

## سیر تحول گفتمان عشق در غزل جامی

دکتر نسرين فقيه ملك مرزبان  
استاديار زبان و ادبيات فارسي دانشگاه الزهرا  
فرشته ميلادي\*

### چکیده

این پژوهش می‌کوشد با استفاده از روش تحلیل انتقادی گفتمان نورمن فرکلاف و تکیه بر آرای مایکل هلیدی در دستور نقشگرا به بیان چگونگی تحول گفتمان عشق در غزل جامی بپردازد. در این راستا به فراخور قالب شعری غزل و به طور کلی ادبیات غنایی از میان فرانشهای زبان، «فرانقش اندیشگانی» مد نظر قرار داده شده است.

۱۰۴



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۸، شماره ۳۳، پاییز ۱۳۹۰

سیر تحول گفتمان عشق در غزل جامی بیش از هر چیز در قالب تحول فرایندهای مادی و ذهنی و شیوه نامدهی معشوق «تو» و عاشق/شاعر «من» به عنوان مشارکان اصلی گفتمان عاشقانه تحقق یافته است.

**کلیدواژه‌ها:** تحلیل انتقادی گفتمان، غزل عاشقانه جامی، «من» و «تو» در غزل عاشقانه، شعر کلاسیک فارسی.

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۲/۲۷

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۸/۸

\* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا

## مقدمه

تحلیل انتقادی گفتمان نگرشی جدید است که به تبیین روابط میان گفتمان و قدرت اجتماعی می‌پردازد؛ این نوع تحلیل، مسائل اجتماعی را مورد توجه قرار می‌دهد و مفاهیمی چون طبقه، نژاد، جنسیت، فمینیسم، هژمونی و غیره را بررسی می‌کند. این رویکرد از دیدگاه نورمن فرکلاف در سه سطح «توصیف، تفسیر و تبیین» صورت می‌گیرد. سطح توصیف متن بر اساس عوامل زبانشناختی خاص گفتمان توصیف می‌شود. سطح تفسیر به روابط موجود در بین فرآیندهایی می‌پردازد که باعث تولید و درک گفتمان مورد نظر می‌شود و تأثیر انتخاب‌هایی که در پیکره گفتمان (از لحاظ واژگان، ساخت و غیره) اتفاق افتاده است و در نهایت سطح تبیین به توضیح و چرایی رابطه بین عناصر گفتمانی و اجتماعی نظر دارد. فرکلاف از دستور نقش‌گرایی نظام‌مند مایکل هلیدی به عنوان نظری‌ایزبانی برای تحلیل متن استفاده می‌کند. از نظر هلیدی بخش‌های بنیادین معنا در زبان، نقشی و کارکردی است و «فرانقش» خوانده می‌شود. اولین نقش زبان، نقشی «اندیشگانی» است که برای بیان محتوای کار می‌آید. به واسطه این نقش است که گوینده یا نویسنده به تجربیاتش از جهان واقعی تجسم می‌بخشد و این امر تجربه‌اش را از جهان درونی خودآگاه گوینده، واکنش‌هایش، دریافته‌هایش، کنش‌های زبانی صحبت کردن و غیره بر می‌گیرد. فرانقش اندیشگانی بازتاب درک و دریافت ما از واقعیت است؛ تجربه ما را از دنیای واقعی سازمان‌بندی می‌کند و چگونگی نگرش ما را به جهان رقم می‌زند. ابزاری که هلیدی به منظور تحلیل متن در قالب فرانقش اندیشگانی به کار می‌گیرد، «نظام‌گذرایی و شیوه نامدهی» است. در دستور نقش‌گرا، نظام‌گذرایی ابزاری برای بازنمایی همه فرآیندهای فیزیکی پیرامونمان و فرآیندهای ذهنی درونمان است. به باور هلیدی نظام‌گذرایی وظیفه بازنمایی واقعیت را در قالب فرایندهای مختلف در بند به عهده دارد و قطعاً دستور سنتی نمی‌تواند همه این فرایندها را توضیح دهد؛ ساختار تعدی واقعیت را به صورت فرایندهای ششگانه (مادی، ذهنی، ربطی، رفتاری، گفتاری و وجودی) باز می‌نماید. هر فرایند از سه جزء تشکیل شده است: ۱. فرآیند که بر رخداد، یک کنش یا یک حالت دلالت دارد. ۲. مشارکین فرآیند: که عناصر دست اندر کار فرآیند را در بر می‌گیرد و حول محور فرآیند عمل می‌کند.

این عناصر می‌تواند عامل فرآیند باشد، یا فرآیند بر آنها اعمال شود یا از فرآیند بهره‌مند شود. **۳. موقعیت:** عناصری که زمان، مکان، شیوه‌عمل و شرایط فرآیند را رقم می‌زند (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۴۰).

در زبان‌شناسی نقش‌گرایی هلیدی، واژه‌ها عامل تعیین‌کننده‌ای در ساخت اندیشگانی زبان است و به همین دلیل از «نامگذاری یا گزینش واژگانی» نیز در کنار «ساختار تعدی» به عنوان ابزار اصلی هلیدی در قالب فرآیند اندیشگانی یاد می‌شود.

### فرانقش اندیشگانی و غزل عاشقانه

ارتباط فرانقش اندیشگانی و غزل عاشقانه بیش از هر چیز در تعریف کوتاهی مشخص خواهد شد که از ادبیات غنایی عرضه می‌شود. اگر شعر فارسی به سه نوع حماسی، تعلیمی و غنایی تقسیم شود، غزل عاشقانه یکی از انواع شعر غنایی به شمار می‌رود. شعر غنایی شعری است که احساسات و عواطف شخصی گوینده را بیان می‌کند و اگر حاوی معانی و اندیشه‌های گوناگون نیز باشد این معانی و اندیشه‌ها در خدمت بیان عواطف شاعر قرار می‌گیرد. شعر غنایی صمیمانه‌ترین نوع شعر و آیینۀ شخصیت واقعی شاعر است. اگرچه در بعضی انواع شعر غنایی مانند مدح، فخر، مرثیه و هجو ممکن است شاعر بعضی از عواطف خود مثل شادی، غم و اعجاب را نادیده بگیرد و بر اساس عواطفی کاذب و در جهت مقصودی مثل صله گرفتن شعر بگوید، در نوع عاشقانه شعر غنایی غالباً عاطفه‌ای واقعی، زمینه و انگیزه شعر را رقم می‌زند (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۱ تا ۵۳ و پارساپور، ۱۳۸۳: ۱۹).

### منظومه‌های سه‌گانه جامی

جامی دیوان اشعار خود را به سه بخش با عناوینی متفاوت تقسیم کرده است: «امیر علیشیر همت شریف بر آن آورده است که دواوین قصاید و غزلیات را که عدد آن به سه رسیده است در یک جلد فراهم آورد ... از این فقیر استدعای آن کرد که هر یک به اسمی خاص سمت اختصاص گیرد و از وصمت ابهام و اشتراک صورت استخلاص پذیرد. لاجرم به ملاحظه اوقات وقوعشان، دیوان اول که در اوان جوانی به وقوع پیوسته به { فاتحه الشباب } اتسام می‌یابد و دیوان ثانی که در اواسط عقود ایام



زندگانی انتظام یافته به { واسطه‌العقد } نامزد می‌شود و دیوان ثالث که در اواخر حیات آغاز ترتیب آن شده است به { خاتمه‌الحیاه } موسوم می‌گردد...»

### روش پژوهش

به منظور تحلیل غزلیات عاشقانه در منظومه‌های سه‌گانه جامی از میان غزلیات متعددی که مورد مطالعه قرار گرفت از هر منظومه پنج غزل برگزیده شد که بیش از هر چیز تنوع حروف قافیه در آنها مدنظر قرار داده شده است. در مرحله تحلیل نیز ابتدا به روش نورمن فرکلاف توصیف، تفسیر و سپس تبیین گفتمان صورت گرفته است.

### عشق و معشوق، مهمترین مضامین غزل

اگرچه در غزل فارسی مضامینی از قبیل مسائل اجتماعی، حکمت و غیره نیز مطرح می‌شود، مضمون اصلی آن «عشق» و هسته مرکزی آن «معشوق» است. به باور شمیسا ویژگیهای معشوق و به طور کلی جایگاه وی به مقتضایادوار مختلف دگرگون می‌شود. وی علت اصلی این تغییرات را نهادهای اجتماعی و اوضاع جامعه ایرانی در طول تاریخ می‌داند؛ چنانکه در ابتدای غزل فارسی مقام معشوق بسیار پست و بی‌ارزش بوده است. از این رو در بسیاری از غزلیات این دوره، مراد شاعر از معشوق، معشوق واقعی خود اوست، اما در دوره‌های بعد بر اثر تغییر اوضاع اجتماعی، موقعیت معشوق نیز دستخوش تغییراتی اساسی شد. اگر عوامل مؤثر در تغییر و تحول انواع شعر و مضامین آن را در مواردی از جمله ۱. عوامل سیاسی و اجتماعی ۲. شخصیت فردی شاعر ۳. مخاطبان شعر خلاصه کنیم به نظر می‌رسد که باید بیشترین نقش را برای «عوامل سیاسی و اجتماعی» قائل شد؛ زیرا اینعامل بدون تردید بر سایر عوامل «شخصیت شاعر و مخاطبان شعر» نیز تأثیری مستقیم دارد. اینعامل ابتدا در عنصر معنایی و به سبب ارتباط معنی با واژگان در عنصر واژگانی آشکار می‌شود. معانی جدید واژگان جدید و واژگان جدید نیز معانی جدید را به وجود خواهند آورد (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۶۲) و (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۴۵-۳۳).

