌ای که شاعر قصد انتقال آن را دارد همراه و هم سو می‌بیند و به پذیرش و توافق با آن دست می‌یابد.

کتاب‌نامه:

۱-دیلمی، احمد (۱۳۷۹) اخلاق اسلامی، تهران، نشر معارف.

۲-زمخشری، ابالقاسم (۱۹۰۲) اساس البلاغهٔ،تحقیق عبدالرحیم محمود،قم،دفتر تبلیغات اسلامی.

۳-جوهری، اسماعیل بن جماد (۱۴۰۷) الصحاح، تحقیق احمد عبدالغفور عطار، بیروت، دارالعلم للملایین.

٤-حلبی، ابومحمد حسن (۱۳۶۳) تحف العقول،تصحیح علی‌اکبر غفاری، قم‌جماعهٔ المدرسی.

٥-الخفاجی، عبد المنعم (۱۹۹۲) دراسات فی الشعر الجاهلی و الاسلامی، نشر دار الجلیل.

٦-سادات، محمّد علی (۱۳۶۸) اخلاق اسلامی، تهران، سمت، چاپ دوم.

۷-السطوحی، عبد الستار (۱۹۹۴) الحکمه فی الشعر العری، قاهره، دار الاعتصام.
۸-سعدی (۱۳۷۵) بوستان سعدی، به تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی، نشر خوارزمی چاپ پنجم.
۹--(۱۳۴۴) بوستان، با شرح دکتر محمد خزایلی، انتشارات جاویدان.
۱۰- -(۱۳۶۸) گلستان، با شرح دکتر محمد خزایلی، انتشارات جاویدان.
۱۱- -(۱۳۸۱) گلستان سعدی، تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی، نشر خوارزمی، چاپ ششم.
۱۲- -(۱۳۸۳)کلیات سعدی، به کوشش بهاالدین خرمشاهی، نشر دوستان، چاپ چهارم .
۱۳- ------- (۱۳۸۵) کلیات سعدی، به تصحیح محمد فروغی، تهران ققنوس.
۱٤- -------(۱۳۶۹) غزلیات سعدی، به کوشش خلیل خطیب رهبر، نشر مهتاب، تهران.
۱٥- طالب آملی، محمد(۱۳۴۶) کلیات ملک الشعراء طالب آملی، به کوشش شهاب طاهری، تهران، کتابخانه سنایی.
۱٦- طباطبایی، محمد حسین (۱۹۹۳) المیزان، مج۱۹ و ۱۶،قم،اسماعیلیان.
۱۷- طبرسی(۱۴۰۸)مجمع‌البیان،بیروت،دارالمعرفة.
۱۸- فیومی،احمدبن محمد (۱۵۰۴) مصباح المنیر، قم،دارالهجرة،ط۱.
۱۹- یوسفی، غلامحسین(۱۳۶۹)تصحیح بوستان سعدی، انتشارات خوارزمی، تهران.
۲۰- ابن فارس،هارون بن احمد (بلا التاریخ) معجم مقاییس اللغوی، ج۲، بیروت، دار الجلیل.
۲۱- اصفهانی، حسین بن محمد (۱۴۱۹ق) المفردات الفاظ قرآن، ترجمه سید محمد گیلانی، بیروت.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

تصاویر اشک و آه در شعر دو شاعر سبک هندی(طالب آملی و زلالی خوانساری)

سمیّه مظهری‌صفات[۱]، مهین‌دخت فرّخ‌نیا[۲]
دانشگاه شهید باهنر کرمان، ایران.

چکیده

شعر سبک هندی، شعری تصویری است که بخشی از تصاویر آن، نمایانگر عواطف و احساسات فردی شاعران این سبک است. ازاین‌رو، تلاش شاعران سبک هندی در ساخت تصاویر تازه و حتی مبتکرانه از عواطف، قابل تأمّل است. بخشی از تصاویر نوآورانه در شعر زلالی خوانساری (وفات ۱۰۲۵ ه.) و طالب آملی (وفات ۱۰۳۶ ه.)، دو شاعر بزرگ سبک هندی در سدهٔ یازدهم هجری، مربوط به تصویرسازی از اشک و آه است. بر این اساس، در پژوهش حاضر باهدف بررسی برخی تصاویر شاخص اشک و آه در شعر ایشان، به روش توصیفی- تحلیلی، ابیات گزینش‌شده، تحلیل شدند. دستاورد این پژوهش نشان داد، اساس تصویرسازی از اشک و آه در شعر زلالی و طالب، بر سه محور: تأکید بر رنگ، نمایش اغراق و بیان تأثیر و عملکرد اشک و آه بوده است. علاوه، دو شاعر با نظر به خیالات سنّتی پیرامون اشک و آه، تصاویر تازه و مبتکرانه‌ای ایجاد کرده‌اند که بر شعر شاعر بزرگی همچون صائب تبریزی نیز تأثیرگذار بوده است.

واژه‌های کلیدی: سبک هندی، تصویر، اشک، آه، زلالی خوانساری، طالب آملی.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[۱]. دانشجوی دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان: mazharisefat@ens.uk.ac.ir
[۲]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان: mdf@uk.ac.ir

۱. پیشگفتار

تصویر، عنصر ثابت شعر و اساس خیال شاعرانه است. با اذعان به اینکه تصویر، «اثری ذهنی یا شباهت قابل‌رؤیتی است که به‌وسیلهٔ کلمه و عبارت شاعر ساخته می‌شود تا تجربهٔ حسّی او به ذهن خواننده یا شنونده منتقل شود»(داد، ۱۳۸۲: ۳۲)؛ قدرت تخیّل شاعران سبک هندی در به تصویر کشیدن عواطف و احساسات فردی -به‌ویژه حسّ اندوه- موجب شکل‌گیری تصاویر خیالی بدیع و خلق نکات غریب از آن‌ها شده است. «اشک» و «آه»، دو جلوهٔ ظهور عواطف بشری است که شاعران در طیّ دوره‌های ادبی، آن‌ها را به شیوه‌های گوناگون به تصویر کشیده‌اند. سبک هندی، یکی از دوره‌های بااهمیت شعر فارسی ازنظر ساخت تصاویر محسوس و مادّی است و از ویژگی‌های آن، «فکر بدیع، فراوانی استعاره، تشبیه و مبالغه و نازک‌خیالی است»(مؤتمن، ۱۳۷۱: ۳۵۹) که در این میان، اندوه و یأسی رمانتیک نیز در شعر شاعران این دوره، دیده می‌شود (رک. شمس لنگرودی، ۱۳۶۷: ۷۳) و آن‌ها را وادار می‌سازد تا تجربهٔ اندوهگین و حسّ فردی خویش را از طریق تمهیدات ادبی همچون فنون بلاغی و سنّت‌های ادبی، به عاطفهٔ مخاطب پیوند دهند.

۱-۱. بیان مسئله

در میان شاعران سبک هندی، زلالی خوانساری (؟ - وفات ۱۰۲۵ ه.) و طالب آملی (۹۹۴- وفات ۱۰۳۶ ه.) از چهره‌های برجسته و سرشناس در سدهٔ یازدهم هجری هستند. ازآنجاکه رسالت شاعران سبک هندی این بود که وسعت دایرهٔ تصاویر در یک بیت را افزایش دهند و «بنا به وسع طبع و قریحهٔ خویش، از بند تقلید معانی و ابتذال تصاویر خلاصی یابند»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۷۶)؛ نوجویی و نکته‌یابی زلالی خوانساری و طالب آملی، در بیان احساسات و عواطف فردی ازجمله تصویرسازی از «اشک» و «آه»، همراه با نگرشی تازه و در برخی موارد، به‌واسطهٔ قدرت تخیّل و چیره‌دستی در بهره‌گیری از فنون بلاغی، نوآورانه بوده است تا آنجا که بر تصاویر شاعر بزرگ پس از خود- صائب تبریزی- نیز تأثیرگذار بوده‌اند. بر این اساس و با توجه به ویژگی باریک‌اندیشی و مهارت این دو شاعر در تصویرسازی، هدف پژوهش حاضر، بررسی و تحلیل برخی تصاویر شاخص این دو شاعر از «اشک» و «آه» است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

اشعار زلالی خوانساری شاعر بنام سدهٔ یازدهم هجری، موردتوجه پژوهشگران قرارگرفته است، از

میان پژوهش‌های مرتبط با موضوع این پژوهش، می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:
ده‌مرده و شاهگلی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «حکیم زلالی خوانساری و هنر ترکیب‌سازی» ترکیب‌های خلّاقانهٔ شاعر را در سه بخش مضامین فکری، ساختمان دستور زبان و بلاغت بررسی کرده‌اند. سرمست و همکاران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی تشبیه در قصاید زلالی خوانساری» به بررسی تشبیه و طبقه‌بندی انواع ساختار آن در قصاید زلالی خوانساری پرداخته‌اند. نگارندگان این پژوهش (۱۴۰۳) در مقالهٔ «بررسی وابسته‌های تصویری عناصر فلکی و جانوران در شعر زلالی خوانساری»، تصاویر عناصر فلکی و جانوران را به همراه وابسته‌های تصویری آن‌ها در شعر وی بررسی کردند.

همچنین با توجه به شهرت طالب آملی به‌عنوان یکی از شاعران مبتکر و مضمون‌پرداز سبک هندی، پژوهشگران، شعر وی را از منظرهای گوناگون موردتوجه قرار داده‌اند که برای نمونه، به دو مقاله‌ای که به موضوع پژوهش حاضر، نزدیک‌تر هستند، اشاره می‌شود: کی‌منش (۱۳۷۵) در مقالهٔ «طالب آملی و صور خیال در دیوان او» ضمن پرداختن به جایگاه وی در سبک هندی، قدرت طالب آملی را در آفرینش مضمون‌های بکر و تشبیهات و استعارات نازک خیال بررسی کرده است. داودی‌مقدّم (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بازتاب غم، رنج و ناامیدی در سبک هندی با تکیه‌بر غزلیات طالب آملی»، عوامل اندوه و ناامیدی را در شعر سبک هندی بررسی کرده و با تحلیل غزلیات طالب آملی به شاخصه‌های آن در شعر وی اشاره‌کرده است.

با توجّه به پیشینهٔ پژوهش و با اذعان به شهرت و مهارت تصویرسازی زلالی خوانساری و طالب آملی در سبک هندی، تحقیقی که به‌طور اختصاصی، دو تصویر اشک و آه را در شعر ایشان بررسی کند و به نوآوری‌ها و جنبه‌های تازگی این تصاویر، پرداخته باشد؛ انجام‌نشده است.

۱-۳. روش پژوهش

در این پژوهش با روش کتابخانه‌ای و اسنادی، به‌صورت هدفمند، شعر زلالی خوانساری و طالب آملی - به‌عنوان دو شاعر سرشناس سبک هندی در سده‌ی یازدهم هجری- در راستای موضوع تحقیق بررسی شد. پس‌ازآن، تصاویر برگزیدهٔ اشک و آه در شعر ایشان، به روش تحلیل کیفی محتوای متن، در سطح بیت تحلیل گردید.

گفتنی است، ازآنجاکه زلالی خوانساری (وفات ۱۰۲۵ ه.) ازنظر زمانی بر طالب آملی (وفات ۱۰۳۶

ه.) تقدّم دارد؛ در چینش و تحلیل ابیات هر بخش، به این تقدّم توجّه شده است.

۲. بحث و بررسی

بررسی تصاویر اشک و آه در شعر زلالی خوانساری و طالب آملی نشان می‌دهد، این تصاویر، عمدتاً بر سه محور رنگ، اغراق و عملکرد و تأثیر اشک و آه تأکید دارد:

۲-۱. بررسی تصاویر شاخص اشک در شعر زلالی خوانساری و طالب آملی

بررسی تصاویر اشک در شعر زلالی خوانساری و طالب آملی نشان می‌دهد، این دو شاعر مبتکر و سرشناس سبک هندی، رویکردی نوآورانه در نمایش برخی تصاویر اشک داشته‌اند.

زلالی خوانساری، برای تأکید بر رنگ اشک خونین، از واژهٔ شهید و پیشینهٔ ذهنی و تصویری آن، بهره گرفته و این‌گونه، تصویری مبتکرانه نمایش داده است:

ز دردش اشک، اشکم را دوا شد شهیدی را شهیدی خونبها شد
(زلالی خوانساری، ۱۳۸۴: ۴۶۴)

وی، اشک را به شهیدی تشبیه کرده که خون‌بهای شهید دیگری یعنی اشک است. ازآنجاکه وی از منظری تازه به رنگ سرخ اشک اشاره‌کرده است؛ شهید بودن اشک، حسن تعلیلی برای رنگ اشک محسوب می‌شود. این تصویر مبتکرانهٔ زلالی را پس از وی، جویا تبریزی به‌صورت استعاره در بیت زیر به‌کاربرده است:

چنان هر قطره خون‌دیده‌ام بر خاک می‌غلتند که شد صحرای امکان، محشر چندین شهید از من
(جویا تبریزی،۱۳۳۷: ۸۲۹)

طالب آملی نیز برای نشان دادن رنگ سرخ اشک، با تکیه‌بر سنّت ادبی تشبیه اشک به گل سرخ، تصویری تازه از آن، نمایش داده است:

تا ازنظر، آن شعله، شتابان بگذشت طوفان گلم ز خار مژگان بگذشت
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۹۱۹)

طالب در این بیت، با نگرشی تازه، تصویر سنّتی گل بودن اشک سرخ را با تصویر مژگان، همراه کرده است؛ بدین ترتیب، مژگان همچون خار (اینجا به معنی شاخه) است که گل‌های اشک سرخ در شدّت و فراوانی ریزش از آن، طوفانی بپا کرده‌اند. گفتنی است، ترکیب تازه و برساختهٔ وی یعنی (طوفان گل)، در شعر صائب تبریزی (وفات ۱۰۸۱ ه.) تکرار شده است امّا در معنی فصل بهار به‌کاررفته است:

دو سه روزی که بود خون بهاران در جوش　　کشتی می مده از دست که طوفان گل است
(صائب تبریزی، ۱۳۶۴ ج ۱: ۷۳۵)

علاوه، تناسب اشک با خون و همچنین خونین بودن آن، از تصاویر سنّتی است که برای زلالی و طالب، محمل نوآوری در تصویر اشک شده است؛ به‌طوری‌که زلالی خوانساری، از طریق نسبت دادن صفت جدید به اشک و ارتباط آن با تصویر مصراع اوّل، تصویر نوآورانهٔ دیگری خلق کرده است:

پیِ جایش که خوناب جگر بود　　سرشک خانه دزد دربه‌در بود
(زلالی خوانساری، ۱۳۸۴: ۷۹۸)

خانه دزد و دربه‌در دو صفتی هستند که زلالی از طریق آن‌ها، سرشک را توصیف کرده است؛ بدین ترتیب، در ذهن نوجوی وی، اشک خونین همچو دزدی آواره درحالی‌که ردّ پای سرخش برجای‌مانده، فرار کرده است؛ بدین ترتیب، شاعر، با توصیف بر جای بودن ردّ پای سرشکی که از جگر خونین برآمده است، بر سرخی رنگ آن، تأکید کرده است.
طالب آملی نیز با توجه به سنّت ادبی خون بودن اشک، آن را با تصویری تازه به نمایش گذاشته است:

آلودگی خون، اثر پاکی چشم است　　مژگان مرا دامن‌آلوده مخوانید
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۵۸۹)

وی، آلوده بودن خون (= استعاره از اشک) را نشانهٔ پاکی چشم دانسته و مژگانی را که اشک خونین از آن چکیده است؛ آلوده نمی‌داند و این‌گونه از طریق این تصویر متناقض نما، خلّاقیت خویش را در برقراری تعلیل‌های شاعرانه، جلوه‌گر ساخته است.
علاوه بر تصاویر یادشده که بر رنگ اشک، تأکید داشتند؛ عملکرد اشک نیز در شعر این دو شاعر،

جالب‌توجه است. برای نمونه، زلالی خوانساری، در بیت:

هنوزم خار مژگان، خوشه‌چین است سرشکم، کوچه‌گرد آستین است
(زلالی خوانساری، ۱۳۸۴: ۷۹۸)

اشک را کوچه‌گرد دانسته است و برای نمایش تصویر نو از اشکِ ریزان بر آستین، آن را کوچه‌گرد آستین، توصیف کرده است که در بطن آن، تصویر مبتکرانهٔ تشبیه آستین به کوچه نیز مشاهده می‌گردد.
و یا در بیت:

چنان تنگ‌جایم که هنگام جوش سرشکی بَرَد خانه‌ام را به دوش
(همان: ۴۹۷)

زلالی خوانساری علاوه بر قوّت بخشیدن بر جنبهٔ پویایی اشک در تصویر (خانه بر دوش بردن)، به مدد آن، عملکرد اشک را در نشان دادن احوال و اندوه فراوان خویش، نشان داده است.
طالب آملی نیز با نگاهی نکته‌جو، تصویری از عملکرد اشک همراه با پویایی و تحرّک از آن نشان داده است:

چشم از تو غایبانه به دل داشت شورشی اشک آمد و به گوشِ نگه، گفت رازِ چشم
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۶۸۵)

(فاش کردن راز چشم در گوش نگاه)، تصویری نو و مبتکرانه است که شاعر برای نشان دادن عملکرد غمّازگونهٔ اشک به تصویر کشیده است. گفتنی است، شاعر، با هنرمندی، واژگان متناسب را در کنار یکدیگر قرار داده است: ترکیب تازهٔ (گوش نگاه) در کنار (چشم)؛ تداعی‌کنندهٔ تناسب گوش، نگاه و چشم است.
و در بیت:

در ازل، خون را نبود از رنگ‌بخشی همچو آب سرخ گشت از شرمِ اشک من بدین‌سان روی خون
(همان: ۸۲۹)

طالب آملی، عملکرد اشک را در سرخ کردن چهرهٔ خون، به تصویر کشیده است؛ بدین ترتیب، دو تصویر به‌طور همزمان، با یکدیگر به پیش می‌روند تا حسن تعلیل شاعر را قوّت بخشند: شرم داشتن خون از اشک سرخ شاعر، موجب شده است تا خون به رنگ سرخ درآید.

تلاش دو شاعر سبک هندی برای نمایش شدّت گریستن، موجب شده است تا تصاویری تازه و همراه با اغراق از اشک به نمایش بگذارند.

زلالی خوانساری، با آگاهی از سنّت ادبی که جگر را سرچشمهٔ ریزش اشک، توصیف می‌کند؛ در ابیات زیر، تصاویر نوآورانهٔ (آبله‌های جگرشکاف) و (اشکزار) استعاره از اشک را به نمایش گذاشته است:

به نوشِ بادهٔ خونِ دلِ برشته کباب به جوشِ آبله‌های جگرشکافِ حباب
(زلالی خوانساری، ۱۳۸۴: ۱۸)

عذارش، خطّهٔ خطّ سیه‌کار کنارش، اشکزار درّ شهوار
(همان: ۷۶۹)

وی در این بیت، با خلق واژهٔ جدید از اشک، علاوه بر نشان دادن اغراق در اشک ریختن، آن را در تناسب با کنار (ایهام به ساحل) و درّ قرار داده است.

طالب آملی نیز تصاویر نوآورانه‌ای برای نشان دادن اغراق در گریستن دارد؛ ازجمله در بیت:

سحر به آبِ رخ گریه، چشمِ تر شستم جبین اشک به خونابهٔ جگر شستم
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۶۶۵)

وی در این بیت، تصویر اصلی (شستن اشک با گریه) را -که نمایانگر اغراق در گریستن است- از طریق چهار تصویر به نمایش گذاشته است:

۱. تصویر (آب رخ اشک) = شاعر از طریق اضافهٔ استعاری و تشخیص، برای اشک، رخ تصوّر کرده است و در مرحله‌ای بالاتر، برای رخ اشک نیز آب و اشک متصوّر شده که تصویری بدیع و مبتکرانه است.

گفتنی است که شاعر بزرگی همچون صائب تبریزی، ترکیب تازهٔ (رخ اشک) را از طالب آملی وام گرفته و در بیتی گوید:

صبحی که چشم من به رخ اشک باز شد پیمان نبسته بود صدف با گهر هنوز
(صائب تبریزی، ۱۳۷۰ ج ۵: ۲۲۳۵)

۲. تصویر (شستن چشم تر) = شاعر با ساخت این کنایهٔ تازه و نوآورانه، بر جنبهٔ اغراق تصویر نهفته در آن، افزوده است؛ گویی شاعر در سحرگاه، چشم تر شده از اشک را با گریستن بسیار، می‌شوید.

۳. تصویر (جبین اشک) = طالب آملی برای تقویت وجه اغراق در تصویر قبل، در اینجا، مجدداً به اشک، تشخّص بخشیده و برای آن در اضافهٔ استعاری، جبین تصوّر کرده که این ترکیب نیز از نوآوری‌های وی به شمار می‌رود.

۴. تصویر (شستن با خونابهٔ جگر) = خونابهٔ جگر، تصویری رایج و سنّتی از اشک خونین است که طالب آملی، همانند تصاویر قبل، آن را در کنایهٔ تازه قرار داده و شدّت اشک خونین و گریستن را از آن اراده کرده است.

علاوه بر بیت بالا، طالب آملی در بیت:

بغل از یاسمنِ اشک، لبالب دارم گو سمن در بر و نسرین به کنارم نبود
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۵۱۸)

اشک را در تصویری تازه، به گل‌های سپید و کوچک یاسمن تشبیه کرده است؛ و ذهن خواننده را از تصویر بغل و کناری پر از گل یاسمن به تصویر کناری لبالب از اشک زلال، لغزانده است؛ این لغزش و حرکت آرام از تصویری به تصویر دیگر، با مدد پیوند تخیّل شاعر باعاطفهٔ وی، شکل گرفته است.

و یا در بیت:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

کدام شب که ز هجر تو، آب دیدهٔ من تُنُک به روی زمین، همچو ماهتاب نشد؟
(همان: ۵۱۰)

طالب آملی، در ضمن تشبیه بی پیشینهٔ (اشک به مهتاب)، دو تصویر همزمان اراده کرده است: در تصویر اوّل؛ اشک زلال و درخشان شاعر، همچون مهتاب، روشنی‌بخش شب هجران است. در تصویر دوم؛

همان‌گونه که مهتاب، زمین را فرامی‌گیرد، گریهٔ بسیار شاعر نیز بر پهنهٔ زمین، جاری می‌شود.

۲-۲. بررسی تصاویر شاخص آه در شعر زلالی خوانساری و طالب آملی

این دو شاعر برای فرانمایی و برجسته‌سازی سخن خویش، آه را با تصاویر دیگر، درهم‌تنیده و تلفیق کرده‌اند. این تنیدگی که برخاسته از تناسب آه با تصاویری همچون جگر و یا خورشید (در داغی است) موجب خلق تصویری مبتکرانه و نوآورانه از آن شده است؛ برای نمونه:

دام مرغان بهشت است و کمند غفران　　زلف آهی که به‌رخسار جگر خم‌به‌خم است
(زلالی خوانساری، ۱۳۸۴: ۵۰)

بر اساس سنّت ادبی که آه را سیاه و همچون دود، توصیف می‌کند؛ اضافهٔ تشبیهی زلف آه، ساخته‌شده است تا از یک‌سو، سیاهی آه را نمایش دهد و از سوی دیگر، باصفت خم به خم، پیوستگی و استمرار آن را نشان دهد. در این تصویر تازه، (کمند) نیز با دو کاربرد، تصویر زلف (در اشاره به سنّت ادبی تشبیه زلف به کمند) و آه (پیوستگی و نقش اسیر کنندگی آه) را در جهت نمایش فرانمایی‌شده از شدّت آن، تقویت کرده است. بر اساس جست‌وجوهای انجام‌شده در این پژوهش، صائب تبریزی (وفات ۱۰۸۰)، تصویر برساختهٔ زلالی از آه را در بیت زیر، تکرار کرده است:

ز زلف آه آخر روی جانان می‌شود پیدا　　درین ابر سیه آن برق جولان می‌شود پیدا
(صائب تبریزی، ۱۳۶۴ ج ۱: ۱۶۶)

طالب آملی نیز برای نمایش آه سوزان عاشقان، تصویری فرانمایی‌شده از آه، خلق کرده است:

تا حُسن تو در دیدهٔ دل جلوه‌گرست　　خورشید ز آه عاشقان می‌بارد
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۹۲۳)

وی با در نظر داشتن سنّت ادبی سوزنده بودن آه، با کنایهٔ (باریدن خورشید از آه عاشقان)، تصویری غریب و نوآورانه، خلق کرده است؛ بدین ترتیب، شاعر با استدلالی شاعرانه و برخاسته از سنّت، تصویر (جایگاه عشق بودنِ دل) را همچون مقدّمه و تصویر (سوزندگی آه عاشقان) را نتیجهٔ آن، قرار داده است.

در نگرشی دیگر، می‌توان گفت که شاعر با هنر تصویرسازی و تصرّف تخیّل خویش، علاوه بر سوزنده بودن آه، روشنایی و تأثیرگذار بودن آه عاشقان را نیز در نظر گرفته است و این‌گونه در تصوّر وی، آه عاشقان- برخلاف سنّت ادبی- نه‌تنها سیاه نیست بلکه درخشنده و تابناک است.

توجه این دو شاعر سبک هندی به (رنگ آه) نیز موجب خلق تصاویر قابل تأمّل در شعر ایشان شده است؛ برای نمونه، زلالی خوانساری به‌منظور تأکید بر تمایز تصاویر نوآورانهٔ خویش از آه، برخلاف سنّت ادبی سیاهی آه، (رنگ سبز) را بدان نسبت می‌دهد؛ وی در تعریف خوانسار گوید:

در جیب بهار او، سحرگاه سنبل روید ز سبزی آه
(زلالی خوانساری، ۱۳۸۴: ۳۷۹)

گویی وی با نسبت دادن رنگ سبز به آه، اندیشهٔ مخاطب خویش را به‌سوی معنویت آه و مناجات سحرگاهان خوانسار، هدایت می‌کند.

البته هر دو شاعر به سیاهی آه، توجه بیشتری داشته‌اند و بر اساس آن، تصاویر تازه و بی پیشینه به نمایش گذاشته‌اند چنانکه زلالی خوانساری، با برقراری تناسب با سنبل، تصویر نوآورانهٔ (نسبت دادن و تصوّر آه به سنبل) را خلق کرده است:

به باغم آه سنبل، زنگ بسته ز بس در شبنم خون، رنگ بسته
(همان: ۷۹۵)

پیچیدگی و تصور سیاه‌رنگی سنبل که موجب شده در سنّت ادبی، زلف را به آن، تشبیه کنند؛ نقطهٔ اشتراک همراهی آه و سنبل در شعر زلالی شده که حاصل این پیوند، تصویری تازه و بی پیشینه است.

طالب آملی نیز با در نظر داشتن تصویر سنّتی سیاهی آه، با باریک‌اندیشی و از طریق تناسب واژگانی و معنوی، تصویر تازهٔ (هندوی آه) را در بیت زیر، خلق کرده است:

بر صفِ هندوی آهم چون زند؟ تُرکِ گردون خود سواری بیش نیست
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۳۲۹)

تناسب تصاویر (هندو بودن)، (به‌صف بودن هندو) با تصاویر (تُرک) و (سوار)، برخاسته از پیوندهای

واژگانی و معنوی در سنّت ادبی است و شاعر نوجوی سبک هندی، برای نمایش تصویر تازه از سیاهی آه، آن را در ضمن این تصاویر گنجانده است. در نگرشی دیگر، شاعر با نظر به باور دشمنی گردون با آدمی، خود را به دلیل داشتن سپاه و صفی از هندوی آه، در برابر گردون، قدرتمندتر نمایش داده است. افزون‌براین، زلالی خوانساری و طالب آملی، تصاویری از آه در شعر خویش نمایش داده‌اند که بر عملکرد و تأثیر آه، تأکید دارد؛ برای نمونه، زلالی خوانساری در بیت:

آه به لب آمدهٔ سوخته رشتهٔ زخم نمک‌اندوخته
(زلالی خوانساری، ۱۳۸۴: ۳۷۹)

تصویر آه به لب آمدهٔ سوخته را با تصویر تازهٔ رشتهٔ زخم نمک‌اندوخته (استعاره از آه همراه با اشک) همراه ساخته است. شاعر، در تصویر اوّل، با وجهی از اغراق، آه جاری‌شده بر لب را سوخته، توصیف کرده است تا بیشتر بر سوزندگی آن، تأکید سازد.

امّا طالب آملی، تأثیر و سوزندگی آه را در تصاویری همچون (باعث رسوایی) و (غمّاز)، نمایش داده است:

نه همین دود جگر باعث رسوائی ماست مشک را هم جگر سوخته رسوا دارد
(طالب آملی، ۱۳۴۶:۵۵۳)

در این بیت، دود جگر، استعاره از آه سیاه و برخاسته از اندوه است که درنتیجه موجب رسوایی شاعر شده است. از سویی شاعر با برقراری شباهتی پنهان، میان دود جگر (استعاره از آه سیاه) با مشک سیاه، به این تصویر، صورتی از حس‌آمیزی نیز افزوده است؛ گویی آه سیاهِ مشک‌بوی، عملکرد و قدرت بیشتری در رسوا کردن شاعر دارد.

در بیت زیر نیز، طالب آملی تصویری مشابه بیت بالا، نمایش داده است:

نه همین آه من شیفته‌دل، غماز است مشک را هم، نفس سوخته رسوا دارد
(همان: ۵۵۲)

۳. نتیجه‌گیری

بخشی از تصاویر تازه و نوآورانه در شعر زلالی خوانساری و طالب آملی، دو شاعر بزرگ سبک هندی در سدهٔ یازدهم هجری، مربوط به تصویرسازی از عواطف این دو شاعر است که در تصاویر اشک و آه، جلوه یافته‌اند. دستاورد این پژوهش نشان داد، زلالی و طالب اساس تصویرسازی از اشک و آه را بر سه محور: تأکید بر رنگ، نمایش اغراق و بیان تأثیر و عملکرد قرار داده‌اند.

همچنین بررسی تصاویر شاخص اشک در شعر این دو شاعر نشان داد:

این تصاویر با عناصر محسوس و مادّی همچون گل، خون و. تلفیق و همراه شده‌اند که اغلب برگرفته از خیالات رایج مربوط به اشک است امّا زلالی و طالب، کوشیده‌اند تا از طریق تناسبات متنوع، در این خیالات، تصرّف کنند و تصاویر تازه از بطن آن‌ها خارج سازند. عمدهٔ تصاویر شاخص اشک در شعر این دو شاعر-به ویژه طالب- بر پایهٔ تعلیل‌های شاعرانه شکل‌گرفته‌اند که خود، محملی برای تصاویر نوآورانه از اشک شده است؛ برای نمونه، علّت سرخی خون، شرم داشتن از روی سرخ اشک است. افزون‌براین، شخصیت بخشیدن به اشک و به‌بیان‌دیگر، جاندار بودن اشک در شعر دو شاعر، موجب تحرّک و پویایی بیشتر این تصویر در تخیّل ایشان شده است؛ برای نمونه، راز گفتن اشک، دزد بودن آن، جبین داشتن و..

علاوه بر این، نگرش دو شاعر نسبت به تصاویر آه، با یکدیگر مشابهت دارد:

نقطهٔ اشتراک تصاویر آه در شعر زلالی و طالب، توجه به سنّت ادبی و سپس عدول از آن است؛ گویی شاعر، ابتدا به آگاهی خویش از تصاویر و خیال‌های کلیشه‌ای اذعان می‌کند و بلافاصله، هنر خویش را در نشان دادن تصویری تازه و حتی نوآورانه به نمایش می‌گذارد. تمامی تصاویر شاخص آه در شعر زلالی و طالب، از نوع محسوس و مادّی است که می‌تواند دلیل آن، محور بودن عاطفهٔ بشری باشد. دو شاعر سبک هندی، حسّ اندوه خود را از نوع مادّی تصوّر کرده‌اند و برای تجسّم آن نیز از ابزارهای تصویری حسّی همچون زلف، خورشید، سنبل، هندو و. بهره گرفته‌اند. بااین‌وجود، کوشیده‌اند، تصویر آه را به مفاهیم انتزاعی همچون عشق نیز پیوند دهند.

کتاب‌نامه

- جویا تبریزی، میرزا داراب بیگ (۱۳۳۷). *دیوان*، تصحیح محمّد باقر، بی‌جا: انتشارات دانشگاه پنجاب.

- داد، سیما (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
- داودی مقدم، فریده (۱۳۹۰). «بازتاب غم، رنج و ناامیدی در سبک هندی با تکیه‌بر غزلیات طالب آملی». *نشریه مطالعات زبان و ادبیات غنایی*، ۱، ۸۳-۹۸.
- دهمرده، حیدرعلی، شاهگلی، سامره (۱۳۹۷). «حکیم زلالی خوانساری و هنر ترکیب‌سازی». *جستارهای نوین ادبی*، ۲۰۱، ۱۳۱-۱۰۳.
- زلالی‌خوانساری، محمّدحسن (۱۳۸۴). *کلّیات اشعار*، تصحیح سعید شفیعیون، چاپ اوّل، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- سرمست، یدالله، حاجی مزدارانی، مرتضی، یزدانی، حسین (۱۳۹۹). «بررسی تشبیه در قصاید زلالی خوانساری». *مجله سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، ۵۵، ۲۴۱-۲۶۰.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲). *شاعری در هجوم منتقدان*، تهران: آگاه.
- شمس لنگرودی، محمد (۱۳۶۷). *گردباد شور جنون*، تهران: چشمه.
- صائب تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۴-۱۳۷۰). *دیوان* (ج ۱، ۲ و ۵)، به کوشش محمد قهرمان، چاپ پنجم، تهران: مؤسسه علمی و فرهنگی.
- طالب آملی، محمّد (۱۳۴۶). *کلّیات اشعار*، تصحیح محمّد طاهری‌شهاب، بی‌جا: کتابخانه سنایی.
- کی‌منش، عباس (۱۳۷۵). «طالب آملی و صور خیال در دیوان او». مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ۱ و ۲، ۱۰۱-۱۱۸.
- مظهری‌صفات، سمیّه، فرّخ‌نیا، مهین‌دخت، حجازی، بهجت‌السّادات (۱۴۰۳). «بررسی وابسته‌های تصویری عناصر فلکی و جانوران در شعر زلالی خوانساری». *مجلهٔ مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان*، ۳۵، ۶۵-۹۸.
- مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۷۱). *تحوّل شعر فارسی*، چاپ چهارم، تهران: طهوری.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

مضامین مدحی در غزلیات طالب آملی

سروناز ملک [۱]، خدیجه نیکجو [۲]
دانشگاه مازندران

چکیده

در طول ادوار مختلف ادب فارسی شاعران بسیاری به مدیحه‌سرایی پرداخته‌اند و قالب قصیده رایج‌ترین قالبی است که شاعران برای بیان ستایش ممدوحان خود برگزیده‌اند. طالب آملی یکی از این شاعران است که در قصایدش به مدح و ستایش افراد مختلف پرداخته است. در این پژوهش با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و بر اساس منابع کتابخانه‌ای ممدوحان طالب در قصایدش به دو دستهٔ ممدوحان غیرمذهبی و مذهبی تقسیم‌شده‌اند، سپس مهم‌ترین و پرتکرارترین مضامین مدحی طالب در ستایش این افراد ردیابی شد و این نتیجه به دست آمد که مضامین رایج در مدح افراد غیرمذهبی که غالباً پادشاهان، وزرا و صاحبان قدرت هستند؛ عبارت‌اند از: بخشندگی، عدل پروری، جنگاوری و دلاوری، عظمت و بلندمرتبگی، خوش‌خلقی، سخن‌دانی و لطافت طبع، نکوهش مخالفان، خردمندی و درایت، توصیف و ستایش اسب ممدوح و دعای خیر شاعر در حق ممدوح. از سوی دیگر، طالب در مدح افراد مذهبی، یعنی مولای متقیان علی بن ابیطالب (ع) و حضرت ولی‌عصر حجت بن‌الحسن (عج) از مضامینی همچون توسل جستن، شفاعت خواستن، اوصاف و فضایل، نکوهش مخالفان و ظهور امام زمان و گسترش اسلام بهره جسته است. فارغ از ارزش‌های زبانی و هنری اشعار مدحی، واکاوی این مضامین نشان می‌دهد که در اعماق جامعه‌ای که طالب در آن زندگی می‌کرده، چه چیزهایی به‌عنوان ارزش مورداحترام بوده است.

واژه‌های کلیدی: قصیده، مدح، مضمون، طالب آملی.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[۱] . دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، مدرس دانشگاه: malek.sarvenaz@gmail.com
[۲] . لیسانس زبان و ادبیات فارسی، دبیر مدارس نمونه آمل: nikjokhadijeh@gmail.com

۱. پیشگفتار

قصیده نخستین گونهٔ شعر فارسی است که به تقلید از ادبیات عرب وارد ادبیات فارسی شد. «این قالب شعری که منشأ آن صرفاً عربی است، در سرزمین اصلی خود بر اثر تحولات اجتماعی، تکامل زیادی یافته و در نتیجهٔ آن شعر بدوی به شعر شهری و فئودالی تبدیل‌شده بود و هنگامی‌که به ایرانیان رسید، در مراحل پیشرفتهٔ خود بود، چنان که از خصایص بدویت فقط آثار ناچیزی باقی بود که دیگر هیچ‌وجه تناسبی با آن عصر نداشت (صفا، ۱۳۸۵: ۱۴۴).

ازآنجاکه شعر فارسی در مراحل آغازین تحت تسلط دربار و صاحبان قدرت قرار داشت و موضوع رایج شعر آن زمان مدح و ستایش همین صاحبان قدرت بود، بنابراین قالب قصیده ازلحاظ فکری محملی شد برای بیان مضامین مدحی.

در ساختمان هر شعر بلند، ذهن شاعر دو گونه خلق و ابداع هنری دارد؛ در یک‌سو طرح کلی و مجموع اجزای سازندهٔ شعر که محور عمودی اثر هنری است که قدرت خیال شاعر در این جهت دارای همان اهمیتی است که در محور دیگر یعنی محور افقی و تصویرهای کوچک. بررسی شعر فارسی در این دوران نشان می‌دهد که محور عمودی خیال همواره ضعیف و دور از خلق و ابداع بوده است. قابل یادآوری است که یکی از دلایل مهم این امر یعنی عامل اجتماعی را نباید فراموش کرد، زیرا شعر ازآنجاکه در خدمت دربارها بوده و دربارها جز مدح و ستایشگری از شاعران چیزی نمی‌خواسته‌اند، حوزهٔ اندیشه و تأملات شاعر محدود و یکنواخت بوده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۶۹–۱۷۰).

از دیگر ویژگی‌های قصیده در دوران اولیه، زبان حماسی است. «در قصاید اولیه و سنتی تصاویر و توصیفات محسوس و ملموس‌اند و در آن‌ها از تصاویر انتزاعی و ذهنی و تجریدی پرهیز می‌شد. یکی از نقدهایی که بر قصاید دوره‌های بعد از مغول می‌توان وارد کرد اهتمام بر استفاده از تصاویر انتزاعی پیچیده و ذهنی است که از خاصیت کلام حماسی می‌کاهد. به‌طورکلی، تصاویر انتزاعی با روح حماسی مطلقاً سازگار نیست، تصویر در حماسه باید قاطع و مشخص باشد (همان: ۱۹۸).

موضوع قصاید اولیهٔ شعر فارسی بسیار ابتدایی و اغلب مدح بود و از حیث مدح در دورهٔ سامانی متوازن و منطقی بودند، ولی به‌تدریج اغراق‌آمیزتر شدند (رستگار فسایی، ۳۷۲: ۵۲۳). اگرچه شاعران ادب فارسی از قالب‌های شعری گوناگون همچون قطعه، مسمط، غزل، مثنوی و ... برای بیان مدح و ستایش استفاده کرده‌اند، اما به نظر می‌رسد قالب قصیده بیشتر موردتوجه شاعران بوده است؛ «زیرا این

نوع شعر با زیبایی الفاظ و روش خاص در خواندن آن برای بیان مناقب و فضایل ممدوح از دیگر قالب‌ها آماده‌تر است» (رزمجو، ۱۳۸۵: ۹۰).

۱-۱. بیان مسئله

در طول ادوار مختلف ادب فارسی شاعران بسیاری به مدیحه‌سرایی پرداخته‌اند و قالب قصیده رایج‌ترین قالبی است که شاعران برای بیان ستایش ممدوحان خود برگزیده‌اند. شاعر با استفاده از ویژگی اغراق و بزرگ‌نمایی می‌کوشد ویژگی‌ها و خصلت‌های ممدوح خود را در بالاترین درجهٔ ممکن نشان دهد و از وی چهره‌ای اسطوره‌ای و فراانسانی بسازد. همچنین، از خلاقیت و قدرت نوآوری خود بهره می‌جوید تا به بهترین شیوه ضمن نشان دادن هنر شاعری‌اش ممدوح خود را بستاید، وانگهی هم ممدوح و هم مخاطبان را تحت تأثیر قرار دهد. یکی از این شاعران طالب آملی است که با استفاده از قالب قصیده به مدح افراد مختلف پرداخته است که می‌توان آن‌ها را به دو گروه تقسیم‌بندی کرد. گروه اول ممدوحان غیرمذهبی که بیشتر پادشاهان، وزرا و صاحبان قدرت را شامل می‌شود و گروه دوم ممدوحان مذهبی که امامان و ائمهٔ اطهار را در برمی‌گیرد. این مقاله بر آن است تا اندیشه‌ها و ویژگی‌های فکری طالب آملی را در مدح ممدوحان غیرمذهبی و مذهبی ردیابی کند. فارغ از ارزش‌های زبانی و هنری اشعار مدحی، بررسی این مضامین ضروری به نظر می‌رسد، زیرا نشان می‌دهد که در اعماق جامعه‌ای که طالب در آن زندگی می‌کرده، چه چیزهایی به‌عنوان ارزش مورداحترام بوده است.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

۱. آیا قصاید طالب آملی مضامین مدحی را شامل می‌شود؟

۲. طالب در قصاید مدحی‌اش چه مضامین و اندیشه‌هایی را مطرح می‌کند؟

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

پژوهشگران بسیاری به مدیحه‌سرایی در شعر شاعران ادوار مختلف توجه نشان داده‌اند که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از:

- جوانمرد (۱۳۹۰) در پژوهشی تحت عنوان «تحلیل ساختار و محتوای مدح و ستایش در قرن ششم»، شعر مدحی را ازلحاظ ساختاری بررسی کرده است.

– مسیبی (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ خود با نام «بررسی موضوع قدرت در مدایح عصر غزنوی»، شعر مدحی را از دیدگاه سیاسی و اجتماعی واکاویده است.

– فریبا شقاقی (۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان «بررسی سیر تطور مدح در قصاید فارسی تا پایان قرن هشتم» با انتخاب ده شاعر مداح، مضامین اجتماعی را در قصاید آن‌ها بررسی کرده است.

– مینا کاظمی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با نام «تبیین جایگاه صفت در گفتمان مدح» به مطالعهٔ ساختار و محتوای صفت و چگونگی کاربرد آن در نقش عنصری زبانی در زمینهٔ مدح پرداخته است.

– غفاری (۱۴۰۰) در مقاله‌ای تحت عنوان « زمینه‌ها و خاستگاه‌های اجتماعی شعر مدحی با تکیه‌بر سروده‌های عنصری بلخی» در پی جست‌وجوی زمینه‌های اجتماعی شعر مدحی بوده است.

هرچند پژوهش‌های مختلفی در زمینهٔ شعر مدحی و شاعران مداح صورت گرفته، اما پژوهشی با موضوع بررسی مضامین و اندیشه‌های مدحی در قصاید طالب آملی انجام‌نشده است. بنابراین انجام چنین پژوهشی ضروری به نظر می‌رسد.

۱-۴. روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی- تحلیلی انجام‌شده و اطلاعات و مواد خام به روش کتابخانه‌ای گردآوری‌شده است. بدین‌صورت که مهم‌ترین و پرتکرارترین مضامین در مدح ممدوحان غیرمذهبی و مذهبی استخراج ، سپس به تبیین و بررسی این مضامین پرداخته شد.

۲. مبانی مفهومی پژوهش

مدح در لغت به معنی ستایش کردن و ستودن خصلت‌ها و صفات نیک است (دهخدا، ذیل واژهٔ مدح). اما در اصطلاح ادبی مدح را می‌توان از قدیمی‌ترین انواع ادبی دانست. «مقدار قابل‌توجهی از اشعار ما در مدح پادشاهان و صدور است. البته مدح ممکن است در باب پیغمبر، خلفای راشدین و ائمهٔ اطهار هم باشد. در مدح باید قهرمان را بیش ازآنچه هست نشان دهند و به‌اصطلاح چهره‌ای را اسطوره کنند» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۴۰).

مدیحه‌سرایان فارسی، طبقات مختلف اجتماع را در شعر خود ستوده‌اند. لیکن طبیعی است که پادشاهان، حاکمان و امیران چون از قدرت مالی و سیاسی برخوردار بوده‌اند و به خاطر موقعیت خاص

خود درجه‌ای بالاتر از اجتماع خویش را داشته‌اند، شاعران مدیحه‌سرا به امید یافتن صلت یا رسیدن به درجت، قصیده‌های مدحی خود را بیشتر به این طبقه اختصاص داده‌اند (شهیدی، ۱۳۷۲: ۳۴۰).

مدح با بیان و برجسته کردن صفات نیکویی که واقعاً در ممدوح وجود داشت آغاز شد و شاعر اهتمام داشت که در ستایش ممدوح خود سخنی نگوید که کسی آن را منکر شود و وی را گزافه‌گوی پندارد، اما رفته‌رفته مدح این خاصیت خود را از دست داد و از اعتدال خارج شد (محجوب، ۱۳۴۵: ۴۶۸)، بنابراین یک پایهٔ شعر مدحی بر اغراق و مبالغه استوار است. درواقع، ممدوح همانند قهرمان داستان است. شاعر خصایل نیکو و فضیلت‌های او را برمی‌شمارد و در اکثر مواقع با بزرگ‌نمایی صفات حسنهٔ ممدوح مانند بذل و بخشش، هیبت و شکوه، وارستگی، جنگاوری، شریعت دوستی، عدالت، جاه و مقام و ... را دست مایهٔ ستایش قرار می‌دهد؛ چرا که شاعر مداح موظف است تا ممدوح خود را از دیگر اکفا و اقران خود برتر نشان دهد و تأثیرگذاری شعرش را به حدی برساند که به یکی از مهم‌ترین اهدافش که جلب بذل و بخشش ممدوح است، دست پیدا کند.

شاید خواندن قصاید مدحی برای مخاطبان امروزی خالی از لطف باشد، اما در زمان زیست شاعر قلمرو رقابت شاعران و راهی برای گذران زندگی‌شان بود که به احتمال زیاد راه گریزی از آن نداشتند و از سوی دیگر، به نظر می‌رسد قالب قصیده در طول ادب فارسی بهترین محمل این مدایح بوده است.

در قصاید مدحی دو جزء مهم وجود دارد؛ یکی مداح که همان شاعر است و دیگری ممدوح. رابطهٔ این دو رابطه‌ای دوسویه بوده است. از یک‌سو، پادشاهان توجه خاصی به پرورش شاعران مداح داشتند و این کار را با بذل صله و هدایای گوناگون و صد البته ارزشمند نشان می‌دادند، زیرا شعر مدحی ابزاری برای تبلیغ و حفظ حکومت وقت به‌ویژه شخص پادشاه و ترساندن مخالفان به شمار می‌رفته است و موجبات بقا و تداوم حکومت، همچنین ماندگاری نام ممدوح را موجب می‌شده است. «کاری که روزنامه‌های دولتی و رادیو و تلویزیون و مجموعهٔ رسانه‌های تحت کنترل دولت‌ها امروز انجام می‌دهند، در گذشته بر عهدهٔ جماعت شعرا، یعنی شاعران درباری بوده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۵۵). از سوی دیگر، برای شاعر مداح نیز این توجه پادشاهان، اهداف و اغراض مادی و اسباب گذران معیشت آنان را فراهم می‌کرده است. با توجه به این دلایل، دور از ذهن نیست که شعر مدحی در اکثر دوره‌های ادب فارسی مورد توجه شاعران و سلاطین بوده است.

فارغ از ارزش‌های زبانی و هنری اشعار مدحی، این گونه شعرها شاید به ظاهر اشعاری خالی از زمینه‌های اجتماعی به نظر برسد، ولی در آن سوی این خلأ از کاربردی سیاسی و اجتماعی برخوردار است و می‌تواند یکی از مهم‌ترین اسناد بررسی تحول ارزش‌ها در سیر تاریخ جامعه باشد و روشن می‌کند که در دوازده قرن که اسناد شعری مکتوب از آن باقی است، در اعماق جامعه چه چیزهایی به‌عنوان ارزش مورداحترام جامعه بوده است (همان: ۱۶۲-۱۶۳). در این صورت، تردیدی نیست که واکاوی مضامین اشعار مدحی از اهمیت به‌سزایی برخوردار است.

۳. بحث و بررسی و تحلیل داده‌ها

در این بخش مهم‌ترین و پرتکرارترین مضامین مدحی با توجه به دسته‌بندی ممدوح (ممدوح غیرمذهبی و ممدوح مذهبی) در قصاید طالب آملی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۳-۱. مضامین مدحی در وصف ممدوحان غیرمذهبی

طالب آملی در قصایدش بسیاری از صاحبان قدرت را مدح و ستایش کرده است که عبارت‌اند از: ابومظفر شاه عباس صفوی، جهانگیرشاه پادشاه مغولی هند، نورمحل بیگم همسر ایرانی جهانگیرشاه، اعتمادالدوله صدراعظم جهانگیرشاه، میرابوالقاسم حکمران آمل، میرزا شفیع مازندرانی رئیس استیفا و موقوفات املاک خاصهٔ سلاطین صفوی در مازندران و گیلان، میرزا غازی ترخان حاکم قندهار، عبدالله خان فیروزجنگ حاکم گجرات، چین قیلیچ خان حکمران پیشاور، حکیم مسیح‌الزمان (حکیم صدرا) از امرای دربار جهانگیرشاه. در ادامه مهم‌ترین و پرتکرارترین اندیشه‌ها و ویژگی‌های فکری طالب در مدح این افراد غیرمذهبی تبیین می‌شود:

۳-۱-۱. بخشندگی

بخشندگی از صفاتی است که طالب تمام ممدوحان خود را به این صفت ستوده است. مضمون بخشندگی از مضامین پرتکرار در اشعار مدحی به‌ویژه در شعر طالب است؛ زیرا به‌طور مستقیم با صله دادن ممدوح به شاعر در ارتباط است. گویا شاعر با شرح و بسط این ویژگی ممدوح و بزرگ‌نمایی آن به نوعی تقاضای دریافت صله را مطرح می‌کند. در بیشتر ابیات با مضمون بخشندگی، شاعر با استفاده از واژه‌هایی همچون ابر، بحر، قطره و آسمان پیرامون این مضمون تصویرسازی کرده است:

بحر کفش چون کف آورد به لب از جود　　خانه به یغما دهد ذخیره و کان را
(طالب آملی: ۴)

آسمان هر قطرهٔ دست گهربار تو را　　مایهٔ تفویض چندین ابر نیسانی کند
(همان: ۱۸)

همان سحاب کفی کز سپهر جود آمد　　خطاب مختصرش فخر دودمان کرام
(همان: ۶۶)

به دست جود بشکافد گریبان تهیدستی　　به مقراض سخا برد سر زلف پریشانی
(همان: ۱۰۵)

طالب در قصاید مدحی‌اش در چندین مورد اظهار بی‌نیازی می‌کند و خود را فردی قانع می‌داند که با انگیزهٔ دریافت صله مدح نمی‌گوید. وی در مدح میرابوالقاسم حکمران آمل می‌سراید:

هر روز به نظمی اگرت در سر آرم　　ظن می‌نبری کم صله مقصود و مراد است
الفت نپذیرم به زر و سیم که پائین　　بیگانگی جوهر و انسان و جماد است
(همان: ۱۱)

اما از سوی دیگر، نیم‌نگاهی نیز به لطف و بخشندگی ممدوح دارد. طالب در ستایش میرزا غازی ضمن اظهار قناعت و خرسندی به لطف و عنایت ممدوح نیز امیدوار است:

مرید همتم اینک نشسته فارغ بال　　بر آستان قناعت ز روی استقلال
به هرچه از دوست رسد قانعم قانع　　شکر نباشد حنظل قصب نباشد شال
ولی بود ز توام چشم آنکه نپسندی　　سر به عرش رسانیدهٔ مرا پامال
(همان: ۵۴)

وانگهی، طالب هیچ‌گاه به‌طور مستقیم و صریح از ممدوح خود طلب صله نکرده است، چنین به نظر می‌رسد که تلویحاً و در خلال ستایش سخاوتمندی و جود ممدوح، این درخواست را مطرح می‌کرده است:

به کنج خانه خیل شاعران را　　سخن در کاغذ و زر در جوال است
(همان: ۱۵)

کرم جز این نبود کام‌بخش طائی را　　که در مجازی امکان نکرد رد سؤال
(همان: ۵۲)

۲-۱-۳. عدل‌پروری

یکی دیگر از مضامین مدحی رایج در قصاید طالب عادل بودن ممدوح و عدالت‌پروری اوست که این عدالت‌پروری نتایجی را برای مردم جامعه نیز به دنبال دارد که همانا از بین رفتن ظلم و ستم و رواج امن و آسایش است:

دهر مباهی به عدل او بود آری　　عدل فروزد چراغ امن و امان را
(همان: ۴)

دستور زمان میرابوالقاسم عادل　　کز معدلتش ظلم نواگستر داد است
(همان: ۱۱)

ز بیم چنگل شاهین عدلش　　سر مرغ ستم در زیر بال است
(همان: ۱۴)

ز شهربند وجود ای ستم دواسبه گریز　　که صیت عدل جهانگیر پادشاه رسید
(همان: ۲۳)

چو زهاد ریاضت‌پیشه بیم شحنهٔ عدلش　　هژبر شرزه را پرهیز فرماید ز حیوانی
(همان: ۱۰۶)

همچنین، شاعر عدالت‌پروری ممدوح را موجب حفظ و رواج دین می‌داند:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ای اثـر ظـلـم در زمـان تـو نـایـاب عـدل تو معمور کـــــرده خـانـهٔ دین را
(همان: ۹)

حتی عدالت‌گستری ممدوح باعث شادی و شادابی مردم جامعه می‌شود:

به عهد خرم عدلش که از شـــادابی خاطر به هم نـایـد دهـان غنچهٔ دل‌هـا ز خنـدانی
(همان: ۱۰۵)

۳-۱-۳. جنگاوری و دلاوری

جنگاوری و شجاعت از دیگر ویژگی‌های مهم حاکمان و صاحب‌منصبان جامعه است. در گذشته، حاکمان نقش به‌سزایی در پیروزی در جنگ‌ها داشتند و این پیروزی‌ها به شجاعت، دلاوری و درایت آن‌ها نسبت داده می‌شد؛ نه به تعداد بی‌شمار لشکریان و نه به بسیاری اسباب جنگی.

