Archive of SID

ادب فارسی، سال ۱۰، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹، شمارهٔ پیاپی ۲۵
10.22059/jpl.2020.296846.1635
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

سِرناد در ادبیّات فارسی

ندا بهسان*
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال
حسن جعفری‌تبار
دانشیار گروه حقوق خصوصی دانشگاه تهران و دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی

(از ص ۲۰۷ تا ۲۲۹)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۲/۱۳، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۶/۲۶
علمی-پژوهشی

چکیده

بالاترنشستن معشوق نسبت به عاشق، موضوعی است که دائماً در ادبیّات عاشقانه تکرار می‌شود (بن‌مایهٔ ادبی)؛ به این حالت در ادبیّات اروپایی «سِرناد» می‌گویند. عاشق در آستانهٔ منزل معشوق برای او ترانه می‌خواند و با او گفت‌وگو می‌کند، و معشوق بر بالای پنجره به آن گوش فرا می‌دهد و با او گفت‌وگو می‌کند. این جایگاه، لزوماً پنجره یا آستانه نیست و می‌تواند بام، اسب، آسمان، خورشید یا هر مقام بلند دیگر باشد. سرناد در ادبیّات قدیم بیش از ادبیّات معاصر قابل مشاهده است. این تفاوت موضع بدان دلیل است که در ادبیّات کهن ایران، معشوق در مقام ناز است و عاشق در مقام نیاز؛ و این دو خصلت سبب آن است که معشوق ضرورتاً در جایگاهی فوق عاشق قرار گیرد. برعکس، در ادبیّات معاصر، شاید به دلیل زمینی‌ترشدنِ معشوق و همنشینیِ عاشق با او، مکان این دو نسبت به یکدیگر، هم‌سطح شده است. علاوه بر ادبیّات عاشقانه، سرناد را می‌توان در هر جایی که شخصی بر دیگری قدرت و اقتدار یافته باشد، نیز گزارش کرد؛ به همین دلیل، قدرتمندان سیاسی همواره در صدر می‌نشینند. در ادبیّات قدرت‌محورِ نیچه، زردشت از بالای کوه به پایین فرودمی‌آید تا دیگران را نجات دهد، و در قدرت انضباطیِ میشل فوکو، نظارت‌های دنیای مدرن بر شهروندان از فراز برج‌های سراسرنمای زندان انجام می‌گیرد؛ برج‌هایی که جانشین سیاه‌چاله‌های قدیم شده است.

واژه‌های کلیدی: سرناد، ادبیّات عاشقانه، آستانه، بام، عاشق، معشوق.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *nedabehsan@gmail.com*

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدّمه

یکی از بن‌مایه‌های رایج و در عین حال ناشناختهٔ ادبی، گفت‌وگوی همراه با موسیقی میان عاشق و معشوق است در حالتی که معشوق در جایگاهی بالاتر از عاشق نشسته، مثل پنجره، و عاشق در جایگاهی پایین‌تر از او قرار گرفته است، مثل آستانهٔ خانهٔ معشوق (جعفری‌تبار: ۱۳۹۶، ۲۱۹). بن‌مایه (موتیف) عبارت است از موضوعی مکرّر در ادبیّات که بارها در اشعار مورد اشاره قرار گرفته است، و حتّی در سطحی وسیع‌تر می‌توان گفت که سرناد یکی از سرنمون‌ها و کهن‌الگوهای ادبی است؛ به این دلیل که هرآنچه موضوعی جهانی است، می‌توان آن را کهن‌الگوی ادبی دانست (تقوی و دهقان، ۱۳۸۸: ۸). در ادبیّات اروپایی و امریکایی به چنین گفت‌وگویی که به‌طور معمول با آواز عاشقانه و در هنگام عصر انجام می‌شود، «سرناد» می‌گویند و از بهترین نمونه‌های آن، بخش‌هایی از گفت‌وگوهای نمایش‌نامهٔ *رومئو و ژولیت* از شکسپیر است. در این مقاله تلاش می‌شود که این تفاوتِ مکانیِ عاشق و معشوق در گفت‌وگوی میان آن دو، در ادبیّات فارسی به عنوان یک بن‌مایهٔ ادبی برجسته و نشان داده شود که گرچه تاکنون نامی بر روی این موضوعِ مکرّرِ ادبی نهاده نشده است، به‌وفور و به‌شکلی ناخودآگاه در ادبیّات ما رایج بوده است؛ برای مثال، می‌توان از گفت‌وگوی میان زال در پای دژ، و رودابه بر بالای آن یاد کنیم:

یکی چارهٔ راهِ دیدارْ جوی　　چو باشی تو بر باره و من به کوی
(فردوسی، ۱۳۶۳: ۱۳۳)

گفت‌وگویی که سرانجام بدان می‌انجامد که رودابه با گیسوان خود زال را از پای قصر به بالا می‌کشد؛ تصویری که امروز بیشتر به تصویر مشهور داستان کارتونی راپونزل منسوب می‌شود. همچنین است نشستن منیژه بر بالای چاهی که بیژن در آن اسیر است، و نیز ابیاتی مانند این در غزلیّات حافظ:

چشم حافظ زیرِ بامِ قصرِ آن حوری‌سرشت　　شیوهٔ جنات تَجْری تَحْتَها الأنهار داشت
(۱۳۹۰: ۷۷)

تمرکز این مقاله بر ارائهٔ نظریّه‌ای ادبی دربارهٔ این گونه گفت‌وگوها از دو موضعِ برتر و پست‌تر است و تداوم بحث، ما را به سمت گسترش سرناد تا مرزهای مباحث مربوط به قدرت سیاسی و دیگر مباحث اجتماعی، از جمله فقر و غنا نیز هدایت می‌کند. تاکنون هیچ تحقیقی دربارهٔ بن‌مایهٔ ادبیِ سرناد در ادبیّات ایران انجام نشده و حتّی پژوهشی

www.SID.ir

Archive of SID

جامع در این باره در ادبیّات اروپا و امریکا دیده نمی‌شود. جان روبِن تامپسون (John Reuben Thompson) شاعر و ویراستار امریکایی (متوفّی ۱۸۷۳م) در گاهنامهٔ بزرگِ *پیام‌آورِ ادبیِ جنوب*، در یکی دو سطرِ کوتاه سرناد را چنین تعریف کرده است:[۱]

> [...] و در نهایت، موسیقی شبانه که در عشقِ بانویی زیبا و شنوا نواخته می‌شود (376 :1858).

و در *دایرةالمعارف بزرگ لندن*، که یک لغت‌نامهٔ جهانی در قرن نوزدهم است، نیز چیزی بیشتر از این وجود ندارد:

> موسیقی یا آوازهایی که عاشقان با آن، معشوق خود را در شبانگاهان سرگرم می‌کنند[۲] (London encyclopedia, 1829: Serenade).

کادن (متوفّی ۱۹۹۶م)، نویسندهٔ انگلیسی، شاید بیشتر از همه در فرهنگ ادبی خود هفت سطر را به تعریف سرناد، به عنوان اصطلاحی تاریخی-ادبی اختصاص داده است. او می‌گوید که سرناد به معنی آوازی است که در زیر پنجرهٔ معشوق به هنگام عصر خوانده می‌شود؛ البتّه کادن سرناد را یک اصطلاح ادبی- تاریخی دانسته که امروز دیگر کاربردی ندارد (Cuddon, 1984: 618).

این مقاله بر بنیاد روش ساختارگرایی (structuralism) نوشته شده است؛ در روش ساختارگرایی یک نگاه خاصّ کلّی (گشتالتی= holistic) ارائه می‌شود و آنگاه به ادبیّات با عینکی که آن نگاه کلّی پیشنهاد کرده است، نگریسته می‌شود؛ برای مثال، کسی که برای نخستین‌بار اعلام کرده است که در هر داستانِ پریان غالباً یک سفر شگفت‌انگیز وجود دارد و همواره یک موجود افسانه‌ای (همچون اسب شاخدار یا عقاب یا خرگوش در داستان *آلیس در سرزمین عجائب*) قهرمانِ داستان را به سفری دور می‌بَرد، موفّق شده است که به روشی ساختارگرایانه تمام قصّه‌های پریان را در زیر نظریّه‌ای کلّی درآورد؛ این نظریّه چنین است: «در هر قصّهٔ پریان باید منتظر یک سفر عجیب باشیم». درست است که مثال‌های این نظریّه‌پرداز، از داستان‌های مختلف ادبیّات گردآوری شده است، امّا ارزش نظریّهٔ ساختاری او این است که تاکنون کسی به این نکتهٔ کلّی توجه نداشته است که **سَفر**، رکنِ اصلیِ قصّه‌های پریان است، ولی از این پس، هنگام خواندن هر اثر رؤیایی همواره در جست‌وجوی سفرِ شگفت‌انگیزِ آن هستیم و آنگاه برای ما جالب توجّه خواهد بود وقتی می‌بینیم که حتّی در داستان «دقوقی» و نیز «دژ هوش‌ربا» در *مثنوی* نیز همین سفرِ دور و شگفت‌انگیز به وقوع پیوسته است. این مقاله نیز تلاش کرده است تا با نگاهی کلّی و ساختارگرایانه اعلام کند که در غالب آثار عاشقانه باید منتظر سرناد باشیم؛ گفت‌وگویی در میان عاشق و معشوق که در آن معشوق حتماً بر لب روزن و

www.SID.ir

Archive of SID

پنجره یا هر جایگاهِ بالاترِ فیزیکی دیگر نشسته و عاشق نیز در زیر آن جایگاه و در آستان معشوق در انتظار وصال قرار گرفته است. همچنین، این مقاله در آن بخش که سرناد را نشان چیزی همچون قدرت سیاسی دانسته است، از روش نشانه‌شناختی، که خود از زیرمجموعه‌های ساختارگرایی است، پیروی کرده است.