### الف) غزلیات منظومه فاتحه‌الشباب ( دوران جوانی )

توصیف: بررسی اجمالی فرآیندها: هنگامی که به شعر به عنوان فرایند نگاه می‌کنیم، آن را

به منزله امری نسبی در نظر می‌گیریم که از رهگذر کنش متقابل عناصر گوناگون ارتباط تحقق می‌یابد. از این دیدگاه متغیرهای فراوانی در کار است که متن تنها یکی از آنهاست. در این حالت، چگونگی عمل، نقش و ماهیت متن به چگونگی عمل و نقش متغیرهای دیگر وابسته است. این متغیرها تمامی عناصر مرتبط بر ارتباط زبانی: گوینده/ نویسنده، شیوه تماس، متن و شنونده/ خواننده را در بر می‌گیرد. در نتیجه، پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود تنها متن شعر را به پرسش نمی‌گیرد بلکه در اینجا پرسش به تمام عواملی بازمی‌گردد که در ارتباط حضور دارد و چگونگی حضور آنها شعریت متن را رقم می‌زند؛ بنابراین پرسش ما بیش از اینکه بر چستی متن شعر استوار باشد بر چگونگی شکل‌گیری ارتباط شعری معطوف است (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۱۲۹).

در گفتمان غزلیات عاشقانه دوران جوانی شاهد مشارکان گوناگونی هستیم که در یک تقسیم‌بندی کلی در دو گروه «اشخاص و مفاهیم» قرار می‌گیرند؛ در گروه نخست، که به «اشخاص» اختصاص دارد در صدر مشارکان ضمیر دوم شخص مفرد «تو» مطرح شده است. این مشارک که در بسیاری از فرآیندها حضوری محوری دارد در بافت غزل عاشقانه از او به عنوان «معشوق» تعبیر می‌شود. «تو» به ترتیب بیشترین نقش را در قالب فرآیندهای «مادی ۵۲٪، ذهنی ۲۳/۹٪، رابطه‌ای ۱۵٪، و کلامی ۸/۶٪» بر عهده دارد. ضمیر اول شخص مفرد «من»، که در بافت غزل عاشقانه از او به عنوان «عاشق» تعبیر می‌شود در مرتبه بعد از «تو»، مهمترین مشارک فرآیندها به شمار می‌رود. این مشارک نیز، که همواره در ابیات پایانی در مقام تخلص با شاعر یکی می‌شود، همچون معشوق، بیشترین میزان مشارکت را در «فرآیندهای مادی ۳۰٪، ذهنی ۲۷٪، رابطه‌ای ۲۵٪ و کلامی ۱۱٪» ایفا می‌کند. «باغبان، ساقی و پیر خرقه‌پوش» نیز در کنار این اشخاص در فرآیندهای مادی و رابطه‌ای محدودی مشارکت دارند. در گروه دوم، که به مفاهیم اختصاص دارد، در رأس این مشارکان اعضای بدن «تو» از جمله (لب، زلف، قامت و رخ)، اعضای بدن «من» مثل (چشم، سر و دل) و مفاهیم حوزه عشق مانند (شوق، خاطر، وصل) قرار دارند. مفاهیم یاد شده، بیشترین میزان مشارکت را در «فرآیندهای رابطه‌ای» دارند.

«تو»

فرآیندهای مادی در گفتمان غزلیات عاشقانه دوران جوانی، فرآیندهای غالب به شمار می‌روند که بیش از نیمی از فرآیندها را به خود اختصاص داده‌اند. مشارکان گفتمان در قالب این فرآیندها که اغلب حالت گذرایی و ساخت معلوم دارند، بیشترین نقشی که ایفا می‌کنند، نقش «کنشگر» است. نقش آفرینان برجسته این نقش «تو و من» هستند که در کنار سایر مشارکان گفتمان، کنش‌های متعددی را به نمایش گذاشته‌اند.

مشارکان	کنش	هدف	بهره‌ور	فرایند
من	آمدن به سوی چمن به هوای تو، دادن جان به تو	جان	تو، تو	مادی
تو	لب نهادن به لب جام تیغ کشیدن در برابر من ، ساختن دل من به دو نیم نمایاندن قامت همچون سرو ، خرامیدن بخشیدن کامی ز لب، دادن زکات لب به من تیغ زدن به من ، گرفتن جان من	تیغ، دل قامت بوسه جان	من، من مادی مادی من من، من	مادی مادی مادی مادی
عشق	کشیدن دل به سوی تو	دل	تو	مادی
باغبان	سوسن و گل را فرش راه تو ساختن کشیدن جفای خار به بوی تو	سوسن و گل جفای خار	تو تو	مادی مادی
پیر	از سر نهادن زهد به هوای تو ، کشیدن سبوی تو	زهد، سبوی تو	تو	مادی

چنانکه مشاهده می‌شود، «تو» مهمترین شرکت‌کننده در قالب نقش «کنشگر» به شمار می‌رود. کنشهای صورت گرفته از جانب وی عبارت است از: «لب نهادن به لب جام، تیغ کشیدن در برابر من ، ساختن دل من به دو نیم، تیغ زدن به من، گرفتن جان من و غیره. از «تو» در قالب این کنشها چهره‌ای جنگاور، خونریز و سنگدل ترسیم شده است. اهداف عمده «تو» در این کنشها «تیغ، جان و دل‌عاشق» است. سایر کنشهای این مشارک از جمله «دادن زکات لب به «من»، نمایاندن قامت همچون سرو و خرامیدن» به طور کامل کنشهایی است که «من» از «تو» تقاضای آنها را دارد و هنوز به مرحله فعلیت نرسیده است. اهداف این کنشهای بالقوه، اعضای بدن «تو» یعنی لب و قامت او است.

لب نهادی به لب جام و ندانم من مست      که لب لعل تو یا باده کدام است اینچا...  
می‌کشی تیغ که سازی دل ما را به دو نیم      تیغ بگذار که یک غمزه تمام است اینچا  
(دیوان: ۱۷۵)

چندسوی چمن آیم به هوایت چو صبا  
یک ره ای سروسپهی قامت رعنا بنما  
به کرتۀ نیلی سوی بستان بخرام  
تا گل از شوق کند خرقۀ فیروزه قبا

( دیوان: ۱۳۴ )

زکات لب بده ای نامسلیمان

که یک رکن از مسلمانی زکات است

( دیوان: ۱۹۷ )

چون زنی تیغم که جان ده بهر تیغ دیگر است

نه برای جان اگر ناگه تعلل می کن

( دیوان: ۵۵۰ )

در مقابل این کنشها، «من» نیز با انجام کنشهایی از قبیل «آمدن به هوای تو» و دادن جان به تو از خود چهره «تسلیم» به نمایش گذاشته است. هدف عمده کنشهای یاد شده «جان من» است که مهمترین جزء وجود او به شمار می رود. «من» طی این کنش در قالب مشارکی پاکباز در صدد تسلیم این هدف بی ارزش به «تو» است. «تو» در این کنش در نقش «بهره‌ور» ظاهر شده است. در کنار «من و تو»، باغبان نیز در دو فرآیند مادی در نقش کنشگر ظاهر شده است. او نیز به شیوه «من» با توجه به جایگاه خود، کنش‌هایی را در جهت خدمت به «تو» انجام داده است.

باغبان کاش کند سوسن و گل فرش رخت

زان که بر روی زمین حیف بود آن کف پا

( دیوان: ۱۳۴ )

بوی تو یافت از گل نورسته باغبان

چندین جفای خار به بوی تو می کشد

( دیوان: ۳۵۱ )

او، که مقیم باغ و بوستان است، سوسن و گل را که جزء گرامی‌ترین مفاهیم در نزد او به شمار می رود و با جان و خون دل او به این مرحله رسیده، فرش راه «تو» ساخته است. در این فرآیند نیز «تو» در نقش «بهره‌ور» ظاهر شده است. باغبان هم‌چنین در راه رسیدن به بوی «تو» هرگونه جفای خار را تحمل کرده است. او نیز همچون «من» با کنشهای یاد شده، ارادت خود را نسبت به معشوق به تصویر کشیده است. «پیر خرقه پوش» نیز در همین راستا «شیوه زهد» را، که اصلی‌ترین دغدغه او محسوب می شود، در جهت بیان ارادت خود به «تو» از سر نهاده است.

بس پیر خرقه پوش که در دور لعل تو از سر نهاده زهد سبوی تو می کشد

(دیوان: ۳۵۱)

«عشق، شوق و خاطر» نیز در قالب مفاهیم کنشگر، کنشهایی را در جهت خدمت به «تو» انجام داده‌اند. این مفاهیم در این نقش، «دل» و «من» را به سوی «تو» و خدمتِ سگِ کوی او کشیده‌اند. سگِ کویِ معشوق در این کنش در نقش «بهره‌ور» ظاهر شده است.