طالب در وصف دلاوری‌های ممدوح چند نکته را مد نظر دارد. نکتهٔ اول اینکه مهم‌ترین مضمونی که شاعر پیرامون آن تصویرسازی و مداحی کرده است، ستایش ممدوحی است که شجاعت و دلاوری او لرزه بر اندام دشمنان می‌اندازد:

هـیـبـت تـیـغ تـــو در قـــلـمـرو بـدخـــواه رنـگ بـه رخ برشـــکســـته پیر و جوان را
(همان: ۱۰۵)

قدح‌پیمای بزم فتح و نصـــرت میرزا غازی که تیغش جامهٔ عیدی ز خون دشمنان پوشد
(همان: ۲۵)

نکتهٔ دوم این است که طالب ابزار جنگی مورد استفادهٔ ممدوح در جنگ‌ها را می‌ستاید و پیرامون آن تصویرسازی می‌کند درجهت بزرگ‌نمایی قدرت و شجاعت ممدوح:

ســـنـان نـیـزه‌اش در ســـیـنـهٔ خصـــم چو در جوف قلم ترکیـب نـال اســـت
(همان: ۱۴)

ز تیغش زان سوی دیوار گلشن فی‌المثل عکسی اگر بر یاسمین افتد لباس ارغوان پوشد
(همان: ۲۶)

وانگهی، در برخی ابیات، شجاعت و دلاوری ممدوح در جهت پایداری دین اسلام و نابودی کافران مورد ستایش قرار می‌گیرد:

وه چه تیغ الماسگون برقی که هنگام مصاف چون گذر بر فرق اعدای مسلمانی کند
(همان: ۱۷)

٤-۱-۳. عظمت و بلندمرتبگی

عظمت و بلندمرتبگی ممدوح از دیگر مضامین رایج در قصاید مدحی طالب است. طالب اکثر ممدوحان خود را به این صفت ستوده است:

خاک به خود بالد از خرام تو آری پای تو سر بر فلک رسانده زمین را
(همان: ۶)

نسبت خویشی به آستان تو دارد پایه از آن شد بلند چرخ برین را
(همان: ۹)

ای ملایک رفعتی کز روی قدر سایه‌ات پهلو زند بر آسمان
(همان: ۹۳)

علاوه بر این، طالب جاه و مقام ممدوح را یکی از دلایلی می‌داند که موجب حسادت حاسدان و دشمنان می‌شود و حاسدان را به خاطر این تنگ‌نظری لعن و نفرین می‌کند:

حاسد جاهت ز بس که مارسرشت است خاک غذا باشد آن خسیس لعین را
(همان: ۸)

گزید از رشک جاهش خصم انگشت حسد چندان که دندان در دهانش غرق خون چون ناودان آمد
(همان: ۳۵)

و گاه ممدوح خود را با دیگر پادشاهان بلندمرتبه مقایسه می‌کند و وی را در علو درجه و مقام برآنها برتری می‌دهد:

نورمحل بیگم آنکه پیش رکابش فخرکنان می‌روند قیصر و فغفور
(همان: ۴۴)

رسید مژده که اینک ز پیش طاق جلال
فروغ چتر سلیمان به بارگاه رسید
(همان: ۲۲)

گاه شاعر ضمن ستایش بلندمرتبگی و شکوه و عظمت ممدوح تلویحاً از وی می‌خواهد که همچون دیگر پادشاهان بزرگ مرحمت و لطفش را نثار مداح خود کند:

روزگارت کرده خاقان بر سر ابنای دهر دور نبود گر مرا لطف تو خاقانی کند
(همان: ۱۸)

۵-۱-۳. خوش‌خلقی

گشاده‌رویی، زبانی نرم و ملایم و خوش‌برخوردی از صفات لازم برای حاکمان و صاحبان قدرت در یک جامعه است که باعث جلب مودت و دوستی شده و در معاشرت‌های اجتماعی نقشی تعیین‌کننده ایفا می‌کند؛ چراکه جلب اعتماد، احترام و محبت مردم را در پی دارد. طالب یکی از ویژگی‌های لازم برای پادشاهان، وزرا و صاحب‌منصبان را خوش‌خلقی می‌داند:

طایر خلقش بنامیزد چو طاوس بهشت می‌کند پرواز وز شهبال می‌بارد عبیر
(همان: ۴۲)

با خلق او نسیم چمن راست نسبتی لیکن چو نسبتی که بود جسم را به جان
(همان: ۷۵)

همچنین، در ضمن ستایش این صفت، ممدوح را به خوش‌خلقی و گشاده‌رویی نسبت به مردم دعوت می‌کند، زیرا این ویژگی را یکی از عوامل موفقیت ممدوح در مراوده با مردم می‌داند:

ز خـــــلق خوش بـه روی خلق عـالم　　لبش خندان‌تر از صـبح وصـــال اســـت
(همان: ۱۴)

نســـیمی کـه از جیـب خلقش وزیـده　　روان‌پـــرور انـس و جـــان اوفـتـاده
(همان: ۹۳)

از نـــسیم عـــطـــر خـــلقـــش خـــلق را　　مـــغـــز عـــطاری کـــند در اســـتخـــوان
(همان: ۸۰)

٦-١-٣. سخندانی و لطافت طبع

قدرت بیان و سخندانی حاکمان و صاحب‌منصبان جامعه از این نظر اهمیت دارد که آن‌ها را قادر می‌سازد تا افکار و اندیشه‌هایشان را واضح، بدون ابهام و به بهترین وجه ممکن به دیگران منتقل کنند. طالب سخندانی و لطافت طبع را یکی از ویژگی‌های مهم ممدوح خود می‌داند و آن را می‌ستاید:

کـــلک فـــصیح تو در مکالمه بشکست　　چـــرب‌زبـــانـــیـــش رونـــق بـــلســـان را
(همان: ۵)

ســـمند طبع تو در عرصـــه‌ای کند جولان　　که شـــخص وهم کند از تصـــورش فریاد
(همان: ۲۰)

آب گـــهر ز فـــیض رقـــم‌های کلک تو　　مـــرغـــان نـــامـــه‌بـــر را از پـــر فـــروچـــکد
(همان: ۲۷)

در مواردی هم فصاحت کلام و خوش‌طبعی ممدوح را با حضرت عیسی که در گهواره سخن گفت، مقایسه می‌کند:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

گر ندیدی عیسی معجز سخن را در سخن　　بر لب او چشـــم دل بگشـــای در اثنای نطق
چـــون زبان او شکر ریزد که را حـــد مقال　　چون بیان او گهر باشـــد که را یارای نطق
(همان: ۴۹)

گاهی هم لطف بیان و سخندانی ممدوح را همچون آیه‌های قرآن گوش‌نواز و پندآموز می‌داند:

سخنوری که احادیث جانفزاش دهد　　جلای سامعه چون استماع قرآنی
سخنوری که به ایمای طبع موی شکاف　　نگفته نکته کند حل آن به آسانی
(همان: ۱۱۱)

وانگهی، در برخی موارد، ممدوح را با سخنوران و شاعران نامی مقایسه می‌کند و لطف سخن و زبان‌آوری ممدوح را برتری می‌دهد. طالب در ستایش سخندانی میرزا غازی می‌گوید:

ز رشک بلبل شیرین نوای گفتارت　　که هست خامشی او هزاردستانی
به معرضی که زبان تو تیغ نطق کشد　　قلم به رعشه فتد در بنان خاقانی
(همان: ۱۰۱)

۷-۱-۳. نکوهش مخالفان

پافشاری و تأکید بر بیان خصایل ناپسند دشمنان و مخالفان ممدوح از دیگر مضامین پرتکرار شعر طالب است. طالب دشمنان و مخالفان ممدوح خود را بسیار ضعیف و ترسو می‌شمرد که از چنگال او رهایی نخواهند داشت. او به دشمنان ممدوح می‌تازد، آنان را در هم می‌کوبد و از آن‌ها افرادی پست و فرومایه می‌سازد:

بدخواه را به معرکه در آتش نبرد　　آن دم که آب تیغ تو بر سر فروچکد
ریزد ز دیده‌های زره قطره‌های زهر　　چون آب کز لباس شناور فروچکد
(همان: ۲۸)

اگر عدوی تو لب تر کند به چشمهٔ خضر　　دهن به زهر بشوید زلال حیوانی
وگر کند به دل اندشه کز سفینهٔ ضعف　　به روی بحر چو خس بگذرد به آسانی
(همان: ۱۰۱)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ممدوحان طالب ازآنجاکه افرادی صاحب‌منصب و قدرتمند هستند، بدخواهان زیادی دارند. طالب حسودان ممدوح خود را که به گونه‌ای از مخالفانش محسوب می‌شوند، نکوهش و لعن و نفرین می‌کند و گاه در مقابل آن‌ها ممدوح خود را برمی‌کشد:

معانـد بـا جبین پـرگـره بـگریست از انـده که اینک بیشـهٔ ما را هژبر جانسـتان آمد
(همان: ۳۳)

پی مهمانی غم چون حسودش سفره اندازد کند بـــر سـفرهٔ او شـوربختی‌ها نمکدانی
(همان: ۱۰۶)

علاوه بر این، شاعر فضایل اخلاقی ممدوحش را مایهٔ حسادت دشمنانش می‌داند و از مخالفان چهره‌ای ضعیف، حسود و بزدل ارائه می‌دهد. او در مدح غازی خان می‌سراید:

شـــمع زمـــانه غـــازی کز رشک رای او دایـــم نـــصیب دیدهٔ اعدا گـــریستن
بادا حســود جاه تو را روز و شــب شــعار در آرزوی مـــرگ مـــفاجا گریســتن
(همان: ۷۴)

۸-۱-۳. خردمندی و درایت

اینکه حاکمان و صاحب‌منصبان جامعه، خردمند، جامع علوم و حکیم باشند، اهمیت چشمگیری داشته و این ویژگی به‌عنوان یک پیش‌فرض برای آن‌ها در نظر گرفته می‌شده است. طالب نیز در حین ستایش خردمندی و فضل ممدوح، داشتن این صفت را برای وی شایسته و پسندیده می‌شمرد:

به‌پیش رای او خورشید دربرقع‌شود زآن رو که عیب جوهر آئینه را آئینه‌دان پوشـد
(همان: ۲۳)

مر تو را زیبد بـــه استحقاق در ملک عقول کوس دانایی زدن با فطرت گردون مسـیر
(همان: ۴۳)

ای نور چـشم دانـش و ای آبـروی عـقـل وی روشـن از فـروغ تـو نـه آسـمان بـزم
(همان: ۷۵)

همچنین، درایت و خردمندی ممدوح حلال مشکلات و همچون چراغی هدایتگر شب‌های تار جهل و نادانی است:

مشکل من کاندر آن‌فکر فلاطون عاجزاست　　در کف مشکل‌گشایت رو به آسانی کند
(همان: ۱۸)

با مدد رأی او بتوان خواند　　در دل شب سرنوشت چرخ برین را
(همان: ۸)

حصن فلک را کلید عقل تو بگشود　　تا بگشاید چو حصن‌های حصین را
(همان)

در برخی موارد شاعر، ممدوح عالم و فاضلش را الگو قرار می‌دهد و می‌کوشد از وی علم و دانش بیاموزد. طالب در مدح حکیم صدرا، علت سفر خود را به هند استفاده از محضر پرفیض این ممدوح عالم و فرزانه می‌داند:

گجرات را گذاشته کردم هوای هند　　تا کسب فیض صحبت آن نکته‌دان کنم
بنشسته رجل‌وار دو زانو به خدمتش　　چون طفل عقل ابجد عرفان روان کنم
(همان: ۷۰)

۹-۱-۳. توصیف و ستایش اسب ممدوح

اسب از دیرباز در باور ایرانیان از اهمیت به‌سزایی برخوردار بوده است و این امر به‌خوبی در شاهنامهٔ فردوسی قابل مشاهده است. اسامی‌ای که در شاهنامه از ترکیب با واژهٔ اسب ساخته شده‌اند، نشان از همین اهمیت دارد. طاهری شهاب در دیوان طالب اذعان می‌دارد، در بین شاعران عصر صفوی راجع به تعریف اسب منظومه‌ای به خوبی شعر طالب یافت نشده است (طاهری شهاب، ۱۳۴۸: ۵۳). وی در قصیده‌ای با نام «مدح غازی خان و اوصاف اسب ممدوح» ویژگی‌های اسب ممدوح را به زیبایی برمی‌شمرد، سپس سرعت سیر اسب را با مهارت سوارش پیوند می‌زند:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ز جنس وحش بود تا بود بر آخور لیک　　کنی چو قصد عنانش برآورد پر و بال
چو پویه شود کف‌زنان به هر گامش　　هزار عمر قدم سوده ماند از دنبال
عجب ز سرعت سیرش مدان که راکب او　　همیشه تهمت ماضی زند بر استقبال
(همان: ۵۳)

طالب در مدح اعتمادالدوله، هنگام ستایش اسبش در شانزده بیت متوالی، اسب او را با رخش و شبدیز مقایسه می‌کند و اسب ممدوح را برتر می‌داند، سپس چنین اسبی را شایستهٔ چنین سواری می‌شمرد:

رخش تو گفتم کدام رخش و چه شبدیز — نیست نشانی از او نه این و نه آن را
دست زنان چون همی به شیهه درآید — آب کند زهره اژدهای دمان را
زینسان رخشی سزای چون تو سواری است — ای به کفت روزگار داده عنان را
(همان: ۶)

به نظر می‌رسد ازآنجاکه اسب همواره در جنگ و شکار همراه و یاور سوار خود است، طالب با مدح اسب ممدوح تلویحاً دلاوری، مهارت و شجاعت ممدوحش را هنگام جنگ و شکار می‌ستاید:

هرگه شود صدای سم توسنش بلند — از رزمگه چو طنطنهٔ رعد آسمان
روح از مغاک پیکر اعدا کند ز بیم — پرواز چون کبوتر چاهی ز آشیان
(همان: ۷۵)

چو عزم خانهٔ زین کرد با صلابت شیر — به مصلحت قدم آهوان ز کار افتاد
به صحن دشت چو حکم شکار جرگه نمود — زمین چو گویی در حلقهٔ سوار افتاد
(همان: ۳۵)

۱۰-۱-۳. دعای خیر شاعر در حق ممدوح

طالب تقریباً در تمام قصاید مدحی‌اش، شعرش را با دعایی در حق ممدوح به پایان می‌برد و برای وی عمر طولانی، نابودی دشمنان و مخالفان، دوام حکمرانی، اقبال خوش، دوری از چشم بد، گشاده‌دستی و بخشندگی و ... می‌طلبد:

کز جهان تا نام وز گیتی نشان برجا بود — حفظ شاهنشاه عدل آئین جهانبانی کند
دشمن جاه‌وجلالش روزوشب درخون خویش — همچو طفل غنچه بازی‌های پنهانی کند
(همان: ۱۸)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

هزار سال بمان همنشین شاهد عیش — که شاهد عمر تو بر دهر خوشگوار افتاد
پس از فنای جهان سال‌ها تو باقی باش — که با تو عهد بقا سخت استوار افتاد
(همان: ۳۷)

همیشه تا صف بیچارگان برند پناه — به صاحبان دل از حادثات دورانی
به زیر سایهٔ بال همای چتر تو باد — پناه خلق چه ایرانی و چه تورانی
(همان: ۱۰۱)

و گاه در ضمن دعا، ممدوح خود را به بخشندگی و گشاده‌دستی دعوت می‌کند:

رخش شکفته و طبعش جوان و خاطر شاد — کفش گشاده و ملکش فراخ و عمر دراز
(همان: ۴۵)

۲-۳. مضامین مدحی در وصف ممدوحان مذهبی

طالب آملی قصاید شیوایی در منقبت مولای متقیان علی بن ابیطالب (ع) و حضرت ولی عصر حجت بن الحسن (عج) سروده است. در ادامه مهم‌ترین و پرتکرارترین ویژگی‌های فکری طالب در منقبت این بزرگواران تشریح می‌شود:

۱-۲-۳. توسل جستن

توسل در میان شیعیان جایگاه ویژه‌ای دارد. شیعیان علاوه بر توسل به پیامبر (ص) به امامان و ائمهٔ اطهار نیز متوسل می‌شوند و آنان را واسطهٔ اجابت دعای خود قرار می‌دهند.

طالب در دوران آوارگی و سرگردانی و در ایام انزوا و مهجوری، زمانی که غم واندوه بر وجودش مستولی شده، خود را شاعری توانمند و فاضل می‌بیند که روزگار با او سر ناسازگاری دارد و قدر و منزلتش نادیده گرفته شده است:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

دلم را از این چار بازار ارکان — به هر بیع چندین زیان اوفتاده
جهان رسم افسردگی کرده شایع — به نوعی که شمع از زبان اوفتاده
نمک نیست در شیوهٔ سربلندان — همان اوفتاده همان اوفتاده
سخن بکر زائیده از صلب فکرم — چو گوهر که از جیب کان اوفتاده

رخ صفحه از خامهٔ عنبرینم مزلف چو روی بتان اوفتاده
(همان: ۹۰-۹۲)

سپس، با توسل جستن به امیرالمؤمنین (ع) خاطر آزرده و غمدیده‌اش را تسلی می‌بخشد:

گر افتاده‌ام شکر باری که هستم به راه امام زمان اوفتاده
علی ولی آنکه از ضرب تیغش تن خصم چون فرقدان اوفتاده یان
(همان: ۹۰-۹۲)

در چکامه‌ای که طالب در اواخر عمرش در مدح علی بن ابیطالب (ع) سروده، خود را فردی گناهکار می‌بیند که با اظهار ندامت و پشیمانی قصد توبه کردن دارد:

گناه می کشی را عذر گفتم کیستم آخر که آرد در سجود خویشتن هر لحظه مینائی
به بزم دهر کردم های‌هویی چند و می‌ترسم که بارآرد به‌حشر آن های‌هویم وای ویلائی
مکرر گشت عصیان تا کی این‌آلودگی تاکی خجل گشتم خجل زین‌پس من و سامان تقوائی
پشیمانی جرمم رهنمای توبه شد آری نباشد چون ندامت عاصیان را توبه فرمائی
عیار نقد هر ناکردنی سی سال سنجیدم جوی حاصل نشد از هیچ‌یک دل را تسلایی
(همان: ۱۱۶)

سپس، طالب دست به دامان مولای متقیان علی (ع) می‌شود و به او توسل می‌جوید:

ننوشم می اگر در مجلس روحانیان باشم به غیر از ساقی کوثر نخواهم باده پیمائی
امام انس و جن شاهی که نبود منکر ذاتش مسلمانی یهودی کافری گبری و ترسائی
خطیب هفت منبر شاه دین داماد پیغمبر که در منشور ایمان همچو نامش نیست طغرائی
(همان)

علاوه بر این، طالب در چکامه‌ای شکوه و شکایت خود را از ابنای زمان، افراد جاهل، نادان، حسود، کینه‌توز و قدرناشناس بیان می‌دارد. افرادی نادان و سیاه‌دل که قدرت تشخیص سفال از گوهر را هم ندارند:

آن کـــور بـــاطنان نـــشناســـند از ســـفال　　با این کـه خویش را همـه گیرنـد جوهری
بـــــا این ســـیه‌دلان چه زنم لاف دوســـتی　　کـز کـیـنـه مـهـر را نـشناسنـد از خـری
عـاجـز چـــنان ز تـفـرقـهٔ لـذت الـم　　کـز نـیش نـــوش را نـشناسند خوشتری
یـــکسـان بـــود ز کودنی اندر مذاقشـان　　طـعم نـبات مـصـری و صـبر سـقوطـری
در علم خســـت و حســـد و کینه ماهرند　　دیگر به دسـت نیسـت جز ایشـان هنروری
(همان: ۱۰۸)

شاعر که از این همه نادانی، سیاه‌دلی و طعن رقیبان به ستوه آمده، شکوائیهٔ خود را به محضر امام زمان (عج) معروض می‌دارد و به ایشان متوسل می‌شود:

از شـــرم ایـن ســـیـاه‌دلان مـی‌بـرم پـنـاه　　بـر درگـه امـام زمـان نـقـد عســـگـری
(همان: ۱۰۹)

۲-۲-۳. شفاعت خواستن

در دین اسلام شفاعت زمانی مطرح می‌شود که فردی نزد خداوند برای دیگری طلب آمرزش و مغفرت کند. از روایات اسلامی مشخص می‌گردد که شفیعان در روز قیامت علاوه بر انبیای الهی، امامان و ائمهٔ اطهار نیز هستند.

زمانی که طالب خود را غرق گناه می‌داند با توسل جستن به درگاه مولای متقیان علی (ع) وارستگی و آزادگی خود را از لذات دنیوی اعلام می‌دارد و ایشان را در روز محشر شفیع خود قرار می‌دهد:

بـزرگا، دستگیرا، رحم کن از پـنجهٔ عـجزم　　مکش دامن که در محشر ندارم جز تو ملجائی
به‌کف دارم یکی حکم شـفاعت از شـه یثرب　　نـه طغرای تو این پروانه را می‌خواهم امضائی
(همان: ۱۱۸)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

طالب طبق رسم معهود خود در پایان قصایدش دست به دعا برمی‌دارد. در قصاید ممدوحان غیرمذهبی شاعر در حق ممدوح خویش دعا می‌کند، اما در قصاید مذهبی گاه شاعر در حق خود دعا می‌کند و امامان بزرگوار را شفیع خود قرار می‌دهد. وی دست دعا برمی‌آورد تا در راه دین استوار و پایدار بماند و هیچ‌گاه از آن منحرف نشود:

ندارم آرزوی هیچ مطلب یا ولی الله — جزاین‌دولت‌که درمدح توگویم شعر غرائی
زبانم را عذوبت بخش تا بر شأن اولادت — به نظم و نثر هر دم سر کنم شایسته انشائی
حریصم ساز درتحریر نعت‌ومنقبت زآن سان — که‌نبود خامه‌ام درخواب هم بی‌شغل املائی
طلبکار رسوم شرع کن هر موی طالب را — که نبود در جهان بیچاره اسم بی‌مسمائی
(همان)

طالب به خود نهیب می‌زند که تفاخر به سخنوری و شعردانی کافی است، در مقابل آرزو می‌کند که منقبت مولای متقیان همیشه ورد زبانش باشد:

خموش طالب زین نغمه‌ها تفاخر بس — برآر دست دعا بر در حریم اله
همیشه تا نبود تشنگان بادیه را — زبان دل مترنم به غیر حرف میاه
مرا که تشنه لب خاک‌بوس درگاهم — همیشه ورد زبان باد خاک درگه شاه
(همان: ۹۶)

۳-۲-۳. اوصاف و فضایل

در طول چهارده قرن سخنوران، محدثان، مورخان و شاعران در مدح و عظمت و کرامت و فضایل انسان کاملی مثل امیرالمؤمنین (ع) سخن‌ها گفته‌اند و به اندازهٔ فهم و معلومات خویش آن حضرت را توصیف و تمجید کرده‌اند و شاید قطره‌ای از دریای فضایل او را به تحریر درآورده‌اند (روحانی، ۱۳۷۹: ۶۱). طالب نیز در منقبت حضرت علی بن ابیطالب (ع)، اوصاف و فضایل ایشان همچون دلاوری و شجاعت، جود و بخشندگی، ایمان، علم و دانش، عدالت، بلندمرتبگی و شکوه، خردمندی و عفو و بخشایندگی‌اش را می‌ستاید.

طالب در اکثر ابیات با مضمون دلاوری، شجاعت و جنگاوری حضرت علی (ع) را از هیبت شمشیرش می‌داند، به گونه‌ای که لرزه بر اندام دشمنان می‌اندازد. شاعر معتقد است روزگار دلاوری همچون او را تاکنون ندیده و از این پس هم نخواهد دید:

علی ولی آنکه از ضرب تیغش تن خصم چون فرقدان اوفتاده
تب لرزه از هیبت ذوالفقارش به اندام هفت آسمان اوفتاده
(همان: ۹۳)

ندیده باغبان دهر نی من بعد هم بیند ریاض ملک را چون ذوالفقارش نخل‌پیرائی
(همان: ۱۱۷)

به آب تیغ زهرآلود او بازد لب دشمن همان عشقی که بازد مور با شهد مصفائی
(همان: ۱۱۸)

از دیگر فضایل امیرالمؤمنین (ع) خردمندی، درایت، علم و دانش ایشان است. پیامبر (ص) در حدیث مدینه العلم می‌فرمایند: «من شهر علم هستم و علی درِ این شهر است، پس هرکس خواهان علم باشد، ناگزیر باید از در آن وارد شود»(امینی، ۱۳۸۸: ۸۷). طالب نیز علم و دانش را همچون چشمی می‌داند که علی نور آن است، حتی علوم مختلف در محضر حضرت علی (ع) کسب فیض کرده‌اند:

همان که یوسف رایش چو پرده اندازد به سینه‌ای که دهد تیرگی به سینهٔ چاه
چنان شود که بر این نیل برکه نصب کنند به دشت شعشعه فواره‌های نور ز آه
(همان: ۹۵)

عمرها در مدارس علمش کرده خیل علوم کتابی
(همان: ۱۱۴)

ضیای دیدهٔ دانش صفای سینهٔ عقل ب فروغ ناصیهٔ دین علی ولی الله
(همان: ۹۵)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

در وصف مقام بلند و شکوه عظمت امیرالمؤمنین همین بس که آسمان و زمین سر بر زمین می‌سایند و اظهار بندگی می‌کنند و صدف در مقابل والامقامی ایشان بی‌قدر و بی‌ارزش افتاده است:

زهی رتبه کز دیدنش چشم بینش — به دیدار حق در گمان اوفتاده
صدف گشته خاک نجف گوهرش را — از آن آبروی جهان اوفتاده
(همان: ۹۳)

در صفات جلالش ار سطری — ریزد از خامه‌های کتابی
در مقامات فتح و کسر کنند — آسمان و زمینش اعرابی
(همان: ۱۱۴)

عادل بودن و عدالت‌پروری امیرالمؤمنین که از زمان حیات ایشان زبانزد خاص و عام است، آنقدر فراگیر شده که عجز و ناتوانی عاجزان را به قدرت و شهامت تبدیل کرده است:

چو عدل او کند امداد عاجزان شاید — که پوستین ز تن شیر نر کند روباه
(همان: ۹۵)

آنکه با عدل او ز شعله کشند — ابره بر پوستین سنجابی
(همان: ۱۱۳)

سخاوت و بخشندگی از دیگر فضایل حضرت علی (ع) است. او آنقدر بخشنده است که کفش بی‌محابا برای سائلان گوهرافشانی می‌کند:

گهر گشته آوارهٔ جودش آنگه — به گوش گرام جهان اوفتاده
(همان: ۹۳)

کف بی‌آستینش در کنار سائل افشاند — جواهر خوشه‌ها هر خوشه چون عقد ثریائی
(همان: ۱۱۷)

همچنین، ویژگی عفو و بخشایندگی حضرت علی (ع) دست‌مایهٔ مضامین دل‌انگیزی از سوی شاعر شده است. با اشارتی از سوی ایشان نامه‌های سیاه گناهکاران پاک خواهد شد، حتی اسیران دست وی نیز از رحم و بخشایش بی‌دریغش بی‌نصیب نخواهند ماند:

سیاه‌نامه اسیری که با لب تسلیم　　برد به درگه عفوش ز روی عجز پناه
(همان: ۹۵)

کنون که جنبش ابروی شاهد عفوش　　اشارتی است به تعظیم نامه‌های سیاه
خموش طالب زین نغمه‌ها تفاخر بس　　برآر دست دعا بر در حریم اله
(همان: ۹۶)

طالب در قصیده‌ای که در منقبت امان زمان (عج) سروده، فضایل او را همچون عدالت‌پروری و سخاوت می‌ستاید. عدل وی بساط ظلم و ستم را از جهان برچیده و چنان سخاوتمند است که اگر سخاوت او به ابر نسبت داده شود، از عرق شرم او صد بحر روان می‌گردد:

تا فرش عدل او شده زینتگر زمین　　برچیده دست ظلم بساط ستمگری
(همان: ۱۰۹)

جودش بدان رسیده که گر نسبتی دهم　　دست جواد او را با ابر آذری
بیچاره ابر از عرق انفعال خویش　　ریزد به خاک مایهٔ صد بحر اخضری
(همان)

٤-۲-۳. نکوهش مخالفان

شاعری که دل در گرو اهل بیت دارد و عاشق و شیفتهٔ ائمهٔ اطهاراست، قطعاً نسبت به دشمنان و مخالفان ایشان سکوت پیشه نخواهد کرد. طالب مخالفان این دو امام بزرگوار را نکوهش و هجو می‌کند. از نظر شاعر حتی دهر و چرخ گردون نیز تحت فرمان و یاور حضرت علی (ع) است در نابودی دشمنانش:

چون کشد فوج خصم را به کمند　　گوید آن دم سپهر دولابی
از تو فرمان ز بنده جلادی　　وز تو ایما ز بنده قصابی
(همان: ۱۱۴)

امیر نحل کز نیش سنانش نیست حاسد را　　درون چون خانهٔ زنبور بی‌شوری و غوغائی
(همان: ۱۱۷)

در نهایت، دشمنان پست و فرومایه یارای مقابله با ایشان را نداشته و در مقابلش سر تسلیم فرود می‌آورند:

به پایش سر و جان فدا کرده دشمن　　ز او ضرب تیغ زبان اوفتاده
(همان: ۹۳)

۵-۲-۳. ظهور امام زمان و گسترش اسلام

طالب برای امام زمان (عج) در ترویج دین اسلام نقش مهمی قائل شده است. وی معتقد است که با ظهور ایشان تمامی دنیا تحت‌تأثیر قرار می‌گیرد و با تشکیل حکومت جهانی امام زمان دین اسلام در همه جای زمین گسترش پیدا خواهد کرد. طالب در قصیده‌ای که در منقبت حضرت ولی عصر (عج) سروده، ایشان را گسترش‌دهنده و مروج دین اسلام می‌داند:

مولای دین محمد مهدی که شرع او　　داده رواج قاعدهٔ دین جعفری
فتوای او که نسخهٔ عیسای ملت است　　جان‌ها دمیده در تن شرع پیمبری
(همان: ۱۰۹)

ای شرع تو مروج دین پیمبری　　زیب از تو یافته روش شرع گستری
گر خلق با نسیم ولای تو دم زنند　　آفاق را کنند یکی گوی عنبری
(همان)

سپس، دست به دعا برمی‌دارد تا همیشه دین اسلام پایدار و استوار بماند:

طالب رسید وقت دعا دست دل برآر　　وانگه بدین دعا کن ختم ثناگری
گر خطبهٔ نشانه بود خطبهٔ تو را　　انجم کند خطیبی و افلاک منبری
شرعت همیشه تازه بود در میان خلق　　وین رسم خوش اساس نیابد مکرری
(همان: ۱۱۰)

وی خطاب به ولی عصر (عج) اذعان می‌داردکه سیاهی کفر عرصه را بر روشنایی دین اسلام تنگ کرده است، وقت آن است که همچو خورشید درخشان طلوع کنی و با ظهورت دشمنان دین و کافران را با تیغ شرع تار و مار کنی:

شـــــد دهر را سـپیده نشـان چشـم انتظار — تـــا صـــبح‌وار از افـــقـــی ســـر برآوری
تـا چنـد شـــام کفر کنـد عرض تیرگی — وز بیـــم صـــبح دیـــن نکند پیرهن دری
وقت اســـت کز نشـیمن اقبال مســتدام — چون خور برون خرامی بـا تیغ حیـدری

(همان: ۱۰۹)

٤. نتایج و یافته‌های پژوهش

اوج مدیحه‌سرایی طالب آملی در قصایدش نمایان می‌شود. فارغ از ارزش‌های زبانی و هنری اشعار مدحی، واکاوی این مضامین نشان می‌دهد که در اعماق جامعه‌ای که طالب در آن زندگی می‌کرده، چه چیزهایی به‌عنوان ارزش مورداحترام بوده است.

طالب بسیاری از افراد غیرمذهبی همچون پادشاهان، وزرا و صاحبان قدرت را ستایش کرده است. اما به نظر می‌رسد مضامین مدحی طالب در ستایش صاحبان قدرت یک خط سیر فکری مشابه و یکسان را دنبال می‌کند که در دایره‌ای از تعابیر و تصاویر محدود، پیوسته تکرار می‌شود. مضامینی همچون بخشندگی، عدل‌پروری، جنگاوری و دلاوری، عظمت و بلندمرتبگی، خوش‌خلقی، سخندانی و لطافت طبع، نکوهش مخالفان، خردمندی و درایت، توصیف و ستایش اسب ممدوح و دعای خیر شاعر در حق ممدوح از پربسامدترین مضمون‌های مدحی قصاید اوست. اغراق و بزرگ‌نمایی در اوصاف و خصوصیات ممدوح در شعر طالب نیز همانند بسیاری از شاعران ادب فارسی دیده می‌شود. او ممدوحانش را ازلحاظ معنوی و جسمانی متمایز از دیگران نشان می‌دهد که به نظر می‌رسد هدف شاعر ازآن جلب توجه ممدوح، دریافت صله و بهبود اوضاع معیشتی‌اش است. هرچند طالب هیچ‌گاه به طور صریح و مستقیم از ممدوح خود طلب صله و پاداش نمی‌کند و گاه حتی با اظهار بی‌نیازی و قناعت، مناعت طبعش را به رخ ممدوح می‌کشد، اما تلویحاً و در خلال ستایش اوصاف و فضایل ممدوح خواسته‌ها و نیازهای خود را با حفظ شأن و منزلتش مطرح می‌کند.

طالب آملی با توجه به اینکه شیعه مذهب است، مدح افراد مذهبی، منقبت مولای متقیان علی بن ابیطالب (ع) و حضرت ولی عصر حجت بن الحسن (عج) را مد نظر قرار می‌دهد. او از مضامینی همچون توسل جستن، شفاعت خواستن، اوصاف و فضایل، نکوهش مخالفان و ظهور امام زمان و گسترش اسلام بهره جسته است. هنر بزرگ سخنوران و شاعران توانمندی همچون طالب آملی در کنار ستایش فضایل این بزرگواران، تأکید بر رواج دین اسلام و حفظ و پایداری آن است که از مهم‌ترین دغدغه های فکری وی به شمار می‌رود. طالب با اعتقادی راسخ عمیقاً امامان را ستوده و عشق راستین خودر ا به ساحت آنان ابراز داشته، حتی از هجو و نکوهش مخالفان و معاندانشان نیز غافل نبوده است.

کتابنامه

- امینی، عبدالحسین (۱۳۸۸)، *موسوعه الغدیر فی الکتاب و السنه و الادب*، ج ۷، چاپ پنجم، قم: مؤسسهٔ دائره‌المعارف فقه اسلامی.
- جوانمرد، مولود (۱۳۹۲)، *تحلیل ساختار و محتوای مدح و ستایش در قرن ششم*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه اصفهان.
- رزمجو، حسین (۱۳۸۵)، *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، چاپ پنجم، مشهد: آستان قدس رضوی.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۲)، *انواع شعر فارسی*، چاپ اول، شیراز: نوید.
- روحانی، احمد (۱۳۷۹)، *امیر مؤمنان علی (ع) در منظر ادیبان*، چاپ اول، قم: وثوق.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲)، *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ پنجم، تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۸۶)، *زمینه‌های اجتماعی شعر فارسی*، چاپ اول، تهران: زمانه.
- شقاقی، فریبا (۱۳۹۱)، *بررسی سیر تطور مدح در قصاید فارسی تا پایان قرن هشتم*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبایی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، *انواع ادبی*، چاپ پنجم، تهران: فردوسی.
- شهیدی، جعفر (۱۳۷۲)، *از دیروز تا امروز*، چاپ اول، تهران: قطره.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۵)، *تاریخ ادبیات در ایران*، چاپ بیست و پنجم، تهران: فردوس.
- طالب آملی (۱۳۴۸)، *کلیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی*، به اهتمام و تحشیه و تصحیح طاهری شهاب، تهران: کتابخانهٔ سنایی.
- غفاری، فرزانه (۱۴۰۰)، «زمینه‌ها و خاستگاه‌های اجتماعی شعر مدحی با تکیه بر سروده‌های عنصری بلخی»، *فصل‌نامهٔ پژوهش‌های نثر و نظم فارسی*، سال پنجم، شمارهٔ ۱۱، ص ۱۰۹-۱۳۶.
- کاظمی، مینا، زهره نجفی (۱۳۹۹)، «تبیین جایگاه صفت در گفتمان مدح»، *فنون ادبی*، سال دوازدهم، شمارهٔ ۳، ص ۱۴۹-۱۶۸.

- محجوب، محمدجعفر (۱۳۴۵)، *سبک خراسانی در شعر فارسی*، چاپ اول، تهران: فردوس.
- محمدزاده، مریم (۱۳۹۷)، «آموزه‌های سیاسی در مدایح سنایی»، *فصل‌نامهٔ تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی*، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۳۸، ص ۱۷۳-۱۹۰.
- مسیبی، راشین (۱۳۹۰)، *بررسی موضوع قدرت در مدایح عصر غزنوی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه یزد.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

کوچ اجباری، تحول اختیاری: مهاجرت و دگرگونی‌های سبکی در شعر طالب آملی

آزاده مهرپویان[1]
دانشگاه ولایت ایرانشهر، ایران.

چکیده

این پژوهش باهدف بررسی تأثیر مهاجرت بر تحولات سبکی در شعر طالب آملی انجام‌شده است. طالب آملی، شاعر نامدار قرن دهم هجری، پس از کوچ اجباری از زادگاهش آمل به لاهور، دگرگونی‌های قابل‌توجهی را در سبک و مضامین شعر خود تجربه کرد. این پژوهش با تحلیل تطبیقی اشعار او پیش و پس از مهاجرت، به دنبال یافتن پاسخ این پرسش است که چگونه تجربه مهاجرت بر جهان‌بینی شاعر و درنتیجه، بر زبان و بیان شعری او تأثیر گذاشته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که مهاجرت از آمل به لاهور، تحولات چشمگیری را در سبک و مضامین شعر طالب آملی ایجاد کرده است. با مهاجرت به مرکز فرهنگی و ادبی آن زمان، طالب آملی تحت تأثیر سبک‌ها و مضامین جدید قرار گرفت و این امر موجب پیدایش تحولات قابل‌توجهی در زبان، تصویرسازی‌ها و مضامین شعری او شد. ازجمله این تحولات می‌توان به پیچیده‌تر شدن ساختار زبانی، گسترش دایره واژگانی و تنوع مضامین اشاره کرد. همچنین، تجربه غربت و دوری از وطن، تأثیر عمیقی بر جهان‌بینی شاعر گذاشته و این امر در اشعار او به‌صورت نمادها و تصویرسازی‌های جدید بروز یافته است.

واژه‌های کلیدی: طالب آملی، مهاجرت، تحول سبکی، شعر فارسی، سبک هندی، آمل، لاهور، کوچ اجباری، غربت، زبان شعر

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

[1]. استادیار زبان های خارجه، گروه آموزشی زبان و ادبیات انگلیسی a.mehrpouyan@velayat.ac.ir

۱. پیشگفتار

شعر فارسی در طول تاریخ خود، همواره تحت تأثیر عوامل اجتماعی، فرهنگی و سیاسی قرار داشته است. یکی از مهم‌ترین این عوامل، مهاجرت» شاعران به مناطق جدید و مواجهه آن‌ها بافرهنگ‌ها و سبک‌های ادبی متفاوت بوده است. در این راستا، طالب آملی، شاعر برجسته قرن دهم هجری، نمونه‌ای بارز از تأثیرات مهاجرت بر تحول سبک شعری است. وی پس از کوچ اجباری از زادگاهش آمل به لاهور، دگرگونی‌های قابل‌توجهی را در زبان و بیان شعری خود تجربه کرد. این مقاله به بررسی تأثیر مهاجرت بر تحولات سبکی شعر طالب آملی می‌پردازد و سعی دارد تا با تحلیل تطبیقی اشعار او پیش و پس از مهاجرت، به درک عمیق‌تری از این تغییرات دست یابد.

۱-۱. بیان مسئله

طالب آملی (متوفی ۱۰۳۸ هجری) یکی از شاعران بزرگ و تأثیرگذار در ادبیات فارسی است که در دوران خود به‌عنوان یکی از نمایندگان بارز سبک هندی» شناخته می‌شود. شعر او نه‌تنها به خاطر مضامین غنی و خیال‌انگیز بلکه به دلیل ساختار زبانی پیچیده و نوآورانه‌اش موردتوجه قرارگرفته است (حسینی، ۱۳۹۷). بااین‌حال، تأثیر مهاجرت بر شعر او کمتر موردبررسی قرارگرفته است. درواقع، کوچ اجباری او به لاهور نه‌تنها زندگی شخصی بلکه جهان‌بینی و زبان شعری او را دچار تغییرات عمده‌ای کرد.

باوجود اهمیت موضوع مهاجرت در ادبیات فارسی، هنوز سؤالات زیادی درباره چگونگی تأثیر آن بر شاعران وجود دارد. مسئله اصلی این پژوهش این است که چگونه تجربه مهاجرت بر جهان‌بینی شاعر و درنتیجه بر زبان و بیان شعری او تأثیر گذاشته است؟» آیا تغییرات مشاهده‌شده در اشعار طالب آملی ناشی از تعامل بافرهنگ جدید لاهور بوده یا اینکه ریشه‌های عمیق‌تری دارد؟

هدف این تحقیق بررسی تأثیر مهاجرت بر تحولات سبکی شعر طالب آملی است. با تحلیل اشعار او قبل و بعد از مهاجرت، این پژوهش به دنبال پاسخ به سؤالات فوق و شناسایی تغییرات عمده در زبان، تصویرسازی‌ها و مضامین شعری اوست. نتایج این پژوهش می‌تواند به درک بهتر از نقش مهاجرت در تحول ادبیات فارسی کمک کند و همچنین زمینه‌ای برای مطالعات بیشتر در این حوزه فراهم آورد.

۲-۱. پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش

مهاجرت شاعران به مناطق جدید همواره یکی از موضوعات جذاب در مطالعات ادبی بوده است، چراکه این تغییر مکان می‌تواند تأثیرات عمیق و چندجانبه‌ای بر آثار آن‌ها بگذارد. در این راستا، بررسی تأثیر مهاجرت طالب آملی به لاهور بر زبان و بیان شعری او موضوع اصلی این مقاله است. فرضیه‌های مطرح‌شده در این تحقیق شامل گسترش دایره واژگانی و تنوع مضامین شعر او به‌واسطه این مهاجرت و همچنین تأثیر تجربه غربت و دوری از وطن بر جهان‌بینی شاعر هست. این پژوهش به دنبال تحلیل دقیق این فرضیه‌ها و بررسی چگونگی انعکاس آن‌ها در اشعار طالب آملی است.

۳-۱. پیشینهٔ پژوهش

تحقیقات پیشین نشان داده‌اند که بسیاری از شاعران ایرانی به دلیل شرایط اجتماعی و سیاسی زمان خود مجبور به مهاجرت شده‌اند و این امر تأثیرات عمیقی بر آثار آنان گذاشته است (بابا فغانی، ۱۳۹۱). در این راستا، برخی از محققان به بررسی جنبه‌های زبانی و ساختاری شعر طالب آملی پرداخته‌اند (حسینی، ۱۳۹۷)، اما تأثیر مستقیم مهاجرت بر تحول سبک شعر وی نیازمند بررسی بیشتری است. پژوهش‌های مختلفی به تحلیل تأثیر مهاجرت بر شاعران معاصر پرداخته‌اند و نشان داده‌اند که مهاجرت شاعران به مناطق جدید می‌تواند منجر به تغییرات عمده در سبک و مضامین شعر آن‌ها شود (رضایی، ۱۳۹۸). همچنین، برخی محققان به مقایسه سبک‌های شعری شاعران مختلف پرداخته و تأثیرات فرهنگی بر زبان و بیان آن‌ها را تحلیل کرده‌اند (محمودی، ۱۴۰۰). علاوه بر این، مطالعاتی وجود دارد که نشان می‌دهد ورود به فرهنگ‌های جدید می‌تواند به غنای ادبیات و تنوع مضامین کمک کند (سهرابی، ۱۳۹۹). تجربه غربت نیز برای شاعران چالش‌هایی را به همراه دارد و تحقیقات نشان داده‌اند که این تجربه می‌تواند به عمق عواطف و احساسات شاعران افزوده و مضامین جدیدی را در آثار آن‌ها ایجاد کند (کاظمی، ۱۴۰۱). همچنین پژوهشگران به بررسی نقش تاریخ و تحولات اجتماعی در تغییرات ادبیات فارسی پرداخته‌اند که می‌تواند به درک بهتر آثار شاعران کمک کند (احمدی، ۱۴۰۲). برخی از مطالعات نیز تأثیر جنگ‌ها و ناامنی‌ها بر آثار شاعران را بررسی کرده‌اند و نشان داده‌اند که این عوامل می‌توانند منجر به تغییرات عمده در مضامین شعر شوند (فلاحی، ۱۴۰۰). تحلیل زبان‌شناختی اشعار شاعران نیز موضوع دیگری است که در پژوهش‌ها موردتوجه قرارگرفته و تغییرات زبانی ناشی از مهاجرت را موردبررسی قرار داده‌اند (موسوی، ۱۳۹۸). تحقیقات بین‌رشته‌ای که ادبیات را با علوم اجتماعی پیوند می‌دهند، می‌توانند ابعاد

جدیدی از تأثیر مهاجرت بر شعر را روشن کنند (نیکوکار، ۱۴۰۱). همچنین برخی پژوهشگران به بررسی تأثیر تعامل با دیگر شاعران بزرگ بر تحول سبک شاعرانی چون طالب آملی پرداخته‌اند (سعیدی، ۱۳۹۹). درنهایت، مطالعاتی وجود دارد که رابطه بین مهاجرت و شکل‌گیری هویت فرهنگی شاعران را موردبررسی قرار داده و نشان داده‌اند که این امر چگونه بر آثار آن‌ها تأثیر می‌گذارد (فرخی، ۱۴۰۰). این موارد نشان‌دهنده‌ی نیاز به پژوهش‌های بیشتر درزمینه‌ی تأثیر مهاجرت بر شعر طالب آملی هستند تا بتوان ابعاد مختلف این موضوع را به‌طور جامع‌تر تحلیل کرد.

٤-١. روش پژوهش

این پژوهش با استفاده از روش تحلیلی-توصیفی انجام می‌شود. ابتدا اشعار طالب آملی پیش و پس از مهاجرت جمع‌آوری‌شده و سپس با استفاده از ابزارهای تحلیل متن، تغییرات زبانی، ساختاری و محتوایی آن‌ها موردبررسی قرار می‌گیرد. همچنین، تحلیل تطبیقی اشعار وی با دیگر شاعران معاصر نیز انجام خواهد شد تا تأثیرات فرهنگی لاهور بر شعر او بهتر درک شود.

۲. مبانی نظری پژوهش

این پژوهش بر مبنای نظریه‌های ادبی مرتبط با تحول سبک» و مهاجرت بناشده است. نظریه‌های مربوط به سبک هندی نیز به‌عنوان چارچوب نظری این تحقیق مورداستفاده قرار می‌گیرند. همچنین، مفهوم غربت به‌عنوان یک تجربه انسانی عمیق که می‌تواند بر هنر تأثیر بگذارد، موردتوجه قرار خواهد گرفت (رضایی، ۱۳۹۹).

۳. بحث و بررسی و تحلیل داده‌ها

۱-۳. زمینه تاریخی و فرهنگی

زندگی‌نامه طالب آملی

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

طالب آملی، یکی از شاعران برجسته قرن دهم هجری، در سال ۹۳۰ هجری در آمل متولد شد. او به‌عنوان یکی از نمایندگان بارز سبک هندی در شعر فارسی شناخته می‌شود (حسینی، ۱۳۹۷). زندگی او تحت تأثیر تحولات سیاسی و اجتماعی زمانه‌اش قرار داشت. پس از کوچ اجباری از زادگاهش به لاهور، طالب آملی به یکی از شاعران تأثیرگذار در این شهر تبدیل شد و آثارش نشان‌دهنده دگرگونی‌های عمیق در زبان و بیان شعری اوست (بابا فغانی، ۱۳۹۱).

آثار طالب آملی شامل غزل‌ها و قصایدی است که در آن‌ها مضامین عاشقانه، عرفانی و اجتماعی به‌وضوح دیده می‌شود. او با استفاده از زبان غنی و تصویرسازی‌های نوآورانه، توانست تأثیرات عمیقی بر شاعران معاصر خود بگذارد (رضایی، ۱۳۹۹). اشعار او نه‌تنها به خاطر زیبایی‌های زبانی بلکه به دلیل عمق مفهومی و احساسات عاطفی نیز موردتوجه قرارگرفته است. به‌عنوان‌مثال، دریکی از غزل‌هایش می‌گوید:

ما به استقبال غم کشور به کشور می‌رویم چون ز پا محروم می‌مانیم با سر می‌رویم

وضعیت ادبی ایران در قرن دهم هجری

قرن دهم هجری یکی از دوره‌های مهم در تاریخ ادبیات فارسی است که با تحولات سیاسی و اجتماعی بسیاری همراه بود. این دوره شاهد ظهور سبک هندی در شعر فارسی بود که به دلیل ویژگی‌های خاص خود، تأثیرات عمیقی بر ادبیات بعدی گذاشت (حسینی، ۱۳۹۷). شاعران این دوره به‌ویژه تحت تأثیر فرهنگ‌های مختلف قرار داشتند و این امر موجب تنوع مضامین و سبک‌های شعری شد.

ادبیات این دوره همچنین تحت تأثیر تحولات مذهبی و سیاسی قرار داشت. جنگ‌ها و تغییرات حکومت‌ها باعث شد که شاعران به موضوعاتی چون عشق، عرفان و وطن‌پرستی بپردازند (بابا فغانی، ۱۳۹۱). شاعران این دوره با استفاده از زبان فارسی، احساسات خود را نسبت به وقایع اجتماعی و سیاسی بیان کردند و این امر موجب غنای ادبیات فارسی شد. طالب آملی دریکی از اشعارش به این موضوع اشاره می‌کند:

چون به‌پا رفتن میسر نیست ما راسوی دوست نامه می‌گردیم و با بالِ کبوتر می‌رویم

۲-۳. شعر طالب آملی پیش از مهاجرت

تحلیل اشعار اولیه

شعر طالب آملی پیش از مهاجرت به لاهور نشان‌دهنده ویژگی‌های خاصی است که او را از دیگر شاعران هم‌عصر خود متمایز می‌کند. مضامین اشعار او عمدتاً عاشقانه و عرفانی هستند که با زبان زیبا و تصویرسازی‌های منحصربه‌فرد ارائه‌شده‌اند (رضایی، ۱۳۹۹). در این اشعار، عشق به معشوق انسانی و الهی به‌طور هم‌زمان موردبررسی قرارگرفته است. به‌عنوان‌مثال، دریکی از غزل‌هایش می‌گوید:

لب عیشم به هر عمری نوایی می‌زند اما زبان شیونم هردم هزار آوازه می‌ریزد

تحلیل زبان و بیان

زبان شعر طالب آملی پیش از مهاجرت دارای ویژگی‌هایی است که آن را از دیگر آثار هم‌عصرانش متمایز می‌کند. او با استفاده از واژگان غنی و ترکیب‌های جدید، توانسته است ساختارهای زبانی پیچیده‌ای را ایجاد کند (رضایی، ۱۳۹۹). بیان شاعرانه او نه‌تنها زیبا بلکه عمیقاً احساسی است که احساسات انسانی را به خوبی منتقل می‌کند. دریکی از اشعارش می‌گوید:

دلی دارم که در آغوش مرهم زخم ناسورش نمک می‌گوید و خمیازه بر خمیازه می‌ریزد

۳-۳. مهاجرت به لاهور

علل مهاجرت

مهاجرت طالب آملی به لاهور ناشی از عوامل اجتماعی، سیاسی و اقتصادی بود. در آن زمان، بسیاری از شاعران به دلیل ناامنی‌ها و جنگ‌ها مجبور به ترک زادگاه خود شدند (حسینی، ۱۳۹۷). این مهاجرت‌ها نه‌تنها بر زندگی شخصی شاعران بلکه بر آثارشان نیز تأثیرگذار بود. طالب آملی دریکی از اشعارش به این موضوع اشاره می‌کند:

نگاران لاهور و خوبان دهلی بدل کرده بودند پیوند جانم

تجربهٔ غربت

تجربهٔ غربت برای طالب آملی چالش‌های زیادی را به همراه داشت. دوری از وطن و احساس تنهایی موجب شد تا او بیشتر به مضامین غربت و دوری بپردازد (حسینی، ۱۳۹۷). این احساسات در اشعار او به‌وضوح قابل‌مشاهده است و نشان‌دهنده تأثیر عمیق مهاجرت بر جهان‌بینی شاعر هست. به‌عنوان‌مثال، دریکی از اشعارش می‌گوید:

عجب گر نقشبندی‌های صبر ما درست آید که عشق این‌طرح بی‌پرگار بی‌اندازه می‌ریزد

این نمونه‌ها نشان‌دهنده تأثیرات عمیق مهاجرت و تجربه‌های زندگی بر اشعار طالب آملی هستند و به

خوبی مضامین و سبک‌های شعری او را به تصویر می‌کشند.

٤-٣. تحول سبک پس از مهاجرت

تحلیل اشعار پس از مهاجرت

پس از مهاجرت به لاهور، تغییرات قابل‌توجهی در اشعار طالب آملی مشاهده می‌شود. مضامین شعر او گسترش یافته و تنوع بیشتری پیدا کرده‌اند. او با الهام گرفتن از فرهنگ جدید لاهور، توانسته است دگرگونی‌های عمده‌ای را در زبان و بیان شعری خود ایجاد کند. به‌عنوان‌مثال، دریکی از اشعارش می‌گوید:

ما به استقبال غم کشور به کشور می‌رویم چون ز پا محروم می‌مانیم با سر می‌رویم

تغییرات زبانی نیز در آثار پس از مهاجرت مشهود است. ساختارهای زبانی پیچیده‌تر شده‌اند و واژگان جدیدتری وارد شعر او شده‌اند که نشان‌دهنده نوآوری‌های وی هستند. دریکی از اشعارش می‌خوانیم:

دل نقدِ جان به خاکِ در دلستان سپُرد بوسید آستانْشْ وَ با بوسه جان سپرد

تأثیرات فرهنگی لاهور بر شعر

ورود به مرکز فرهنگی لاهور برای طالب آملی فرصتی فراهم کرد تا تحت تأثیر سبک‌ها و مضامین جدید قرار گیرد. این تأثیرات باعث شد تا شعر او رنگین‌تر و متنوع‌تر شود. همچنین، تعامل با دیگر شاعران بزرگ آن زمان موجب شد تا وی بتواند ایده‌ها و تجربیات جدیدی را وارد آثارش کند. این تحولات نه‌تنها بر زبان شعر بلکه بر جهان‌بینی شاعر نیز تأثیر گذاشت. تجربه زندگی در یک مرکز فرهنگی باعث شد تا طالب آملی بتواند دیدگاه‌های جدیدتری نسبت به مسائل اجتماعی و انسانی پیدا کند. دریکی از اشعارش می‌گوید:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

اندوه عشق بر در غمخانه دلم قفلی زد و کلید به دست فغان سپرد

٤. نتایج و یافته های تحقیق

تحلیل تطبیقی اشعار

مقایسهٔ اشعار پیش و پس از مهاجرت

تحلیل تطبیقی اشعار طالب آملی قبل و بعد از مهاجرت نشان‌دهنده تغییرات عمده‌ای در زبان، بیان، نمادها و تصویرسازی‌هاست. تغییراتی که ناشی از تجربه زندگی در دو فرهنگ متفاوت بوده‌اند. در اشعار اولیه بیشتر تمرکز بر مضامین عاشقانه بوده اما پس از مهاجرت مضامین اجتماعی نیز وارد شعر او شده‌اند این تغییرات نشان‌دهنده تحول عمیق در جهان‌بینی شاعر است که ناشی از تجربیات زندگی‌اش هست. به‌عنوان‌مثال، دریکی از اشعارش می‌خوانیم:

مست آمدم به سیر چمن، ناگهان نسیم رنگ از رُخَم ر بود و به برگ خزان سپرد

نتایج تحلیل تطبیقی

نتایج تحلیل تطبیقی نشان می‌دهد که مهاجرت تأثیر عمیقی بر جهان‌بینی شاعر گذاشته است. این تغییرات نه‌تنها بر زبان شعری بلکه بر ساختارهای معنایی آثار وی نیز اثرگذار بوده‌اند. به‌طورکلی می‌توان گفت که تجربه مهاجرت برای طالب آملی فرصتی فراهم کرد تا بتواند دگرگونی‌هایی اساسی را در آثار خود ایجاد کند که منجر به غنای ادبیات فارسی گردید. (جدول شماره ۱)

جدول شماره ۱: تغییرات زبانی و موضوعی در اشعار طالب آملی قبل و بعد از مهاجرت

ویژگی	اشعار قبل از مهاجرت	اشعار بعد از مهاجرت
موضوعات	عمدتاً عاشقانه و عرفانی	گسترش مضامین اجتماعی و سیاسی
زبان و بیان	زبان ساده و تصویرسازی‌های محدود	زبان پیچیده‌تر و تصویرسازی‌های نوآورانه
تنوع واژگانی	دایره واژگانی محدودتر	گسترش دایره واژگانی و تنوع بیشتر
جهان‌بینی	تمرکز بر عشق و احساسات فردی	تأثیرات اجتماعی و فرهنگی بر جهان‌بینی شاعر

۵- نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که مهاجرت طالب آملی به لاهور تأثیرات عمیقی بر زبان و بیان

شعری او داشته است. تغییرات قابل‌توجهی در مضامین اشعار او مشاهده می‌شود که از تمرکز اولیه بر مضامین عاشقانه به گسترش مضامین اجتماعی و سیاسی منتقل‌شده است. این دگرگونی‌ها نه‌تنها به دلیل تعامل بافرهنگ‌های جدید، بلکه ناشی از تجربیات زندگی او در غربت و دوری از وطن نیز بوده است. به‌طورکلی، تجربه مهاجرت برای طالب آملی فرصتی فراهم کرد تا با بهره‌گیری از تنوع فرهنگی و ادبیات غنی لاهور، تحولاتی اساسی را در آثار خود ایجاد کند. این تحولات به غنای ادبیات فارسی افزوده و نشان‌دهنده عمق و پیچیدگی جهان‌بینی شاعر است که در اشعارش به‌وضوح قابل‌مشاهده است. به‌این‌ترتیب، این پژوهش می‌تواند به درک بهتر نقش مهاجرت در تحول سبک‌های ادبی و تأثیر آن بر شاعران ایرانی کمک کند.

کتاب‌نامه

- بابا فغانی، م. (۱۳۹۱). *تأثیر مهاجرت بر آثار شاعران ایرانی*. تهران: انتشارات دانشگاه.
- حسینی، ر. (۱۳۹۷). بررسی جنبه‌های زبانی شعر طالب آملی. *مجله ادبیات فارسی*، ۱۲(۳)، ۴۵-۶۷.
- رضایی، س. (۱۳۹۸). تحلیل تأثیر مهاجرت بر شاعران معاصر ایران. *فصلنامه ادبیات و فرهنگ*، ۵(۲)، ۸۸-۱۰۲.
- کاظمی، م. (۱۴۰۱). تجربه غربت و تأثیر آن بر شعر فارسی. *پژوهش‌های ادبی*، ۹(۱)، ۲۳-۳۹.
- محمودی، ن. (۱۴۰۰). بررسی تطبیقی سبک‌های شعری. *مجله علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی*، ۱۵(۴)، ۱۱۲-۱۳۰.
- سهرابی، ع. (۱۳۹۹). تأثیر فرهنگ‌های جدید بر ادبیات. *مجله ادبیات معاصر*، ۸(۲)، ۵۶-۷۸.
- احمدی، م. (۱۴۰۲). نقش تاریخ در تحول ادبیات فارسی. *فصلنامه تاریخ ادبیات ایران*، ۱۰(۱)، ۳۴-۵۰.
- فلاحی، ج. (۱۴۰۰). تأثیر جنگ‌ها بر شعر معاصر. *مجله مطالعات اجتماعی ایران*، ۷(۳)، ۹۰-۱۰۵.
- موسوی، ن. (۱۳۹۸). تحلیل زبان‌شناختی اشعار شاعران. *مجله زبان‌شناسی ایران*، ۶(۲)، ۴۴-۶۰.
- نیکوکار، س. (۱۴۰۱). مطالعات بین‌رشته‌ای در ادبیات. *فصلنامه بین‌رشته‌ای علوم انسانی*، ۱۱(۴)، ۱۲۰-۱۳۵.
- سعیدی، ر. (۱۳۹۹). تأثیر تعامل با دیگر شاعران بر تحول سبک. *مجله ادبیات تطبیقی ایران و جهان*، ۴(۱)، ۷۷-۹۲
- فرخی، م. (۱۴۰۰). مهاجرت و هویت فرهنگی شاعران. *پژوهش‌های فرهنگی ایرانشناسی*، ۳(۲)، ۱۵-۳۰.

Abstract

This study examines the impact of migration on the stylistic changes in the poetry of Taleb Amuli. Taleb Amuli, a renowned ۱۰th-century Hijri poet, experienced significant transformations in his poetic style and themes after being forced to migrate from his hometown of Amol to Lahore. Through a comparative analysis of his poetry before and after migration, this research seeks to answer how the experience of migration influenced the poet's worldview and, consequently, his poetic language and expression. The findings reveal that the migration from Amol to Lahore brought about remarkable changes in the style and themes of Taleb Amuli's poetry. By migrating to that time's cultural and literary center, Taleb Amuli was influenced by new styles and themes, leading to significant developments in his language, imagery, and subject matter. These developments include a more complex linguistic structure, an expanded vocabulary, and a diversity of themes. Moreover, the experience of exile and separation from his homeland profoundly impacted the poet's worldview, manifested in his poetry through new symbols and imagery.

Keywords: Taleb Amuli, migration, stylistic change, Persian poetry, Indian style, Amol, Lahore, forced migration, exile, poetic language.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

تأسی طالب از حافظ در بهره‌گیری از عنصری بلاغی

مصطفی میردار رضایی[۱] و شهرام احمدی[۲]

۱. دانشگاه گیلان، ایران

۲. دانشگاه مازندران، ایران

چکیده

یکی از هنرهای بایسته‌ی حافظ، در ترکیب دو شگرد بیانی و بدیعی «کنایه» و «ایهام» و یک‌کاسه کردنِ آن‌ها و آفریدن عنصر بلاغی نوینی است که دیگر نه این است و نه آن؛ و درعین‌حال هر دو است! البته خلق این آفرینه‌ی آمیغی مختص به خواجه نیست، امّا آنچه به کنش این شاعر اعتبار می‌بخشد، فراوانی حضور این شگرد در بدنه‌ی تصویرهاست. اساساً «کنایه‌ی ایهامی» در بین شگردهای ترکیبی، کمترین میزان بسامد و مصداق رادارند. درنگی در ساختمان تصویرهای شعری سید محمد طالب آملی معروف به «طالبا» نشان از آن دارد که این شاعر نیز در آفرینش سازه‌ی تصویرهایش گوشه‌ی چشمی به هنر خواجه و بهره‌گیری از شگرد «کنایه‌ی ایهامی» داشته است. فرضیه‌ی جستار حاضر نیز که به شیوه‌ی توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از ابزار کتابخانه‌ای نوشته‌شده و نیز نتایج پژوهش این است که در ساخت ساختمان تصویرهای غزل‌های طالب آملی، از هنر سازه‌ی ترکیبی «کنایه‌ی ایهامی» استفاده‌شده است و شاعر در بهره‌گیری و آفرینش این ابزار ادبی، گوشه‌ی چشمی به هنر حافظ داشته است.

واژه‌های کلیدی: حافظ، طالب آملی، تصویر، کنایه‌ی ایهامی.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
آبان‌ماه ۱۴۰۳ - November2024

[۱] استادیار گروه ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی M.mirdar@guilan.ac.ir

[۲] دانشیار گروه ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی Sh.ahmadi@umz.ac.ir

۱. پیشگفتار

چنان‌که می‌دانیم، ایهام یکی از برجسته‌ترین شگردهای شعری حافظ است که اگرچه برخی آن را از موجبات مشکل بودن فهم شعر حافظ می‌پندارند (طوسی، ۱۳۶۷: ۵۲)، اما در یک برآیند کلی، اساساً سبک اشعار حافظ، طریقش رندی و شعرش رندانه است. شعر رندانه شعر ایهامی است؛ شعری که با ایهام آنچه را می‌خواسته گفته است تا هرکس به‌قدر فهمش مدعا را بفهمد (ذوالریاستین، ۱۳۷۹: ۱۹). از سوی دیگر، هنر حافظ در این است که بهره‌گیری از شگرد بیانی کنایه و استعمال الفاظ و کنایات عوامانه و بازاری، سخن حافظ را با آن‌که منقح و عالمانه و تا اندازه‌ای صنعتی است، بی‌اندام نکرده، سهل است رونقی هم بدان بخشیده است (زرّین‌کوب، ۱۳۸۳: ۳۷۵)؛ اما هنر اصلی حافظ، نه‌تنها در استفاده از این شگردها در ساحتی منفرد و مجزا، بلکه در ترکیب دو شگرد بیانی و بدیعی «کنایه» و «ایهام» و یک‌کاسه کردنِ آن‌ها و آفریدن عنصر بلاغی نوینی است که دیگر نه این است و نه آن؛ و در عین حال هر دو است! البته خلق این آفرینه‌ی آمیغی مختص به خواجه نیست، امّا آن‌چه به کنش این شاعر اعتبار می‌بخشد، فراوانی حضور این شگرد در بدنه‌ی تصویرهاست. اساساً «کنایه‌ی ایهامی» در بین شگردهای ترکیبی، کمترین میزان بسامد و مصداق را دارند؛ با این‌همه، دیوان حافظ گنجینه‌ای است پربار و ارزشمند از حضور و وفور این صناعت آمیغی (میردار رضایی و حق‌جو، ۱۳۹۹: ۲). حضور این شگرد، قابلیّت خوانش در بُعدهای متمایز، تکثیر معنی و تزاید تصویر را به شعر او بخشیده است. به هر ترتیب، این شگرد آمیغی در سراسر دیوان خواجه حضور و تأثیر چشمگیری بر ساختمان تصویرهای او دارد و یکی از سبب‌های آن توجّه بیش از اندازه‌ی شاعر به شگرد ایهام است. درواقع، میزان بهره‌گیری حافظ از این عنصر بدیعی با هیچ‌یک از شاعران پیش و پس از او قابل‌سنجش نیست و از این منظر، او در بین تمام شاعران زبان فارسی سرآمد است (میردار رضایی، ۱۳۹۷: ۷۹۸).

درنگی در ساختمان تصویرهای شعری سید محمدطالب آملی معروف به «طالبا» (۱۰۳۶ ـ ۹۸۷ ه. ق) نشان از آن دارد که این شاعر نیز در آفرینش سازه‌ی تصویرهایش گوشه‌ی چشمی به هنر خواجه و بهره‌گیری از شگرد «کنایه‌ی ایهامی» داشته است. این شاعر که در یکی از روستاهای آمل دیده به جهان گشود (آملی، ۱۳۹۹: پنج)، یکی از شاعران برجسته و صاحب سبک قرن یازدهم است که از او با صفاتی چون «نادره‌ی عصر، فرید زمان و وحید دوران خود است، استعدادی که با اوست با دیگر شعرای این ایام نیست» (فخرالزمانی، ۱۳۷۵: ۵۴۶)، یاد شده‌است. او «به سبب تأثیری که در تحول شعر دوران صفوی

دارد، شاعری را از آنچه دنباله‌ی سبک آغاز سده‌ی دهم محسوب می‌شده، به جانب یک تحول سریع و تغییر قاطع برده‌است» (صفا، ۱۳۶۳: ۱۰۶۲) و زمینه را برای ظهور شاعرانی چون صائب و کلیم و فراهم ساخت (خاتمی، ۳۷۱: ۳۸).