۲. واژهٔ سرناد

سِرِناد (serenade) از کلمهٔ لاتین«serenata» گرفته شده است؛ به معنی خالص و پاک، و آسمان صاف و هوای آزاد در عصر (Cuddon: 1984, 618). واژهٔ لاتین «seras» در زبان لاتین به معنی دیروقت بوده و «sera» در زبان ایتالیایی به معنی عصر است و ممکن است با واژهٔ عربیِ «عصر» نیز هم‌ریشه باشد. از میان کاربردهای مهمّ این اصطلاح، می‌توان به استفاده از آن در «سرناد هندی»، از شلی، شاعر غزل‌سرای انگلیسی (متوفّی۱۸۲۲م) اشاره کرد؛ شعری که با چند عنوان دیگر نیز شناخته می‌شود؛ از جمله ترانهٔ دختر هندی (the Indian girl's song) و نیز هوای هندی (ترانهٔ هندی= Indian air). شلی در بخشی از آن، هم به معنای عصر و شب اشاره می‌کند و هم به تفاوت جایگاه بلند معشوق و جایگاه فروتر عاشق:

من از رؤیاهای تو برمی‌خیزم،
در خواب ابتدای شب.
... آه، مرا از روی سبزه‌ها بلند کن[۳] (Shelly, 1977: 369).

اوّلین استفادهٔ شناخته‌شده از این واژه در ۱۶۴۹م بوده است. علاوه بر کاربرد اسمی آن، صورت فعلی نیز نخستین‌بار در ۱۶۶۸م به کار برده شده است. در *بهشت گمشدهٔ* جان میلتون (متوفّی ۱۶۷۴م) نیز می‌توان سرناد را یافت؛ و ای‌بسا اشارهٔ برخی واژه‌نامه‌ها به نخستین کاربرد آن، همین متن باشد:

پیش از سرنادی که عاشقِ تشنه آن را برای زیباروی مغرور خود بخواند[۴] (Milton: 1994, 200).

چون سرناد اساساً به معنی آوازی است که عاشق از آستان پنجرهٔ معشوق برای او می‌خواند، امروز سرناد (آواز عاشقانه) کلّاً در موسیقی به کار برده می‌شود و اصطلاح ادبی آن متروک شده است؛ برای مثال، می‌توانیم از سرنادهای موزارت (متوفّی۱۹۷۱م)، وُگان ویلیامز (متوفّی ۱۹۵۸م) و بنیامین بِریتِن (متوفّی ۱۹۷۶م) نام ببریم (Cuddon, 1984: 618). با نگاهی به معانی واژهٔ سرناد در فرهنگ‌ها، واژهٔ «آستان» به عنوان پیشنهاد فارسی برای

www.SID.ir

Archive of SID

آن مناسب به نظر می‌رسد، ولی تا زمانی که هنوز این برابرِ پیشنهادشده در عرف ادیبان استقرار نیافته است، همان واژهٔ جهانی سرناد را برای آن به کار می‌بریم:

بر آستان جانان گـــر ســـر توان نهادن　　گلبانگ ســربلندی بـر آسمان توان زد
(حافظ، ۱۳۹۰: ۱۴)

آستان همان جایگاه عاشق است و آسمان همان جایگاه معشوق؛ جایی که معشوق می‌نشیند و صبوری می‌کند تا به وصال برسد، چنان‌که مولوی می‌گوید:

بنشسته‌ام من بر دَرَت، تا بوک برجوشد وفا　　باشد که بگشایی دری، گویی که برخیز اندرآ
(۱۳۷۸: ۷)

با وجود این، چون اولاً واژهٔ سرناد در فرهنگ جهانی شناخته‌شده‌تر است، و ثانیاً، این مقاله قصد دارد آن را با عنوان شناخته‌شده‌اش در ادبیّات فارسی برجسته کند، همه‌جا از واژهٔ سرناد استفاده شده است.

۳. سرناد و محور جانشینی

مفهوم سرناد را می‌توان بر مبنای محور جانشینی و همنشینی در نظریهٔ رومن یاکوبسن، زبان‌شناس روسی (متوفّی ۱۹۸۲م) نیز توضیح داد. زبان دارای دو محور عمودی (جانشینی) و افقی (همنشینی) است؛ محور عمودی، محور انتخاب‌های ماست و محور همنشینی، محور ترکیبِ این انتخاب‌ها با یکدیگر است؛ برای مثال، برای بیان اینکه بگوییم: فرهاد دیروز به شیراز رفت، ما از میان هزاران واژه‌ای که در ادبیّات وجود دارد، چند واژه را (فرهاد، دیروز، ...) انتخاب و آن‌ها را در محور همنشینی با یکدیگر ترکیب می‌کنیم و در کنار هم می‌نشانیم. طبیعی است که انتخاب هر واژه ما را از جهاتی محدود می‌کند؛ برای مثال، وقتی ما «دیروز» را به جای «امروز» انتخاب می‌کنیم، باید به‌ناگزیر «رفت» را هم به جای «می‌رود» برگزینیم. به محور جانشینی «محور غیاب»، و به محور همنشینی «محور حضور» نیز می‌توان گفت؛ به این علّت که با انتخاب واژهٔ «فرهاد»، ما آن را جانشین واژه‌ای دیگر (مثل مریم) می‌کنیم که می‌توانستیم انتخابش بکنیم، ولی نکرده‌ایم. اکنون با هریک از این انتخاب‌ها، از آنجا که ما واژه‌های دیگری را ترک و واژه‌های خاصّی را حاضر می‌کنیم، گویی ما در محور جانشینی از واژه‌هایی که انتخاب نکرده‌ایم، غایبیم و در حضورِ واژه‌هایی هستیم که انتخاب کرده‌ایم؛ به عبارت بهتر، در محور جانشینی ما با «این یا این یا این» سروکار داریم و در محور همنشینی، با «این و

www.SID.ir

Archive of SID

این و این». اکنون می‌توانیم بگوییم سرناد بحثی است که بر محور جانشینیِ عشق عمل می‌کند؛ به این دلیل که می‌توانیم برای عشق، دو محور غیاب (هجران) و حضور (وصال) در نظر بگیریم. عاشق و معشوق در سرناد در رابطه‌ای عمودی قرار دارند (آستان، آسمان)؛ این محور، محور غیاب است که دقیقاً همان هجران و غیبتِ عاشق و معشوق از یکدیگر است؛ امّا آنگاه که از وصال عاشق و معشوق به یکدیگر سخن بگوییم، گویی آن‌ها را در محور افقی و در حضور یکدیگر قرارداده‌ایم؛ پس سرناد ما را متوجّه محور عمودی عشق (هجران) می‌کند، نه محور افقی آن (وصال)؛ بنابراین، هرچه سرناد در شعرهای عاشقانه بیشتر باشد، باید نتیجه بگیریم که عاشق در غیاب و هجرانِ بیشتری است. از یک نگاه می‌توانیم بگوییم هر گفت‌وگویی که میان عاشق و معشوق برقرار می‌شود، به معنی آن است که از یکدیگر غایب هستند؛ به این دلیل که، در نظر سنایی، عاشق و معشوقی که در حضور هم هستند و به وصال رسیده‌اند، اساساً گفت‌وگویی با یکدیگر ندارند؛ چه به صورت کتبی و چه به صورت شفاهی:

کارِ نادانِ کوته‌اندیش است　　یادکردِ کسی که در پیش است
(۱۳۶۸: ۹۵)