بازم کمند شوق به سوی تو می کشد...	خاطر به خدمت سگ‌کوی تو می کشد...
دل کو دو اسپه از غم خوبان گریخت	عشقس عنان گرفته به سوی تو می کشد
از جعد حلقه حلقه سنبل مرا چه سود	چون خاطر م به حلقه موی تو می کشد

(دیوان: ۳۵۱)

«دل» نیز طی کنش «کشیدن جور و کین از تندی خوی تو»، همچون سایر مشارکان در قالب مشارکی عاجز و تسلیم در برابر «تو»، تبلور یافته است. تهمت چه بر زمانه نهد دل به جور و کین کاینها همه ز تندی خوی تو می کشد (دیوان: ۳۵۱)

#### نام‌دهی «تو»

«تو» و مفاهیم مربوط به وی در صدر مفاهیم مورد بازنمایی قرار گرفته در باور گوینده قرار دارند. جامی، که در صدد ترسیم فضایی رمانتیک است با بهره‌گیری از توصیفات برون‌نگرایانه سبک خراسانی در فرایندهای رابطه‌ای شناسایی متعدد در قالب نقش شناخته به طور ضمنی (تشبیهی) به منظور توصیف زیبایی بی‌نظیر «تو» از «گل» به عنوان زیباترین عنصر طبیعت بهره گرفته است؛ مفهومی که در نگرش وی به عنوان مظهر زیبایی تبلور یافته است. در مقابل این عنوان، وجود «من» نیز با نام آشنای «بلبل» مورد بازنمایی واقع شده است؛ مفهومی که در شعر فارسی همواره، نماد عاشقی پاکباز است که زمام هستی و نیستی او در یدِ اختیار «گل» قرار دارد. «سرو سهی» نیز یکی از دیگر از نامهای «تو» است. این مفهوم که در باور شاعر (عاشق) نماد استواری، عظمت و اقتدار تلقی می‌شود به منظور بیان مرتبه رفیع معشوق و ایجاد تقابل میان او و عاشقی است که با عنوان «شاخ‌گیا» مورد بازنمایی واقع شده است. مفاهیمی که در قالب آنها «من» به عجز و حقارت خود در مقابل «تو» معترف است. سایر نامهایی که «من و



«تو» به وسیله آنها در گفتمان تبلور یافته‌اند نیز به منظور تبیین رابطه میان این دو شرکت کننده مطرح شده‌اند؛ چنانکه از «تو» به عنوان «جنگاور» و از «من» به عنوان «اسیر» یاد شده است. هدف اصلی گوینده از بیان نامهایی که رابطه «تقابل معنایی» میان آنها وجود دارد، اظهار نیاز، اخلاص و خاکساری «من» و بیان عدم التفات و ناز «تو» است. اعضای بدن این دو مشارک نیز در قالب نامهای مختلفی مطرح شده است. یکی از اعضای بدن «تو»، که در موارد متعدد مورد بازنمایی قرار گرفته، «لب» اوست. این مفهوم در قالب نقش شناخته به طور ضمنی (تشبیهی) در گام نخست با نام «باده» مطرح شده است. جامی به منظور اغراق در بیان شباهت میان لب و باده خود را در تشخیص این دو مفهوم گمراه دانسته است و هدف وی نیز از این نام توصیف سرخی لب «تو» و ویژگی روح پروری و گیرایی آن است. از عناوین دیگری که «لب» به واسطه آنها در گفتمان مطرح شده است، می‌توان به «لعل و آب حیات» اشاره کرد که باز هم از سرخی، جان‌بخشی و تشنگی و طلب «من» حکایت می‌کند.

سرو را جا لب جوی است و تورا گوشه چشم  
 همچو بلبل به هوای گل رویت نالم  
 با تو جامی هوس گشت گلستان دارد  
 الله الله چه تفاوت تو کجا سرو کجا  
 نیست این ناله و فریاد من از باد هوا...  
 (دیوان: ۱۳۴)

آشفته بلبلی ست جدا از بهار و باغ  
 جامی که ناله بی گل روی تو می‌کشد  
 (دیوان: ۳۵۱)

«من» در نهایت به سبب ناامیدی از ترحم و عنایت معشوق سنگدل به مفاهیم دینی متمسک شده و با یادآوری زکات به عنوان یکی از ارکان مسلمان، «تو» را به دادن زکات لب «بوسه» ترغیب کرده است؛ عناوینی که به طور کلی نمایانگر چهره مفلس «من» و عدم سخاوت «تو» در برابر وی هستند.

به راه کعبه وصلت دو چشمم  
 یکی چون دجله و آن دیگر فرات است  
 زکات لب بده ای نامسلمان  
 که یک رکن از مسلمانی زکات است  
 (دیوان: ۱۹۷)

در کنار لب «تو»، «زلف» او نیز با عناوین مختلفی مطرح شده است که در رأس آنها «دام، شب و سنبل» قرار دارد: نامهایی که بر گیرایی، تیرگی و در عین حال زیبایی زلف «تو» و اسارت و گمراهی «من» مقابل آن دلالت دارد.

لب نهادی به لب جام و ندانم من مست      که لب لعل تو یا باده کدام است اینجا  
 بسته حلقه زلف تو نه تنها دل ماست      هر کجا مرغ دلی بسته دام است اینجا  
 (دیوان: ۱۷۵)

«رخ و خط» معشوق نیز به عنوان «گل و قاتلی» مورد بازنمایی قرار گرفته‌اند که عاشق را گریزی از آنها نیست.

ز آب صافی نگر آن روی چو گل تا دانی      کز چه رو این همه جویان تواند اهل صفا  
 (دیوان: ۱۳۴)

خطت برگرد لب مشکین نبات است      که رسته بر لب آب حیات است...  
 به قتل من براتی دارد از مشک      رخت از وی نه امکان نجات است  
 (دیوان: ۱۹۷)

#### تفسیر و تبیین

جامی نیز همچون سعدی و بسیاری دیگر از شاعران زبان فارسی در ردیف تربیت یافتگان مدارس نظامیه و کلام اشعری قرار دارد. در این مدارس، که به خواجه نظام‌الملک طوسی منسوب و در دوازده شهر بزرگ از جمله بغداد و هرات بنا نهاده شده بود، صرف و نحو عربی، قرآن، فقه و حدیث، اصول، کلام و غیره تدریس می‌شد. نخستین مدرس این مدارس در زمان خواجه نظام‌الملک، امام محمد غزالی بود که فقه شافعی و کلام اشعری را با پایه‌هایی تازه بنا می‌نهاد. پس از وی نیز این مدارس به طور کلی تحت تأثیر مشرب فکری او قرار داشت و کتابهای او بویژه احیاء علوم الدین در این مدارس تدریس می‌شد. وی تحت تأثیر تربیت در مدرسه نظامیه همچون سعدی در فروع شافعی و در اصول اشعری بود. مهمترین اصل کلام اشعریان اعتقاد به «جبر» است. در نگرش پیروان «جبر»، خداوند جهان را از نیستی به هستی آورده است. جهان آفریده اوست و هر چه بخواهد با آن می‌کند و هیچ‌کس حق چون و چرا ندارد. در این دیدگاه نسبت خداوند با بندگان نسبت خالق و مخلوق است نه مالک و مملوک؛ به عبارت دیگر خداوند جبار مطلق است و انسان مجبور مطلق. یکی از پیامدهای این

جبر نفی رابطه علت و معلولی است؛ بدین معنا که علت کارهای خداوند هیچ امر عقلی و اخلاقی جدا از او نیست. علت اینکه خداوند به بنده‌ای پاداش نیک می‌دهد، کار نیک بنده نیست؛ زیرا در این صورت کار خداوند معلول به علت خواهد شد و این خلاف جباریت خداوند و مجبور بودن بنده است. از سوی دیگر کار نیک آن نیست که به حکم عقل یا اخلاق در ذات خود نیک باشد بلکه پسندیده یعنی آنچه خدا می‌پسندد؛ مجاز یعنی آنچه او اجازه می‌دهد. بر اساس این تفکر، حسن و قبح اعمال انسان نیز، ذاتی اعمال نیست؛ بدین دلیل خداوند می‌تواند پاداش نیکی را به بدی دهد و بالعکس. بر این اساس عدل نیز معنای متعارف خود را از دست می‌دهد (موحد، ۱۳۷۴: ۹۹). جامی این قاعده را به معشوق انسانی نیز تعمیم داده و در قالب فرایندهای مادی به معشوق از دیدگاه عارفی اشعری نگریسته و در رابطه با وی هر گونه اختیاری را از خود سلب کرده است که مذهب معتزله به شمار می‌رود.