فرضیه‌ی جستار حاضر که به شیوه‌ی توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از ابزار کتابخانه‌ای نوشته‌شده، این است که در ساخت ساختمان تصویرهای غزل‌های طالب آملی، از هنرسازه‌ی ترکیبی «کنایه‌ی ایهامی» استفاده‌شده است و شاعر در بهره‌گیری و آفرینش این ابزار ادبی، گوشه‌ی چشمی به هنر حافظ داشته است.

۱ ـ ۱. پیشینهٔ پژوهش

در خصوص موضوع جستار حاضر، تاکنون مطالعه‌ای صورت نگرفته است، اما در خصوص تبیین مبانی نظری کار و چیستی هنرسازه‌ی ترکیبی «کنایه‌ی ایهامی»، نخستین بار سیاوش حق‌جو (۱۳۹۰: ۲۶۳) در مقاله‌ی «سبک هندی و استعاره‌ی ایهامی کنایه» به معرّفی شگرد «ایهام کنایی» پرداخته است. در ادامه، میردار رضایی و حق‌جو، در مقاله‌ی «بررسی شگرد ترکیبی کنایه‌ی ایهامی در غزل‌های حافظ (دقیقه‌ای در رمزگشایی عوام‌فهم و خواص‌پسندی شعر حافظ)» (۱۳۹۹)، به معرّفی دوباره‌ی این شگرد آمیغی پرداخته و ضمن تغییر نام آن از «ایهام کنایی» به «کنایه‌ی ایهامی»، به بررسی تأثیر آن بر ساختمان غزل‌های حافظ می‌پردازند. در بخش متن اصلی و تبیین ماهیت هنرسازه‌ی ترکیبی «کنایه‌ی ایهامی»، به‌طور مفصل به این دو پژوهش پرداخته خواهد شد.

۲. بحث و بررسی

پیش از بررسی شگرد ترکیبی «کنایه‌ی ایهامی» در ساختمان تصویرهای شعری طالب آملی، طرح این پرسش بایسته است که ماهیت «کنایه‌ی ایهامی» چیست و سازوکار آن در ساخت سازه‌های تصویر شعری چگونه است؟

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

حق‌جو در توضیح این ابزار ادبی، نخست بیت‌های زیر از ناصرعلی (زرّین‌کوب، ۱۳۶۳: ۳۷۲) را می‌آورد:

دوشینه ز کوی می‌فروشان پیمانهٔ می به زر خریدم
و اکنون ز خمار سرگرانم زر دادم و دردسر خریدم

و در ادامه به تحلیل تعبیر ایهامی «دردسر» با دو نتیجه‌ی حقیقی و کنایی آن برای باده به تعریف شگرد «ایهام کنایی» می‌پردازد (حق‌جو، ۱۳۹۰: ۲۶۳).

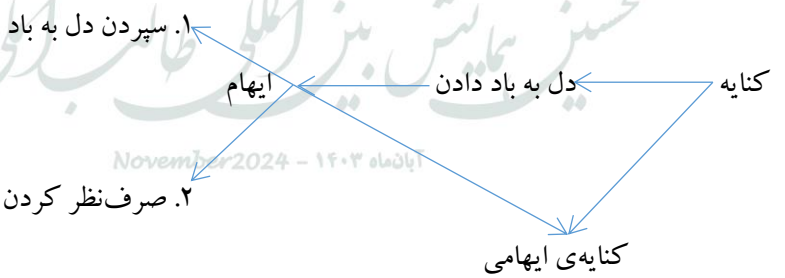
حق‌جو در مثالی دیگر نیز می‌نویسد: و داستان «به زر برابر کردن» شاعر به امر پادشاه صفوی به‌عنوان صله‌ی مدحی که برای امیر مؤمنان ع گفته بود، هم در این بیت با چنین صناعتی نشان داده‌شده است:

شاعر که به خاک ره برابر شده بود برداشتی و به زر برابر کردی
(پیشین: ۲۶۴)

اما چنان‌که در بخش پیشینه‌ی پژوهش نیز ذکر شد، در مطالعه‌ای دیگر و با این مقدم بودن صناعت کنایه بر ایهام در این شگرد، نام این شگرد از «ایهام کنایی» (در مقاله‌ی حق‌جو) به «کنایه‌ی ایهامی» تغییر پیداکرده؛ چراکه به نظر می‌رسد است. به تحلیل مصرع دوّم بیت زیر دقّت کنید:

دوش آگهی ز یار سفرکرده داد باد من نیز دل به باد دهم، هرچه باد باد
(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۰۴)

۱ ـ ترکیب «دل به باد دادن» در مصرع دوّم بیت بالا کنایه است؛
۲ ـ کنایه‌ی «دل به باد دادن» در این بیت ایهام دارد:



۳ـ از اتّحاد دو شگرد «کنایه» و «ایهام» شگرد آمیغی «کنایه‌ی ایهامی» حاصل می‌شود.

هم‌چنان که در تحلیل این تصویر مشاهده می‌شود، ترکیب «دل به باد دادن» هم کنایه است و هم ایهام؛ و این درهم‌تنیدگی و یکی‌شدن این دو شگرد بلاغی سبب پرورش تخیّل و گسترش گستره‌ی خیال

خواهد شد. میزان ممزوج شدن این شگردها تا اندازه‌ای است که اگر هر یک از وجوه صناعی آن نادیده گرفته شود و به وجه آمیغی‌بودن آن توجّه نشود، تحلیل ما ابتر خواهد بود. اگر بگوییم: ترکیب «دل به باد دادن» فقط کنایه است، پس ایهام موجود در آن چه می‌شود؟ و اگر بگوییم ترکیب مزبور ایهام است، آیا در کنایه‌بودنش تردیدی وجود دارد؟! (میردار رضایی و حق‌جو، ۱۳۹۹: ۷ و ۸).

در ادامه، با ذکر نمونه‌ای دیگر از شعر حافظ، به تحلیل این شگرد در تصویرهای شعری طالب آملی پرداخته خواهد شد:

در بیت زیر از کنایه‌ی «بر باد رفتن» در مصرع دوّم می‌توان دو مفهوم (ایهام) متفاوت برداشت کرد:

بادت به دست باشد اگر دل نهی به هیچ در معرضی که تخت سلیمان رود به باد

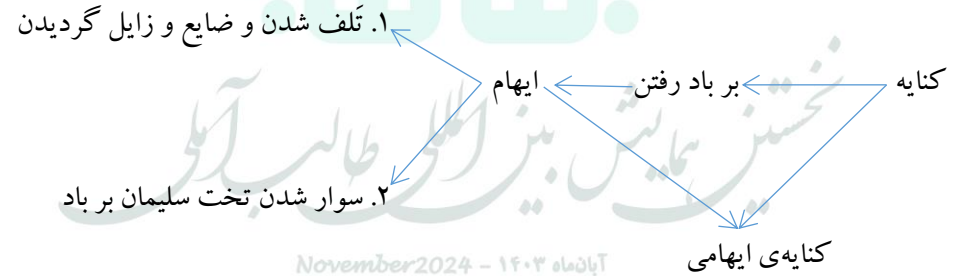
(۴: ۱۰۰)

در نخستین مفهوم، از این کنایه، معنای «تَلف شدن و ضایع و زایل گردیدن» استنباط می‌شود و در مفهوم دیگر که از ژرفای بیت و زیرساخت مذهبی ـ اسطوره‌ای آن ساطع می‌شود، معنای «سوار شدن تخت سلیمان بر باد».

تحلیل ترتیبی و نموداری این شگرد در بیت بالا بر این قرار خواهد بود:

۱ـ ترکیب «بر باد رفتن» در مصرع دوّم بیت بالا کنایه است؛

۲ـ کنایه‌ی «بر باد رفتن» در این بیت ایهام دارد؛



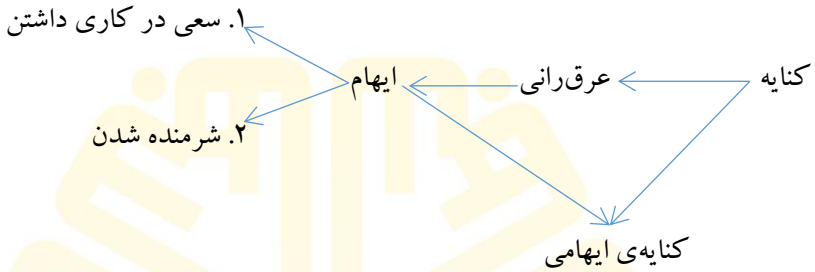
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۳ـ از اتّحاد دو شگرد «کنایه» و «ایهام» شگرد آمیغی «کنایه‌ی ایهامی» حاصل می‌شود (پیشین: ۹).

با مروری گذرا در تصویرهای شعری طالب آملی نیز می‌توان حضور شگرد «کنایه‌ی ایهامی» را به تماشا نشست. در ادامه به نمونه‌هایی از این صناعت اشاره خواهد شد:

به حیرتم که قدم‌سودگان دشت حجاز به راه کعبه چه گرمند در عرق‌رانی
(طالب آملی، ۱۳۹۹: ۵۱۸)

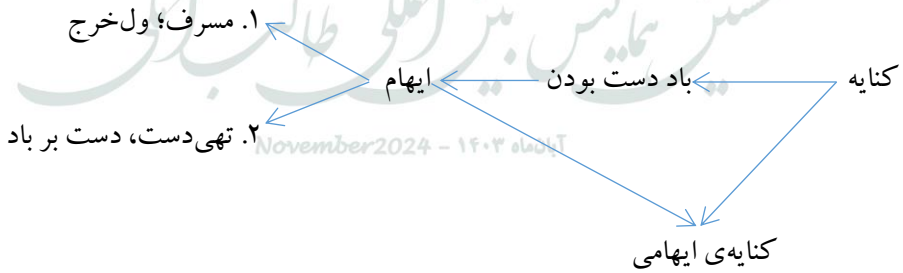
۱ـ ترکیب «عرق‌رانی یا عرق‌راندن» در مصرع دوّم بیت بالا کنایه است؛
۲ـ کنایه‌ی «عرق‌رانی یا عرق‌راندن» در این بیت ایهام دارد؛



۳ـ از اتّحاد دو شگرد «کنایه» و «ایهام» شگرد آمیغی «کنایه‌ی ایهامی» حاصل می‌شود. هم‌چنین توجه به نسبت بین واژه‌ها و ترکیب‌های دشت حجاز، قدم‌سودن، گرما و عرق‌رانی بر زیبایی شعر می‌افزاید. حضور این عنصر بلاغی سبب دوگانه‌خوانی ترکیب کنایی شده و لاجرم این صناعت، قابلیّت خوانش در بُعدهای متمایز، تکثیر معنی و تزاید تصویر را به شعرهای طالب بخشیده است.

خرمن سوزان باد دستیم دامان تهی است حاصل ما
(پیشین: ۲۲۵)

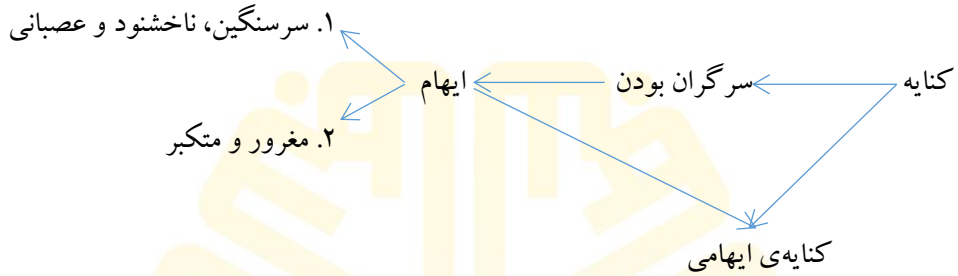
۱ـ ترکیب «باد دست بودن» در مصرع نخست بیت بالا کنایه است؛
۲ـ کنایه‌ی «باد دست بودن» در این بیت ایهام دارد؛



۳ـ از اتّحاد دو شگرد «کنایه» و «ایهام» شگرد آمیغی «کنایه‌ی ایهامی» حاصل می‌شود.

سرم گران ز خمار کدورت است مگر می لطافت او بشکند خمار مرا
(پیشین: ۲۵۴)

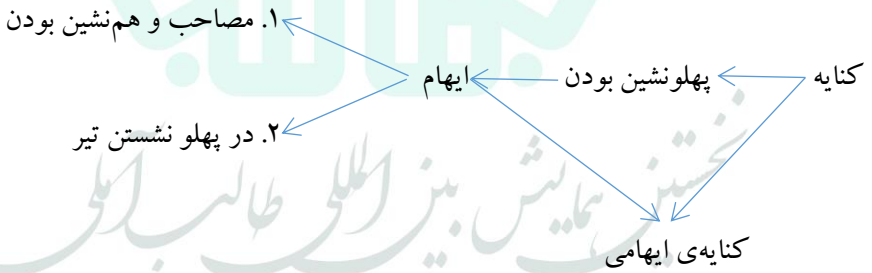
۱ـ ترکیب «سرگران بودن» در مصرع نخست بیت بالا کنایه است؛
۲ـ کنایه‌ی «سرگران بودن» در این بیت ایهام دارد؛



۳ـ از اتّحاد دو شگرد «کنایه» و «ایهام» شگرد آمیغی «کنایه‌ی ایهامی» حاصل می‌شود.

ای تیر غم بناز که در عمر خود ندید پهلونشینی از تو دلم راست‌خانه‌تر
(پیشین: ۶۰۰)

۱ـ ترکیب «پهلونشین بودن» در مصرع دوم بیت بالا کنایه است؛
۲ـ کنایه‌ی «پهلونشین بودن» در این بیت ایهام دارد؛



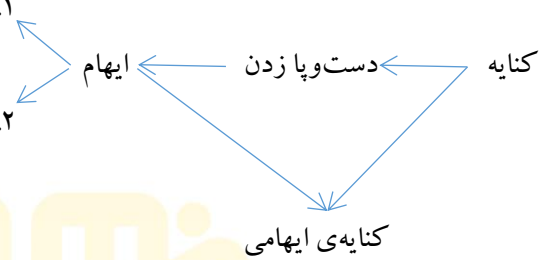
۳ـ از اتّحاد دو شگرد «کنایه» و «ایهام» شگرد آمیغی «کنایه‌ی ایهامی» حاصل می‌شود.

بحر طوفانی‌ست کشتی سوی ساحل می‌برم دست و پایی می‌زنم، رختی به منزل می‌برم
(پیشین: ۷۸۶)

۱ـ ترکیب «دست و پا زدن» در مصرع دوم بیت بالا کنایه است؛

۲ـ کنایه‌ی «دست و پا زدن» در این بیت ایهام دارد؛

۱. کوشیدن مضاعف، اهتمام ورزیدن در کاری



۲. شنا کردن؛ خود را در روی آب نگاهداری کردن و بردن به‌وسیله‌ی حرکات دست و پا.

۳ـ از اتّحاد دو شگرد «کنایه» و «ایهام» شگرد آمیغی «کنایه‌ی ایهامی» حاصل می‌شود.

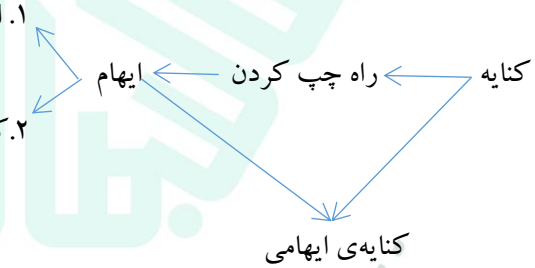
راه چپ کن که در این کوچه ز بیداد کسان دادخواهی‌ست که دستش به عنان گستاخ است رم

(پیشین: ۳۵۰)

۱ـ ترکیب «راه چپ کردن» در مصرع دوم بیت بالا کنایه است؛

۲ـ کنایه‌ی «راه چپ کردن» در این بیت ایهام دارد؛

۱. از راه غیرمتعارف رفتن به منظور فریب‌دادن دشمن



۲.کج کردن راه، از سمت چپ رفتن

۳ـ از اتّحاد دو شگرد «کنایه» و «ایهام» شگرد آمیغی «کنایه‌ی ایهامی» حاصل می‌شود.

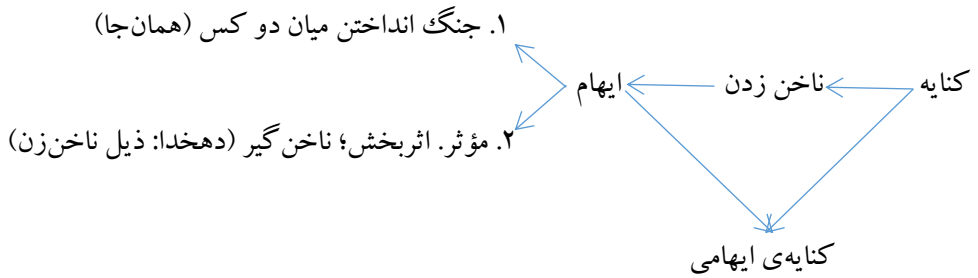
به صانعی که به منقار عندلیب بهار نموده تعبیه چندین نوای ناخن زن

(پیشین: ۱۵۸)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۱ـ ترکیب «ناخن زدن» در مصرع دوم بیت بالا کنایه است؛

۲ـ کنایه‌ی «ناخن زدن» در این بیت ایهام دارد؛



۳ـ از اتّحاد دو شگرد «کنایه» و «ایهام» شگرد آمیغی «کنایه‌ی ایهامی» حاصل می‌شود.

نتیجه‌گیری

پژوهش‌هایی که تاکنون در خصوص بررسی و تحلیل انواع هنرسازه‌های ترکیبی صورت گرفته، نشان می‌دهد که در بین انواع این هنرسازه‌ها، شگرد «کنایه‌ی ایهامی» کمترین میزان بسامد و مصداق را در تولید ساختمان تصویرهای شعری دارد. تنها در دیوان حافظ است که این شگرد آمیغی حضور و تأثیر چشمگیری بر ساختمان تصویرهای او دارد. اما بررسی این جستار نشان از آن دارد که طالب آملی در ساخت سازه‌های تصویرهای شعری‌اش گوشه‌ی چشمی به هنر خواجه داشته و با تأسی از او، در مقیاسی قابل توجه از هنرسازه‌ی «کنایه‌ی ایهامی» بهره گرفته‌است. حضور این عنصر بلاغی در شعر طالب سبب دوگانه‌خوانی ترکیب‌های کنایی شده و لاجرم این صناعت، قابلیّت خوانش در بُعدهای متمایز، تکثیر معنی و تزاید تصویر را به شعر او بخشیده است.

منابع

- آملی، سید محمدطالب (۱۳۹۹)، *کلیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی*، به کوشش طاهری شهابی، تهران: نشر سنایی.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۷۷)، *دیوان غزلیات*، نسخه‌ی دکتر قاسم غنی و محمّد قزوینی، تهران: مهرزاد.
- حق‌جو، سیاوش (۱۳۹۰)، «طرف وقوع و شگردهای ادبی ناشناخته»، *فصلنامه‌ی جستارهای ادبی*، (۸)، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.
- خاتمی، احمد (۱۳۷۱)، *پژوهشی در سبک هندی و مکتب بازگشت ادبی*، تهران: بهارستان.
- ذوالریاستین، محمّد (۱۳۷۹)، *فرهنگ واژه‌های ایهامی در اشعار حافظ*، چاپ اوّل، تهران: آثار مرجع فرزان.
- زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳)، *از گذشته‌ی ادبی ایران*، چاپ دوّم، تهران: سخن.
- ---------- (۱۳۶۳)، *سیری در شعر فارسی*، تهران: مؤسسه‌ی انتشارات نوین.

- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳)، *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد ۵، تهران: فردوسی.
- طوسی، ادیب (۱۳۶۷)، «مقایسه‌ی بین شعر سعدی و حافظ»، مقالاتی درباره‌ی شعر و زندگی حافظ، به کوشش منصور رستگار فسایی، *کنگره‌ی جهانی سعدی و حافظ*، چاپ چهارم، تهران: نشر جامی.
- فخرالزمانی، ملاعبدالنبی (۱۳۷۵)، *تذکره‌ی میخانه*، تصحیح گلچین معانی، چاپ ششم، تهران: نشر اقبال.
- فرهنگ‌نامه‌ی دهخدا: آدرس اینترنتی برخط: https://abadis.ir/fatofa
- میردار رضایی، مصطفی (۱۳۹۷)، *فرآیند تکوین و تکامل تصویر از سبک خراسانی تا سبک هندی با تکیه بر شگردهای ترکیبی*، رساله‌ی دکتری، به راهنمایی سیاوش حق‌جو، دانشگاه مازندران.
- میردار رضایی، مصطفی و سیاوش حق‌جو (۱۳۹۹)، «بررسی شگرد ترکیبی ایهام کنایی در غزل‌های حافظ (دقیقه‌ای در رمزگشایی عوام‌فهم و خواص‌پسندی شعر حافظ)»، *جستارهای نوین ادبی*، شماره‌ی ۲۰۸، صص: ۱۷ ـ ۱.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

قسمی ابزار مضمون‌ساز در تصویرهای طالب آملی

مصطفی میردار رضایی[۱]، سیاوش حق‌جو[۲]، فرزاد بالو[۳]

۱. دانشگاه گیلان

۲و۳. دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

چکیده

سید محمدطالب آملی، یکی از شاعران برجسته و نامدار قرن یازدهم و دوره‌ی صفوی است. پرداختن به مضمون، مضمون‌یابی و مضمون‌پردازی برای کشف و ایجاد معنای دور و بیگانه، سیره‌ی شاعران سبک هندی و خاصه طالب آملی است که این مهم خود به دستیاری صناعات ادبیِ مشخصی صورت می‌گیرد که شگردهای ترکیبی ازجمله‌ی آن‌اند. جستار حاضر که به شیوه‌ی توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از امکانات کتابخانه‌ای نوشته‌شده است، می‌کوشد تا به بررسی و نمایش کارکرد شگردهای ترکیبی در آفرینش مضمون‌ها و تصویرهای غزل‌های طالب آملی بپردازد. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد که یکی از مهم‌ترین مصالح بلاغی مضمون‌سازی در شعر او، بهره‌گیری از همین عناصر ادبی است. ازآنجاکه طالب از شاعران بزرگ و صاحب سبک دوره‌ی صفوی است و نقش بایسته‌ای در تحول شعر و فراهم نمودن زمینه‌های ظهور شاعران بزرگی چون صائب و کلیم داشته، پر بیراه نخواهد بود اگر شعر او دروازه و مجرایی بدانیم برای ورود شگردهای ترکیبی به جغرافیای شعر شاعران سبک هندی. اهمیت این موضوع زمانی مشخص می‌شود که بدانیم صناعات ترکیبی، از اصلی‌ترین ابزارهای سبک‌ساز و مضمون‌آفرینی در قلمرو شعر طرز تازه محسوب می‌شود.

آبان‌ماه ۱۴۰۳ - November2024

واژه‌های کلیدی: طالب آملی، سبک هندی، مضمون، صناعات سبک‌ساز.

[۱] . . استادیار زبان و ادبیات فارسی. m.mirdar@guilan.ac.ir

[۲] دانشیار زبان و ادبیات فارسی. s.haghjou@umz.ac.ir

[۳] دانشیار زبان و ادبیات فارسی. f.baloo@umz.ac.ir

۱. پیشگفتار

سید محمدطالب آملی به حدس پژوهشگران در سال ۹۸۷ هجری قمری در یکی از روستاهای آمل دیده به جهان گشوده (آملی، ۱۳۹۹: پنج) و پس از گذراندنِ نزدیک به پنج دهه زندگی پرفرازونشیب در سال ۱۰۳۶ هجری قمری در فتح‌پور، یکی از شهرهای هند که گویا طالب در آنجا آب و ملکی داشته، درگذشته است (قنبری، ۱۳۸۳: ۱۲۵). در دوران حیاتش، در کنار تحمل هجرت، غربت و بیماری، برای مدتی «متصدی مُهرداری شد، اما از آن کار استعفا کرد و مِهرداری را بر مُهرداری ترجیح داد» (زرین‌کوب، ۱۳۶۳: ۳۱۱). علی‌رغم اعتقاد براون بر این‌که «طالب، صاحب سبک شعری خاصی است که پس از وی، فصحا از پیروی آن احتراز جسته‌اند» (براون، ۱۳۶۸: ۱۹۱)، او یکی از شاعران برجسته و صاحب سبک قرن یازدهم است که از او با صفاتی چون «نادره‌ی عصر، فرید زمان و وحید دوران خود است، استعدادی که با اوست با دیگر شعرای این ایام نیست» (فخرالزمانی، ۱۳۷۵: ۵۴۶)، یادشده است. در بحث فنی نیز شبلی نعمانی اذعان می‌دارد که «نفاست و نزاکت استعارات قبل از این شروع‌شده بود، لیکن او بر لطافت و ندرت آن بسی افزود» (شبلی نعمانی، ۱۳۸۶: ۱۵۶). او «به سبب تأثیری که در تحول شعر دوران صفوی دارد، شاعری را ازآنچه دنباله‌ی سبک آغاز سده‌ی دهم محسوب می‌شده، به‌جانب یک تحول سریع و تغییر قاطع برده است» (صفا، ۱۳۶۳: ۱۰۶۲) و زمینه را برای ظهور شاعرانی چون صائب و کلیم و فراهم ساخت (خاتمی، ۳۷۱: ۳۸).

یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی شعر سبک هندی «مضمون‌پردازی» است (خرمشاهی، ۱۳۷۳: ۳۸) و شاعران این سبک که همیشه «معانی دورتر از ذهن مراد و منظورشان» (سجادی، ۱۳۷۱: ۱۰۹) بود و مهم‌ترین مشغله‌ی ذهنی‌شان یافتِ مضمون‌های شگفت و کشف معانی نو و مضامین باریک به شمار می‌آمد، همواره می کوشیدند که «بالباسی شگفت مضامین نو را عرضه کنند و رنگی از ابهام به آن بدهند تا فهم شعر محتاج تأمل گردد و به دقیقه‌یابی و آوردن معانی غریب در بین اقران ممتاز شوند» (نورانی وصال، ۱۳۷۱: ۲۹۲).

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

مضمون‌سازی یا آفرینش یک مضمون نو و غریب، ابزارهای ویژه‌ای را می‌طلبد که بدون در نظر گرفتن آن عناصر فنی، کیفیت تحلیل‌ها ناقص خواهد بود. بر این اساس، در بررسی ساختمان مضمون‌های شعری سبک هندی باید به رابطه‌ی وثیق مابین سبک و صناعت توجه کرد. یکی از عنصرهای اصلی آفرینش مضمون شعری سبک هندی و به‌تبع، مضامین طالب آملی، شگردهای ترکیبی هستند که نقش

بایسته‌ای در ساخت ساختمان تصویرهای این شاعر دارند. این صناعات، قابلیت ارجاع به مفاهیم خیالی دارند و از جنس بازی‌های لفظی و معنایی نیستند. تلفیق چند عنصر در هیئت یک ترکیب موجز، علاوه بر ایجاد التذاذ هنری، به سبب باورانگیزی نیرومندی که در آن است و از سازوکار آن نشأت می‌گیرد، می‌تواند واسطه‌ی مناسبی برای انتقال مخاطب به عالم خیال شاعر باشد. درواقع در این صناعات، همه‌ی عناصر به‌صورت سازگار باهم کار می‌کنند تا ما در عالم خیال راهی بیابیم و شاید گوشه‌ای از آن روی دیگر حیات را مشاهده کنیم (حق‌جو، ۱۳۹۰: ۲۶۷-۲۶۶).

جستار حاضر که به شیوه‌ی توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از امکانات کتابخانه‌ای نوشته‌شده است، می‌کوشد تا به بررسی و نمایش کارکرد سه شگرد ترکیبی «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی»، «کنایه‌ی استعاری» و «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» در آفرینش مضمون‌ها و تصویرهای غزل‌های طالب آملی بپردازد.

۱-۱-پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش حاضر نخستین تحقیقی است که به بررسی هنرسازه‌های ترکیبی در شعر طالب آملی می‌پردازد. اما در خصوص بررسی دیگر شاعران سبک هندی از این منظر، پژوهش‌هایی انجام‌شده است که عبارت‌اند از: مقاله‌ی «سبک هندی و استعاره‌ی ایهامی کنایه» از سیاوش حق‌جو (۱۳۹۰)؛ پایان‌نامه‌ی *ابعاد کنایه در غزلیات صائب* به کوشش مصطفی میردار رضایی (۱۳۹۱)؛ مقاله‌ی «کنایه‌پردازی ترکیبی در اشعار وحشی بافقی» از حق‌جو و اسکندری (۱۳۹۲)؛ مقاله‌ی «گونه‌ای کنایه‌ی آمیغی در غزل صائب» به قلم حق‌جو و میردار رضایی (۱۳۹۳)؛ پایان‌نامه‌ی *بررسی کنایات ترکیبی در غزلیات کلیم همدانی* از محمّد ملایی (۱۳۹۵)؛ مقاله‌ی «کنایه‌های ترکیبی در غزلیات بیدل» از حق‌جو و سرمدی (۱۳۹۶)؛ مقاله‌ی «بررسی یکی از راه‌های بیگانه‌سازی در غزل‌های صائب» از حق‌جو و میردار رضایی (۱۳۹۷)؛ مقاله‌ی «نارسایی بیان سنّتی در تحلیل هندسه‌ی تصویرهای شعر بیدل» (۱۴۰۰) از میردار رضایی.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۲ـ متن اصلی

چنان‌که در بخش مقدمه ذکر شد، سه شگرد ترکیبی «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی»، «کنایه‌ی استعاری» و «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» که در آفرینش مضامین و تصویرهای غزل‌های طالب آملی نقش دارند، موردبررسی قرار خواهند گرفت.

۲ـ ۱ـ هنرسازه‌ی «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی»

شگرد «کنایه‌ی استعاری ـــ ایهامی» عبارت است از استعاره کردن کنایه‌ای برای چیزی، امّا به این شکل که صورت واقعیِ تقریبی آن کنایه، یعنی هیئت لازمیِ آن، از اصل در آن چیز وجود داشته باشد، ولی در عالم واقع، حملِ حقیقیِ مفهومِ ملزومی و مرادِ کنایه بر آن درست نیاید که فقط در این صورت است که استعاره به قوّت خویش باقی خواهد ماند. اگر این صناعت را تجزیه کنیم به عناصر زیردست می‌یابیم: ۱ـــ کنایه؛ ۲ـــ استعاره‌ی مکنیه؛ ۳ـــ واقعیّت؛ ۴ـــ ایهام (حق‌جو، ۱۳۹۰: ۲۵۹ ـــ ۲۵۸؛ حق‌جو و میردار، ۱۳۹۳: ۷۵). برای مثال، در مصرع نخست این بیت طالب آملی:

آه ما در سینه داغ لاله‌ها افزون نمود دید چون شمشاد قدت سرو بالایی گرفت

(طالب آملی، ۱۳۹۹: ۳۳۳)

۱ـ «داغ در سینه داشتن» کنایه‌ای است انسانی؛

۲ـ شاعر این کنایه را از دالان صناعت منفرد «استعاره‌ی مکنیه» به «لاله» نسبت می‌دهد؛

۳ـ صورت واقعی «داغ در سینه داشتن» را می‌توان در هیأت «لاله» (دانه‌های سیاه و رنگ سرخ گل‌برگ‌های آن) مشاهده کرد؛

۴ـ «داغ در سینه داشتن» لاله به‌صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (= بسیار متألم، سوگوار و اندوهناک بودن) به‌راستی در لاله نیست؛

۵ـ از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در لاله و دومی مفهومی است استعاری برای آن ایهام حاصل می‌شود؛

۶ـ خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای «لاله» خیال کند که خود «لاله»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

چنان‌که ملاحظه شد، هنرسازه‌های ترکیبی و خاصه شگرد «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی» ساختاری پیچیده دارند؛ پیچیدگی‌ای که در نگاه نخست شاید در صورت و ظاهر بیت چندان برجسته نباشد و برای کشف روابط درهم‌تنیده‌ی بین صناعات باید به ژرف‌ساخت کلام مراجعه کرد. امّا این خاصیت پیوندپذیری و ارتباط بین شگردها در صناعات منفرد دیده نمی‌شود؛ نه در صورت و نه در ژرف‌ساخت. بدین‌ترتیب از ترکیبِ سه شگرد منفردِ «کنایه»، «استعاره‌ی مکنیه» و «ایهام»، هنرسازه‌ی ترکیبی «کنایه‌ی

استعاری ـ ایهامی» شکل می‌گیرد. با ابزار بلاغی منفرد و شگردهای بیانی و حتّی بدیعی معروف در سنّت بلاغت، به‌درستی و به‌تمامی نمی‌توان هندسه‌ی تصویرهای شعری‌ای که به‌وسیله‌ی هنرسازه‌های ترکیبی آفریده شده‌اند را تحلیل کرد. به دیگر سخن، اگر به پیوندها و روابط ترکیبی و درهم‌پیچیده‌ی بین هنرسازه‌ها در طول مصراع، بیت و بافت کلام توجّهی نشود، براستی حق مطلب ادا نمی‌شود. برای نمونه، به تحلیل مصرع دوم این بیت توجّه کنید:

گلیم و چرخ نداده هوای چیدن ما　　ستاره چشم به هم می‌نهد ز دیدن ما

(همان: ۲۳۸)

۱ـ «چشم بر هم نهادن» کنایه‌ای است انسانی؛

۲ـ شاعر این کنایه را از دالان صناعت منفرد «استعاره‌ی مکنیه» به «ستاره» نسبت می‌دهد؛

۳ـ صورت واقعی «چشم بر هم نهادن» را می‌توان در هیئت «ستاره» (سوسو زدن، و خاموش و روشن شدن آن) مشاهده کرد؛

۴ـ «چشم بر هم نهادن» ستاره به‌صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (= چیزی را ندیده گرفتن یا صرف‌نظر کردن از ...) به‌راستی در ستاره نیست؛

۵ـ از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در ستاره و دومی مفهومی است استعاری برای آن ایهام حاصل می‌شود؛

۶ـ خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای «ستاره» خیال کند که خود «ستاره»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

امّا در کنار موارد یاد شده، نوع دیگری از این صناعت وجود دارد که می‌توان آن را «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی مضمر» نامید و تفاوتش با موارد پیشین در این است که شاعر، کنایه‌ی انسانی بیت را مستقیماً به مستعارله منسوب نمی‌کند، بلکه این انتقال به‌طور پنهان و غیرمستقیم است. برای نمونه در بیت زیر، طالب کنایه‌ی انسانی «سیه‌کاری» را به‌طور پنهان به «سپهر» نسبت می‌دهد.

از سیه‌کاران پلاس کس نمی‌گردد سپید　　هرزه ای دل! بر سپهر نیلگون چسبیده‌ای

(همان: ۸۵۷)

۱ـ «سیه‌کار بودن» کنایه‌ای است انسانی؛

۲ـ شاعر این کنایه را از مجرای شگرد منفرد «استعاره‌ی مکنیه» به «سپهر» نسبت می‌دهد؛

۳ـ صورت واقعی «سیه‌کار بودن» را می‌توان در هیأت «سپهر» (سیاهی آسمان در شب) مشاهده کرد؛

۴ـ «سیه‌کار بودنِ» سپهر به‌صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (= ظالم، ستمگر، فاسق و بدکار بودن) به‌راستی در سپهر نیست؛

۵ـ از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در لاله و دومی مفهومی است استعاری برای آن ایهام حاصل می‌شود؛

۶ـ خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای «سپهر» خیال کند که خود «سپهر»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

نکته‌ی دیگر، قابلیّت برقراری ارتباط و پیوند شگردهای ترکیبی با یکی از مباحث دانش ریاضی است. شگردهای ترکیبی این توانایی را دارند که بر اساس «معادله‌ی خطّی»، ریاضی‌وار نوشته و تحلیل شوند. «معادله‌ی خطّی»، یک معادله‌ی جبری است که در آن هر جمله، یا ثابت است و یا حاصل ضرب یک ثابت و تنها یک متغیر با توان یک. این معادلات ممکن است یک یا چند متغیّر داشته باشند (اونان، ۱۳۶۳: ۱۰). برای این انطباق باید برای هر شگرد یک حرف لاتین تخصیص داد تا به دستیاری آن‌ها معادلات خطّی نوشت. به همین منظور کوشیده شد تا حرف نخست (انگلیسیِ) هر صناعت به صورت لاتین نوشته شود و هنگام تلفیق صناعات ادبی، این حروف را به‌صورت ترکیبی نشان داد؛ مثلاً: «کنایه + استعاره + ایهام= استعاره‌ی ایهامی کنایه= $I + M + A = M_{ai}$». تحلیل چند نمونه بر مبنای معادله‌ی خطی:

چو ازسنگین‌دلی‌های تو یادآرم شب هجران کشم آهی که فریاد از دل فولاد برخیزد

(طالب آملی، ۱۳۹۹: ۵۷۳)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

«کنایه + استعاره + ایهام= کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی= $I + M + A = I_{ma}$»

کنایه‌ی انسانی «سنگین‌دلی» + «استعاره‌ی مکنیه» (نسبت‌دادن کنایه به «فولاد») + ایهام (وجود صورت واقعیِ کنایه در مستعارله و بی‌ربطی آن به مفهوم کنایی آن در حوزه‌ی انسانی) = صناعت «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی».

جزای جرم زبان ای که صـــاحب قلمی ز خامه پرس که ســـر بر ســـر زبان کرده
(پیشین: ۸۵۷)

«کنایه + استعاره + ایهام= کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی= I_{ma}=A+ M + I»

کنایه‌ی انسانی «سر بر سر زبان کردن» + «استعاره‌ی مکنیه» (نسبت‌دادن کنایه به «خامه») + ایهام (وجود صورت واقعیِ کنایه در مستعارله و بی‌ربطی آن به مفهوم کنایی آن در حوزه‌ی انسانی) = صناعت «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی».

نازک‌دلی‌ست گریه‌ی من، دست از او بدار کـاری نکن کـه محو کنی نقش دیـده را
(پیشین: ۲۳۲)

«کنایه + استعاره + ایهام= کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی= I_{ma}=A+ M + I»

کنایه‌ی انسانی «نازک‌دل بودن» + «استعاره‌ی مکنیه» (نسبت‌دادن کنایه به «گریه») + ایهام (وجود صورت واقعیِ کنایه در مستعارله و بی‌ربطی آن به مفهوم کنایی آن در حوزه‌ی انسانی) = هنرسازه‌ی «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی».

خوی گرم شـــعله، ســـردی برتابد زینهار رخ نشـویی تا به صـد آتش نشـویی آب را
(پیشین: ۲۳۵)

«کنایه + استعاره + ایهام= کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی= I_{ma}=A+ M + I»

کنایه‌ی انسانی «گرم‌خویی» + «استعاره‌ی مکنیه» (نسبت‌دادن کنایه به «شعله») + ایهام (وجود صورت واقعیِ کنایه در مستعارله و بی‌ربطی آن به مفهوم کنایی آن در حوزه‌ی انسانی) = صناعت «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی».

November 2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۲ ـ ۲ ـ هنرسازه‌ی «کنایه‌ی استعاری»

این هنرسازه از ترکیب دو شگرد مستقل و منفرد «کنایه» و «استعاره‌ی مکنیه» حاصل می‌شود. صناعت ترکیبی کنایه‌ی استعاری «این است که کنایه‌ای را به چیزی عاریت می‌دهیم که در واقع عرفاً دارای آن نباشد» (حق‌جو، ۱۳۹۰: ۲۶۳). به تحلیل بیت زیر عنایت بفرمایید:

طالب به حیرتم که از این طبع هرزه‌گرد چون دل به کنج غمکده پابست شد مرا
(پیشین: ۲۴۱)

در این بیت، ترکیب «هرزه‌گردی» کنایه‌ی موجود در مصراع نخست است که در ادامه و با استفاده از شگرد «استعاره‌ی مکنیه» به واژه‌ی «طبع» نسبت داده می‌شود و پا به اقلیم شگردهای ترکیبی می‌گذارد. به سبب نداشتن صورت عینی و فقدان بُعد لازمی کنایه در هیأت ظاهری مستعارله، بُعد ملزومی کنایه هم عملاً به کار نمی‌آید و به تبع، ایهامی نیز شکل نمی‌گیرد. به عبارتی دیگر:

۱ ـ ترکیب «هرزه‌گردی» کنایه‌ای است منفرد و انسانی؛

۲ ـ کنایه‌ی مزبور با صناعت منفرد و بیانی «استعاره‌ی مکنیه» به واژه‌ی «طبع» نسبت داده شده‌است؛

۳ـ صورت واقعی کنایه‌ی «هرزه‌گردی» در هیأت ظاهری مستعارله (طبع) دیده نمی‌شود و بنابراین ایهامی نیز شکل نمی‌گیرد.

۴ـ از ترکیب دو صناعت منفرد کنایه و استعاره‌ی مکنیه، شگرد ترکیبی «کنایه‌ی استعاری» شکل می‌گیرد.

تحلیل ترتیبی نمونه‌ای دیگر:

ما که خرسند به پابوس رکابی بودیم ای عنان‌تافته بخت این‌همه امساک چرا
(پیشین: ۲۳۱)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۱ ـ ترکیب «عنان تافتن» کنایه‌ای است منفرد و حیوانی؛

۲ ـ کنایه‌ی مزبور با صناعت منفرد و بیانی «استعاره‌ی مکنیه» به واژه‌ی «بخت» نسبت داده شده‌است؛

۳ـ صورت واقعی کنایه‌ی «عنان تافتن» در هیأت ظاهری مستعارله (بخت) دیده نمی‌شود و بنابراین ایهامی نیز شکل نمی‌گیرد.

۴ـ از ترکیب دو صناعت منفرد کنایه و استعاره‌ی مکنیه، شگرد ترکیبی «کنایه‌ی استعاری» شکل می‌گیرد.

تحلیل نمونه‌هایی بر مبنای معادله‌ی خطی:

زان‌سو هوس به سایه‌ی من می‌دهد لباس زین‌سو فنا ز پوست برون می‌کشد مرا
(پیشین: ۲۲۹)

«کنایه + استعاره = کنایه‌ی استعاری = I_m=«M + I

کنایه‌ی انسانی «... را از پوست بیرون کشیدن» + «استعاره‌ی مکنیه» (نسبت‌دادن کنایه به «فنا») = صناعت «کنایه‌ی استعاری».

فلک وسیله‌ی بیداری‌ای مهیا ساز که بخت خفته‌ی ما کج نهاد بالین را
(پیشین: ۲۳۳)

«کنایه + استعاره = کنایه‌ی استعاری = I_m=«M + I

کنایه‌ی انسانی «بالین را کج نهادن» + «استعاره‌ی مکنیه» (نسبت‌دادن کنایه به «بخت خفته») = صناعت «کنایه‌ی استعاری».

۲ ـ ۳ ـ هنرسازه‌ی «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی»

این هنرسازه، یکی از پیچیده‌ترین تکنیک‌های ادبی است که از ترکیب چهار صناعت بسیط و منفرد «کنایه»، «استعاره‌ی مکنیه»، «ایهام» و «تشبیه» شکل می‌گیرد. شاعر در هنرسازه‌ی «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی»، یک‌بار کنایه‌ای را که مربوط به مستعارمنه (که نوعاً انسان) است را از طریق استعاره‌ی مکنیه به مستعارله منسوب می‌کند؛ مستعارلهی که صورت تقریبی یا ادعایی لازمِ آن کنایه را خود داراست؛ یعنی هیأتِ لازمیِ آن، از اصل در آن چیز وجود دارد، ولی در عالم واقع، حملِ حقیقیِ مفهومِ ملزومی و مرادِ کنایه بر آن درست نمی‌آید که در نتیجه، استعاره به قوت خویش باقی خواهد ماند. ولی شاعر به این بسنده نمی‌کند و در ادامه، مستعارمنه (انسان) را مشبّه نیز قرار می‌دهد. اگر این صناعت را تجزیه کنیم به عناصر زیر دست می‌یابیم: ۱ ـ کنایه؛ ۲ ـ استعاره‌ی مکنیه؛ ۳ ـ واقعیت؛ ۴ ـ ایهام؛ ۵ ـ تشبیه (میردار رضایی، ۱۳۹۱: ۸۳؛ حق‌جو و میردار رضایی، ۱۳۹۷: ۵۸ و ۵۹). به مختصات دو بیت زیر توجّه کنید؛ در این بیت:

تا لاله‌صفت گرم نسازی جگر از داغ در هیچ دل سوخته جایی نگشایی
(آملی، ۱۳۹۹: ۸۸۰)

کنایه‌ی «گر ساختن جگر از داغ» از مجرای شگرد «استعاره‌ی مکنیه» به واژه‌ی «لاله» نسبت داده شد و در ادامه، به سبب تصویر حاصل‌شده از دو بُعد کنایه، صناعت ایهام و در نهایت، شگرد «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی» شکل گرفت. تا این‌جا دقیقاً راهی طی‌شده که برای شگرد «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی» طی می‌شد، امّا در ادامه شاعر، «انسان» (تو) را با ادات تشبیه «صفت» به «لاله» تشبیه می‌کند. این عنصر بلاغی اضافی سبب ایجاد شگرد ترکیبی «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» می‌شود. در ادامه و در تحلیل هندسه‌ی تصویرهای ارائه‌شده، بیشتر به این موضوع پرداخته خواهد شد.

بر عشرت گل‌های بهاری نبرم رشک چون غنچه گریزی ز دل تنگ ندارم
(پیشین: ۷۵۶)

در این بیت ترکیب «دل‌تنگ شدن» کنایه است که در ادامه و با استفاده از صناعت «استعاره‌ی مکنیه» به واژه‌ی «غنچه» نسبت داده شده‌است. صورت واقعی کنایه، یعنی «دل‌تنگ شدن» را می‌توان در ظاهر «غنچه» مشاهده کرد؛ ظاهر غنچه و فشردگی آن. پس ظاهر کنایه یا بُعد لازمی آن برای «غنچه» راست و واقعی است؛ اما مفهوم کنایه‌ی «خون‌شدنِ دل»، عبارت است از: «اندوهناک و مکدر بودن». این بُعد از کنایه (ملزوم) در ارتباط با واژه‌ی «غنچه» حقیقت ندارد؛ چرا که این مفهوم اساساً در ارتباط با «انسان» معنا پیدا می‌کند و «غنچه»، «انسان» نیست! ارتباط این بُعد از کنایه با مستعارله (غنچه) از طریق «استعاره‌ی مکنیه» صورت می‌گیرد. در نتیجه، ترکیب «دل‌تنگ شدن»، کنایه‌ای است انسانی که صورت ظاهری و بُعد لازمی آن در هیأت «غنچه» دیده می‌شود، امّا بُعد ملزومی و لایه‌ی مفهومی آن در «غنچه» وجود ندارد و خاصیتی استعاری است.

تا اینجا با بررسی ابعاد دوگانه‌ی کنایه (دل‌تنگ شدن) و ارتباط آن‌ها با مستعارله (غنچه)، متوجّه دو وجه حقیقی و استعاری شدیم. دو تعبیر و دو وجه کاملاً متفاوت؛ یکی صوری و دیگری مفهومی. یکی عینی و حقیقی و دیگری ادعایی و استعاری. این‌جا درست همان‌جایی است که عنصر بدیعی «ایهام» پا به میدان می‌گذارد. لذا از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله (دل‌تنگ شدنِ غنچه به‌صورت واقعی) و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم (اندوهناکی و تکدّر غنچه)، که اولی حقیقتی است در غنچه و

دومی، مفهومی است استعاری برای آن، ایهام حاصل می‌شود. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای «غنچه» خیال کند که خود «غنچه»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

تا اینجا ساختار همان ساختار شگرد «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی» بود، امّا با تأمّل در هندسه‌ی تصویر متوجّه می‌شویم که شاعر در ادامه با استفاده از ادات «چون» انسان (خودش) را به «غنچه» تشبیه می‌کند؛ یعنی کُنش کنایی یکبار به واسطه‌ی وجود صورت واقعی آن‌ها در هیأت «غنچه» از مجرای «استعاره‌ی مکنیه» به آن نسبت داده می‌شود و دیگربار «انسان» با لحاظ وجه کنایی به همان «غنچه» تشبیه می‌شود، وجه‌شبه‌ای که از اصل متعلّق به خود مشبّه است!

تحلیل نمونه‌ای ترتیبی از این شگرد:

چون قلمش تیغ بر سرست در این عهد هرکه دل تیره چون دوات ندارد

(آملی، ۱۳۹۹: ۴۵۹)

۱ ـ ترکیب‌های «تیغ بر سر داشتن» و «تیره‌دلی» کنایه‌هایی است منفرد و انسانی‌اند؛

۲ ـ شاعر این کنایه را از طریق شگرد «استعاره‌ی مکنیه» به «قلم» و «دوات» نسبت می‌دهد؛

۳ ـ صورت واقعیِ کنایه را می‌توان در هیأت ظاهری «قلم» و «دوات» دید (نوک فلزی قلم و رنگ سیاه دوات)؛

۴ ـ وجود صورت واقعی و وجه ملزومی کنایه‌ها در هیأت ظاهری «قلم» و «دوات»، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (جنگجو، قسی‌القلب و منحرف بودن) به‌راستی در «قلم» و «دوات» نیست؛

۵ ـ از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در «قلم» و «دوات» و دومی مفهومی است استعاری برای آن‌ها، صناعت «ایهام» حاصل می‌شود؛ خواننده وقتی با این تصاویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفاهیمی را برای «قلم» و «دوات» بنفشه کند که خود «قلم» و «دوات»، صورت واقعی آن‌ها را در مفهومی دیگر دارند؛

۶ـ شاعر در ادامه با استفاده از ادات «چون» انسان را به «قلم» و «دوات» تشبیه می‌کند؛ یعنی کُنش کنایی یکبار به واسطه‌ی وجود صورت واقعی آن در هیأت «قلم» و «دوات» از مجرای «استعاره‌ی مکنیه» به آن‌ها نسبت داده می‌شود و دیگربار «انسان» با لحاظ وجه کنایی به همان «قلم» و «دوات» تشبیه می‌شود، وجه‌شبه‌هایی که از اصل متعلّق به خود مشبّه است!

امّا نوع دیگری از شگرد ترکیبی «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» نیز وجود دارد که تفاوت آن با نمونه‌های پیشین در این است که در مثال‌های گذشته مستعارله‌ها «انسان» بود، ولی در این نمونه، مستعارله‌ها نیز غیرانسانی‌اند. به تحلیل این نمونه دقّت کنید:

در مرگ دلم خروشد آتش چون سرمه سیاه پوشد آتش

(پیشین: ۶۲۴)

در این بیت، کنایه‌ی انسانی «سیاه پوشیدن» از طریق استعاره‌ی مکنیه به «سرمه» نسبت داده شده‌است که صورت واقعیِ آن را می‌توان در هیأت «سرمه» دید: (رنگ تیره‌ی آن؛ یکی از ترکیب‌های ساخت سرمه، دوده است که رنگ سیاه دارد). «سیاه پوشیدن» سرمه به‌صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در حوزه‌ی انسانی ندارد. ملزوم (= متألم و سوگوار بودن) به‌راستی در سرمه نیست؛ شاعر در ادامه با استفاده از ادات «چون» آتش را به سرمه تشبیه می‌کند و اینجا درست نقطه‌ی اختلاف این نمونه با گونه‌های پیشین است؛ چرا که در مثال‌های قبل در این قسمت شاعر عمل کنایی را به انسان (مستعارله) نسبت می‌داد؛ یعنی عمل کنایی یک‌بار به واسطه‌ی وجود صورت واقعی آن در هیأت مستعارمنه و از طریق استعاره‌ی مکنیه به آن نسبت داده شد و دیگربار انسان با لحاظ وجه‌شبه به مستعارمنه یا مشبّه‌به تشبیه می‌شد، امّا در این نمونه، مستعارله (آتش) نیز غیرانسانی است، امّا صورت واقعی کنایه‌ی انسانی موجود در بیت (سیاه پوشیدن) در «سرمه» نیز مشاهده می‌شود (دود آتش سیاه است). از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در «سرمه و آتش» و دومی مفهومی است استعاری برای آن‌ها، ایهام حاصل می‌شود. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای سرمه و آتش خیال کند که خود آن‌ها، صورت آن را در مفهومی دیگر دارند.

تحلیل نمونه‌هایی از هنرسازه‌ی «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» بر مبنای معادله‌ی خطی از این شگرد در دیوان طالب آملی:

چون لعـل آتشـــین و چو یـاقوت آبـدار در خون دل نشـــسـته، به یکجا نشـــسـته‌ایم
(پیشین: ۷۶۱)

«کنایه + استعاره + ایهام + تشبیه = کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی= I_{mas}=«I + M + A+ s» کنایه‌ی انسانی «در خون دل نشستن» + «استعاره‌ی مکنیه» (نسبت‌دادن کنایه به «لعل و یاقوت») + ایهام (وجود صورت واقعیِ کنایه در مستعارله و بی‌ربطی آن به مفهوم کنایی آن در حوزه‌ی انسانی) + «تشبیه» (نسبت دادن عمل کنایی به انسان (مستعارله) با استفاده از ادات «چون و چو») = هنرسازه‌ی «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی».

چون پشّـه‌ام ز بس که سـبک‌روح گشـته‌ام بیـم اســـت بر هوا بربـایـد مگس مرا
(پیشین: ۲۳۹)

«کنایه + استعاره + ایهام + تشبیه = کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی= I_{mas}=«I + M + A+ s» کنایه‌ی انسانی «سبک‌روح بودن» + «استعاره‌ی مکنیه» (نسبت‌دادن کنایه به «پشه») + ایهام (وجود صورت واقعیِ کنایه در مستعارله و بی‌ربطی آن به مفهوم کنایی آن در حوزه‌ی انسانی) + «تشبیه» (نسبت دادن عمل کنایی به انسان (مستعارله) با استفاده از ادات «چون») = هنرسازه‌ی «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی».

من که سر بر کف تسلیم نهم چون خورشید دگـر از ذره‌وجـودان جـهـان بـاک چـرا
(پیشین: ۲۳۱)

«کنایه + استعاره + ایهام + تشبیه = کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی= I_{mas}=«I + M + A+ s» کنایه‌ی انسانی «سر بر کف تسلیم نهادن» + «استعاره‌ی مکنیه» (نسبت‌دادن کنایه به «خورشید») + ایهام (وجود صورت واقعیِ کنایه در مستعارله و بی‌ربطی آن به مفهوم کنایی آن در حوزه‌ی انسانی) + «تشبیه» (نسبت دادن عمل کنایی به انسان (مستعارله) با استفاده از ادات «چون») = هنرسازه‌ی «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی».

چون دم دوزخ دم گرمم سراپا شعله است کاش نیمی آتش و نیمی نفس باشد مرا
(پیشین: ۲۴۰)

کنایه‌ی انسانی «دم گرم داشتن» + «استعاره‌ی مکنیه» (نسبت‌دادن کنایه به «دوزخ») + ایهام (وجود صورت واقعیِ کنایه در مستعارله و بی‌ربطی آن به مفهوم کنایی آن در حوزه‌ی انسانی) + «تشبیه» (نسبت دادن عمل کنایی به انسان (مستعارله) با استفاده از ادات «چون») = هنرسازه‌ی «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی».

گر سر به پای خلق نیارم فرو چو خاک عیبم مکن که شعله‌ی سر در هوا کشم
(پیشین: ۷۶۲)

کنایه‌های انسانی «سر به پای خلق فرو آوردن» و «سر در هوا کشیدن» + «استعاره‌ی مکنیه» (نسبت‌دادن کنایه به «شعله» و «خاک») + ایهام (وجود صورت واقعیِ کنایه‌ها در مستعارله‌ها و بی‌ربطی آن‌ها به مفهوم کنایی آن در حوزه‌ی انسانی) + «تشبیه» (نسبت دادن عمل کنایی به انسان (مستعارله) با استفاده از ادات «چو») = هنرسازه‌ی «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی».

چو تیغ آمده یک‌رو سبک برون ز نیام به صرفه جوهر اسرار خود عیان کرده
(پیشین: ۸۵۷)

کنایه‌ی انسانی «یک‌رو بودن» + «استعاره‌ی مکنیه» (نسبت‌دادن کنایه به «تیغ») + ایهام (وجود صورت واقعیِ کنایه در مستعارله و بی‌ربطی آن به مفهوم کنایی آن در حوزه‌ی انسانی) + «تشبیه» (نسبت دادن عمل کنایی به انسان (مستعارله) با استفاده از ادات «چو») = هنرسازه‌ی «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی».

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

نتیجه‌گیری

واکاوی مضمون‌ها و تجزیه و تحلیل ساختمان تصویرهای شعری طالب نیز نشان می‌دهد که یکی از مهمترین مصالح بلاغی مضمون‌سازی در شعر او، بهره‌گیری از صناعات ترکیبی است. با تأملی گذرا در

شعر طالب می‌توان وفور حضور شگردهای ترکیبی «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی»، «کنایه‌ی استعاری» و «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» و نقش‌آفرینی آن‌ها در آفرینش مضمون‌ها و تصویرها را به تماشا نشست. از آنجا که طالب یکی از شاعران برجسته و صاحب سبک دوره‌ی صفوی است و نقش بایسته‌ای در تحول شعر و فراهم نمودن زمینه‌های ظهور شاعران بزرگی چون صائب و کلیم داشته، پر بیراه نخواهد بود اگر بگوییم که شعر او دروازه و مجرایی است برای ورود شگردهای ترکیبی به جغرافیای شعر شاعران سبک هندی. اهمیت این موضوع زمانی مشخص می‌شود که بدانیم صناعات ترکیبی، یکی از اصلی‌ترین ابزارهای سبک‌ساز در طرز تازه محسوب می‌شود.

منابع

ـ آملی، سید محمدطالب (۱۳۹۹)، *کلیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی*، به کوشش طاهری شهابی، تهران: نشر سنایی.

ـ اونان، مایکل (۱۳۶۳)، *جبر خطّی*، چاپ پنجم، ترجمه‌ی علی‌اکبر محمّدی حسن‌آبادی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ـ براون، ادوارد (۱۳۶۸)، *تاریخ ادبی ایران*، تهران: مروارید.

ـ حق‌جو، سیاوش (۱۳۹۰)، «طرف وقوع و شگردهای ادبی ناشناخته»، *فصلنامه‌ی جستارهای ادبی*، (۸)، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

ـ ـ و محسن سرمدی (۱۳۹۶)، «کنایه‌های ترکیبی در غزلیّات بیدل»، *مجلّه‌ی پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره‌ی ۴۶، صص: ۶۸ ـ ۴۵.

ـ ـ و مصطفی میردار رضایی (۱۳۹۳)، «گونه‌ای کنایه‌ی آمیغی در غزل صائب»، *فصلنامه‌ی علمی پژوهشی فنون ادبی* دانشگاه اصفهان، (۶) ۲، ۸۴ ـ ۶۹.

ـ ـ و مصطفی میردار رضایی (۱۳۹۷ الف) «باززایی عناصر ادبی تصویرساز قرن ششم در تصویرهای شعری قرن هشتم (نمود دوباره‌ی شگردهای آمیغی در تصویرهای قرن هشتم)» *مجلّه‌ی جستارهای ادبی* دانشگاه فردوسی مشهد. سال پنجاهم، شماره‌ی ۱۹۷، صص: ۱۵۵ ـ ۱۲۵.

ـ خاتمی، احمد (۱۳۷۱)، *پژوهشی در سبک هندی و مکتب بازگشت ادبی*، تهران: بهارستان.

ـ خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۳)، *حافظ‌نامه*، بخش اول، چاپ ششم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ـ زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۳)، *سیری در شعر فارسی*، تهران: نوین.

ـ سجادی، ضیاءالدین (۱۳۷۱)، «معنی و مضمون در شعر صائب»، *صائب و سبک هندی درگستره‌ی تحقیقات ادبی*، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چاپ اول، تهران، نشر قطره.

ـ صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳)، *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد ۵، تهران: فردوسی.

ـ فخرالزمانی، ملاعبدالنبی (۱۳۷۵)، *تذکره‌ی میخانه*، تصحیح گلچین معانی، چاپ ششم، تهران: نشر اقبال.

ـ قنبری، محمدرضا (۱۳۸۳)، *زندگی و شعر طالب آملی*، تهران: زوار.

ـ ملایی، محمّد (۱۳۹۵)، *بررسی کنایات ترکیبی در غزلیات کلیم همدانی*، به راهنمایی سیاوش حق‌جو، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه مازندران.
ـ میرداررضایی، مصطفی (۱۳۹۱)، «ابعاد کنایه در غزلیات صائب»، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، با راهنمایی دکتر سیاوش حق‌جو، دانشگاه مازندران.
ـ ---------- (۱۴۰۰)، «نارسایی بیان سنّتی در تحلیل هندسه‌ی تصویرهای شعر بیدل»، دوفصلنامه‌ی علمی پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، (۲۹) ۹۰، صص: ۲۶۹ ـ ۲۴۷.
ـ نعمانی، شبلی (۱۳۸۶)، *شعر العجم یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران*، جلد سوم، ترجمه‌ی سید محمدتقی فخر داعی گیلانی، تهران: دنیای کتاب.
ـ نورانی‌وصال، عبدالوهاب (۱۳۷۱)، «سبک هندی و وجه تسمیه‌ی آن»، *صائب و سبک هندی درگستره‌ی تحقیقات ادبی*، به‌کوشش محمدرسول دریاگشت، چاپ اول، تهران، نشر قطره.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
آبان‌ماه ۱۴۰۳ - November2024

مؤلّفه‌های اسطوره‌ای در شعر طالب آملی (بر مبنای نظریهٔ لارنس کوپ)

لیلی نادری[۱]، هاجر آزاد[۲]

دانشگاه مازندران، ایران.

چکیده

اسطوره مخلوق ذهن انسان است و گونه‌ای روایت اصیل و ریشه‌دار است که انسان با دست‌یابی به آن، توجیهی برروی دادهای اطراف می‌یابد. لارنس‌کوپ مولّفه‌های اسطوره‌ای را در پنج الگوی آفرینش، باروری، شخصیّت، فرجام و نجات و اسطورهٔ ادبی طبقه‌بندی کرده است و معتقد است همهٔ روایت‌های اسطوره‌ای را می‌توان در این پنج الگو گنجاند و بررسی کرد.

تحقیق حاضر مولّفه‌های اسطوره‌ای شعر طالب آملی را در این پنج الگو قرار داده و به این نتیجه رسیده است که وی به مولّفه‌های اسطوره‌ای در شعر خود توجّه داشته است. وی آفرینش انسان را پس از آفرینش عقل و روح، ثابتات و سیّارات و بروج دوازده‌گانه و هم‌چنین آفرینش حیوان، گیاه و جمادات را پس خلقت انسان می‌داند. مسیح (ع)، یوسف (ع) و خضر (ع) مظاهر الگوی اسطوره‌ای باروری هستند. شخصیّت‌های اساطیری ایرانی چون رستم و زال و هم‌چنین پیامبران به‌ویژه خضر(ع) و مسیح (ع) حضور پررنگی دارند. موجودات و حیوانات اسطوره‌ای مثل دیو، سیمرغ، سروش، جبرئیل، حور و پری و مکان-هایی چون بهشت، دوزخ، عرش، کوثر، چشمهٔ آب حیات، ظلمات و کوه قاف و گیاهانی چون مردم‌گیا، اسپند، سدره و طوبی در شعر وی دیده می‌شوند. عدد هفت و مفاهیمی چون شهادت، فرّهٔ ایزدی، طلسم و کیمیا و کتاب‌های دینی چون قرآن و ارژنگ و اشیایی چون جام جهان‌نما، انگشتر جم و آیینهٔ اسکندر از مصادیق الگوی اسطورهٔ ادبی در شعر وی هستند. نکتهٔ قابل توجّه آن است که وی، بیشتر به روایات ایرانی، اسلامی و کمتر به روایات یهودی- مسیحی توجّه داشته است.

کلید واژگان: مؤلّفه‌های اسطوره‌ای، طالب آملی، لارنس‌کوپ.

[۱] دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، نویسندهٔ مسئول: naderi_۳۶۳۹@yahoo.com

[۲] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی: azad۱۱۰۸_۵۷@yahoo.com

۱. پیشگفتار

اسطوره از ذهن انسان برمی‌آید و همیشه دربردارندهٔ روایت یک خلقت است. یعنی می‌گوید چگونه چیزی پدید آمده است و اساس آن اغلب باورهای مذهبی است. می‌توان گفت که اسطوره، نحوهٔ تلقّی انسان گذشته از پدیده‌هایی است که معمولاً برای او جنبهٔ راز و رمز داشته است (شمیسا، ۱۳۷۵: ۲۷۲). از آن‌جا که منشأ بسیاری از اساطیر، حوادث و رخدادهای طبیعی است، شاعران و نویسندگان با توجّه به حوادث عصر خود و شناخت و درک آن، به اسطوره‌سازی می‌پردازند.

جیمز فریزر (games frazer) اسطورهٔ باروری را کلید همهٔ نظام‌های اسطوره‌ای می‌داند. میرچا الیاده (mircea eliade)، اسطورهٔ آفرینش را اصل همهٔ اسطوره‌ها می‌داند. امّا لارنس‌کوپ (Laurence Coupe) معتقد است همهٔ روایت‌های اسطوره‌ای را می‌توان در پنج الگوی آفرینش، باروری، شخصیّت یا قهرمان، فرجام و نجات و اسطورهٔ ادبی طبقه‌بندی کرد. وی در تعریف اسطوره می‌گوید: «اسطوره نوعاً داستانی مقدّس و سنّتی از گوینده‌ای گمنام، و دارای معنای کهن‌الگویی یا جهانی است که در اجتماعی خاص بازگو می‌شود و اغلب با مناسک ویژه‌ای همراه است؛ اسطوره از اعمال موجودات فرابشری نظیر خدایان، نیمه خدایان، قهرمانان، ارواح یا اشباح سخن می‌گوید؛... کلّ نظام اسطوره‌ای یک قوم اغلب مطوّل، مبالغه‌آمیز و ظاهراً پر از آشفتگی است؛ و سرانجام این که کار اسطوره، تبیین یا حلّ و فصل امور یا مشروعیت بخشیدن به آن‌هاست» (کوپ، ۱۳۸۴: ۶) و در مقدّمهٔ کتاب خود به نام «اسطوره»، داستان‌هایی می‌آورد و هر کدام را در الگویی دسته‌بندی می‌کند.

داستان اوّل مربوط به اساطیر مصری است: سِت به برادرش اوزیریس (خدای گیاهان) حسادت می‌ورزد و او را زنده در تابوتی حبس می‌کند و به دریا می‌افکند. پس از کشته شدن اوزیریس، سِت جسدش را می‌یابد و قطعه‌قطعه می‌کند و تکّه‌هایش را در مصر می‌پراکند. ایزیس (ایزدبانوی گیاهان) اجزای بدن اوزیریس را باز می‌یابد و با جادو از او صاحب فرزندی به نام هوروس می‌شود. از آن پس مصریان، پادشاه وقت را هوروس، و پادشاه درگذشته را اوزیریس می‌خوانند. کوپ این داستان را الگوی اسطورهٔ باروری می‌داند.

داستان دوم مربوط به اساطیر بین‌النّهرین است: مردوک خدای جوانی است که در صدد جنگ با تیامات (نخستین الههٔ مادر) برمی‌آید. به این منظور مردوک به جایگاه تیامات در اعماق آب‌های ازلی می‌رود و در نبردی تن‌به‌تن بر او چیره می‌شود. پس از پیروزی، مردوک پیکر الهه را به دو نیمه تقسیم

می‌کند و جهان را از آن می‌آفریند و خود خدای برتر می‌شود. در بابل، پادشاه نمایندهٔ اوست. کوپ این داستان را بر اساس الگوی آفرینش می‌داند.

داستان سوم مربوط به اساطیر یهودی است: بنی‌اسراییل در اسارت فرعون هستند. یهوه (خدای بزرگ) از موسی (پیامبر بنی‌اسراییل) می‌خواهد تا بنی‌اسراییل را با عبور از دریای سرخ از مصر خارج کند. لشکریان فرعون به تعقیب آن‌ها می‌پردازند. دریا شکافته می‌شود و بنی‌اسراییل از آن می‌گذرند و به سوی سرزمین موعود خود می‌روند. کوپ این داستان را بر طبق الگوی اسطورهٔ نجات می‌داند.

داستان چهارم مربوط به اساطیر یونان است: شاه آکریسیوس از پیشگویی می‌شنود که نوه‌اش او را خواهد کشت. آکریسیوس دخترش دانائه را زندانی می‌کند تا خود در امان بماند. امّا دانائه به وسیلهٔ زئوس (خدای بزرگ) در زندان باردار می‌شود و پسری به نام پرسئوس به دنیا می‌آورد. آکریسیوس پس از آگاهی از تولّد فرزند دخترش، دانائه و پسرش را در صندوقی می‌گذارد و به دریا می‌افکند. زئوس صندوق را به جزیره‌ای می‌رساند. حاکم آن‌جا پولیدکتس، به آن‌ها پناه می‌دهد. با بزرگ‌شدن پرسئوس، حاکم او را برای کشتن مدوسا (هیولایی که که نگاهش انسان را به سنگ مبدّل می‌سازد) می‌فرستد. پرسئوس موفّق به انجام مأموریت می‌شود، امّا وقتی می‌بیند پولیدکتس در غیاب او، با مادرش ازدواج کرده است، با سر جدا شدهٔ مدوسا، پولیدکتس را به سنگ تبدیل می‌کند. بعدها به طور تصادفی، در مسابقات عمومی، با پرتاب دیسکی پدربزرگش آکریستوس را می‌کشد. کوپ این داستان را الگوی اسطورهٔ قهرمان (شخصیت) می‌نامد.

داستان پنجم مربوط به انگلستان نوین است: پروسپرو، دوک میلان، که به دست برادرش از سلطنت خلع شده است، به آموتن جادوگری می‌پردازد. وی با جادو، وی آریل (روح هوایی) و کالیبان (پسر غول پیکر سیکوراکس جادوگر) را مطیع خود می‌گرداند و بر برادرش مسلّط می‌شود. در ادامه فردیناند پسر آلونسو (کسی که در خلع پروسپرو شرکت داشته است) عاشق میرندا، دختر پروسپرو، می‌شود. امّا قبل از ازدواج باید در آزمونی دشوار شرکت کند. سرانجام پروسپرو آلونسو و برادر خود را می‌بخشد. کوپ این داستان را الگوی اسطورهٔ ادبی می‌داند (کوپ، ۱۳۸۴: ۱-۴).

۲- مولّفه‌های اسطوره‌ای در شعر طالب آملی

بر مبنای نظریهٔ لارنس کوپ، مؤلّفه‌های اسطوره‌ای شعر طالب آملی را می‌توان در پنج الگوی آفرینش، باروری، شخصیّت یا قهرمان، فرجام و نجات و اسطورهٔ ادبی مورد بررسی قرار داد. البته قابل

ذکر است که در بررسی مولّفه‌های اسطوره‌ای در اشعار وی، به روایات مختلف ایرانی، اسلامی و یهودی-مسیحی توجّه شده است.

۱-۲- الگوی آفرینش

در اساطیر ملل مختلف برای آفرینش جهان روایات متفاوتی وجود دارد. برخی از اسطوره‌ها همانند اساطیر بابلی، هندی، مانوی و زرتشتی، جهان را آفریدهٔ غول-خدای نخستین می‌دانند. برخی دیگر پیدایش جهان را حاصل ازدواجی مقدّس می‌دانند؛ اسطوره‌های آفرینش زروانی، مصری، فینیقی، ژاپنی، یونانی، سومری و حتّی سرخ‌پوستان آمریکایی و بومیان آفریقایی از این دسته‌اند. شماری دیگر از اسطوره‌ها معتقدند که آفرینش در بی‌نظمی و از هیچ صورت گرفته است. در نهایت در برخی اسطوره‌ها، جهان از دریایی ازلی به وجود آمده است. این دسته از اسطوره‌ها آفرینش را از آب می‌دانند. در مورد اخیر بیش‌تر مللی به این اسطوره‌ها باور دارند که با آب ارتباط مستقیم دارند (رضایی، ۱۳۸۳: ۶۴-۱۲۶). در روایات ایرانی، اهورامزدا پس از آفرینش امشاسپندان و ایزدان، به آفرینش جهان می‌پردازد. از میان پدیده‌های طبیعت ابتدا آسمان، سپس آب و زمین و گیاه و حیوان و سرانجام انسان را خلق می‌کند.

در مورد آفرینش انسان نیز روایات متعدّدی در اساطیر ملل مختلف وجود دارد. در اساطیر هندی، چینی، ایرانی، یهودی، یونانی، رومی و اساطیر بین‌النّهرین انسان از گِل و خاک آفریده شده است. در روایت پهلوی آمده است: «مردم از گِلند که کیومرث را از آن ساخت» (میرفخرایی، ۱۳۶۷: ۵۵). در قرآن نیز به آفرینش انسان از گِل اشاره شده است. در آیهٔ ۵۹ سورهٔ آل‌عمران می‌خوانیم: «اِنَّ مَثَل عیسی عندَ الله کَمَثَل آدمَ خَلَقَهُ مِن تُراب» (همانا مثل خلقت عیسی به امر خدا، خلقت آدم ابوالبشر است که خدا او را از خاک بساخت).

طالب آملی دو بار به آفرینش اشاره می‌کند. یک بار می‌گوید که طفل هستی در شکم عدم زاده شد. پس از آفرینش هستی، اولین چیزی که خلق شد، عقل بود؛ سپس روح هم‌قدم با آن رویید. پس از آن عناصر هستی با هم ترکیب شدند و به هم پیوستند:

عدم را طفل هستی در شکم بود جهـــان تاریک بازار عدم بود
گُلی بود آفرینش نادمیده ضمیری بود هستی نارسیده
گل عقل اوّل از شاخ عدم رُست گیاه و روح با او همقدم رُست

پس از ایجاد و عقل کل به ترتیب دگر اجزای امکان یافت ترکیب
پدید آمد خزانی و بهاری به هم پیوسته شد نوری و ناری
بهار افروخت رخ چون ناردانه خزان برکرد رنگ عاشقانه
عناصر عقد با افلاک بستند جدایی را ورق در هم شکستند
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۲)

در جایی دیگر می‌گوید خداوند با دو حرف، حرکات فلک و سکنات زمین را خلق کرده است. ابتدا عقل و سپس روح را آفرید و پس از آن ثابتات و سیّارات و بروج دوازده‌گانه را خلق کرد. پس از همهٔ این‌ها به خلق اجساد (احتمالاً انسان) پرداخت و روح را در آن دمید. پس از خلقت انسان به ترتیب به خلق حیوانات، گیاهان و جمادات پرداخت:

یا ملک‌العرش ما، مخترع‌العالمین افتح افتح لنا، باب اشارات دین
خالق قادر که کرد خلق به حرف دوئی هم حرکات فلک هم سکنات زمین
صانع مطلق که داد قادر صُنعش وجود خلق عدم ز اولین با طبقهٔ آخرین
عقل نخست آفرید روح به او یار کرد خلق سماوات را کرده به ایشان قرین
ثابت و سیّاره را پیرو افلاک ساخت در نظرات همه بست طناب زمین
قلعهٔ افلاک را داده ده و دو بروج ناری چندی چنین ماهی چندی چنین
خلق عناصر نمود تحت سپهر برین طبع مزاج آفرید ساخت بدان سان زمین
عالم اجساد را زینت از ایشان بداد هر جسدی را به روح ساخت به خلعت قرین
پا و سر و دست داد چشم و دهان شد فراز دل ملک جمله ساخت جان ملک پاک دین
باقی اعضا نمود خلق به ترتیب خاص خلق چو پذیرفت خلط ساخت بر ایشان رهین
ضد همه با هم نمود فرقه اخلاط را ساخت مزاج دگر هر یکشان را قرین

خلقت انسان درست قدرت او چون نمود　　صورت حیوان نمود نقش به لوح زمین
نقش نباتات چون بر ورق آمد پدید　　طرح جمادات زد خامهٔ صنع‌آفرین
روی زمین پرنگار ساخت به‌صد آب و رنگ　　خلق تصاویر گشت لوحهٔ تصویر چین
میخ زمین قدرتش ساخت ز ارکان کوه　　بحر به اطراف خاک ساخت تمکّن گزین
(همان: ۱۰۴۴)

۲-۲- الگوی باروری

الگوی باروری به اندیشهٔ حیات ادواری و ازسرگرفتن زندگی اشاره دارد و مبنای آن قربانی شدن یک ایزد یا ایزدبانو، یک شخص یا یک حیوان برای حیات بخشیدن به موجودی دیگر است. جیمز فریزر، این الگوی اسطوره‌ای را کلید همهٔ نظام‌های اسطوره‌ای می‌داند. در اساطیر ملل مختلف گاهی ایزدان و ایزدبانوان، انسان‌ها، حیوانات و گیاهان با مرگ خود حیات دیگری را فراهم می‌آورند. شاعران معاصر با توجّه به مفهوم نمادینی که در این مرگ و زندگی دوباره نهفته است، از آن برای بیان اندیشه‌های خود بهره می‌گیرند. عشتار و تمّوز در اساطیر بابلی، سیاوش در اساطیر ایرانی، مسیح (ع) در روایات مسیحی، خضر (ع) در روایات اسلامی، ققنوس در اساطیر مصری و اساطیر ملل دیگر دربردارندهٔ مفهوم باروری هستند. در شعر طالب آملی، مسیح (ع)، یوسف (ع) و خضر (ع) نمادهای اسطورهٔ باروری هستند. در قصیده‌ای در مدح میرزا غازی دم مسیحایی را موجب حیات دوباره می‌داند:

تا چون دم مسیح به زندان سینه‌هاست　　دل‌های مرده را کند احیا گریستن
(همان: ۷۴)

در رباعی زیر، باده را چون انفاس مسیحایی زنده‌کننده می‌داند:

عیسی نفس من چو شکرخنده کند　　صد صبح سفیدپوست را بنده کند
در گلشن انفاس مسیحای من است　　باده که چراغ مرده را زنده کند
(همان: ۹۴۰)

علاوه بر مسیح (ع)، دم یوسف (ع) نیز زندگی‌بخش است و موجب جوان شدن زلیخا می‌گردد:

چمن که بود زلیخاوش از جهان شده پیر به یوسفانه دمی ساختش جوان نوروز
(همان: ۱۰۱۶)

در بیتی نام مسیح (ع) و خضر (ع) را در کنار یکدیگر می‌آورد و می‌گوید هر دو روح‌فزا هستند یکی با دم و دیگری با قدم خود:

این به دم آن به قدم روح فزاید گویی کز تو دارند نظر خضر و مسیحا هر دو
(همان: ۸۳۷)

۳-۲- الگوی قهرمان (شخصیّت)

اسطورهٔ شخصیت، جلوه دادن چهره‌ها، حرکات، تولّد و اعمال خارق‌العادهٔ قهرمانان به صورت رمزآلود و اعجاب‌انگیز است. این شخصیت‌ها تنها به انسان‌ها متعلّق نیستند؛ بلکه شامل گیاهان، حیوانات، مکان‌ها و... نیز می‌شوند. در شرح قهرمانان، ابتدا به انسان‌های اسطوره‌ای، سپس به حیوانات اسطوره‌ای و در نهایت گیاهان و مکان‌های اسطوره‌ای پرداخته شده است.

۱-۳-۲- انسان‌های اسطوره‌ای

در شعر طالب آملی برخی از قهرمانان و ضدّ قهرمانان اسطوره‌ای ایرانی چون زال، رستم، سهراب، سام، بیژن، فریدون، کاوه، ضحّاک، کاووس، جمشید، کی‌قباد، انوشیروان، مانی و ... حضور دارند. به عنوان نمونه در بیت زیر به سهراب و رستم اشاره می‌کند:

ز سهراب بیشم به میدان کوشش ملامتگر رستم داستانم
(همان: ۵۹)

علاوه بر این طالب آملی به داستان‌ها و اساطیر مربوط به پیامبران و به‌ویژه اساطیر سامی توجه زیادی داشته است. مسیح (ع)، خضر (ع) و آب حیات، موسی (ع) و ید بیضا، ابراهیم (ع)، نمرود و آتش، آزر و بت او، اسماعیل (ع)، سلیمان (ع) و مور و انگشتری سلیمان، یعقوب (ع)، یوسف (ع) و زلیخا، ایوب (ع) و صبر او، نوح (ع) و طوفان و کشتی او، داود (ع) و زبور و نغمه‌های داودی، زکریا (ع) و ارّه، هاروت، یأجوج، قارون و گنج او و ... در اشعار وی حضور پررنگی دارند. نکتهٔ قابل توجّه آن که بالاترین

بسامد در میان این داستان‌ها مربوط به خضر (۷۰ بار)، مسیح (۷۰ بار) و یوسف (۶۵ بار) است. پس از آن به ترتیب داستان‌های موسی (۲۱ بار)، سلیمان (۱۶ بار)، نوح (۹ بار)، ابراهیم خلیل (۹ بار)، داود (۴ بار)، زکریا (۱ بار)، هاروت، یأجوج، قارون هم هر کدام یک بار آمده‌اند. در سطور زیر از هر یک از این شخصیّت‌ها، بیتی به عنوان نمونه آمده است:

تو دان و سوزن عیسی دلا و سینهٔ چاک که ما ز سوزن مژگان او رفو طلبیم
(همان: ۱۱۰۱)

یوسفی درکاروان دارم که صدمصرش بهاست وای ای گرگان اگر بر کاروان من زنید
(همان: ۵۳۶)

گـرهی بودم بر طرّهٔ یوسف ناگاه قسمت گوشهٔ ابروی زلیخا گشتم
(همان: ۶۶۳)

چه گل‌ها بشکفد یعقوب را از باغ بی‌تابی چه بوی شوق او با بوی پیراهن درآمیزد
(همان: ۵۶۲)

از وسعت غمت که فزون باد هر زمان مُلک دلم ز مُلک سلیمان گرو بَرَد
(همان: ۴۸۷)

سلیمان‌وار زلفش خاتمی در هر خَمی دارد به‌هر خَم ز آن گلِ عارض نگین خاتمی دارد
(همان: ۴۹۷)

خط به جادوصفتی مهرهٔ لعلت بربود همچو آن دیو که خاتم ز سلیمان زد و برد
(همان: ۵۳۱)

گر مرا موری به زیر پا درآید از سرش دست همّت برنگیرم تا سلیمانش کنم
(همان: ۶۸۹)

طالب نفسی تازه دمید از دل گرمم زان سان که گل از آتش نمرود برآمد
(همان: ۵۰۵)

ذابح چو براهیم خلیلم به صفت لیک غیـــر دل خون ریخته مذبوح ندارم
(همان: ۷۸۵)

زده‌ایم آتش نمرود به ســامان خلیل گر به گلزار جهان فال شکفتن زده‌ایم
(همان: ۶۸۹)

کلیم عالم نوریم در سراچــهٔ خاک زیارت ید بیضای ما شگون دارد
(همان: ۵۳۵)

چون خاک‌روبی نفسم نوح وقت دید آه مرا نمونهٔ طوفان باد گفت
(همان: ۳۹۰)

به گوش وهم زند نغمه‌های داودی به چشم عقل کشد سرمهٔ سلیمانی
(همان: ۱۱۱)

قلمش نایژهٔ داود است ز آن به تحریر زبورآلحان است
(همان: ۹۹۱)

مناز گو زکریا به صبر خویش که نیست نفس کشیدن ما کم ز ذکر ارّهٔ او
(همان: ۸۳۵)

جهان از فتنهٔ یأجوج گشت از فتنهٔ چشمت بلی این فتنه‌ها را جمله بادام تو می‌زاید
(همان: ۵۵۰)

۲-۳-۲- حیوانات و موجودات اسطوره‌ای

شعر طالب آملی عرصهٔ حضور موجودات فراطبیعی و اساطیری چون دیو، فرشته، سروش، حور، پری و ... است. در مورد دیوان باید گفت در اوستا، در برابر امشاسپندان و یَزَتان (ایزدان) موجوداتی تباه‌کار

و شرور وجود دارند که سر دستهٔ آن‌ها "انگرمئی‌نیو" یا اهریمن است. وی شرّ مطلق و پدیدآورندهٔ همهٔ بدی‌هاست که دسته‌ای از موجودات خبیث به نام دیو، دروج و یاتو (جادو) را زیر دست خود دارد و برای انجام کارهای شرّ خود از آن‌ها بهره می‌گیرد. واژهٔ دیو در اوستا به صورت "دَئوَ" آمده است که مخلوق خطرناک اهریمن و مایهٔ آسیب مردمان و در ردیف جادوان و پریان است (صفا، ۱۳۸۷: ۶۰۶).

دیوان کهن‌ترین دشمن ایرانیان هستند که آسیبشان پیش از تورانیان به ایران رسیده است. در روایات ملّی و حماسی ایران از ظهور کیومرث تا دورهٔ گشتاسپ، همواره سخن از این موجودات است. معروف‌ترین دیوان در شاهنامه، دیوان مازندران هستند که از شهرنشینی و تمدّن برخوردارند و فنون جنگاوری را می‌دانند. "دیو سپید" از بزرگ‌ترین دیوان مازندران است که از جادو نیز برخوردار است. این دیو در میان کوه‌های مازندران و در غاری زندگی می‌کند. به جادوی او کاووس و پهلوانان ایران گرفتار و کور می‌شوند و به دست رستم نجات می‌یابند (همان: ۶۰۲-۶۰۰). طالب آملی، حسود را به دیو مانند می‌کند:

نیست در دایرهٔ دولت او راه حسود دیو آری نشود داخل خط مندل
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۰۳۲)

در شعری در منقبت امام علی (ع)، به رجم و راندن دیو طبق روایات اسلامی اشاره می‌کند:

شها فرشته‌پناها تویی که همچو شهاب به رجم دیو کنی آتش عصا شمشیر
(همان: ۱۰۱۲)

ابلیس و شیطان نیز در شعر طالب حضوری پررنگ دارند:

ابلیس را بگوی که بگشای لب به عذر از رحمت خدای چه مأیوس گشته‌ای
(همان: ۸۴۹)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

هم‌چنین طبق روایات اسلامی شیطان با لاحول رانده می‌شود. طالب در بیتی به این روایت اشاره دارد:

زبان به ذکر تو لاحول خوان شود آن دم که در مجاری خون را کند چو شیطان تیغ
(همان: ۱۰۲۳)

علاوه بر دیوان، نام فرشتگان نیز در اشعار طالب دیده می‌شود. در همهٔ ادیان جایگاه فرشتگان در عالم بالا و فراتر از دنیای مادی است. در آیین یهودی، فرشتگان در روز اوّل خلقت آفریده شده‌اند (میرفخرایی، ۱۳۶۷: ۱۹۵). در ادبیات فارسی فرشته و دیو به عنوان دو قوّهٔ خیر و شر، در مقابل هم قرار دارند. جبرییل، میکاییل، اسرافیل از مهم‌ترین فرشتگان در آیین یهودی و اسلامی هستند که وظیفهٔ آن‌ها رسیدگی به امور انسان‌هاست. طالب آملی نام جبرییل را ۱۷ بار در اشعارش آورده است امّا نامی از دیگر فرشتگان نبرده است:

چون فـــروش منقّش اندر وی گسترانیده بال روح امین
(همان: ۱۶۱)

به خلوت‌خانهٔ وحدت فروشی نسیم ناله جبریل امینش
(همان: ۶۲۸)

سروش نیز بیشتر از ۱۰ بار در اشعار وی آمده است:

صدای شهپر روحانیان رسید به گوش مگر نهانی از این انجمن سروش گذشت
(همان: ۳۸۴)

حور و پری نیز از دیگر موجودات اسطوره‌ای هستند که در شعر طالب حضور دارند:

ای نمک‌پروردهٔ وصلت بتان آذری وی بُخور مجلست دود دل حور و پری
(همان: ۸۹۰)

علاوه بر این موجودات فراطبیعی، نام برخی حیوانات اسطوره‌ای مانند رخش، سیمرغ و مار ضحّاک در شعر طالب آملی آمده است. سیمرغ در اوستا با نام "سَئنَ" آمده است. پرنده‌ای اسطوره‌ای است که بر درختی در میانهٔ دریای فراخکرت آشیان دارد. این پرنده، در مدّت زمانی اندک زمین را طی می‌کند (رضی، بی‌تا: ۴۸۵). سیمرغ در روایات اسلامی "عنقا" خوانده می‌شود و در ادبیات عرفانی نماد هستی مطلق یا ذات الهی است. منزلگاه او در کوه قاف است. در منطق‌الطّیر مرغان به امید یافتن شاه مرغان،

سیمرغ، راهی سفری پر خطر و طولانی می‌شوند و در نهایت سیمرغ را در خود می‌یابند. طالب آملی ۱۸ بار نام عنقا و ۱۰ بار نام سیمرغ را در اشعار خود آورده است:

همچو عنقا نکشم رخت به اقلیم وجود　　دو سه روزی که زیَم در عدم‌آباد زیَم
(همان: ۶۸۷)

چون ذوق گرفتاری من بود به دامش　　سیمرغ گرفتار گرفتاری من شد
(همان: ۵۴۲)

در بیتی به سوزاندن پر سیمرغ اشاره می‌کند:

نه زآن‌سان رفته از دستم که باز آن‌دلنواز آید　　پر سیمرغ بر آتش نهم شاید که بازآید
(همان: ۴۵۰)

مار و افعی ضحّاک نیز ۵ بار در شعر طالب آملی آمده است:

مار ضحّاکم برون آرد ز غیرت سر ز دوش　　زلف چون سر پیش گوش او به سر گوشی برد
(همان: ۵۴۹)

بـــاد رمـــح تو آب گـــردانـد　　مهـره در مغز افعی ضحّاک
(همان: ۱۰۲۷)

۳-۳-۲- گیاهان اسطوره‌ای

گیاهان در روایت‌های اسطوره‌ای متضمّن معانی مرگ، رستاخیز، باروری، برکت و شفابخشی هستند. در بسیاری از اسطوره‌ها با مرگ قهرمان، گیاهی می‌روید که در واقع همان روح انسان است که در گیاه حلول می‌کند و در آن می‌زید (الیاده، ۱۳۷۲: ۶۳). گیاه در چهارمین مرتبهٔ آفرینش پس از آسمان، آب و زمین قرار دارد (زمرّدی، ۱۳۸۷: ۳۰). در روایات مزدیسنی، جسم زرتشت توسط امشاسپندان (خرداد و امرداد) از آب و گیاه ساخته می‌شود (سرخوش، ۱۳۷۳: ۶۶). از این‌رو در مراتب آفرینش جایگاه خاصّی دارد و دارای اهمّیت است. یونگ گیاه را نماد بالندگی و انکشاف زندگی روانی و حیوان را نماد زندگی

غریزی انسان می‌داند (یونگ، ۱۳۹۰: ۲۲۹-۲۳۰). در روایات اساطیری، درخت به‌عنوان صورت مثالی و نماد تجدید حیات و بازگشت جاودانه به اصل تلقّی می‌شود (زمرّدی، ۱۳۸۵: ۱۸۷). یونگ معتقد است که همواره نوعی وابستگی و پیوستگی میان انسان و گیاه وجود دارد. او می‌گوید به اعتقاد برخی قبایل روح انسان تحت سیطرهٔ گیاه است (یونگ، ۱۳۹۰: ۲۴). گیاه به عنوان توتم در نزد ملل مختلف مورد احترام و پرستش بوده است.

یکی از مظاهر توتمیسم گیاهی، هم‌تباری و هم‌ذات‌پنداری انسان و گیاه است. پیوند میان گیاه و انسان در روایات مربوط به مسخ و تبدیل انسان به گیاه و بالعکس دیده می‌شود. روییدن گیاه پرسیاوشان از خون سیاوش و رسیدن مشی و مشیانه از گیاه‌پیکری به مردم‌پیکری نمونه‌هایی از این مسخ و تبدیل است. در اساطیر ایرانی پس از کشته شدن سیاوش و ریخته شدن خونش، گیاهی می‌روید که به پرسیاوشان موسوم است.

طالب ۸ بار به مردم گیاه یا همان مهرگیاه اشاره کرده است:

به باغ دهر به جرم وفـــــا امـــــان ندهند مکان کنند رگ و ریشه‌ام که مهر گیاهم
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۷۱۷)

مهر می‌جوید به خاصیت دلم ز ابنای دهر زان که مردم در نظر مردم‌گیا می‌آیدش
(همان: ۶۳۷)

از دیگر مظاهر توتمیسم گیاهی، تشبیه اعضای بدن به گیاهان است. در ادبیات فارسی نمونه‌های بسیاری از این نوع جان‌بخشی وجود دارد. تشبیه لب به غنچه، پنجهٔ دست به برگ درخت، سرانگشتان به فندق، گونه به گل سرخ، مو به سنبل، خال به جو و یا داغ لاله، بناگوش به سوسن، ساق پا به ساقهٔ گیاه، چانه به سیب، چشم به نرگس و... از مشهورترین نمونه‌های جان‌بخشی به گیاه است. طالب آملی چشم را به بادام مانند می‌کند:

مرا کیفیّتی زان چشم کافی است ریاضت‌کش به بادامی بسازد
(همان: ۴۸۴)

و ذقن (چانه) را به ترنج و دل را به نارنگ مانند می‌کند:

هر گه به ترنج ذقنش دیده گشودم　　در سینه دلم گونهٔ نارنگ برآورد
(همان: ۴۲۸)

چون فوج بلبلی که بجوشند بر گلی　　بر نرگس تو سحر و فسون جوش می‌زند
(همان: ۴۲۹)

گل‌افشان شعله‌ای چون پرتو آن رو نمی‌باشد　　پریشان سنبلی چون سایهٔ آن مو نمی‌باشد
(همان: ۴۳۹)

زآن غنچهٔ دهان نرسند اهل دل به کام　　بوسی مگر ز لعل لب آرزو خورند
(همان: ۴۵۲)

آخرین مظهر توتمیسم گیاهی، جان‌پرستی یا فیتیشیسم است. فیتیشن‌پرستی عبادت و تقدّس اشیا و اجسامی است که قدرت جادویی دارند (زمرّدی، ۱۳۸۷: ۳۰). سوزاندن گل‌پر و اسپند برای دفع شورچشمی و چشم‌زخم در ایران و سوزاندن صندل در بدو تولّد کودک برای در امان ماندن از آزار روح‌های خبیث در چین، از نمونه‌های فیتیشیسم است (کریستی، ۱۳۷۳: ۱۹۷). طالب آملی به سوزاندن اسپند برای دفع چشم بد اشاره می‌کند:

چو آراید رخش مشّاطه بهر دفع چشم بد　　سپندی کاشکی در آتش آن خو بسوزاند
(همان: ۴۵۱)

گاهی بر اساس روایات اسلامی از گیاهانی چون سدره‌المنتهی و طوبی و مردم‌گیا (مهرگیاه) نام می‌برد. در روایات اسلامی، طوبی نام درختی است در بهشت که شاخ و برگش همهٔ بهشت را می‌پوشاند. اصل آن در خانهٔ پیامبر اکرم (ص) و امام علی (ع) قرار دارد و در خانهٔ هر مؤمنی شاخه‌ای از آن وجود دارد (یاحقّی، ۱۳۸۹: ۵۶۰). شیخ اشراق در رسالهٔ عقل سرخ، این درخت را آشیانهٔ سیمرغ می‌داند (سهروردی، ۱۳۸۴: ۲۳۲). طالب آملی طوبی را در برابر درختان کشمیر بی‌برگ می‌داند:

به پیش سبز درختان شاخ بر شاخش نهال طوبی بی‌برگ همچو جوهر تیر
(همان: ۱۰۰۵)

سدره‌المنتهی درختی است در آسمان هفتم با برگ‌هایی مانند گوش فیل و میوه‌هایی چون کوزه، که هیچ موجودی جز پیامبر اکرم (ص) از آن در نگذشته است (یاحقّی، ۱۳۸۹: ۴۵۳). طالب حدود سه بار نام این درخت را شعر خود آورده است:

درخت سدره مخوانش که نخل آه من است که شاخ‌ها به فلک برده ریشه‌ها به زمین
(همان: ۸۸)

٤-۳-۲- مکان‌های اسطوره‌ای

بهشت و دوزخ به عنوان مکان‌های اسطوره‌ای در روایات ایرانی، یهودی-مسیحی و اسلامی آمده است. بهشت به عنوان بهترین زندگی و بهترین جهان (عفیفی، ۱۳۷۴: ۴۶۳) و دوزخ به عنوان جایگاه بدان (همان: ۵۱۴) در روایات اساطیری ملل مختلف آمده است. این دو مکان در اشعار طالب آملی مصداق مکان‌های اسطوره‌ای هستند. بهشت به صورت جنّت، فردوس، رضوان و خُلد نیز در شعر وی دیده می‌شود:

وصف بهشت جاوید از عاشقان او پرس ما را زبان نگردد جز در ثنای کشمیر
کشمیر می‌ستایم از حق به جای جنّت امّا نمی‌ستانم جنّت به جای کشمیر
(طالب آملی ، ۱۳۴۶: ۶۰۸)

نام دوزخ (یا جهنّم) نیز در اشعار طالب آملی بسیار آمده است:

چو من سیاه‌دلی دوزخی نخواهی یافت بسوز و رحم بر این کافر فرنگ مکن
(همان: ۸۲۲)

وی بزمی که خالی از عشق باشد را جهنّم می‌داند:

خالی از زمزمهٔ عشق مبادا بزمی که اگر بزم بهشت است جهنّم باشد
(همان: ۵۴۱)

علاوه بر این‌ها، طالب آملی بر اساس روایات اسلامی از عرش نام می‌برد. این واژه با نام‌های منبر نُه‌پایه، بام بدیع، بام رفیع، بحر وسیع، چرخ فلک، فلک اعظم، آسمان نهم و ... خوانده می‌شود. عرش تکیه‌گاه جلال و عظمت الهی است (یاحقّی، ۱۳۸۹: ۵۷۸). گاهی به معنای تخت و مسند به کار می‌رود. در اساطیر هندی، گل نیلوفر آبی، تختِ بودا است. در اساطیر مسیحی و اسلامی، عرش تخت و جایگاه خداوند است که به وسیلهٔ هشت فرشته حمل می‌شود (شوالیه، ۱۳۸۸: ج ۴: ۲۵۲). در قرآن، خداوند خود را ربّ‌العرش خوانده است. در آیهٔ ۱۷ سورهٔ حاقّه فرموده است که در روز محشر، هشت فرشته عرش را بر دوش خواهند کشید. بنا بر روایات اسلامی، عرش از یاقوت سرخ است که از انوار حق تعالی می‌تابد. دسته‌ای از کرامیان و حنابله، عرش را تخت خدا می‌دانند (یاحقّی، ۱۳۸۹: ۵۷۸).
طالب آملی بر اساس روایات اسلامی، عرش را جایگاه فرشتگان می‌داند و جای خود را بالاتر از عرش می‌شناسد:

ماییم که فوق عرش سرمنزل ماست صد کعبه غبار دامن محمل ماست
با خیل مَلَک همیشه در پـــروازیم خلخال کبوتران عرشی دل ماست
(همان: ۹۱۷)

کوثر نیز به عنوان چشمه‌ای که در بهشت وجود دارد، مکانی اساطیری در روایات اسلامی محسوب می‌شود. نام این چشمه در شعر طالب آملی آمده است:

ای کلک قضـــا دست‌نشـــان قلمت کوثر خجل از آب دهان قلمت
(همان: ۹۱۴)

اوّل به آب چشمهٔ کوثر دهان خویش شویم به صد ادب برم آنگاه نام می
(همان: ۸۹۳)

کوه نیز مفهومی اسطوره‌ای دارد. کوه، نماد قدرت خدایان و پیوند دهندهٔ زمین و آسمان است و آن را می‌توان در اماکن مقدّسی چون ستون‌های کلیسا، مناره‌های مسجد و... مشاهده کرد (پیگوت، ۱۳۷۳: ۹۶). در اساطیر شرقی، کوه قاف پیرامون جهان را فراگرفته است و از قلّهٔ این کوه می‌توان به آسمان رسید (بهار، ۱۳۷۵: ۴۳۶). برخی کوه قاف را همان کوه البرز می‌دانند و معتقدندکه سیمرغ اسطوره‌ای در این کوه مسکن دارد. این کوه اصل و پایهٔ همهٔ کوه‌هاست (یاحقّی، ۱۳۸۹: ۳۳۷). طالب آملی بیش از ۵ بار به نام این کوه اشاره می‌کند:

از آه ما رسید حرارت به کوه قاف زین شعله آشیانهٔ عنقا بسوختیم
(همان: ۷۲۳)

ظلمات و چشمهٔ آب حیات نیز از مکان‌های اسطوره‌ای هستند. بر اساس روایات اسلامی ظلمات قسمتی از زمین در منطقهٔ شمال که همیشه شب است و آب حیات در آن‌جاست و در آن گوهرهای زیاد وجود دارد (یاحقّی، ۱۳۸۹: ۵۷۲). بنا بر روایات اسلامی، خضر و اسکندر به آن سرزمین می‌روند، خضر از آب حیات می‌نوشد و جاودانه می‌شود؛ امّا اسکندر نمی‌تواند از آب چشمه بنوشد. در متون تاریخی آمده است که اسکندر در کشورگشایی‌های خود از سیستان رهسپار شمال افغانستان می‌گردد و از کوه‌های آن‌جا عبور می‌کند. هنگام صعود به کوه‌ها، قشون اسکندر به برف و یخ زیاد برخورد می‌کند و تعداد زیادی از سپاهیانش از بین می‌روند. به دلیل مِه غلیظی که در کوه وجود دارد سپاهیان یک‌دیگر را نمی‌بینند. پیرنیا معتقد است «سرداران اسکندر برای جلب توجّه مردم، قدری در توصیف این راه و عبور از کوه‌ها مبالغه کرده‌اند و این اغراق‌گویی ... سرچشمهٔ روایات راجع به رفتن اسکندر پسر فیلیپ به قطب و ظلمات گردیده است» (پیرنیا، ۱۳۷۳، ج ۲: ۱۶۹۰).

طالب آملی بیش از ۷۰ بار به داستان خضر (ع) و رفتن به ظلمات و یافتن چشمهٔ آب حیات اشاره کرده است:

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

خضر تیغش چون برون آید ز ظلمات نیام در گلوی تشنهٔ مرگ آب حیوانی کند
(همان: ۱۷)

طالب همه بر شعرِ تر خویش کند ناز　　چون خضر که نازش همه بر آب حیات است
(همان: ۳۴۰)

در مواردی نام اسکندر را نیز همراه با نام خضر (ع) می‌آورد:

به عمر خضر تو را مژده ای سکندر وقت　　که آب حکم تو در جوی عدل در گذر است
(همان: ۳۸۳)

چاه بیژن نیز می‌تواند جزو اماکن اسطوره‌ای باشد. در شاهنامه بیژن یکی از پهلوانان ایرانی در دورهٔ پادشاهی کی‌خسرو است. وی پسر گیو و نوهٔ گودرز و خواهرزادهٔ رستم است. زمانی که به فرمان کی‌خسرو برای دفع رستم گرازان به سرزمین ارمان می‌رود، وارد خاک توران می‌شود و در آن‌جا با دیدن منیژه دختر افراسیاب، دل‌باختهٔ او می‌شود. افراسیاب با آگاه شدن از موضوع، بیژن را در چاهی زندانی می‌کند. کی‌خسرو با نگاه کردن در جام گیتی‌نما، به زندانی بودنش پی می‌برد و از رستم می‌خواهد که به نجات او بشتابد. رستم با جمعی از پهلوانان در لباس بازرگانی به توران زمین می‌رود و پس از نبردی سهمگین بیژن را به همراه منیژه به ایران بازمی‌گرداند. طالب آملی در یک مورد به چاه بیژن اشاره می‌کند و نام بیژن را در کنار نام یوسف (ع) می‌آورد و خطاب به خود می‌گوید:

حاشا که بر تو طعـن تعلّق روا بود　　کآزادتر ز طایفهٔ سرو و سوسنی
دردا که مالکی به میان نیست ورنه فاش　　تو یوسف مقیّد در چاه بیژنی
(همان: ۱۰۵۹)

٤-۲- الگوی فرجام ونجات

پیروزی نهایی خیر بر شرّ، مسألهٔ انتظار و ظهور منجی و قیامت و محشر از مصادیق الگوی فرجام و نجات هستند. از میان این مصادیق قیامت و محشر در شعر طالب آملی بسامد بسیار بالایی دارد. اعتقاد به قیامت (رستاخیز) در تمامی ادیان زندهٔ جهان وجود دارد. الیاده معتقد است که اسطورهٔ رستاخیز و ویرانی جهان، روایتی هندی است و در سروده‌های ودا قبل از دیگر سروده‌ها وجود داشته است (الیاده، ۱۳۶۲: ۶۸). امّا ادیان دیگری چون مزدیسنی، یهودیّت، مسیحیّت و اسلام نیز به آن باور دارند. در اسلام وجود قیامت، نشانهٔ عدالت خداوندی است و نامیده شدن سوره‌ای از قرآن به نام قیامت، دلیل اهمیّت آن در

آیین اسلامی است. طبق روایات اسلامی، زمان وقوع قیامت بر کسی معلوم نیست و تنها خداوند از آن آگاه است. طالب آملی قیامت را بر اساس روایات اسلامی به تصویر می‌کشد و می‌گوید اگر قیامت را دشوار نپنداری، این واقعه بر تو آسان می‌گذرد:

آسان گذرد بر تو دلا روز قیامت بر خویش گر آن واقعه دشوار نگیری
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۸۸۳)

گاهی از لغت حشر به جای قیامت استفاده می‌کند:

مشت خونین چیست کآن را کس دیت خواهد به حشر در قیامت ناخوشی کردن به قاتل ناخوش است
(همان: ۱۰۷۷)

یک بار هم به نفخ صور اشاره کرده است:

نالم چنان ز درد که فریـــاد الامان از ساکنـــان عالـم بالا برآورم
صد نفخ صور تعبیه دارم به هر نفس نشگفت اگر به طنطنه آوا برآورم
(همان: ۱۰۳۶)

۵-۲- الگوی اسطورهٔ ادبی (مفاهیم اسطوره‌ای)

اشیا، رنگ‌ها، اعداد و مفاهیمی چون شهادت، فرّه، جادو، طلسم و کیمیا همگی می‌توانند در شمار الگوی اسطورهٔ ادبی جای گیرند. نام کتاب‌های دینی چون ارژنگ و قرآن، به عنوان کتابی که منشأ و مصدر آسمانی دارد، نیز می‌تواند در شمار مفاهیم اسطوره‌ای قرار گیرد. ارژنگ نام کتاب مانی است. این کتاب حاوی تصاویر زیبا و حیرت انگیز بوده است. ظاهراً مانی نقّاشی را در سفری که به چین داشته، از آن دیار آموخته است (یاحقّی، ۱۳۸۹: ۷۴۲-۷۴۱). طالب آملی یک بار به مانی و کتابش اشاره می‌کند:

با نقش صحیفهٔ تو مانی شـاید به عرق نگارد ارژنگ
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۰۲۹)

نام قرآن نیز یک بار در شعر طالب آملی آمده است:

به تیغ مژگان چشم تو می‌خورد سوگند بلی به مذهب کافردلانست قرآن تیغ
(همان: ۱۰۲۱)

جام جهان‌نمای جم از جمله اشیای اسطوره‌ای است. جمشید در متون به صورت پهلوی (jamsed،jam) و در اوستا (yima) و در سنسکریت (yama) آمده و یکی از کهن‌ترین چهره‌های اساطیر هندو ایرانی است (بهار، ۱۳۷۵: ۲۲۵). در سنسکریت جمشید، موجودی جاودان است با خدایان برابری دارد. در روشنایی مطلق زندگی می‌کند و به آدمیان طول عمر می‌بخشد (صفا، ۱۳۸۷: ۴۲۵). در اساطیر ودایی، جمشید فرمانروای بهشت است و با "ورونه" و اگنی، خدای آتش، در ارتباط است. او شاه جهان مردگانی است که به سعادت رسیده‌اند (بهار، ۱۳۷۵: ۲۲۵).

در کهن‌ترین بخش اوستا یعنی گاثاها که محقّقان معتقدند به دست زرتشت نوشته شده است، نام جمشید در یسنای ۳۲ به عنوان یکی از گناهکاران آمده است (صفا، ۱۳۸۷: ۴۲۷). هم‌چنین در اوستا، وی نخستین کسی است که گیاه هوم را می‌فشارد (بهار، ۱۳۷۵: ۲۲۵). در زامیاد یشت علّت جدایی فرّ کیانی از او، دروغ گفتن اوست «پس از آن که او به سخن نادرست و دروغ پرداخت فرّ ازو آشکارا به پیکر مرغی بیرون شتافت» (پورداوود، ۱۳۴۷: ۳۳۶). در اوستا جمشید دارای دو صفت است: نخست، -xsaeta به معنای "درخشان" و دوم، -hvar –dar sa به معنای "خورشید دیدار" (بهار، ۱۳۷۵: ۲۲۶) و از این صفت‌ها می‌توان به ارتباط نام او با خورشید پی برد.

در شاهنامه، جمشید پسر تهمورث است که با آهن زره و برگستوان و آلات جنگی می‌سازد و بافتن و دوختن را به انسان‌ها می‌آموزد. مردم را به چهار طبقهٔ کاتوزیان (روحانیان)، ارتشتاران (جنگجویان)، کشاورزان و پیشه‌وران تقسیم می‌نماید. به کمک دیوان، خانه بنا می‌کند. کشتی‌رانی را به مردم می‌آموزد. و تختی می‌سازد که دیوان آن را برمی‌دارند. در هرمزد روز از ماه فروردین بر این تخت می‌نشیند و مردم این روز را نوروز می‌خوانند. در دورهٔ پادشاهی او مرگ و بیماری وجود ندارد. ولی او ناگاه به خود مغرور می‌شود و خود را خدا می‌خواند. در نتیجه، فرّ کیانی از او گسسته می‌شود. سرانجام در اثر ضعف، ضحّاک بر او می‌تازد و با ارّه او را به دو نیم می‌کند.

پس از ورود اسلام به ایران، به دلیل شباهت‌هایی که میان جمشید و سلیمان (ع) وجود داشته، این دو را با هم یکی دانسته‌اند و حتّی برخی نسب جمشید را به نوح (ع) رسانده‌اند و حتّی مسعودی در مروج‌الذّهب می‌گوید که طوفان بزرگ در زمان جمشید رخ داده است (مسعودی، ۱۳۷۴: ۱۱۳-۱۱۲).

برخی منابع، جمشید را مخترع شراب و جامی را به وی منسوب می‌کنند که هفت خط داشته است. هم‌چنین جام جهان‌نما، یعنی جامی که در آن همهٔ رازهای هستی را می‌توان دید، به او منسوب است. در شاهنامه این جام به کی‌خسرو منسوب است (شمیسا، ۱۳۸۹: ۲۴۰-۲۴۱). طالب آملی ۱۳ بار به جام جهان‌نما یا جام جم اشاره کرده است:

گیرند چون سفال می‌آلوده‌ای به چنگ جام جهان‌نمای به پیش جم افکنند
(همان: ۴۳۵)

از دیگر اشیایی که به جمشید و سلیمان نسبت داده می‌شود انگشتری است که طالب آملی از آن به خاتم جم تعبیر کرده است:

جایی که صفحه مهر به داغ جنون کنند آن جا نگین خاتم جم را چه اعتبار
(همان: ۵۹۴)

بر انگشتر نگین از برگ گل دارد دهان او ندارد خاتم جم این چنین لعلی سلیمان هم
(همان: ۷۵۰)

آیینهٔ اسکندر نیز در شعر طالب آملی مصداق الگوی اسطورهٔ ادبی است و مفهومی اسطوره‌ای دارد. در خاور دور آیینه دارای خواص جادویی است و می‌تواند ارواح خبیثه را دور کند. در ژاپن، آیینه یکی از اشیای مقدّس مربوط به امپراتور است. در آیین مسیحی آیینه مظهر مریم عذرا است (یاحقّی، ۱۳۸۹: ۶۲). در شاهنامه به انتساب آیینه به اسکندر اشاره شده است (فردوسی، ۱۳۸۴: ۱۱۱۶-۱۱۱۷). آینه ابزار اشراق است و نماد فرزانگی و آگاهی است. در آیین بودایی تبّت، آینهٔ بزرگ اسرار الهی را تعلیم می‌دهد و جهان، نقش‌هایی است که در این آینه منعکس می‌شود (شوالیه، ۱۳۸۸، ج ۱: ۳۲۵). علاو بر این‌ها، بر فراز مناره‌ای در شهر اسکندریه آیینه‌ای وجود داشته که به آن آیینهٔ اسکندری می‌گویند. طالب آملی یک بار به این آیینه اشاره کرده است:

برده از دکانچهٔ حُسنت نفایس روزگار به هر آیین بستن آیینهٔ اسکندری
(همان: ۸۹۰)

یکی دیگر از اشیایی که ویژگی اساطیری دارند، درفش کاویانی است. این درفش، بیرق ایران از روزگار کهن تا پایان دورهٔ ساسانی است. بیش‌تر راویان آن را به کاوهٔ آهنگر نسبت می‌دهند که بر ضحّاک بیوراسب شورید. او با همراهی فریدون، ضحّاک را به زیر می‌کشد. فریدون این پرچم را به فال نیک می‌گیرد و به آن گوهرهایی می‌آویزد. این درفش تا زمان یزدگرد (آخرین پادشاه ساسانی) در خزانهٔ ایران است، تا آن که در نبرد مداین (قادسیه) به دست مسلمانان می‌افتد و به دستور عمر، فرمانده سپاه اعراب، سوزانده می‌شود. طالب آملی از این درفش با عنوان عَلَم کاویان یاد می‌کند:

ز اشک و پارهٔ دل زیب ده مزیت آه جواهر از عَلَم کاویان دریغ مدار
(همان: ۱۰۰۰)

برخی اعداد چون هفت، دوازده، چهل و ... نیز در روایات اساطیری دارای اهمیّت هستند. یکی از اعداد مورد علاقهٔ طالب آملی عدد هفت است. این عدد در متون اساطیری کهن جایگاهی ویژه دارد. در سفر تکوین از عهد عتیق آمده است که ادونای به نوح (ع) می‌گوید تا از تمام چهارپایان حلال‌گوشت و پرندگان از هر نوع هفت جفت نر و ماده بردارد (کتاب مقدّس، ۱۳۸۸: ۱۱). در اساطیر بین‌النّهرین، گیل‌گمش هفت شبانه روز در مرگ یاور خود، انکیدو سوگواری می‌کند. (مک‌کال، ۱۳۷۵: ۶۵) در آیین مهری نیز سیر و سلوک دارای هفت مقام است که به ترتیب عبارتند از: کلاغ، همسر، سرباز، شیر، پارسی، پیک خورشید و پیر که هر کدام تحت حمایت سیّاره‌ای هستند (ورمازرن، ۱۳۷۲: ۱۶۷و ۱۸۵). در ادبیات فارسی تعبیراتی چون هفت آسمان، هفت اقلیم، هفت پیکر، هفت دریا، هفت دوزخ، هفت وادی و ... به کار رفته است که نشان‌دهندهٔ اهمّیت این عدد نزد ایرانیان پس از ورود اسلام به ایران است (زمرّدی، ۱۳۸۵: ۳۴۸). بسیاری از این تعبیرات از اساطیر کهن مزدیسنی، مهری، بین‌النّهرینی و یهودی مایه گرفته است. طالب آملی در اشعارش از تعابیری چون هفت اقلیم، هفت دریا، هفت فلک، هفت گردون، هفت آسمان، هفت اندام، هفت پردهٔ چشم، هفت خرمن و ... استفاده کرده است:

سرشکی است سیّارهٔ طالع من که از چشم هفت آسمان اوفتاده
طالب آملی، ۱۳۴۶: ۹۳)

پی آیزهٔ گوش عــدم کرد سپهر از هفت دریا انتخابم
(همان: ۱۱۲۹)

شهادت نیز مفهومی اساطیری دارد. شهادت، مرگ در راه حقیقت است. در فرهنگ اسلامی شهید، حاضر، گواه، خبردهندهٔ راستین، محسوس و مشهود و اسوه و الگو است (یاحقّی، ۱۳۸۹: ۵۲۷). در ایران باستان، سیاوش و زریر و در آیین مسیحیّت، مسیح (ع) شهید محسوب می‌شوند. در اسلام، حمزه، امام علی (ع)، امام حسین (ع)، فرزندان امام حسین (ع) و سایر امامان، شهید خوانده می‌شوند. در عرفان اسلامی حسین‌بن‌منصور حلّاج، عین‌القضّات همدانی و شیخ شهاب‌الدّین سهروردی شهید هستند. تأمّل در بسامد واژه‌ها و مضامین مربوط به شهید و شهادت نشان می‌دهد که طالب آملی تا چه میزان به این مفهوم اهمیّت می‌داده است. وی بارها به شهیدان کربلا اشاره می‌کند:

ز دیده‌ام گل خون جوش می‌زند گویی که قتلگاه شهیدان کربلا این جاست
(همان: ۳۸۷)

عاشقان نیز به تعبیر شیخ اجل سعدی شیرازی «کشتگان معشوق» هستند و شهید محسوب می‌شوند. در ادبیات فارسی فرهاد و مجنون دو عاشقی بودند که جانشان را فدای عشقشان کرده‌اند. طالب آملی نیز عاشق را شهید می‌داند:

عاشق که شهید بی‌گناهی باشد در رزم چو پروانه سپاهی باشد
(همان: ۹۳۳)

و خود را شهید وفا می‌نامد:

ز تربتم چو فغان خاست کاین شهید وفاست ز دور فاتحه‌ای بر سرم بخواند و برفت
(همان: ۳۲۵)

نام فرهاد و داستان عشق وی به شیرین، بیش از چهل و سه بار در اشعار طالب آملی آمده است:

طالب‌آسا تیشهٔ فرهادی از مژگان خشک رخنه در ناموس کوه بیستون آورده‌ایم
(همان: ۶۹۳)

نشست بر گل شیرین عرق نمی‌دانم که حرف محنت فرهاد و بیستون سر کرد
(همان: ۵۳۳)

فرهاد را نبود بدل دوست از فراق ناچار انتقـــام دل از بیستون کشید
(همان: ۵۱۷)

پی تسکین دل در قصّه‌ای سر می‌کنی طالب به غیر از سرگذشت کوهکن غم را زیان دارد
(همان: ۴۷۴)

مجنون و قصّهٔ دلدادگی او به لیلی نیز حدود سی بار در اشعار طالب ذکر شده است:

ناقه جز در وادی لیلی مران مجنون مباد هر قدم خاری دچار دامن محمل شود
(همان: ۵۷۵)

سه بار نیز نام این دو شهید راه عشق در کنار هم آمده است:

بهر دیگر عاشقان ته‌جرعه‌ای نگذاشتم من کشیدم هر چه از فرهاد و مجنون بازماند
(همان: ۵۴۱)

طالب آملی نیز خود را مانند فرهاد و مجنون شهید دوست و عاشق‌پیشه می‌داند:

به دست خود شهید دوست گشت و داد مردی داد دو عالم رشک بر هر قطره خون کوهکن دارم
(همان: ۶۷۶)

ما و مجنون را به هم این است نسبت کز ازل هر دو عاشق‌پیشه همچون بلبل و پروانه‌ایم
(همان: ۱۰۹۵)

نام منصور حلّاج نیز به عنوان عارفی که در راه اعتقاد خود شهید شد، در اشعار وی، ۱۵ بار آمده است:

در چمن بلبل اناالحـــق‌گوی بهر انتقـــام صد سر منصور در هر گوشه بر دار از گل است
(همان: ۳۴۲)

دار منصـــــور پی عبرت مـــــا بود مگر که چه دیدیم ز اسرار گذشتیم و گذشت
(همان: ۳۴۷)

فرّه نیز مفهومی اساطیری با خود دارد. در پهلوی (xwarrah)، در فارسی میانهٔ مانوی (farrah) و در اوستا (xvar nah-) به معنای سعادت، شکوه و درخشش است. در متون اوستایی و پهلوی آمده که رسیدن به برکت، اقبال و خواسته، وابسته به داشتن فرّه است که با انسان آفریده نمی‌شود بلکه بر اثر خویشکاری به دست می‌آید. هرکس که به وظایف خویش و طبقه و قوم خود عمل کند فرّه‌مند می‌گردد. این واژه، در دورهٔ ساسانی با بخت هم معنا شده است (بهار، ۱۳۷۵: ۱۵۶). مطابق اساطیر ایرانی، فرّه فروغی است ایزدی که بر دل هرکس بتابد، از همگان برتری یابد. از پرتو این فروغ اشخاص برازندهٔ تاج و تخت شاهی می‌شوند. شاهان ایرانی به یاری فرّه بر ایران و بر انیران (دیوان) حکومت می‌کنند. فرّه از آنِ امشاسپندان، شهریاران و دلیران است. وجود فرّه موجب از میان رفتن بیماری، مرگ، بی‌عدالتی و ستم در ایران می‌شود (مصطفوی، ۱۳۶۱: ۶۶). بهار معتقد است اعتقاد به فرّه مربوط به جامعهٔ کهن ایرانی است و فرّه در جوامع کهن، نیروی رابط میان انسان و خدایان است (بهار، ۱۳۷۵: ۱۵۷). در متون کهن، فرّه آخرین بار به کی گشتاسپ می‌رسد و پس از او به کسی نمی‌رسد. در یسنا، از فقره ۸۸ تا آخر زامیادیشت، از آخرین جلوهٔ فرّه در آخرالزّمان سخن رفته است و گفته شده که سوشیانث پس از ظهور، از فرّهٔ ایزدی برخوردار خواهد شد و جهان را پر از عدل و راستی خواهد کرد. در هات ۲۶ یسنا فرَوَشی اهورامزدا مِهترین، بهترین، زیباترین، استوارترین، خردمندترین، بُرزمندترین و سپندترین فرَوَشی دانسته شده است (پورداوود، ۱۳۴۷: ۱۹۰–۱۹۲). هم‌چنین در یسنا آمده است که فَروَشی‌ها روان‌های مردگان هستند و روان انسان پس از مرگ به فروشی خود می‌پیوندد (ویدن‌گرین، ۱۳۷۷: ۴۳–۴۴). ویدن‌گرین معتقد است فروشی‌ها فرشتگان نگهبانند که به انسان‌های پارسا یاری می‌رسانند. ویژگی مهم آن‌ها جنگجو بودنشان است. آن‌ها در بیش‌تر متون به صورت سواره نظام‌هایی توصیف شده‌اند که از آسمان دفاع می‌کنند (همان: ۴۵). طالب آملی جبین شاه جهانگیر را دارای فرّهٔ ایزدی می‌داند:

جبین شاه جهانگیر هر که طالب دید شود معاینه‌اش کایزدی است فرّه او
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۸۳۵)

در پایان مبحث الگوی اسطورهٔ ادبی، طلسم و کیمیا و جادو نیز مفهومی اساطیری در خود دارند. در اوستا جادوان در شمار اهریمنان و دیوان هستند و نام آن‌ها با پری یک‌جا آورده می‌شود (عفیفی، ۱۳۷۴: ۴۳۸). در اساطیر مزدیسنی به تأثیر جادو اشاره شده و نتایج سوئی برای جادو در نظر گرفته شده و دستورات فراوانی در ردّ اثر طلسم ارائه شده است (صمدی، ۱۳۶۷: ۱۰۵). در متون کهن هندی مثل ریگ ودا، اوراد و طلسماتی آمده است که برای رسیدن به مقاصد دنیوی و حلّ مشکلات زندگی از آن‌ها استفاده می‌شده است. سِحر و جادو در واقع، صورت اولیّه و تکامل یافتهٔ علم است (آریا، ۱۳۷۶: ۲۱). همین نکته موجب شده تا جیمز فریزر محقّق اسکاتلندی، آن را "خواهر حرام‌زادهٔ علم" بنامد (فریزر، ۱۳۸۸: ۱۱۷). جادو در اساطیر همهٔ ملّت‌های باستانی یافت می‌شود. سرنانیان، کلدانیان و قبطیان به نجوم و جادوگری توجّه داشته‌اند (زمرّدی، ۱۳۸۵: ۳۲۹). علاوه بر نجوم، جادو با دین نیز پیوند عمیقی دارد و برخی اقوام در مراسم آیینی خود از جادو و طلسم بهره می‌گیرند. در شاهنامه افراسیاب و ضحّاک مظهر جادوگری هستند. رستم در خان دوم و اسفندیار در خان چهارم، به نبرد با "زن جادو" می‌پردازند. طالب آملی در اشعارش بسیار از واژه‌های جادو، طلسم، افسون و کیمیا استفاده می‌کند. ابیات زیر نمونه‌هایی از آن‌ها هستند:

در طلسم از دل هـاروت فتم کی باشد که درآویزم از آن چاه ذقن معکوسش
(همان: ۶۴۱)

اکسیر عشق تـــا مس مـا را رواج داد در دیده‌ها عزیزتر از کیمیا شدیم
(همان: ۶۸۸)

به کیمیاطلبی سوی مغربت ز چه روست سری به مشرب خُم دار کیمیا این‌جاست
(همان: ۳۸۸)

نتیجهٔ پژوهش

لارنس‌کوپ مؤلّفه‌های اسطوره‌ای را در پنج دستهٔ آفرینش، باروری، شخصیّت (قهرمان)، فرجام و نجات و اسطورهٔ ادبی طبقه‌بندی کرده است. بر اساس این نظریه روایت‌های اسطوره‌ای به کار رفته در شعر طالب آملی را نیز می‌توان در این پنج الگو گنجاند و مورد مطالعه قرار داد.

در بخش آفرینش، طالب آملی مطابق با برخی روایات اسلامی، معتقد است پس از آفرینش عقل و روح، خداوند به خلق ثابتات و سیّارات، بروج دوازده‌گانه و سپس انسان، حیوان، گیاه و جمادات پرداخته است. در بخش باروری، مسیح (ع)، یوسف (ع) و خضر (ع) مظاهر این الگوی اسطوره‌ای در شعر طالب آملی هستند. در بخش شخصیّت (قهرمان) گاه از پهلوانان و اساطیری و نیمه‌تاریخی و تاریخی ایرانی چون رستم، سهراب، زال، کی‌قباد، کی‌کاوس، مانی، انوشیروان و ... و گاه از شخصیّت‌های مذهبی ایرانی چون مانی به عنوان انسان‌های اسطوره‌ای نام می‌برد و از دیو، سیمرغ، فرشته، سروش، جبرئیل، حور و پری و ... مطابق اساطیر ایرانی و اسلامی به عنوان موجودات و حیوانات اسطوره‌ای استفاده می‌کند. هم‌چنین به مکان‌هایی چون بهشت، دوزخ، عرش، کوثر، چشمهٔ آب حیات، ظلمات و کوه قاف و گیاهانی چون مردم‌گیا، اسپند، سدره و طوبی اشاره می‌کند. در بخش الگوی اسطورهٔ ادبی، عدد هفت و مفاهیمی چون شهادت، فرّهٔ ایزدی، جادو، طلسم و کیمیا و کتاب‌های دینی چون قرآن و ارژنگ و اشیایی چون جام جهان‌نما، انگشتر جم و آیینهٔ اسکندر مورد توجّه طالب آملی هستند.

فهرست منابع

- آریا، غلام‌علی (۱۳۷۶). *آشنایی با تاریخ ادیان*. تهران: موسّسه فرهنگی و انتشاراتی پایا
- الیاده، میرچا (۱۳۶۲). *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمهٔ جلال ستّاری. تهران: توس
- ـــــــــ (۱۳۷۲). *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمهٔ جلال ستّاری. تهران: سروش
- بهار، مهرداد (۱۳۷۵). *پژوهشی در اساطیر ایران*. چاپ اوّل، تهران: نشر آگاه
- پورداوود، ابراهیم (۱۳۴۷). *یشت‌ها*، ۲ جلد. چاپ دوم، تهران: طهوری
- پیرنیا، حسن (۱۳۷۳). *ایران باستان*، ج ۲. چاپ ششم، تهران: دنیای کتاب
- پیگوت، ژولیت (۱۳۷۳). *اساطیر ژاپن*، ترجمهٔ باجلان فرّخی. تهران: اساطیر
- رضایی، مهدی (۱۳۸۳). *آفرینش و مرگ در اساطیر*. تهران: انتشارات اساطیر
- رضی، هاشم (بی‌تا). *فرهنگ نام‌های اوستا*. بی‌جا: انتشارات فروهر
- زمرّدی، حمیرا (۱۳۸۵). *نقد تطبیقی ادیان و اساطیر*. چاپ دوم، تهران، نشر زوار
- ـــــــــ (۱۳۸۷). *نمادها و مرزهای گیاهی در شعر فارسی*. چاپ اوّل، تهران، نشر زوار

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

- سرخوش کرتیس، وستا (۱۳۷۳). *اسطوره‌های ایرانی*، ترجمهٔ عبّاس مخبر. تهران: نشر مرکز
- سهروردی، شهاب‌الدّین یحیی (۱۳۸۴). *مجموعهٔ آثار شیخ اشراق*، به تصحیح هانری کربن و سیّدحسین نصر. تهران: انستیتو ایران و فرانسه
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۵). *انواع ادبی*. چاپ چهارم، تهران: فردوسی
- ـــــــــ (۱۳۸۹). *فرهنگ تلمیحات*. چاپ دوم، تهران: میترا
- شوالیه، ژان؛ بران، آلن گرا (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ سودابه فضایلی. چاپ سوم، تهران: جیحون
- صمدی، مهرانگیز(۱۳۶۷). *ماه در ایران*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- صفا، ذبیح الله (۱۳۸۷). *حماسه‌سرایی در ایران*. چاپ هشتم، تهران: امیرکبیر
- طالب آملی (۱۳۴۶). *کلّیات اشعار*، تصحیح محمّد طاهری شهاب. تهران: انتشارات سنایی
- عفیفی، رحیم (۱۳۷۴). *اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی*. چاپ اوّل، تهران: توس
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۴). *شاهنامه*، جلد ۱. چاپ دوم، تهران: هرمس
- فریزر، جیمز (۱۳۸۸). *شاخهٔ زرّین*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند. چاپ ششم، تهران: نشر آگاه
- *کتاب مقدّس* (۱۳۸۸). ترجمهٔ فاضل‌خان همدانی، ویلیام گلن و هنری مرتن. چاپ سوم، تهران: اساطیر
- کریستی، آنتونی (۱۳۷۳). *اساطیر چین*، ترجمهٔ باجلان فرّخی. تهران: انتشارات اساطیر
- کوپ، لارنس (۱۳۸۴). **اسطوره**، ترجمهٔ محمّد دهقانی، چاپ اوّل. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- مسعودی، علی‌بن‌حسین (۱۳۷۴). *مروج‌الذهب*، ج۲. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- مصطفوی، علی‌اصغر (۱۳۶۱). *سوشیانت*. تهران: انتشارات ندا
- مک‌کال، هنریتا (۱۳۷۵). *اسطوره‌های بین‌النّهرینی*، ترجمهٔ عبّاس مخبر. تهران: نشر مرکز
- میرفخرایی، مهشید (۱۳۶۷). *روایت پهلوی* (ترجمه). تهران: موسسهٔ مطالعات و تحقیقات علمی و فرهنگی
- ورمازرن، مارتن (۱۳۷۲). *آیین میترا*، ترجمهٔ نادر بزرگ‌زاد. تهران: نشر چشمه
- ویدن‌گرن، گئو (۱۳۷۷). *دین‌های ایران*، ترجمهٔ منوچهر فرهنگ. چاپ اوّل، تهران: آگاه
- یاحقّی، محمّدجعفر (۱۳۸۹). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. چاپ سوم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر
- یونگ، کارل‌گوستاو (۱۳۹۰). *انسان و سمبل‌هایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهران: انتشارات جامی

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

امام رضا(ع) در اشعار طالب آملی و غروی اصفهانی

محمّدرضا نجّاریان[1]

دانشگاه یزد، ایران.

چکیده

محمد طالب آملی (۹۹۴ق.–۱۰۳۶ ق.) متخلص به «طالب» از شاعران بزرگ پارسی و طبری سرای سدهٔ یازدهم قمری است. او یکی از تواناترین شاعران سبک هندی است. در دیوان اشعار او در ترکیب‌بند زیبای نه بندی در مدح و ستایش علی بن موسی الرضا (ع) از او به عنوان شهنشاه آسمان خرگاه و پادشاه ملک صفا یاد می‌کند و بارگاهش را قبلهٔ خاصان و کعبهٔ همگان می‌داند:

تا بود شخص کفر و اتباعش/ پایمال عســـــاکر اسلام
آستانت که منبع فیض است/ قبله خاص باد و کعبــه عام
از تو معمور باد کشور دین/ سایه ات کم مباد از سر دین

آیت‌الله شیخ محمد حسین اصفهانی (۱۲۹۶ق.– ۱۳۶۱ ق.) موسوم به «غروی» ، مشهور به «کمپانی» و متخلص به «مفتقر»، از شعرای نامدار معاصر است که در فلسفهٔ حکیمی‌عرفان مشرب بود. قسمت اول دیوان فارسی او مشحون از مدایح و مراثی اهل بیت (ع) است. او دو قصیده در بحر مجتث مثمن مخبون اصلم مسبغ و یک مستزاد ۳۴ بیتی در بحر رمل مثمن مخبون محذوف در مدح و رثای امام ابی الحسن الرضا علی بن موسی(ع) سروده است. او آستان امام را قبلهٔ آفاق می‌خواند و پناهگاه امت‌ها:

تا که آن قبله آفـــاق روان شد ز حرم/ خون فشان شد زمزم
مرو از مقـــــدم او شد ز صفا باغ ارم/ شد پنـــــاگاه امم
وز فـــروغ رخ او مطـــلع انوار هدی/ ملجـــأ شاه و گدا
طوس شد تا ز شرف مرکز طاووس ازل/ یا که نامـــوس ازل

در این مقاله سعی بر آن است تا جایگاه طالب آملی و «کمپانی» در سرودن مدایح امام رضا (ع) نقد و تحلیل شود و تصویرآفرینی‌ها در خصوص القاب خاص امام ، اعلام، اماکن مقدس با نکات زیباشناسی مقایسه گردد.

واژه‌های کلیدی: امام رضا(ع)، طالب آملی، آیت الله غروی اصفهانی، مدح، شعر سده یازده، شعرمعاصر.

[1] استاد زبان و ادبیات فارسی: reza_najjarian@yazd.ac.ir

۱. مقدمه و بیان مسأله

۱-۱. طالب آملی و غروی اصفهانی

«طالب آملی» متخلص به «طالب» شاعر اوایل قرن یازدهم هجری است که در سال ۹۹۴ قمری در کرچک لاریجانی آمل به دنیا آمد. او در ریاضیات، اخترشناسی، حکمت و عرفان دستی قوی داشته و یکی از دردمندترین و تواناترین شاعران سبک هندی است. طالب آملی در ایران کمتر از شاعران بزرگ دیگر مورد توجه قرار گرفته‌است و خود نیز در زمان حیات در غربت به سر می‌برد و از این رو او را شاعری مظلوم و غم‌دیده می‌نامند (صفا، ج۵، ۱۳۷۳: ۱۰۵۶). آنچنان که حتی در مدح میرابوالقاسم حکمران آمل با صحنه‌آرایی فضای غم، شکوه از پرخاش دهر و زهر ریختن به جام او دارد و ترکیباتی چون دود سینه و آب دیده، ناوک حسرت، فسون عمر، شکنجهٔ دندان، آیات غم، بهار درد از دیدگاه معناشناسی گواه عجز و لابه است:

چون برگ گل از دیده گلشن فتاده ام — یعنی متاع هستی بر باد داده ام
بنگر که غنچه سان بنهانی کمان طبع — بر دل چه مایه ناوک حسرت گشاده ام
با دود سینه معدن زنگار سوده ام — با آب دیده منبع شنگرف ساده ام
شبنم نشسته برگ گلم کز فسون عمر — لب در کف شکنجه دندان نهاده ام
گردون بنوک خامه الماس هر طرف — آیات غم نگاشته بر لوح ساده ام
فال شگفتگی نزنم کز بهار درد — توأم بطفل غنچه تصویر زاده ام
خود را یک اسبه برصف افلاک میزنم — خورشیدسان سر اینک بر کف نهاده ام
ای دهر با من اینهمه پرخاش بهر چیست — تا چند زهر ریزی در جام باده ام

(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۶۳)

طالب آملی پس از شاعرانی چون فردوسی و خیام، سومین شاعر از نظر تعداد ابیات شعری در میان شاعران ایرانی لقب گرفته‌است (زرین‌کوب، ۱۳۶۳: ۱۱۴). در دیوان اشعار او ترکیب‌بند زیبایی در مدح و ستایش علی بن موسی الرضا (ع) یافت می‌شود:

من کیم؟ خاکبوس درگاهی — جبهه‌سای در شهنشاهی

درگه پادشاه ملک صفا نقد حیدر علی بن موسی
لطفش ار تربیت سبیل کند خاک را خون جبرئیل کند
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۶۰)

طالب شاعری لفظ تراش و معنی آفرین است. در گفتار او تشبیهات و استعارات و ترکیبات ابداعی همراه تخیلات دقیق، مشهود است. وی علاوه بر دیوان قصاید و غزلیات دارای منظومه‌ای در بحر متقارب موسوم به "جهانگیر نامه" است" (گودرزی،مقدمه). او در طول چهار سال تحصیل در مکتب علاوه بر حفظ قرآن، علوم متداول آن زمان مانند سیاق و هندسه، فقه، هیئت، عروض، ادبیات عرب، شعر و حکمت را یاد می‌گیرد. او همچنین استادی مسلم در نوشتن انواع خطوط ایرانی شد که او را سرآمد اقران می‌کند. او در سال ۱۰۳۶ هـ.ق در ۴۹ سالگی رخ در نقاب خاک کشید و پیکرش در شهر فاتح پور سیکری نزدیک آگره در جوار مقبرهٔ اعتمادالدوله به خاک سپرده شد.

حاج محمد اسماعیل نخجوانی (پدر بزرگ محقق غروی) به همراه خانواده‌اش به شهر قهرمان‌خیز تبریز کوچ کرد؛ اما در تبریز هم اوضاع را مساعد ندید و پس از چند صباحی به شهر اصفهان روی آورد. سالیانی را در آن شهر سپری ساخت تا آنجا که خود و فرزندانش به «اصفهانی» شهرت یافتند. ولی دیری نپایید که خاندان نخجوانی از اصفهان هم کوچ کردند تا بالاخره به شهر زیارتی و مذهبی کاظمین پناه بردند و همانجا را برای خود وطن اختیار کردند و در آنجا حاج محمد حسن اصفهانی (پدر غروی اصفهانی) برای خود اسم و رسمی یافت (واعظ خیابانی تبریزی، ۱۳۶۶: ۱۹۰). اقبال خوش حاج محمد حسن معین التجار، بیش از همه آنگاه به اوج رسید که از لطف خدا، او صاحب پسری سالم و کامل گشت. روز دوم محرم سال ۱۲۹۶ ق. آسمان کاظمین هم مانند دیگر شهرهای مسلمان نشین، بوی کربلا و عطر عشق و عاشورا می‌داد. همزمانی این تولد مبارک با ماه حماسه‌های همیشه جاوید حسینی، سبب شد که کودک کاظمین و مولود محرم «محمد حسین» نامیده شود (۱۲۹۶ق.– ۱۳۶۱ ق.). وی در فقه، شاگرد علامه محقق سیدمحمد اصفهانی بود و دیری نپایید که استاد اصفهانی او نیز وفات یافت. آیت‌الله شیخ محمدحسین اصفهانی از سال ۱۳۲۹ که آخوند ارتحال یافت، مستقلاً به تدریس پرداخت و چندین بار دوره‌های اصول و فقه مکاسب را تدریس فرمود. او مردی بود که در علوم و دانش‌های گوناگون مقامی شامخ داشت: در فلسفه حکیمی‌عرفان مشرب بود. در اخلاق مخزن اسرار بود. در تخلیه و تحلیه و

سیر و سلوک به مقام شهود رسیده بود. در فقه و اصول امام حجت بود. در ادبیات فارسی و عربی نیز استاد بود.کمپانی سپیده دم روز پنجم ماه ذیحجه سال ۱۳۶۱ از دنیا رفت (مقدمه دیوان غروی، ۱۳۳۸).

۲-۱. آثار طالب و کمپانی

طالب آملی در عصر صفویه می‌زیست. هم روزگار صائب بود. از آمل مازندران به کاشان رفت. سپس در هندوستان در دربار پادشاه مغولی نورالدین محمد، مقیم گردید و محبوب وی شد. اشعار فراوان، دلکش و بسیارمتنوع سرود. بیش از چهل سال عمر کرد و در فتح پور یکی از شهرهای هند مدفون شد. او دارای فراز و فرودهای زیادی بود. بدنی بسیار لاغر و نحیف داشت. از بیماری طاقت فرسا، اَحوَل (دوبین) بودن چشمش، و از روزگار، عشق و افیونی شدن، شِکوهٔ سختی داشت. گاه عشق را می‌ستود، گاه آن را به شدت می کوبید. شرع را بر عقل ترجیح می‌داد، ولی گاه از حد می گذشت و خود را گناهکار می‌دانست و دهان آلوده؛ و بسیار توبه می کرد. در مدح امام رضا (ع) شعری دل انگیز گفت. پاره‌ای تذکره‌نویسان ضمن تعریف اشعارش، و تمجید از توانایی شعرگویی‌اش، وی را «مجنون» هم نامیده‌اند (قنبری، ۱۳۸۳: ۶۸). اشعاری که طالب دور از ایران و در شکوه از رنج غربت سروده به قدری اندوهبار و رقت‌انگیز است که خواننده را به شدت متأثر می‌سازد و جوان سرگشته و حساسی را در نظر او مجسم می‌نماید که دوری از یار و دیار و اندوه بی کسی و غریبی، وی را به سرحد جنون کشانده و کمتر کسی باور می کند که ملک‌الشعرای عظیم‌الشأن و جلیل‌القدر دربار باشکوه جهانگیرشاه، در اوج عظمت و شهرت، سرایندهٔ این اشعار باشد (گودرزی، ۱۳۵۵: ۷۰).

به گفتهٔ محمد طاهری شهاب مجموعه اشعار طالب شامل ۲۲۹۸۸ بیت شعر در قالب‌های قصیده، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مثنوی، قطعه، غزل، رباعی و مفردات به مازنی و فارسی است. او یکی از شاعران تأثیرگذار و صاحب‌سبک زمان خود بود که به گفتهٔ خودش به روش تازه شعر می گفت. کلیات اشعار طالب آملی تاکنون یک بار در ایران منتشر شده‌است: کلیات ملک‌الشعراء طالب آملی، به اهتمام محمد طاهری شهاب، تهران : انتشارات سنایی، ۱۳۴۶.

آیت‌الله شیخ محمد حسین اصفهانی موسوم به غروی و مشهور به "کمپانی"، از شعرای نامدار معاصر است که از درجهٔ علمی اجتهاد برخوردار بوده است. دیوان فارسی اشعار او با نام «دیوان کمپانی» و نام آن حکیم الهی به نام «آیت‌الله کمپانی» معروف شد. این دیوان مشحون از مدایح اهل بیت (ع) و غزل‌های عرفانی است. از آیت‌الله محمدحسین غروی اصفهانی آثار گوناگونی در حوزه‌های مختلف علم، ادب و اندیشه بالغ بر ۲۵ تألیف به زبان‌های فارسی و عربی برجای مانده است. ازجمله: مکاتبات فلسفی و

عرفانی، مجموعه‌ای از ۱۴ نامه در شرح و تحلیل دو بیت شعر از عطار نیشابور، الانوار القدسیه مجموعه‌ای از اشعار عربی، دیوان غزلیات یا مجموعه عارفانه‌ها، دیوان شعر در مدایح و مراثی اهل بیت(ع) با تخلص مفتقر : به مفتقر بنگر کز عزیز مصر کرم (غروی، ۱۳۳۸: ۱۸۴).

۲. بحث

موضوع مقاله مقایسهٔ ترکیب‌بند طالب آملی و دو قصیده و یک مستزاد غروی اصفهانی در مدح امام رضا(ع) است:

«ترکیب‌بند» طالب آملی دارای نه بند از بحر خفیف مسدس مخبون محذوف یا مقصور است. بند اول و دوم و پنج و شش مردّف است و ردالقافیه هم در بندها دیده می‌شود.در یک بند هم قافیهٔ موصوله (حرف وصل) را می‌توان دید. این ترکیب‌بند بیشتر در وصف الحال و گلایه از چرخ و سیاه‌گلیمی شاعر است که در ادامه به پیشگاه امام رضا(ع) متوسل می‌شود.

قصیدهٔ اول غروی در بحر مجتثّ مثمّن مخبون اصلم مُسبغ (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لان) است با ردیف «داشت» و قافیه «افشان و جان و مستان و ...» که گاهی تبدیل به گردون شده است. رد القافیه و اشکال قافیه در آن دیده می‌شود؛ مثل ایطاء جلی که از عیوب فاحش است و سخنوران مفلق از آوردن این سر باز می‌زنند ودر صورت ضرورت در قصاید چهل بیتی و یا بیشتر یک یا دو قافیه مکرر می گردانند و اگر قصیده‌ای بسیار طولانی باشد برای آوردن ایطاء درحدود ده بیت فاصله ایجاد می کنند: قافیه «شاهان و مستان با ایوان و نتوان و مرجان» با این مطلع (غروی، ۱۳۳۸: ۱۸۱). قصیدهٔ دوم در بحر مجتث مثمن مخبون اصلم مُسبغ (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لان). ردیف ندارد و قافیه را طبق «طوس» تنظیم نموده است: (خروس،معکوس،منکوس،محبوس).

کمپانی در رثای حضرت امام رضا (ع) مستزادی سروده است. این مستزاد ۳۴ بیتی در بحر رمل مثمن مخبون محذوف است (فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) و پارهٔ دوم بر وزن فاعلاتن فعلن(فع لن) است. باز هم باد صباست که خبر سوگ غریب‌الغربا را از طوس آورده است؛ آن‌چنان که آل عبا در غم آن حضرت همچون گل؛ پیراهن صبر خود را دریده‌اند (همان: ۱۸۶):

خبر از طوس مگر آمده با پیک صبا/ از غریب الغربا
که چو گل کرده به تن پیرهن صبرقبا/ از غمش آل عبا

۲-۱. وصف نزول حضرت به مشهد

باد صبا خورشیدوار از مشرق ایران بوی تربت امام را به ارمغان آورده است. از دیدگاه غروی کعبه به درگاه او پناه برده است. صفۀ ایوان او به مروه، صفا بخشیده است و به حطیم و زمزم آبرو:

صبا دمید خورآسا ز مشرق ایران — مگر که ذره‌ای از تربت خراسان داشت
مطاف عالم امکان ز ملک تا ملکوت — که از ملوک و ملک پاسبان و دربان داشت
به مستجار درش کعبه، مستجیر و حرم — اساس رکن یمانی ز رکن ایمان داشت
به مروه صفۀ ایوان او صفا بخشید — حطیم و زمزم از او آبرو و عنوان داشت
(همان:۱۸۱)

حطیم کناره کعبه یا دیوار کعبه یا آنچه میان رکن و زمزم و مقام است و بعضی حجر را نیز افزوده‌اند یا از مقام تا دروازۀ کعبه یا مابین رکن اسود تا دروازه تا مقام که در آنجا مردم به خضوع و خشوع دعا کنند و به جاهلیت در آنجا سوگند خوردندی (دهخدا: ۱۳۷۲). در ترکیب‌بند به چنین موضوعی اشاره نشده است.

۲-۲ لرزش عرش

چون سنا برق حقیقت به سناباد رسید/ عرش بر خورد لرزید (غروی، ۱۳۳۸: ۱۸۷).

سناباد دهکده‌ای بود که کاخ حمید بن قحطبه طایی در آن در اوایل قرن سوم هجری قمری قرار داشته است. هارون‌الرشید که برای سرکشی و آرام ساختن شورشیان به خراسان آمده بود. در آنجا بیمار شده و او را در سرسرای این کاخ دفن کردند. البته سناباد نام قدیمی‌مشهد بوده است. هنوز هم درنزدیکی حرم علی بن موسی‌الرضا (ع) در مرکز شهر مشهد (منطقه۱) همان نام قدیم را یدک می‌کشد. دگر از آن روستای قدیم سناباد به جز خرابه‌ای کوچک نمانده که هم اکنون شهرداری مشهد درحال نوسازی آن بافت است (دائره المعارف فرق اسلامی،ذیل سناباد). در ترکیب‌بند طالب چنین تصویری نیست.

۲-۳. وصف بارگاه و درگاه حضرت

طالب هم به زیبایی از تصاویر زیر در توصیف درگاه امام رضا می‌گوید: رشک عرش برین، فرش او دیده حورالعین، سپهر صدرنشین در برابرش کمترین مقام دارد، بال جبرئیل فرش درگاه اوست،گرد

آستان او شفابخش دیده‌های یقین است، ملائکه پیوسته در ساحتش رفت و آمد دارند، از درگاه پادشاه ملک صفا دین تراوش می‌کند:

وه چه درگاه رشک عرش برین — فرش او دیدهای حور العین
در کمین پایه‌اش ز غایت عجز — ایستاده سپهر صدر نشین
چون فروش منقش اندر وی — گسترانیده بال روح امین
آستانش ز گرد کافوری — توتیا بخش دیدهای یقین
بسکه بر ساحتش فشرده ملک — جبهۀ ریش و دیدۀ خونین
خشت‌ها گشته لخت‌های جگر — خاک‌ها گشته سودهای جبین
درگه کیست آن رفیع مقام — که ازو می‌چکد تراوش دین
در گه پادشاه ملک صفا — نقد حیدر علی بن موسی

(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۶۲)

طالب آستان امام را منبع فیض می‌شمارد؛ که قبله خاص و عام است:

تا بود شخص کفر و اتباعش — پایمال عساکر اسلام
آستانت که منبع فیض است — قبلۀ خاص باد و کعبۀ عام
از تو معمور باد کشور دین — سایه‌ات کم مباد از سر دین

(همان: ۱۶۳)

غروی در توصیف حرم امام از این ترکیبات استفاده می‌کند: حرم حضرت مایه رشک هشت بهشت است، عنقا در نیل به قبه حرم عجز دارد، درب حرم نقطۀ پرگار وجود است، حظیره‌ای که سمند طبیعت و براق عقل در رسیدن به آن عاجز است:

مربع حرمش رشک هشت باغ بهشت — که پایه برتر از این نه رواق گردان داشت...
...به قاف قبه او پر نمی‌زند عنقا — بر آستانه او سر همای گردان داشت...
...درش چو نقطه محیط مدار کون و مکان — هر آفریده نصیبی به قدر امکان داشت...

...شها سمند طبیعت ز آمدن لنگ است بدان حظیره امیـــــــد وصول نتوان داشت
فضـــای قدس کجا رفرف خیال کجا براق عقل در آن عرصه گرچه جولان داشت
(غروی، ۱۳۳۸: ۱۸۳)

غروی نیز مثل طالب دربار حضرت را مهبط روح الامین و محل خدمت فرشتگان می‌داند:

... در تو مهبط روح الامین و حصن حصین ز شرفه شرف عرش و فرش ایوان داشت...
... قصور خلد ز مقصوره تو یافت کمال ز خدمت در آن روضه رتبه رضوان داشت
(همان)
ملک ستاده پی خدمتش علی الاقدام به جان و دل خط فرمان نهاد فوق رئوس
(همان: ۱۸۶)

نیز غروی بطلمیوس را مریض دارالشفا امام می‌داند:

غلام حکمت و رایش دو صد ارسطالیس مریض دار شفایش هزار بطلمیوس
(همان: ۱۸۵)

در کتاب «تاریخ عالم آرای عباسی» آمده است: «حکیم عمادالدین محمود به طبابت سرکار فیض آثار مأمور گشته، مدت‌ها در مشهد مقدس معلی به معالجه مرضی مشغولی داشت و الحق جامع صفات و کمال و زبدهٔ اصحاب گزیده و ارباب افضال بود (اسکندر بیک ترکمان، ج ۱: ۲۶۵).

٤-۲. خاکبوسی درگاه

طالب آملی در ترکیب‌بند دوم خود باز از زهر در گلو و نیشتر در استخوان، داغ‌های خون آلود، اشک‌های زهر اندود، چشم خون افشان، طفل ناله، آتشین مرغ گلشن عشق سخن می‌گوید، که خاضعانه خاکبوس و جبهه‌سای پیشانی بر درگاه ثامن الائمه روی آورده و آرزوی عنایت از آن حضرت دارد:

زهرها در گلوی جـــان دارم نیشترها در استخوان دارم
یک چمن داغهای خـــون آلود در ته آستین جـــان دارم
یک جهان اشکهای زهـــر اندود بر لب چشم خونفشان دارم
آتشین مرغ گلشن عشـــــقم بر سر شعـــله آشیان دارم
هم خزان هم بهـــار در چمنم خنده بر طـــرز بلبلان دارم

چون کنم راز عشق را سر پوش　　من که دل بر سر زبان دارم
چون کنم طفل ناله را خاموش　　من که لب بر لب فغان دارم
من کیم خاکبوس در گاهی　　جبهه سای در شهنشاهی
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۷۸)

غروی هم دل افسرده خود را طالع نحس می‌داند؛ دلی که آیینه تجلی حق بوده و اکنون سیر قهقرایی دارد. دلی که پرندهٔ قدسی بوده و اکنون در خاکدان دنیا محبوس است. این دل فقط با سودن بر خاک آستانهٔ امام رضا (ع) می‌تواند زنگار معصیتش زدوده شود (غروی، ۱۳۳۸: ۱۸۴).

دل فسرده من همچو طالع منحوس　　چنان نخفته که خیزد ز جا به بانگ خروس
دلی که عکس جمال ازل بدی ز اول　　در آخر آمده از شومی عمل معکوس
دلی که بود خود آئینه تجلی شد　　ز زنگ معصیت و سیر قَهقَری منکوس
دلی که طائر قدس است وز آشیان جلال　　ز بهر دانه در این خاکدان بود محبوس
(همان: ۱۸۰)

ز لوح دل نتوان زنگ معصیت بردن　　مگر به سودن برخاک آستانه طوس
(همان: ۱۸۵)

سزد ار بوسه زند بر ره او عرش علا　　جل شأنا و علا
(همان: ۱۸۷)

یگانه روض مقدس که هفت گنبد چرخ　　بر آستان رفیعش زند هزاران بوس
مقام عالی شاهی که در زمین و زمان　　به بام عرش معلّی به سلطنت زده کوس...
...مطاف عالم اسلام و کعبه ایمان　　حریم محترم قدس حضرت قدوس
(همان: ۱۸۵)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۵-۲. القاب امام رضا(ع)

طالب آملی در ترکیب‌بند خود لب از شکوه روزگار می‌بندد و خطاب به امام انام از او حاجت می‌طلبد و با دعا کلامش را ختم می‌کند:

دوختم لب ز شکوه ایام　　زهر باشد فسرده اندر کام

بیش ازین گفتگـــــــوی بیتابی هست بر دوستان درد حرام
بیش ازین حرف شکوه بی ادبیست خاصه بر درگه *امـــام انام*
لب فرو بند زین سخـــن طالب بدعا ختم ســـاز طی کلام
تا بود نور بار چهـــــره صبح تا بود مشکبـــیز طره شام
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۸۵)

طالب امام را شاهنشاه آسمان خرگاه توصیف می‌کند که درگاهش سجده‌گاه زمین و آسمان است.

آن شهنشاه آسمـــان خرگاه که سجود درش چکد از جباه
آنکه با یاد رفعت قـــدرش کند اندیشه بر سپـــهر نگاه
وانکه با فکر وسعت جودش دل زند در محیـط فیض شناه
آنکه گر جلوه گر شود رایش بدل تیـــره تر از روی گناه
بعد صد سال گر کشـد آهی آینه روشنـــــی برد از آه
(همان: ۱۶۳)

غروی امام را خسرو اقلیم الست می‌نامد که با عهد شکنی‌هارون مواجه شد:

آن ستم پیشه که با خسرو اقلیم الست عهد را بست و شکست
(غروی، ۱۳۳۸: ۱۸۷)

مقصود از خسرو اقلیم الست امام (ع) است. بیت اشاره دارد به آیهٔ شریفهٔ ۶۰ سوره یس: أَلَمْ أَعْهَدْ إِلَيْكُمْ يَا بَنِي آدَمَ أَن لَّا تَعْبُدُوا الشَّيْطَانَ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُّبِينٌ

غروی از القاب زیر در تصاویر شعری خود امام را می‌ستاید: رضا، سلالهٔ نامی، شاه رضا، سلطان هما، غریب الغربا، محرم حرم خاص

رضا نبی و وصی را سلاله نـــامی خدای عزوجل را بزرگ‌تر نـــاموس
(همان: ۱۸۵)

نام شریف وی علی، لقب رضاست. ابن شهر آشوب در کتاب مناقب نوشته است: کنیه مشهور آن حضرت ابوالحسن وکنیهٔ ویژهٔ ایشان ابوعلی بوده است (ابن شهر آشوب، ج۴: ۳۶۶). دربارهٔ القاب آن امام محدثان و مورخان القاب ذیل را ذکر کرده‌اند: «سراج الله، نورالهدی، قرهٔ عین المومنین، مکیدهٔ الملحدین، کافی الخلق، الرضی، الرضا، رب السریر، رب التدبیر، الفاضل، الصابر، الوفی، الصدیق» (ابن شهر آشوب،ج۴ : ۳۶۷).

امام جواد(ع) فرمود: خداوند پدرم را رضا نامید؛ زیرا خدایش در آسمان از او راضی و پیامبر و ائمه در زمین از او خشنود هستند (شیخ صدوق، ج۱: ۱۳). طبری می‌نویسد، بعد از ولایت‌عهدی امام (ع) مأمون دستور داد به نام آن حضرت سکه بزنند. روی این سکه‌ها که الان در موزه آستان قدس است. نوشته شده: «الامیر الرضا ولیعهد المسلمین علی بن موسی». مأمون، لقب رضا را از شعار «الرضا من آل محمد» گرفته بود که اشعاری است که اولین بار مختار در قیامش که به خونخواهی امام حسین (ع) بود، در کوفه از آن استفاده می کرد (طبری، ج۷: ۱۳۹).

تویی رضا که قضا و قدر سر تسلیم　　به زیر حکم تو ای پادشاه شاهان داشت

(غروی، ۱۳۳۸: ۱۸۳)

بعد از سرکوبی برامکه تا مدت‌ها دیگر لقب سلطان نبود تا در زمان ولایتعهدی امام هشتم(ع) این لقب را به ایشان دادند. در دوره‌های بعدی هم این لقب برای ایشان باقی ماند و به معنای غیر از پادشاه استفاده شد. مثلاً در «تاریخ نیشابور» (تألیف ۴۰۰ ق) از آن حضرت با عنوان «حضرت سلطان» یاد شده است.

ریخت زین واقعه بال و پر سلطان هما　　شاهد غیب نما

با پر از خون شود این سینه سوزان فضا　　از غم شاه رضا

(غروی، ۱۳۳۸: ۱۸۷)

امام رضا (ع) درمرو تحت نظر بودند. با این حساب، لقب غریب الغربا نباید تنها به دلیل شهادت در غربت باشد؛ بلکه این لقب را خود امام و نزدیکان آن حضرت شایع کردند تا مانع از موفقیت اقدام سیاسی مأمون که می‌خواست از ولایتعهدی امام رضا (ع) سوء استفاده بکند، بشوند.

خبر از طوس مگر آمده با پیـــــــک صبا　　از غریب‌الغربا...

... گر غریبانه در آن منزل غربت جان داد　　در ره جانان داد

(همان: ۱۸۷)

به دشت غربت اگر زهر خورد و جان بسپرد ولی به جذبه انس خدای شد مأنوس

(همان: ۱۸۵)

تو محرم حرم خاص لی مع اللهی تو را عیان حقیقت جدا ز اعیان داشت

(همان: ۱۸۳)

اشاره است به حدیث منسوب به پیغمبراکرم (ص): «لی مَعَ اللهِ وَقتٌ لا یَسَعنی فیه مَلَکٌ مقربٌ و لا نَبیٌ مُرسَل» که منظور مقام استغراق یا محو و فنای در حضرت حق تعالی است (شهیدی، ۱۳۸۲: ۲۸۶).

تجلی احـــدیت چنـــــان تو را بربود که ازوجود تو نگذاشت آنچه وجدان داشت

جمال شاهد گیتـــــی به هستی تو جمیل که از شعاع تو شمعی فلک فروزان داشت

کتاب محکم توحیـــد از آن جبین مبین به چشم اهل بصیرت دلیل و برهان داشت

حدیث حسن تو را خواندن فالق الاصباح که از افق غسق اللیل را گریزان داشت

(غروی، ۱۳۳۸: ۱۸۳)

غروی در تصاویر زیبای خود امام را «باء بسمله» در دنیا و آخرت می‌نامد:

تو باء بسمله‌ای در صحیفهٔ کونیـن ز نقطهٔ تو تجلی نکات قـرآن داشت

ز مصدر تو بود اشتقاق مشتـــقات ز مبدأ تو اصالت اصول اکوان داشت

مقام ذات تو جمع الجوامع کلمـات صفات عز تو، شأنی رفیع بنیان داشت

حقایق ازلی از رخ تو جـلوه نمود دقایق ابدی از لب تو تبیـــان داشت

(همان: ۱۸۴)

حضرت علی (ع) در خطبه‌ای در منبر کوفه گفته‌اند: من نقطه باء بسم الله ام، انا جنب الله الذی فرطتم فیه. اهل عرفان گفته‌اند که ولی کامل باید در جمیع مراتب وجودی سیر نماید، و جمیع حقایق را به عین شهود حقی مشاهده کند. این سیر ناشی از سیر در اسماء و صفات حق است (شرح خطبه البیان امام علی، ۱۳۷۹، ج ۲: ۸).

ثامن الائمه از نظر غروی امیر علوی و سفلی و مالک عقول و نفوس است:

امیر علوی و سفلی ز ملـک تا ملکوت ملیک حق و ملک، مالک عقول و نفوس

(غروی، ۱۳۳۸: ۱۸۵)

٦-۲. شهادت حضرت

طالب آملی در براعت استهلال ترکیب‌بند خود از کلمات و ترکیبات زهر استفاده می‌کند که اشاره به مسمومیت امام دارد.

غروی با طرح ترکیب تشبیهی زهر ستم و اشاره به مسموم شدن حضرت با کاربرد اصطلاحات فلسفی ایشان را شمع ایوان قدم می‌داند:

تا که از زهر ستم سوخت ز سر تا به قدم شمع ایوان قدم

(همان: ۱۸۷)

غروی صراحتاً تصویرسازی از زهر مستور در دانهٔ انگور دارد:

با دل و با جگرش دانه انگور چه کرد؟ زهر مستور چه کرد؟

(همان)

نیز امام را رونق بزم دنیا می‌داند که پس از این مصیبت بزرگ به فنا رفته است:

رفت زین حادثه هائله بر باد فنا رونق بزم دنیا

(همان)

نیز با استفهام تعجبی و توبیخی امام را که میوهٔ باغ نبوت است، چشندهٔ زهر جانسوز می‌خواند:

میوهٔ باغ نبوت چه ز انگور کشید؟ زهر جانسوز چشید

(همان)

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

در ادامهٔ شهادت امام، ایشان را شاخ گل روح افزا و نخل شکرزا ملقب می‌کند که برگ و بارش ریخته است:

ریخت برگ و بر آن شاخ گل روح افزا نخله شکّر زا

(همان)

که چو گل کرده به تن پیرهن صبرقبا　　از غمش آل عبا
طور سینای تجلی شده یکسان با خاک　　سینه سینا چاک

(همان: ۱۸۶)

پنجه زد بر رخ عنقاء قـدم زاغ سیاه　　عالمی گشت تباه

(همان: ۱۸۷)

ز دست زاغ سیه زهر خورد از انگور　　ز شوق، جلوه مستانه کرد چون طاووس

(همان: ۱۸۶)

خرمنی سوخت ز یک خوشهٔ بی قدر و بها　　وه چه‌ها کرد و چه‌ها

(همان: ۱۸۷)

چو از مدینه خورآسا سوی خراسان رفت　　فتاد مشرق و مغرب به نـاله و افسوس
خیانتی که ز مأمون بـــــروز کرد، نکرد　　به هیچ بندهٔ یزدان‌پرست هیچ مجوس

(همان: ۱۸۶)

آه از آن عهد ولایت که به نامـش بستند　　دل او را خســـتند
نشنیدم که به آن عهد کسی کـــرده وفا　　مگر از زهر جـــفا
تخت شاهی به عوض تخته تابـوتش بود　　زهر غم قوتش بود
زان جنایت که ز مأمون شده با شاه رضا　　سوخت دیوان قضا

(همان: ۱۸۷)

مأمون به خط و انشای خویش عهدنامهٔ ولایت عهدی امام رضا (ع) را نوشت و بر آن نیز شاهد گرفت. امام رضا (ع) نیز به خط شریف خود بر این عهدنامه نگاشت و این عهدنامه را عموم مورخان یاد کرده‌اند. علی بن عیسی اربلی در کشف‌الغمه می‌نویسد: در سال ۶۷۰ یکی از خویشانم از مشهد شریف آن حضرت بدینجا آمد و با وی عهدنامه‌ای بود که مأمون به خط خویش آن را نوشته بود. در پشت این عهدنامه خط امام (ع) بود. پس جای قلم‌های وی را بوسیدم و چشمم را در بوستان کلامش گردش دادم و دیدن این عهدنامه را از الطاف و نعمت‌های الهی پنداشتم:

چو شمع، گرم تجلای شاهد وحدت　　که شهد بود بر او زهر آن کفور یئوس

(همان: ۱۸۶)

شیخ صدوق در عیون اخبار الرضا (ع) به سند خود در حدیثی روایت کرده است: چون امام رضا (ع) به مرو آمد، مأمون به آن حضرت پیشنهاد کرد که امارت و خلافت را بپذیرد. اما آن حضرت امتناع کرد و در این باره گفت‌وگوهای بسیار درگرفت که حدود دو ماه طول کشید. و در تمام این مدت امام رضا (ع) از پذیرش آن پیشنهاد سرباز می‌زد. مأمون بار دیگر یادداشتی به آن امام داد که: حال که از پذیرش آنچه بر شما پیشنهاد می‌شود امتناع می کنی پس باید ولایت عهدی مرا بپذیری. امام (ع) به سختی از این کار امتناع کرد. مأمون سخنی گفت که از آن بوی تهدید می‌آمد. امام رضا (ع) به وی گفت: من خواستهٔ تو را مبنی بر ولی‌عهد کردن خودم می‌پذیرم، بدان شرط که نه امر کنم و نه نهی، نه فتوا دهم و نه داوری کنم. نه کسی را منصوب و نه کسی را معزول گردانم و هیچ چیزی را که برپاست تغییر ندهم. مأمون همهٔ این شرایط را پذیرفت.

۷-۲. اوصاف معنوی امام

طالب با کاربرد آرایهٔ تشبیه تفضیل امام را نماد بزرگی‌های خلقت می‌داند که در برابرش تمام سمبول‌های قراردادی دنیوی حقیر و خوارند: دریا و معدن با همتش، سیم و زر با آستین افشانی او ، شرمندگی ابر با دست بخشندهٔ او، درهم شدن دینار در برابر او و سرازیر شدن گوهر از معادن در برابر جود آن حضرت:

همتش چون گهرفشان گردد — مایه پرداز بحر و کان گردد
چون کفش آستین برافشاند — فقر در سیم و زر نهان گردد
نام دستش چو بر زبان گذرد — ابر از شرم خوی فشان گردد
سکه از نام شوق او بیخواست — از جنین درم عیان گردد
گوهر از ذوق جود او بی گفت — از مسامات کان روان گردد

(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۶۱)

از ابراهیم بن عباس نقل است که گفت: امام رضا (ع) با سخن هرگز به هیچ کس جفا نکرد و کلام کسی را نبرید تا مگر شخص از گفتن باز ایستد. و حاجتی را که می‌توانست برآورده سازد رد نمی‌کرد. پاهایش را دراز نمی‌کرد و هرگز روبه‌روی کسی که نشسته بود، تکیه نمی‌داد و هیچ کس از غلامان و خادمان خود را دشنام نمی‌داد. هرگز آب دهان بر زمین نمی‌افکند و در خنده‌اش قهقهه نمی‌زد (امین، ۱۳۷۶، ج ۵: ۱۴۸).

نیز شاعر جود و عدل و لطف او را عظیم می‌شمارد، آنچنان که قوانین طبیعی را به هم می‌زند و مدینهٔ فاضله می‌سازد. خورشید نور از ماه می گیرد؛ روباه به شیر حمله می کند و خاک خون جبرئیل می‌شود

جودش ار دستگیر فقر شود خور کند اکتساب نور از ماه
عدلش ار تکیه‌گاه عجز شود حمله بر شیر آورد روباه
لطفش ار تربیت سبیل کند خاک را خون جبرئیل کند
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۶۳)

لیک از جلوه دلدار شدش کامروا و بسی درد، دوا
(غروی، ۱۳۳۸: ۱۸۷)

نیز نوعی سخنان تفاخرآمیز می‌گوید خود را آستان ادراک می‌خواند و معدن نوش و پس از آن بلافاصله با آرایهٔ رجوع به غلط گفتن خود اقرار می‌کند و از جسارت خود نسبت به زبان بی‌باکش عذرخواهی می‌کند و امام را ابر فیض بخشی وخویشتن را مشتی خاک می‌داند. لطف امام وجودش را پاک می‌کند و از فیض امام به جایگاهی می‌رسد که عرش سجدهٔ او می‌کند. از عنایت امام وجود ناچیز و ذره‌گونش از آفتاب و ماه بالاتر می‌شود:

خسروا گرچه من کف خاکم لیکن از آستان ادراکم
چون بکاوند معدن نوشم در نظر گرچه کان ادراکم
نی غلط گفتم این چه هذیان بود لال بادا زبان بی باکم
تو گرانمایه ابر فیاضی من کف خاک آرزوناکم
آرزو اینکه از تراوش لطف سازی از تیره خاطری پاکم
از تو گر فیض تربیت یابم عرش بوسد زمین ادراکم
پرتوی از تو گر نصیب افتد شعله گردد بساط خاشاکم
ذره‌ئی کز تو تربیت یابد بر سر آفتاب و مه تابد
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۶۲)

۸-۲. اوصاف ظاهری امام

۱-۸-۲. شمیم بوی حضرت

طالب آملی در ترکیب‌بند خود بوی آستان حضرت را عطر فرمای معادن می‌شود و از فیض شمیم او خاک به عطرهای خوشبو بدل گردد:

گر نسیم بهـــــار روضهٔ او عطر فرمای مغز کان گردد
هر کف خاک تن ز فیض شمیم عطر گل‌های بوستان گردد
نظرش چون به تربیت کوشـد جسم‌ها را لباس جان پوشد
(همان: ۱۶۱)

غروی نیز تصاویر شبیه همین را به تلمیح به آیه قرآن دارد. نسیم کوی حضرت به اندازهٔ صدها باغ خوشبوست؛ آنچنانکه زنده‌کنندهٔ مردگان است:

نسیم کوی تو یحیی العظام و هی رمـیم شمیم بوی تو صد باغ روح و ریحان داشت
مناطق فلکی چـــاکر تو راست نطاق ز مهر و ماه بسی گوی زر به چوگان داشت
(غروی، ۱۳۳۸: ۱۸۲)

بیت اول اشاره به آفرینش دوباره دارد : وَ ضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَ نَسِیَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ یُحْیِی الْعِظَامَ وَ هِیَ رَمِیمٌ(یس/۷۸): در حالی که آفرینش خود را از یاد برده است، برای ما مثل می‌زند که چه کسی این استخوانهای پوسیده را زنده می‌کند؟ (أسباب‌النزول، ذیل سوره یس)

۲-۸-۲. چهره نورانی امام

فروغ روی تو را مشتری هزاران بود ولی که زهره آن زهره روی تابان داشت؟
(غروی، ۱۳۳۸: ۱۸۴)

مأمون بارها خود در فرصت‌های گوناگون اعتراف کرده می‌گفت: رضا(ع) دانشمندترین و عابدترین مردم روی زمین است. وی همچنین به رجاء بن ابی‌ضحاک گفته بود: بلی ای پسر ابی‌ضحاک، او بهترین فرد روی زمین، دانشمندترین و عبادت پیشه‌ترین انسان‌هاست (بحار / ۴۹ / ص ۹۵ – عیون اخبار الرضا / ۲ / ص ۱۸۳). مأمون به سال ۲۰۰ که بیش از سی‌وسه هزار تن از عباسیان را جمع کرده بود، در حضورشان گفت: من در میان فرزندان عباس و فرزندان علی، رضی الله عنهم، بسی جست‌وجو کردم ولی هیچیک از آنان را با فضیلت‌تر، پارساتر، متدینتر، شایسته‌تر و سزاوارتر به این امر از علی بن موسی الرضا ندیدم (مروج الذهب / ۳ / ص ۴۴۱ – الکامل، ابن اثیر / ۵ / ص ۱۸۳ طبری / ۱۱ / ص ۱۰۱۳). این نوع توصیفات در ترکیب‌بند طالب نیست.

۲-۹. حاجت خواستن از امام

طالب آملی در برابر آستان امام خود را تیره بخت چرخ ستیزه‌کار می‌خواند که ستاره‌ای در آسمان ندارد و پس از آن از آن امام همام همت و عنایت می‌طلبد تا ذرهٔ ناچیز وجودش متعالی شود:

داورا بخت واژگـــون کردار — داردم بر در تو شکـــوه گزار
بر فلک تیره کوکبی است مرا — که ز شبهای هجـــر دارد عار
قیرگون کوکبی که گر بمـــثل — سایه اش بر زمین شود بسیـــار
تا بدامان محشر از اثـــرش — سرمه خـــیزد همی بجای غبار
بسکه بر من ز فوج لشگر غم — تنگ شد این فضـــای بی مقدار
بر دم دشنه می‌نهم پهلـــو — بر سر نیـــش می‌کنم رفتار
سرمه ناکست دیدهٔ بخـــتم — گرچه شستم ز گریه‌اش صدبار
چرخ با من ستـیزه پردازست — بخـت هم با سپهر هم رازست

(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۶۳)

طالب آملی به ثناخوانی درگاه امام افتخار می‌کند. خود را ناپخته شاعر و خاکی می‌داند که با توجه امام زر گران‌سنج می‌شود و با کرشمهٔ لطف امام سخندان. سیاه گلیم و بیچاره‌ای که صاحب فیض می‌شود و مایهٔ غبطهٔ خاقانی شروان خواهد شد:

می‌توانی ز روی آســـــانی — کردن این خـاک را زر کانی
می‌توانی به یک کرشمهٔ لطف — ساختن در فـــن سخندانی
طبع چون من سیه‌گلیمی را — آنچنان فیض بخش و نورانی
که هم از رشک او شود پرنور — تربت سحـــرسنج شروانی
هم زطوفان حمد تست که طبع — می‌زند موج‌های عمانی
هم ز فیض ثنای تست که نطق — می‌کند این همه دُرافشانی
ورنه ناپخته شاعری چـون من — کی تواند چنین ثنا خوانی
ای چو من صد هزار مدح طراز — بر در روضه‌ات ثناپرداز

(همان: ۱۶۲)

غروی امام را عزیز مصر کرم می‌داند که آرزو دارد با چشم احسان به او بنگرند. در بیان این خواسته با استفاده از تلمیح مور و سلیمان تصویرسازی کرده است:

به مفتقر بنگر کز عزیز مصـــــــر کرم　　به این بضاعت مزجات چشم احسان داشت
به این هدیه اگر دورم از ادب چه عجب　　همین معامله را مور، با سلیـــــمان داشت
(غروی، ۱۳۳۸: ۱۸۲)

۱۰-۲. تلمیحات

غروی در توصیفات امام تلمیحات به آیات و قصص قرآنی و اسطوره‌ای و پهلوانی فراوانی دارد : موسی(ع)، یوسف مصر، نوح طوفان بلا، ابراهیم و اسماعیل ذبیح الله (ع)، کیکاووس، خسروپرویز:

گویی از سوز غم و حسرت آن مهر لقا　　خرّ موسی صعقا
(همان: ۱۸۷)

برگرفته از آیه ۱۴۳ سورهٔ اعراف که چون در کوه طور بر حضرت موسی(ع) تجلی کرد، موسی بیهوش شد و افتاد.

محل امن و امانی که وادی ایمـــن　　هر آنچه داشت از آن خطه بیابان داشت...
... مقام قدس خلیل و منای عشق ذبیح　　که نقد جان به کف ازبهر دوست قربان داشت...
...مهی کلاه کیانی به سر چو کیکاووس　　که افسر عظمت بر فراز کیوان داشت
(همان: ۱۸۱)

یوسف مصر حقیقت چو شد از یثـرب دور　　شد به پا شور نشور
پیر کنعان طـــــــریقت، بسرودی ز قفا　　نغمه وا اسفـــــا
(همان: ۱۸۷)

شاعر امام(ع) را در عظمت به کیکاووس مانند می کند که تاج بزرگی و افتخارش تا دورترین کوکب فلک هفتم قرار دارد. کی کاووس دومین شاه کیانی و نامدارترین پادشاه این سلسله و نوهٔ کی‌قباد است. در داستان‌های اسطوره‌ای ایران بیشتر به عنوان مظهر و قدرتی یاد شده است که با همهٔ تسلّط و شکوه، در برابر جهان، ناچیز و رفتنی است (فرهنگ تلمیحات، ذیل کیکاووس).

به خسروی، همه بندگان او پرویز　　جهان به صحبت شیرین به زیر فرمان داشت
(غروی، ۱۳۳۸: ۱۸۱)

خسروپرویز یکی از شاهان با اقتدار ساسانی است. شهریاری بود که خود را چنین می‌خواند «انسانی جاویدان در میان خدایان و خدایی بسیار توانا در میان آدمیان، صاحب شهرت عظیم، شهریاری که با خورشید طالع می‌شود و دیدگان شب عطاکرده اوست».

۲-۱۱. توصیف مکان‌ها

غروی با کاربرد اسامی‌مکان (مرو و طوس و ...) ترکیباتی چون پناهگاه امام و ملجأ شاه و گدا و مرکز طاووس ازل یا ناموس ازل ساخته است؛ در حالی که در ترکیب‌بند طالب آملی چنین نیست:

۲-۱۱-۱. مرو: باغ ارم، پناهگاه امم و ملجأ شاه و گدا

مرو از مقدم او شد ز صفا باغ ارم　　شد پناگاه امم
وز فروغ رخ او مطلع انوار هــدی　　ملجأ شاه و گدا

(غروی، ۱۳۳۸: ۱۸۶)

۲-۱۱-۲. طوس: مرکز طاووس ازل و ناموس ازل

طوس شد تا ز شرف مرکز طاووس ازل　　یا که ناموس ازل

(همان: ۱۸۷)

۲-۱۲. واکنش در مصیبت

طالب آملی در بند اول ترکیب‌بند با براعت استهلال فضایی کاملاً غم اندود از تیره روزی را به تصویر می‌کشد؛ آنچنانکه کثرت اشک خونین مایهٔ گلگون شدن چهره شده است:

باز خاطر ز عیش دلگیرست　　نفس راست بر جگر تیرست
تنم از درد عافیت طلبست　　لبم از زهر چاشنی گیرست
محرم دیده گریه زارست　　همدم سینه ناله زیرست
جبهه گریه ام فلک سایست　　قامت ناله ام زمین گیرست
شکرم در مذاق دل زهرست　　سوسنم در دماغ جان سیرست
کاوش نغمه‌های نغمه طراز　　بر دلم زخم ناخن شیرست
جیب اشکم لبالب از خونست　　زین سبب روی دیده گلگونست

(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۱۶۰)

غروی نیز چشم فلک را در غم امام(ع) خونین می‌شمارد تا آنجا که با اغراق می‌گوید از کثرت آن رود جیحون تشکیل می‌شود. نیز از خون فشانی زمزم خبر می‌دهد:

نه‌عجب گر زغمش چشم فلک خون گردید　　رود جیحون گردید ...
...تا که آن قبلهٔ آفـــاق روان شد ز حـــــرم　　خون فشان شد زمزم...
... سیل خوناب غمـــــش موج زد از ام قری　　تا ثریا ز ثری

(غروی، ۱۳۳۸: ۱۸۷)

نوح طوفان بلا، رخت از این مرحله بست　　فلک ایجاد شکست
غرقه لجه غم شد دل خـــــــلق دو سرا　　یک به یک نوحه سرا

(همان: ۱۸۶)

نتیجه:

با دقت در اشعار طالب آملی و غروی اصفهانی پیرامون مدح و رثای امام رضا (ع) نتایج زیر حاصل شد:

طالب آملی تنها در ترکیب‌بندی با نه بند به زیبایی در مدح و ستایش علی بن موسی الرضا(ع)، او را شهنشاه آسمان خرگاه و پادشاه ملک صفا می‌خواند و بارگاهش را قبلهٔ خاصان و کعبهٔ همگان می‌داند؛ اما غروی دو قصیده و یک مستزاد دارد که تلاش دارد در همه زمینه‌ای به مدح و رثای امام بپردازد؛ بدیهی است تصاویر متعددی دارد که در مقاله بیشتر به موارد مشابه اشاره شده است:

طالب آملی اوصاف معنوی امام را چنین بر می‌شمارد: با کاربرد آرایهٔ تشبیه تفضیل امام را نماد بزرگی‌های خلقت می‌داند که در برابرش تمام سمبل‌های قراردادی دنیوی حقیر و خوارند: دریا و معدن با همتش، سیم و زر با آستین افشانی او، شرمندگی ابر با دست بخشندهٔ او، درهم شدن دینار در برابر او و سرازیر شدن گوهر از معادن در برابر جود آن حضرت. غروی اوصاف زیر را برای امام (ع) بیان کرده است: رضا، شاه رضا، سلطان هما، غریب الغربا، شافی، شمع ایوان قدم، رونق بزم دنیا، میوهٔ باغ نبوت، شاخ گل روح افزا و نخل شکرزا، امیر علوی و سفلی، فانی فی الله، باء بسمله، عزیز مصر کرم، مخدوم فرشتگان:

طالب به زیبایی از تصاویر زیر در توصیف درگاه امام رضا می‌گوید: رشک عرش برین، فرش او دیدهٔ حورالعین، سپهر صدرنشین در برابرش کمترین مقام را دارد، بال جبرئیل فرش درگاه اوست، گرد

آستان او شفابخش دیده‌های یقین است، ملائکه پیوسته در ساحتش رفت و آمد دارند، از درگاه پادشاه ملک صفا دین تراوش می‌کند. غروی در توصیف مکان امام چنین می‌گوید: طوس، مهبط روح الامین و حصن حصین و مطاف عالم اسلام، کعبهٔ ایمان و حریم قدس حضرت قدوس و زدایندهٔ معصیت است و برای امام حکم خنوس و دشت غربت دارد. از دید غروی حرم نقطهٔ پرگار وجود و مایهٔ رشک هشت بهشت و دارالشفاست و عنقا در نیل به قبهٔ آن عاجز مانده است.

طالب آملی در برابر آستان امام خود را تیره بخت چرخ ستیزه‌کار می‌خواند که ستاره‌ای در آسمان ندارد و پس از آن از آن امام همام همت و عنایت می‌طلبد تا ذرهٔ ناچیز وجودش متعالی شود. طالب آملی به ثناخوانی درگاه امام افتخار می‌کند. خود را ناپخته شاعر و خاکی می‌داند که با توجه امام زر گران‌سنج می‌شود و با کرشمهٔ لطف امام سخندان شود. سیاه‌گلیم و بیچاره‌ای که صاحب فیض می‌شود و مایهٔ غبطهٔ خاقانی شروان خواهد شد. غروی امام را عزیز مصر کرم می‌داند که آرزو دارد با چشم احسان به او بنگرند. در بیان این خواسته با استفاده از تلمیح مور و سلیمان اقدام به تصویرسازی کرده است.