همچنین می‌توانیم میان نوشتار و گفتار از جهت محورهای جانشینی و همنشینی فرق بگذاریم؛ به این علّت که معمولاً آنان که از یکدیگر غایب هستند، با یکدیگر نامه‌نگاری می‌کنند؛ امّا کسانی که حاضرند و روبه‌روی هم هستند، با هم حرف می‌زنند؛ به عبارت دیگر، در وصال یا اصلاً گفت‌وگویی نیست، یا اگر هست، کاملاً افقی و در سطح واژگانِ شفاهی است. می‌توان گفت نامه‌نگاری‌های عاشقانه، همه به محور غیاب عشق مربوط‌اند، و گفت‌وگوهای عاشقانه به محور حضور؛ به همین دلیل است که هنگام نامه‌نگاری و پیام‌رسانی برای معشوق در ادبیّات کهن، احساس می‌کنیم نامه‌های عاشق، که به‌طور معمول صبا نامه‌رسانِ آن‌هاست، همواره حرکتی به سمت بالا دارند:

ای هدهد صبا به سبا می‌فرستمت　　بنگر که از کجا به کجا می فرستمت
(حافظ، ۱۳۹۰: ۹۰)

با وجود این، هنوز می‌شود میان گفتارهای عمودی و افقی هم فرق بگذاریم و سرناد را به دلیل گفت‌وگوی عمودی عاشق و معشوق (نه رو در رو)، گفت‌وگویی در محور جانشینی بدانیم. شعر امروز، معمولاً گفت‌وگوی هم‌سطح عاشقان و معشوقان در محور افقی عشق است، و رسم نامه‌نگاری‌های عاشقانه کم‌رنگ‌تر شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

۴. سرناد و اقسام چهارگانهٔ عشق

عشق را در ادبیّات به چهار شیوه می‌توانیم گزارش کنیم (جعفری‌تبار، ۱۳۹۴، ۲۰۷) و در هریک نیز سرناد می‌تواند وضع مخصوص به آن شیوه را پیدا کند:

۱. شهوت یا لیبیدو (libido) در اصطلاح فروید: از آنجا که در این عشق، عاشق بر معشوق تفوّق می‌جوید، شاید معشوق در مرتبه‌ای پایین‌تر از عاشق قرار گرفته باشد و در نتیجه، سرناد در آن به عکس باشد؛ پس می‌توانیم بگوییم لیبیدو نیز در محور جانشینی عمل می‌کند، امّا این عاشق است که جانشین معشوق است. اعتراض فمینیسم معاصر به بهره‌کشی از زنان شاید به همین دلیل باشد.

۲. اِروس (Eros) یا عشق رومانتیک: عشقی است که عاشق، خود را ایثارِ معشوق می‌کند. در این عشق است که سرناد معنای دقیق خود را پیدا می‌کند، و معشوق برتر از عاشق می‌نشیند؛ پس اروس بر محور جانشینی عمل می‌کند، و این بار معشوق است که انتخاب می‌شود و عاشق در وجود او محو می‌گردد. خطاب‌های عاشقانه در سطح عشق رومانتیک، در ادبیّات سرشار از استعاره است (گُل به جای معشوق).

۳. فیلیا (philia) یا اُنس: گونه‌ای عشقِ بی شهوت است؛ مثل محبّت پدر و مادر و حتّی انسِ دو همسری که سال‌هاست با یکدیگر زندگی عاشقانه داشته‌اند. شاید بتوان گفت که در این نوع از عشق، رابطهٔ عاشق و معشوق به جای جانشینی به همنشینی تبدیل می‌شود؛ هر دو باید یکدیگر را در نظر داشته باشند و در مجاورتِ یکدیگر باشند. شاید به همین دلیل است که به زن و شوهر، «همسر» اطلاق می‌شود، و شاید همین عشق است که سبب می‌شود عنصرالمعالی با آن مقام حکمرانی‌اش، همنشین فرزند خود، گیلان‌شاه، شود و او را در مقامی برابر با خود بنشاند و او را نصیحت کند (یوسفی، ۱۳۹۳: ۴). خطاب‌های عاشقانه معمولاً در این عشق، به صورت مجاز مرسل (محور همنشینی) است و در سبک ادبیِ پس از مشروطه و پیش از انقلاب اسلامی این همنشینی بسیار رایج است.

۴. اَگِپی (agape) یا عشق عرفانی: عشقی است مبهم که در شعر شاعرانی همچون مولوی و حافظ می‌توان دید. در این عشق نیز باز به محور جانشینی باز می‌گردیم؛ امّا این بار این غیاب قابل قیاس با مراحل دیگر نیست؛ به این دلیل که معشوق را در آن نه انسان، که موجودی معنوی همچون خدا می‌دانند.

www.SID.ir

Archive of SID

۵. سرناد و سبْک

به‌طور خلاصه، سرناد به این معنی است که معشوق در مقامی فوق عاشق قرار دارد و گاهی حتّی به عاشق بی‌توجّه است. اکنون اگر بخواهیم نگاهی سبک‌شناسانه به سرناد داشته باشیم، شاید بتوانیم آن را به این شیوه تحلیل کنیم:

در سبک خراسانی، عشق حماسی است و بنابراین، کاملاً موجّه است که مقام معشوق بالاتر از عاشق قرار گیرد. در داستان عشق سهراب و گُردآفرید در آغاز، گردآفرید بر بالای دژ است و سپس برای نبرد از آن به پایین می‌آید:

فرود آمد از دژ به کردارِ شیر　　کمر بر میان، بادپایی به زیر
(فردوسی، ۱۳۷۶: ۱۸۵)

و پس از نبرد با سهراب و آشکارشدن موی و روی او برای سهراب، آنگاه که به سمت دژ می‌رود و سهراب هم در پی او روان می‌شود، صحبت از رسیدن سهراب به درگاه و آستانهٔ دژ و رفتن گردآفرید بر بالای آن است:

همی رفت و سهراب با او به هم　　بیامد به درگاهِ دژ، گَژْدَهَمبه
بخندید بسیار گُردآفرید　　باره برآمد سپه بنگرید
(همان: ۱۸۸)

در سبک عراقی نیز سرناد به همین شیوه ادامه دارد. امّا در قرن دهم و در سبک حدّ واسط بین سبک عراقی و هندی که سبک «وقوع» یا «واسوخت» نامیده می‌شود، نگرش‌های شاعران تغییر می‌کند؛ عاشقان از معشوقان اعراض می‌کنند و حتّی آنان را به ترک آستانه‌شان تهدید می‌کنند و اینکه سراغ معشوق دیگری خواهند رفت؛ شیخ علی‌نقی کَمَره‌ای (قرن یازدهم) می‌گوید:

رقیب داشت به زنجیرِ غیرتم در بند　　وگرنه رفتنِ من از درِ تو آسان بود
(به نقل از فتوحی، ۲۰۱۵: ۲۶)

بنابراین، می‌توان انتظار داشت که مفهوم سرناد نیز در این سبک تغییر یابد و این بار این عاشق باشد که به دلیل ناز خود، در بالا قرار گیرد، و معشوق به دلیل نیازش، در پایین واقع شود. این تصویر که عاشق، کبوتری است که بر بام معشوق می‌نشیند و از او آزرده می‌شود و برای همیشه می‌رود، در این دوره بیشتر به چشم می‌آید؛ تصویری که نشان می‌دهد این عاشق است که بر بالای بام خانهٔ معشوق است و معشوق در حیاط

www.SID.ir

Archive of SID

خانه، برای به دست آوردن عاشق و فرودآوردنش به آستان خانه باید تلاش کند. وحشی بافقی می‌گوید:

دل نیست کبوتر که چو برخاست نشیند　　از گوشهٔ بامی که پریدیم پریدیم
(۱۳۹۲: ۱۲۵)

این تصویری است که در دورهٔ بازگشت نیز ادامه می‌یابد؛ عبدالباقی طبیب اصفهانی (قرن دوازدهم) می‌گوید:

مَرَنجان دلم را که این مرغ وحشی　　زِ بامی که برخاست مشکل نشیند
(طبیب اصفهانی، ۱۳۷۶: ۱۳۴)

در دورهٔ پس از مشروطه، معشوق از شکل آسمانی تغییر شکل می‌دهد و زمینی می‌شود؛ امّا همچنان معشوق، مقامی رفیع دارد. با وجود این، این مقام رفیع، کمتر به شکل سرناد خود را نشان می‌دهد، و عشق بیشتر در محور همنشینی عمل می‌کند. عاشق و معشوق در کنار و همنشین هم هستند و به چشم یکدیگر خیره می‌شوند، و خبری از نامه‌نگاری آن دو به هم نیست. وقتی فروغ فرخزاد در قطعهٔ «فتح باغ» می‌گوید:

آن کلاغی که پرید
از فرازِ سَرِ ما
[...] ما حقیقت را در باغچه پیدا کردیم
در نگاهِ شرم‌آگینِ گُلی گمنام
و بقا را در یک لحظهٔ نامحدود
که دو خورشید به هم خیره شدند
(فرخزاد، ۱۳۵۰: ۱۷۶)

مشخّص است که عاشق و معشوق در سطحی برابر نشسته‌اند و کلاغ خبرچین را از بالای سر خود گزارش می‌کنند. در ادبیّات معاصر، می‌توان نوعی از گفت‌وگوها را نیز دید که مثل سبک واسوخت و حتّی پررنگ‌تر از آن، از موضعی برتر نسبت به معشوق انجام می‌شود و عاشق در آن نسبت به معشوقْ پرخاش‌جوست؛ معشوقی که دیگر کاملاً در مقام نیاز است و باید خریدارِ نازِ عاشق باشد.