#### ب) منظومه واسطه‌العقد ( دوران میانسالی )

یکی از دلایل اصلی وجود تمایز بین غزل عاشقانه و عارفانه ناشی از تغییر ماهیت «مخاطب» است. مخاطب چه حاضر و چه غایب که روی سخن با اوست، تأثیری انکار ناشدنی بر زمینه معنایی سخن، عناصر و شیوه بیان آن دارد. در غزل عارفانه، معشوق «حق» است که نه تنها مظهر جمال و زیبایی است بلکه برخلاف معشوق غزل عاشقانه مظهر کمال و دانایی نیز به شمار می‌رود. از این رو اگر در غزل عاشقانه، معشوق از نظر مقام اجتماعی، فضل و دانایی بسیار فروتر از عاشق (شاعر) است در غزل عارفانه، معشوق علم و قدرتی نامتناهی دارد که نه تنها هستی عاشق که هستی همه جهانیان از اوست. اراده این معشوق بر همه جهان و موجودات آن نافذ است و وجود کل هستی قائم به اوست. بافت ارتباطی عشق عارفانه، هم مضامین و معانی تازه‌ای را علاوه بر آنچه در غزل عاشقانه وجود دارد وارد غزل عرفانی می‌کند و هم از طریق این مضامین و معانی تازه، دستگاه واژگان زبان را از کلمات تازه سرشار می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۸۳).

#### توصیف

در فرایندهای گفتمان غزلیات عاشقانه منظومه دوران میانسالی نیز شاهد حضور مشارکان گوناگونی هستیم که در دو گروه اشخاص و مفاهیم قرار می‌گیرند. در این

گفتمان نیز مشارکان مرکزی به شیوه گفتمان عاشقانه دوران جوانی، اضلاع سه‌گانه مثلث عشق یعنی «من»، «تو» و «عشق» هستند. شرکت‌کننده مرکزی گفتمان «تو» است که در مجموع فرآیندهای متعددی که در آنها نقش‌آفرینی می‌کند، به ترتیب بیشترین میزان مشارکت را در فرایندهای «رابطه‌ای ۴۸٪، مادی ۴۰٪، ذهنی ۶٪ و کلامی ۶٪» بر عهده دارد. در کنار این شرکت‌کننده «من» نیز در فرایندها حضوری پربسامد دارد. وی نیز به عنوان قطب دیگر گفتمان عارفانه به ترتیب بیشترین میزان مشارکت را در فرایندهای «مادی ۵۸/۸٪، رابطه‌ای ۱۷/۶٪، ذهنی ۸/۸٪ و کلامی ۸/۸٪» عهده‌دار شده است. در کنار این دو شرکت‌کننده، مفاهیم عرفانی گوناگونی از جمله فقر، وصل، شوق، جذبه و غیره نیز در گفتمان حضور دارد که بیشترین میزان مشارکت را در فرایندهای رابطه‌ای دارد.

«تو»

اگرچه «تو» بیشترین حضور را در فرایندهای رابطه‌ای دارد، طی این فرایندها در قالب سه نقش حامل، شناخته و شناسا ظاهر شده است؛ اما بیشترین نقشی که وی در قالب آن در فرایندهای گفتمان تبلور یافته، نقش «کنشگر ۳۴٪» است. «من» نیز در کنار «تو» حدود ۳۲٪ در نقش کنشگر ظاهر شده است.

مشارکان	کنش	هدف	بهره‌ور	فرایند
من / ما	دریدن خرقه سالوس	خرقه		مادی
	خریدن موی تو به ملک دو جهان	موی تو	تو	مادی
	گذشتن از سر خود	خود		مادی
	چنگ زدن در دامن تو	دامن تو	تو	مادی
تو	نمایاندن رخ، جلوه کردن هر جا	رخ		مادی
	جلوه‌گری در هر شکلی			مادی
	جلوه کردن از رخ خوبان جهان			مادی
	صلا دادن، نواختن گدایان			مادی
	جلا دادن دل	دل		مادی
	بردن من، بیخود کردن من	من	من	مادی
	گذشتن بر سر من	من	من	مادی

مادی	ما	پرده	برداشتن پرده از میان ما و خود
مادی			

در مرحله تحلیل کنشها ابتدا به شناخت و بررسی ایدئولوژی عرفانی قرن نهم پرداخته خواهد شد و سپس تحلیل و بررسی کنشهای اعمال شده از سوی مشارکان صورت خواهد گرفت. ایدئولوژی حاکم بر عرفان قرن نهم، نظریه «وحدت وجود» است. این دیدگاه یکی از بنیادین نگرشهای عرفانی است که بسیاری از باورهای عرفانی درباره خدا، انسان، جهان و آفرینش بر اساس آن شکل گرفته است. «وحدت وجود» بیانگر این نکته است که هستی، حقیقتی یگانه است و هیچ گونه کثرت در آن راه ندارد و این هستی یگانه، همان هستی خداوند است. در باور این نگرش تنها اوست که هست و جز او هیچ چیز دیگری وجود ندارد. بر اساس این تعاریف، شعار این مکتب چیزی نیست جز «لیس فی الدار غیره دیار» و «یکی هست و هیچ نیست جز او» (راستگو، ۱۳۸۳: ۷۳). ابن عربی در جلد سوم «فتوحات مکیه» سه پرسش اساسی در «باب عشق» مطرح می کند که بسیار قابل توجه است: ۱: ما شراب الحب (شراب عشق چیست)؟ ۲: ما كأس الحب (جام عشق چیست)؟ ۳: سرچشمه عشق کجاست؟ وی عشق را «اصل هستی» می داند و در پاسخ به سؤال نخست می گوید: عشق «تجلی» است که در میانه دو تجلی قرار دارد. یکی تجلی دائمی که منقطع نمی شود و بالاترین مقامی است که حق در آنجا برای بندگان عارفش ظهور می کند و آغاز آن تجلی ذوق «چشیدن» است. تجلی دیگر این است که سیراب شدن در پی دارد و این برای اصحاب ضیق است که عطش آنها پس از نوشیدن فرو می نشیند. وی در پاسخ به سؤال سوم که سرچشمه عشق کجاست می گوید: منشأ عشق تجلی خداوند در اسم جمیل خودش است. به باور وی چون جمال صنع خداوند در سراسر هستی جریان دارد و عالم، مظهر زیبایی اوست پس عشقی که در عالم جریان دارد از حب خداوند نسبت به خویش ناشی شده است. وی در باره این کنش الهی چنین می گوید: حق «خداوند» در دنیا پیوسته بر دلها متجلی است پس خواطر در انسانها از تجلی الهی متنوع می شود. بر این اساس اختلاف صورتهای ظاهر در این جهان و در آخرت، چیزی



جز تنوع تجلی حق نیست؛ زیرا او عین هر چیزی است. (الفتوحات، ۳، ۴۷۰؛ صانع‌پور، ۱۳۸۵: ۶، اسعدی، ۱۳۸۴: ۱۱۰).

تحت تأثیر همین نگرش است که جامی مهمترین کنش صورت گرفته از جانب «تو» را کنش «تجلی» می‌داند که با عناوینی چون «نمایاندن رخ»، «جلوه کردن هر جا، جلوه‌گری در هر شکل و جلوه کردن از رخ خوبان» در فرایندهای مادی مطرح شده است. هدف این کنشها در تمام موارد «رخ» است:

دیدار تو فرخنده و رخسار تو فرخ	هر جا که کنی جلوه بود اهل نظر را
در ظاهر تن جلدی و در باطن آن مخ	اطوار ظهور تو بود ظاهر و باطن
(دیوان: ۲۹۷)	
می‌توانی که به هر شکل کنی جلوه‌گری	جلوه حسن تو از شکل میراست ولی
در صور ظاهری اما نه اسیر صوری...	هیچ صورت نتواند که کند بند تورا
آنکه از دیده عشاق در آن می‌نگری	می‌کنی جلوه نخست از رخ خوبان جهان
(دیوان: ۸۴۵)	

یکی دیگر از مهمترین کنشهای «تو»، «جلا دادن دل» است:

بو که در گوشم از این نام صدایی برسد	کوه غم شد دلم و نام تو گویم با او
گر نه این آینه را از تو جلایی برسد	دل کجا مظهر انوار جمال تو شود
(دیوان: ۲۸۹)	

ابن عربی در پاسخ به سؤال دوم، که «جام عشق چیست؟» می‌گوید: «جام عشق «قلب» است نه عقل». قلب در اندیشه وی معانی مختلفی دارد که رایجترین معنای آن «دل» است. وی پاسخ خود به پرسش دوم را این‌گونه تبیین می‌کند: «جام عشق قلب عاشق است نه عقل او و نه حس او؛ زیرا قلب در حال دگرگونی دائم است». به قلب «دل» در اندیشه او همچون «جامی بلورین و صاف» نگریسته می‌شود که به اقتضای تنوع مایه درون آن تغییر رنگ می‌دهد؛ پس رنگ عشق، رنگ معشوق اوست و این حالت را جز قلب «دل» ندارد. از این رو کنش دیگر «تو» «صلا دادن و نواختن گدایان» است:

وز نوال تو نوایی به گدایی برسد	کی بود کی که زخوان تو صلایی برسد
(دیوان: ۲۸۹)	

جامی برخلاف بسیاری از عارفان شاعر کمتر اصل آیه یا حدیث را به صورت کامل یا مختصر بیان کرده است و بیشتر به ترجمه شاعرانه آیات و احادیث گرایش دارد. از این رو در کنش یاد شده با اشاره به آیه «...انتم الفقراء الى الله هو الغنى الحميد» بیش از هر چیز بر فقر ذاتی عابد نسبت به معبود اشاره کرده است. در سایر موارد نیز «من و تو» کنشهای مختلفی را به نمایش گذاشته‌اند که حالت «دو سویه» دارند به طوری که برخی از کنشهای «من» در گرو کنشهایی از سوی «تو» قرار داده شده است؛ چنانکه «رفتن جامی دلخسته» در گرو «بردن از سوی تو»:

می رود جامی دلخسته ولی تا نبرند      نیست امکان که در این راه به جایی برسد

(دیوان: ۲۸۹)

و «گذشتن من از سر خود» نیز در گرو «گذشتن تو» بر سر «من» قرار گرفته است:

در راه تو جز هستی من نیست حجابی      بگذر به سرم کز سر خود بگذرم امروز

(دیوان: ۴۳۷)

- ۱۱۷ یکی از نکات قابل تأمل در گفتمان غزلیات عارفانه، حضور محدود فرایندهای ذهنی در عرصه گفتمان است. با توجه به اینکه مشارک اصلی گفتمان، ذات بی‌قرین و غیرملموس معبود است، مخاطب انتظار دارد که جامی به منظور بیان رابطه میان «من» و «تو» و توصیف ویژگیهای او از فرایندهای ذهنی مدد بگیرد در حالی که وی برخلاف این امر عمل کرده و از «تو» چهره‌ای مادی و کنش‌مند عرضه کرده است. حمیدیان مهمترین جنبه از هنر شاعر عارفانه سرا را در راستای وظیفه اصلی شعر یعنی عینیت بخشیدن به مفاهیم ذهنی و عواطف انسانی، تبدیل مفاهیم انفسی و پیچیده عرفان به تصاویر و جلوه‌های آفاقی می‌داند. وی هم‌چنین تجسم انسان‌گونه معشوق عرفانی را در راستای دامنه تخیل و تصور مخاطب می‌داند؛ زیرا این تجسم انسان‌گونه معشوق عرفانی می‌تواند حس زیبایی دوستی، نزدیکی و محبت مخاطب را برانگیزد تا شاعر بتواند با ایجاد آنچه روانشناسان «زمینه انفعالی» می‌خوانند در وجود وی، ذهن او را برای پذیرش مفاهیم تجریدی و عرفانی و تنزیه معشوق عرفانی از تمامی صفات و تعینات این جهانی آماده سازد (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۶۵).

### نام‌دهی «تو»

«تو» در جهان‌بینی عرفانی جامی «جز هستی نیست و هستی او را انحطاط و پستی نی؛ مقدس است از سمت تبدل و تغیر و مبراست از وصمت تعدد و تکثر؛ از همه نشانها بی‌نشان است نه در علم می‌گنجد و نه در عیان؛ همه چندها و چون‌ها از او پیدا و او بی‌چند و چون؛ همه چیزها به او مُدرک و او از احاطه ادراک بیرون...» (جامی، ۱۳۷۳: ۶۷). تحت تأثیر همین نگرش، نامهایی که «تو» به وسیله آنها مورد بازنمایی قرار گرفته است، از سیر تکاملی خاصی بهره می‌گیرد؛ چنانکه در گام نخست به منظور ملموس ساختن و عینیت بخشیدن به «تو» و توصیف زیبایی و لطف او به طور ضمنی (تشبیهی) از وی با عناوین محسوس چون «بت فرخار، لعبت خلخ، آفتاب عالم آرای و دوس» یاد شده است:

تویی آن آفتاب عالم آرای      که داری در دل هر ذره‌ای جای

(دیوان: ۷۶۰)

هر لحظه نمایی به لباس دگرم رخ      گاه از بت فرخار و گه از لعبت خلخ

(دیوان: ۲۹۷)

رفته از خویش برون در پی لیلی مجنون باشد از محمل او بانگ درایی برسد (دیوان: ۲۸۹)  
نامهایی که او را متقاعد نکرده است و وی را به بازنمایی «تو» با مفاهیم ذهنی و انتزاعی از جمله «جان، جان جان، عمر و غیره» ترغیب می‌کنند:

جان همی دانمت آن دم که نهان می‌آیی      عمر می‌خوانمت آنجا که روان می‌گذری

(دیوان: ۸۴۵)

چو جانان جان جان توست جامی      جهان در جستجوی او میماید

بزن در دامن آن جان جان دست      منه دیگر برون از خویشتن پای

(دیوان: ۷۶۰)

اما این عناوین نیز به طور کامل نمی‌تواند جایگاه «تو» را در باور جامی ترسیم کند؛ در نتیجه او به ناتوانی خود در نامیدن «تو» اذعان کرده و او را «چیز دیگر، برون از حد اندیشه، خویر از هر اندیشه، برون از حد صور، رها از صور و غیره» نامیده است:

نه بشر خوانمت ای دوست نه حورو نه پری      این همه بر تو حجاب است تو چیز دگری...



جلوه حسن تو از شکل مبراست ولی  
هیچ صورت نتواند که کند بند تو را  
می توانی که به هر شکل کنی جلوه گری  
در صور ظاهری اما نه اسیر صوری...  
حد اندیشه نباشد صفت خوبی تو  
هر چه اندیشه کند خاطر از آن خوبتری  
( دیوان: ۸۴۵ )

من ( نامهای مربوط به «من»، که غالباً طی فرایندهای رابطه‌ای شناسایی مطرح شده، اغلب به منظور بیان صفات و ویژگیهای من در مقابل تو به کار رفته است. به طوری که گوینده در گام نخست به منظور بیان اختلاف مرتبه میان این دو مشارک به طور ضمنی ( استعاری ) خود را «گدا» نامیده است؛ مفهومی که از نیازمندی و فقر ذاتی من نسبت به توحکایت دارد.

کی بود کی که ز خوان تو صلابی برسد  
وز نوال تو نوایی به گدایی برسد  
( دیوان: ۲۸۹ )

وی در سایر نامها نیز به طور صریح به منظور اغراق در بیان عشق و ارادت «من» نسبت به «تو» از اصطلاحات و تعبیر عرفانی همچون غرقه، مجذوب و سودایی بهره گرفته است.

نزدیک رسیده‌ست که از جذبۀ عشقت  
سودایی زلف توام آن‌گونه که از وی  
این خرقۀ سالوس ز هم بردرم امروز...  
یک موی به ملک دو جهان می‌خرم امروز...  
سر تا به قدم غرقه شدم در غم و دردت  
سیلاب بلاخاست ز بام و درم امروز  
( دیوان: ۴۳۷ )

مهمترین مفهوم مربوط به «من»، که با عناوین مختلفی مورد بازنمایی قرار گرفته، «هستی» یا «وجود مادی» این مشارک است. این مفهوم، که در نگرش عرفانی در ردیف مفاهیم منفی و مطرود قرار دارد در نقش شناخته به طور ضمنی ( تشبیهی ) با عناوینی چون «حجاب»، «پرده» و «گل» مطرح شده است:

در راه تو جز هستی من نیست حجابی  
بگذر به سرم کز سر خود بگذرم امروز  
( دیوان: ۴۳۷ )

مپوش از ما به ما نور رخ خویش  
میان ما و تو ماییم پرده  
به گل خورشید تابان را میندای  
کرم کن از میان این پرده بگشای

( دیوان: ۷۶۰ )

«من» طی این نامها به هستی و تعلقات مادی به منزله «مانعی در مسیر سلوک الی الله» نگریسته و از «تو» درخواست کرده است که با کرم و عنایت خود این مانع را از میان بردارد.

تفسیر و تبیین جامی در غزلیات عارفانه در قالب «عارفی شاعر»، به بازنمایی مفهوم عشق عرفانی و جایگاه عابد و معبود در جهان‌بینی عارفانه خود تحت تأثیر آراء ابن عربی در گفتمان غزل منظومه دوران میانسالی خود پرداخته است. وی در این مرحله با ترسیم رابطه میان «من» و «تو» در محملعشق الهی و عرضه چهره‌ای مقتدر و کنش‌مند از معبود طی فرایندهای مادی و رابطه‌ای، ترسیم کنش‌هایی دو سویه و نامیدن این دو شرکت‌کننده با عنوان «لیلی و مجنون» بر فقر ذاتی انسان، نیاز متقابل خداوند نسبت به او و جبر توأم با اختیار انسان تأکید کرده است.

(ج منظومه خاتمه‌الحیاه ( دوران پیری)

توصیف «من» به عنوان مشارک مرکزی گفتمان، بیشترین میزان مشارکت را در فرایندهای مادی در قالب نقش «کنشگر ۶۶/۹٪» بر عهده دارد. وی در قالب نقش یاد شده در کنار سایر مشارکان گفتمان، کنشهای متعددی را به نمایش گذاشته است.

مشارکان	کنش	هدف	بهره‌ور	فرآیند
من / ما	گسستن پیوند از «تو»، دادن دل به دلبر ناهل	پیوند، دل		مادی
	دوختن مژگان به رخ «تو»	مژگان		مادی
	قطع نظر از جمال دگران	نظر		مادی
	کمر کردن ساعد به گرد «تو»	ساعد		مادی
	سینه سپر کردن پیش رقیبان	سینه		مادی
	باز آمدن از گفتگوی عشق			مادی
تو / او	جنگیدن با «تو»، جا کردن به کنج تنهایی	نگاه		مادی
	پرهیز از نگاه کردن به «تو»			مادی
	رفتن به هر کجا			مادی
	ریختن خون عاشق بی‌گنه	خون من		مادی
	مالیدن دست بر فرق رقیبان	دست	رقیبان	مادی
	به تنگ آوردن آشنایان	آشنایان		مادی

بیزار کردن عاشقان از بینایی	عاشقان	مادی
-----------------------------	--------	------

«من» طی فرایندهای مادی متعدد کنشهایی از «قبیل سینه سپر کردن پیش رقیبان، دست برداشتن از عشق، جنگیدن با معشوق، پرهیز از نگاه کردن به معشوق و گسستن پیوند از یار» را انجام داده است.