منابع:

- قرآن کریم
- ابن الأثیر (۱۳۸۵). *الکامل فی التاریخ*، بیروت:دار صادر.
- ابن شهر آشوب (۱۳۹۰). *مناقب آل ابی طالب*، قم: المکتبه الحیدریه.
- احمد بن علی طبرسی (۱۳۳۸). *اعلام الوری باعلام الهدی*، تهران: مکتبهٔ العلمیّهٔ الاسلامیّهٔ.
- اسکندر بیگ ترکمان (۱۳۵۰). *تاریخ عالم آرای عباسی*، ج ۱، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- امین، سید محسن (۱۳۷۶). *سیره معصومان*، ج۵، ترجمه علی حجتی کرمانی، تهران: انتشارات سروش.
- _____ (۱۳۹۰). *دائره المعارف فرق اسلامی*، مشهد:کتابخانه طهور.
- دهخدا،علی‌اکبر (۱۳۷۲). *لغت‌نامه* ، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- رضوانی جابر (۱۳۸۴). *دارالشفاء امام رضا(ع)*، قم: سرور.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۳). *سیری در شعر فارسی*. چاپ اول، تهران: نوین.
- شهیدی، سید جعفر (۱۳۸۲). *شرح مثنوی*، ج چهارم، تهران: انتشارات علمی‌فرهنگی.
- صدوق، محمد بن علی (۱۳۶۳). *عیون اخبارالرضا (ع)*، ج ۲، مشهد: نشر رضا.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۳). *تاریخ ادبیات در ایران*. ج۵، چ۷، تهران: فردوس.
- طالب آملی، محمد (۱۳۴۶). *کلیات ملک‌الشعراء طالب آملی*، به اهتمام محمد طاهری شهاب، تهران: انتشارات سنایی.
- طبری، محمد بن جریر (۱۳۹۷). *تاریخ طبری*،ج ۷.
- غروی اصفهانی، محمدحسین (۱۳۳۸). *دیوان*، تصحیح سید کاظم موسوی، تهران: دارالکتب الاسلامیه.

- فانی شیرازی دهدار، محمدبن محمود (۱۳۷۹). *خطبه البیان امام علی ابن ابی طالب (ع)*، شرح محمدبن محمود دهدار شیرازی، تهران: صائب.
- قنبری، محمدرضا (۱۳۸۳). *زندگی و شعر طالب آملی: شاعر گلهای آتش*، تهران: زوار.
- کلینی، مجمدبن یعقوب (۱۳۶۸). *اصول کافی*، ج ۴، تهران: دارالکتب الاسلامیهٔ.
- گودرزی ، فرامرز (۱۳۵۵). «زندگی‌نامه و کارنامه ادبی طالب آملی»، هنر و مردم، ش ۱۷۱، صص ۶۹-۷۳.
- همو (۱۳۸۲). *شاعر هنرمندی که شایسته این فراموشی نیست: زندگی‌نامه و کارنامه ادبی طالب آملی (مجموعه مقالات)*،تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- مجلسی، محمد باقر (۱۴۰۳ ه.ق). *بحارالانوار*، ج۴۹، بیروت: داراحیاء التراث العربی.
- مسعودی، علی بن الحسین (۱۴۰۹ ه.ق). *مروج الذهب*، تحقیق اسعد داغر، قم: دار الهجرهٔ.
- معینی، محمدجواد و ترانبی، احمد (۱۳۷۹). *امام علی بن موسی الرضا(ع)*، منادی توحید و امامت، چاپ دوم، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- الواحدی، أبو الحسن علی بن أحمد (۱۴۲۱ ه.ق). *أسباب النزول*: دار الکتب العلمیهٔ.
- واعظ خیابانی تبریزی (۱۳۶۶ ه.ق). *علماء معاصرین*، تبریز: چاپ تبریز.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

تصحیح و نشر و تحقیق آثار طالب آملی در تاجیکستان

نورعلی نورزاد (نوراف) [1]

دانشگاه خجند، تاجیکستان.

چکیده

طالب آملی از جمله سخنوران پیشتاز سبک هندی معرفی شده است که به‌واسطۀ جلوه‌گری ویژگی‌های مهم هنر شاعری، ازجمله معنی‌آفرینی، کاربرد شاعرانۀ استعارات، استفاده از اصطلاحات خاص و مضمون‌آفرینی‌ها ازطریق نامواژه‌ها، مقام و جایگاه خاصی در قلمرو سبک هندی پیدا نموده است. او بعد از سفر به هند، نه تنها در قلمرو این سرزمین و زادگاهش ایران، بلکه در فرارود نیز محبوبیّت تمام پیدا نمود که نمونه‌های اشعار شاعران این حوزه که افاده‌گر ارادت ایشان به شاعرند، شارح حقیقت این امرند. همین محبوبیّت طالب قرن‌ها باز ادامه می‌یابد که ثمرۀ آن توجّه خاص به تصحیح و نشر و تحقیق آثارش در تاجیکستان است. این مقاله به تحقیق و بررسی مسائل مربوط به تصحیح، نشر، متن‌شناسی و تحقیق آثار طالب آملی در تاجیکستان و ضرورت تجدید انتشار آن در تمام حوزه‌های زبان و ادبیات فارسی و همکاری‌ها در انجام این کار، پرداخته است.

واژگان کلیدی: طالب آملی، غزل، سبک هندی، تصحیح، نشر و تحقیق، متن‌شناسی، ویژگیهای ادبی، زبان‌شناسی غزلیات.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
آبان‌ماه ۱۴۰۳ - November2024

[1] رییس پژوهشگاه علمی-تحقیقاتی علوم جامعه‌شناسی دانشگاه دولتی خجند به نام آکادمسون باباجان غفوراف (تاجیکستان): nurali۷٤@mail.ru

۱- بیان مسأله

هرچند تحقیق و نشر آثار طالب آملی در تاجیکستان از سال‌های ۷۰ قرن بیستم، یعنی در زمان شوروی، آغاز یافته‌است، بررسی ویژگی‌های مختلف میراث بازمانده از این شاعر شهیر، به‌ویژه تصحیح و نشر اشعار سخنور در دوران استقلال ملّی، روند و رونق تازه کسب کرد. معرفی زندگینامه و میراث ادبی طالب آملی در تاجیکستان، بار اوّل به کوشش دانشمند صاحب‌نام تاجیک، شاه ولی سعید جعفراف، آغاز یافت. او در سال ۱۹۷۷ رسالهٔ دکترای خویش را در موضوع «زندگی و میراث ادبی طالب آملی» به دفاع رسانیده، براین‌اساس یک پژوهش مهم در شناخت روزگار و ویژگی‌های آثار این سخنور نامور سبک هندی به انجام رسانید(۱۳). پس از آن نیز کارهای پژوهشی خویش را در این زمینه ادامه داده، به‌عنوان اوّلین تصحیح‌کنندهٔ بخشی از دیوان طالب آملی و محقّق اصلی شعر و اندیشهٔ این شاعر در تاجیکستان مشهور شد. بخش دوّم فعالیّت این محقّق صاحب‌نام تاجیک، به شناخت روزگار و آثار شاعر، یعنی دوران استقلال ملّی مربوط است که بعداً در این مورد اظهار نظر خواهد شد.

با اطمینان می‌توان گفت که این اثر دانشمند صاحب‌نام تاجیک در زمان شوروی، تحقیقی یگانه راجع‌به زندگی و آثار طالب آملی به‌شمار می‌رود. امّا بررسی‌ها دربارهٔ این شاعر با این تحقیق، به انجام نمی‌رسد. در کتاب‌های عمومی تاریخ ادبیات تاجیک که برای تدریس در دانشگاه‌های عالی نوشته شده‌اند، در چند مورد از طالب آملی به‌عنوان یکی از پیش‌کسوتان سبک هندی نام برده‌اند. از جمله، مؤلفان کتاب درسی «ادبیات تاجیک (عصرهای شانزده تا نوزده و ابتدای عصر بیست) کتاب درسی برای دانشگاههای عالی)»، رسول هادی‌زاده، عثمان کریماف و صدری سعدی آف، که در سال ۱۹۸۸ به چاپ رسیده است، در دو مورد از طالب آملی یاد کرده‌اند. در نوبت اوّل وقتی سخن از پیشگامان سبک هندی می‌رود، چنین می‌نویسند: «در نیمهٔ دوّم قرن ۱۷ در شعر تاجیکی دگرگونی بزرگ اسلوبی پدید آمده، ایجادیات بیشتر شاعران را فرا گرفت. این تغییرات اسلوبی شعر، نخست در ایجادیات جمعی از سخن‌سرایان نوپرداز ایران و خراسان و هندوستان به وجود آمده بود. اساس‌گذاران طرز نوی شعر در ایران و خراسان و هندوستان، ناظم هراتی، صائب تبریزی، ابوطالب کلم کاشانی، طالب آملی، عرفی شیرازی، قاسم دیوانه نشاپوری، شوکت بخارایی، ناصرعلی سرهندی و چندی دیگران بودند. هریک از این شاعران، سبک خاصهٔ خود را داشتند، ولی عمومیت ایجادیات آن‌ها در نوپردازی و طرز تازهٔ سخن

بود. این همان طرز نوی شعر است که حالا در ادبیات‌شناسی، شرطاً سبک «هندی» نامیده می‌شود. ولی پیشینیان، از جمله ملیحا[1] آن را «شعر طرز»، «طرز نو» و مانند این‌ها تعبیر کرده‌اند (۱۶: ۱۳۷).

مورد دوّم مربوط به این است که هنگام تحلیل و بررسی مخمّسات سیّدای نسفی که در تحوّل این نوع متداول شعری ایّام خویش نقش مؤثر دارد، در قطار چند تن از سخنوران دیگر، از طالب آملی نیز به‌عنوان شاعری نام برده‌اند که سیّدا بر غزل‌های او مخمّس بسته است: «سیّدا بیشتر به غزل‌های استادان نظم، مانند حافظ، جامی، هلالی، عرفی، نظیری، فغانی، صائب، کلیم، طالب، مشفقی و غیره مخمّس بسته، در برابر آن‌ها استاد زبردست سخن بودن خود را نشان داده است » (۱۶: ۱۵۳). هرچند این بررسی‌ها جنبهٔ کلّی دارند و به ایجادیات طالب آملی برابر با سخنوران دیگر عهد مذکور و سبک هندی بها داده‌اند، ولی در اصل این نکته را روشن می‌سازند که شاعران صاحب‌نام حوزه ادبی فرارود از شعر طالب برداشت‌های زیادی نموده، تحت تأثیر او قرار داشته‌اند. بی‌گمان این موضوع بحث یک تحقیق جداگانه است که ضمن بررسی استقبال شاعر صاحب‌نام سبک هندی، بیدل دهلوی، از طالب در مقاله‌ای دیگر از نگارندهٔ این سطور به نکاتی معیّن، ازجمله اشارات اعتراف شوکت بخارایی از طالب آملی چون سخنور صاحب‌نظر تأکید شده است. ازجمله، در این مقاله که تحت عنوان «طالب آملی و بیدل دهلوی (بررسی تأثیر ویژگی‌های هنری شعر طالب آملی بر سروده‌های بیدل دهلوی)» در مجموعه مقالات نخستین همایش طالب آملی سال ۱۳۹۰ به چاپ رسیده است، چنین آمده:

«شهرت طالب آملی در ایّام زندگانی‌اش نه تنها در ایران و هند منتشر بود، بلکه شعرای فرارودان نیز او را با ارادت و بزرگی و نصرت و حتّی مقام استادی یاد کرده‌اند، که این امر به شکوه و نصرتش در این قلمرو ادب فارسی اشارت می‌کند. شوکت بخارایی از پیش‌کسوتان سبک هندی در فرارودان که از هم‌عصران این شاعر بزرگ، چراغ طبع خویش را روشن از خاک طالب آمل می‌داند:

خواست تا روشن کند شوکت چراغ طبع را / روغن معنی ز خاک طالب آمل کشید(شوکت بخارایی، ۱۹۸۶: ۱۴۶)(۹)

[1] منظور ملیهای سمرقندی از جمله شعرای صاحب‌نام و تذکره‌نویس معروف قرن هفتده میلادی در فرارود

همین‌طور، اگرچه سابقهٔ تحقیق زندگی و میراث ادبی طالب آملی در تاجیکستان چندان طولانی و زیاد نیست، امّا از این پژوهش‌های انجام‌یافته معلوم می‌گردد که او در حوزه فرارود شهرت فراوان داشته و حتّی تا به مقام استادی در قلمرو شعر از جانب سخنوران این محیط ادبی معرفی شده است.

دورهٔ استقلال ملّی، به‌درستی، مرحلهٔ جدید تحقیق، تصحیح و نشر میراث ادبی طالب آملی معرفی می‌شود، چون در این ایام هم تحقیق و هم تصحیح و نشر آثار او رونق جدید کسب نمود. جهت بیان منظّم افکار و اندیشه‌ها، مباحث اصلی تحقیق را در این بخش، در دو سمت بررسی خواهیم کرد.

۲- بحث و بررسی

۱) تصحیح و نشر آثار طالب آملی و ضرورت تهیه متن جدید و کامل دیوان شاعر؛

۲) تحقیق میراث ادبی طالب آملی و تمایلهای آن؛

۲-۱- تصحیح و نشر آثار طالب آملی و ضرورت تهیه متن جدید و کامل دیوان شاعر

به نظر ما، یکی از عوامل اصلی تحوّل تحقیق ویژگی‌های مختلف اشعار شاعر نیز پیش از همه، توجّه به تصحیح و نشر میراث ادبی سخنور به‌شمار می‌رود. در سرآغاز کار تصحیح و انتشار اشعار سخنور، باز هم دانشمند صاحب‌نام کشور، شاه ولی سیّدجعفراف قرار دارد. با ابتکار او، در سال ۱۹۹۳، از اولین سال‌های استقلال ملّی در تاجیکستان، «منتخب غزلیات» طالب آملی به چاپ رسید، که فراگیر ۲۶۸ غزل و ۱۸۰ رباعی می‌باشد(۱۰). هرچند این متن کامل دیوان شاعر نمی‌باشد، ولی اهمیت و ارزش کتاب مذکور در آن ظاهر می‌شود که بار اوّل خواننده تاجیک را با نمونه‌های میراث ادبی طالب آملی آشنا می‌سازد. به مجموعه غزلیات مذکور، شاه ولی سعید جعفراف یک مقدّمهٔ مفصل نیز نوشته که آن را می‌توان چون یک تحقیق جامع راجع‌به زندگینامه و میراث ادبی شاعر عنوان کرد. در این تحقیق، زوایای مختلف زندگی و زیست شاعر، به‌ویژه مهمترین موضوعات سروده‌های سخنور، اشعار غنایی و مختصات سبک هندی بررسی شده‌اند که پیشگفتار مؤلف را همچون تحقیق ارزشمند و نادر در شناخت شعر و اندیشه طالب معرفی می‌کنند. افزون‌براین، به یک نکتهٔ مهم می‌توان اشارت کرد که من‌بعد، بیشتر تحقیقاتی که راجع‌به شعر طالب آملی به میان آمد، اساساً به همین مجموعه تکیه کرده است.

نشر دوّم منتخب اشعار طالب آملی در تاجیکستان، سال ۲۰۱۸ با ابتکار محقّق و شاعر تاجیک، علی محمّدی خراسانی، در سلسله «اختران ادب» مجلّد ۳۶ صورت گرفت. این مجموعه تنها از غزلیات ترکیب‌یافته، زیرعنوان کلّی «چهارباغ غزل» همراه با نمونه‌های غزلیات سه شاعر دیگر سبک هندی –

کلیم کاشانی، شوکت بخارایی و غنی کشمیری- در یک جلد به چاپ رسیده است (۱۷). مجموعاً، دفتر غزلیات طالب آملی از ۱۷۲ عدد ترکیب یافته است و به آن، علی محمّدی خراسانی پیشگفتار کوتاهی در حجم چهار صفحه نوشته است. هرچند محقق مذکور، در مقدّمهٔ خویش تأکید می‌کند که متن تهیه نمودهٔ او در زمینهٔ نسخ قلمی که در مرکز میراث خطّی آکادمی علم‌های تاجیکستان محفوظ بوده، تهیه شده است، ولی دقیقاً به نسخه مورد استفاده اشارت نشده است. دراصل، در خزینهٔ نسخه‌های خطّی مرکز میراث خطی آکادمی ملّی علوم تاجیکستان، نسخه‌ای از دیوان طالب آملی محفوظ است که تحت شمارهٔ ۳۶۳۹ قرار گرفته، از قصاید، غزل‌ها و فردیات، ترکیب یافته است. نسخه به آخرهای قرن ۱۸ میلادی تعلق داشته، از کاتب آن همچون ملّاساتی بالدی یاد شده است(۸).

در جریان تحقیق قیاسی دو نشر در تاجیکستان انجام یافته معلوم گردید، که هرچند برخی غزل‌های دیگر در متن چاپ دوّم دیده می‌شوند، ولی به نظر می‌رسد که اساساً با تکیه‌بر نشر اوّل تهیه گردیده است. از لحاظ شماره هم مقدار غزلیات نشر اوّل نزدیک ۱۰۰ عدد بیشتر می‌باشد. فزون‌براین، معلوم گردید که هر دو نشر هم برمبنای کلیات طالب آملی، چاپ تهران در تصحیح طاهری شهاب تهیه شده، حتّی برخی غلط‌های موجود در متن مذکور عیناً به این دو نشر گذشته‌اند. با آن‌که علی محمّدی خراسانی برخی غلط‌های خاص متن سیریلیک را اصلاح نموده است، بیشتر آنها باقی مانده‌اند. معلوم می‌شود که هم تهیه‌کنندهٔ متن کلیات و هم تهیه‌گران دو متن تاجیکستانی از نسخه‌های خطّی در سطح ضروری استفاده نکرده‌اند، زیرا مرور بیشتر بر نسخه‌های خطّی امکان می‌دهد که اشتباهات موجود به‌آسانی برطرف شده، گونه‌های درست ابیات دراساس مقابله و مقایسه برقرار گردد. کلیات طالب آملی در تصحیح طاهری شهاب نیز اساساً با تکیه‌بر یک نسخهٔ خطّی تهیه شده است. برای شرح و بیان این نظرها بر چند اشتباه موجوده در این نشرها رجوع می‌شود. در جریان مقایسهٔ ما از چند نسخهٔ خطّی کتابخانه‌های ترکیه و ایران استفاده نمودیم.

در نشر اوّل تاجیکستانی، تهیه شاه‌ولی سعیدجعفراف، بیت اوّل غزلی که در آغاز متن مذکور قرار گرفته است، به این صورت آمده:

به امضا نقطه می‌سنجد نمی‌دانم زبانش را
خدایا، فیض اهلامی که دریابم بیانشرا

یعنی در مصراع اوّل به جای واژهٔ «ایما»، «امضا» ثبت گردیده است. شکل درست آن در همه نسخه‌های خطّی مورد استفادهٔ ما و نشر طاهری شهاب چنین آمده:

به ایما نکته می‌سنجد نمی‌دانم زبانش را

واژۀ «ایما» در این بیت به منطق سخن نزدیک است، چون شاعر تأکید می‌کند که به اشارت نکته‌سنجی می‌کند، ولی من زبانش را نمی‌فهمم.

در نشر طاهری شهاب در این غزل غلطی دیده می‌شود. مثلاً، در بیت آخر این غزل در متن مذکور غلط وزنی مشاهده می‌شود که سبب آن به شکل نادرست آمدن کلمۀ «گوهر» در شکل «گهر» می‌باشد:

نباشد سیم و زر درخورد نظم طالب ای گردون

کم از نیسان نه‌ای لبریز گهر (؟) کن دهانش را (۱۱: ۲۱۹)

جالب است که هرچند متن اوّل تاجیکستانی شاید براساس همین نشر تهیه شده است، ولی به‌نظر می‌رسد که آن را تهیه‌گر، اصلاح کرده و شکل صحیح مصرع دوّم را چنین آورده:

کم از نیسان نه‌ای لبریز گوهر کن دهانش را (۱۰: ۱۶)

در نسخه خطّی کتابخانه دانشگاه استامبول ترکیه مصرع دوّم به این شکل آمده:

کم از نیسان نه‌ای پُر دُرّ و گوهر کن دهانش را (برگه۶۵)

این شکل هم قابل قبول است و در اصل سهو منطقی و وزنی ندارد.

در غزل دیگری از طالب آملی بیتی موجود است که در نشر ایران و هر دو نشر تاجیکستان، گونۀ غلط دارد. در متن تهیه‌نمودۀ طاهری شهاب، بیت این گونه آمده که حتّی سکتۀ وزنی در آن احساس می‌شود:

چه عجب گر سر انگشت به بازیچه زند،

بر لب پُر خرد (؟) کودک گهوارۀ ما (۱۱: ۲۲۰)

در هر دو نشر تاجیکستان به شکل ذیل آمده:

چه عجب گر سر انگشت به بازیچه زند،

بر لب پرخردش (؟) کودک گهوارۀ ما (۱۷، ۱۴)

هرچند این جا شکل خوانش بر اساس تقاضای وزن درست است، امّا واژۀ پرخرد معنی ندارد.

امّا در دو نسخۀ خطّی مورد استفادۀ ما، یکی کتابخانۀ استاد سعید نفیسی و دیگری دانشگاه اسلامبول شکل درست بیت چنین آمده:

چه عجب گر سر انگشت به بازیچه زند،
بر لب پیر خرد کودک گهوارهٔ ما (ص ۸۶)

بیت آخر این غزل هم ظاهراً در شکل نادرست آمده است:

کار از این ترک طبیبان نگُشاید طالب
رو، مسیحی بطلب، تا که کند چارهٔ ما (۱۰: ۲۰)
کار از این ترکتبیبان نگُشاید طالب،
رو، مسیحی ب‌طلب، تا که کند چارهٔ ما (۱۱: ۲۲۰)

بیت مذکور در نسخهٔ خطّی کتاب‌خانهٔ رضاپاشای ترکیه به این صورت آمده است که به نظر ما صحیح‌تر است:

کار از رگ به طبیبان نگُشاید طالب،
رو، مسیحی به کف آور، که کند چارهما. (ص۶۹)

در غزل دیگر طالب آملی بیتیست که در نشرهای انجام‌یافته، به شکل‌های ذیل آمده است:

نشر دوّم تاجیکستان:

دست بر دامان خورشیدیست ما را کز سفر
نیست فارغ لحظه‌ای چون صیت عالم‌گرد ما (۱۷، ۱۰)

این غزل در نشر اوّل تاجیکستان موجود نمی‌باشد و یکی از تفاوت‌های اصلی این دو چاپ هم همین است.

هنگام خوانش این بیت در متن تهیه‌نمودهٔ طاهری شهاب روشن گردید که به‌احتمال زیاد، تصحیح‌کنندهٔ نشر دوّم تاجیکستان، این غزل را از همین نسخه گرفته است، چون هر دو یکسان آمده‌اند:

دست بر دامان خورشیدیست ما را کز سفر
نیست فارغ لحظه‌ای چون سیت عالم‌گرد ما (۱۱، ۲۲۳)

امّا در جریان مقایسه با نسخه‌های دیگر، از جمله نسخه دانشگاه اسلامبول ترکیه روشن گردید، که در آن به این شکل آمده است:

دست بر دامان خورشید است ما را، کز سفر،
نیست فارغ لحظه‌ای چون صیت عالم‌گرد ما.

در نسخه خطّی محفوظ در کتابخانه رضاپاشا با شماره۲۷۳ باشد، بیت مذکور به این صورت آمده:

دست بر دامان زند خورشید، ما را کز سفر
نیست فارغ لحظه‌ای چون سیت عالم‌گرد ما

اشتباه اساسی در نشر طاهری شهاب، ترکیب «دامان خورشیدیست» که از نظر منطق خلل دارد، چون خورشید یکتاست و در صورت «خورشیدیست» خواندن غلط منطقی حاصل می‌شود. گونهٔ نسخه دوّم مورد استفادهٔ ما هم خیلی جالب است که یک شکل زیبای دیگر این بیت را منظور می‌سازد.

بیت دیگری از این غزل در نشر ایرانی کلیات طالب چنین آمده است:

ای که زیت (؟) جبهه هندونژادان می‌دهی
روی چین داری عرق، بستر ز رنگ زرد ما (۱۱، ۲۲۳)

هنگام مقایسه با متن نسخه‌های خطّی مورد استفادهٔ ما معلوم گردید که شکل دیگر آن نیز به صورت زیر موجود است:

ای که زیب جبهه هندونژادان می‌دهی،
روی چین داری عرق، بستر ز رنگ زرد ما (ص۶۷)

قابل تأکید است، که در این بیت در متن تصحیح کردهٔ طاهری شهاب، به جایی واژهٔ «زیب»، «زیت» آمده است. تصحیح کنندهٔ متن تاجیکستانی غزلیات شاعر، آن را در چاپ انجام‌دادهٔ خود به شکل «زیب» آورده است. هنگام تصحیح متن جدید دیوان به‌اعتبار گرفتن چنین تفاوت‌ها که در اصل هردو هم می‌تواند معنی داشته باشد، خیلی مهم است و آماده نمودن متن علمی-انتقادی شاعر امکان می‌دهد که مجموعهٔ این مشکلات برطرف شود.

متن‌شناسی تطبیقی چند بیت در زمینهٔ مقایسهٔ چند نسخهٔ خطّی و نشرهای ایران و تاجیکستان حاکی از آن است که در همهٔ این چاپ‌ها، نقص و کمبود و فرق‌های زیادی به چشم می‌رسند. مشکلات اوّل در تاجیکستان تا کنون انتشار نیافتن متن کامل حداقل دیوان غزلیات شاعر می‌باشد. نیاز بر نشر جداگانهٔ دیوان رباعیات نیز موجود است، چون تعداد رباعی‌های شاعر نیز به ۱۰۰۰ عدد نزدیک است.

بیشتر از ده سال قبل، در حاشیهٔ برگزاری نخستین همایش طالب آملی تأکید شده بود که بر اساس فراهم‌آوری نسخ خطّی دیوان شاعر از سراسر کشورهای عالم باید متن علمی-انتقادی آثار سخنور تصحیح شود. حالا دقیقاً نمی‌دانم که این کار انجام یافته یا نه، ولی نشر یک مقالهٔ ارزشمند روح‌الله عسکری و سیّد مهدی دشتی، یکی دانشجوی دوره دکترا و دیگر استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کازرون، تحت عنوان «ضرورت تصحیح دوباره دیوان طالب آملی»(۲) در چهار سال پیش، خیلی از

مشکلات متن‌شناسی آثار شاعر را برطرف نمود، چون این محقّقان بر اساس دسترسی بر چارده نسخهٔ خطّی دیوان طالب از کتابخانه‌های ایران، خیلی از افتادگی‌ها و غلط‌خوانی‌های کلیات شاعر را درست و همین ضرورت را تأکید داشته‌اند. فکر می‌کنم که باید در زمینهٔ به‌راه‌ماندن همکاری‌های سودمند میان کشورهای ایران و هند، تاجیکستان و افغانستان باید متن کامل و جدید کلیات طالب آملی براساس فراهم آوردن نسخه‌های معتبر از هر کشور تصحیح و نشر شود.

تحقیق میراث ادبی طالب آملی و تمایل‌های آن؛ طوری تأکید گردید که در برابر تصحیح و نشر آثار طالب آملی در زمان استقلال ملّی، کار پژوهش میراث ادبی شاعر، طرح و جریان تازه کسب نمود. البتّه، در سرگه این مرحله نو تحقیق نیز دانشمند زنده‌یاد شاه ولی سعیدجعفراف قرار دارد که با انشای پیشگفتار جامع به کتاب غزلیات طالب آملی، دورهٔ جدید طالب‌شناسی را در تاجیکستان بنیاد نهادند. بعداً، به نشر دوّم مجموعه غزلیات طالب آملی، پژوهشگر تاجیک، علی محمّدی خراسانی، نیز پیشگفتار با نام «بلبل آمل» نوشت که هرچند باتوجه‌به نوشتهٔ شاه ولی سعیدجعفراف، خیلی مختصر است، امّا یک تحقیق قابل ملاحظه می‌باشد و ازطریق آن، مهمترین جزئیات زندگانی و ویژگی‌های آثار شاعر معرفی شده‌اند.

باتوجه‌به پژوهش‌های جداگانه‌ای که راجع‌به زندگی و آثار طالب آملی در تاجیکستان به انجام رسیده‌اند، می‌توان تمایل‌های اصلی تحقیقی را در این عرصه در سه بخش بررسی نمود:

۱) تحقیقات در جنبه‌های هنری، سبک‌شناسی و موضوعی آثار طالب آملی

۲) تأثیر شعر و اندیشهٔ طالب با شاعران بعد از خود، به‌ویژه سخنوران حوزه‌های ادبی هند و فرارود

۳) بررسی‌های زبان‌شناسی اشعار طالب

در قسمت اوّل تحقیقات نخست می‌توان به یک نکته اشارت نمود که در شناخت ویژگی‌های سبکی اشعار طالب از جانب اساس‌گذار صلح و وحدت ملّی، پیشوای ملّت تاجیک، محترم امامعلی رحمان، توجّه ویژه ظاهرشده‌است. در مجلّد دوّم کتاب رییس محترم جمهوری تاجیکستان، که تحت عنوان «*زبان ملّت–هستی ملّت*» به قلم آمده است، در بخش مربوط به سبک هندی، مقاله‌ای جداگانه در چند صفحه به طالب آملی اختصاص یافته‌است. در این مقاله دربرابر ذکر مختصر شرح حال شاعر، مهمترین ویژگی‌های سبک سخنوری او به‌رشتهٔ تحقیق کشیده‌شده‌اند. ازجمله، در ارتباط با ویژگی‌های سبک هندی در اشعار طالب، چنین اظهارنظر شده است: «یکی از خصوصیت‌های اساسی سبک هندی، پرواز

بلند خیال، تصویرات از واقعیت دور و استعارات پوشیده می‌باشد. چنانچه، در این پارچه‌های شعری طالب آملی افاده تصویرهای «به چشم روزگار پلاس بودن پرنیان ما»، «سیلاب غم»، «سلسله کاینات»و غیره، از همین قبیلند:

پرنیان ما پلاس آید به چشم روزگار
دهر اگر بیناست، نابینای مادرزاد کیست؟
***
سیلاب غم که سلسلهٔ کاینات را
از سر گذشته رخش مرا تا رکاب نیست... (۱۲، ۱۲۷)

توجّه ویژهٔ راهبر عالی کشور تاجیکستان به میراث طالب آملی بار دیگر از محبوبیّت شاعر در میان مردم کشورتاجیکستان پیام می‌رسانند و ذکر عبارت‌های «شاعر تاجیک»، «زبان تاجیکی» برحق در این مقاله از آن درک می‌دهد که به تعبیر پیشوای ملّت تاجیکان و مؤلف کتاب «*زبان ملّت-هستی ملّت*»، او (یعنی طالب آملی-ن. ن.) کوشیده است که ایجادیاتش به‌زبان سادهٔ تاجیکی نزدیک باشد (۱۲، ۱۲۸).

فرزند محقّق صاحب‌نام تاجیک، شاه‌ولی سعیدجعفراف آزاد سعیدجعفراف در ادامهٔ راه پدر خویش، اقدام‌هایی در تحقیق میراث ادبی طالب آملی به‌ظهوررسانید. هرچند او کتابی جداگانه راجع‌به این نمایندهٔ برجستهٔ سبک هندی به قلم نیاورده‌است، لیکن مقاله‌ای با نام «تحقیق در مختصات حیات و آثار طالب آملی» به نشررسانیده است. در دو اثر ارزشمند او که یکی به تحقیق زندگی و میراث ادبی کلیم کاشانی و دیگری صائب تبریزی اختصاص یافته‌اند (۱۴، ۱۵)، در موارد ضروری به ایجادیات طالب هم رجوع نموده، ازجمله روش خاصش را در غزل‌سرایی سبک هندی در کتاب «*کلیم کاشانی و اشعار غنایی او*» تأکید داشته است: «همزمانان کلیم هریکی در غزل‌سرایی، روشی مخصوص دارند. اگر عرفی در رشد نکات فلسفی، نظیری در تغزّل، طالب آملی در آوردن استعارات شوخ، وحشی و میلی در معامله‌بندی دست داشته باشند، کلیم در مضمون‌بندی و معنی‌آفرینی مهارت بزرگی دارد» (۱۴، ۱۳۳). همزمان، در همین اثر خویش چند مورد دیگر باتکیه‌بر اندیشه‌های شبلی نعمانی، حسن حسینی و دیگران به جایگاه ویژهٔ شاعر در قصیده‌سرایی، تکمیل استعارات و همزمان از پیشگامان سبک هندی بودن او اشاره‌ها کرده و ملاحظات سودمند بیان داشته است که واقعاً در شناخت شعر طالب آملی حایز ارزش و اهمیت مهم می‌باشند.

در مورد تأثیر شعر و اندیشهٔ طالب آملی به شاعران بعد از خود، یک مقالهٔ مؤلف این نگاشته در مجموعه مقالات نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی در سال ۱۳۹۰ ،به زیرعنوان «طالب آملی و بیدل دهلوی» به چاپ رسیده بود. بعداً، این پژوهش تکمیل بیشتر پیدا نموده، فصلی از کتاب نگارنده را به وجود آورد که زیر عنوان «بوطیقای غزلیات میرزا عبدالقادر بیدل» در سال ۲۰۲۰ در تاجیکستان به چاپ رسید.

در رشتهٔ زبان‌شناسی آثار طالب آملی درسال ۲۰۲۲ یک رسالهٔ دکترا زیرعنوان «ویژگی‌های لغوی غزلیات طالب آملی» از جانب زبان‌شناس تاجیک، عبدوآف امام، تألیف و به دفاع رسید که در آن، مسائلی چون تناسب معنایی واژگان، سیر معنایی کلمات، مرادفات لغویی، کاربرد تضاد و تجنیس، کاربرد اصطلاحات افاده‌کنندهٔ نام حیوانات و رستنی‌ها، نام‌های جغرافی و امثال این در غزلیات طالب آملی تحقیق شده‌اند (۱). فزون بر این که رسالهٔ مذکور در ۱۸۵ صفحه آماده شده است، مؤلف آن، عبدوآف امام، چندین مقالهٔ دیگر راجع‌به ویژگی‌های زبانی اشعار شاعر نیز به قلم آورده و در مجلّه‌های علمی کشور به نشر رسانیده است.

نتیجه:

با آن که در تاجیکستان، مسئلهٔ تصحیح و نشر و تحقیق میراث طالب آملی تمایل‌های تازه پیدا می‌کند، ولی به‌نظر می‌رسد که هنوز نیازهای بیشتر در بررسی عمیق زندگی و روزگار این سخنور موجود است. به‌ویژه، سمت متن‌شناسی و تصحیح و نشر جدید دیوان شاعر براساس نسخه‌های موجود در کتاب‌خانه‌های آسیای میانه و بیاض‌هایی که اشعار سخنور شامل آن‌ها شده است، خیلی مهم و ضروریست، چون برای انجام این کار سودمند، امکان فراهم است. از نظر دیگر، در سطح لازم جریان نگرفتن تحقیق جنبه‌های دیگر اشعار شاعر پیش از همه به موجود نبودن نشر کامل آثار ادیب در تاجیکستان مربوط است. حالا در این زمینه، کارهای مقدّماتی آغاز شده‌اند و ما باوری کامل داریم که در همکاری با طالب‌پژوهان در آینده، هم در ایران و هم تاجیکستان، متن جدید و علمی–انتقادی دیوان مکمّل طالب آملی یا به‌تعبیر دیگر، کلیات آثار وی نشر خواهد شد. انجام این کار و نشر کلیات، راه را برای تحقیق بیشتر جنبه‌های دیگر فکری، هنری، سبکی و جنبه‌های گوناگون انواع شعری طالب آملی هموار خواهد کرد.

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

منابع:

۱. عبدوآف امام. ویژگیهای لغوی غزلیات طالب آمول. دوشنبه: ۲۰۲۲.-۱۸۵ ص.

۲. عسکری، روح‌الله، دشتی، سیّد مهدی. ضرورت تصحیح دوباره غزلیات طالب آملی. /فصلنامه متن‌شناسی ادب فارسی، سال پنجاه و ششم، دوره جدید سال دوازدهم، شماره دوّم. تابستان سال ۱۳۹۹. ص. ۹۵-۱۱۴.

۳. شوکت بخارایی، نور عصر. با اهتمام امر یزدان علی‌مردان‌اف، جابلقا داد علی شایوف، اصغر جانفدا. دوشنبه، عرفان. ۱۹۸۶

٤. دیوان طالب آملی، عبداللّه‌بن محمّد. دست‌نویس شمارهٔ ٣٤٤ Fy کتابخانهٔ دانشگاه استانبول، شکسته نستعلیق، کاتب حاجی‌مصطفی‌بن (منلا؟) رضوان بغدادی، کتابت دوشنبه ۶ شوّال ۱۰۷۳ ه‌ق، ۱۴۶گ، ۲۱س.

٥. دیوان طالب آملی، عبداللّه‌بن محمّددست‌نویس شمارهٔ ۹۹۸ Fy کتابخانهٔ دانشگاه استانبول، نستعلیق، کاتب صاحب حسن، کتابت ۱۰۵۵ ه‌ق، ۲۰۸گ، ۱۵س.

٦. دیوان طالب آملی/ دست‌نویس شمارهٔ ۱۲۷۵ کتابخانهٔ راشد افندی، نستعلیق، بی کا، بی تا (محتمل ق ۱۲ ه‌ق)، ۱۹۹گ، ۱۹س.

۷. دیوان طالب آملی. نسخه کتابخانه سعید نفیسی با شماره ۳۹۱ و کتابخانه دانشگاه تهران با شماره ۶۰۳۳.

۸. دیوان طالب آملی. نسخه خطی محفوظ در کتابخانه مرگز میراث خطی آکامی ملی علوم تاجیسکتان شماره ۳۶۳۹

۹. مجموعه مقالات نخستین همایش طالب آملی. ویرایش حسین حسن پُرالاشتی. - آمل، ۱۳۹۰.

۱۰. آملی، طالب. غزلیات. به کوشش شاهولی سعیدجعفراف. - دوشنبه: ادیب، ۱۹۹۳.

۱۱. آملی. طالب. کلیات. با اهتمام، تصحیح و تحشیه طاهری شهاب. تهران: کتابخانه سنایی، ۱۳۴۹، ۱۲۲۰ ص.

۱۲. رحمان، امامعلی. زبان ملّت-هستی ملّت. - دوشنبه: نشریات معاصر، ۲۰۲۰.-۴۳۲ ص.

۱۳. سعیدجعفراف شاولی. روزگار و آثار طالب آملی. فشرده رساله برای دریافت درجه علمی نامزد علمهای فلالوژی. - دوشنبه: ۱۹۷۷. ۲۰ ص. (با زبان روسی)

۱٤. سعیدجعفراف آزاد. کلیم کاشانی و اشعار غنایی او. - دوشنبه، «ادیب»، ۲۰۱۲، ۱۸۴ ص.

۱٥. سعیدجعفراف آزاد. صائب تبریزی و وسعت مضمون در غزل. - دوشنبه: مطبعه دانشگاه مالیه و اقتصاد تاجیکستان، ۲۰۲۰.-۲۵۰ ص.

۱۶. هادی‌زاده رسول، کریماف عثمان، سعدی آف صدری. "ادبیات تاچیک (عصرهای شانزده تا نوزده و ابتدای عصر بیست) کتاب درسی برای دانشگاه های عالی). دوشنبه: ادیب، ۱۹۸۸.
۱۷. چهارباغ غزل. تهیه و تدوین متن با مقدّمه و لغات و توضیحات علی محمّدی خراسانی.–دوشنبه: ادیب، ۲۰۱۸.–۴۸۰ص

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

The Most Important Manuscript of Talib Amuli: An Introduction

Hina Ishaq[1]
Women's College, Aligarh Muslim University, Aligarh, India.

Two Talibs are famous in Persian language and literature. One named Baba Talib Isfahani is among the poets of Abd al-Rahim Khan and the other is Muhammad Talib Amuli, known as Talib and also known as Talib, one of the poets of the ۱۱th century AH. In Mazandaran (Amul) was born and was educated in the same city. He started to become a poet in his youth and praised the ruler of Amol. After some time, Kashan gave up and went to Marv. In those days, Ghazi Beg, who himself had a penchant for poetry, and gave lavish favors to poets, had reached the government of Kandahar from the side of Jahangir. Talib went to Kandahar. Ghazi Beg Moghadam, honored him. After that, he went to India intending to attend the royal court and came to Agra. It was found in his Diwan and a poem in praise of the city of Lahore that confirms his stay in India. In ۱۰۲۰ AH, with the trust of Nurjahan Begum's father, Jahangir's wife entered the service of the king and in ۱۰۲۸ AH she obtained the position of Poet Laureate of that king. At the time of emigration from Iran, the words indicate his thoughts:

طالب گلِ این چمن به بستان بگذار　　بگذار که می شوی پریشان بگذار
هندو نبرد تحفه کسی جانبِ هند　　بختِ سیه خویش به ایران بگذار

Talib Amuli's works

Talib was a very talented poet with a rich and quick mind. He had a great impact on the evolution of the Safavid era poetry One of Talib's characteristics is to draw attention to complex, imaginary and illusionary similes and metaphors. He is a poet of cutting words and creating meaning. In poetry, he imitates or follows the poets like Saadi, Amir Khosrow, Hafez, Naziri and others.

[1] Assistant Professor

In addition to Kulliyat Qasida's and Ghazal's, Talib has a short masnavi by Beher of Khusraw and Shirin called Qaza-O-Qadr and another masnavi called Suz-O-Gudaz. He wrote a Masnavi "Jhangir Namah" in praise of King of Jahangir.

Talib Kulliyat has more than twenty-three thousand verses. In his poems, he is especially inclined towards the style of Khaqani. Most of Talib's poems are in the form of ghazals. Taleb is very interested in using lines. This interest can be seen in almost all of his ghazals.

Kulliyat of his poems have not been published independently, but a collection of his poems has been published in various books, which are mentioned here in alphabetical order: One is Tazkira-E-Talib Amuli (with a selection of words), authored by Colonel Khawaja Abdul Rashid: this includes a case in Urdu in Taleb's biography and the report of the manuscripts of his diwan. Another one is Poet Laureate Talib Amuli: Thought and Fan, authored by Asefa Zamani. This doctoral thesis was written in Urdu language and passed in ۱۹۷۳ at Lucknow University.

With my limited access, the manuscripts of Diwan and Kulliyat-E-Talib exist not only in Indian libraries but also in libraries all over the world. For example, A copy is in the library of the British Museum in England, A copy is in the library of the Peshawar Museum in Pakistan and also One another copy is in the library of Mahmudabad, Pakistan., Two copies are in the library of Asiatic Society - Bengal, Six copies in the library of India Office - Delhi, Five copies in the library of Raza - Rampur, Seven copies in the library of Khoda Bakhsh - Patna, One copy each in the library of Salar Jang and Asifia - Hyderabad, A copy is available in the personal library of Sheikh Mohammad Din and Hesamuddin Rashidi and Five copies in the library of Maulana Azad, Aligarh, etc. Among the existing manuscripts in the Maulana Azad Library, there are Two manuscripts in the University Collection, Two manuscripts in the Habibganj Collection and One manuscript in the Sulaiman Collection.

Apart from the mentioned manuscripts of Kulliyat-E-Talib Amuli, if we look at his printed copies, according to my knowledge no Diwan or Kulliyat has been published in India yet. It was compiled by Tahiri Shahab under the title of "Malik-Ul-Shoara-E-Talib Amuli" in Iran, which was published in ۱۹۶۷.

In my paper, I will introduce an important and rare manuscript from the manuscripts mentioned above in the Habibganj Collection of the

Department of Manuscripts, Maulana Azad Library, Aligarh. The importance and usefulness of this manuscript increase because this manuscript has the importance of being the oldest manuscript of Talib Amuli. At the same time, this manuscript has passed through the eyes of the author himself and is embellished with his writings. The internal evidence of which is available in this Court. I will try to present much evidence in my paper that can assess its validity, importance and usefulness.

The following writing and signature of Habibur Rahman Khan Sherwani is recorded on the title page of this manuscript regarding the pseudonym of Talib Amuli:

طالب در بعضی غزل‌ها تخلص «آشوب» هم آورده‌است؛ مثلاً تا 'ازین سفر نباید آشوب هوشم بطواف سر نیاید' این مقطع غزل است:

پسند کز وصال تو یکبار بی نصیب آشوب از جهان رو د نگه جوان رود

در غزل ردیف نشناسد این تخلص آشوب آورد"

This Kulliyat of Talib Amuli consists of about ٤٨٣ pages. Each page has ١٢ lines. This manuscript was written in good and clean Nastaliq. All kinds of speech are present in this Kulliyat. The arrangement of which is in such a way that the manuscript begins with qasida's, then there are Qatat's, Tarakeeb's, Ghazal's, Masnavi's and the manuscript ends with Rubai's, which are ٣٤ in number. The Kulliyat begins with the following versa, which is a Qasida's an "در مدح حضرت ظل الله مد الله" is written under the title:

مر این دید و یار از چشم بد دور باطله وز و هر که کج میکرد کور بار

In this Kulliyat neither the text of the colopon is recorded nor there is any year of a written book. But the name of its scribe is written as "Khwaja Jan Ajmeri". I have not been able to get any more information about its scribe. However, it is known that the said manuscript is in the treasury of Sulaiman collection in ١٣١٤ AH (according to ١٩٦٧ AD). I entered as recorded on his seal. The titles of the Kulliyat are written in red. For example, a poem in praise of Jahangir is titled "در مدح حضرت ظل الله مد الله" (p. ١٣b). The title of the poem in praise of the student and Jahangir's minister Etimad-Ud-Daula is (p. ٨٨b). Similarly, the title of one of Noor Jahan's praise poems is" در

"مدح نواب قبله گاهی ام اعتماد الدوله مد ظله". Both the contemporaneity and connection are proved by the above-mentioned titles. All the texts are written in red pen and one is Handwritten.

Another thing that is worthy of consideration is that in the mentioned version, corrections are recorded with a specific letter, pen and illumination. Now the question arises, who does this letter and pen belong to? The definite answer to which is "of the poet himself". But then the question arises as to why this revised text should be recognized as the work of Talib Amuli. The reason for this is that on the margin of the text is written by the same pen''لراقمہ طالب''. He knows that the قائل ورا قم is the same. The second argument is that many corrections are of the same pen, which are not corrections of literature, but corrections of words. This argument proves that Talib himself made corrections in his speech at the time of revision. Based on these arguments, it is fair to say that this Diwan was written for Bayaz's poet who remained with him and was enriched by his pen from time to time. Every library can be proud of such a manuscript. And Maulana Azad Library is proud of Habib-ur-Rehman Khan Sherwani, who received this capital from the grace of every discerning eye.

Corrections of Talib Amuli:

Reforms themselves are scarce and innovative. In some places, the scribe missed the word, there he has added it. In some places, the word was written wrongly, so it has been cut and corrected, in some places, where the stanzas were exchanged, the two stanzas of a poem have been connected by drawing a letter.

Noticeable are the corrections that have been made in the speech. Talib Amuli's pen is sharp and the pen is thin. There will be a clear light on the importance and usefulness of the forgotten Kulliyat of Talib Amuli.

In this Kulliyat, Talib Amuli has corrected and revised Three ghazals, Four Rubai's, Five stanzas and about Seven or Eight words and techniques are done. Out of the Three additional ghazals in the said manuscript, Two are on the margin and one is in the text. Their pages are respectively:

i. ۲۸۷(b)
ii. ۳۱۸(a)
iii. ۳٦۹(b)

One of these ghazal is as follows:

دلالتم به ره فقر می‌کند توفیق خوشا دمی که شود بخت با رفیق رفیق
اگر عمیق بود بحر جای حیرت نیست به حیرت از دل خویشم که قطره‌ایست عمیق
مرا که عیسی وقتم غذای روح بس است نیم ستور که باشم نیازمند علیق
بخواب می‌مکم اینک لب تصور یار چو تشنه‌ای که کند دفع تشنگی به عقیق
درون سینهٔ صافی بود دل «طالب» به سینه‌ای که به دریای رحمتست غریق

Talib Amuli has also the correction of one or two words in the stanza:

سخن کوتاه میسازم بیک بیت که دارد شعر طولانی جسمانت

The correction of the above couplet is:

سخن کوتاه میسازم بیک بیت که دارد طول در کفش جسمانت

Another one:

طالب دل گل‌ها همگی خون شود از اشک در ساحت گلشن چو خرامان شودم اشک

Correction:

طالب دل گل‌ها همه از رشک شود خون در ساحت گلشن چو خرامان شودم اشک

He has also the correction of one stanza:

نیست چون درخور قندیل محبت طالب هر کجا یکتنه تیغ سخن آمیخته ایم

Correction:

نیست چون درخور قندیل محبت طالب علم الله که هزاران صف طوطی طالب

Conclusion:

Therefore, based on the above-mentioned reasons and affirmations, it would be right to say that this rare and rare manuscripts of Kulliyat-E-Talib Amuli, who was also the poet laureate of a Mughal king's court, will be deprived of his legacy until now. According to my knowledge, there is no Dewan or Kulliyat-E-Talib Amuli written by Talib Amuli in any library in the world. In this sense, this manuscript of Kulliyat in the Sulaiman collection of Maulana Azad Library is the most valuable and authentic. Considering the importance of this manuscript, I am publishing Xerox copy(چاپِ عکسی) of this manuscript. I think this publication will be the best tribute to Talib Amuli.

Sources:

١) Munzvi and Arif Naushahi, List of Nuska-Hai Khatti Dar Pakistan, Volume ٣, page ١٨٧٩-٢٤١١.
٢) Tahir Shahab, The Complete Poems of Malik Ul-Shora-E-Talib Amuli, Sanai Library, Tehran, ١٩٦٧.
٣) Abdul Rashid Mirza, Tazkira Talib Amuli, Karachi, ١٩٦٥.
٤) Nabi Hadi, Talib Amuli (Jahangir's Poet Laureate), Aligarh, ١٩٦٢.
٥) Hisamuddin Rashidi, Tazkira Shaurai Kashmir, Volume ٢, Karachi, ١٩٦٧, pp. ٦٧٥- ٧٢٨.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

ṬĀLIB-I ĀMULĪ: A BIOGRAPHICAL EXPLORATION IN THE LIGHT OF HIS DĪWĀN AND JAHĀNGĪR-NĀMA

S. Naqi Abbas (Kaifi)[۱]

Abstract

This critical biography undertakes a comprehensive reconstruction of Ṭālib-i Āmulī's life, leveraging his Dīwān and the recently rediscovered Jahāngīr-Nāma, alongside other contemporary sources. By integrating these primary materials, this study provides a nuanced and authoritative account of Ṭālib-i Āmulī's experiences, relationships, and literary achievements within the Mughal era. Through a critical examination of these sources, this biography reassesses Ṭālib-i Āmulī's role in Persian literature and his interactions with the Mughal court, explores the intersections of poetry, history, and culture in his works, and sheds new light on the historical context of the Mughal era. This critical biography offers a landmark study of Ṭālib-i Āmulī's life and legacy, deepening our understanding of Persian literature and the cultural landscape of ۱۷th-century India.

Keywords: Ṭālib-i Āmulī, Critical biography, Dīwān, Jahāngīr-Nāma, Mughal era, Persian literature, Historical context.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبانماه ۱۴۰۳

۱. Head, Department of Persian, L. S. College, B. R. Ambedkar Bihar University, Muzaffarpur – Bihar (India); snabbaskaifi@brabu.ac.in

Ṭālib-i Āmulī, a gifted Persian poet, was a prominent literary figure in the first quarter of the ١٧th century CE Perso-Indian literature. Arriving in India in ١٠١٧ AH/١٦٠٨-٠٩ CE, he faced various challenges and uncertainties before ultimately gaining favour with the ruling elites, joining the royal court of Mughal Emperor Jahāngīr (r. ١٦٠٥-١٦٢٧ CE), and becoming the third Poet-laureate (*Malik al-Shuʿarā*) after Ghazālī and Faiḍī, who served under Emperor Akbar (r. ١٥٥٦-١٦٠٥ CE). Despite his literary renown, Ṭālib-i Āmulī's life history remains shrouded in mystery, with extant accounts frequently blurring the lines between fact and fiction, as tadhkira-writers (biographers) often embellished their narratives with fanciful details. Furthermore, his own works offer scant autobiographical information. To reconstruct his biography, this study relies primarily on internal evidence from his Dīwān and the recently rediscovered Jahāngīr-Nāma, alongside other contemporary sources. Ṭālib-i Āmulī's life can be broadly divided into two phases:

١. The Iranian period (before ١٠١٧ AH/١٦٠٨-٠٩ CE)

٢. The Indian period (١٠١٧ AH/١٦٠٨-٠٩ CE until his demise in ١٠٣٦ AH/١٦٢٦-٢٧ CE)

With this framework in place, we now turn to the first phase of Ṭālib-i Āmulī's life, exploring his roots and early influences in Iran.

(a) BIRTH AND EARLY LIFE

Ṭālib-i Āmulī was born in Āmul, Māzandarān province, Iran. Unfortunately, contemporary tadhkiras (biographies of poets) provide limited insights into his early life, including his date of birth, parentage, and education. Despite this scarcity, his Dīwān and the recently rediscovered Jahāngīr-Nāma offer valuable insights into his background. There is one panegyric (qaṣīda/ chakāma) in praise of Mīrzā Muḥammad Shafīʿ Khurāsānī[١] along with two panegyrics and one tarkīb-bund in praise of Mīr Abū al-Qāsim[٢], governor of Āmul, in his Dīwān which offer clues about his birth year and early career. Since Mīr Abū al-Qāsim resided in Āmul, Ṭālib-i Āmulī's compositions in his praise likely reflect an attempt to establish a connection with his court. However, while it is plausible that Ṭālib-i Āmulī received support from Mīr Abū al-Qāsim during his formative years, there is no concrete historical evidence to confirm this. Instead, the region's turbulent politics at the time indicate that rulers prioritized consolidating power over giving patronage to young poets like Ṭālib-i Āmulī.

Ṭālib-i Āmulī in one of his panegyrics praising Mīr Abū al-Qāsim[٣], provides a valuable hind regarding his age. He says:

پـا بـر دومـیـن پـایـهٔ اوجِ عشـــراتـم وینـک عـدد فنّم از آلاف زیـاد اســـت

[(today) my foot stands at the threshold of my second decade
of life, and behold! my achievements have already exceeded

. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. ١٨-٢١١
. ibid, pp. ٩-١٢, ١١٠-١١٢, ١٦٣-١٦٧٢
. ibid, pp. ٩-١٢٣

thousands.][1]

This autobiographical clue offers a starting point for determining Ṭālib-i Āmulī's probable birth year. However, to accurately contextualize this information, it is essential to consider key political events in Māzandarān province during that time.

Shāh ʿAbbās I (reign: ۱۵۸۸-۱۶۲۹ CE), the fifth Safavid ruler of Iran, annexed the province of Māzandarān in the year ۱۰۰۵ AH/۱۵۹۶ CE.[2] The governorship of Māzandarān was entrusted to a noble named Mīrzā Muḥammad Shafīʿ Khurāsānī – titled *Mīrzā-i ʿĀlamiyān* – in ۱۰۰۷ AH/۱۵۹۸ CE.[3] Later, Mīrzā-i ʿĀlamiyān was promoted to the governorship of the entire Khurāsān region in the year ۱۰۱۴ AH/۱۶۰۵ CE[4] and therefore, for the ease of administration, the large province of Māzandarān was divided into four administrative unites of Gīlān, Qazwīn, Mashhad and Māzandarān. According to Dhabīḥ-Allāh Ṣafā, Mīr Abū al-Qāsim[5] was appointed as the governor of Āmul in ۱۰۰۷ AH/۱۵۹۸ CE[6] and this panegyric is probably Ṭālib's first panegyric in praise of any ruler to seek his patronage.

Sayyīd Muḥammad Ṭāhirī Shahāb, the compiler and editor of the *Kullīyāt-i Ṭālib-i Āmulī*, has also mentioned the date of the aforementioned panegyric as ۱۰۰۷ AH/۱۵۹۸ CE and hence believes that Ṭālib-i Āmulī was born in the year ۹۸۷ AH/۱۵۷۹-۸۰ CE.[7]

According to Aḥmad Gulchīn-i Maʿānī, with reference to *Tārīkh-i Gīlān* of ʿAbd al-Fattāḥ Fūmanī, the aforementioned panegyric was written after ۱۰۰۷ AH/۱۵۹۸ CE but before ۱۰۱۰ AH/۱۶۰۱-۰۲ CE.[8] Therefore, from his calculations Ṭālib-i Āmulī was born between ۹۸۷ AH/۱۵۷۹-۸۰ CE and ۹۹۰ AH/۱۵۸۲-۸۳ CE. Farāmarz-i Godarzī believes Ṭālib-i Āmulī was born in ۹۹۱ AH/۱۵۸۳ CE.[9]

Herman Ethé, has mentioned that Ṭālib-i Āmulī was ۴۷ or ۴۹ years old when he died in ۱۰۳۶ AH/۱۶۲۶-۲۷ CE, that marks his birth in the year ۹۸۷ AH/۱۵۷۹-۸۰ CE.[10] Likewise, Paul Losensky has also mentioned the probable year as ۱۵۸۰ CE.[11] Nevertheless, Nabī Hādī believes that Ṭālib-i Āmulī was born between ۹۹۵ AH/۱۵۸۷ CE and ۱۰۰۰ AH/۱۵۹۱-۹۲ CE.[12]

---

۱. ibid; Hādī, Nabī, p. ۱۱

۲. Iskandar Munshī, p. ۳۵۴

۳. ibid, p. ۳۹۵

۴. ibid, p. ۴۹۶

۵. Son of Mīr ʿAzīz Khān and nephew of the Safavid queen Khair al-Nisā Begum

۶. Ṣafā, Dhabī-Allāh, Vol. ۵/۲, p. ۱۰۵۷

۷. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. five

۸. Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, p. ۷۵۸

۹. Godarzī, Farāmarz, p. ۱۳۹

۱۰. Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, p. ۷۷۰۱۰

۱۱. Ṭāleb Āmolī, *Encyclopaedia Iranica*, https://iranicaonline.org/articles/taleb-amoli

۱۲ *. The date definitely falls between the years 1014-15 AH/1605-06 CE for Mīr Abū al-Qāsim did not live in Āmul either before or beyond the date… The inference is that he was, at that time, below twenty; and it will not be unsafe to presume him above fifteen years, for the*

Given the fact that Mīr Abū al-Qāsim was entrusted with the governorship of Māzandarān at the time Mīrzā-i ʿĀlamiyān became governor of the entire Khurāsān in ١٠١٤ AH/١٦٠٥ CE, it is likely that Ṭālib-i Āmulī wrote the mentioned panegyric in ١٠١٤ AH/١٦٠٥ CE. The following year, due to Shāh ʿAbbās I's displeasure, Mīrzā-i ʿĀlamiyān was deposed, and Mīr Abū al-Qāsim suffered the same fate. Ṭālib-i Āmulī, in the mentioned panegyric, expressly mentions himself as 'stepping into the second decade of life', which clearly indicates that he was almost twenty years old when he wrote the panegyric. Therefore, ٩٩٤-٩٥ AH/١٥٨٦-٨٧ CE appears to be his probable year of birth.

This estimation is supported by two verses in Ṭālib-i Āmulī's *Jahāngīr-Nāma* where he provides another clue regarding his age. According to him:

چو سی سال مشقِ گنه کرده‌ام ورق را دو رویه سیه کرده‌ام

امید است کین عقده بگشایدم چهل نقطهٔ جهل نفزایدم

[Thirty years of sinful ways have darkened my life's ledger, both front and back. May I overcome this test (of writing the Jahāngīr Nāma) without adding a fortieth stain of ignorance.][1]

From the above verses, it is clear that Ṭālib-i Āmulī started the composition of the *Jahāngīr Nāma* at the age of forty. Adding ٤٠ to ٩٩٤-٩٥ AH /١٥٨٦-٨٧ CE, gives ١٠٣٤-٣٥ AH/١٦٢٥-٢٦ CE. Here, it should also be kept in mind that tadhkira-writers (biographers) of Ṭālib-i Āmulī's had recorded his death in the year ١٠٣٦ AH/١٦٢٦-٢٧ CE – almost one year after he started the composition of the *Jahāngīr Nāma*. Correspondingly, since the present manuscript is an incomplete work, it can be assumed that Ṭālib-i Āmulī died during the versification that makes the *Jahāngīr-Nāma* his last surviving work. Herman Ethé's statement that Ṭālib-i Āmulī was ٤٧ or ٤٩ years old when he died in ١٠٣٦ AH/١٦٢٦-٢٧ CE, is based on the supposition that he wrote the above-mentioned qaṣīda in the year ١٠٠٧ AH/١٥٩٨ CE.

Moreover, Ṭālib-i Āmulī, in the verse ٢٤٩ of his *Jahāngīr-Nāma*, has made a mention of his zodiac sign as Thaur (Taurus), from which we could infer that he was born in the Islamic months of Jamādī al-Awwal or Jamādī al-Thānī corresponding to April ٢٠ - May ٢٠ of ٩٩٤-٩٥ AH /١٥٨٦-٨٧ CE.

In addition, in some of his verses, Ṭālib-i Āmulī has referred himself as a 'villager' (rūstāʾī), but has not mentioned the name of the village anywhere. However, a lyric in local dialect attributed to his sister has a mention of a village named Kirchak or Karchak, but the attribution of this lyric to his sister is not proven and hence it is doubtful

---

ponderous language of the qasida could not be the work of a younger artist. Hence, the date of his birth falls between either of the years from 995 to 1000 AH/1586-91 CE. Hādī, Nabī, p. ١٠

١. *Jahāngīr Nāma*, verses ١٨١-١٨٢; according to Shiblī Noʿmānī, Ṭālib was about twenty years old when he became the poet-laureate of Emperor Jahāngīr in ١٠٢٨ AH/١٦١٩ CE, that gives the year ١٠٠٨ AH/١٥٩٩-١٦٠٠ CE as his probable year of birth which is certainly not correct. See, Noʿmānī, Shiblī, vol. ٣, p. ١٣٤; ibid (Iran ed.) vol. ٢, p. ١٣٩

to accept Kirchak or Karchak as the birth place of Ṭālib-i Āmulī.[۱]

Keeping the above evidences in view, it could be concluded that Ṭālib-i Āmulī was born during the months of Jamādī al-Awwal or Jamādī al-Thānī/April ۲۰ - May ۲۰ ۹۹٤-۹۵ AH/۱۵۸٦-۸۷ CE at Āmul, in the Māzandarān province of Iran.

(b) NAME AND PENNAME (*nom de plume*)

The full name of Ṭālib-i Āmulī is a subject of debate among scholars. Almost all contemporary scholars, except for Sayyīd Muḥammad Ṭāhirī Shahāb, have identified 'Muḥammad Ṭālib' as Ṭālib-i Āmulī's full name. However, Shahāb disputes this, arguing that neither Ṭālib-i Āmulī himself nor any of his contemporary tadhkira-writers mentioned 'Muḥammad' as part of his name.

According to Shahāb, the error originated from the scribe of manuscript no. ۱۰۱۹ in the Majlis Library of Tehran, who added 'Muḥammad' to the colophon.[۲] In some sources, his father's name is mentioned as ʿAbd-Allāh.[۳] In some sources, Ṭālib-i Āmulī's father is mentioned as ʿAbd-Allāh. Notably, the *Farhang-i Sukhanwarān*[٤] lists his name as ʿAbd-Allāh b. Muḥammad, although the source of this information is unclear.

(c) PENNAME (*nom de plume*)

As far as, his penname (nom de plume) is concerned, during his early days, the poet has used '*Āshūb*' as his penname but later adopted his own name 'Ṭālib'.[۵]

(d) LINEAGE

Regarding Ṭālib-i Āmulī's lineage, Shahāb notes that Taqī Auḥadī, author of *ʿArafāt al-ʿĀshiqīn*, refers to him as a 'Sayyīd'. However, despite Ṭālib-i Āmulī's numerous panegyrics praising prominent Shia figures – Ḥaḍrat ʿAlī, Imām Riḍā, and Imām Mahdī – the poet never explicitly claimed Sayyīd status or noble descent. Interestingly, Ṭālib-i Āmulī's contemporaries sometimes referred to him as 'Ṭālibā' and 'Shāh Ṭālibā'. In this regard, Aḥmad Gulchīn-i Maʿānī offers valuable insight into the usage of 'Shāh' in his name:

> A very important point worth noting is that Ṭālib-i Āmulī has been referred to as 'Shāh Ṭālibā' and as we know, during that time, the word 'Shāh' was used before names instead of 'Sayyīd'. Additionally, his sister's name, 'Sittī al-Nisā Begum', contains 'Sittī', which means 'Sayyīdī'. Therefore, there remains no doubt about Ṭālib-i Āmulī's noble lineage.[٦]

(e) FAMILY AND RELATIVES

Ṭālib-i Āmulī's parents remain unknown, but his family background is partially documented. His maternal aunt was married to Ḥakīm Niẓām al-Dīn ʿAlī Kāshānī, the royal physician at the Safavid court in Kāshān. They had three sons: Ḥakīm Rukn al-Dīn

---

۱. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. seventeen

۲. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. ten

۳. Godarzī, Farāmarz, p. ۱۲۳

٤. Khayyāmpūr, ʿAbd al-Rasūl, vol. II, pp. ۵۷۹-۵۸۰

۵. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. seventeen; Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, p. ۷۷۳

۶. Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, p. ۷٦۷, footnote no. ۱

Masʿūd (Ruknā-i Kāshī), Ḥakīm Naṣīr al-Dīn (Naṣīra-i Kāshī), and Ḥakīm Quṭb al-Dīn (Quṭbā-i Kāshī), all of whom were elder to Ṭālib-i Āmulī.[۱]

Notably, Ṭālib-i Āmulī's elder sister, Sittī al-Nisā Begum, was married to their maternal cousin, Naṣīra-i Kāshī, and resided in Kāshān. Ṭālib-i Āmulī held deep affection for his sister and referred to her as 'equal to a mother' in a qiṭaʿ addressed to Jahāngīr. In this qiṭaʿ, he sought the emperor's permission to reunite with his sister upon her arrival in India. The verses convey his sentiment: [۲]

پیره همشیره‌ای‌ست غمخوارم که به او مهرِ مادر است مرا

[She is an elder sister, my comforter, who has a mother's love for me.]

*

او نیاورد تابِ دوریِ من همشیره‌ای‌ست که به مادر برابر است مرا

[She could not bear my separation, for she is equal to a mother to me.]

Sittī al-Nisā Begum came to India in ۱۰۲٤ AH/۱٦۱٥ CE, fourteen years after Ṭālib-i Āmulī left Kāshān, driven by her desire to reunite with her brother. She possessed medical expertise and her skills proved invaluable in the royal harem. She entered Nūr Jahān Begum's (۱٥۷۷-۱٦٤٥ CE, r. ۱٦۱٦-۱٦۲۷ CE) service and became a trusted confidante. During Shāh Jahān's reign (۱۰۳۷-۱۰٦۸ AH/۱٦۲۸-۱٦٥۸ CE), she rose to prominence in the Mughal court through her exceptional service to Mumtāz Maḥal (d. ۱۰٤۰ AH/۱٦۳۱ CE) and her role as a tutor to Jahān Ārā Begum (d. ۱۰۹۲ AH/۱٦۸۱ CE). Moreover, following Mumtāz Maḥal's demise, she was entrusted with the administration of the royal harem. Sittī al-Nisā Begum passed away in ۱۰٥٦ AH/۱٦٤٦ CE in Lahore. Shāh Jahān sanctioned ten thousand rupees for her last rituals and burial. After one year her remains were taken to Akbarābād (Agra) and buried in a tomb build at a cost of thirty thousand rupees in the west of the mausoleum of Mumtāz Maḥal, the Tāj Maḥal.[۳]

According to Fakhr al-Zamānī[٤] and a qiṭaʿ in Ṭālib-i Āmulī's Dīwān[٥], addressed to Empress Nūr Jahān, it seems Ṭālib-i Āmulī had previously been married. His wife may have passed away or been left behind in Iran. Ṭālib-i Āmulī sought a new wife and had initially requested Empress Nūr Jahān's assistance. In this qiṭaʿ, he gently reminds her of his earlier request.

According to the *Kalimāt al-Shoʿarā*,[٦] Ṭālib-i Āmulī married the daughter of Sheikh Ḥātim, a Jahāngīrī noble, in India. They had two daughters who, after his death, were adopted and raised by his sister, Sittī al-Nisā Begum. The elder daughter was

---

۱. Hādī, Nabī, p. ۳۱

۲. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. ۱۲۲-۱۲٤

۳. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. nineteen; Ṣafā, Dhabī-Allāh, Vol. ٥/۲, p. ۱۰٦۱

٤. Fakhr al-Zamānī, Mullā ʿAbd al-Nabī, p. ۳۸٤٤

٥. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. ۱۲٤-۱۲٦٥

٦. Sarkhush Kashmīrī, Mīr Muḥammad Afḍal, p ٦۹, footnote ٤

married to ʿĀqil Khān, while the younger daughter to Ḍiyā al-Dīn, titled Raḥmat Khān, son of Ḥakīm Quṭbā.[۱] In the year ۱۰۵٦ AH/١٦٤٦-٤٧ CE, the younger daughter of Ṭālib-i Āmulī died during giving birth to her child and was buried at Lahore.[۲]

Nevertheless, Muḥammad Ṭāhir Naṣrābādī has mentioned a poet named Mullā Muḥammad Sharīf who claimed to be a descendant of Ṭālib-i Āmulī's family.[۳]

(f) FROM ĀMUL TO KĀSHĀN

Mullā ʿAbd al-Nabī Fakhr al-Zamānī, a contemporary tadhkira-writer (biographer) of Ṭālib-i Āmulī, describes his early days as:

> در اوّلِ جوانی و نوبهارِ زندگانی از مسکن خروج نموده به دارالمؤمنینِ کاشان آمده در آن‌جا متوطّن شد و تأهّل اختیار کرد.
>
> [In the prime of his youth and the bloom of life, he left his hometown and relocated to Kāshān, the Abode of the Faithful, where he settled and got married.][٤]

Although Ṭālib-i Āmulī himself does not mention migrating to Kāshān, historical facts confirm this event. Muḥammad ʿĀrif-i Shīrāzī, author of Laṭāʾif al-Khiyāl, notes:

> در سالِ هزار و ده (۱۰۱۰ق.) از مازندران به عراق رفت و قصیده‌ای در مدحِ شاه گفت.
>
> [In ۱۰۱۰ AH (١٦٠١-٠٢ CE), he travelled from Māzandarān to ʿIrāq and composed a panegyric in praise of the Shāh.][٥]

It is true that Ṭālib-i Āmulī left Āmul during his youth, but obviously he went to Kāshān because his maternal aunt lived in Kāshān and their family was highly esteemed among the Safavid nobility.[٦]

Ṭālib-i Āmulī's decision to leave Āmul was primarily driven by the search for career opportunities and stability. Given that his parents were likely deceased, and as possibly the sole male family member, he struggled to secure a suitable occupation or patronage in Āmul. Seeking relocation for career refuge, he turned to his maternal aunt's family in Kāshān.

Notably, Ṭālib-i Āmulī did not relocate alone; his sister, Sittī al-Nisā Begum, accompanied him, later marrying their maternal cousin, Naṣīra-i Kāshī. This familial connection underscores the likelihood that Ṭālib-i Āmulī sought career support and opportunities through his relatives in Kāshān.

Mullā ʿAbd al-Nabī Fakhr al-Zamānī's account confirms that Ṭālib-i Āmulī

---

۱. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. eighteen

۲. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. nineteen

۳. ibid.

٤. Fakhr al-Zamānī, Mullā ʿAbd al-Nabī, p. ٣٨٤; Hādī, Nabī, p. ٢٤

٥. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. eighteen; Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ١, p. ٧٥٩

٦. *Their house was twice honoured by the auspicious visit of the majesty of Persia*. Hādī, Nabī, p. ٣

married during his stay in Kāshān, further solidifying the notion that his relocation was motivated by finding career stability and support.[١]

An alternative narrative suggests that a failed love affair also played a role in Ṭālib's departure from Āmul, with some attributing his relocation to heartbreak. Fascinatingly, a local lyric in the Āmul dialect, popular among shepherds and nomads, recounts Ṭālib's alleged love story. Although this lyric is not authored by Ṭālib himself, it underscores the enduring local lore surrounding his romantic misfortune.[٢]

Ṭālib-i Āmulī's maternal cousin Ḥakīm Ruknā-i Kāshī 'enjoyed the special favour of royal friendship; he lived in the company of Shāh ʿAbbās as a court physician and poet'[٣] and he introduced the young Ṭālib-i Āmulī to the court. Ṭālib wrote a chronogram at the birth of Ismāʿīl Mīrzā, one the sons of Shāh ʿAbbās, in ١٠١٠ AH/١٦٠١ CE[٤] that testifies his presence in Kāshān till that date. But the admittance of Ṭālib-i Āmulī in the literary circle of Shāh ʿAbbās did not prolonged.

A year later, in ١٠١١ AH/١٦٠٢ CE, Ḥakīm Ruknā-i Kāshī incurred Shāh ʿAbbās's displeasure due to a perceived slight[٦] and and opted for self-exile to preserve his integrity and honour. He relocated to India, where he received great esteem.[٧] Ruknā-i Kāshī's departure to India certainly inspired Ṭālib-i Āmulī to think about India – the land where arts and literature were highly patronized by the ruling elites – However, Ṭālib-i Āmulī initially sought to remain at Shāh ʿAbbās's court, perhaps because, before contemplating migration or leaving his homeland, he aspired to secure a sustainable opportunity under the Shah's patronage. But, Shāh ʿAbbās was much busy with the state affairs and had a little time and interest to spare for poets.

Finally, realising the fact that he could not shine under Shāh ʿAbbās, especially after his cousin Ruknā-i Kāshī's episode, Ṭālib-i Āmulī decided to go back to his native place. The exact year of his return is uncertain, but his four panegyrics for Mīr Abū al-Qāsim, Āmul's governor, suggest it was around ١٠١٤ AH/١٦٠٥ CE, when Mīr Abū al-

---

. Fakhr al-Zamānī, Mullā ʿAbd al-Nabī, p. ٣٨٤; Hādī, Nabī, p. ٣١

. Godarzī, Farāmarz, pp. ٢٧-٣٢٢

٣ . Hādī, Nabī, p. ٤; Iskandar Munshī, p. ٣٢٤

. Hādī, Nabī, p. ٤:٤

شاداب شو ای دهر که شد مالامال از جلوهٔ حسنِ یوسفی مهرِ کمال

وز بهرِ احالهٔ فضایل گردید تاریخِ تولّدش «محیط الافضال»

[Happiness to thee O World! thou hast been enriched with the sum of perfection, glowing with the beauty of Joseph, and to comprehend all excellence, the date of birth (may be called) 'the compendium of virtues'].

٥ . Ḥakīm Ruknā-i Kāshī, in the year ١٠١١ AH/١٦٠٢ CE, came to India and served Emperor Akbar, Jahāngīr and Shāhjahān as court physician and poet. In ١٠٤٣ AH/١٦٣٣-٣٤ CE, he returned to Kāshān where he spent his rest of life and died in ١٠٦٦ AH/١٦٥٥-٥٦ CE. see. Godarzī, Farāmarz, p. ٢٥

. Hādī, Nabī, p. ٥; Rieu, Charles, vol. ٢, p. ٦٨٨٦

٧ . Rieu, Charles, vol. ٢, p. ٦٨٨

Qāsim assumed governorship[۱], or possibly earlier.

However, Ṭālib-i Āmulī struggled to find stability in Āmul due to prevailing political instability and insecurity.[۲] Undeterred, he once again set out in pursuit of career, recognition and fortune.

(g) AT IṢFAHĀN

Following his sojourn in Kāshān and brief return to Āmul, Ṭālib-i Āmulī proceeded to Iṣfahān. There, he encountered Taqī Auḥadī, author of ʿArafāt al-ʿĀshiqīn, who described Ṭālib as remarkably young poet and praised his exceptional poetic and calligraphic skills.[۳]

> ...جوانی است از مستعدان زمان و صاحب طبیعتان دوران، به غایت‌الغایت خوش‌طبیعت فصیح، ملیح فاضل، قابل صاحب فطرت، عالی فکرت، تازه گوی، بسیار تلاش، شاداب ضمیر، جامع فنون هنرمندی، صاحب نظمی در آنِ دلپسندی. کلامش چون گل باران بهاری خورده با طراوت و بیانش چون شیر با شکر آغشته خوش حلاوت. دُرر شهوار کلام خجسته نظامش بسیار تازه و نعمای عبارات نمکین استعاراتش بامزه و بی‌اندازه. پیک فطرتش از خیالات متداولهٔ سهلِ کوته‌اندیشان لختی قدم کمال برتر می‌نهد و رخش فکرتش از جاده افکار راست به راست بلندگویان نیز گامی چند برتر می‌دود، و قایل این مقال وی را در صفاهان قبل از این دریافته بود با آن که هنوز در عنفوان شباب بود و بر صفحه عذار خطی نداشت رقم خط و نظم دلپذیرش چون زلف دلبران صید قلوب عارفان می‌کرد. الحق خوش مینویسد و شعر را از چاشنی تازگی و مزه رتبه عالی داده...
>
> […He is a youthful genius of his time, endowed with a noble nature and exceptional talents. Extremely pleasant-mannered, eloquent, elegant, and virtuous, he possesses a refined

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

۱. Hādī, Nabī, p. ۱۰۱

۲. *... every oriental court had always been a hot bed of intrigues. Poor Mīrzā-i ʿĀlamiyān, with all his circumspection, could not save himself. The trouble continued against him and culminated in an armed clash between him and his subordinate governor of Mashhad, Mehrāb Khān Qachār in 1015 AH/1606 CE. Subsequently, Shāh ʿAbbās was displeased with Mīrzā-i ʿĀlamiyān and disposed him. His kinsman, Mīr Abū al-Qāsim, shared his fate. Ṭālib too suffered the misfortune of losing his patron*. ibid, p. ۱٤

۳. Taqī Auḥadī, *ʿArafāt al-ʿĀshiqīn*, vol. ٤, p. ۲٤٦۳; Ṭāhirī, Shahāb, Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī, p. twenty

> character and lofty thoughts. His words are fresh and innovative, and his expression is sweet as honey. His speech is like spring rain, filled with vitality, and his language is as delightful as sugar-coated wine. The pearls of his discourse are most precious, his phrases are flavourful and captivating, and his metaphors are witty and boundless. His natural disposition transcends the ordinary imagination of the narrow-minded, taking giant strides toward perfection. His intellectual horizon surpasses the conventional path, taking bold leaps forward. I had the privilege of encountering him in Iṣfahān before he reached adulthood, and his charming handwriting and delightful poetry had already captured the hearts of connoisseurs, much like the enchanting locks of a beloved. Indeed, he writes beautifully, and his poetry is infused with freshness and flavour, attaining the highest rank…]

During his stay in Iṣfahān, Ṭālib-i Āmulī composed panegyrics in tribute to Shāh ʿAbbās, but unfortunately, none caught the monarch's attention. Disheartened, he resolved to embark on a pilgrimage to Mashhad, seeking solace and spiritual rejuvenation.

In Mashhad, Ṭālib-i Āmulī penned a poignant panegyric in honour of Imām Riḍā, pouring out his anguish and frustrations in heartfelt verse. His words conveyed the depth of his disappointment and sense of repeated failure.[١]

Following the pilgrimage, Ṭālib-i Āmulī set out for India, driven by an unwavering desire for career advancement and recognition. He chose the Merv route, a pivotal step toward realizing his aspirations.

(h) AT MERV

Following unsuccessful attempts to secure a suitable position in the courts of Mīr Abū al-Qāsim at Āmul and Shāh ʿAbbās at Kāshān and Iṣfahān, Ṭālib-i Āmulī, acting on the advice of friends, redirected his path to Merv.

In Merv, he discovered a generous patron in Malkash Khān,[٢] the city's governor.

---

١. ibid, p. twenty-one

٢. Malkash Khān '*was the son of a tribal chief, Baktash Khān, who headed the Istājalū clan of the Qizilbāsh Turks. Shāh ʿAbbās raised Baktash Khān to the rank of a noble in the twelfth year of his reign (1006-07 AH/1597-98 CE). Henceforth he commanded all the important battles against the Uzbeks and established his fame as one of the most successful and trusted generals in the Persian armies. The northern frontier of the Safawi kingdom presented a challenge to the martial valour of the Persians; and it was Baktash Khān who cleared the turbulent atmosphere. He seized the strategic province of Merv from the Uzbeks in 1009 AH/1600 CE and was posted there as its permanent governor. In the same year his son, Malkash Khān, was assigned the rule of three small districts in the neighbourhood of Merv, viz. Abīward, Nisā, and Baghdād*.' see: Hādī, Nabī, p. ١٥; Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. twenty-one & twenty-two.

Initially, Ṭālib-i Āmulī was overjoyed with his new affiliation, lavishing praise upon his benefactor in effusive verse:

«طالب» از گلشنِ ایران چه هوایی گردید　　به دو برهم زدنِ بال به توران افتاد

[Ṭālib, from the garden of Iran, what a breeze did arise! With two flapping of wings, I fell into Turan.]

However, Ṭālib-i Āmulī's enthusiasm was short-lived, as he grew disillusioned with the Safavid official's indifferent attitude toward arts and literature. Seeking a more nurturing environment, he resolved to leave Malkash Khān's patronage and join the Mughal court of India, renowned for its lavish appreciation of poets, where excellence was rewarded with gold and pearls. To facilitate his transition, Ṭālib-i Āmulī composed a mathnawī[۱] in the same meter as the celebrated *Khusrau Shīrīn*[۲] of Niẓāmī-i Ganjawī (۱۱٤۱-۱۲۰۹ CE) and dedicated it to Baktash Khān (۱۰۱۷ AH[۳]/۱٦۰۸-۰۹ CE.).[٤] In the mathnawī's concluding section, Ṭālib-i Āmulī expressed his heartfelt longing to return to his native land, eager to reunite with relatives and friends.[٥]

دو سال آمد که از محنت‌کشانست　　تو را چون بوسه فرشِ آستانست

[Two years have passed since I've been among the toilers, Laid before Your Majesty like a kiss on the threshold's carpet]

نه از خویشان کند نه از اقربا یاد　　به دیدارِ تو دارد خویش را شاد

[Neither kin nor closest ones come to mind, for seeing You brings joy to my heart]

اگر لطفِ تو اش دستور بخشد　　چو خو کو ذرّه‌ای را نور بخشد

[If Your Majesty's kindness, like the sun, shines forth, and grants permission, illuminating this humble being]

عنان سوی وطن تابیده چندی　　کند خویشانِ خود را ریشخندی

[I would steer (my) reins towards homeland for a while, and delight my kin with (my) presence]

دو روزی با غم‌آشامان سرآرد　　دگر رُخ سوی طوفِ این در آرد

[After two days with kin, I'd return to this threshold, and turn my face again towards Your esteemed court.]

However, after obtaining the permission of his patron, he opted to travel to India instead of

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

---

۱. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. ۱۹٤-۲۰۳۱

۲. The *Khusrau Shīrīn* is the second story of the *Khamsa* (the quintet / five romances) of Niẓāmī-i Ganjawī, composed in ۵۷۱-۵۸۷ AH/۱۱۷٦-۱۱۹۱ CE. It is the tragic romance of the Sasanian king Khusrau Parvīz and Shīrīn, the princess of Armenia.

۳. ibid, p. twenty-two

٤. Nabī Hādī has by mistake mentioned that he dedicated the aforementioned mathnawī to Malkash Khān, son of Baktash Khān: *Ṭālib composed a mathnawī in the metre of (Niẓāmī's) Khusrau Shīrīn, addressing Malkash Khān* (see p. ۱۹).

٥. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. ۲۰۲-۲۰۳۵

returning to Iran.[١]

It can be inferred that Ṭālib-i Āmulī traveled to Merv around ١٠١٤-١٠١٥ AH/١٦٠٥-١٦٠٦ CE, likely prompted by the downfall of Mīrzā-i ʿĀlamiyān and Mīr Abū al-Qāsim, who faced Shāh ʿAbbās I's displeasure. With Āmul and Iṣfahān offering limited opportunities, Merv became his next destination. According to the Tadhkira-i Khair al-Bayān, he arrived in India in ١٠١٦ AH[٢]/١٦٠٧ CE. Considering his two-year stay in Merv, as evidenced by the mathnawī, it is probable that he served Baktash Khān and Malkash Khān there from ١٠١٤ AH/١٦٠٥ CE to ١٠١٦ AH/١٦٠٧ CE. Furthermore, Mīrzā Ghāzī Khān's presence in Qandhār (Qandahar) during ١٠١٥-١٠١٦ AH/١٦٠٦-١٦٠٧ CE[٣] provides additional evidence for Ṭālib-i Āmulī's departure from Merv in ١٠١٦ AH/١٦٠٧ CE. As Ṭālib's first patron in India and subsequent governor of Qandhār, Mīrzā Ghāzī Khān's timeline corroborates Ṭālib's migration.

(i) AT JEHROM

According to a rubāʿī (quatrain)[٤] in the *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, Nabī Hādī suggested that Ṭālib-i Āmulī briefly stopped in Jehrom, during his journey to India. However, the rubāʿī does not clarify whether this halt occurred specifically during his Indian voyage or at another point in his life. Also, Nabī Hādī had incorrectly spelled Jehrom or Jehrum as Jehram and had called it a small town near Hamedan. In fact, Jehrom is a city and capital of Jehrom county of the Fars province (Shiraz) of Iran.[٥] Consequently, Ṭālib-i Āmulī departed Merv in ١٠١٦ AH/١٦٠٧-٠٨ CE, embarking on his journey to India that same year, when he was approximately ٢٢-٢٣ years old. However, Ṭāhirī Shahāb's account records Ṭālib-i Āmulī's journey to India as occurring in ١٠١٠ AH/١٦٠١-٠٢ CE[٦] which is inaccurate. Notably, this date does correspond to Ṭālib-i Āmulī's departure from Āmul.[٧]

ṬĀLIB-i ĀMULĪ IN INDIA

Before embarking on his Indian odyssey, Ṭālib-i Āmulī traversed Iran, navigating varied literary landscapes and patronage. From Āmul to Kāshān, Iṣfahān, and Merv, his journey (١٠١٠-١٠١٦ AH/١٦٠١-١٦٠٧ CE) reflected a relentless quest for artistic recognition. Though he encountered notable figures, Ṭālib-i Āmulī's aspirations remained unfulfilled in Iran. Ultimately, driven by an

---

١. Fakhr al-Zamānī, Mullā ʿAbd al-Nabī, p. ٣٨٤; Hādī, Nabī, p. ١٩١

٢. with reference to Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ١, p. ٧٦٧٢

٣. ibid, vol. ١, p. ٧٦١٣

٤. ibid, pp. ٩٣٦; Hādī, Nabī, p. ٢٠: [translation] *Ṭālib happened to be in company of the Mufti of Jehram; in his assembly he made a display of vanity with people. The poet had a regard for learning and art even though the Mufti's honour rested on his beard like the ear of corn.*

٥. See: https://en.wikipedia.org/wiki/Jahrom

٦. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. two Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ١, p. ٧٥٩

٧. *Laṭāʾif al-Khiyāl*, with reference to Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ١, p. ٧٥٩: [translation: in the year ١٠١٠ AH/١٦٠١-٠٢ CE, he, from Māzandarān went to ʿIrāq (Kāshān) and wrote a panegyric in the praise of the Shāh].

unwavering desire for artistic excellence and recognition, he bid farewell to Merv in ۱۰۱۶ AH/۱۶۰۷-۰۸ CE, embarking on a pivotal journey to India at the age of ۲۲-۲۳, seeking the promise of a more nurturing environment for his talents.

«طالب» گُلِ این چمن به بُستان بگذار | بگذار که می‌شوی پشیمان بگذار

[Ṭālib, leave this garden's flower (love of Iran) behind, you will get nothing otherwise but regret]

هندو نبرد تحفهٔ کس جانبِ هند | بختِ سیهٔ خویش به ایران بگذار[۱]

[Dark things are not an appropriate gift to take to India, Leave your dark fate (your troubled past) in Iran]

The Safavid rulers of medieval Iran, despite their formidable power, differed significantly from their Mughal counterparts in India in their attitude towards arts and literature. While not entirely dismissive of literary pursuits, their patronage was largely reserved for religious literature, specifically Shiite texts, aligning with their faith and propagatory goals. Consequently, poets found limited opportunities for imperial recognition, reward, or creative freedom. Compelled to seek alternative paths, many turned to India, where the Mughals offered generous and lavish patronage and regard to arts and literature. India had become the sanctuary of the Persian Muse, imparting acknowledgment and recognition to talented poets and artists.

Thus, for Persian poets and artists seeking validation and fame, India became the destination of choice, attracting a wave of migrants driven by the desire for artistic recognition:

در آ به هند و ببین رتبهٔ سخا و سخن
که منبعِ سخن و معدنِ سخا این‌جاست
به هند جوهریانند قدرِ فضل شناس
رواجِ گوهرِ دانش به مدّعا این‌جاست

[Come to India and behold the stature of generosity and poetry,
For here lies the source of eloquence and fountain of benevolence.
In India, discerning connoisseurs recognize the value of genius,
and the brilliance of knowledge is cherished, its true value here][۲]

Ṭālib-i Āmulī harboured ambitions to become the most renowned poet of his era. Like his contemporaries, he was captivated by the allure of India and the Mughal court, aspiring to become the Poet Laureate (*Malik al-Shuʿarā*) of the Mughals, emulating the likes of Ghazālī-i Mashhadī and Faiḍī-i Fayyāḍī. Following his maternal cousin Ḥakīm Ruknā-i Kāshī's migration to India in ۱۶۰۲ CE (۱۰۱۱ AH), and his own failed attempts to establish himself in Iran, Ṭālib-i Āmulī eagerly sought opportunities to follow in

۱. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. ۹٤٥; Hādī, Nabī, p. ۲۰۱
۲. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. ۳۸۷-۳۸۸

Ruknā-i Kāshī's footsteps. Finally, in ١٦٠٧ CE (١٠١٦ AH), he seized his chance, setting the stage for a transformative journey that would shape his literary legacy. With his sights firmly set on the Mughal court, Ṭālib-i Āmulī embarked on a path that would lead him to the pinnacle of poetic excellence.

(a) AT QANDHĀR

Following his departure from Merv, Ṭālib-i Āmulī secured the esteemed patronage of Mīrzā Ghāzī Khān Tarkhān Waqārī,[١] Governor of Qandhār. Notably, Mīrzā Ghāzī Khān was a talented poet in his own right, despite his administrative responsibilities. Emperor Jahāngīr lauded him in his *Tuzuk*:

میرزا غازی فی‌الجمله کمالی داشت، شعر هم می گفت.

> [(In fine), Mīrzā Ghāzī was truly accomplished, and he also composed verses.][٢]

According to the *Tārīkh-i Ṭāhirī*, Ṭālib-i Āmulī and Fāʾiq-i Lāhījānī (also known as Shamsa-i Zarrīn-Qalam) arrived at Qandhār during a pivotal moment: the siege of the Qizilbāsh army by Mīrzā Ghāzī Khān, which lasted from Shawwāl ١٠١٥ AH to Rajab ١٠١٦ AH (February-November ١٦٠٧ CE). During this time, they entered into Mīrzā Ghāzī's service.[٣] However, contrary to the *Tārīkh-i Ṭāhirī*'s account, a qaṣīda and qiṭaʿ in the Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī (pp. ١٢٢, ٩٨-١٠٤) suggest that Ṭālib-i Āmulī was actually in Āgra when Mīrzā Ghāzī assumed the governorship of Qandhār. Moreover, it appears that Mīrzā Ghāzī extended an invitation to Ṭālib-i Āmulī. However, due to the inclement weather and flooded roads, Ṭālib-i Āmulī responded with the following qiṭaʿ:[٤]

ایا ستوده صفاتی که از گُلِ وصفت کلاه‌گوشهٔ اندیشه گلشن است مرا

> [O you of virtues worthy of praise, from the rose that embodies your commendation, the sanctuary of my thoughts has blossomed into a garden]

---

١. Nabī Hādī, regarding Mīrzā Ghāzī and his appointment as the governor of Qandhār, writes that: *Mīrzā Ghāzī Khān… was of the same age as the youthful poet (Ṭālib), but in military skill and administrative strategy, was advanced enough and held the rank with grey-bearded nobles… He saved Qandahar from the Qizilbāsh invaders of Persian in 1015 AH/1606 CE… two years later, in the month of Rajab 1017 AH/1608 CE, the royal decree was issued to despatch Mīrzā Ghāzī as the permanent governor of Qandahar*. ibid, p. ٢٣. However, the *Tuzuk-i Jahāngīrī* mentions the date of his appointment as ١٠th of Ramaḍān ١٠١٦ AH/٢٩th of Dec. ١٦٠٧ CE, and also says that waiting for necessary help and arrangements (after the supressing the Qizilbāsh invaders), it took him some time to reach Qandhār. Another entry of the *Tuzuk-i Jahāngīrī* says that Mīrzā Ghāzī was ordered to go to Qandhār on ١٤th of Rabīʿ al-Thānī ١٠١٧ AH/٢٨th of July ١٦٠٨ CE (see *Tuzuk-i Jahāngīrī*, pp. ٤١-٤٢, ٥٠-٥١, ٧٥-٧٧, ٨٧). Hence, Mīrzā Ghāzī too the charge of the governorship of Qandhār in ١٠١٧ AH/١٦٠٨ CE.

٢. Hādī, Nabī, p. ٢٦; *Tuzuk-i Jahāngīrī*, p. ٦٣

٣. Muḥammad, Sayyīd Ṭāhir, pp. ٤١٠-٤١١; Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ١, p. ٧٦١

٤. Translation by Nabī Hādī, pp. ٢٣-٢٤٤

ز شـــوقِ مـدحِ تو بر منطقِ بیـان گوئی زبانِ خامه یکی شـــاخِ ســوســـن اســـت مرا

[With yearning for your praise, my expressive pen's tip, becomes eloquent, like the slender stem of a lily]

هجومِ پرتوِ مهرت بـه ســینهٔ صـــدچـاک ظهورِ معنیِ خورشـــیـدِ روشـــن اســـت مرا

[Within my hundred times broken heart, the rush of Your love's light unfolds, the manifestation of the brilliant Sun of Meaning]

بـه پـای دیـده گر امروز نـامـدم ســویـت مگو کـه کـاهلیِ طبع رهزن اســـت مرا

[If I hadn't come to you walking through my eyes today, don't say my nature's indolence caused the delay]

تـمـام عزمِ رهِ خـدمتم ولیـک ســحـاب به دســتِ گریه عنان‌گیرِ دامن اســـت مرا

[My determination was set to rush to Your presence, yet, stormy clouds of weeping have grasped my hem]

Ṭālib-i Āmulī's journey to Qandhār was marked by delay and difficulty. Initially, he passed through Qandhār en route to Āgra, as Mīrzā Ghāzī had not yet assumed the governorship. However, upon Mīrzā Ghāzī's appointment in ۱۰۱۷ AH/۱۶۰۸ CE, Ṭālib-i Āmulī returned to Qandhār via Lahore and Multan. His travel plans were disrupted by the rainy season, forcing him to temporarily reside in Multan due to flooded rivers and submerged roads.

Eventually, he arrived in Qandhār in ۱۰۱۸ AH/۱۶۰۹ CE, where he composed a poignant qaṣīda (Dīwān, pp. ۹۸-۱۰۴) recounting the challenges of his arduous journey from Agra to Qandhār:[۱]

خـــرد پناهـــا آشـــفته خـــاطری نگذاشـــت کـــه در ثنـــای تـــو ســـنجم نـــوای ســـحبانی

[Wise mentor, my troubled mind has left me unable to sing Your praises, like a nightingale's melancholic tune]

مشـــقّتِ ســـفر و رنـــجِ راه و شـــدّتِ دی ببســـت نطـــق مـــرا دســـتِ گـــوهر افشـــانی

[The journey's hardships, the path's struggles, and winter's harshness have silenced my voice, stifling the pearls of praise]

ســـخن ز خـــاطرِ افســـرده ناتمـــام آیـــد تمـــام رس نبـــوَد میـــوهٔ زمســـتانی

[Words born from a troubled mind remain incomplete, like winter fruits, lacking full ripeness and juice]

خـــدای دانـــد و مـــن بنـــده کانـــدرین مـــدّت چـــه‌ها کشـــیده‌ام از حادثـــاتِ دورانـــی

[Only God knows, and I, His humble servant, the countless trials I've endured from fate's turmoil during this journey]

۱. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. ۹۸-۱۰۴ and ۱۰۲-۱۰۳; Translation by Nabī Hādī, pp. ۲۴-۲۵

در ایـن سـفر کـه نصـیبم مبـاد دیگـر بـار بـه گونه‌گونـه غمـم بـود صـحبتِ جـانی

[In this journey, which I pray never to repeat, various sorrows befriended my soul]

ز اگـره تـا بـه خیابـانِ گلشـنِ لاهـور رفیـق بـودمِ بـا ابرهـای بـارانی

[From Agra to Lahore's blooming gardens, rainy clouds were my constant companions]

بـه عـزمِ مولتـان چـون زورقـی شـدم چـو هـلال زد از سرشـکمِ نـیلاب کـوس عمّـانی

[When I journeyed to Multan, my tears flowed like the Nīlāb's (Indus) overflowing waters, signalling farewell]

چـو بخـت یافـت بـه مُلتـان سـلامتم، از رشـک چهـار مـاه در آن قلعـه داشـت زنـدانی

[Upon arriving safely in Multan, Fortune, as if envious, held me captive there for four months.]

ز مکـث مولتـان نزدیـک شـد بـدان کـه مـرا بـدل شـود لقـبِ «آملـی» بـه «مُلتـانی»

[Due to my prolonged stay in Multan, my title ‘Āmulī’ was on the verge of becoming ‘Multānī’]

کنـون کـه آمـده‌ام از تـو چشـمِ آنـم هسـت کـه روی تربیّـت از بخـتِ مـن نگردانـی

[Now that I've arrived before you, I hope you won't withdraw your gracious patronage from me]

The *Tadhkira-i Khair al-Bayān*[1] mentions Ṭālib’s presence at the court of Mīrzā Ghāzī Khān in the year ۱۰۱۹ AH/۱۶۱۰-۱۱ CE., where he was dwelling with esteem and regard. He wrote ten qaṣīdas, several qiṭaʿ and two tarkīb-bands in praise of his patron.[2] Also he wrote several ghazals in reply or imitation of Mīrzā Ghāzī. However, due to adverse climatic conditions in Qandhār affecting his health and a six-month bout of pox,[3] combined with Mīrzā Ghāzī Khān's fluctuating economic situation,[4] Ṭālib took leave of his patron and embarked on a new journey to realize his dreams and aspirations.

The author of the *Tadhkira-i Maikhāna* says that after departing from Merv, Ṭālib-i Āmulī first reached and stayed in Qandhār and then departed to Āgra[5] after the demise of Mīrzā Ghāzī Khān in ۱۰۲۰ AH[6]/۱۶۱۱ CE.

---

۱. with reference to Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, p. ۷۶۷

۲. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. ۲۵-۲۶, ۲۶-۲۹, ۴۵, ۵۰-۵۴, ۵۴-۵۶, ۵۷-۶۳, ۶۴-۶۵, ۷۲-۷۴, ۷۷-۷۹, ۹۸-۱۰۴, ۱۲۲, ۱۴۵, ۱۷۳-۱۷۶, ۱۷۶-۱۸۲

۳. ibid, p. ۱۴۵

۴. Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, p. ۷۶۳

۵. Fakhr al-Zamānī, ʿAbd al-Nabī, p. ۵۴۸; Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, p. ۷۶۰; Nabī Hādī, p. ۳۲.

۶. The *Tadhkira-i Maikhāna* (p. ۵۴۸) incorrectly mentions Mīrzā Ghāzī’s death in the year ۱۰۲۰ AH/۱۶۱۱ CE. see: *Tuzuk-i Jahāngīrī*, p. ۱۰۹: در بیست و پنجم همین ماه که اردیبهشت باشد، خبر فوت

(b) AT ĀGRA AND AḤMADĀBĀD AND AGAIN AT ĀGRA

Ṭālib-i Āmulī after two years of affiliation with Mīrzā Ghāzī Khān from ۱۰۱۸ to ۱۰۲۰ AH (۱۶۰۹ AH to ۱۶۱۱ CE), came back to Āgra in ۱۰۲۰ AH[۱]/۱۶۱۱ CE. Upon arrival in Āgra, following a brief wait, he gained the favour of Khwāja Qāsim Dayānat Khān, a prominent Jahāngīrī nobleman of considerable influence, who remained alive until at least ۱۰۳۱ AH/۱۶۲۲ CE. Khwāja Qāsim subsequently recommended Ṭālib-i Āmulī to ʿAbd-Allāh Khān Fīrūz-i Jung, the then governor of Gujarat:

> خواجه قاسم دیانت‌خان دو کلمهٔ سفارش در بابِ او (طالب) به خانِ عالی‌شان تهمتنِ معرکهٔ روزِ جنگ عبدالله‌خان فیروزِ جنگ نوشت…
>
> [Khwāja Qāsim Dayānat Khān wrote a letter of recommendation for Ṭālib to the illustrious and victorious ʿAbd-Allāh Khān, conqueror of battles…][۲]

ʿAbd-Allāh Khān Fīrūz-i Jung extended an invitation to Ṭālib-i Āmulī to join him in Aḥmadābād, the governor's official residence. The governor personally penned a gracious letter to the poet and received him with conspicuous courtesy:[۳]

> چون طالب به مطلب رسید، خانِ فیروز جنگ آن‌قدر مروّت و مردمی بدو نمود و آن مایهٔ احسان و انسانیّت به او فرمود که در این جزوِ زمان از کم کسی آید.
>
> [When Ṭālib reached his destination, the Khān-i Fīrūz Jang showed him so much courtesy and humanity, and bestowed such gracious kindness upon him, that it was seldom found in this period.][۴]

Ṭālib-i Āmulī composed three qaṣīdas, one tarkīb-bund, and a ghazal in the eulogy of ʿAbd-Allāh Khān.[۵] However, his sojourn at ʿAbd-Allāh Khān's court was short-lived, despite the governor's remarkable generosity.

According to the author of *Tadhkira-i Maikhāna*, Ṭālib-i Āmulī, for unspecified reasons, soon separated from ʿAbd-Allāh Khān and returned to Āgra.[۶] Two possible factors may have driven his dissatisfaction:

First, ʿAbd-Allāh Khān Fīrūz-i Jung lacked intellectual inclinations, possessing an uncultivated mind devoid of refined tastes. He excelled as a brave soldier and bold commander but was also known for his ruthlessness.[۷] And second, Ṭālib-i Āmulī's ardent desire for imperial recognition at Jahāngīr's court remained unfulfilled during his

---

[on the ۲۵th of the same month of Urdībihisht (۱۳th of Rabīʿ al-Awwal ۱۰۲۱ میرزا غازی رسید AH/۱۴th of May, ۱۶۱۲ CE), the news of Mīrzā Ghāzī's death arrived].

۱: Fakhr al-Zamānī, ʿAbd al-Nabī, p. ۵۴۸: …. در همان سال که سنهٔ عشرین و الف بود به دارالخلافهٔ آگره آمد، این ضعیف را مرتبهٔ اوّل در هند در آن ایّام با او ملاقات واقع شد. ۱۰۲۰ AH – [… and in the same year (۱۶۱۱CE.) he came to the capital city of Āgra, and I, for the first time met him during those days.].

۲. Fakhr al-Zamānī, ʿAbd al-Nabī, p. ۵۴۹; Hādī, Nabī, p. ۴۴

۳. Hādī, Nabī, p. ۴۵

۴. Fakhr al-Zamānī, ʿAbd al-Nabī, p. ۵۴۹; Hādī, Nabī, p. ۴۴

۵. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. ۳۲-۳۵, ۷۹-۸۲, ۱۰۴-۱۰۷, ۱۸۲-۱۸۵, ۴۴۹-۴۵۰

۶. Fakhr al-Zamānī, ʿAbd al-Nabī, p. ۵۴۹; Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, pp. ۷۶۴

۷. Hādī, Nabī, p. ۴۷; Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, pp. ۷۶۴

association with the Khān.[۱]

Following his association with ʿAbd-Allāh Khān, Ṭālib-i Āmulī sought to establish a connection with Ḥakīm Masīḥ al-Zamān,[۲] Emperor Jahāngīr's esteemed court physician. He initially attempted to reach out through a letter, later meeting him in person. In his letter, Ṭālib-i Āmulī explained that he had initially planned to embark on the hajj from Gujarat but diverted his journey to meet Ḥakīm Masīḥ al-Zamān, hoping to secure his patronage.[۳] However, he failed to capture the Ḥakīm's attention. Fortunately, Khwāja Qāsim Dayānat Khān, who had previously recommended Ṭālib to ʿAbd-Allāh Khān, intervened once more to assist him.[٤]

(c) ṬĀLIB-I ĀMULĪ'S FIRST IMPERIAL AUDIENCE

Khwāja Qāsim Dayānat Khān, deeply impressed by Ṭālib-i Āmulī's poetic genius and exceptional talents, lavishly praised his merits to Emperor Jahāngīr. This enthusiastic endorsement secured a private audience with the emperor.[٥]

To calm his nerves, Ṭālib-i Āmulī consumed an intoxicating beverage (mufarreḥ) before the royal audience. However, overwhelmed by its effects, he became severely intoxicated and unable to speak. This unfortunate incident embarrassed both Ṭālib-i Āmulī and Khwāja Qāsim Dayānat Khān.[٦] Racked with guilt, Ṭālib-i Āmulī spent a sleepless night. He then composed a lengthy qiṭaʿ (poem) addressed to Khwāja Qāsim, explaining the events of that fateful night and seeking forgiveness:[٧]

مفرّحی زده بودم به قصدِ گفتنِ شعر عروجِ نشّئهٔ او کرد، هر چه کرد به

[I had taken 'mufarreḥ' to spark poetic creativity (before the meeting), but it ended up overwhelming me]

به بزمِ پادشهم زآن زبان نمی‌گردید که گشته بود مرا خشک از آن زبان و

[In the imperial gathering, my tongue was paralyzed and my mouth dry and

---

۱. Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, pp. ۷٦٤

۲. Ḥakīm Ṣadr al-Dīn Ilāhī Shīrāzī, son of Ḥakīm Fakhr al-Dīn Muḥammad. He came to India in ۱۰۱۰ AH/ ۱٦۰۱-۰۲ CE, and got associated with the court of Akbar (r. ۱٥٥٦-۱٦۰٥ CE). during Jahāngīr's reign, he was a trusted physician of the emperor and after the demise of Ḥakīm ʿAlī Gīlānī became the court physician and earned the title of Ḥakīm Masīḥ al-Zamān. During the reign of Shāhjahāh also remained as a trusted courtier and physician. He also became the governor of Surat. He died in Kashmīr in ۱۰٦۰ AH/۱٦٥۰ CE. see: Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, pp. ۸۹-۹٤

۳. Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, pp. ۷٦٥۳

٤. ibid; Nāṣirī, Ḥasan Sādāt, vol. ۲, p. ۸۷۸

٥. Āzād Bilgrāmī, p. ۳۰۰; Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, pp. ۷٦٥; Hādī, Nabī, p. ۷۱٥

٦. Āzād Bilgrāmī, p. ۳۰۰; دیانت‌خان تعریفِ او به مسامع خلافت رسانیده پادشاه را مشتاق ساخت و او را به حضور برد، اتّفاقاً طالبا برای رسایی دماغ، مفرّحی استعمال کرده می‌رود، و استیلای نشأه حواسِ او را معطّل می‌سازد و گنگ شده اصلاً زبانش به نطق آشنا نمی‌شود… [translation: Dayānat Khān praised him before the royal audience making the emperor keen to seem, and took (Ṭālib) before him. Incidentally, (Ṭālib), consumed a mufarreḥ to stay present-minded, but the intoxication made him dump and could not utter a single word].

۷. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. ۱٤٦-۱٤۹; Translation by Nabī Hādī, pp. ۷۳-۷٤۷

unable to utter a word]

سخن‌شناسا، به پیشِ تو چون بر آرم سر کز انفعال سرم غوطه خورد در گردن

[O Virtuoso of verse, how can I lift my head before you, that is shamefully bowed, and sunk beneath my neck]

گناه طالعِ من کرد لیک من شده‌ام به جرمِ طالعِ خود مستحقّ دار و رسن

[The sin was committed by my luck, yet I hold myself accountable, deserving of the noose and gallows]

Dayānat Khān, upon learning of Ṭālib-i Āmulī's predicament, humbly pardoned him.[۱] Following his disappointing debut, where he failed to capture the emperor's attention, Ṭālib-i Āmulī was compelled to seek alternative avenues for redemption.

(d) AT THE SEA-PORT OF SURAT

In ۱۰۲۱ AH/۱۶۱۳ CE, Chīn Qilīch Khān,[۲] son of Qilīch Muḥammad Khān (the governor of Kābul region) and bakhshdār of Tīrāh, assumed governorship of his father's jagir, the port city of Surat.[۳] Ṭālib-i Āmulī, having connections with Chīn Qilīch Khān, accompanied him to Surat.[٤] He enjoyed Chīn Qilīch Khān's company so much that he forgot the luxury of Mīrzā Ghāzī Khān's court in Qandhār[٥] and the comfort of Āmul:[٦]

آمل ز یاد رفته مرا از التفاتِ تو تا خویش را به بندرِ سورت کشیده‌ام

[Āmul has faded from my memory due to your kindness, since I brought myself to Surat's port]

According to S. Nabī Hādī in his biography of Ṭālib-i Āmulī:

> The period of Ṭālib's stay at Surat was brief but very pleasant. It was free from personal anguish and the poet enjoyed the sunshine of a generous patronage… Chīn Qilīch applauded him in the highest terms, gave him the strongest marks of esteem, and distinguished him as his own special

---

۱ Āzād Bilgrāmī, p. ۳۰۰; Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, pp. ۷٦٥.

۲ The author of *Maāthir al-Umerā* says: میرزا چین قلیچ خلف ارشد میرزا قلیچ محمّد خان اکبری اندجانی است، از اربابِ فضل و کمال بود… در جود و سخا دستی بلند داشت و خالی از شهامت و پُردلی نبود و به تدابیر مُلکی بسیار می‌رسید و مدّت‌های مدید در فوجداریِ جونپور و بنارس گذرانید و گویند در مجلس‌آرایی سلیقه داشت. محفلش قسمی به اسبابِ عیش و طرب آراسته و پیراسته می‌گردید که مشاهدهٔ آن زاهدِ صدساله را به حسرت می‌انداخت [translation: Mīrzā Chīn Qilīch Khān, the noble son of Mīrzā Qilīch Muḥammad Andjānī of Akbar's time, was a learned and excellent… and was very liberal. Nor was he wanting in courage and greatness of heart. He was well-accomplished in administrative matters and for a long time was a *faujdar* at Jaunpur and Banaras. He was skilful in entertaining and that his concourses were so mirthful and sensuously gay that would provoke even a centenarian ascetic]. With reference to Hādī, Nabī, p. ۳۳.

۳ *Tuzuk-i Jahāngīrī*, p. ۱۳۲.

٤ Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, pp. ۷٦٥.

٥ According to *Maāthir al-Umerā*: در مجلس‌آرایی سلیقه داشت. محفلش قسمی به اسبابِ عیش و طرب آراسته و پیراسته می‌گردید که مشاهدهٔ آن زاهدِ صدساله را به حسرت می‌انداخت [translation: He (Chīn Qilīch Khān) was skilful in entertaining and that his concourses were so mirthful and sensuously gay that would provoke even a centenarian ascetic]. With reference to Hādī, Nabī, p. ۳۳.

٦ Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. ۱٤۳٦.

favourite. The generous patron provided the poet with all comforts of life, and the poet in return, expressed his gratitude in the most passionate and burning rhymes.[١]

Before Ṭālib-i Āmulī could fully express his gratitude through verse, fate intervened. Qilīch Muḥammad Khān passed away in Peshāwar towards the end of Shaʿbān ١٠٢٢ AH/October ١٦١٣ CE. Chīn Qilīch Khān, as the eldest son, immediately departed for Peshāwar to perform funeral rites and settle affairs,[٢] leaving Ṭālib-i Āmulī to face hardship and distress once more.[٣] Having written only two qaṣīdas[٤] in praise of his patron, Ṭālib-i Āmulī's time in Surat was cut short.

However, a ghazal[٥] in his Dīwān reveals a subsequent journey to Lahore, where he met Shāpūr-i Tehrānī[٦] (d. ١٠٣٠ AH/١٦٢١ CE or ١٠٤٠ AH/١٦٣٠-٣١ CE)[٧] for the second time. This encounter inspired another heartfelt poem in Shāpūr's praise.

چـه خوشـحالم کـه بعـد از مـدّتِ یـک سـالِ مهجـوری

خـــوش و خوشـــوقت او را دیـــدم و لاهـــور را دیـــدم

[I am utterly delighted to see him and Lahore, happy and prosperous, after a year apart]

The ghazal suggests two possible scenarios:

(a) During his journey from Qandhār to Āgra in ١٠٢٠/١٦١١ CE, Ṭālib-i Āmulī first met Shāpūr-i Tehrānī at Lahore.
(b) After Qilīch Muḥammad Khān's passing, Chīn Qilīch Khān rushed to Peshāwar. Ṭālib-i Āmulī likely accompanied him, either stopping at Lahore en route or visiting later, where he reunited with Shāpūr-i Tehrānī and expressed his joy in the ghazal.

Whatever the case may be, one fact remains certain: Ṭālib-i Āmulī met Shāpūr-i Tehrānī for the second time at Lahore in ١٠٢٢ AH/١٦١٣ CE. This encounter held great significance, as Shāpūr-i Tehrānī was a relative of Iʿtimād al-Daula Ghiyāth al-Dīn Muḥammad Tehrānī (d. ١٠٣١ AH/١٦٢٢ CE),[٨] Emperor Jahāngīr's influential father-in-law and grand-vizier. Ṭālib-i Āmulī hoped to leverage this connection to secure a recommendation to the royal court, potentially reviving his chances of imperial patronage.[٩]

(e) AT AJMER

---

١. Hādī, Nabī, p. ٣٧, ٤١
٢. *Tuzuk-i Jahāngīrī*, with reference to Hādī, Nabī, p. ٤٣
٣. Hādī, Nabī, p. ٤٤; Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ١, p. ٧٦٦
٤. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. ١٣-١٥, ٦٥-٦٩
٥. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. ٧٠٨; Noʿmānī, Shiblī (Iran ed.), vol. ٢, p. ١٤٦-١٤٧٥
٦. Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ١, pp. ٥٩٩-٦١٣٦
٧. ibid, p. ٦٠٤
٨. Beale, William, p. ١٨٥-١٨٦; Encyclopaedia Iranica: https://iranicaonline.org/articles/gia-beg-
٩. Noʿmānī, Shiblī (Iran ed.), vol. ٢, p. ١٤٦-١٤٧

«طالــب» ز ســیرِ گلشــنِ اجمیــر چــون نســیم
مگــذر خیــال کــن کــه بــه آمــل نشســته‌ایم

[O Ṭālib, don't breeze past Ajmer's garden, imagine as if you are in Āmul][1]

Although it remains uncertain whether Shāpūr-i Tehrānī recommended Ṭālib-i Āmulī to Iʿtimād al-Daula, it is evident that by ۱۰۲۳ AH/۱۶۱۴ CE,[2] Ṭālib had secured patronage under Iʿtimād al-Daula in Ajmer.[3] Iʿtimād al-Daula, deeply impressed by Ṭālib's poetic genius, took him under his wing, instructing him in royal etiquette and protocols. He even appointed Ṭālib as his muhrdār[4] (keeper of seals). However, Ṭālib soon found the role challenging and penned the following qiṭaʿ[5] as a polite excuse:

چــو مِهــرِ تــو دارم، چــه حاجــت بــه مُهــر
مــــرا مِهـــــرداری بـــــه از مُهـــــرداری

[Since I am the keeper of your love (mihr), I need no seal (muhr); for me, keeping love is greater than keeping seals]

Under Iʿtimād al-Daula's patronage, Ṭālib-i Āmulī flourished, composing numerous qaṣīdas in praise of his generous patron.[6] Taqī Auḥadī, author of *ʿArafāt al-ʿĀshiqīn*, attests to Ṭālib-i Āmulī's continued association with Iʿtimād al-Daula:[7]

... در ملازمت اعتمادالدّوله کمال ترقی کرده و می‌کند روز به روز در همه حالات تزاید... در اجمیر الحال که هزار و بیست و پنج (۱۰۲۵ق) است، خود همه روز در شرف صحبت واقعیم چه در جوار هم ایم و به خدمت و صحبت او مأنوس و مشعوف. الحق وجودش به غایت مغتنم و عزیز است...

[…Under the patronage of Iʿtimād al-Daula, [Ṭālib-i Āmulī] has achieved utmost prosperity and continues to flourish day-by-day in every regard... Currently, in Ajmer, in the year ۱۰۲۵ AH [۱۶۱۶ CE], I am blessed to be in his esteemed company every day, enjoying his hospitality and companionship, which is always delighting and enchanting. Indeed, his presence is exceedingly valuable and dear...]

This testimony confirms Ṭālib-i Āmulī's association with Iʿtimād al-Daula in Ajmer from ۱۰۲۳ AH/۱۶۱۴ CE to at least ۱۰۲۵ AH/۱۶۱۶ CE.

---

۱. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. ۷۱۰; Hādī, Nabī, pp. ۵۵۱.

۲. Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, p. ۷۶۶۲.

۳: Fakhr al-Zamānī, ʿAbd al-Nabī, p. ۵۵۰. آن وزیر همایون مشیر طالبِ آملی را در خدمتِ خود نگاه داشت و در صددِ تربیتِ او شد تا نشو و نما یافت, [translation: that auspicious companion (Iʿtimād al-Daula), kept Ṭālib-i Āmulī and tried well in his training and he progressed well].

۴. Hādī, Nabī, pp. ۶۸-۷۱۴.

۵. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. ۱۵۳-۱۵۶۵.

۶. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. ۳-۷, ۷-۹, ۱۱۸-۱۲۱, ۹۸۷-۹۸۹, ۹۸۹-۹۹۴, ۹۹۴-۹۹۶, ۱۰۰۹-۱۰۱۲, ۱۰۲۵-۱۰۲۸, ۱۰۲۸-۱۰۳۰, ۱۰۳۰-۱۰۳۵, ۱۰۵۳-۱۰۵۶, ۱۰۶۲, ۱۰۶۶.

۷. Taqī Auḥadī, *ʿArafāt al-ʿĀshiqīn*, vol. ٤, p. ٢٤٦٤٧.

At Ajmer, Ṭālib-i Āmulī faced rivalries and harsh criticisms from his contemporaries, particularly Shaidā-i Fatḥpūrī (d. ۱۰۸۰ AH/۱٦٦۹-۷۰ CE). Ṭālib's position at the court of Iʿtimād al-Daula and his ambitions to further his career '*excited the jealousy of many people among whom the poet, Shaidā of Fatehpur, held a position of eminence. Shaidā had acquired a notoriety as a jester among his contemporaries and he deserves to be remembered in Mughal poetry for his remarkable satires. His scurrilous tongue frightened everyone, and once his malignity was provoked, it was impossible to appease him till his rival was covered with most sarcastic lampoons… Shaidā gave vent to his spleen against Ṭālib in the following burlesque*:

شـــــب و روز مخـــــدومنا طالبـــــا پـــیِ جیفـــهٔ دنیـــوی در تـــگ اســـت

[our lord Ṭālib is engaged day and night in quest of a worldly preferment]

مگـــر قـــولِ پیغمبـــرش یـــاد نیســـت کـــه دنیاســـت مـــردار و طالـــب ســـگ اســـت

[perhaps he does not know the Prophet's saying: the world is impure and its Ṭālib (seeker) is a dog]'[۱]

Many more instances can be cited,[۲] but Ṭālib-i Āmulī refrained from engaging in such disputes. Instead, he remained focused on his aspirations, ultimately achieving his goal of entering the esteemed royal Mughal court.

It is noteworthy that Emperor Jahāngīr resided in Ajmer from Shawwāl ۱۰۲۲ AH to Dhīqaʿda ۱۰۲۵ AH (November ۱٦۱۳ to November ۱٦۱٦ CE),[۳] with Iʿtimād al-Daula in attendance. Although biographical sources omit the specifics of Ṭālib-i Āmulī's admission into royal service, and the poet himself remains silent on the matter, it is evident that his affiliation with Iʿtimād al-Daula at Ajmer, facilitated by the latter's recommendations, secured his entry into the royal court.

(f) IN THE SERVICE OF THE EMPEROR JAHĀNGĪR

Ṭālib-i Āmulī, after joining Emperor Jahāngīr's service, evidently accompanied him on frequent journeys throughout his domains. However, while the Memoirs of Emperor Jahāngīr detail these journeys, Ṭālib-i Āmulī's role remains unmentioned. Furthermore, there is scant information about his association with the emperor in historical sources and biographies, both before and after his promotion to Malik al-Shuʿarā (Poet-laureate) of the royal court. Considering the available evidence, it is clear that Ṭālib-i Āmulī established affiliation with Emperor Jahāngīr during his stay in Ajmer.

---

۱. with reference to Hādī, Nabī, p. ٥٧; Shahāb Ṭāhirī (pp. forty-three, forty-four) has argued that the mentioned verses could not be for Ṭālib-i Āmulī since Shaidā at that time was an ordinary soldier and could not have the daring of such a contempt for the poet-laureate, instead, in his views the above verses were written for Abū Ṭālib Kalīm-i Kāshānī (d. ۱٦٥۱ CE). But it must be taken into account that when Shaidā wrote the above verses, Ṭālib-i Āmulī was still struggling to get a suitable position at the Mughal court like others and later Shaidā's harsh comment that '*our elders were fortunate who passed away from this world before seeing Ṭālib as poet-laureate*' (Hādī, Nabī, pp. ۷٦-۷۷ with reference to *Mirāt al-Khiyāl* of Sher Khān Lodī), proves that the above verses were written for Ṭālib-i Āmulī, not Abū Ṭālib Kalīm-i Kāshānī.

۲. see Hādī, Nabī, pp. ٥۷-٦۱, ٦٤-٦۷, ۷٦-۷۷

۳. *Tuzuk-i Jahāngīrī*, pp. ۱٤٤, ۱۹٤; Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, p. ۷٦۷

As previously mentioned, Ṭālib-i Āmulī arrived in Ajmer in ۱۰۲۳ AH/۱۶۱۴ CE[۱] and entered into the service of Iʿtimād al-Daula. After the needed mentoring Ṭālib for a period, Iʿtimād al-Daula introduced him to the royal court. Consequently, it can be inferred that Ṭālib-i Āmulī joined royal service approximately between ۱۰۲۴ AH/۱۶۱۵ CE and ۱۰۲۵ AH/۱۶۱۶ CE.

