موضوعِ رسالت در ادبِ فارسی از آغاز تا نظامی

این که «نقدِ ادبی» از ابتدا دستِ کم از زمانِ ارسطو با یک نگاهِ فایده‌اندیش و نتیجه‌گرا همراه بوده است باعث شده که تفکیکِ انواعِ ادبیات و بحثی به همین نام «انواعِ ادبی» ناگزیر با خواندن و نوشتن و سرودنِ متون همزاد و همقدم گردد. تقسیمِ ادبیات به انواعی چون حماسی ، غنایی ، عرفانی ، انتقادی، تعلیمی و .... بیانگرِ این واقعیت است که همه‌ی ما دوست داریم برای کارِ ادبی نوعی رسالت قائل باشیم و گاهی اوقات مثلِ ناصرخسرو قبادیانی بر سرِ آن تعصب هم می‌ورزیم که:

من آنم که در پای خوکان نریزم
مر این قیمتی دُرِ لفظِ دری را

در دنیای مدرن این امر تا جایی پیش رفت که گروه‌هایی از نویسندگان و شاعرانِ هم‌فکر برای اهدافِ ادبی بیانیه صادر می‌کردند و جدال بر سرِ اختلافِ عقیده‌ها کار را به مصاحبه‌های مفصّل در نشریات می‌کشانْد و می‌کشانَد که «رسالتِ نویسنده و شاعر چیست؟».

اگر به آغازِ ادبِ فارسی برگردیم و شعر و نثر را نگاه کنیم بر اساسِ متون و گزارش‌های باقی‌مانده می‌توانیم از چهار مرحله‌ی مهم سخن بگوییم که بحثِ «رسالتِ ادبیاتِ فارسی» را شکل می‌دهد؛

**گامِ نخست چالشِ زبان است**. رسالتِ نویسندگان و شاعران در این مرحله این بود که به خودشان و مخاطبانشان ثابت کنند؛ « زبانِ فارسی قابلیّتِ تولیدِ انواعِ مهّمِ ادبی و ترجمه‌ی آثارِ طرازِ اولِ جهانی را دارد».

آیا این که یک سراینده‌ی پارسی گوی سازِ خود را به دست بگیرد و حکایت‌هایی را به ترانه و ترنّم بازگو کند کافی‌ست که ما باورکنیم زبانِ فارسی قدرتِ ساختن و حملِ محتوایِ یک ادبیاتِ تمام‌عیار را دارد؟ آیا کلماتِ تصنیف‌سازان و خنیاگران می‌تواند نیازهای زمانه ؛ از تولیدِ محتوایِ علمی و فن‌آوری گرفته تا ترجمه‌ی متونِ بین‌المللی تا بیانِ عمیق ترین جنبه‌های ذوقی و احساسیِ یک قوم را پوشش دهد؟

برای پاسخ دادن به این پرسش بد نیست به کلمه‌ی «مطرب» توجه کنیم که شاید هنوز هم گه‌گاه اهلِ موسیقیِ ما را می‌آزارد. این واژه گاه در مقامِ تخفیفِ نوازندگان ، خوانندگان و رقصندگان به ویژه از سمتِ سنتگرایان بکار رفته و می‌رود. اگرچه این بارِ منفی در گفتارِ همه‌ی گویندگان یکسان نیست اما همیشه رگه‌هایی از چنین درکی را می‌توان در لابلای گفتارها پیدا کرد. تو گویی «مطربی» همان و سطحی‌بودن و بی‌مایگی همان!

ریشه‌های چنین نگاهی برمی‌گردد به «وابستگیِ زبانِ فارسی به دربارهای ساسانی و خنیاگرانِ دربارها» و گویی چنین وابستگی‌هایی این زبان را برای ترجمه‌ی متونِ علمی و ایجادِ وظایفِ خطیرِ ادبیات دست بسته و دست و پا شکسته می‌کند و همین جاست که چالشِ اثباتِ قابلیت‌های زبان فارسی معنی‌دارمی‌شود و مدعیان باید نشان دهند که فارسی فقط به دردِ خنیاگری نمی‌خورد و به هزار کارِ دیگر هم می‌آید.