به تیغ فرقت به که از او بگسلم پیوند  
به زلف او رگ جانم اگرچه متصل است  
( دیوان: ۲۷۳ )

هر کس آرد دامن صلحت به چنگ  
بر سر اینست ما را با تو جنگ  
( دیوان: ۴۹۲ )

کنشهایی که در نظر خواننده از سوی شاعری عاشق، بسیار غیرمنتظره است. مخاطب گفتمان نمی‌تواند بپذیرد مشارکی که در گفتمان عاشقانه دوران جوانی در قالب اسیری خاکسار تمام هستی و آمال خود را در وجود «تو» جستجو می‌کرد به تمام کنشهای ظالمانه و به دور از انصاف معشوق جنگاور و خونریز خود به منزله شهادی شیرین می‌نگریست و با کنشهای خود وی را به تداوم این اعمال ترغیب می‌کرد. حال چگونه ممکن است او را به جنگیدن، گسستن پیوند و پرهیز از نگاه کردن تهدید کند؟ کنشهایی که بنابر نگرش عاشقانه گوینده و دانش‌زمینه‌ای مخاطب، بسیار غیرمعقول به نظر می‌رسد. اهداف اصلی «من» در این کنشها، گرامیترین اعضای بدن او از قبیل «سر، جان و دل» است. «سر و جان»، که زمانی فدایی معشوق و دل گرفتار زلف وی بود، اکنون با توجه به این کنشها دیگر به پذیرش اسارت و تحمل تیغ او مجبور نیستند. به نظر می‌رسد در این مرحله به طور یقین نمی‌توان نسبت به این کنشها قضاوت کرد، بلکه باید به کنشهای معشوق نیز نظری انداخته شود.

تو

«تو»، که در این گفتمان برای نخستین بار به وسیله «او» مطرح شده است، بیشترین حضور را در فرایندهای مادی در قالب نقش فرعی و غیرمنتظره «عناصر پیرامونی ۲۸/۵٪» ایفا می‌کند. وی هم‌چنین در کنشهای محدودی نیز در نقش «کنشگر ۱۷٪» مشارکت دارد. وی در قالب این نقش کنشهایی از قبیل رفتن به هر کجا، مالیدن دست بر فرق رقیبان، همنشینی هر سفله و غیره را انجام داده است:

چوریخت بیگنهم خون ز عکس خون من است      که سرخ گشته رخ او نه آنکه منفعل است  
( دیوان: ۲۷۳ )

چند بر فرق رقیبان به وفا مالی دست      خاک از دست جفای تو به سر خواهم کرد

( دیوان: ۳۱۶ )

صحبت تنگ تو با بیگانگان      آشنایان را همی آرد به تنگ

( دیوان: ۴۹۲ )

کنشهایی بسیار منفی، که برخلاف کنشهای صورت گرفته از سوی معشوق دوران جوانی، که اغلب همراه با ناز و به منظور تیز کردن آتش عشق عاشق اعمال می‌شدند، بیش از هر چیز رنگ و بوی خیانت و بی‌وفایی از آنها به مشام می‌رسد. «تو» برخلاف گفتمان عاشقانه دوران جوانی، که حضوری چشمگیر در فرآیندهای ذهنی داشت، فقط در دو فرآیند ذهنی در قالب نقش پدیده حضور دارد. این مشارک که در غزلیات عاشقانه منظومه جوانی، مدام از سوی عاشق تخیل و تصور می‌شد و به منزله پدیده‌ای دور از دسترس و غیرقابل تصور در باور وی تجسم می‌یافت، اکنون در حالی که ملازم سفلگان است، عاشق او را می‌بیند:

همنشین دیدنش به هر سفله      داد بیزاریم ز بینایی

( دیوان: ۷۶۵ )

نامدهی) من، اعضای بدن و مفاهیم مربوط به «من»، مفاهیم اصلی مورد بازنمایی قرار گرفته در گفتمان به شمار می‌رود. گوینده به منظور توصیف اعضای بدن خود بر اثر رابطه عاشقانه متفاوتی که با آن روبه‌رو شده، در فرآیندهای رابطه‌ای شناسایی در قالب نقش شناخته و به طور ضمنی (تشبیهی) به معرفی آنها پرداخته است. وی در این زمینه به منظور بیان رنج و اندوه بی‌حد و حصر خود از «اشک و چهره» خویش با عنوان «عقیق و کهربا» نام برده است:

چهره‌ام شد کهربا اشکم عقیق      بیش از اینم نیست از لعل تو رنگ

( دیوان: ۴۹۲ )

گوینده هم‌چنین به منظور اغراق در توصیف عجز و نزاری خود در برابر غم عشق معشوق، از «ساعد» خود نیز به عنوان «رشته زر» تعبیر کرده است. وی هم‌چنین به منظور ابراز وفاداری خود در عشق و تعریض به معشوق بی‌وفایش از جمال دگران

قطع نظر کرده و نگاه نافذ خود را تنها متوجه او ساخته است؛ از این رو از «مژگان» خود به عنوان «سوزنی» یاد کرده که نگاه او را به چهره معشوق دوخته است. «من» در فرایندهای رابطه‌ای اسنادی نیز حضور دارد. وی در این فرایندها به منظور بیان ویژگیها و صفات خود و اثبات پایبندی در عشق، در نقش حامل خود را «عاشق و عشق‌باز» نامیده است.

دیده از سوزن مژگان به رخت خواهم دوخت      وز جمال دگران قطع نظر خواهم کرد ...  
ساعدم رشته زر شد ز غمت زار و نزار      گر دهد دست به گرد تو کمر خواهم کرد  
( دیوان: ۳۱۶ )

تو) اکنون به نامهای «تو» توجه شود. مشارکی که در گفتمان عاشقانه دوران جوانی به منظور اغراق در بیان زیبایی‌هایش، در فرایندهای رابطه‌ای شناسایی در قالب نامهایی چون «گل و سرو»، حضوری پر بسامد داشت در این گفتمان در فرایندهای رابطه‌ای اسنادی به چهره‌ای «شهرگرد، هرجایی، همنشین هر سفله، آلوده نظرها، ملازم هر کس، بهل از کوی یکدلانو غیره» مبدل شده است.

چو در طریق ارادت نگارما دو دل است      به هر کجا که رود از کوی یکدلان بحل است ...  
ز لطف و قهر وی آسودگی نیابد کس      مزاج او چونه در طور حسن معتدل است  
( دیوان: ۲۳۷ )

یار شد شهرگرد و هرجایی	جا کن ای دل به کنج تنهایی
رخش آلوده نظرها شد	نظر خود به وی چه آلائی...
همنشین دیدنش به هر سفله	داد بی‌بزاریم ز بینایی
شهره گشته ست گل به خودرویی	و او ز گل شهره‌تر به خودرایی

( دیوان: ۷۶۵ )

اما این شیوه نگرش در مورد اعضای بدن و مفاهیم مربوط به وی کاملاً متفاوت است. اعضای بدن او به جز «رخ» او، که با عنوان «آلوده نظرها» مطرح شده، از جمله «لب، جمال، رخ و خط» با نامهایی چون «لعل، بینایی بصرها، آئینه و هنر» یاد شده، و از مفاهیم مربوط به وی نیز با نامهایی مثبت تعبیر شده است؛ چنانکه به منظور بیان دردها و زخمهای خود در فراق معشوق از مفهوم «فراق» با عنوان «تیغ» و «وصل و هجر» او را نیز با نامهای «دولت و محنت» در باور خود مورد بازنمایی قرار داده است.

این شیوه نامدهی بیانگر واکنش «من» در برابر صفات و کنشهای «تو / او» است، نه مفاهیم مربوط به عشق و پیشه عاشقی؛ چنانکه ذات معشوق نیز با واژگانی چون «یار، نگار و دلبر» مطرح شده است.