۶. سرناد و فلسفهٔ قدرت

بنا بر آنچه تاکنون گفتیم، همواره جایگاه معشوق در ادبیّات بالاتر از عاشق است (تفوّق)؛ و هر تفوّقی، حسّی از قدرت به انسان عطا می‌کند. واژهٔ «قدرت» خودش یادآور قدرت

www.SID.ir

Archive of SID

سیاسی است، و ما به‌خوبی می‌دانیم که قدرتمندان سیاسی تا چه اندازه مایل‌اند قدرت خود را بر شهروندان با نشستن بر جایگاه فیزیکی‌ای نشان دهند که دقیقاً تفوّق آنان را بر دیگران القا کند. بسیاری از تصویرهایی که از هیتلر باقی مانده است، به‌عمد از زاویه‌ای پایین به بالا گرفته شده است تا این برتری را به دیگران برساند. همین حس را چارلی‌چاپلین دریافت کرد و به‌خوبی در فیلم *دیکتاتور بزرگ* با طنز خودش به تصویر درآورد؛ در صحنه‌ای که هیتلر، مستبدّ نازیستِ آلمان، با موسولینی، مستبدّ فاشیستِ ایتالیا، بر سر بالاتربودن صندلی خود جنگ داشتند.

می‌دانیم که هیتلر و موسولینی کتاب‌های فریدریش نیچه (متوفّی ۱۹۰۰م) را به یکدیگر هدیه می‌کرده‌اند؛ هیتلر به نیچه علاقه داشت و دیدار او از خانهٔ نیچه و ملاقاتش با خواهر وی در تاریخ مشهور است. این نیچه بود که نخستین‌بار ارادهٔ معطوف به قدرت را مطرح کرد؛ اینکه چگونه انسان با آنکه ادّعای عدالت و اخلاق و زیبایی دارد، میل به اعمالِ قدرت بر دیگران را در خود مخفی کرده است. در نخستین تصویری که نیچه از زردشت ارائه می‌کند، چنین است که از فراز کوه به پایین فرومی‌شود تا دیگران را نجات دهد:

> زردشت سی ساله بود که [...] به کوهستان رفت [...] می‌باید به ژرفنا درآیم [...] همان‌گونه که تو [...] نور به جهانِ زیرین می‌بری [...] من می‌باید چون تو فروشَوَم [...] چنین آغاز شد فروشُدِ زردشت؛ زردشت تنها از کوه به زیر آمد [...] (نیچه، ۱۳۷۲: ۵۱۵).

به تقلید از همین فروشدن در این اثرِ نیچه، یک فیلم تبلیغاتی به نام *پیروزی اراده* در ۱۹۳۴م ساخته شد که در آغازِ آن، هیتلر، درحالی که سوار بر هواپیمایی است، از فراز ابرها به زیر می‌آید تا نجات‌بخش آلمان باشد. در اواخر قرن بیستم، میشل فوکو، فیلسوف فرانسوی (متوفّی ۱۹۸۴م) نظریّهٔ «قدرت» نیچه را بازپروراند و این بار آن را با عنوان نظریّهٔ «قدرت انضباطی» (disciplinary power) مطرح کرد. در نظریّهٔ فوکو قدرت در دنیای معاصر معنایی جدید یافته است؛ به‌گونه‌ای که دیگر لازم نیست کسی بر دیگران به شکل علنی اعمال قدرت کند (به نقل از راسل، ۱۳۷۱: ۱۱۰)؛ کافی است شخص قدرتمند به یک سراسربین[۵] (panopticon) دست پیدا کند تا از آن پس راحت بنشیند و این خودِ زیردستان باشند که خودشان را موافقِ میل قدرتمندان مهار کنند.

۷. سرناد و قدرت در ادبیّات

در ادبیّات کاملاً مشخّص است که فوقیّت، دلیل بر قدرت و تسلط بر دیگران است. ناصرخسرو در بیت معروف خود دربارهٔ عقاب می‌گوید:

www.SID.ir

Archive of SID

بر راستیِ بال نظـر کـرد و چنیـن گفت　　امـروز همـــه روی زمیـنْ زیـر پَـرِ ماست
(۱۳۸۶: ۴۹۹)

در *تاریخ بیهقی* می‌بینیم که همواره سلطان (خداوند) در نقطهٔ مرتفعی ایستاده و لشکریان خودش را نظاره می‌کند:

امیر بر بالایی بایستاد و غازی پیش رفت و سه جای زمین بوسه داد (بیهقی، ۱۳۹۰: ۶۸).

در جای دیگر، امیرمسعود نامه را برای گرفتن دیگری بر زمین می‌اندازد که باز دلالت بر جایگاه برتر شاه دارد:

(امیرمسعود) ملطّفهٔ خود را به من (طاهر دبیر) انداخت (همان: ۵۱).

ظهیرالدّین فاریابی، شاعر قرن ششم، در ستایش قزل‌ارسلان می‌گوید که جایگاه او چنان رفیع است که اندیشهٔ بشری برای آنکه بوسه بر رکاب اسب او بزند، باید نُه فلک را در زیر پای او قرار دهد:

نُه کُرسیِ فلک نهد اندیشـــه زیـــرِ پای　　تا بـــوسه بـــر رکابِ قـــزل‌ارسلان دهـد
(فاریابی، ۱۳۸۱: ۸۵)

این رابطهٔ قدرت در ادبیّات عاشقانه به این صورت بیان شده که عاشق ذاتاً ضعیف‌تر و نیازمندتر است و همواره انتظار حمایت از معشوقی دارد که ذاتاً قوی‌تر و بی‌نیازتر و نازمندتر است:

تنِ من فدای جانت، سرِ بنده و آستانت　　چه مرا به از گدایی که تو پادشاه دارم
(انوری، ۱۳۹۰: ۱۱۲)

معمولاً آنکه بالاتر می‌ایستد، حامی کسی است که پایین‌تر است و سایه بر سر او می‌اندازد و دست او را می‌گیرد. سعدی دربارهٔ دستِ حمایت‌کنندهٔ ثروتمند و ترجیح آن بر دستی که حمایت‌پذیر و فقیر است، می‌گوید دست بالایی (بخشنده) نسبتی با دست پایینی (گیرنده) ندارد:

یدِ عُلیا به یدِ سُفلا چه مانَد؟ (سعدی، ۱۳۸۱: ۱۶۴)

ای پادشاهْ سایـــه ز درویش بـــرمگیـــر　　ناچارْ خوشه‌چین بُوَد آنجا که خرمن است
(انوری، ۱۳۹۰: ۳۳)

۸. سرناد و آفرینش و هبوط و معراج

گفته شد که سرناد نوعی برتریِ مقامیِ معشوق نسبت به عاشق است. به نظر می‌رسد از نظر اساطیری و اجتماعی نیز، اتّفاقی که در آفرینش می‌افتد، سرنادگونه و از بالا به پایین است، به‌ویژه اینکه گفته شده است نخستین چیزی که خلق شد، عشق بوده است؛

www.SID.ir

Archive of SID

پس خدا از آن بالا آنچه در زیر است، آفرید و انسان را از بهشت برین به زمینِ پست هبوط داد، و معراج‌ها و نیایش‌ها نیز از پایین به بالا در جریان هستند. از سوی دیگر، سرناد گفت‌وگوی عصرانهٔ عاشق و معشوق است؛ و جالب است که اصولاً انسان به عنوان آخرین مخلوق در عصر روز هفتم آفرینش، در جمعه، مابین عصر و شب آفریده شده است. آفرینش انسان و سپس هبوط او از بهشت به روی زمین به‌واسطهٔ خوردن میوهٔ ممنوعه نوعی سرناد است. نخست، باید گفت که آفرینش در دیدگاه گذشتگان حرکتی نزولی از بالا به پایین داشته است؛ دیدگاهی که به اندیشهٔ فیلسوفان و عارفان شرقی نیز وارد شد؛ پس خدا که بالاتر از هر چیز است، در آغاز، فلک‌الافلاک و سپس فلک‌البروج و هفت فلک را آفریده و در نهایت، نوبت به آفرینش زمین و جمادات و نباتات و حیوانات و انسان بر روی زمین رسیده است. به همین ترتیب، داستان هبوط انسان از بهشت به زمین، نشان‌دهندهٔ آن است که از مقامی رفیع به مقامی نازل تنزّل کرده و از آن پس، اوست که باید تلاش کند که با طیّ مدارج و مقامات و حالات، دوباره به اوج خود نزدیک شود:

ما ز بالاییم و بالا می‌رویم ما ز دریاییم و دریا می‌رویم
(مولوی، ۱۳۷۸: ۵۰)

روح نیز از جایگاهی رفیع به پایین تنزّل کرده است. به‌طور معمول، این روح به پرنده‌ای تشبیه شده است که با مرگ به بالا پرواز می‌کند. فردوسی می‌گوید:

سرانجام بستر بود تیرهٔ خاک بپرّد روان سوی یزدان پاک
(۱۳۷۶: ۲۳۲)

ابن سینا در قصیدهٔ *عینیّهٔ* خود می‌گوید:

هَبَطَتْ إلیکَ مِنَ المَحَلِّ الأرْفَعِ وَرْقاءُ ذاتُ تعزُّزٍ و تَمَنُّعِ
(به نقل از رسمی، ۱۳۹۱: ۸۷)

و مولوی می‌گوید:

به بُرجِ روحِ شمس‌الدّین تبریز بپرّد روحِ من، یک‌دم نپایَد
(۱۳۷۸: ۶۸۳)

معراج پیامبر از زمین به آسمان، سوار بر اسبی به نام «بُراق» برای رسیدن به معشوق (خداوند) نیز نوعی سرناد است؛ گرچه هنوز مقام سرناد و فاصلهٔ میان عاشق و معشوق حفظ شده بود (← نجم: ۸-۱۰). جمال‌الدّین عبدالرّزاق اصفهانی، شاعر قرن ششم، می‌گوید:

www.SID.ir

Archive of SID

ای کـــرده بـــه زیـــر پـــای، کونیْـــن　　بگـذشتـــه ز حـــدِّ قـــابَ قـــوسیْن
(۱۳۲۰: ۶)

معراج عیسی نیز از همین قبیل است و بنا بر تعبیر نویسندگان مسلمان، جایگاه عیسی هنوز در برج آفتاب است:

در آسمان نه عجب گـر به گفتهٔ حافظ　　سرودِ زُهره به رقص آوَرَد مسیحا را
(حافظ،۱۳۹۰: ۴)

۹. سرناد و نیایش

اکنون که دانستیم در داستان آفرینش نیز گونه‌ای سرناد وجود دارد، باید بگوییم برای نیایش انسان در برابر خدایی که بالاتر از هر چیز هست، باز به گونه‌ای از سرناد برمی‌خوریم؛ پس باید بگوییم نیایش‌ها همواره حرکتی از پایین به بالا دارند؛ به این دلیل که معشوق و محبوب و مخاطبِ نیایش همواره در مقامی رفیع در آسمان قرار دارد و زمینیان را به نیایش خود دعوت می‌کند:

هـزار نعـره ز بـــالای آسمـان آمـــد　　تـــو تن زنیّ و نجویی که این فغان ز کجا؟
(مولوی، ۱۳۷۸: ۲۱۵)

شاید به همین دلیل است که در هنگام نیایش در همهٔ ادیان، دست‌ها و نگاه‌ها به آسمان است ﴿وَفِی السَّمَاءِ رِزْقُکُمْ وَمَا تُوعَدُونَ﴾ (ذاریات: ۲۲) و تیر آهِ انسان به سوی گردون بالا می‌رود:

تیرِ آهِ ما ز گردون بگذرد، حافظ خموش　　رحم کن بر جانِ خود، پرهیز کن از تیرِ ما
(حافظ، ۱۳۹۰: ۱۰)

مولوی بر آن است که همهٔ گیاهان هنگام زمستان در باغ، نیایش ﴿ایاک نعبُد﴾ سر می‌دهند و به همین دلیل برای عبادت سر به زمین می‌گذارند و پژمرده می‌شوند؛ امّا در بهار، نیایشِ آنان ﴿ایّاک نستعین﴾ است و به کمک خدا بار دیگر سر از خاک برمی‌آورند و رشد می‌کنند و به سوی آسمان می‌روند:

ایّاک نعبُـد است زمستان دعـای باغ　　انـــدر بهـار گـویـد: ایّـاک نستعیـن
(مولوی، ۱۳۷۸: ۲۰۴۶)

نیایش‌های عمومی معمولاً به آواز خوش انجام می‌شوند و درست به همین دلیل است که هم سرنادِ نیایش و هم گفت‌وگوی عاشقانه با موسیقی پیوند عمیقی یافته است. اصطلاح سرناد به‌طور کامل در موسیقی به کار برده می‌شود و جالب توجّه است که گفت‌وگوی عاشق و معشوق در ادبیّات ما نیز در بسیاری از موارد در قالب موسیقی

www.SID.ir

Archive of SID

توضیح داده شده است؛ برای مثال، بلبل که عاشق گل است با صدای موسیقی‌وار خود برای گل آواز می‌خواند و به همین علّت، به آن قول (آواز) گفته می‌شود:

بلبل از فیضِ گُل آموخت سخن، ورنه نبود　　این‌همه قول و غزل تعبیه در منقارش
(حافظ، ۱۳۹۰: ۲۷۷)

۱۰. سرناد و عصر

خلقت عالم بنا بر اسطوره‌ها در هفت روز اتّفاق می‌افتد و در ساعات آخر و عصر روز هفتم انسان خلق می‌شود (← واقدی، ۱۳۷۴: ۱۲). سرناد نیز، چنان‌که گذشت، آواز عصرانه و شبانه برای معشوق است؛ درحالی که معشوق بر لب پنجره نشسته است؛ پس عصر و شب یکی از عناصر مهم سرناد است. این بدان دلیل است که هجران هم خود، شب است و هم در شب اتّفاق می‌افتد، از سوی دیگر، عصر و غروب دلگیر است و زمانی است برای عاشقان تا به یاد غم عشق خود بیفتند:

نماز شام غریبان چو گریه آغازم　　به مویه‌های غریبانه قصّه پردازم
به یاد یار و دیار آنچنان بگریم زار　　که از جهان ره و رسم سفر براندازم
(حافظ، ۱۳۹۰: ۳۳۲)

از سوی دیگر، این جهان در ازای آن جهان یکسره شب است؛ بنابراین، هر آوازی که در اینجا در فراق معشوق خوانده می‌شود، لزوماً آواز شبانه و سرناد است. همچنین، عشق حادثهٔ مهمّی است که برای انسان رخ می‌دهد و در ادبیّات ایران و جهان بسیاری از اتّفاقات سهمگین در زندگی انسان، در عصر و در تاریکیِ گرگ‌ومیش اتّفاق افتاده است؛ آن‌گاه که روز بی‌گاه شده است:

در غم ما روزها بی‌گاه شد　　روزها با سوزها همراه شد
(مولوی، ۱۳۶۸: ۱۵/۱)

این تاریکی که گاه با خواب نمایش داده می‌شود و گاه با افتادن در گور، همگی به نوعی ارتفاع انسان از این جهان و نزدیکی‌اش به جهان دیگر اشاره دارد؛ به این حالِ گنگ که در تاریکی رخ می‌دهد و انسان را در برزخی بین این جهان و آن جهان قرار می‌دهد، در فلسفهٔ شرق و به‌ویژه در فلسفهٔ سهرودی «عالمِ بیْن‌بیْن»، «برزخ»، «عالم مثال» و «عالم مُثُل مُعلّقه» اطلاق می‌شود (به نقل از پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۴۰)؛ برای مثال، تحوّل بزرگ اصحاب کهف در غار تاریک و هنگامی رخ می‌دهد که آنان به خواب رفته بودند (← کهف: ۱۸) و در داستان موسی و خضر آنگاه که بر لب دریا به خواب رفته بودند، ماهی مرده‌ای که برای خوراکشان همراهشان بود، زنده می‌شود و راه خود را در

www.SID.ir

Archive of SID

دریا به پیش می‌گیرد؛ ماهی‌ای که استعاره از روح و نفس انسان دانسته شده است (همان: ۶۱). ملاقات دقوقی با هفت موجود شگفت‌انگیز در ساحلی هنگام عصر رخ می‌دهد؛ موجوداتی که هر لحظه به انسان و شمع و درخت تبدیل می‌شوند:

چون رسیدم سوی یک ساحل به گام　　بود بی‌گه گشته روز و وقت شام
(همان: ۱۹۸۴/۳)

در داستان «دژ هوش‌ربا» در *مثنوی*، پسران پادشاه در هنگام عصر به این دژ می‌رسند و به‌رغم نصیحت پدر، به آن وارد می‌شوند:

آمدند از رغمِ عقلِ پندتوز　　در شبِ تاریکِ برگشته زِ روز
(همان: ۳۷۰۲/۶)

و پیر چنگی وقتی از شدّت خستگی و گریه به گوری خالی در گورستان یثرب می‌افتد و به خواب می‌رود، اتّفاقات شگفت‌انگیز شروع می‌شود:

چنگ زد بسیار و گریان سَر نهاد　　چنگْ بالین کرد و بر گوری فتاد
(همان: ۲۰۹۰/۱)

این تاریکی در هنگام عصر، غفلت خجسته‌ای است که باید پاس داشته شود تا انسان بتواند تجربه‌ای از سنخ تجربیّات آن جهانی به دست آورد. ازدست‌دادن چنین عصری است که انسان را زیان‌کار می‌کند؛ همان که در قرآن به آن سوگند خورده شده است (← والعصر: ۱)

۱۱. مقامات فیزیکی در سرناد

اساساً وقتی از سرناد سخن گفته می‌شود، منظور تفاوت جایگاه فیزیکی عاشق و معشوق است. چنان‌که گذشت، سرناد ترانه‌سرایی عاشق برای معشوق است؛ درحالی که عاشق در زیر پنجرهٔ معشوق و در آستانهٔ خانهٔ او باشد. با وجود این، در یک تقسیم‌بندی استقرائی می‌توانیم بدون آنکه مدعی انحصار باشیم، این جایگاه‌ها را در ادبیّات فارسی مشخّص کنیم که در آن‌ها تعالی منزلت معشوق نسبت به عاشق نمایان است:

۱. منظر (شاه‌نشین و ایوان): بهترین مثال برای سرناد، این بیت از *منطق‌الطّیر* در داستان شیخ صنعان است؛ آن‌گاه که دختر رومی را در نخستین نگاه، در منظر می‌بینند:

از قضا را بود عالی مَنظَری　　بر سَرِ مَنظر نشسته دختری
(عطّار، ۱۳۹۱: ۱۲۱۳)

شیخ صنعان در دفعاتِ دیگر که معشوق از نشان دادن خود به او امتناع می‌کند، از او می‌خواهد که سر از پنجره بیرون بیاورد یا عاشقِ خود را بکُشد:

www.SID.ir

Archive of SID

عشقِ من چون سَرسری نیست ای نگار　　یـا سَـرَم از تـن بِبُـر، یـا سَـر بـرآر
(همان: ۱۳۲۲)

همچنین مولوی می‌گوید:

گر راندهٔ آن منظرم، بسته‌است از او چشم تَرَم　　من در جحیم اولی‌تَرَم، جنّت نشاید مر مرا
(۱۳۷۸: ۳)

در داستان پادشاه و کنیزک در *مثنوی*، وقتی پادشاه بر لب شاه‌نشین نشسته تا ورود حکیمی را ببیند که در خواب به او الهام شده است، بلافاصله، وقتی حکیم می‌رسد، به دلیل اینکه جایگاه عاشق و معشوق تغییر کرده است، پادشاه به استقبال او می‌رود تا این جایگاه نخست برابر شود؛ متنبّی دربارهٔ همین نوع از احترام می‌گوید:

نَزَلناعـنِ الأکْوارِ نَمشـی کَـرامـةً　　لِمَـن بانَ عنـه أن نُلِـمَّ بِـه رَکْبـاً[۷]
(۱۳۹۰: ۱۵۳)

سپس پادشاه، در داستان *مثنوی*، حکیم را در صدر مجلس می‌نشاند:

بـود انـدر منظـره شـه منتظـر　　تـا ببینـد آنچـه بنمـودنـد سِرّ
[...] شـه به جای حاجبان واپیش رفت　　پیشِ آن مهمـانِ غیبِ خـویش رفت
[...] پُرس‌پرسان مـی‌کشیدش تا به صدر　　گفت: گنجـی یافتـم آخـر بـه صبـر
(مولوی، ۱۳۶۸: ۶۷/۱)

البتّه در ادبیّات فارسی به آستان معشوق بیش از پنجرهٔ معشوق اشاره شده است و می‌توانیم بگوییم تقریباً هرجا آستان هست، سرناد نیز هست.

۲. بام: وقتی در داستان *خسرو و شیرین*، خسرو به سوی قصر شیرین می‌رود، شیرین برای دیدن او به بالای بام برمی‌شود:

به بام قصر بر شد چون یکی ماه　　نهاده گوش بر در، دیده بر راه
(نظامی، ۱۳۹۲، ۳۶۷)

ای یـوسف خـوش‌نـام مـا　　خـوش مـی‌روی بـر بـام مـا
(مولوی، ۱۳۷۸: ۱۸)

۳. مصطبه و سکو و ایوان:

در مصطبهٔ عشق تنعّم نتوان کرد　　چون بالشِ زر نیست، بسازیم به خشتی
(حافظ، ۱۳۹۰: ۴۳۶)

ایـوانِ رفیعـش آسمـان را　　گـویـد: تـو زمیـن، مـن آسمانم
(سعدی، ۱۳۹۰، ۱۲۶)

www.SID.ir

Archive of SID

۴. اسب و شتر و کجاوه:

و راکباتٌ نِیاقٍ فـــی هَـــوادِجِـــها لَم یَلْتَفِتْنَ إلی مَن غاصَ فِی الکُثُبِ[۸]
(سعدی، ۱۳۸۱، ۱۶۷)

لیلـــی چـــو ستاره در عمـــاری مجنـــون چـــو فلـک بـــه پـــرده‌داری
(نظامی، ۱۳۶۹: ۹۷۹)

۵. تخت (عرش): در مواردی که معشوق نشسته است و عاشق ایستاده، نباید نتیجه بگیریم که عاشق بالاتر از معشوق است؛ بلکه این معشوق است که همچون مقامی بلندپایه بر تخت پادشاهی نشسته است و آنان که در کنار آن می‌ایستند، از جمله عاشق، رتبه‌ای پایین‌تر دارند:

به شرط آنکه مَنَت بنده‌وار در خدمت بـایستـم، تـو خداوندوار بنشینی
(سعدی، ۱۳۹۰: ۱۶۳)

در پایانِ داستان یوسف در *قرآن*، یوسف که عزیز مصر است، پدر و مادر خود را بر تخت می‌نشاند و سپس پدر و مادر به او سجده می‌کنند (یوسف: ۱۰۰).

۱۲. مقاماتِ متافیزیکی سرناد

مقصود از مقامات متافیزیکی، مقامات معنوی است؛ توضیح آنکه گاه جایگاه معشوق در ادبیّات در آسمان یا بر روی چشم عاشق است. درست است که هم آسمان و هم چشم فیزیکی است، امّا از این الفاظ معناهای مجازی آنها مراد است که همانا پایگاه رفیع معشوق است؛ پس بهتر است بگوییم که گاه به مُقام فیزیکی اشاره می‌شود و گاه به مَقامِ متافیزیکی.[۹] اکنون می‌توانیم به پایگاه‌های متافیزیکی زیر برای مقام معشوق یا حتّی عاشق اشاره کنیم:

۱. آسمان (فلک):

هر دم آوازِ عشق می‌رسد از چپّ و راست ما به فلک می‌رویم عزم تماشا که راست؟
(مولوی، ۱۳۷۸: ۴۶۳)

۲. خورشید و دیگر اجرام آسمانی: در این قبیل موارد، سرناد به‌طور مشخّص در جایی وجود دارد که معشوق به خورشیدی تشبیه شده است و عاشق را که همچون قطره‌ای است بخار می‌کند و به سمت خود به بالا می‌کشد؛ چنان‌که سعدی می‌گوید:

چـــون شبنـــم اوفتاده بُـــدَم پیشِ آفتاب مِهـرَم به جـان رسیـد و به عَیّوق بَر شدم
(سعدی، ۱۳۹۰: ۱۰۴)

www.SID.ir

Archive of SID

با وجود این، گاه پایگاه معشوق در ادبیّات خورشید و ماه است و گاه معشوق خودِ خورشید و ماه (استعاره) است و همهٔ این موارد را می‌توان مصداقی از سرناد دانست:

حجرهٔ خورشید تویی، خانهٔ ناهید تویی　　روضهٔ امّید تویی، راه دِه ای یار مرا
(مولوی، ۱۳۷۸، ۳۷)