In ۱۰۲۵ AH/۱۶۱۶-۱۶۱۷ CE,[۲] Jahāngīr departed Ajmer and marched to Māndū in the Deccan[۳] with Ṭālib-i Āmulī among the royal retinue. Taqī Auḥadī, author of *ʿArafāt al-ʿĀshiqīn*, mentions this journey in the biographical notice of Maulānā Sarwarī Yazdī[۴] that:[۵]

... وی [سَروَری یزدی] را در راه ماندو دیدیم و با ما رفاقت داشت. در اوایل با میرزا غازی بود و چون به هند آمد با اعتمادالدّوله به‌سر می‌کرد و بالفعل در دکن است... و در آن راه بنده با حکیم عارف و شاه طالبا و حکیم رکنا قصیدهٔ «پنج ردیف» طرح کرده بودیم، بد نگفت...

[…We met him (Sarwarī Yazdī) on the road to Māndū, and thereafter he kept our company. Initially, he was with Mīrzā Ghāzī, and when he came to India, he resided with Iʿtimād al-Daula, and currently, he is in the Deccan... and on that journey, I, along with Ḥakīm ʿĀrif, Shāh Ṭālib, and Ḥakīm Ruknā, composed a qaṣīda in a five-rhyme scheme; he was not inferior (at composing)]

Consequently, Ṭālib-i Āmulī accompanied Emperor Jahāngīr with the royal retinue on the journey to Māndū. Emperor Jahāngīr arrived in Māndū in Rabīʿ al-Awwal ۱۰۲۶ AH/March ۱۶۱۷ CE[۶] after a protracted journey of over four months. From Māndū, the Emperor proceeded to Gujarat and, following a ten-day halt at Cambay,[۷] entered Aḥmadābād on January ۵, ۱۶۱۸ CE (Muḥarram ۱۰۲۷ AH).[۸] However, Aḥmadābād was then plagued by an epidemic, causing widespread suffering from inflammatory fevers and pains. Even Jahāngīr fell ill, recovering within two days but remaining weak for an extended period. The epidemic was attributed to extreme heat and air corruption.[۹] A lengthy qiṭaʿ in Ṭālib-i Āmulī's compendium,[۱۰] reveals that he, too, succumbed to illness upon arriving in Aḥmadābād, mirroring the experiences of others. After months of unpleasant stay and illness, Emperor Jahāngīr departed Aḥmadābād[۱۱] on ۲۲nd Ramaḍān

---

۱. Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, p. ۷۶۶۱

۲. Hādī, Nabī, p. ۶۱

۳. ibid

۴. Taqī Auḥadī, vol. ۳, pp. ۱۹۰۵-۱۹۰۶۴

۵. Taqī Auḥadī, *ʿArafāt al-ʿĀshiqīn*, vol. ۳, p. ۱۹۰۵۵

۶. Hādī, Nabī, p. ۶۱; Prashad, Beni, p. ۲۷۷۶

۷. Thackston, Wheeler, M. pp. ۲۴۰۷

۸. Thackston, Wheeler, M. p. ۲۴۴; Hādī, Nabī, p. ۶۲; Prashad, Beni, p. ۲۷۷۸

۹. Hādī, Nabī, p. ۶۲

۱۰. ibid, pp. ۶۲-۶۳; Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. ۱۳۵-۱۳۶۱۰

۱۱. The Emperor in his Memoirs (Thackston, Wheeler, M. p. ۲۶۴) has described the unpleasant stay at Aḥmadābād as: در حیرتم که بانی این شهر را چه لطافت و خوبی منظور بوده که در چنین سرزمینِ بی‌فیض شهر ساخته... پیش از این احمدآباد را «گردآباد» گفته بودم، الحال نمی‌دانم که «سمومستان» نام نهم یا «بیمارستان»

١٠٢٧ AH/٢nd September ١٦١٨ CE.[١] However, due to the outbreak of plague in Agra,[٢] he was forced to encamp at Fatḥpūr Sikrī.[٣]

Although the Tuzuk-i Jahāngīrī and other sources do not explicitly detail Ṭālib-i Āmulī's activities during this period, his presence alongside the emperor is evident. Within a few months, Ṭālib-i Āmulī was promoted to Malik al-Shuʿarā (Poet-laureate) of the Mughal court, a testament to his frequent appearances before the royal audience. This advancement was undoubtedly a result of his continued impressment and influence on Emperor Jahāngīr through his exceptional poetic talent, ultimately culminating in his ascension to the esteemed position of Poet-laureate.

(g) POET-LAUREATESHIP

Traversing the arduous path of chasing a dream from Āmul to India was certainly a great challenge, especially for someone like Ṭālib-i Āmulī, whose only resources were his unyielding dream and fortune. His journey was marked by moments of respite, as fate periodically guided the boat of his struggles to the shores of various patrons. Yet, the unwavering aspirations of attaining the highest levels of success kept him sailing through the stormy sea of life, until destiny finally revealed the ultimate reward: becoming the poet-laureate of the Mughal court, the highest recognition of the time.

Emperor Jahāngīr, in his Memoirs, covering the fourteenth regnal year (March ١١, ١٦١٩ CE – March ٩, ١٦٢٠ CE), proudly records the appointment of Ṭālib-i Āmulī to the esteemed position of *Malik al-Shuʿarāʾī* (Poet-laureate):

> در این تاریخ طالبا به خطابِ ملک‌الشّعرایی خلعتِ امتیاز پوشید. اصلِ او از آمل است. یک چندی با اعتمادالدّوله می‌بود. چون رتبهٔ سخنش از همگنان درگذشت، در سلک شعرای پایتخت منتظم گشت، و این چند بیت از اوست، ابیات:[٤]
>
> [On this date [Thursday, ١٠th of Bahman (Ṣafar) ١٠٢٨ AH/٢٠th of January ١٦١٩ CE], Ṭālib [Ṭālib-i Āmulī] received the distinguished title of *Malik*

[translation: I am perplexed at what خوانم یا «زقّومزار» گویم یا «جهنّم‌آباد» که شاملِ جمیعِ صفات است beauty or goodness the builders of this city saw in this godforsaken land to have built a city here… I have already called Aḥmadābād 'Gardābād' (Dustburg), now I don't know whether to call it 'Sumūmistān' (land of pestilential wind), 'Bīmāristān' (land of the ill), 'Zaqqūmzār' (thorn patch) or 'Jahannamābād' (hell-ville) since it has qualities of all of them]. Ṭālib-i Āmulī, in a rubāʿī describes Aḥmadābād as: دور از تو ز شهر خاطر شاد گریخت / عشرت چون برق، عیش چون باد گریخت / از بس که نهاد رو به ویرانی مُلک / آباد ز نامِ «احمدآباد» گریخت: [translation (Hādī, Nabī, p. ٦٤): Away from thee! Happiness has fled away from the city; joy like lightning and pleasure is passed like wind. The country is turned so much desolate that Aḥmadābād has remained minus 'ābād' (habitable)]. See Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. ٩١٤-٩١٥

١. Thackston, Wheeler, M. pp. ٢٧٣-٢٧٤; Hādī, Nabī, p. ٦٤

٢. Thackston, Wheeler, M. pp. ٢٩١-٢٩٢

٣. ibid, p. ٢٩٢; Prof. Nabī Hādī, at this instance, has mentioned the incident of Munshī Fīrūz and Ṭālib-i Āmulī's literary discussion over the explanation of a couplet at this occasion by mistake. The incident in reference occurred in ١٠٢٩ AH/١٦١٩-٢٠ CE. For details see Hādī, Nabī, pp. ٦٤-٦٧

٤. *Tuzuk-i Jahāngīrī*, p. ٣٢٤; Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ١, pp. ٧٦٧-٧٦٨; Hādī, Nabī, p. ٧٦٤

al-Shuʿarāʾī (Poet-laureate) and was honoured with a robe of distinction. His origin is from Āmul. Previously, he was associated with Iʿtimād al-Daula. As his poetic expertise surpassed his contemporaries, he was formally recognized as a court poet. Here are a few of his verses:]

ز غـــارتِ چمنـــت بـــر بهـــار منّت‌هاســـت کـــه گُـــل بـــه دســـتِ تـــو از شـــاخ تـــازه‌تر مانـــد

[From the plunder of the meadow, (it is) a spring of favours that the rose remains fresher in your hand than on the branch]

❊

لـــب از گفـــتن چنـــان بســـتم کـــه گـــویی دهـــان بـــر چهـــره زخمـــی بـــود بـــه شـــد

[I have sealed my lips so tightly that you would say my mouth was a wound on my face that has healed]

❊

عشـــق در اوّل و آخـــر همـــه ذوق اســـت و ســـماع

ایـــن شرابی‌ســـت کـــه هـــم پختـــه و هـــم خـــام خـــوش اســـت

[Love, from beginning to end, is all delight and dance. This wine delights, whether fresh or aged]

❊

گـــر مـــن بـــه‌جای جـــوهرِ آیینـــه بـــودمی بـــی رو نمـــا تـــو را بـــه تـــو کـــی می‌نمـــودمی

[If I were a mirror's essence, not a physical being, how could I reveal you to yourself without a veil]

❊

دو لـــب دارم؛ یکـــی در مَـــی پرســـتی یکـــی در عـــذرخواهی‌های مســـتی

[wo lips I possess: one sings wine's praises, the other whispers apologies for drunken excess]

This prestigious appointment not only solidified Ṭālib-i Āmulī's reputation as a master poet but also reflected Emperor Jahāngīr's discerning patronage of the arts. As *Malik al-Shuʿarā*, Ṭālib-i Āmulī joined the ranks of distinguished poets who had shaped the literary landscape of the Mughal court.

Mullā ʿAbd al-Nabī Fakhr al-Zamānī, the author of the *Tadhkira-i Maikhāna* and a contemporary of Ṭālib, narrates the promotion of the poet in the following words:[۱]

... (اعتمادالدّوله) بعد از اندک ایّامی خود باعثِ ازدیادِ رشدِ طالب گردید و او را داخلِ بساطبوسانِ... جهانگیر پادشاه گردانید. آن منتخبِ نکته‌سنجان در اندک زمانی جوهرِ

۱. Fakhr al-Zamānī, ʿAbd al-Nabī, pp. ۵۵۰-۵۵۱; Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, pp. ۷۶۷

خویش بر فرمانروای دارالامانِ هندوستان... ظاهر ساخت، تا در سنهٔ ثمان و عشرین و الف (۱۰۲۸ق)... این پادشاهِ جوهرشناس، طالب را از امثال و اقران برگزیده به خطابِ ملک‌الشّعرایی مفتخر و سرفراز گردانید...

[… (I'timad al-Daula) soon became instrumental in Talib's growth, introducing him to Emperor Jahangir's court... Talib, the esteemed poet, quickly demonstrated his talent to the ruler of peaceful India... By ۱۰۲۸ AH, the discerning monarch, recognizing Talib's excellence among contemporaries, honoured him with the title 'King of Poets']

Ṭālib-i Āmulī held a prestigious position at the court of Emperor Jahāngīr, realizing every poet's dream. He enjoyed the emperor's special favors and accompanied him on most of his journeys. Ṭālib-i Āmulī's Kulliyāt (collected works) features numerous qaṣīdas, ghazals, and miscellaneous verses inspired by these travels. For instance, when Jahāngīr visited Kashmir in ۱۰۲۹ AH/۱٦۱۹ CE,[۱] Ṭālib-i Āmulī was by his side, capturing the region's beauty in his verses: [۲]

قـــدم ز خطّـــهٔ کشـــمیر برنمـــی‌داریم مقـیمِ مرکـزِ عیشـیم و جـای مـا این‌جاسـت

[We shall never step out of Kashmir's bounds, for we are settled in the capital of love and this is our place]

Likewise, in several verses, he proudly refers to himself as being on a journey with the emperor, for example:[۳]

«طالـب» چـرا بـه حجلـه نپیچـد عنـانِ چـرخ کانـدر رکـابِ شـاهِ جهـانگیر مـی‌رود

[Why should Ṭālib not encircle the heavenly reins around the royal chamber, when he rides in the stirrup of Emperor Jahāngīr]

Ṭālib-i Āmulī, likely in Kashmir, received news of his elder sister Sittī al-Nisā Begum's arrival in Āgra and wrote the following qiṭaʿ to request the emperor's permission to visit her:

ای بلنـــد اختـــرا کـــه ســـایهٔ تـــو بِـــه ز خورشـــیدِ خـــاور اســـت مـــرا

[O the highest fortune (Jahāngīr), your shadow is dearer to me than the sun]

صـــــاحبا، ذرّه‌پـــــرورا، عرضـــــی بـــر زبـــانِ ســـخنور اســـت مـــرا

[O Master, patron of the downtrodden, I have a request to present from my eloquent tongue]

پیـــر همشیره‌ای‌ســـت غمخـــوارم کـــه بـــه او مهـــرِ مـــادر اســـت مـــرا

[I have a venerable and empathetic sister, whom I love like a mother]

بـــر دلِ خســـته زخـــمِ مـــرحمتش مـــرهمِ زخـــمِ نشـــتر اســـت مـــرا

[On my exhausted heart, her kindness is the ointment to the wound of the

۱. Thackston, Wheeler, M. pp. ۳۳۰-۳٤۸۱
۲. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. ۳۸۷-۳۸۸۲
۳. ibid, p. ۵۰۲

arrow for me]

در طبابت چو عیسی است ولی مریمِ روح‌پرور است مرا

[In healing, she's a Messiah herself, but to me, Mary, comforting my soul]

چارده سال بلکه بیش گذشت کز نظر دور منظر است مرا

[Fourteen years or more have passed since my eyes have not seen her]

دور گشتم ز خدمتش به عراق وین گنه جرمِ منکر است مرا

[I went away/parted from her in Iraq, and this sin is my grievous fault]

او نیاورد تابِ دوریِ من که به مادر برابر است مرا

[She couldn't sustain remaining far from me, for she's a mother equal to me]

مجملاً سویم از عراق آهنگ کرد، و این لطفِ داور است مرا

[In brief, she set out toward me from Iraq, and this is a blessing from the Almighty to me]

آمد اینک به اگره وز شوقش دل تپان چون کبوتر است مرا

[Now, since she has arrived in Agra, the longing to see her flutters my heart like a pigeon]

گر شود رخصتِ زیارتِ او به جهانی برابر است مرا

[If I am granted permission to visit/see her, it will mean a world to me]

زآن‌که توفیقِ یک زیارتِ او به ز صد حجِّ اکبر است مرا

[Because the blessing of seeing her once is equivalent to a hundred grand Hajj to me]

Sittī al-Nisā Begum, likely due to Ṭālib-i Āmulī's influential position and recommendation, joined royal service. Her exceptional talents flourished while serving Mumtāz Maḥal (d. ١٦٣١ CE) and Jahān Ārā Begum (d. ١٦٨١ CE).[١] The author of *Shāhjahān Nāma* aptly called her the *Rabiʿa-i Duwwum*[٢] (the Second Rabiʿa).

Ṭālib-i Āmulī's laureateship was however looked with much discontent by many of his contemporaries. Prof. Nabī Hādī, with reference to a manuscript of *Mirāt al-Khiyāl* of Sher Khān Lodī, persevered in the Maulānā Āzād Library of Aligarh, quotes the following lines expressly denouncing and mocking the laureateship of Ṭālib-i Āmulī by his contemporaries specially Shaidā-i Fatḥpūrī:

However, Ṭālib-i Āmulī's appointment as laureate sparked widespread discontent

١. *It is significant indeed that no other lady except Sittī al-Nisā Begam has been recorded among Mughal nobility. She served the royal family in various capacities: as seal-bearer to Begam Ṣāḥib (Jahān Ārā, then as ladyd-physician of the palace, and ultimately, she was made by Shāh Jahān the chief in-charge of the affairs of royal Palace*. See Hādī, Nabī, p. ٨١

٢. Rabiʿa al-Baṣrī (d. ١٨٤ AH/٨٠١ CE), famous sufi mystic. See Encyclopaedia of Islam, ٢nd ed., vol. ٨, pp. ٣٥٤-٣٥٦

among his contemporaries. As Prof. Nabī Hādī[۱] notes, citing a manuscript of Sher Khān Lodī's *Mirāt al-Khiyāl* preserved in Aligarh's Maulānā Āzād Library,[۲] his peers, particularly Shaidā-i Fatḥpūrī, openly ridiculed and condemned Ṭālib-i Āmulī's laureateship.

چون خطابِ ملک‌الشّعرایی به طالب رسید بر علوِ رتبتِ او شیدا و دیگر همچشمان رشک برده گفتند: خوشا بر حالِ گذشتگان که ملک‌الشّعراییِ طالبا را ندیده از جهان برفتند.

[When Ṭālib became poet-laureate, his high rank sparked envy in Shaidā and others, who remarked: 'Fortunate were our elders, who departed this world before witnessing Ṭālib's ascension to poet-laureate.]

As Poet-laureate, Ṭālib-i Āmulī's primary responsibilities included chronicling social and political events, and crafting verses for official and state functions, introducing and supporting new poets. His role was pivotal in fostering a vibrant literary culture within the royal court. Notably, he versified the chronicles of Jahangir's reign, compiling the Jahangir Nama at the emperor's behest. This significant work, long considered lost, has recently been rediscovered, offering invaluable insights into the Mughal Empire's history and literary traditions. I have had the privilege of editing the Persian text, accompanied by an English translation, and look forward to its forthcoming publication, thereby reviving an essential part of Ṭālib-i Āmulī's literary legacy. This rediscovery and translation will undoubtedly contribute to a deeper understanding of Ṭālib-i Āmulī's oeuvre and the cultural nuances of his time.

(**h**) **DEMISE**

Ṭālib-i Āmulī's death has been documented inconsistently across historical accounts. Most biographers report that he succumbed to mental illness in ۱۰۳۶ AH[۳]/۱۶۲۷ CE, shortly before the passing of his esteemed patron, Emperor Jahāngīr. However, a chronogram composed by Mullā Ṣubūrī[٤] records his death as ۱۰۳۵ AH[٥]/۱۶۲۵-۲۶ CE. Conversely, *Ṭabaqāt-i Shāhjahānī* and *Maāthir al-Umarā* cite ۱۰۴۰ AH[٦]/۱۶۳۰-۳۱ CE as the year of Ṭālib's demise.

---

۱. Hādī, Nabī, pp. ۷۶-۷۷

۲. The printed *Mirāt al-Khiyāl* is devoid of the above quote.

۳. Fakhr al-Zamānī, ʿAbd al-Nabī, p ۵۵۱; Naṣrābādī, Muḥammad Ṭāhir, pp. ۲۲۳-۲۲۵; Āzād Bilgrāmī (*Sarw*), pp. ٤۳-٤۷; ibid (*Khazāna*), pp. ۳۰۰-۳۰۳; Sarkhush, Muḥammad Afḍal, p. ۶۹; Ḥasan Khān, Ṣiddīq, pp. ۲۷۲-۲۷٤; Noʿmānī, Shiblī, vol. II, pp. ۱۳۹-۱۵۷; Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, p. ۷۷٤; Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. forty-two

٤: The chronogram in reference says: حشرش بعلی ابن ابیطالب باد [may his resurrection be with ʿAlī, son of Abī Ṭālib = ۱۰۳۵ AH]. See Hādī, Nabī, pp. ۸۳-۸٤; Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, p. ۷۷٤. Shahāb Ṭāhirī (p. forty-two) and others have attributed the chronogram to Shaidā-i Fatḥpūrī.

٥. Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, p. ۷۷٤; Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, pp. forty-two

٦. with reference to Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. forty-two

To accurately determine the year of Ṭālib's demise, it is crucial to examine the phonological textual variations of Mullā Ṣubūrī's chronogram across different biographical and historical sources:

(a) حشرش بعلی ابنِ ابی‌طالب باد

[Numerical values: ۸۰۸+۱۱۲+۵۳+۵۵+۷ = ۱۰۳۵]

In this version, *ba* (به) is scribed together with *ʿAlī* (علی) which has the numeral value of ۱۱۲. Most of the biographical and historical sources have copied this chronogram in the above style.

(b) حشرش به علی ابنِ ابی‌طالب باد

[Numerical values: ۸۰۸+۷+۱۱۰+۵۳+۵۵+۷ = ۱۰۴۰]

In this version, *ba* (به) is scribed separate from *ʿAlī* (علی) which has the numeral value of ۱۱۷. The *Ṭabaqāt-i Shāhjahānī* and the *Maāthir al-Umarā* based upon this style have calculated the year of Ṭālib's demise as ۱۰۴۰ AH (۱۶۳۰-۳۱ CE).

The two variant chronograms of Mullā Ṣubūrī fail to accurately reflect the year of Ṭālib-i Āmulī's demise. Contemporary biographers, including ʿAbd al-Nabī Fakhr al-Zamānī in his *Tadhkira-i Maikhāna* and Emperor Jahāngīr in his Memoirs, consistently record the year of Ṭālib's death as ۱۰۳۶ AH (۱۶۲۷ CE). This discrepancy suggests that Mullā Ṣubūrī's chronogram requires reinterpretation, or that scribal variations or errors occurred during transmission. Given the authority of primary sources, it is likely that contemporary accounts provide a more reliable timeline. Jahāngīr notices:[۱]

> در ماهِ اردیبهشت سال ۱۰۳۶ خبرِ درگذشتِ طالبِ آملی به سمعِ ما رسید.
>
> [In the month of Urdībahišt, ۱۰۳۶ AH (April-May ۱۶۲۷ CE), news of Ṭālib-i Āmulī's passing reached us]

I concur with Prof. Nabī Hādī's edited version of the chronogram,[۲] which corrects an error identified in the Mirāt al-ʿĀlam. Prof. Hādī attributes the mistake to a scribal error, noting:

> to eliminate the mistake of the scribe and to make out the exact date of death, the chronogram may be written as follows:
>
> حشرش به علی ابنِ ابوطالب باد
>
> [Numerical values: ۸۰۸+۷+۱۱۰+۵۳+۵۱+۷ = ۱۰۳۶]

In light of the aforementioned reference, Ṭālib-i Āmulī's death can be confidently dated to Urdībishīt/Shaʿbān, ۱۰۳۶ AH, corresponding to April-May ۱۶۲۷ CE.

Furthermore, according to Hermen Ethé,[۳] Ṭālib-i Āmulī was ۴۷ or ۴۹ years old when he died in ۱۰۳۶ AH/۱۶۲۷ CE. Also, according to Shahāb Ṭāhirī,[۴] he was ۴۹ years

---

۱. with reference to Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. forty-two

۲. Hādī, Nabī, pp. ۸۳-۸۴

۳. Shafaq, Riḍā-zādeh, p. ۱۹۵; Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, p. ۷۷۰

۴. Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. forty-two

old at the time of his death. But these calculations are based upon the assumption that Ṭālib-i Āmulī was born in ۹۸۷ AH/۱۵۷۹-۸۰ CE.

Through internal evidence from Ṭālib-i Āmulī's poetry and historical references, we have previously established that he was born in Jamādī al-Awwal or Jamādī al-Thānī (April ۲۰ - May ۲۰) ۹۹٤-۹۵ AH/۱۵۸٦-۸۷ CE in Āmul. Consequently, at the time of his death in ۱۰۳٦ AH/۱٦۲۷ CE, Ṭālib-i Āmulī was approximately ٤۰ or ٤۱ years old. Further corroboration comes from verses ۱۸۰-۱۸۱ of his *Jahāngīr-Nāma*, where Ṭālib-i Āmulī explicitly mentions his age upon commencing the composition of this historical work.

چو سی سال مشقِ گنه کرده‌ام ورق را دو رویه سیه کرده‌ام

امید است کین عقده بگشایدم چهل نقطهٔ جهل نفزایدم

> [(Having indulged in sin for thirty years; and darkened my record's pages on both sides, I hope to complete this task (*Jahāngīr-Nāma*) unmarred, without adding a fortieth stain of ignorance.]

Most tadhkira-writers (biographers) report that Ṭālib-i Āmulī succumbed to lunacy or mental illness. However, Prof. Nabī Hādī urges caution when relying on these accounts, noting that:

> all of them (tadhkira-writers) have indiscriminately copied each other in the composition of their respective anthologies. There are many instances where the events of one poet's life have been confused with the life of another. Hence, the chances of a factual error are great. As regards the incident of Ṭālib's death, the doubt arises from the fact that the author of *Nafāʾis al-Maāthir*[۱] who is supposed to be one of the most authentic and earliest writers of Mughal age mentions in his book the name of a certain Ṭālib-i Iṣfahānī. The latter actually died of lunacy in the author's own life-time. It may be, that fallacy about Ṭālib-i Āmulī death originated from that source.[۲]

Prof. Nabī Hādī's reservations notwithstanding, the overwhelming consensus among tadhkira-writers attributes Ṭālib-i Āmulī's untimely death to lunacy. Despite this unanimity, Prof. Hādī's critical perspective warrants further investigation into the circumstances surrounding Ṭālib-i Āmulī's demise.

Ḥakīm Ruknā-i Kāshī, bound by ties of kinship as Ṭālib-i Āmulī's maternal cousin, expressed his sorrow through this heartfelt elegy upon receiving news of Ṭālib's sudden demise:[۳]

۱: Kāmī, ʿAlā al-Daula, pp. ۳۵۷-۳۵۸. (یحیی‌خان طالبِ اصفهانی) بنا بر خبطِ دماغ به موجبِ رأیُ العلیلِ علیلٌ
[translation: (Yaḥyā Khān Ṭālib-i Iṣfahānī) because of نقدِ حیات درباخت… در معالجهٔ خود خبط کرده lunacy and (as said) 'the advice of an ill is ill'] insanely started his own treatment… (and consequently) lost his life].

۲. Hādī, Nabī, p. ۸٤۲

۳. Hādī, Nabī, p. ۸٤; Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ۱, p. ۷۷۰

فرزندِ عزیز و طالبِ خویشم رفت زین واقعه تا چه با دلِ ریشم رفت
من ماندم و آن عزیز در عالمِ خاک خاکم بر سر که این هم از پیشم رفت

[My cherished son, dear Ṭālib, has left this life; My heart bears sorrow that cannot be borne. Alas, I remain, while my beloved rests beneath the dust. Dust on my head, all that is left to me]

(i) PLACE OF DEATH

The location of Ṭālib-i Āmulī's demise remains uncertain, with varying accounts from different sources. Hermen Ethé[١] claims that Ṭālib-i Āmulī died at Fatḥpūr (Fatehpur), while Sher Khān Lodī, the author of the Mirāt al-Khiyāl, asserts that he is buried in one of the villages of Lahore.[٢] Conversely, the author of *Riḥānat al-Adab*[٣] mentions Kashmir as his place of burial. These disparate claims highlight the need for further research to definitively establish Ṭālib-i Āmulī's place of death.

Ethé's assertion likely stems from the assumption that Ṭālib-i Āmulī, while accompanying the royal court in Kashmir, received news of his sister's arrival in Āgra. He presumably sought Emperor Jahāngīr's permission, travelled to Āgra, and remained there until his death.

It is verified that Ṭālib-i Āmulī learned of his sister's arrival during the Kashmir journey. However, Emperor Jahāngīr, after appointing Ṭālib-i Āmulī as Poet-laureate, visited Kashmir three times. The first visit occurred in ١٠٢٨ AH/١٦١٩ CE, with Jahāngīr returning to Āgra in Rabīʿ al-Awwal ١٠٣٠ AH/February ١٦٢١ CE.[٤] He then visited Kashmir again in ١٠٣٣ AH/١٦٢٤ CE,[٥] departing for Lahore in Dhīqaʿda ١٠٣٣ AH/September ١٦٢٤ CE. Finally, Jahāngīr's third visit took place in ١٠٣٦ AH/١٦٢٧ CE,[٦] which was after Ṭālib-i Āmulī's demise.

Considering the facts, since Emperor Jahāngīr returned to Āgra after his first visit to Kashmir, Ṭālib-i Āmulī wouldn't need permission to visit his sister. Therefore, it's likely that Ṭālib-i Āmulī received news of his sister's arrival during Jahāngīr's second Kashmir visit in ١٠٣٣ AH/١٦٢٤ CE. While the Emperor proceeded from Kashmir to Lahore and then Kabul, Ṭālib-i Āmulī probably traveled to Āgra but didn't stay. He likely rejoined the Emperor at Kabul or Lahore around ١٠٣٥ AH/١٦٢٦ CE. Ṭālib-i Āmulī's *Jahāngīr-Nāma* provides firsthand evidence for this account. In verses ٥٩٦ to ٧٠٢, he recounts a royal gathering where Emperor Jahāngīr commissioned him to compose a

November2024 – آبان‌ماه ۱۴۰۳

. Ethé, Herman, vol. ١, p. ٨٣٢-٨٣٤ (Nos. ١٥٢٤-١٥٢٩): He went to Fatḥpūr A.H. ١٠٢٩ (A.D. ١٦٢٠) and died, according to the best authorities, A.H. ١٠٣٥ (A.D. ١٦٢٥, ١٦٢٦). Also see: Shafaq, Riḍā-zādeh, p. ١٩٥; Gulchīn-i Maʿānī, Aḥmad, vol. ١, p. ٧٧٠

٢: with reference to Hādī, Nabī, p. ٨٣. مرقدش در یکی از دیهاتِ لاهور واقع است [translation: His grave is located in one of the villages of Lahore].

٣. with reference to Ṭāhirī, Shahāb, *Dīwān-i Ṭālib-i Āmulī*, p. forty-two

٤. Thackston, Wheeler, M. pp. ٣٣٠-٣٤٨, ٤٦٢

٥. ibid, p. ٤٦٢

٦. ibid

poetic history of his reign. This monumental work was to be modelled after renowned literary masterpieces, including Firdausī's *Shāhnāma*, Niẓāmī's *Khamsa*, and Hātifī's *Tīmūr-Nāma*. Significantly, the Emperor himself bestowed the title '*Jahāngīr-Nāma*' upon this work, underscoring its importance.

As previously noted, most biographers concur that Ṭālib-i Āmulī succumbed to mental illness in ١٠٣٦ AH/١٦٢٧ CE. Given his fragile mental state, it is likely that he was left behind in Lahore when Emperor Jahāngīr departed for Kashmir in the same year. This scenario suggests that Ṭālib-i Āmulī indeed passed away in Lahore, lending credibility to Sher Khān Lodī's assertion that he is buried in one of the city's villages.

The *Riḥānat al-Adab*'s claim that Ṭālib-i Āmulī died in Kashmir likely stems from the assumption that he accompanied Emperor Jahāngīr during his final visit to Kashmir in ١٠٣٦ AH/١٦٢٧ CE. However, this assumption is inconsistent with historical records.

To summarize, Ṭālib-i Āmulī died in Urdībishīt/Shaʿbān ١٠٣٦ AH/April-May ١٦٢٧ CE, approximately six months before the demise of his patron, Emperor Jahāngīr. He was laid to rest near Lahore.

Ṭālib-i Āmulī's demise marked the end of an extraordinary life, one that wove together artistic brilliance and historical significance. Though his final days were shrouded in mental anguish, his literary legacy transcends mortality. The *Dīwān-i Ṭālib* and *Jahāngīr-Nāma*, his magnum opus, stands as a testament to his innovative spirit and poetic mastery. In the pantheon of Persian literary greats, Ṭālib-i Āmulī's name shines as a beacon, illuminating the power of art to transcend mortality, his works an enduring testament to the Mughal era's cultural and artistic zenith.

***

Bibliography:

- آذر، لطف‌علی بیگ؛ *تذکرهٔ آتشکدهٔ آذر*، بمبئی ۱۲۷۷ق/۱۸۶۱م

- آرزو، سراج الدّین علی‌خان؛ *تذکرهٔ مجمع‌النّفایس*، به‌کوشش: دکتر زیب‌النّساء، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام‌آباد، پاکستان ۱۳۸۳ش./۲۰۰۴م.

- آرزو، سراج‌الدّین علی‌خان؛ *تذکرهٔ مجمع‌النّفایس (بخش معاصران)*، تصحیح: میرهاشم محدث، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران، ۱۳۸۵ش./۲۰۰۶م.

- آزاد بلگرامی، میر غلام‌علی، *تذکرهٔ سرو آزاد*، به‌سعی: عبدالله خان و مولوی عبدالحق، حیدرآباد، دکن، ۱۹۱۳م.

- آزاد بلگرامی، میر غلام‌علی؛ *تذکرهٔ خزانهٔ عامره*، مطبع نولکشور، کانپور، ۱۸۷۱م

- آشتیانی، عباس اقبال؛ *تاریخ مغول (از حملهٔ چنگیز تا تشکیل دولت تیموری)*، انتشارات امیر کبیر، تهران، ۱۳۸۴ش/۲۰۰۵م.

- براؤن، ادوارد؛ *تاریخ ادبیات ایران (از صفویه تا عصر حاضر)*، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۶۹ش./۱۹۹۰م.

- تقی‌الدّین کاشانی، میر؛ *خلاصهٔ‌الاشعار و زبدهٔ‌الافکار*، به‌کوشش: عبدالعلی برومند و ...، مرکز نشر میراثِ مکتوب، تهران، ۱۳۸۴ش./۲۰۰۵م.

- خوش‌گو، بندرابن داس؛ *سفینهٔ خوش‌گو (دفتر ثالث)*، به‌تصحیح: شاه محمّد عطا الرحمن عطا، ۱۹۵۹م

- خیام‌پور، عبدالرّسول، *فرهنگ سخنوران*، تهران، انتشارات طلایه، ۱۳۶۸ش./۱۹۸۹م.

- دوغلات، محمّد حیدر میرزا (۹۵۷-۹۰۵هق./۱۵۵۰-۱۵۰۰م.)؛ *تاریخ رشیدی*، تصحیح عبّاسقلی غفاری‌فرد، مرکز نشر میراث مکتوب، تهران ۱۳۸۳ش./۲۰۰۴م.

- دهخدا، علی اکبر؛ *لغت‌نامه*، تهران، چاپ دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۴۲ش./۱۹۶۳م.

- رای لکهنوی، آفتاب؛ *تذکرهٔ ریاض‌العارفین*، تصحیح: سیّد حسام‌الدّین راشدی، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام‌آباد، پاکستان، ۱۹۷۶م.

- شفیق، لچهمی نراین؛ *تذکرهٔ شام غریبان*، تصحیح: محمّد اکبرالدّین صدّیقی، انجمن ترقی اردوی پاکستان، کراچی، ۱۹۷۷م.

- شوشتری، میر عبداللطیف خان؛ *تحفهٔ‌العالم و ذیل‌التحفهٔ*، به‌اهتمام: صمد موحد، کتاب‌خانهٔ طهوری، تهران، ۱۳۶۳ش/۱۹۸۴م

- شیفته، نواب مصطفی خان؛ *تذکرهٔ گلشن بی‌خار* (ترجمهٔ اردو)، قومی کونسل برای فروغ اردو زبان، دهلی نو، ۱۹۹۸م

- صبا، مولوی مظفّر حسین؛ *تذکرهٔ روز روشن*، مطبع شاهجهانی، دارالاقبال، بهوپال، ۱۲۹۷ق/۱۸۸۰م

- صدیق حسن خان‌بهادر، محمّد؛ *تذکرهٔ شمع انجمن*، تصحیح: محمّد کاظم کهدویی، انتشارات دانشگاه یزد، یزد، ۱۳۸۶ش./۲۰۰۷م.

- صدیق حسن خان‌بهادر، محمّد؛ *تذکرهٔ شمع انجمن*، مطبع شاهجهانی بهوپال، ۱۲۹۳هق/۱۸۷۶م.

- صفا، ذبیح الله؛ *مختصری در تاریخ تحوّل نظم و نثر پارسی*، موسسهٔ انتشارات امیر کبیر، تهران ۱۳۵۳ش/۱۹۷۴م

- صفوی، سام میرزا؛ *تذکرهٔ تحفهٔ سامی* (تألیف در ۹۶۸هق./۱۵۶۱م.) تصحیح و مقدّمه از رکن‌الدّین همایونفرخ، شرکت سهامی چاپ و انتشارات کتب ایران، تهران، بی‌تا.

- طاهر نصرآبادی، میرزا محمّد؛ *تذکرهٔ نصرآبادی*، تصحیح: وحید دستگردی، کتابفروشی فروغی، تهران، ۱۳۶۱ش./۱۹۸۲م.

- عابدی، وزیرالحسن؛ *تاریخ ادبیاتِ مسلمانان پاکستان و هند*، ج ۵، انتشارات دانشگاه پنجاب، لاهور، ۱۹۷۲م

- عبدالحمید لاهوری؛ *پادشاه‌نامه*، به‌تصحیح: کبیرالدّین احمد و عبدالرّحیم (در سه جلد)، ایشیاتک سوسائتی آف بنگال، کالج پریس، کلکتّه، جلد اول: ۱۸۶۷م.، جلد دوم: ۱۸۶۸م.، و جلد سوم: ۱۸۷۲م.

- عبدالرّشید، سرهنگ خواجه؛ *تذکرهٔ شعرای پنجاب*، لاهور، ۱۹۸۱م

- عطاء کاکوی، عطاءالرّحمان، *تذکرهٔ سفینهٔ هندی*، پتنا، ۱۹۸۵م.

- فخرالزّمانی قزوینی، ملّا عبدالنّبی؛ **تذکرهٔ** *میخانه*، کپور آرت پرنتنگ ورکس، لاهور، ۱۹۲۶م

- فخرالزّمانی قزوینی، ملاعبدالنبی؛ *تذکرهٔ میخانه*، به‌اهتمام: احمد گلچین معانی، چاپ پنجم، انتشارات اقبال، تهران، ۱۳۶۷ش./۱۹۸۸م.

- فرشته، محمّد قاسم؛ *تاریخ فرشته*، نشر گورنمینت کالج، بمبئی ۱۸۳۱م

- قادری، شمس‌الله؛ *مؤرّخین هند*؛ مطبع نظام دکن، حیدرآباد دکن، هند ۱۹۳۳م

- قاسم، میر قدرت‌الله؛ *مجموعهٔ نغز*، قومی کونسل برای فروغ اردو زبان، دهلی نو، ۲۰۰۲م

- قدرت‌الله گوپاموی، محمّد؛ *تذکرهٔ نتایج‌الافکار*، ناشر اردشیر خاضع، چاپ‌خانهٔ سلطانی، بمبئی، ۱۳۶۶هـق./۱۹۴۷م.

- گلچین معانی، احمد؛ *کاروان هند*، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۶۹ش./۱۹۹۰م.

- مصحفی، شیخ غلام؛ *تذکرهٔ عقد ثریا*، شیخ غلام مصحفی همدانی، اورنگ‌آباد، ۱۹۳۴م

- مفتون، حاج علی مرزا؛ *زبدة الاخبار فی سوانح الاسفار*، به تصحیح: دکتر ذاکره شریف‌قاسمی، اسلاک وَندرس بیورو، دهلی نو، ۱۳۸۲ق/۲۰۰۳م

- منزوی، احمد؛ *فهرستوارهٔ کتاب‌های فارسی*، ج ۲، مرکز دایره‌المعارف بزرگِ اسلامی، تهران، ۱۳۸۶ش/۲۰۰۷م

- نعمانی، شبلی؛ *مقالاتِ شبلی*، جلد ۵، دارالمصنّفین، اعظم گر، ۱۹۲۳م

- نعمانی، علامه شبلی؛ *شعرالعجم*، مترجم، سیّد محمّد تقی فخر داعی گیلانی، دنیای کتاب، تهران، ۱۳۶۳ش./۱۹۸۵م.

- نعمانی، علامه شبلی؛ *شعرالعجم*، ترجمهٔ محمّدتقی فخر داعی گیلانی، انتشارات دنیای کتاب، تهران، ۱۳۶۸ش./۱۹۸۹م.

- نفیسی، سعید؛ *ادبیات در هندوستان*، مجلهٔ ارمغان، شماره ۱۱۰، دی ۱۳۰۸ش/ژانویه ۱۹۳۰م

- نقوی، سیّد علی‌رضا، *تذکره‌نویسی فارسی در هند و پاکستان*، تهران، چاپ علی‌اکبر علمی، ۱۹۶۴م.

- نوایی، امیر نظام‌الدّین علی‌شیر؛ *تذکرهٔ مجالس‌النفائس*، به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت، انتشارات منوچهری، تهران، ۱۳۶۳ش./۱۹۸۴م.

- واله داغستانی؛ *تذکرهٔ ریاض‌الشّعرا*، قاسمی، کتابخانهٔ رضا، رام پور، ۲۰۰۰م

- وامق یزدی، محمّدعلی؛ *تذکرهٔ میکده*، به‌کوشش: حسین مسرّت، انتشارات ما، تهران، ۱۳۷۱ش./۱۹۹۲م.

- هاشمی سندیلوی، شیخ احمد خان؛ *تذکرهٔ مخزن الغرائب*، به‌اهتمام: دکتر محمّد باقر (دوره ۵ جلدی)، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام‌آباد، پاکستان، ۱۳۷۱ش./۱۹۹۲م.

- هدایت، رضا قلی خان؛ تذکرهٔ *مجمع‌الفصحا*، مطبع میر باقر، ۱۲۹۵ق/ ۱۸۷۸م

- هدایت، رضاقلی‌خان، *تذکرهٔ ریاض العارفین*، تصحیح: ابوالقاسم رادفر و گیتا اشیدری، پژوهشگاه علوم انسانی، چاپ اول، تهران ۱۳۸۴ش./۲۰۰۵م.

- هندی، بَهگوان‌داس؛ *تذکرهٔ حدیقهٔ هندی*، مقدّمه، تصحیح و تعلیقاتِ پروفسور شریف‌حسین قاسمی، دهلی‌نو، هند: نیشنل میشن فار مینسکرپتس (NMM)، ۲۰۱۵م.

- Ashraf Ali, Maulavi Mirza, *Catalogue of the Persian Books and Manuscripts in the Library of the Asiatic Society of Bengal*, Baptist Mission Press, Calcutta, ۱۸۹۰

- Ashraf, Muhammad, *A Concise Descriptive Catalogue of the Persian Manuscripts in the Salar Jung Museum and Library*, ۱۱ vols., Hyderabad, ۱۹۵۹-۹۷

- Barnett, L. D., *Persian Poetical Manuscripts*, The British Museum Quarterly, Vol. ۹, No. ۱, pp. ۲۰-۲۱, British Museum, Sep., ۱۹۳٤

- Beale, Thomas William, *An Oriental Biographical Dictionary*, W. H. Allen & CO., Limited, London, ۱۸۹٤

- Ethé, Herman, *Catalogue of Persian Manuscripts in the Library of the India Office*, vol. I, University Press, Oxford, London, ۱۹۰۳

- Ethé, Herman, *Catalogue of Persian Manuscripts in the Library of the India Office*, vol. II, revised and completed by Edward Edwards, Clarendon Press Oxford, London, ۱۹۳۷

- Hadi, Nabi, *Dictionary of Indo-Persian Literature*, Indira Gandhi National Centre for Arts, Abhinav Publications, New Delhi, ۱۹۹۵

- Hadi, Nabi, *Talib-i Amuli: The Poet-Laureate of Jehangir*, Aligarh Muslim University, Aligarh, ۱۹٦۲

- Jahangir, *Tuzuk-i Jahangiri*, Edited by Muhammad Hashim, Tehran, ۱۳۵۹AH (sh)/ ۱۹۸۰

- Maʿānī, Aḥmad Gulchīn, *Kārvān-i Hind*, ۲ vols., Mashhad, ۱۹۹۰

- *Naqd-O-Taḥqīq*, Urdu and Persian Research Centre, Gopalpur, Bakerganj, Siwan, Bihar, vol. ۱, ۲۰۱۵; vol. ۲, ۲۰۱٦; vol. ۳, ۲۰۱۷ and vol. ٤, ۲۰۱۸

- Storey, C.A., *Persian Literature: A Bio-bibliographical Survey*, ۳ vols., in ۵ parts. London-Leyden, ۱۹۲۷, ۱۹۵۳, ۱۹۵۸, ۱۹۷۱ & ۱۹۷۷

November 2024 - ۱۴۰۳ آبان‌ماه

A comparative study of Talib Amili and Allamah Iqbal (Lahori)

Mushtaq Ahmad Ganai[1]
University of Kashmir, Hazratbalsrnagar, India.

Persian poetry has been a significant medium for expressing philosophical, mystical and spiritual ideas across countries.

Two prominent literary figures and poets, "Talib Amili" (١٦th – ١٧th century) and Allamah Mohammad Iqbal (١٨٧٧-١٩٣٨), both the Asian poets produced remarkable works inn Persian.

Although their eras and socio-political contexts differ vastly, a comparative study highlights interesting contrasts and similarities, particularly in their use of Persian poetry as a medium for expressing individual philosophies, literary styles and spiritual insights.

Historical and cultural contents "Talib Amoli" was an important poet of the Safavid era, who start to writing his lucid Persian poetry during a time when Persian experienced a flourishing of literature, art, philosophy and thought. e. g, he says:

بلبل مصاحب گل وپر وانہ یار شمع
ماہ درجہان، زبلبل و پروانہ کمتریم

The essence of the flying thought of Talib has some rare and idealistic poetry peculiarities and Persian poetry, e g, he says:

ببوی زلف تو گر خاک می زنم بہ مشام
نسیم می شود ودردماغ می پیچد

In some of his aesthetic thinking he cannot distinguish between the beauties of flower and beloved and he proclaims that

جنونِ عشق پریشان دماغ کردہ مرا
چناں کہ بوی گل از بوی او نہ می دانم
چناں زحسن تواجزای بزم رفتہ زہوش
کہ گر صراحی می بشکنی، صدا نہ کنہ
نہ فلک بر سر گرداب الم موج زیست
من ز کوتہ نظری موج حباش بینم

Allamah Mohammad Iqbal started his matured writings in Persian poetry during the period of British colonial rule in India. His Persian poetry was deeply influenced with vast Islamic thought, western philosophy and the political situation of his time.

[1] Senior Assistant Professor & Coordinator, Iqbal Institute of Culture and Philosophy

Therefore, his love poetry in Persian is also deeply influenced by Islamic universal love, peace and prosperity in his Persian collection. "Mathnavi Pas Chi Bayed Kard Ay Aqwam-i- Sharq"(مثنوی پس چہ باید کردا ے اقوام شرق). The poem starts with the diagnosis of the malady that has afflicted the East, which is the blind acceptance of materialistic ideals of the West and loss of self. A symptom of the disease is the worship of the dry-as 'reason' and turning away from the path of love (Ishq) and Iqbal announces at the very outset:

سپاہ تازہ بر انگیزم از ولایت عشق
کہ در حرم خطرے از بغاوت خرداست

I am raising a new army from the realm of love as Haram the holy realm stands in danger of rebellion from reason.

In one of his couplets entitled میلاد آدم Allamah Iqbal beautifully interpreted real love, beauty and nature in the following verses:

نعرہ زد عشق کہ خونیں جگرے پیدا شد
حسن لرزید کہ صاحب نظرے پیدا شد
فطرت آشفت کہ از خاک جہان مجبور
خود گرے، خود شکنے، خود نگرے پیدا شد

Both the poets are highly influenced with the Islamic preaching, teachings and spiritual benefits. Talib, who resided in India also during the reign of Mughal dynasty with his cousin brother. Here he influenced much with Faizy, Urfee, Nazeerietc, and wrote some spiritual poetry also in which he stressed for patience, love and peacee,g. he says:

با عبارت حکیما ز دل از دست مدہ
زاں کہ تو غور کنی محض دوکان آراست

He knows that the taste of patience is much bitter and any kind of best advice etc is bitter than patience. He explained this idea in his poetry as:

تلخ تراز زہر چیست ؟ چاشنی صبر
تلخ تر از دو نوش دار د دی پنداست

He believed in this bitter universal truth also that life revolts between good and bad times, therefore says:

طالب مشو شگفتہ چو گل گر یہ روئی باش
کاب و ہوائی گلشن غم غنچہ پر درست

Poet-philosopher of the East Allamah Mohammad Iqbal has a vast canvas in this field. He advised his nation people, not to be disgusted but see in your shining past. In his Persian collection "Ramoz-i- Bekhudi he advised in nation as:

قوم روشن از سوادِ سرگزشت
خود شناس آمد زیاد سرگزشت
سرگزشت او گراز یادش رود
باز اندر بینی گم می شود

And then he says that preserve your history that will preserve your communal identity, imbibe life from the breath of your past. He explained it in his Persian collection as:

ضبط کن تاریخ را پاینده شو
از نفس ہائے رمیده زنده شو

Talib Amoli's poetry is deeply entrenched in Sufism and courtly lyricism. His works often reflect the philosophical and mystical thought of his era, drawing from the rich Persian literary tradition that celebrated themes of divine love, the soul's journey and the transient nature of life. He was also known for his Ghazals, a poetic form that was rich in metaphors of love, longing and divine intoxication. Talib's mystical outlook was more personal and sable as compared to Allamah Iqbal. He says:

طالبؔ لباس نیست بہ ذوق لباس فقر
شا است خرقہ پشمینہ داشتن

Talib says that he had started the spirituality and this has become his continue process

عادت بذکر مسکنت فقر کرده ایم
بر گوش ما مزن ز تحمل حکایتی
بے حاصلی صبر کم از اضطراطب نیست
آن بہ کہ نشنوئی ز محمل حکایتی

Allamah Mohammad Iqbal's poetry of spirituality and love is ahead of this poetry.

He says regarding ' فقر

فقر کار خویش را سنجیدن است
بر دوحرف لا الہ پیچیدن است
فقر خیبر گیر بانانِ شعیر
بستۂ فتراک او سلطان ومیر

Faqr is to sit in judgment over one's own work, and to envelope oneself round the words there is no deity.

Faqr is conquering Khaybar and living on barely meal, kings and nobles are tied to its saddle-straps.

Iqbal's Persian poetry by contrast, exhibits a more dynamic and revolutionary.

In numerous poems and verses, Iqbal has described the deplorable situation into which, the western imperialism had driven the various Islamic countries. A few represent at couplets are quoted here from Piam e Mashriq to give and idea of the overall picture of the Muslim world after the first world war (۱۹۱٤-۱۸)

۱۔ ابطحی در دشت خویش از راہ رفت
از دم او سوز الا اللہ رفت
۲۔ مصر یان افتادہ در گر داب نیل
سست رگ تورا نیان ژندہ پیل
۳۔ آل عثمان در شکنج روزگار
مشرق و مغرب ز خویش لالہ زار
۴ عشق را آئین سلمانی نماند
خاک ایران ماند وا یراں نماند

۱. The Arab has lost his way in the desert, his breath has lost the fire of faith in the unity of God

۲. The Egyptian have fallen into the whirlpool of the Nile, the elephant like stout Turanians have grown weak of nerves.

۳. The Ottoman Turks are caught in the clutches of times and the East and the West is red with their blood.

٤. Love has lost the tradition of Salman (Farsi). The land of Iran is there but (great) Iranian is not there.

Allamah Iqbal had so much love of the country of Iran and the new generation of Iranians that he praised them in his famous and also predicted about the great زبور عجمMathnavi Zabur I Ajam

Rohullah Imam I Khomeini's role as: contribution of Ayatollah

چون چراغ لالہ سوزم درخیابان شما
اے جوانان عجم جان من وجان شما
غوطہ ہا زد در ضمیر زندگی اندیشہ ام
تا بہ دست آوردہام پنہان شما
مہر وما دیدم نگاہم برتر از پروین گزشت
ریختم طرح حرم در کافرستان شما
تا سنانش تیز تر گردد فروپیچیدمش
شعلہ ای آشفتہ بود اندر بیابان شما
فکر رنگینم کند نذر تہید ستان شرق
پارۂ لعلی کہ دارم از بدخشان شما
می رسد مردی کہ زنجیر غلامان بشکند
دیدہ ام از روزن دیوار زندان شما
حلقہ گرد من زنید ای پیکران آب وگل
آتش در سینہ دارم از نیا کان شما

Like a Tulips flame I burn in your presence as I turn, by my life and yours, I swear youth of Persia ever fair.
I have dived and dived again with my thoughts into life's brain until I prevailed to find every secret of your mind.
Sun and moon- I gazed on these far beyond the Pleiades, and rebuilt a sanctuary in your infidelity.
I have twisted well the blade till its edge was sharper made; pale the gleam and lustreless wasted in your wilderness.
My thought's images dispense to the orient's indigence the bright ruby that I gain from your mines of Badakhshan.
Comes the main, to free at last slaves confined in fetters fast, through the windows in the wall of your prison I see all.
Make a ring about me now, in my breast a fire's aglow that your forebears lit one day, things of water and of clay.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

Metaphorical Significance of Taleb Amoli's Lyrical Poetry

Muhammad Nasir[1]

University of the Punjab Lahore. Pakistan

Talib Amoli was a prominent Persian poet from India during the late ١٦th and early ١٧th centuries, known for his significant contributions to Persian literature. Born in Amol, in the Mazandaran province of Iran, he later migrated to India, where he became part of the Mughal court.

Key Points About Talib Amoli:

- Migration to India:
Talib Amoli moved to India during the reign of the Mughal emperor Jahangir, where he gained prominence as a court poet. His works reflect the rich IndoPersian cultural exchange of the time.

- Poetic Style:
Amoli's poetry is characterized by its eloquent use of Persian language, intricate metaphors, and themes of love, mysticism, and nature. He wrote in the traditional Persian forms of ghazals, qasidas, and masnavis, blending Indian motifs and Persian literary traditions.

- Influence and Legacy:
Talib Amoli is remembered for his skillful use of language and his ability to capture the essence of both Persian and Indian aesthetics in his poetry. His works influenced later poets in the Indo-Persian literary tradition. Talib Amoli's contributions are a testament to the cultural and literary syncretism that flourished during the Mughal era in India.

Talib Amoli is celebrated for his lyrical poetry, particularly his ghazals, which stand out for their emotional depth, aesthetic beauty, and mastery of the Persian language. His ghazals are marked by the following features:

[1] Professor, Chairman Department of Persian Oriental College University of the Punjab

Email: nasir.persian@pu.edu.pk

Characteristics of Talib Amoli's Lyrical Poetry:

١. Expressive Imagery and Symbolism:

- Talib Amoli was adept at creating vivid imagery, often using natural elements like flowers, birds, and the changing seasons to evoke emotions. His metaphors were intricate and layered, conveying deep philosophical meanings while remaining accessible to readers.

٢. Themes of Love and Mysticism:

- Central to his lyrical poetry are the themes of love, both earthly and divine. His exploration of love goes beyond the physical, delving into spiritual love, a common motif in Sufi poetry. He often expressed the longing of the soul for union with the divine, using the language of romantic love.

٣. Blend of Persian and Indian Elements:

- While Talib Amoli was rooted in the Persian literary tradition, his poetry also reflects the influence of Indian culture, particularly in his use of local symbols and imagery. This blend enriched his poetry, giving it a unique flavor that resonated with the Indo-Persian audience of his time.

٤. Musicality and Rhythmic Quality:

- His ghazals are known for their musicality, a hallmark of great lyrical poetry. The rhythmic quality of his verses, combined with his use of rhyme and meter, made his poetry appealing not only to readers but also to those who enjoyed reciting or listening to poetry.

٥. Philosophical and Reflective Tones:

- Many of Talib Amoli's poems are reflective, contemplating the transient nature of life, the complexities of human emotions, and the mysteries of existence. His work often strikes a balance between personal reflection and universal truths, making his poetry both intimate and broadly relatable.

٦. Influence and Legacy:

- Talib Amoli's lyrical poetry left a significant impact on the Persian literary tradition in India. His works were admired by his contemporaries and have continued to be appreciated for their emotional resonance and artistic quality. His ghazals, in particular, are considered some

Talib Amoli, an eminent Persian poet of the late ١٦th and early ١٧th centuries, was originally from Amol in Iran's Mazandaran province. He later became a significant literary figure at the Mughal court in India under Emperor Jahangir. His poetry is notable

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

for blending Persian literary traditions with Indian cultural elements, which enriched the Persian literary landscape of his time.

Key Aspects of Talib Amoli's Lyrical Poetry:

١. Rich Imagery and Symbolism:

- Talib Amoli excelled in creating vivid and evocative imagery, often drawing from nature to convey deep emotions. His use of symbols like flowers, the moon, and the nightingale was not only aesthetically pleasing but also carried layers of meaning, connecting the physical world to spiritual and emotional experiences.

٢. Themes of Love and Sufism:

- A central theme in Talib Amoli's poetry is love, which he explores in both its earthly and mystical dimensions. His ghazals frequently touch upon the longing for union, whether with a beloved or with the divine, reflecting the Sufi influence in his work. This spiritual love is often intertwined with the pain of separation and the joy of reunion.

٣. Fusion of Persian and Indian Influences:

- While deeply rooted in Persian literary forms, Talib Amoli's poetry is enriched by the cultural and artistic environment of India. He incorporated Indian motifs, metaphors, and themes into his Persian verse, creating a distinctive style that resonated with the Indo-Persian audience. This fusion added a unique flavor to his work, making it stand out in the Mughal court.

٤. Musicality and Emotional Resonance:

- His lyrical poetry, especially his ghazals, is characterized by its musicality. The rhythmic flow and melodic quality of his verses made them not only enjoyable to read but also ideal for recitation. His poetry resonates emotionally, often reflecting the inner turmoil and bliss associated with love, both human and divine.

٥. Philosophical Depth:

- Talib Amoli's poetry is reflective, often pondering life's transient nature, the complexities of the human heart, and the quest for meaning. His verses combine personal introspection with universal themes, making his work both intimate and broadly relatable.

٦. Enduring Influence:

- Talib Amoli's contributions to Persian literature in India were significant, influencing both his contemporaries and later poets. His ability to seamlessly blend Persian and Indian elements in his poetry left a lasting impact on the IndoPersian literary tradition.

Legacy:

Talib Amoli is remembered as one of the leading figures in the Indo-Persian literary world, known for his elegant and expressive ghazals that continue to be admired for their artistic and emotional depth. His works serve as a testament to the cultural synthesis that defined the Mughal period, showcasing the rich interplay between Persian literary forms and Indian cultural influences.

Talib Amoli's ghazals are renowned for their rich use of metaphors, which are central to his poetic expression. He employed metaphors to convey complex emotions, philosophical ideas, and spiritual concepts in a way that was both vivid and accessible. Here are some key ways in which he used metaphors in his ghazals:

١. Natural Elements as Metaphors:

- **The Rose and the Nightingale:**

Like many Persian poets, Talib Amoli used the rose and the nightingale as recurring metaphors. The rose often symbolizes beauty, the beloved, or divine truth, while the nightingale represents the poet or lover, yearning for union with the rose. This metaphor is used to explore themes of unrequited love, longing, and spiritual desire.

- **The Garden:**

The garden in his ghazals is often a metaphor for paradise or a place of spiritual beauty and enlightenment. It can also symbolize the heart, where love and divine presence bloom.

٢. Love and Separation:

- **The Candle and the Moth:**

Talib Amoli frequently used the metaphor of the candle and the moth to depict the lover's passionate, self-destructive love. The moth, drawn to the flame, represents the lover's inevitable attraction to the beloved, even at the cost of selfimmolation. This metaphor encapsulates the idea of love as a consuming, allencompassing force.

- **The Wine and the Cup:**

The wine often symbolizes divine love or spiritual ecstasy, while the cup represents the heart or the soul that holds and experiences this love. This metaphor conveys the intoxication and transformative power of love or spiritual experiences.

۳. Spiritual and Mystical Metaphors:

- The Mirror:
The mirror is a metaphor for the soul or the heart, reflecting divine truth or beauty. In his ghazals, the idea of polishing the mirror often refers to the purification of the soul, making it a clearer reflection of divine light.

- The Journey:
The metaphor of a journey is used to depict the spiritual quest for truth or the pursuit of the beloved. It represents the path one must take towards enlightenment or union with the divine.

۴. Human Emotions and Inner States:

- The Sea and the Pearl:
The sea often symbolizes the vastness of emotions, knowledge, or the divine, while the pearl represents something precious and rare, like wisdom or the essence of the beloved. This metaphor illustrates the idea of finding something of immense value within the depths of one's experience or spiritual exploration.

- The Desert:
The desert is a metaphor for the state of desolation or the hardship faced by the lover in separation from the beloved. It also represents the barren, difficult path that one must traverse in the quest for spiritual fulfilment.

۵. Light and Darkness:

- Light as Divine Knowledge:
Light frequently appears as a metaphor for knowledge, truth, and divine presence. The contrast between light and darkness is used to explore the themes of ignorance versus enlightenment, or the presence and absence of divine love.

- Shadow:
The shadow can represent the lover's sorrow or the distance from the beloved. It may also symbolize the fleeting nature of life and the ephemeral quality of worldly attachments.

Example:
In one of his ghazals, Talib Amoli might use the metaphor of a rose garden at dawn to illustrate the beauty of a beloved, while the nightingale's song represents the poet's heart, filled with the pain of love. The dew on the petals could symbolize tears, reflecting both the joy and sorrow inherent in love.

Conclusion:

Talib Amoli's mastery of metaphor in his ghazals not only enriched the emotional and aesthetic quality of his poetry but also allowed him to explore complex spiritual and philosophical ideas. His use of metaphor connects the physical with the metaphysical, creating a layered and nuanced expression that resonates deeply with readers and listeners. Through these metaphors, his ghazals transcend the literal, offering profound insights into love, existence, and the human condition.

نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳

نخستین همایش بین المللی طالب آملی

November2024 - آبان‌ماه ۱۴۰۳