چو در طریق ارادت نگار ما دو دل است  
 به هر کجا که رود از کوی یکدلان بحل است  
 زچین به لوح جبینش هزار نقش خطاست  
 چه سود آنکه رخس رشک صورت چگل است  
 (دیوان: ۲۷۳)

تا وزد بر گل رخسار تو گه‌گه جان را  
 سوی تو همنفس باد سحر خواهم کرد  
 (دیوان: ۳۱۶)

محنت هجر تو پاید سالها  
 دولت وصل تو باشد بی‌درنگ  
 مهر خطت را هنر داند دلم  
 گرچه باشد عیب بر آئینه زنگ  
 (دیوان: ۴۹۲)

گرچه بینایی بصرها شد  
 طلعت او به حسن و زیبایی  
 همنشین دیدنش به هر سفله  
 داد بیزاریم ز بینایی  
 (دیوان: ۷۶۵)

### تفسیر و تبیین

دوران سرودن منظومه «خاتمه الحياه» با سالهای واپسین حکومت تیموریان مصادف است. این دوران که فاصله میان سالهای ۸۷۵-۹۱۱ (هـ.ق) را در بر می‌گیرد در تاریخ عهد تیموریان اهمیتی خاص دارد. بعد از مرگ سلطان ابوسعید در سال ۸۷۳ هـ.ق آرامشی که بر ممالک تیموری سایه افکنده بود باز جای خود را به پریشانی و هرج و مرج داد. سرانجام در سال ۸۷۵ هـ.ق سلطان حسین بایقرا توانست با غلبه بر آخرین نوه شاهرخ «محمد بن بایسنقر»، زمامدار حکومت تیموریان شود. بسیاری از قواعد دربار سلطان حسین بایقرا، همان قواعدی بود که در عصر تیمور وجود داشت. در رأس این نظام سیاسی سلطان بود که قدرتی مطلق داشت و بر جان و مال رعایا حاکم بود. در این نظام قدرت، پس از پادشاه خاندان شاهی اعم از برادران و فرزندان شاه قرار داشتند. در این حکومت طبقه نظامیان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بودند؛ زیرا حکومت روز به روز با تهدید تازه‌ای روبه‌رو می‌شد. در زمینه‌اوضاع سیاسی نیز این

سالها حکومت تیموریان فرازو نشیب‌های بسیاری را سپری کرد. این دوران با نیرومندشدن ازبکان و آغاز تهاجم آنان به ماوراءالنهر از یک سو و نیرومند شدن دولت نوحاسته صفوی از سویی دیگر مصادف بود. علاوه بر این موارد در سالهای پایانی حکومت تیموریان شاهد شکل‌گیری مبارزات مذهبی بویژه درگیریهای میان شیعه و سنی هستیم (فرهانی منفرد، ۱۳۸۱: ۱۲۸).

با توجه به اوضاع سالهای پایانی حکومت تیموریان در ایران و تفاوت‌های عمده‌ای که میان این سالها و دوران جوانی جامی هست، تغییر نامها و به طور کلی تغییر نگرش وی به معشوق زمینی بدون تردید از اوضاع حاکم بر جامعه ایران نشأت گرفته است. در روزگاری که حکومت، روز به روز با تهدیدهای جدیدی روبه‌روست، سلطان حسین بایقرا ممدوح محبوب جامی و شهر هرات در معرض خطر قرار گرفته و طبقه نظامیان در رأس طبقات اجتماعی واقع شده‌اند، شیوه نگرش گوینده در قالب مکتب واسوخت به معشوق زمینی کاملاً قابل تبیین است. بر اساس فرایندها و شیوه نامدهی مشخص شد که «تو» به عنوان یکی از مشارکان اصلی گفتمان عاشقانه برخلاف منظومه دوران جوانی در تمام موارد به صورت چهره‌ای منفور مورد بازنمایی قرار گرفته است؛ از مهمترین دلایل این مدعا نیز می‌توان به کاهش حضور شرکت‌کننده یادشده در فرآیندهای مادی و ذهنی در قالب نقشهای کنشگر و پدیده و حضور او در نقش فرعی عناصر پیرامونی اشاره کرد؛ عواملی که به طور کلی از تنزل مقام معشوق زمینی و مخدوش شدن چهره مقتدر این مشارک در گفتمان دوران پیری خاتم‌الشعرای پارس‌گویی حکایت دارد. مقارن تنزل مقام معشوق در گفتمان یاد شده از قطب دیگر گفتمان عاشقانه یعنی «من» در تمام موارد چهره‌ای محبوب عرضه شده است. این چهره محبوب، که بیشترین نقش را در قالب مشارک کنشگر بر عهده دارد در مقابل کنشهای منفی «تو» کنش‌هایی مثبت و معقول را به نمایش گذاشته است. کنشهایی که چاره‌ای جز انجام دادن آنها ندارد. جامی در گفتمان عاشقانه دوران پیری نیز همواره دیدگاهی مثبت و متعالی نسبت به مفهوم عشق زمینی، عاشق و معشوق انسانی دارد؛ اما واکنش اصلی او در مقابل معشوق، رفتار و ویژگیهای اوست. او بنابر پیشه عاشقی خود همچنان عاشق «تو» است؛ رگ جانش به مهر او متصل است و اگر امکانی برایش مهیا



شود، ساعد خود را که همچون رشته زر زار و نزار شده است به گرد او کمر خواهد کرد. این مشارک هنوز هم به معشوق به دیده «یار و نگار» می‌نگرد و «لب و رخ یار» به شکل «لعل و عیار زیبایی» در باور وی مورد بازنمایی قرار می‌گیرد؛ اما کنشها و ویژگیهای منفی معشوق، او را به کنشهایی از قبیل «گسستن پیوند به وسیله تیغ فراق و پرهیز از نگاه کردن به طلعت همچون ماه او ترغیب می‌کند»؛ کنشهایی که می‌توان آنها را به منزله واکنشهایی در برابر کنشها و ویژگیهای معشوق تعبیر کرد. بنابر آنچه گفته شد ما در گفتمان غزلیات عاشقانه دوران پیری با عشقی متفاوت روبه‌رو هستیم. رابطه عاشقانه‌ای که در آن برخلاف گفتمان عاشقانه دوران جوانی، که در آن رابطه میان عاشق و معشوق انسانی در فضای عشقی روحانی ترسیم شده بود، اکنون در بستر مکتب واسوخت به «رابطه‌ای طبیعی» مبتدل شده است؛ رابطه‌ای که در آن اقتدار مطلق، مختص عاشق است و تنها او و خواسته‌های مدنظر او اهمیت دارد و سایر عناصر در راستای دستیابی به اهداف این مشارک ساماندهی می‌شود.

### نتیجه‌گیری

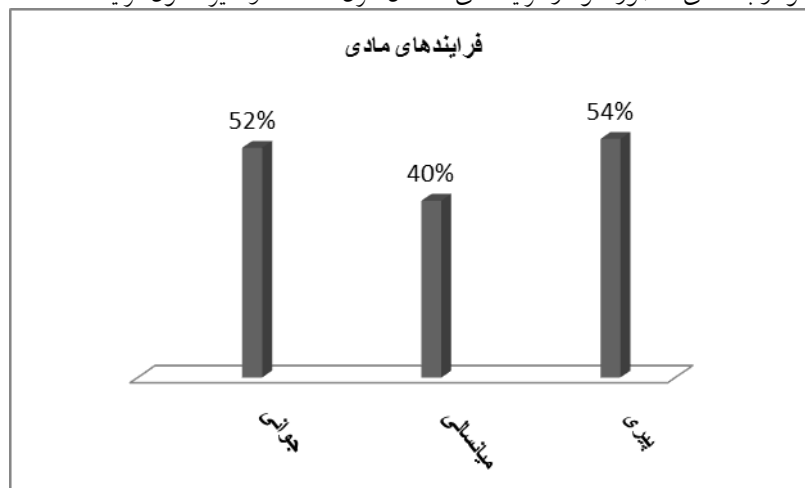
«عشق» به عنوان پرکاربردترین مفهوم گفتمان غزل جامی در هر یک از منظومه‌های سه‌گانه با توجه به تحول جهان‌بینی و موقعیت اجتماعی وی به شیوه‌ای متفاوت مطرح شده است. دوران سرودن منظومه «فاتحه‌الشباب» با دوران جوانی جامی و سالهای سلطنت سلطان ابوالقاسم بابر در عرصه حکومت تیموریان مصادف است. در این سالها بعد از فجایع و نابسامانیهای بلند مدتی که بر جامعه ایران در پی لشکرکشی تیمور و نزاع بر سر جانشینی وی به وجود آمده بود، آرامشی نسبی بر سرزمینهای تیموریان بویژه شهر هرات حاکم شده بود. در این زمان جامی به عنوان مشهورترین شاعر عهد به دربار ابوالقاسم بابر راه یافت و در نهایت آرامش و تمکن به سرودن منظومه دوران جوانی مشغول گشت. جامی در این منظومه در قالب «شاعری عاشق» با الهام گرفتن از شاعران پیش از خود بویژه سعدی در چهارچوب جهان‌بینی کلام اشعری از دریچه‌ای که عارف اشعری به معشوق عرفانی نظر می‌کند به معشوق زمینی نگریسته است. او در این زمینه با تکیه بر «جبر» به عنوان مهمترین اصل کلام اشعری به ترسیم رابطه میان «من» و «تو» پرداخته است. ابزار اصلی او در این زمینه «فرآیندهای مادی» است؛