در ادامه‌ی همان شاهدی که از ناصر خسرو آوردیم ـ چند خط بعد ـ می‌گوید:

اگر شاعری را تو پیشه گرفتی
یکی نیز بگرفت خنیاگری را
تو برپایی آنجا که مطرب نشیند
سزد گر ببّری زبان جری (جسور) را

آمیختگیِ فارسی با شعر و ترانه دو امتیازِ مهّم به این زبان می‌داد که چشم‌پوشیدن بر آن را غیرِ ممکن می‌کرد. نخست این‌که مثلِ یک رسانه عمل می‌نمود و شدت و سرعتِ نفوذِ کلام را به شکلِ کنترل ناپذیری زیاد می‌کرد. دوم این‌که «آوایِ رود» سمبلِ اشرافیت و تجمّل بود و این‌گونه احساس‌می‌شد ؛ کسی که موسیقی می‌خواهد و موسیقی می‌نوازد یا از همه‌چیز بی‌نیاز و یا از همه‌چیز وارسته شده است. به قولِ حافظ:

کیست حافظ تا ننوشد باده بی‌آواز رود
عاشقِ مسکین چرا چندین تجمل بایدش

این موقعیتِ دوگانه و متضاد یعنی از طرفی تخفیفِ خنیاگری و از طرفِ دیگر مشاهده‌ی اهمیّت و اعتبارِ آن باید به گونه‌ای حل می‌شد. معتقدان به قدرت و جامعیّتِ زبانِ فارسی برآن بودند که حلِ این تناقض را به نفعِ به‌کرسی نشاندنِ قابلیت‌های زبانِ فارسی تمام‌کنند.

در مقدمه‌ی ترجمه‌ی تفسیرِ طبری آمده است:

> ... این کتاب را بیاوردند از بغداد چهل مُصحف بود. این کتاب نبشته به زبانِ تازی و به اِسنادهای دراز بود **(یعنی رشته‌ی نقلِ قول‌ها را مفصل ذکر کرده بود که چه کسی از چه کسی شنیده و نقل کرده است)** و بیاوردند سوی امیر**(منصور یکم سامانی ۳۵۰ – ۳۶۵ هـ. ق)** پس دشخوار آمد بر وی خواندنِ این کتاب و عمارت/عبارت کردنِ آن به زبانِ تازی و چنان خواست که مرین را ترجمه کند به زبانِ پارسی. (ص ۵ جلد یک ترجمه‌ی تفسیر طبری)

در برابرِ چنین خواستی این پرسش پیش می‌آید که آیا زبانِ فارسی اصلا قابلیتِ ترجمه‌ی کلامی را دارد که به نظرِ عمده‌ی آن افراد کلامِ آسمانی است و گفتارِ مخلوق نیست؟ در نتیجه پادشاه:

... علمای ماوراءالنهر را گِردکرد و این از ایشان فتوی کرد که «روا باشد که ما این کتاب را به زبانِ پارسی گردانیم» گفتند روا باشد خواندن و نبشتن تفسیرِ قرآن به پارسی مر آن کس را که او تازی نداند... (همان)

در ادامه ایشان برای اثباتِ صحتِ این فتوی دو دلیل می‌آورند نخست استناد به خودِ قرآن که «وما ارسلنا من رسول الا به لسانِ قومه / من هیچ پیامبری را نفرستادم مگر به زبانِ قوم او» و اما دلیلِ دوم برای ما مهمتر است و به خوبی نشان می‌دهد که نویسندگانِ اولیه‌ی زبانِ فارسی به هر راست و دروغی متوصل می‌شدند که قدمت و اصالتِ فارسی را برای قرارگرفتن در چنین جایگاهی ثابت کنند:

... و دیگر آن بود که این زبانِ پارسی از قدیم بازدانستند **(یعنی تکلم می‌شده است)** از روزگارِ آدم تا روزگارِ اسمعیلِ پیغامبر(ع) . همه‌ی پیغامبران و ملوکانِ زمین به پارسی سخن گفتندی ، و اول کس که سخن گفت به زبانِ تازی اسمعیلِ پیغامبر(ع) بود، و پیغامبرِ ما صلی الله علیه از عرب بیرون آمد و این قرآن به زبانِ عرب بر او فرستاد **(یعنی اگر عرب نبود به زبانِ دیگری می‌فرستاد)** و این جا بدین ناحیت زبان پارسی است و ملوکان این جانب ملوک عجم اند. (همان).

کسی که بیش از همه نمادِ تحقق این رسالتِ ادبی شد رودکی بود. وی که مطربی هم می‌دانست و از واژه‌ی «رود» در شهرتش ـ به واسطه‌ی مکانی خاص یا بی‌واسطه ـ می‌توان به ساز و نوازندگی‌اش هم پی‌بُرد، برای شاعران و نویسندگانِ ما تبدیل به کسی شد که با قدرتِ کلامِ فارسی و اشعاری که می‌سرود می‌توانست شاهی را از جایِ خود برانگیزد و حکیمانه ترین متن تاریخ را از زبانهای کهن به شعری دلکش ترجمه کند.

اثباتِ زبانِ فارسی خواه ناخواه مقاومت در مقابلِ زبانِ عربی قلمداد می‌شد، در نتیجه این رسالتِ ادبی ـ چه شاعران و نویسندگان می‌خواستند و چه نمی‌خواستند ـ یک جانب گیریِ ملی در دلِ خود داشت که اگر کسی نمی‌پسندید باید به هر شکلی که شده آن را خنثی می‌کرد . این که ابوریحانِ بیرونی با اکراه کتابی در نجوم به فارسی می‌نوشت لازم می‌دید که نامِ آن را «التفهیم لاوائل صناعت تنجیم» بگذارد که مبادا کسی شبهه‌ی طرفداری از زبانِ فارسی به او نسبت دهد و این که کتاب‌هایی در بدیع و عروض و شعرِ فارسی نام‌هایی چون «حدائق السحر فی دقایق الشعر» یا «ترجمان البلاغه» یا «کنز القافیه» و یا بعدها « المعجم فی صناعات الاشعار العجم » می‌یافتند همه دلالت بر همین موضوع دارد، که گویی نویسندگان می‌خواهند بگویند؛ «ما دعوایی با زبانِ عربی نداریم!» اما آن چه از این بهتر این پدیده را نشان می‌دهد دقت در مبحثِ سماع و حُرمتِ آن در آیینِ تصوف است؛

نصرالله پورجوادی در کتابِ «باده‌ی عشق» ص ۱۳۷ می‌گوید:

در این مجالس (مجالسِ سماعِ صوفیان) که در خراسان تشکیل می‌شد و صوفیانِ ایرانی در آن شرکت می‌کردند ، ابیاتِ عربی به تدریج جای خود را به ابیاتِ فارسی می‌داد. عشق ورزی باید به زبانِ مادری باشد، و ابیاتی که می‌توانست مستمعانِ پارسی زبان را، که بسیاری از آنها عربی نمی‌دانستند، به وجد و حال درآورد ابیاتِ پارسی بود.

وی در این کتاب از این مطلب به‌عنوانِ یک پدیده‌ی با اهمیّت یاد می‌کند و معتقد است که چرخیدن از عربی به فارسی تبعاتی‌داشت از جمله «ضرورتِ یافتنِ معانیِ غیرِ مستقیم برای باده و برایِ معشوق». انگار با فارسی شدنِ همان مضمونی که صوفی تا دیروز به عربی می‌شنید مشکلاتی پیدا می‌شد که یا به تحریمِ سماع می‌انجامید یا به توجیهِ دینی و صوفیانه از واژه‌های گناه‌آلود. در این تحلیل که کتاب به شکلِ باورپذیری آن را مستدل می‌کند البته جایِ «اهمیّتِ ملیِ زبانِ فارسی و جایگاهِ می پرستی در مفهومِ ملیِ آن» خالی‌ست. می‌توان حدس زد که مخالفتِ متشرعان با ابیاتِ فارسی فقط بخاطرِ عاشقانه‌شدنِ فضا و جنبه‌ی زمینی و ایروتیک پیداکردنِ محتوای سخن نبوده‌است. احتمالا بیت‌های فارسی و رقصیدن با آن‌ها در مجلسِ سماع، دربارهای پیش از اسلام و خنیاگرانِ ساسانی را هم تداعی می‌کرده‌است و احساساتِ ملی را آنقدر برمی‌انگیخته که ذهنِ متشرعین را پریشان کند.

اگر به چالشِ رسالتِ زبان برگردیم می‌توانیم همین پدیده را نیز معطوف به آن ببینیم، با این تحلیل که چرخیدنِ ابیات از عربی به فارسی فضای کلام را به سمتِ همان خنیاگری‌هایی سوق می‌داد که گمان می‌رفت قابلیتِ تحمّلِ بارهای سنگینِ ادبی را ندارند. اگر رسالتِ شاعران و نویسندگانِ فارسی‌گو این بود که ثابت کنند این قابلیت در فارسی هست اکنون نیز وظیفه‌ی صوفیانِ طرفدارِ سماع آن بود که ثابت کنند که آن مایه استعداد در کلماتِ فارسی هست که بارِ محتوای صوفیانه را بر پشتِ خود حمل کند.

**رسالتِ دوم به دست دادنِ تجربیاتِ شخصی و خاطراتِ فردی به شکلِ انبوه بود.** این رسالت به صاحبانِ زبانی که به خودباوری رسیده بودند می‌گفت؛ **«برای هرچه غنی تر کردنِ دستمایه‌ها و موتیف‌های ادبی تجربیاتِ خود را به اشتراک بگذارید».** در مقامِ مقایسه نوعی نگاهِ ویکی‌پدیایی به داده های ادبی شکل گرفته بود که گویندگان ولو بی‌نام و نشان ـاز جنسِ ابتدای کارِ فرخیِ سیستانیـ باید خاطراتِ خود را از دیدنِ قصرها و باغ ها و از شرکت در مجلسِ بادهگساری و ساختنِ شراب و دیدنِ شکوفه‌های بهاری و جشنِ سده و مشاهده‌ی رَم کردنِ آهو و بر آمدنِ خورشید از البرز و ده ها و صدها چیزِ دیگری که با چشم می‌توان دید و با گوش می‌توان شنید و با خواب و رویا می‌توان تجسم کرد ثبت می‌کردند. این

رسالت جنبه‌ی دیگری هم داشت که از هنر و تلاشِ منِ نویسنده و شمایِ شاعر فراتر می رفت و نهادی قدرتمند و ثروتمند می‌طلبید که این داده‌ها را ثبت و تکثیر کند و برای تولیدکنندگانِ آن پاداش اختصاص دهد. در اینجا می‌بایست نوعی همگرایی بینِ منافعِ قدرتهای ریز و درشت از سویی و توصیفِ چیزهایِ نامربوط و به اصطلاح «مشرق و مغرب» ایجاد می‌شد. مثلا این که فرخیِ سیستانی آسمانی با ابرهای شگفت انگیز دیده بود خود بخود هیچ ربطی به بزرگیِ سلطان محمودِ غزنوی نداشت، اما هرطور بود باید این دو به هم وصل می‌شد و این کار از جمله از گذرگاهِ «بیتِ تخلص» ممکن بود که قصیده سرایانِ بزرگی همچون فرخی و عنصری و منوچهری در اواخرِ عهدِ سامانی و دورانِ غزنوی و اوایل سلجوقی خوب این کار را بلدبودند.

پیش از ورود به بحثِ رسالتِ سوم گفتنِ دو نکته ضروری‌ست؛

ـ نخست این‌که رسالتِ دوم یک تفاوتِ ماهوی با سه‌رسالتِ دیگر دارد و آن این است که نویسندگان و شاعرانی که آن را حمل می‌کنند از وجودش خبر ندارند. تناقضْ این‌که اصولا مقوله‌ی «رسالت» با آگاهی و آشنایی همراه است و نمی‌توان ادعا کرد کسی بارِ رسالتی را می‌کشد که خود از آن آگاه نیست! برای رفعِ این تناقض می‌توان انجمنی موهوم از نویسندگانِ آن روزگار تصور کرد که برای اهدافِ ادبیات گردآمده‌اند و می‌خواهند به سبکِ ادبای امروزی بیانیه‌ای صادر کنند که رسالتِ شاعر و نویسنده را تشریح کند و به سبکِ نظامیِ عروضیِ سمرقندی آن را تدوین و منتشر نمایند. نکته‌ی حساس در تصوّرِ چنین جمعِ موهومی این است که ما نباید درک و دانشِ امروزین خود را بر ذهنِ آن جمع سوار کنیم و باید بتوانیم تا حدِ ممکن اهلِ همان زمانه باقی‌بمانیم.

ـ نکته‌ی دوم این که سخنِ ما بر سرِ رسالت‌هایی است که جریانِ اصلیِ ادبیاتِ فارسی را تا ظهور و بروزِ تصوف در عرصه‌ی ادبیات ساخته‌اند . ناظرِ امروزی وقتی که به آن چشم انداز نگاه می‌کند، ممکن است جریانِ اصلی را ندیده بگیرد و به انشعاب‌ها بیشتر توجه کند. درست مثلِ وقتی که ما از ارتفاع به یک رودخانه می‌نگریم چشممان به جریانِ اصلی عادت می‌کند و به تفاوتهای حاشیه‌ی مسیر جلب می‌شود، همینطور ممکن است ما امروز رسالتگرایی را در شعرِ ناصرخسرو بسیار شدید و جدّی و برعکس در شعرِ انوری بسیار ضعیف و پایمال شده ببینیم اما انوری را جزوی از جریانِ اصلی و ناصر خسرو را در حاشیه بدانیم و رسالتی را که حجّتِ سرزمینِ خراسان ترویج می‌کرد را نوعا در فهرستِ خود نگنجانیم همینطور است رباعیاتِ خیام که با همه‌ی اهمیتی که از ابتدا تا امروز دارند از جریانِ اصلی کنار بگذاریم و مثلا رسالتی زیرِ عنوانِ «پرسشگری» برایِ آن تعریف نکنیم چون چنین اتفاقی در آن برهه از تاریخ نیافتاده است و اگر تخمی گذاشته شده جوجه‌هایش را بعدها باید شمرد.

اصولا در این تحلیل سخن گفتنِ کوتاه چه شعرهایی مثلِ دوبیتی یا رباعی چه کلماتِ قصاری چون شطح‌های صوفیان و چه ضرب المثل‌های مردمِ کوچه و بازار نقشی نمی‌توانند بازی کنند. ادبیاتِ

فارسی پیدایشی انفجاری دارد و با شتاب به اوجِ خود رسیده است. نوشتارِ حاضر به حوادثِ تجربه‌ی این اوج و پیش از آن می‌پردازد و با جرقه‌هایی که این سو و آن سو ایجاد شده با همه‌ی اهمیتی که دارند و تاثیری که بعدها می‌توانند بگذارند کاری ندارد.

همین نکته‌ی دوم است که ما را به این پرسش حساس می‌کند که آیا این رسالتِ دوم و این جمعِ موهومی که به سبکِ ادبای امروز بیانیه صادر می‌کنند واقعا جریانِ اصلی را می‌سازند؟ مثلا چرا دو کشف‌المحجوبِ ابو یعقوبِ سجستانی از سویی و عثمانِ جُلّابیِ هجویری از سوی دیگر جریانِ اصلی نیستند ولی قصایدِ منوچهری جریانِ اصلی است؟ برای پاسخ به این پرسش باید به دو نکته توجه داشت؛ نخست این که هدفِ نویسندگانِ اسماعیلی مذهب و صوفی مذهبِ کشف‌المحجوب‌ها هرچه بوده ارتقای ادبیات و ساختنِ کاخی از سخن نبوده است. ایشان به نوبه‌ی خود مصرف‌کنندگانِ ادبیات برای تولیدِ محتوایی دیگر بوده‌اند و البته از قِبَلِ کارشان سخن و سخنوری هم طبعا برخوردار شده است. دوم اینکه بر خلافِ این آثار خطِ جریانِ اصلی چنان حجمِ انبوهی از خاطرات و خوابها و مشاهدات و موضوعاتِ متنوعِ زندگی را ثبت کرده است که هیچ تاریخِ ادبیاتِ پایداری نمی‌تواند بدونِ آن به هستیِ خود ادامه دهد. برای نمونه مشتی از این خروار را ببینید:

توصیفِ پُرزهای روی میوه‌ی درختِ به

دیدنِ رنگِ برگِ درختِ انگور در پاییز

توصیفِ سواری در شب

دیدنِ آسمانِ شب وقتی که بی‌خوابی به سرت زده باشد

وصفِ ورم کردنِ انگور پیش از شراب گیری

دستورِ پختِ تتماج

خروج از خانه با اسبی که رهوار نیست

توصیفِ ابری که شکلِ آن در حال تغییر است

رسیدنِ خبرِ ضرورتِ روزه گرفتن وسطِ عیش و نوش

و این رشته سری بسیار دراز دارد.

**سومین رسالتی که ادبیاتِ ما در آن سال‌ها دنبال می‌کرد به دست دادنِ یک خاطره‌ی مشترک بود.** حالا که ما چالشِ زبان را پشتِ سر گذاشته بودیم و به قدرِ کافی خواب ها و خاطرات خودمان را به دست داده بودیم آیا می‌توانستیم یک بسترِ فراخ بسازیم که این همه در آن دیده و تعبیر شود. برای این منظور نیاز به روایت‌های بزرگی داشتیم که در آن زن و مردِ آرمانی ، جامعه‌ی آرمانی ، تجربه‌ی تاریخیِ مشترک ، ارزش‌ها و ضدِارزش‌های مشترک ، جشن‌ها و آیین‌های قومی، اسطوره‌های ملی ، دوستان و دشمنان شناخته شده و همه‌ی الگوهای رفتاری را

کمابیش یک کاسه کند. اگرچه قهرمانِ این عرصه فردوسی بود و هست اما این تلاشی بود که خیلی‌ها کردند و هم به صورتِ نثر و هم شعر تنظیم نمودند. از جمله دو مورد از آن کوشش‌ها به شاهنامه هم رسید و موردِ استفاده‌ی فردوسی هم قرار گرفت. بعد از فردوسی هم تبِ این رسالت همچنان در جانِ شاعران و نویسندگان می‌سوخت و کار دنبال می‌شد. توصیفِ اهمیت ، دشواری و عظمتِ چنین رسالتی موضوعِ بحثِ ما نیست اما همینقدر باید گفت که مخاطبانِ فردوسی به‌کلی کسانِ دیگری شدند و دیگر هرگز نتوانستند رختِ حماسه را از تنشان بکنند.

شاهنامه از روزی که نوشته شد تا امروز یک رویِ سکه‌ی ادبِ فارسی باقی ماند. اگر چه به نظر می‌رسد که باید آن را به شیرِ سکه تشبیه کرد اما در واقع شاهنامه خطِّ سکه‌ی ادبیاتِ ماست . اگرِ شیرِ سکه تبدیل به روباه یا موش یا مار یا هرجانوری شد یا نشد خطِ این سکه همواره شاهنامه باقی ماند.

در این مرحله مثنوی‌سرایی حرفِ اول را می‌زند، لازمه‌ی روایتِ مشترک داستانِ بلند است و مثنوی برای داستان سرایی قالبِ مناسبی‌ست

**چهارمین و آخرین رسالتی که ادبِ فارسی دنبال می‌کرد پرداختن به «هنرمند» بود.** این یک گامِ اجتناب ناپذیر خواهد بود که دیریازود نویسندگان و شاعران به ارزش‌های متعارف شک کنند و بخواهند خود و آثارِ خود را زیرِ سوال ببرند. نظامی ، انوری و سنایی هریک به شیوه‌ی خود چنین تجربه‌ای داشته‌اند. اگر روایتِ هر یک از این شاعران را یک «خورده روایت» فرض کنیم و سیرِ ادبِ فارسی و ارزش‌های آن را «فرا روایت» بگیریم رسالتِ چهارم را می‌توان «تبیینِ منِ مستقلِ هنرمند و نشان دادنِ زاویه‌ی خورده روایت نسبت به فراروایت دانست که البته آگاهانه و مبتنی بر دغدغه‌های ذهنی شکل گرفته باشد». سنایی مسعودِ سعدِ سلمان را در زندان مجسّم‌می‌کرد و اشعارِ او را می‌خواند و آن‌قدر تحتِ تاثیرش بود که آن کارها را لایقِ جمع و جور کردن می‌دانست ، همچنین با خیام نامه‌نگاری داشت و پرسشگری‌هایِ او را دیده بود. تصوف هم که آن روزها برایِ گوش‌هایی مثلِ او صدایی بلند و داعیه‌ی خدایی داشت و گویی می‌خواست دوباره انسان را خلق کند. (تصوف بعد از عطار توانست جریانِ اصلیِ رسالت گرایی را به تسخیرِ خود درآورد) در نتیجه کسی مثلِ سنایی می‌توانست از خودش بپرسد که من چرا شعر می‌گویم و هدفم از این کار چیست؟ «افسانه‌ی دیوانه‌ی لای‌خوار» نمایشی از همین جستجوی درونی‌ست که به سیاقِ قصه‌گویی‌های صوفیانه تعریف شده‌است. سنایی تا پایانِ عمر هم مداح بود و هم راوی بود و هم درجستجویِ معنا باقی ماند . پس از او انوری‌ست که درست در نقطه‌ی مقابلِ سنایی ایستاده بود! یعنی نه به معنایِ حقیقی مداح بود و نه راوی بود و نه درجستجوی معنا! درست‌تر اینکه مداحی‌هایِ خودش را قبول نداشت و از قضا تصویرِ غلطی که بعدها در ذهنِ ایرانیان از «شاعرانِ مداح» ساخته شد به واسطه‌ی او بود که گویی «مدح» یعنی ستودنِ کسی که

قبولش نداری و «مدّاحی» یعنی نسبت‌های دروغ بستن به این و آن برای دریافتِ صله. اگر فهمِ ما از مدح این باشد البته انوری مداح بود و خیلی‌هم مداح بود اما به معنای واقعیِ کلمه که مدح «ستایش از کسی است که شاعر او را و آن ستایش را باور داشته باشد» مداح نبود. انوری اهلِ ادبیاتِ رستگاری و مضامینِ عرفانی هم نبود و وصله‌ی زهد را بر تنِ خود نچسبیدنی احساس می‌کرد و با همه‌ی این احوال دغدغه‌ی رسالتِ شعر و رسالتِ سخن داشت. با خودزنی می‌خواست به همه بگوید مردمشورِ این شاعری‌کردن را ببرد که به خاطر یک تکه هیزم و دو سیر روغن آدمی را به چه پستی‌هایی می‌اندازد.

پس از این دو نظامی‌ست که تا حدِ زیادی این رسالت را در مقدمه‌ی کارهای خود تبیین کرده‌است. اگرچه وی در دیباچه‌ی لیلی و مجنون به پسرش توصیه می‌کند که شاعر نشود اما در همه‌ی خمسه عشق و علاقه‌ی او به سخنوری موج می‌زند و این برایِ نظامی همراه است با اندیشیدن در باره‌ی رسالتِ شاعر.

بلبلِ عرشند سخن پروران
باز چه مانند به آن دیگران
زآتشِ فکرت چو پریشان شوند
با ملک از جمله‌ی خویشان شوند
پرده‌ی رازی که سخن پروری‌ست
سایه‌ای از پرده‌ی پیغمبری‌ست
پیش و پسی بست صفِ کبریا
پس شعرا آمد و پیش انبیا

شاعر از نظرِ نظامی رتبه‌ی کمابیش همردیفِ پیغمبر دارد با این تفاوت که برخلافِ او وحی دریافت نکرده است. به عبارتِ دیگر پیغامی برایِ شنوندگانش دارد که آن را از کسی نشنیده، و به همین دلیل رسالتِ شاعر گویی پهلو به آفرینش می‌زند و باز به همین دلیل باید در انتخابِ زبان حساس باشد :

تا ده دهی غرایبت (زبانِ فارسی) هست
ده پنج زنی رها کن از دست
آن کز نسبِ بلند زاید
او را سخنِ بلند باید

همچنین باید بر گردِ گفتارِ دیگران و سخن‌های تکراری نگردد:

نگفتم هرچه دانا (فردوسی) گفت از آغاز
که فرخ نیست گفتن گفته را باز

«روایت» از نظرِ نظامی هم‌ارز با آفرینش است و رسالتِ هنرمند محسوب می‌شود. این معنی در نامِ او هم مستتر است؛ واژه‌ی نظامی به حسابِ ابجد معادلِ «هزار و یک» می‌شود که هم یادآورِ اسمهای خداوند و هم یادآورِ هزار و یک داستانِ شهرزادِ قصه‌گوست.

برایِ چنین آفرینشی، چون پیشینیان تصویرِ نسبتا کاملی از «بیرون» یعنی کشورداری، دیوان‌سالاری ، عدالت ، جنگ ، صلح ، مناسباتِ اجتماعی و الگوهای لازم برای تحققِ جامعه‌ی آرمانی ارائه کرده‌بودند، اکنون شاعر می‌بایست تصویرِ هرچه شفافتری از درونِ آدمی ارائه می‌کرد و عشق و حرمان و فراق و غرور و رنج و فداکاری و دوستی و همه‌ی عواطفِ بشری را مطابق با طرحواره‌هایی که شایسته‌ی نوعِ بشر باشد، بیان و تبیین می‌نمود.

در مجموع می‌توان گفت که رسالتِ چهارم پرداختن به انسان و تعالیِ اوست، گروهی از شاعران و نویسندگانِ ما پس از سنایی به دنبالِ این هدف چنگ در دامنِ تصوف زدند و راهی جدید را پی‌افکندند اما نظامی همچنان به سنت‌های سه رسالتِ پیشین وفادار ماند و در همان مسیر به این مهم دست یافت.

مهرانِ راد

فروردینِ ۱۴۰۱

اتاوا