دو چشم باز نهاده، نشسته‌ام همه‌شب　　چو فَرقَدَیْن نِگَه می‌کُنم ثریّا را
(سعدی، ۱۳۹۰، ۳)

۳. چشم: به عنوان عزیزترین عضو انسان جایگاه معشوق یا خیال اوست (جعفری‌تبار، ۱۳۹۲: ۱۳۱):

رواقِ منظرِ چشمِ من آشیانهٔ توست　　کَرَم نما و **فرود آ** که خانه خانهٔ توست
(حافظ، ۱۳۹۰: ۳۴)

۱۳. سرناد در استعاره‌ها

گاهی از روی استعاره‌هایی که در ادبیّات به کار می‌رود، می‌توانیم به سرناد یا همان جایگاه رفیع معشوق پی ببریم که البتّه می‌توان آن را متافیزیکی دانست؛ برای مثال، وقتی معشوق را به عقاب تشبیه می‌کنیم، می‌دانیم که جایگاه آن رفیع است:

۱. شاهبازبودن معشوق:

هیهات که چون تو شاهبازی　　تشریف دهد به آشیانم
(سعدی، ۱۳۹۰، ۱۲۶)

۲. عقاب و شاهین‌بودن معشوق:

دلِ من نه مردِ آن است که با غمش برآید　　مگسی کجا تواند که بیفکند عقابی؟
(همان: ۱۴۴)

گنجشک بین که صحبت شاهینَش آرزوست　　بیچاره بر هلاکِ تنِ خویشتن عَجول
(همان: ۹۸)

۳. کوه‌بودنِ معشوق:

چون کوه برفین تاب می‌داد　　ز حسرت شاه را برفآب می‌داد
(نظامی، ۱۳۹۲، ۱۶۹)

۴. شهاب‌بودن معشوق:

ز رقیبِ دیوْ سیرت به خدای خود پناهم　　مگر آن شهابِ ثاقب مددی دهد خدا را
(حافظ، ۱۳۹۰: ۶)

www.SID.ir

Archive of SID

۵. سروبودن معشوق:

ای ســـــروِ بلنـــــدِ بوستـانـــی در پیشِ درختِ قامتت پَست
(سعدی، ۱۳۹۰: ۱۴)

۱۴. سرناد در تمثیل‌ها

همچنین بسیاری از کنایه‌ها و تمثیل‌های ارائه‌شده از معشوق را می‌توان نوعی سرناد متافیزکی در نظر گرفت؛ چراکه باید در ذهن خود تشبیهی گسترده از معشوق در مقامی بالاتر داشته باشیم تا بتوانیم معنای تمثیل را درک کنیم؛ بنابراین، این اصطلاحات را هم می‌توان سرنادهایی از نوع تمثیل به حساب آورد:

۱. خاک کوی‌بودن:

در آن نَفَس که بمیرم، در آرزوی تو باشم بدان امید دهم جان، که خاکِ کوی تو باشم
(همان: ۱۱۷)

۲. جان در قدم انداختن:

جان می‌روم که در قدم اندازمش ز شوق درمانده‌ام هنوز که نُزلـی محقّـــر است
(همان: ۲۸)

۳. پانهادن معشوق بر فرق عاشق:

گر پای بر فرقم نهی، تشریفِ قُربت می‌دهی جز سَر نمی‌دانم نهادن، عذر این اقدام را
(همان: ۶)

حق قَـــدَم بر وی نهـد از لامکان آنگه او ساکن شود از کُن فکان
(مولوی، ۱۳۶۸: ۱۳۸۴/۱)

۴. قدم‌نهادن بر سر چشم عاشق:

باز آی و بر چشمم نشین، ای دلْستِانِ نازنین کآشوب و فریاد از زمین، بر آسمانم می‌رود
(سعدی، ۱۳۹۰: ۶)

۵. سایه‌افکندن بر عاشق:

سایه‌ای بر دلِ ریشم فکن ای سرو روان که من این خانه به سودای تو ویران کردم
(حافظ، ۱۳۹۰، ۳۱۹)

ای پـادشاه سـایـه ز درویش بـرمگیـر ناچارْ خوشه‌چین بود آنجا که خرمن است
(سعدی، ۱۳۹۰: ۳۳۹)

۱۵. سرناد و جهتِ فعل

فعل کلمه‌ای است شگفت‌انگیز که دلالت بر معنا دارد و مفید معنای زمان نیز هست. یکی از ویژگی‌های فعل آن است که برخلاف اسم که ایستاست، پویا و پر از حرکت و

www.SID.ir

Archive of SID

دِرام است. به نظر، یکی از جنبه‌های این پویایی فعل، به نمایش‌گذاشتن جهت و سویهٔ حرکاتِ پویا در افعال است؛ به عبارت دیگر، ما از پویایی فعل می‌توانیم دریابیم که آیا حرکت در آن از بالا به پایین است یا از پایین به بالا یا هم‌سطح و برابر. در این صورت می‌توانیم به‌خوبی آن دسته از افعالی را که برای حرکات عاشق و معشوق به کار رفته است و سویهٔ بالا و پایین دارد، دلیل بر سرناد بدانیم. گاهی خود فعل دلیل بر نوعی حرکت خطّی به سمت جلو است؛ برای مثال، فعل «تاختن» در مثال زیر:

بـــه کاووس‌کـی تاختنـــد آگهـی کـه تخت مِهی شُد ز رُستم تهی
(فردوسی، ۱۳۷۶: ۲۳۹)

یا از فعل «نهادن»، می‌توان فهمید که اساساً اتّفاقی از بالا به پایین در حال رخ‌دادن است. «نِ» در فارسی قدیم، پیشوندی برای حرکت از بالا به پایین در افعال بوده است که البتّه امروز ما آن را از خود فعل جدا نمی‌کنیم؛ مانند نهادن و نشستن. گاهی نیز از خود فعل، حتّی با کمک پیشوندها و حروف اضافه، می‌توان فهمیدکه حرکت به سمت پایین و ژرفاست؛ برای مثال، با حرف اضافهٔ «بر» می‌توان به فعل، جهت عمودی و رو به بالا یا رو به پایین داد. فعل «انداختن» به خودی خود اشاره به حرکت عمودی رو به پایین دارد. بیهقی وقتی می‌خواهد دادن نامه از سوی امیرمسعود به خواجه‌طاهر دبیر را نقل کند، فعل انداختن را به کار می‌برد که کاملاً جهت حرکت و بالابودن مقام امیرمسعود را نشان می‌دهد:

امیر ملطّفهٔ خود به من ***انداخت*** (۱۳۹۰: ۵۱).

در این بیت از مولوی نیز ما می‌توانیم از فعل «افشاندن» که از بالا به پایین است، دریابیم که در میانهٔ عاشق و معشوق سرناد وجود دارد:

از گلشن خود بر سَرِ من یار گُل **افشاند** وآن بلبل و آن نادره تکرار مرا یافت
(۱۳۷۸: ۳۳۰)

همچنین است فعلِ «قدم‌نهادن»:

بنده چه دعوی کند؟ حکمْ خداوند راست گر تو **قدم می‌نهی** تا بِنَهَم چشمِ راست
(سعدی، ۱۳۹۰: ۱۸)

۱۶. سرناد در حروف اضافه

در این عبارت به‌خوبی می‌توان سرناد را دید؛ وقتی که بیهقی در توضیح گفتاری عاشقانه می‌گوید:

این دو بیتْ خطابِ عاشقی است **فرا** معشوقی (۱۳۹۰: ۵۰۰).

www.SID.ir

Archive of SID

در این عبارت کلمهٔ «فرا» کاملاً نشان می‌دهد که موقعیّت عاشق نسبت به معشوق پست‌تر است؛ زیرا باید کلام خود را به بالا (فرا) خطاب کند نه به پایین (فرو). همچنین وقتی سعدی خطاب به معشوق می‌گوید:

سَـــری بـه صحبتِ بیچارگان **فروآور** همین قَدَر که ببوسند خاک پایی را
(۱۳۹۰: ۸)

به‌خوبی معلوم می‌شود که مقام معشوق بالاتر است تا به حدی که باید سر خود را به پایین بیاورد. همچنین در این بیت، از فعل «فرودآمدن» می‌توان سرناد را فهمید:

رواقِ منظرِ چشمِ مـن آشیانهٔ تـوست کَـرَم نما و **فــرود آ** که خانه خانهٔ توست
(حافظ، ۱۳۹۰: ۳۴)

نیز در فعل «برانگیختن»:

فــردا که خلائق را از خاک **برانگیزند** بیچاره مـنِ مسکین از خاکِ تـو برخیزم
(مولوی، ۱۳۸۵: ۴۴)

در داستان سهراب و گردآفرید چنین آمده است:

بخنـدیـد بسیار گــردآفـریـد بـه بـاره ***بــرآمــد*** سپـه بنگریـد
(فردوسی، ۱۳۷۶: ۱۸۸)

۱۷. نتیجه

سرناد، که آن را به آستان برگردانده‌ایم، به معنی گفت‌وگوی عاشقانهٔ عاشق و معشوق است؛ در حالتی که عاشق بر آستانهٔ خانهٔ معشوق ایستاده و معشوق بر لب پنجرهٔ آن نشسته است. سرناد یک بن‌مایهٔ جهانی در ادبیّات عاشقانه است و در ادبیّات فارسی موضوعی است که دائماً تکرار می‌شود. سرناد چون حاوی مفهوم تفوّق است، این استعداد را دارد که ناخودآگاه به صورت مفهومی سیاسی نیز درآید؛ به این دلیل که گفت‌وگوی قدرتمندان سیاسی نیز همواره از موضعی بالا صورت می‌پذیرد.

پی‌نوشت

1. […] and lastly night music sounding in the serenade of some listening lady fair.
2. […] the lovers commonly attending their mistresses in fair nights. Music or songs with which ladies are entertained by their lovers in the night.
3. *I arise from dreams of thee/ in the first sleep of night/*[…] *O, lift me from the grass*[…].
4. *Or serenade which the starved lover sings to his proud fair*.
۵. سراسربینْ در قرن نوزدهم نوعی معماری بود که بر طبق آن همهٔ سلول‌های زندان را حول یک برجِ مراقبتِ مرکزی بنا می‌کردند؛ در این حال، هیچ‌یک از زندانیان در سلول خود مطمئن نبودند که زیر نظر

www.SID.ir

Archive of SID

نیستند؛ در نتیجه، این خود زندانیان بودند که بر رفتار خویش نظارت می‌کردند. ایدهٔ انضباط شخصی (self-discipline) حتّی از زندانیان هم فراتر می‌رود و به‌تدریج تمام شهروندان، حتّی آنان را که بیرون زندان‌اند، دربرمی‌گیرد؛ کسانی که فقط با دیدن برج سراسربین فکر می‌کنند که به‌ناگزیر در زیر نظارت دیگری هستند (بِر، ۱۳۹۵: ۱۱۲).

۶. پرنده‌ای صاحب عزّت و مناعت (روح) از محلّی رفیع به سوی تو هبوط کرد.

۷. آنگاه که بدان منزلگاه رسیدیم به پاس یاری که از این دیار رخت بربسته از اشتران فرود آمدیم تا مبادا بدان منزلگاه سواره درآییم.

۸. معشوقانی که سوار بر شترند، در کجاوه‌های خود، توجّهی به عاشقانی ندارند که در شن‌ها در حال غرق‌شدن هستند.

۹. مُقام (جایگاه) اسم مکان از اقامت است و به محلّ فیزیکی‌ای اشاره دارد که برای اقامت است، امّا مَقام (پایگاه) غالباً معنوی است.

منابع

بیهقی، ابوالفضل (۱۳۹۰)، *تاریخ بیهقی*، چاپ علی‌اکبر فیّاض و به اهتمام محمّدجعفر یاحقی، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.

بِر، ویوِن (۱۳۹۵)، *برساخت‌گرایی اجتماعی*، ترجمهٔ اشکان صالحی، تهران، نشر نی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۶)، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران، علمی و فرهنگی.

تقوی، محمّد و الهام دهقان (۱۳۸۸)، «موتیف چیست؟»، *نقد ادبی*، سال ۲، ش۸، ص۷-۲۸.

جعفری‌تبار، حسن (۱۳۹۲)، «به سوی روزن چشم (در حقوق نفسانی)»، *تحقیقات حقوقی*، تابستان، ش ۶۲، ص۱۳۱-۱۶۱.

ـــــــــــــ (۱۳۹۶)، «چنان بخوان که تو دانی (در باب شش شیوهٔ نقد حقوقی)»، *تحقیقات حقوقی*، پاییز، دوره ۲۰، ش ۳.

ـــــــــــــ (۱۳۹۴)، «حقوق عاشقانه علیه حقوق کامجویانه»، *بر منهج عدل*، تهران، دانشگاه تهران.

ـــــــــــــ (۱۳۹۶)، *دیو در شیشه*، تهران، نگاه معاصر.

جمال‌الدّین عبدالرّزاق اصفهانی (۱۳۲۰)، *دیوان کامل*، چاپ حسن وحید دستگردی، ارمغان.

حافظ (۱۳۹۰)، *دیوان*، چاپ محمّد قزوینی و قاسم غنی، تهران، زوّار.

راسل، برتراند (۱۳۷۱)، *قدرت*، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران، خوارزمی.

رسمی، سکینه و عانکه رسمی (۱۳۹۱)، شرح ده قصیدهٔ عربی، تبریز، یانار.

سعدی (۱۳۶۹)، *بوستان*، چاپ غلامحسین یوسفی، تهران، خوارزمی.

ـــــــــــــ (۱۳۹۰)، *گزیدهٔ غزلیّات سعدی*، چاپ حسن انوری، تهران، قطره.

ـــــــــــــ (۱۳۸۱)، *گلستان*، چاپ غلامحسین یوسفی، تهران، خوارزمی.

سنایی (۱۳۶۸)، *حدیقةالحقیقة و شریعةالطریقة*، چاپ مدرّس رضوی، تهران، دانشگاه تهران.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۲)، *سبک‌شناسی شعر*، تهران، میترا.

www.SID.ir

Archive of SID

عطّار نیشابوری (۱۳۹۱)، *منطق‌الطّیر*، چاپ محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.
طبیب اصفهانی (۱۳۷۶)، *دیوان*، چاپ کیوان سمیعی، تهران، سنایی.
فاریابی، ظهیرالدّین (۱۳۸۱)، *دیوان*، چاپ امیرحسین یزدگردی، تهران، قطره.
فتوحی، محمود (۲۰۱۵)، «سبْک واسوخت در شعر فارسی (پیشرو و سرآمد واسوخت محتشم است نه وحشی)»، *نامهٔ فرهنگستان*، دورهٔ ۱، ش۳، ص۷-۳۳.
فرخزاد، فروغ (۱۳۵۰)، *برگزیدهٔ اشعار فروغ فرخزاد*، تهران، کتاب‌های جیبی.
فردوسی (۱۳۶۳)، *شاهنامه*، چاپ ژول مول، تهران، امیرکبیر.
ـــــــــــــ (۱۳۷۶)، *شاهنامه*، چاپ سعید حمیدیان، تهران، قطره.
متنبّی (۱۳۹۰)، *دیوان متنبّی (جزء اوّل از شرح برقوقی)*، چاپ علی‌رضا منوچهریان، تهران، زوّار.
مولوی (۱۳۶۸)، *مثنوی*، چاپ نیکلسون، تهران، مولا.
ـــــــــــــ (۱۳۷۸)، *کلیّات شمس تبریزی*، چاپ بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، امیرکبیر.
ـــــــــــــ (۱۳۸۵)، *گزیدهٔ غزلیات مولوی*، چاپ سیروس شمیسا، تهران، قطره.
ناصر خسرو (۱۳۸۶)، *دیوان اشعار*، چاپ نصرالله تقوی، تهران، اساطیر.
نظامی گنجوی (۱۳۶۹)، *لیلی و مجنون*، چاپ برات زنجانی، تهران، دانشگاه تهران.
نظامی گنجوی (۱۳۹۲)، *خسرو و شیرین*، چاپ شاهرخ موسویان، تهران، الماس دانش.
نیچه، فریدریش (۱۳۷۲)، *چنین گفت زردشت*، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران، آگاه.
واقدی (۱۳۷۴)، *طبقات*، ترجمهٔ محمود مهدوی دامغانی، تهران، فرهنگ و اندیشه.
وحشی بافقی (۱۳۹۲)، *دیوان*، چاپ سعید نفیسی، تهران، ثالث.
یوسفی، غلامحسین (۱۳۹۳)، *گزیدهٔ قابوسنامه*، تهران، امیرکبیر.
*The London encyclopedia or universal dictionary (*1829*)*, vol. XX, London.
Cuddon, J.A. (1984), *a dictionary of literary terms*, Penguin books.
Milton, John (1994), *the works of john Milton*, Great Brirain,Wordsworth literary library.
Shelly (1977), *Shelly's poetry and prose*, Norton and company, United States.
Thompson, John R (1858), *the southern literary massanger*, vol. XXVI, United States, Macfarlane.

www.SID.ir