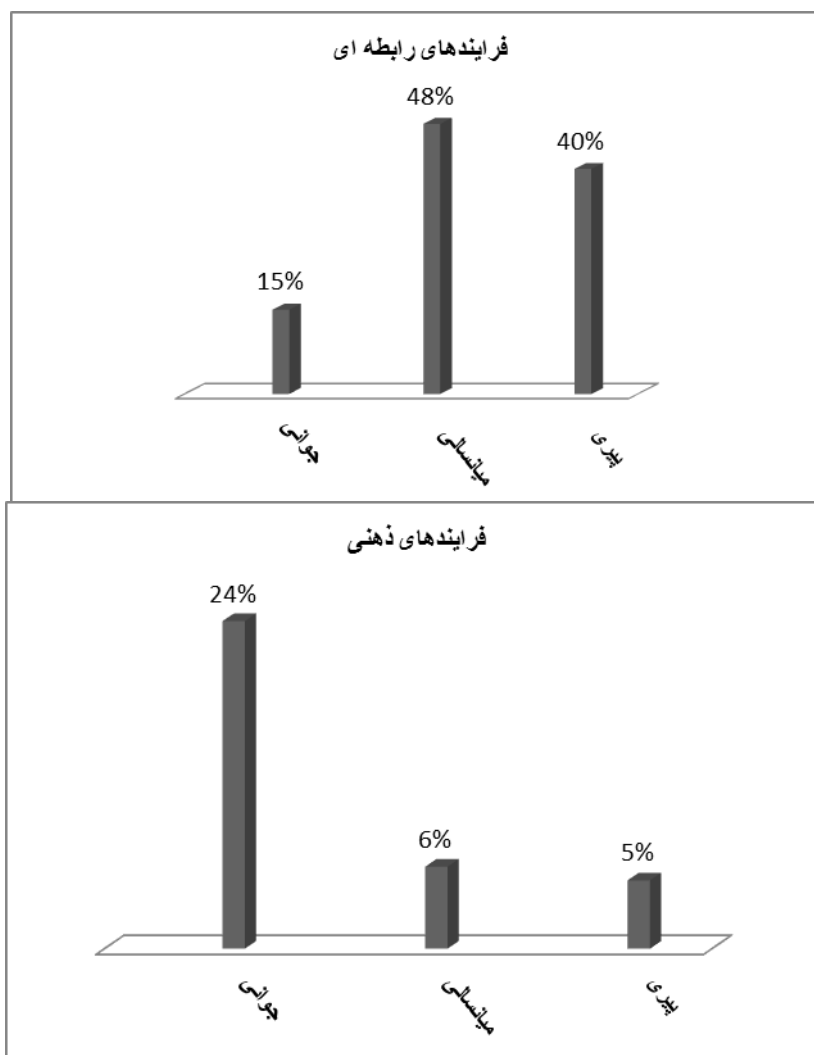


چنانکه با عرضهٔ چهره‌ای کنش‌مند از «من و تو» و ایجاد تقابل میان کنشهای این مشارکان، بر قدرت اختیار مطلق معشوق به عنوان مهمترین قدرت مطرح در غزل عاشقانه و عجز عاشق در برابر وی تأکید کرده است. عاشقی که نه تنها در برابر آزار و جفای بیش از حد معشوق اعتراضی ندارد، بلکه تمام کنشهای منفی و به دور از عدالت وی به منزلهٔ رفتاری نگریسته می‌شود که در آیین عاشقی و عشق‌بازی چاره‌ای جز تسلیم و رضا در برابر آنها نیست. از سوی دیگر با قرار دادن معشوق در نقش «هدف و بهره‌ور» کنشهای مشارکان کنش‌مند گفتمان از جمله «باغبان، ساقی و پیر» بر جایگاه والای معشوق در نگرش خود صحه گذاشته است. وی هم‌چنین با کاربرد متعدد معشوق طی فرایندهای ذهنی در قالب نقش «پدیده» بر متعالی و ماورایی بودن معشوق و عدم درک و دسترسی عاشق به وی اشاره کرده است. ناهمایی که این دو مشارک به وسیلهٔ آنها مورد بازنمایی قرار گرفته، نیز به طور کامل در چهارچوب جهان‌بینی اشعری گوینده مطرح شده است. مفهوم عشق در منظومهٔ «واسطه‌العقد» با تغییر ماهیت «تو» به «معبود» با نگرشی عرفانی مورد بازنمایی واقع شده است. سالهای حکومت سلطان ابوسعید با گسترش کم سابقهٔ عرفان و رواج روز افزون تصوف مصادف بود. جامی در این دوره با توجه به تغییر نگرش و غلبهٔ عرفان بر جهان‌بینی خود و از سویی دیگر در پی بی‌توجهی دربار تیموریان در این سالها به طبقهٔ شاعران، بیش از هر چیز به عنوان «شاعری عارف» مطرح شده و از این دیدگاه به مقولهٔ «عشق» نگریسته است. وی در این مرحله نیز با پیروی از پیشینیان خود و به طور خاص عطار و مولانا به بازنمایی باور عارفانهٔ خود در گفتمان غزل پرداخته است. وی در این مسیر با تکیه بر آرای ابن عربی در **مکتب وحدت وجود** به ترسیم رابطهٔ میان «من» و «تو» در بستر «عشق الهی» پرداخته است. عشقی که اساس آن بر پایهٔ «یحبه‌م و یحبونه» بنا نهاده شده است. **فرایندهای مادی** در گفتمان غزل عارفانه نیز مهمترین دستاویز جامی به شمار می‌رود. جامی در گفتمان عارفانه برخلاف گفتمان عاشقانهٔ دوران جوانی هیچ‌گاه از دریچهٔ جهان‌بینی اشعری به مفهوم عشق نپرداخته است؛ زیرا کنشهای عابد همواره بیانگر جبر همراه با اختیار آدمی است و «من» در رابطه با «تو» از موجودی که مجبور مطلق است، فاصله گرفته است. مفهوم عشق در گفتمان غزل عاشقانهٔ منظومهٔ «**خاتمه‌الحیاه**» نیز در قالبی متفاوت مطرح شده است. جامی در این منظومه از سویی با توجه به اوضاع

روحی ایام پیری و غلبه جهان بینی صوفیانها از سویی دیگر نیز تحت تأثیر اوضاع نابسامانی که بر حکومت تیموریان در سالهای پایانی سلطنت سلطان حسین بایقرا حاکم بود برخلاف سنت غزل عاشقانه و اشعار عاشقانه دوران جوانی از دیدگاه «مکتب فرعی واسوخت» به مفهوم عشق زمینی نگریسته است. مهمترین نمود این نگرش در گفتمان غزل عاشقانه، تغییر رابطه میان «من» و «تو» از رابطه‌ای روحانی به رابطه‌ای طبیعی است؛ رابطه‌ای که برخلاف سنت غزل عاشقانه در آن اختیار و قدرت مطلق در دست عاشق است. از این رو جامی برخلاف منظومه دوران جوانی با قرار دادن «من» در صدر مشارکان گفتمان و حضور پربسامد او در فرایندهای مادی در قالب نقش کنشگر از وی چهره‌ای مختار و مقتدر عرضه کرده است؛ کنشهایی که طی آنها مدام «تو/ او» از سوی «من» نکوهش و تهدید می‌شود. از سوی دیگر «تو»، که در فرایندهای مادی غزل عاشقانه دوران جوانی همواره در نقشهای هدف و بهره‌ور ظاهر می‌شد، اکنون به مشارک اصلی نقش حاشیه‌ای «عناصر پیرامونی» مبدل شده است. کاهش حضور معشوق در فرایندهای ذهنی نیز به طور کامل بیانگر این مدعاست. تغییر ماهیت و جایگاه «تو» در منظومه‌های سه‌گانه جامی در قالب ساختار تعدی در نمودارهای ذیل ترسیم شده است:

نمودار بسامدی حضور «تو» در فرایندهای گفتمان غزل عاشقانه و سیر تحول فرایندها





منابع

۱. اسعدی، محمود؛ شهود عاشقانه (مجموعه مقالات در نکوداشت ابن عربی)؛ تهران: انتشارات جهان فرهنگ، ۱۳۸۴.

۲. پارساپور، زهرا؛ *مقایسه زبان حماسی و غنایی «با تکیه بر خسرو و شیرین و اسکندر نامه نظامی»*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۳.
۳. پورنامداریان، تقی؛ *در سایه آفتاب*؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۰.
۴. حمیدیان، سعید؛ سعیدی در غزل؛ تهران: انتشارات قطره، ۱۳۸۳.
۵. جامی، عبدالرحمن؛ *لوايح*؛ به تصحیح یان ریشار، تهران: انتشارات اساطیر، ۱۳۷۳.
۶. راستگو، محمد؛ *عرفان در غزل فارسی*؛ تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳.
۷. رضی، هاشم؛ *دیوان کامل جامی (با مقدمه ای وسیع در تاریخ ادبی، فلسفی و سیاسی قرن نهم و بحثی انتقادی در احوال و آثار و نقد سروده های جامی)*؛ مؤسسه چاپ و انتشارات پیروز، ۱۳۴۱.
۸. شمیسا، سیروس؛ *سیر غزل در شعر فارسی*؛ چ پنجم تهران: فردوس، ۱۳۷۶.
۹. صبور، داریوش؛ *آفاق غزل فارسی*؛ تهران: زوآر، ۱۳۸۲.
۱۰. فرکلاف، نورمن؛ *تحلیل انتقادی گفتمان*؛ مترجم: فاطمه شایسته پیران و دیگران، ویراستار محمد نبوی و مهران مهاجر، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ها، ۱۳۸۷.
۱۱. موحد، ضیاء؛ سعیدی؛ تهران: طرح نو، ۱۳۷۴.
۱۲. مهاجر، نبوی، مهران، محمد؛ *به سوی زبان شناسی شعر رهیافتی نقشگرا*، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶.