فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال شانزدهم، شمارهٔ ۳۹، زمستان ۱۴۰۳
مقالهٔ علمی- پژوهشی
صفحات ۱۷۲-۱۴۱

قلندریات به‌مثابهٔ زیرگونه‌ای برای غزل عرفانی (با تأکید بر غزلی از سنایی)[۱]

فاطمه رحیمی[۲]، هاتف سیاه‌کوهیان[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۱۷

چکیده

در پژوهش‌های مربوط به قلندریات عمدتاً دو رویکرد اصلی وجود دارد؛ نخست رویکرد تأویلی که در آن تصاویر نمادین و به ظاهر خلاف عرف و شرع، در این شعرها به‌مثابهٔ نشانگانی عرفانی مورد تفسیر و تأویل قرار می‌گیرند؛ دوم رویکرد تاریخی که در آن این اشعار عمدتاً از منظر اجتماعی و مرتبط با جریان‌های فرهنگی و سیاسی رایج دورهٔ میانهٔ اسلامی بررسی می‌شود. در این میان، آنچه در بررسی این نوع شعر مغفول مانده، درک شاعرانگی یا بوطیقای قلندریات و بررسی کارکرد آن در چارچوب نظام ژانرهای اولیهٔ فارسی است. این پژوهش با پرداختن به این مسئله که قلندریات چگونه بوطیقای هتروتوپیک خود را از طریق گفت‌وگو و شبیه‌سازی پارودیک با شعر زاهدانه (زهدیات و مواعظ) و شعر مدحی (مدحیات) برمی‌سازد، سویه‌های کارناوالیستی این نوع شعر را با تأکید بر غزلی از سنایی بازنمایی و تبیین می‌کند. بررسی‌ها نشان داد که قلندریات در نظام ژانر فارسی به‌عنوان یک ضد ژانر عمل می‌کند، اما این ضدیت در یک چارچوب

---

۱. شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2025.49220.2643

۲. استادیار گروه فلسفه و کلام اسلامی، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران: fatemeh.rahimi@pnu.ac.ir

۳. دانشیار گروه ادیان و عرفان، واحد تاکستان، دانشگاه آزاد اسلامی، تاکستان، ایران (نویسندهٔ مسئول): siyahkoohiyan@iau.ac.ir

واحد و ساده خلاصه نمی‌شود، بلکه زیر چتر گستردهٔ قلندریات، زیرمجموعه‌های متنوع متعددی جای می‌گیرند که این امر، پیچیدگی و پویایی نظام ژانرهای ادبی اولیهٔ شعر فارسی، به‌ویژه قلندریات را آشکار می‌کند.

کلیدواژه‌ها: قلندریات، ضد ژانر، ادبیات صوفیانه، کارناوالیزم، سنایی.

مقدمه

در اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم، شاعران ایرانی نوع جدیدی را در شعر فارسی پایه‌گذاری کردند که بعدها قلندریات نامیده شد. این اشعار پُرشور، همان‌طور که از نامش پیداست، بر محور شخصیت هنجارشکن «قلندر» و مشارکان او از قبیل رند، عیّار، خراباتی، اوباش و گاه اقلیت‌های مذهبی و اجتماعی (مانند زرتشتیان، مسیحیان و حتی کفار) که در تبعید خودخواسته از جامعهٔ اسلامی به سر می‌بردند، متمرکز بود؛ این نوع شعر با خلق تصاویر اغراق‌آمیز از رفتارهای هنجارستیز این طبقات اجتماعی مطرود، به نقد ساختارهای اجتماعی و دینی می‌پرداخت؛ بنابراین قلندریات جهان متفاوتی را ترسیم می‌کرد که در آن ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی و دینی جامعه وارونه می‌شدند.

نقطهٔ آغاز این «جهان وارونه» تخریب عادات و آداب پذیرفته شده در اجتماع بود. چنان که ابوحفص عمر سهروردی (متوفی ۶۳۲) ویژگی اصلی اخلاق قلندری را «تخریب آداب‌ورسوم و کنارگذاشتن مناسبات و تعاملات رسمی اجتماعی» می‌داند (سهروردی، ۲۰۰۶: ۸۹). در شعر قلندری این تخریب عادات ناشی از ارادهٔ معشوق فتنه گری است که غالباً در چهرهٔ یک اقلیت مذهبی حاشیه‌دار (ترسابچه، مغ بچه، گبر و...) یا «ساقی» نمایان می‌شود و شاعر را به مسیر رسوایی یا زندگی فارغ از نام و ننگی می‌کشاند که هدفش براندازی و وارونه‌سازی تمامی هنجارها و ارزش‌های مقبول و محترم در جامعه است. این هنجارشکنی و وارونه‌سازی در شعر قلندری گاهی تا حد ستایش «کفر» به‌عنوان هدایت‌یافتگی و نکوهش «توحید» به‌عنوان گمراهی (سنایی غزنوی، ۱۳۸۸: ۶۵۴-۶۵۳) نیز پیش می‌رود.

این شورش نمادین علیه نظام اعتقادی رایج را می‌توان شبیه پدیدهٔ «کارناوال» در هنر و ادبیات اروپایی دانست که در آن ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی و فرهنگی وارونه می‌شود

و کمابیش تصویری از هتروتوپیای فوکو را بازنمایی می‌کند. در مطالعات ادبی- فرهنگی واژهٔ «کارناوال» برای اشاره به فضاهای واقعی یا خیالی به کار می‌رود که در آن ارزش‌ها، نهادها و قوانین هنجاری اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و حتی مذهبی مورد تمسخر قرار گرفته، زیر پا گذاشته می‌شوند و به یک «دنیای وارونه» تغییر می‌یابند. میخائیل باختین کارناوال را به‌عنوان یک ضد فرهنگ، یک فضای آزاد و بی‌قیدوبند در مقابل نظم اجتماعی حاکم در نظر می‌گیرد؛ در این فضای وارونگی نمادین، هنجارها زیر سؤال می‌روند؛ سلسله‌مراتب اجتماعی بر هم می‌ریزد؛ خنده و طنز به‌عنوان ابزاری برای نقد و اعتراض به کار می‌رود و هر آنچه والا و مقدس است، مورد تجاوز و تقلید تحقیرآمیز قرار می‌گیرد.

باختین به مفهوم کارناوال به‌عنوان جشن «وارونگی و آزادی» اهمیت زیادی می‌دهد و معتقد است که کارناوال فضایی را فراهم می‌کند که در آن صداهای مختلف به‌طور مساوی شنیده می‌شوند و سلسله‌مراتب اجتماعی موقتاً از بین می‌رود (Bakhtin, 1984: 26). درهرحال در جهان کارناوالی جامعه به گونه‌ای تصویر می‌شود که در آن، همان‌طور که باختین دربارهٔ کارناوال‌های پیشامدرن اروپایی بیان کرده، سلسله‌مراتب اجتماعی عادی وارونه شده، فرهنگ رسمی (شامل دین و دیگر آداب هنجاری) مورد تمسخر قرار گرفته و قوانین اجتماعی- دینی به حالت تعلیق در می‌آید (Ibid: 78).

در ادبیات قلندری نیز هنجارشکنی‌ها و تجاوز به نظم نمادین هژمونیک در دگرفضاهایی مانند «خرابات»، «صومعه» یا «دیر مغان» که غالباً در حاشیهٔ شهرها و فضاهایی بیرون از اجتماعات و مراکز شهری قرار دارند، رخ می‌دهد. این نوع دگرفضاهای صوفیانه را اگرچه نمی‌توان همیشه و طابق النعل بالنعل با مفهوم هتروتوپیا یا «مکان‌های متضاد» میشل فوکو مطابقت داد، سرشت حاشیه‌ای این مکان‌ها و رفتارهای نامتعارف کنشگران آن (قلندر، رند، عیّار، خراباتی و...) در تجاوز به تابوهای مقدس و نادیده‌انگاشتن احساسات و هنجارهای دینی رایج، نشان می‌دهد که آن‌ها در ناسازگاری و تضاد با فضای عمومی جامعه همانند هتروتوپیای فوکو عمل می‌کنند.

این دگرفضاها –همانند تصور باختین از «کارناوال»– فضاهایی برزخی هستند که می‌توان شخصیت‌ها، رفتارها و پدیده‌ها را با سرشتی کاریکاتورگونه، نمایشی، مضحک و

انحراف‌یافته در آن‌ها به نمایش گذاشت و مناسبات متعارف جامعه را در آن «وارونه» کرد (Foucault, 1986: 24–26). البته تفاوت‌هایی میان هتروتوپیای فوکو و دگرفضاهای شعر قلندری وجود دارد؛ یکی از تفاوت‌های مهم این است که هدف نهایی هنجارشکنی‌های به ظاهر کفرآمیز در دگرفضاهای قلندری ایجاد نوعی شوک و ناگهانگی در ذهن مخاطب برای عبور از ظاهر دین به حقیقت آن، از طریق فنای فردیت و حصول وحدت حقیقی میان انسان و خداست. درحالی‌که هتروتوپیای فوکو فضاهای موازی، متفاوت، غیر منطبق و مشوش‌کنندهٔ چیزهای بیرونی برای اعتباربخشی به تفاوت‌ها و گریز از اقتدارگرایی و سرکوب حکومت‌های توتالیتر در جامعه است (Foucault,1986:22-27; Johnson, 2006:75-90).

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ قلندریه و شعر قلندری تحقیقات قابل توجهی صورت گرفته است. برخی از این تحقیقات قلندریات را مرتبط با جنبش «قلندریه» در جهان اسلام و از منظر تاریخی، اجتماعی و سیاسی بررسی کرده‌اند؛ از آن جمله شفیعی کدکنی (۱۳۸۶) در *قلندریه در تاریخ: دگردیسی‌های یک ایدیولوژی*، کارا مصطفی (۱۳۹۹) در *تاریخ کهن قلندریه*، میلر (۲۰۲۱) در مقالهٔ «شاه قلندر: توسعهٔ اولیهٔ قلندریات و مدل سلجوقی پادشاهی اسلامی در مدحیهٔ امیر معزی برای شرفشاه جعفری»، مایر (۱۳۷۸) در *ابوسعید ابوالخیر: حقیقت و افسانه* دربارهٔ ابعاد تاریخی، اجتماعی و سیاسی قلندریات در جهان اسلام، بحث کرده‌اند.

این پژوهش‌ها من حیث‌المجموع، سعی در پاسخ به این مسئله دارند که این نوع شعر تجاوزگر از نظر تاریخی چه نقشی در جهان اسلام و به‌ویژه در تصوف اسلامی در سده‌های میانی داشته است. در باب جنبه‌های ادبی قلندریات و مضامین صوفیانه در آن نیز تحقیقاتی صورت گرفته و این مضامین در آثار برخی از شاعران مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفته است. از آن جمله دهقان و صدیقی لیقوان (۱۳۹۴) در مقالهٔ «از قلندر عطار تا رند حافظ» با بررسی اشعار قلندری عطار و غزلیات رندانهٔ حافظ، وجوه اشتراک دو تیپ شخصیتی «رند» و «قلندر» را بررسی کرده‌اند. همچنین شرافتی و نوروزی (۱۳۹۸) به بررسی صفات و خصوصیات قلندران در شعر فارسی ازجمله ترک تعلقات دنیوی، کافری، رندی، ترک

ظاهر شریعت، باده‌نوشی و... می‌پردازد. ماحوزی و قاسمی (۱۳۹۲) با بررسی سیر تاریخی پدیده ملامت و ملامتی‌گری به بررسی بعد اجتماعی غزل قلندری پرداخته‌اند.

برخی از پژوهش‌های اخیر تحلیل‌های شعرشناختی قابل‌توجهی دربارهٔ قلندریات و توسعه و تحول ژانری آن ارائه داده‌اند؛ از آن جمله میلر (۲۰۲۳) در مقالهٔ «ژانر در شعر فارسی کلاسیک» با بررسی جایگاه قلندریات در میان سایر ژانرهای ادبی درصدد پاسخ به این مسئله است که چه ویژگی‌هایی قلندریات را از سایر ژانرهای ادبی متمایز می‌کند. میلر (۲۰۲۲) همچنین در مقالهٔ دیگری با عنوان «بوطیقای صوفیانه کارناوالی غزل قلندری» با بررسی قلندریات به عنوان یک ضدژانر، به بررسی تاریخی و ادبی بوطیقای قلندریات در درون نظام اولیهٔ شعر فارسی پرداخته است که نویسندگان مقالهٔ حاضر در طرح چهارچوب نظری بحث و تحلیل داده‌های پژوهش از هر دو مقالهٔ میلر بهره‌های فراوان برده‌اند.

زرقانی (۱۴۰۱) درخصوص چیستی ژانر و الزامات گونه‌شناسی در مطالعات عرفانی، در مقالهٔ «گونه‌شناسی در مطالعات عرفانی» با بازتعریف رویکرد ژانری و بحث دربارهٔ چگونگی بهره‌گیری از آن در مطالعات عرفانی، الزامات گونه‌شناسی و تفاوت آن با دیگر رویکردهای ادبی را در نوشتارهای ادبی و عرفانی بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که گونه‌شناسی نوشتارها ازجمله نوشتارهای عرفانی ضمن اینکه وجوه تشابهی با دیگر رویکردهای ادبی دارد، می‌تواند به‌مثابهٔ شاخه‌ای مستقل از مطالعات ادبی محسوب شود.

همچنین قادری و شمس (۱۴۰۱) در مقالهٔ «گونه‌شناسی غزل قلندری با محوریت غزل قلندری عطار و عراقی» به مختصات گونه‌شناختی قلندریات هم از نظر مضامین اصلی و هم از نظر ساختاری و بلاغی پرداخته و انواع شعر قلندری را اعم از غزل قلندری مستقل، وجه قلندری و زیرگونهٔ غزل قلندری اجتماعی سیاسی بررسی کرده‌اند. مقالهٔ حاضر فارغ از مباحث طرح‌شده در پژوهش‌های مذکور بر جنبهٔ دیگری از قلندریات تمرکز دارد و آن بررسی بوطیقای متمایز و سرشت کارناوالی قلندریات و شکل‌گیری آن در روند یک بازی بین ژانری است.

نویسنده در این پژوهش با در نظر گرفتن قلندریات در درون نظام اولیهٔ شعر فارسی، در پی اثبات این مدعاست که این نوع شعر پیش و بیش از هر چیزی باید به‌عنوان یک زیرژانر هتروتوپیک در غزل فارسی و در تقابل با شعر زاهدانه (زهدیات) و شعر مدحی (مدحیات)

تلقی شود. از نظر پژوهشگر مواجهه و گفت‌وگوی قلندریات با این ژانرهای هنجاری، موجب پیدایش یک بازی پیچیدهٔ بین‌ژانری شده است که در آن قراردادهای سایر ژانرها تغییر شکل یافته و بوطیقای متمایز قلندریات را ساخته است.

واکنش ضدژانری قلندریات به ژانرهای دیگر در نظام شعر فارسی

متن‌ها و به‌تبع آن ژانرها پدیده‌هایی نیستند که در خلأ شکل بگیرند، بلکه با متغیرهای برون‌متنی اطراف خود ارتباط مستقیم و چندلایه‌ای دارند؛ آن‌ها برخی از گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌ها را تبلیغ و تثبیت و برخی دیگر را نفی و طرد می‌کنند (زرقانی، ۱۴۰۲: ۲۰۰). شکل‌گیری و توسعه و تحول هر ژانر (یا زیرژانر) را می‌توان مربوط به تغذیهٔ یک ژانر از سیستم‌های ژانری پیشین، تخاصم و تزاحم ژانرها، تحول همه‌جانبه و نظایر آن دانست (زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵). به‌هرحال در روابط بین ژانری قاعده بر این است که ژانرها به‌تدریج در درون نظام‌های شعری خاص و در دوره‌های تاریخی معین رشد می‌کنند و از طریق پذیرش و نیز اصلاح قراردادهای موجود در سنت‌های ادبی پیشین، هویتی مستقل و ضمناً انعطاف‌پذیر برای خود کسب می‌کنند.

قلندریات نیز از این قاعده مستثنی نیست؛ این شعر به‌عنوان زیرژانری از غزل، حاصل گفت‌وگوی سرایندگان آن با دیگر ژانرهای مهم اولیهٔ شعر فارسی به‌ویژه «شعر مدحی» و «زهدیات» است؛ بنابراین شاعران قلندری با فرض آشنایی مخاطبان خود با سایر ژانرها، ازطریق وارونه‌سازی قراردادهای آن‌ها و دخل‌وتصرف در آن‌ها به این ژانرها پاسخ داده‌اند. براین‌اساس شعر قلندری را می‌توان شعری پویا و در عین حال متخاصم با سایر ژانرهای رایج در نظر گرفت که با ایجاد یک گفت‌وگوی مداوم با ژانرهای سنتی، همانند یک «ضدژانر» عمل کرده و به بازتعریف و دگرگونی مفاهیم و ارزش‌های ادبی پرداخته است.

اصطلاح «ضدژانر» (countergenre) اگرچه نسبتاً جدید است، آنچه با این عنوان شناخته می‌شود، از دیرباز در ادبیات جهان وجود داشته است و سابقهٔ آن به یونان باستان باز می‌گردد؛ بسیاری از محققان معتقدند که نویسندگان برای خلق ژانرهای جدید، به‌طور آگاهانه سازوکارهای ژانرهای قدیمی را وارونه می‌کردند و این شیوه در ادبیات جهان معمول بوده است. در مطالعات ادبی، ضد ژانر به ژانری گفته می‌شود که آگاهانه به‌دنبال

وارونه‌کردن ویژگی‌های اصلی ژانری دیگر در سطوح نمادین و ساختاری آن مانند طرح، روایت، گستره زمانی و مکانی، شخصیت شاعرانه، شکل و فرم شخصیت‌های داستان و مواردی از این قبیل است (Guillen, 1971: 135-158).

به گفتهٔ فاولر، زمانی که ژانری به ژانر دیگری پاسخ می‌دهد، یک موقعیت «ضد» نسبت‌به آن می‌یابد و علاوه‌برقراردادهای ژانری، ارزش‌های نمادین و روش کلی آن را به چالش می‌کشد (Fowler,1982: 174–179). اگرچه این وارونه‌سازی ممکن است گاهی تلویحاً یا به‌صراحت اهمیت سیاسی یا فرهنگی پیدا کند (Ref. Miller, 2023)، ضدژانرها در درجهٔ اول بازی‌های ادبی پیچیده‌ای هستند که نظام ژانری سنت‌های ادبی دیگر را – به‌طور هم‌زمانی و در زمانی– در جهت‌های جدید توسعه می‌دهند.

علاوه‌بر این ضدژانرها لزوماً ارزش‌های یک نویسنده را بازتاب نمی‌دهند و وارونه‌سازی یا تقلید پارودیک یک ژانر توسط یک نویسنده بیانگر مخالفت ایدئولوژیک وی با ارزش‌های آن ژانر نیست (Dubrow, 1982: 25)؛ همان‌طور که در شعر عربی و فارسی به‌وضوح دیده می‌شود که شاعران در ضدژانرهایی مانند خمریات و قلندریات قراردادها، ارزش‌ها و نمادهای ژانرهایی را به سخره می‌گیرند که خود در همان ژانرها شعر گفته‌اند.

در سنت شعر فارسی اگرچه معادل دقیقی برای اصطلاح جدید ضدژانر وجود ندارد، اما مفاهیم مشابهی مانند تضاد یا تقابل به کار می‌رفته و در آثار ادبی متقدم از شگرد بلاغی «تضاد» یا «طباق» بحث شده است. با آنکه کاربرد این ابزار بلاغی در متون متقدم عمدتاً در سطح یک مصراع یا بین بخش‌های یک شعر خاص (مانند نسیب و مدح) در نظر گرفته می‌شد، اما شواهدی وجود دارد که نشان می‌دهد برخی شاعران و ادیبان منطق آن را تا سطح ژانر گسترش داده‌اند.

برای مثال، کی‌کاوس‌بن‌وشمگیر در *قابوس‌نامه* خطاب به فرزندش می‌نویسد: «اگر هجا خواهی که بگویی و ندانی، همچنان که در مدح کسی را بستایی، ضد آن مدح بگوی که هرچه ضد مدح بود، هجا بود و غزل و مرثیت هم‌چنین بود» (کی‌کاوس‌بن‌وشمگیر، ۱۳۱۲: ۱۳۹)؛ واعظ کاشفی نیز در مقدمهٔ *بدایع الافکار* اظهار می‌دارد که هجو ضد مدح است (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۹۹–۱۹۱). همان‌طور که ملاحظه می‌شود در این سخنان مدح و

هجو و همچنین غزل و مرثیه، به‌عنوان دو ژانر متضاد مطرح شده است؛ این‌گونه اظهارات نشان می‌دهد که در آثار ادبی پیشین، اگرچه تعریف صریح و دقیقی از ضدژانر وجود ندارد، نویسندگان و شاعران گذشته از تضادهای تماتیک (مضمونی) در شعر و نقش سازنده‌ای که وارونگی موضوعی می‌تواند در خلق گونهٔ جدید از شعر داشته باشد، آگاه بوده‌اند.

بررسی روابط بین‌ژانری در دوره‌های متقدم شعر فارسی نشان می‌دهد که شاعران در خلق ژانرهای جدید، به‌طور آگاهانه انتظارات و قواعد ژانرهای پیشین را زیر پا گذاشته و آن‌ها را وارونه می‌کرده‌اند.

برخی از پژوهشگران با تأکید بر تأثیر این نوع وارونگی در توسعهٔ ژانرهای تک‌موضوعی در دوره‌های بعدی، به بررسی این موضوع پرداخته‌اند که چگونه اشعاری مانند خمریات، غزلیات، زهدیات و هزلیات به‌عنوان ژانرهایی متقابل (هم در مقابل قصیدهٔ سنتی و هم در مقابل یکدیگر) عمل کرده و به تعبیر میثمی، یک «بازی ادبی خوش‌ساخت» را پدید آورده‌اند؛ بازی‌ای که در آن درون‌مایه‌ها، صور خیال و ویژگی‌های سبکی هر یک از گونه‌های شعر، در تقابل با یکدیگر، لایه‌های جدیدی از بینامتنیت را خلق می‌کند (Meisami, 1993: 17).

این تقابل ژانری کمابیش در تحقیقات اخیر مورد توجه قرار گرفته است؛ برای مثال شمیسا درخصوص نظریهٔ ژانر در ادبیات فارسی اشاره می‌کند که غزل می‌تواند به‌طور سازنده‌ای به‌عنوان یک «ژانر مخالف» یا «نوع مخاصم یا مقابل» در برابر قصیدهٔ مدحی کلاسیک مطرح شود (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۸۶). همچنین رزقانی درخصوص تعامل و تقابل ژانرها معتقد است که ژانرها پس از گذراندن مراحل جنینی خود زمانی که ابعاد وجودی خویش را گسترش می‌دهند، ازطریق پیوند با ژانرهای موازی یا ژانرهایی که از اقلیم‌های دیگر وارد شده‌اند، ژانرهایی تلفیقی پدید می‌آورند؛ در این روند برخی از ژانرها چنان گسترش می‌یابند که تبدیل به ژانر برتر می‌شوند و دیگر ژانرها را به حاشیه می‌رانند.

در این جدال ژانریک هر ژانری که بتواند به نیازهای عصر پاسخ دهد، در عرصه می‌ماند و پس از آن تدریجاً میدان را به نفع ژانرها یا زیرژانرهای رقیب خالی می‌کند. بااین‌حال هیچ ژانری از بین نمی‌رود، بلکه در قالب «وجه» یا «صفت» در درون ژانرهای

دیگر به زندگی پنهان خود ادامه می‌دهد تا زمانی که دوباره افق انتظارات عصر آن‌ها را فرابخواند و از حاشیه به مرکزشان بیاورد. آن‌ها از کانونی به کانون دیگر و از اقلیمی به اقلیم دیگر سفر می‌کنند و متناسب با اقتضائات جدید، رنگ و روی و ویژگی‌های تازه‌ای به خود می‌گیرند (زرقانی، ۱۴۰۲: ۱۹۹).

این هم‌گرایی‌ها و واگرایی‌ها بین‌ژانری می‌تواند نوعی «گفت‌وگو»، «واکنش» یا «پاسخ» بین‌ژانری محسوب شود؛ همان‌طور که میثمی در بررسی اشعار زهدیات، حبسیات، هزلیات و هجویات نشان می‌دهد که این ژانرها می‌تواند «پاسخ‌هایی» به ژانرهایی با مضامین مدحی، عرفانی، حماسی و عاشقانه تلقی شود (Meisami, 1996: 172–73; idem, 2003:181-189).

در این مقاله نیز نویسنده براساس رویکرد بینامتنیت سعی کرده است با گذار از سطح تحلیل معناشناختی به سطح تحلیل بوطیقا، نشان دهد که قلندریات چگونه ازطریق تقلید یا شبیه‌سازی پارودیک دو نوع شعر رایج زمان خود یعنی «زهدیات و مواعظ» و «قصاید مدحی»، بوطیقای خود را می‌سازد. بر این اساس برای درک کامل قلندریات نباید آن را صرفاً محصول تصوف ملامتی (در برابر اسلام متشرعانه) یا فقط شعری سمبلیک با مفاهیم و نشانگان عرفانی تلقی کرد؛ بلکه بوطیقای قلندریات زمانی به‌طور کامل قابل درک می‌شود که هر شعر قلندری را محصول یک گفت‌وگوی ادبی با ژانرهای دیگر و پاسخی بین ژانری و بینامتنی به طیف گسترده‌ای از اشعار دیگر بدانیم.

ویژگی‌های ژانری شعر مدحی و شعر زاهدانه در سنت شعر فارسی

همان‌طور که گفته شد برای درک کامل «قلندریات» نیازمند تصویری کلی از ویژگی‌های ژانری شعر مدحی و شعر وعظی هستیم. هر دوی این ژانرها سنت‌هایی پیچیده و پویا هستند که در طول دوره‌های تاریخی متغیر بوده و مانند قلندریات از تنوع درونی نیز برخوردار بوده‌اند (رک. شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۹۵–۸۵). هدف نویسنده در این بخش نه ارائهٔ تصویری جامع از بوطیقای این دو نوع شعر، بلکه بیان ویژگی‌های اصلی آن‌هاست تا بتوان چشم‌انداز ژانری وسیعی را که «قلندریات» در آن قرار دارد، بهتر درک کنیم. در هر حال «قلندریات» معمولاً به این دو نوع شعر مستقیماً پاسخ نمی‌دهد یا از آن‌ها مستقیماً تقلید

نمی‌کند؛ بلکه گویی کاریکاتوری از این دو نوع شعر ترسیم می‌کند که غالباً ازطریق اغراق و پارودی، عناصر موضوعی و سبکی برجستهٔ آن‌ها را به سخره می‌گیرد.

شعر مدحی

شعر مدحی ژانر برتر دربار ایرانی در سده‌های میانی بوده است. در سنت شعر فارسی، مدایح به سه شکل سروده می‌شدند: سه‌بخشی (شامل نسیب، رحیل و مدح)، دوبخشی (نسیب و مدح) یا تک‌بخشی (تنها مدح). یک مدیحه دو یا سه‌بخشی، پیش از آنکه به بخش اصلی یعنی مدح برسد، معمولاً با توصیفی از باغ، طبیعت، بیابان یا یک صحنهٔ عاشقانه (نسیب) آغاز می‌شد. در مدایح سه‌بخشی، پس از نسیب، بخشی به سفر یا توصیف موضوع دیگری اختصاص می‌یافت (رحیل) و در پایان این اشعار، اغلب دعایی آورده می‌شد. شخصیت محوری شعر مدحی «ممدوح» است که می‌تواند پادشاه، مقام درباری یا شخصیت مذهبی مهمی باشد. شعر مدحی بر ستایش قدرت، شجاعت و دستاوردهای حماسی ممدوح تمرکز دارد. این ستایش می‌تواند در زمینه‌های مختلفی مانند میدان جنگ، تفریحات سلطنتی (مانند شکار و چوگان)، جشن‌های درباری و حتی حوزه‌های معنوی باشد. اگر ممدوح یک رهبر سیاسی باشد، شاعر معمولاً او را به‌عنوان یک رهبر اسلامی ایدئال می‌ستاید که در دربارش خرد، تقوا، ایمان، عدالت، شجاعت، رحمت و سخاوت حاکم است.

او همچنین به‌عنوان مدافع دین، در میدان‌های نبرد خارجی و داخلی در برابر همهٔ دشمنان اسلام می‌جنگد.[1] قدرت «ممدوح» موهبتی الهی و قلمرو حکومت او کل جهان (هفت اقلیم) تصویر می‌شود و عظمت حکومت او را می‌توان در شکوه متعلقات سلطنتی او، ازجمله دربار، گنجینه، تخت، تاج و رزمیاران و سپاهیان فراوان او مشاهده کرد (رک. شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۴۷-۲۴۴و ۲۷۳-۲۸۲؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۰۶- ۸۳؛ صفا، ۱۳۸۸: ۱/

---

۱. این نکته به‌ویژه در مدح سلطان محمود غزنوی که توسط شاعران برجستهٔ دربار او، فرخی و عنصری سروده شده، صادق است. آن‌ها لشکرکشی‌های محمود علیه کفار و تخریب بتکده‌های آن‌ها را با فصاحت و بلاغت توصیف کرده‌اند؛ برای مثال، قصیدهٔ فرخی دربارهٔ تخریب معبد سومنات و بت‌های آن به دست سلطان محمود از این دست است (فرخی سیستانی،۱۳۷۱: ۶۶).

۳۶۸-۳۶۷ و ۲/ ۳۵۴-۳۵۳).

همان‌طور که میثمی بیان می‌کند، شعر مدحی درواقع یک «جهان کوچک» یا یک «شبیه‌سازی شاعرانه» از زندگی درباری است و هر عنصری در این جهان شاعرانه، مرتبط با ممدوح تعریف و بازسازی می‌شود (Meisami, 1996: 144 & 163). همان‌طور که برخی محققان اشاره کرده‌اند، شعر مدحی در قصاید فارسی فراتر از یک اثر ادبی زیبا، ابزاری برای نمایش و تثبیت ساختارهای قدرت و نظم اجتماعی در جامعه است؛ به عبارت دیگر شعر مدحی یک پدیدهٔ فرهنگی برای ایدئال‌سازی قدرت و تثبیت مشروعیت حاکمان و ابزار کنترل اجتماعی و سرکوب مخالفان و منتقدان است (Bürgel, 1996:451; Glünz, 1996: 184).

شعر مدحی در ادب فارسی تنها به ستایش شاهان و نخبگان سیاسی محدود نمی‌شود؛ بلکه بسیاری از مدایح به نخبگان مذهبی جهان اسلام اختصاص دارد که «مدایح مذهبی» خوانده می‌شود. مدایح مذهبی را می‌توان تقلیدی مستقیم از مدایح سلطنتی دانست. شاعر در مدح مذهبی، «ممدوح» خود را به‌عنوان حاکم مطلق در قلمرو معنویت می‌ستاید و تصویری ایدئال از کمال و اقتدار روحانی وی ارائه می‌دهد. در این اشعار قدرت، قلمرو و دستاوردهای ممدوح، حتی اگر ماهیتی کاملاً معنوی داشته باشد، از نظر عظمت کمتر از اقتدار شاهان در مدایح سلطنتی نیست و مهم‌تر اینکه، محور اصلی این اشعار همچنان شخص «ممدوح» است. قابل ذکر است که به‌دلیل اشتراک در برخی ارزش‌های معنوی، همپوشانی قابل توجهی بین نمادها و مفاهیم مدایح مذهبی و اشعار زاهدانه و موعظه‌ای وجود دارد.

شعر زاهدانه- موعظه‌ای

در شعر وعظی می‌توانیم شاهد نخستین گام‌ها برای خلق ژانر مستقلی باشیم که در برابر شعر مدح سلطنتی قرار می‌گیرد. محور اصلی این نوع شعر، نه دربار شاهان دنیوی، بلکه درگاه خداست که در آن لذت‌ها و دستاوردهای دنیوی در مقایسه با ارزش‌های معنوی، بسیار ناچیز و بی‌اهمیت تلقی می‌شود. در این نوع شعر قدرت و ارزش‌هایی ستایش می‌شود که از درگاه آسمانی خدا نشئت می‌گیرد و نه از دربار زمینی پادشاهان. این نوع شعر، با تأکید بر

ارزش‌های معنوی و بی‌اعتباری دنیا، در تقابل با شعر مدحی قرار می‌گیرد که در آن قدرت و شکوه پادشاهان و حاکمان دنیوی ستایش می‌شود.

شاعر زهدیات همانند یک واعظ، پیروزی‌های نظامی پادشاهان گذشته و بناهای تاریخی باشکوه (مانند ویرانه‌های کاخ تیسفون) را نه برای ستایش این افراد، بلکه برای یادآوری ماهیت گذرا و فانی زندگی دنیوی به مخاطبان خود یادآور می‌شود. به همین دلیل، مرگ و نمادهای مرتبط با آن مانند قبرها و ویرانه‌ها، بن‌مایه‌های غالب و تکرارشونده در این نوع شعر هستند. شاعران در این نوع شعر اغلب به شکل دریغاسرایی که با عبارت «کجایند؟» بیان می‌شود و با تکرار واژه یا عبارتی در ابتدای ابیات متوالی، بر گذرابودن مطلق زندگی دنیا تأکید می‌کنند.

این شاعران در عین حال که از ویرانی‌ها، بدی‌ها و لذت‌های فریبنده دنیا شکایت می‌کنند، مخاطب خود را به پرهیزکاری، توبه، طلب آمرزش و انجام کارهای نیک دعوت می‌کنند تا آن‌ها بتوانند جایگاهی نیک در درگاه ابدی خداوند به دست آورند. شیوهٔ پارسایی و پرهیزکاری که در این شعر ترویج می‌شود، تمام جذابیت‌ها و دستاوردهای جهان مادی را نفی و خواننده را به داشتن یک زندگی ساده و مطابق با شریعت اسلامی ترغیب می‌کند.

این شعر کفر و شرک را نکوهش کرده و خواننده را به توکل محض در برابر خدا، صبر مؤمنانه، پرهیز از گناه و خوف از عذاب الهی در روز قیامت فرامی‌خواند. شعر زاهدانه-موعظه‌ای در کنار این مضامین، غالباً به‌صورت یک «رشتهٔ طولانی از پندها و اندرزها» موضوعات دینی دیگری مانند توحید، ایمان، اعمال نیک، اطاعت و عبادت، هدایت، خرد، عدل الهی و. . را نیز دنبال می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۵: ۵۵۰- ۶۳؛ همو، ۱۳۷۲: ۲۱۹و ۴۷-۵۲؛ صفا، ۱۳۸۸: ۱/ ۳۶۸؛ ۲/ ۳۵۶-۵۷؛ ۳/ ۳۳-۳۳۲).

الگوهای تکرارشونده در شعر قلندری

یکی از تحولات مهم در تاریخ شعر فارسی، پیدایش اشعار کوتاه تک‌مضمونی در برابر اشعار چندمضمونی در اواسط قرن چهارم تا اواسط قرن ششم هجری است. این اشعار تک‌مضمونی ذیل ژانرهای موضوعی بزرگ با عناوینی مانند غزلیات، خمریات و زهدیات

دسته‌بندی می‌شدند. بسیاری از این ژانرهای موضوعی مرزهای مشخص و ثابتی نداشتند و از نظر درونی بسیار متنوع و منعطف بودند. این دسته‌های بزرگ شعری شامل زیرژانرهای تکرارشوندهٔ مختلفی بودند و حتی بعضی از آن‌ها در نظر شاعران این دوره به‌عنوان ژانرهای مستقل شناخته می‌شدند (Lewis, 1995: 36, 106-7). تعیین تعداد دقیق این ژانرها و مرزبندی آن‌ها کار دشواری است؛ زیرا همان‌طور که پیش‌تر گفتیم ژانرها تحت‌تأثیر متغیرهای برون‌متنی و همچنین اقتضائات درونی پیوسته در معرض تغییروتحول هستند؛ مهاجرت یک ژانر از کانونی به کانون دیگر یا از یک پارادایم به پارادایم دیگر تغییراتی را در ساختار آن پدید می‌آورد و رصد آن‌ها به ما نشان می‌دهد که ستارهٔ ژانر در هر یک از منازل خود چه وضعیتی می‌یابد (زرقانی، ۱۴۰۲: ۱۹۹).

همان‌طور که میثمی می‌گوید ژانرها دائماً در حال تغییروتحول هستند و ممکن است با هم ترکیب یا به هم تبدیل شوند؛ حتی یک ژانر ممکن است موضوع یک ژانر دیگر شود یا یک موضوع خاص آن‌قدر گسترش یابد که تبدیل به یک ژانر جدید و مستقل شود (Meisami, 2003: 29). قلندریات را می‌توان به‌عنوان یک زیرژانر از ژانر سیال و منعطف غزل در نظر گرفت که خود می‌تواند دربرگیرندهٔ الگوهای شعری تکرارشوندهٔ متنوعی باشد. این الگوهای شعری -همانند ژانرها و زیرژانرها- مرزهای مشخصی ندارند و ممکن است با هم هم‌پوشانی داشته باشند. در این مقاله برای درک بهتر قلندریات اولیه، شش الگوی شعری - البته نه به‌عنوان یک گونه‌شناسی قطعی در اشعار سه شاعر برجستهٔ قلندری (سنایی، عطار و عراقی) شناسایی و سپس یکی از آن‌ها (مدح ضدقهرمان) در شعری از سنایی بررسی شده است.

۱. فخر قلندرانه: در این دسته از اشعار شاعر به‌مثابهٔ یک قلندر، رفتارهای خلاف عرف و خارج از هنجار خود را توصیف، و به آن‌ها فخر می‌کند. در این نوع شعر، شاعر با مباهات و به‌عنوان بخشی از هویت قلندری خود، فهرستی از گناهان و اعمال ناشایست خود را با لحنی حماسی و نوعی رجزخوانی که مناسب اشعار مدحی است، برمی‌شمرد. این نوع اشعار که یکی از پرکاربردترین مضامین قلندریات محسوب می‌شود، اغلب با قافیه‌های پایانی «ام» یا «ایم» که نشانهٔ تأکید بر فخر و مباهات قلندری است، به پایان می‌رسد.

نمونه‌هایی از «فخر قلندرانه»

غزل‌ها با مطلع‌های زیر نمونه‌هایی از الگوی «فخر قلندرانه» در شعر شاعران اولیهٔ قلندری است:

دگر بار ای مسلمانان به قلاشی در افتادم به دست عشق رَخت دل به میخانه فرستادم
(سنایی، ۱۳۸۸: ۳۶۰-۳۵۹)

قبله چون میخانه کردم پارسایی چون کنم عشق بر من پادشا شد پادشایی چون کنم
(همان: ۳۹۴-۳۹۳)

ما عاشق همت بلندیم دل در خود و در جهان چه بندیم
(همان: ۴۰۲-۴۰۱)

ما مرد کلیسا و زناریم گبری کهنیم و نام‌برداریم
(عطار، ۱۳۷۵: ۴۹۹)

ما ترک مقامات و کرامات گرفتیم در دیر مغان راه خرابات گرفتیم
(همان: ۴۹۱)

ما ننگ وجود روزگاریم عمری به نفاق می گذاریم
(همان: ۴۹۸)

اکنون که نشانهٔ ملامیم انگشت‌نمای خاص و عامیم
(همان: ۵۰۵)

ما گبر قدیم نامسلمانیم نام‌آور کفر و ننگ ایمانیم
(همان: ۵۰۶)

می روان کن ساقیا کین دم روان خواهیم کرد
در سر یک جرعه می اینک روان خواهیم کرد
(عراقی، ۱۳۷۲: ۱۰۵-۱۰۴)

من آن قلاش رند بی‌نوایم که در رندی مغان را پیشوایم
(همان: ۱۰۶-۱۰۷)

ما دگربار توبه بشکستیم وز غم ننگ و نام وارستیم
(همان:۱۸۳-۱۸۴)

من مست می عشقم هشیار نخواهم شد وز خواب خوش مستی بیدار نخواهم شد
(همان: ۲۸۰-۲۸۱)

من باز ره خانهٔ خمار گرفتم ترک ورع و زهد به یک‌بار گرفتم
(همان: ۲۹۷)

۲. مدح ضدقهرمان؛ مدیحهٔ کارناوالی: این اشعار بر یکی از شخصیت‌های متمرد جهان شعر قلندری مانند «مغ‌بچه»، «ترسابچه»[۱]، «کافربچه»، «ترک قلندر»، «پسر»، «پیر قلندر»، «پیر رسوا»، «غلام» یا «ساقی» تمرکز دارد؛ این نوع اشعار را به‌جهت تجلیل از اعمال هنجارشکنانهٔ شخصیت‌های ضد قهرمان، می‌توان به‌عنوان «مدیحه‌های کارناوالی» که ارزش‌ها و قراردادهای رسمی را به سخره می‌گیرد، تلقی کرد. این اشعار گاهی دارای عنصر روایی نیز هستند؛ اگرچه اساساً به روایت یک داستان واحد و منسجم، مانند خرده‌ژانر «حکایت قلندرانه» که در ادامه مورد بحث قرار می‌گیرد، نمی‌پردازند.

نمونه‌هایی از «شعر ضدقهرمان»

غزل‌ها یا قصاید با مطلع‌های زیر نمونه‌هایی از خرده‌ژانر «ضدقهرمان» در شعر شاعران اولیه قلندری است:

انعم‌الله صباح ای پسرا وقت صبح آمده راح ای پسرا
(سنایی،۱۳۸۸: ۲۶-۲۵)

شور در شهر فکند آن بت زُنّارپرست چون خرامان ز خرابات برون آمد مست
(همان: ۸۹)

معشوق مرا ره قلندر زد زان راه به جانم آتش اندر زد
(همان: ۱۳۵-۱۳۶)

بردیم باز از مسلمانی زهی کافر بچه کردیم بندی و زندانی زهی کافر بچه
(همان: ۱۰۰۸-۱۰۰۹)

---

۱. مضمون «ترسابچه» در غزلیات عطار را می‌توان یک «زیر ژانر فرعی» در ژانر قلندریات دانست؛ حدود ۱۵ غزل از ۸۷۲ غزل وی (حدود ۲ درصد) به این مضمون اختصاص دارد. ایماژ ترسابچه در چندین رباعی عطار نیز آمده است (رک. مختارنامه: ۲۹۲-۲۹۳).

ترسابچه‌ای ناگه قصد دل و جانم کرد سودای سر زلفش رسوای جهانم کرد
(عطار، ۱۳۷۵: ۱۵۹-۱۵۸)

ترسابچه شکرلبم دوش صد حلقه زلف در بناگوش
(همان: ۳۶۰)

ترسابچه‌ای کشید در کارم بربست به زلف خویش زنارم
(همان: ۴۳۵)

ترک قلندروش من دوش درآمد از درم بوسه گشاد بر لبم تنگ کشید در برم
(همان: ۴۳۵-۴۳۶)

ترسابچه‌ای به دلستانی در دست شراب ارغوانی
(همان: ۶۶۷-۶۶۶)

ترسابچه‌ایم افکند از زهد به ترسایی اکنون من و زناری در دیر به تنهایی
(همان: ۶۹۶-۶۹۵)

غلام روی توام ای غلام باده بیار که فارغ آمدم از ننگ و نام باده بیار
(عراقی، ۱۳۷۲: ۱۰۲-۱۰۱)

یاد آن شیرین پسر خواهیم کرد کام جان را پر شکر خواهیم کرد
(همان: ۲۳۷-۲۳۸)

ساقی قدح شراب در دست آمد ز شرابخانه سرمست
(همان: ۲۴۶-۲۴۵)

۳. شعر شهرآشوب: این اشعار از آن‌جهت شهرآشوب یا شهرانگیز خوانده می‌شود که به شیوه‌های گوناگون، معشوقی زیباروی و بازی‌گوش را توصیف می‌کند که به شهر (اغلب به‌طور خاص به بازار) آمده و با شیطنت و عشوه‌های خود دل همه را می‌رباید و به‌سبب هنگامه‌ای که به پا کرده، تمام شهر را به آشوب می‌کشد، در این اشعار مردم تحت‌تأثیر چنین معشوق فتنه‌گری عقل خود را از دست داده و تعهدات مذهبی خود را رها می‌کنند، تمامی فضاهای اجتماعی (مانند بازارها، میخانه‌ها) به تلاطم می‌افتند و عاشقان واقعی بر سرعشق او حاضرند که با اشتیاق به پای چوبهٔ دار بروند (رک. گلچین معانی، ۱۳۴۶؛ بروین، ۲۰۱۲). این نوع اشعار، به یک معنا، می‌تواند به‌عنوان زیرمجموعه‌ای از

خـرده‌ژانـر «ضـدقهرمان» نیـز در نظـر گرفتـه شـود؛ زیـرا در آن‌هـا نیـز عمـدتاً بـر اعمـال هنجارشکنانهٔ یک شخصیت قلندری و پیامدهای مخـرب حـضور او در یـک منطقـه تأکیـد می‌شود.

شور در شهر فکند آن بت زُنّارپرست چون خرامان ز خرابات برون آمد مست
(دیوان سنایی، ٨٩)

روزی بت من مست به بازار برآمد گرد از دل عشاق به‌یک‌بار بر آمد
(سنایی،١٣٨٨: ١٤١)

عشق تو ز سقسین و ز بلغار برآمد فریاد ز کفار به یک‌بار برآمد عطار
(عطار،١٣٧٥: ٢٢٤)

ترسابچه مستم گر پرده براندازد بس سر که ز هر سویی بر یکدگر اندازد
(همان:١٧٩-١٧٧)

نگارم دوش شوریده درآمد چو زلف خود بشولیده درآمد
(همان: ٢٢٧)

ناگه از میکده فغان برخاست ناله از جان عاشقان برخاست
(عراقی١٣٧٢: ٧٣-٧٤)

از میکده تا چه شور برخاست؟ کاندر همه شهر شور و غوغاست
(همان: ٧٧ -٧٦)

ناگه بت من مست به بازار برآمد شور از سر بازار به یک‌بار برآمد
(همان: ٥٢-٥١)

ساقی قدح شراب در دست آمد ز شراب‌خانه سرمست
(همان: ٢٤٦-٢٤٥)

٤. حکایت قلندرانه: این دسته از اشعار، روایتـی پیوسـته و کامـل از یـک داسـتان یـا گفت‌وگوی شاعر با شخصیت‌های داستان را بازگو می‌کند. گاهی اوقات، این گفت‌وگوها بسیار طولانی و مفصل هستند. تفاوت اصلی این اشعار با دیگر اشعار قلندری که بخش‌هایی حکایتی در ضمن خود دارند، آن است که آن‌ها حول محور یک داسـتان واحـد و مـستقل شکل گرفته‌اند و بخش‌های حکایتی در آن‌ها به‌صورت یک‌پارچه و پیوسته‌انـد. اکثـر ایـن

اشعار طولانی هستند و برخی از آن‌ها بیش از بیست بیت دارند.

در کوی ما که مسکنِ خوبان سعتری است از باقیات مردان، پیری قلندری است
(سنایی، ۱۳۸۸: ۹۰-۸۹)

تا بت من قصد خرابات کرد نفی مرا شاهد اثبات کرد
(همان: ۱۲۹-۱۲۸)

دوش ما را در خراباتی شب معراج بود آنکه مستغنی بد از ما هم به ما محتاج بود
(همان:۱۶۳)

از خانه برون رفتم من دوش به نادانی تو قصهٔ من بشنو تا چون به عجب مانی
(همان: ۶۸-۶۶)

چه شاهدی است که با ماست در میان امشب که روشن است ز رویش همه جهان امشب
(عطار، ۱۳۷۵: ۱۲-۱۱)

پیر ما بار دگر روی به خمار نهاد خط به دین بر زد و سر بر خط کفار نهاد
(همان: ۱۲۰)

پیر ما وقت سحر بیدار شد از در مسجد بر خمّار شد
(همان: ۱۹۵-۱۹۳)

پیر ما از صومعه بگریخت در میخانه شد در صف دردی‌کشان دردی‌کش و مردانه شد
(همان: ۲۰۹)

دی پیر من از کوی خرابات برآمد وز دل‌شدگان نعرهٔ هیهات برآمد
(همان: ۲۲۲-۲۲۱)

کردم گذری به میکده دوش سبحه به کف و سجاده بر دوش
(عراقی، ۱۳۷۲: ۸۵-۸۴)

۵. پند قلندرانه؛ وعظ قلندر: این اشعار، همان طور که از نامشان پیداست، دستورات مکرر یا توصیه های ضمنی به مخاطبی خیالی برای اتخاذ شیوهٔ زندگی قلندری و ترک شیوهٔ زندگی متعارف و دیندارانه است. نکتهٔ قابل توجه در این نوع اشعار، استفادهٔ مکرر از فعل امر به‌عنوان ردیف یا بخشی از قافیه است که موجب تأکید در این توصیه‌ها می‌شود. برخی از این اشعار گویی توصیه‌هایی کوتاه و طنازانه به یک «خراباتی» تازه‌کار و

برخی دیگر که لحنی تعلیمی‌تر دارند، طولانی و شبیه مواعظ و اشعار زاهدانه هستند.

خیـز بتـا راه خرابات گیــر مذهب قلاشی و طامات گیر

(سنایی،١٣٨٨: ٢٩٥)

پسرا خیز تا صبوح کنیم راح را همنشین روح کنیم

(همان:۴۰۸)

ای مسافر اندرین ره گام عاشق‌وار زن فرش لاف اندر نورد و گفت از کردار زن

(همان:۴۸۱-۴۸۰)

چون در معشوق کوبی حلقه عاشق‌وار زن چون در بتخانه جویی چنگ در زنار زن

(همان: ۴۸۲-۴۸۱)

ای یار مقامر دل پیش آی و دمی کم زن زخمی که زنی بر ما مردانه و محکم زن

(همان:۴۸۴-۴۸۲)

جام را نام ای سنایی گنج کن راح در ده روح را بی رنج کن

(همان:۴۹۶)

ساقیا مستان خواب‌آلوده را بیدار کن از فروغ باده رنگ رویشان گلنار کن

(همان: ۴۹۶)

تا معتکف راه خرابات نگردی شایسته ارباب کرامات نگردی

(همان: ۶۲۷)

ساقیا خیز که تا رخت به خمار کشیم تائبان را به شرابی دو سه در کار کشیم

(دیوان عطار، ١٣٧٥: ۵۰۴)

مست خراب یابد هر لحظه در خرابات گنجی که آن نیابد صد پیر در مناجات

(عراقی،١٣٧٢: ٧٨-٨٠)

در بزم قلندران قلاش بنشین و شراب نوش و خوش باش

(همان: ٨٠-٨١).

٦. خطاب قلندرانه: این اشعار حول یک خطاب مستقیم بـه یـک شخـصیت خـاص، معمولاً معشوق یا ساقی، متمرکز است. در این اشعار، شاعر با لحنی شبیه بـه التمـاس و گـاه به‌صورت خطاب دستوری، از شخصیت موردنظر خود درخواست شراب یـا طلـب توجـه و

عنایت می‌کند که بیشتر یادآور شگرد بلاغی «خطاب» در شعر مدحی است. در برخی موارد، این خطاب‌ها جنبهٔ تعلیمی و صبغهٔ واعظانه نیز پیدا می‌کنند و به همین دلیل، گاهی این اشعار با اشعار خرده‌ژانر «پند قلندرانه» هم‌پوشانی دارد.

ای پسر می‌خواره و قلاش باش　　در میان حلقهٔ اوباش باش
(سنایی،۱۳۸۸: ۳۱۲)

آن جام لبالب کن و بردار مرا ده　　اندک تو خور ای ساقی و بسیار مرا ده
(همان: ۵۸۶)

بیا تا رند هرجایی بباشیم　　سر غوغا و رسوایی بباشیم
(عطار،۱۳۷۵: ۵۰۴)

ساقی قدحی می مغان کو　　مطرب غزل تر روان کو
(عراقی، ۱۳۷۲: ۹۸-۹۹)

غلام روی توام ای غلام باده بیار　　که فارغ آمدم از ننگ و نام باده بیار
(همان: ۱۰۱)

پسرا می مغانه بده ار حریف مایی　　که نماند بیش ما را سر زهد و پارسایی
(همان: ۱۰۸)

طبقه‌بندی شش‌گانهٔ مذکور همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، نسبی و سیال هستند و برخی از این اشعار ممکن است بیش از یک الگو را دربرگیرد؛ همچنین می‌توان الگوهای دیگری، مانند «دریغاسرایی»[1] یا «توبه در میکده»[2]- را به این فهرست افزود. علاوه‌بر این، همواره این دشواری وجود دارد که چه زمانی یکی از این الگوهای تکرارشونده فقط

---

۱. مثلاً رجوع کنید به غزل عراقی با مطلع
ساقی، قدحی می مغان کو؟　　مطرب غزل تر روان کو؟» (عراقی،۱۳۷۲: ۹۹-۹۸)
که تقلیدی از شعر «دریغ و حسرت» در ژانر زاهدانه است.

۲. برای مثال رجوع کنید به غزل عطار با مطلع
سحرگاهی شدم سوی خرابات　　که رندان را کنم دعوت به طامات (عطار،۱۳۷۵: ۱۲-۱۱)؛
همچنین غزل عراقی با مطلع
کردم گذری به میکده دوش　　سبحه به کف و سجاده بر دوش (عراقی،۱۳۷۲: ۸۵-۸۴).

به‌عنوان یک «بن‌مایهٔ رایج» در نظر گرفته شود و چه زمانی به دلیل مرکزیت آن‌ها در ساختار تعداد زیادی از اشعار، به‌عنوان یک «خرده‌ژانر» واقعی بررسی شود. با وجود این محدودیت‌ها، دسته‌بندی مذکور را می‌توان ابزاری مفید برای درک بهتری از قلندریات در ادبیات فارسی دانست؛ زیرا این دسته‌بندی به ما کمک می‌کند تا با تجزیهٔ این نوع شعر گسترده، به نتایجی برسیم که فقط در این نوع دسته‌بندی خود را بر ما آشکار می‌کند؛ مانند فراوانی اشعار سنایی در دستهٔ «پند قلندرانه»، گرایش عطار به دستهٔ «مدح ضدقهرمان»، اولویت عراقی در انتخاب اشعار «شهرآشوب» و فراوانی «حکایت قلندرانه» (استفادهٔ گسترده از ساختار حکایتی) در اشعار سنایی و عطار.

بررسی الگوی «مدح ضدقهرمان» در غزلی از سنایی

اگرچه بن‌مایه‌های شعر قلندری پیش از سنایی وجود داشته، تنها در دیوان اوست که تعداد قابل‌توجهی از اشعار تک‌موضوعی قلندری با طولی بیشتر از قالب رباعی یافته می‌شود و از همین روی برخی او را مبتکر و مبدع غزل ملامتی- قلندری خوانده‌اند (زرقانی، ۱۳۸۵: ۱۲۵). تقریباً می‌توان گفت که اشعار سنایی شامل نمونه‌هایی گویا از تمامی الگوهای اصلی شعر قلندری است؛ بنابراین با توجه به تأثیر قابل‌توجه سنایی بر شاعران بعدی، احتمالاً اشعار وی به‌عنوان الگوهای بنیادی قلندریات در شکل‌گیری اشعار شاعران قلندری پس از وی، مانند عطار و عراقی، نقش مؤثری داشته است. غزل قلندری «کافر بچه» نمونه‌ای بارز از یکی از محبوب‌ترین این الگوها یعنی زیرژانر «ضدقهرمان» است:

بردیم باز از مسلمانی زهی کافر بچه — کردیم بندی و زندانی زهی کافربچه
در میان کم‌زنان اندر صف ارباب عشق — هر زمانم باز بِنشانی زهی کافربچه
کشتن و خون ریختن در کافری — نیست هرگز بی‌پشیمانی زهی کافربچه
نیست بر درگاه سلطان هیچ‌کس را دین درست — تا تو بر درگاه سلطانی زهی کافربچه
یوسف مصری تویی کز عشق تو گرد جهان — هست صد یعقوب کنعانی زهی کافربچه
در مسلمانی مگر از کافری بازآمدی — تا براندازی مسلمانی زهی کافربچه
با رخی چون چشمه خورشید و زلفی چون صلیب — تازه کردی کیش نصرانی زهی کافربچه
هر زمانی با سنایی در خرابات ای پسر — صد لباسات عجب دانی زهی کافربچه

(سنایی،۱۳۸۸: ۱۰۰۸)

نخستین ویژگی در خور توجه این شعر، خطاب مکرر «زهی کافربچه» به‌عنوان ردیف آن است. استفاده از شگرد بلاغی خطاب در شعر فارسی اغلب برای جلب‌توجه مخاطب به محور اصلی شعر به کار می‌رفته است؛ در شعر مدحی، شاعر با نام و لقبی افتخارآمیز ممدوح را مورد خطاب قرار می‌داد و در شعر زاهدانه-وعظی (ازجمله در نعت و مناقب) نیز شخصیت مورد خطاب می‌توانست خدا، پیامبر، یکی از صحابه یا یکی از شخصیت‌های مهم مذهبی باشد. در این شعر سنایی انتظارات معمول خواننده را بر هم می‌زند؛ خواننده انتظار دارد شخصیت مورد خطاب شاعر در یک شعر، فردی شایسته و قابل احترام باشد؛ اما سنایی به‌طور غافلگیرکننده‌ای یک «کافربچه» را که در جامعهٔ آن زمان شخصیتی به‌شدت حاشیه‌ای و کاملاً مطرود بوده، مورد خطاب قرار می‌دهد و تمام ویژگی‌های ممدوح را همراه با انتظارات خواننده، وارونه می‌کند.

او با این خطاب‌های مکرر، جسورانه و نامتعارف، شخصیت چالش‌برانگیز کافربچه را در مرکز توجه قرار می‌دهد و او را به محور اصلی شعرش تبدیل می‌کند. از سوی دیگر شاید سنایی با انتخاب عمدی ردیف طولانی «زهی کافربچه» به‌طور غیرمستقیم شگرد ادبی خطاب در شعر مدحی و ستایش‌های اغراق‌آمیز در این نوع شعر را به تمسخر می‌گیرد؛ زیرا حتی پرطمطراق‌ترین مدایح نیز معمولاً ممدوح خود را به این شکل در هر بیت مورد خطاب قرار نمی‌دهد.

شخصیت «کافربچه» در این شعر دقیقاً شبیه یک «ممدوح» در شعر مدحی، اما به شکل یک «ضد قهرمان»[1] حضور دارد. در سراسر این شعر، کافربچه به‌عنوان کنشگری تصویر می‌شود که رفتارهای شگفت‌انگیزش جهان شعری سنایی را پویا و زنده می‌کند. ویژگی‌های خارق‌العادهٔ کافربچه برای ایجاد شگفتی در مخاطب طراحی شده‌اند و رفتارهای او همانند رفتارهای پادشاهان مقتدر، پیامبران و دیگر شخصیت‌های مقدس در شعر مدحی، شگفت‌انگیز و الهام‌بخش است؛ حتی اگر از حیث اجتماعی، کاملاً در نقطهٔ مقابل آن‌ها باشد.

---

۱. در نمونه‌ای مشابه سوزنی سمرقندی در یکی از پاسخ‌های هزل‌آمیز خود به شعری از سنایی غزنوی، آلت تناسلی خود را به‌صورت یک ممدوح ساختگی (ضد قهرمان) تصویر می‌کند (رک. دیوان سوزنی سمرقندی: ۳۸۶)

در ابتدای شعر کافربچه به‌سبب آنکه سنایی را از مسلمانی و مسلمانان جدا کرده، مورد تحسین قرار می‌گیرد (بیت ۱)؛ او شاعر را در «خرابات قلندر» (دربار کارناوالی که «ارباب عشق»، «پاک‌بازان» و «می‌خوارگان» در آن جمع‌اند) زندانی می‌کند (بیت‌های۵و ۱-۲). سنایی از همان آغاز به شکلی معکوس، به‌جای آنکه پیوستن به اجتماع مسلمانان و ارزش‌های آن را بستاید، گسستن از آن و پیوستن به محیطی متضاد با ارزش‌ها و هنجارهای اسلامی را مورد تحسین قرار می‌دهد که نشانگر وارونگی کارناوالی فضای شعر اوست. در ادامهٔ شعر کافربچه برخلاف ممدوح در شعر مدحی، دشمنان اسلام را در میدان جنگ از بین نمی‌برد؛ بلکه با تضعیف اسلام و زندانی کردن مسلمانان و ترویج کیش نصرانی، به‌طور غیرمستقیم به دشمنان اسلام کمک می‌کند (بیت‌های ۶-۷و ۱).

در بیت پنجم شاعر بر ستایش زیبایی کافربچه و تاج‌گذاری او به‌عنوان «یوسف دوران» -پادشاه کارناوالی خرابات - تاکید می‌کند. این تجلیل چه به‌عنوان نوعی تاج‌گذاری نمایشی و ساختگی و چه به‌عنوان یک ستایش واقعی، بیانگر وارونگی بنیادین در سلسله‌مراتب نمادین اسلامی در مقایسهٔ یک «کافربچه» با یک پیامبر الهی است.

این وارونگی کارناوالی در بیت‌های ۶ و ۷ با تغییر مذهب ممدوح مرتبط می‌شود؛ کافربچه با تظاهر به بازگشت از کفر به اسلام، درواقع قصد دارد با حیله‌گری از درون به اسلام ضربه بزند و آن را از ریشه بخشکاند. در بیت بعدی، کافربچه با بازگشت مجدد به مسیحیت، این بازی تغییر دین نمایشی را ادامه می‌دهد (بیت ۷). این تغییر دین نمایشی مکرر، به نحو استعاری راهکاری برای برون‌شدن از اسلام ظاهری و نفاق‌آلود است که بیشتر مسلمانان به آن گرفتارند.

کافربچه در بیت پایانی برخلاف یک پادشاه مسلمان ایدئال، شریعت و ارکان دین را ترویج نمی‌کند؛ بلکه با حیله‌گری و ترفندهایی عجیب مصمم به نابودی کل نظام هنجاری جامعهٔ اسلامی است؛ نظامی که گویی در شخصیت شاعر تجسم یافته است (بیت ۸).

در این غزل سنایی، کافربچه را به‌خاطر براندازی اسلام و احیای کیش نصرانی می‌ستاید (بیت ۷و ۶) بدین طریق او با وارونه‌ساختن الگوی متعارف مدح در قصیدهٔ سنتی بار دیگر فضای کارناوالی غزل قلندری خود را پررنگ‌تر می‌کند. این ستایش پارودیک البته می‌تواند ستایش واقعی نیز تلقی شود؛ زیرا از منظر قلندریه و شاعران قلندری اسلام ظاهری

آلوده به ریاکاری و تظاهر، و آفت ایمان است (غنی، ۱۳۷۵) و همان‌گونه که عین‌القضات همدانی از ابن‌سینا نقل کرده، راه رستگاری در نظر اهل معرفت «خروج از اسلام مجازی و دخول در کفر حقیقی» است (عین‌القضاهٔ همدانی، ۱۳۷۳). از این منظر براندازی اسلام ظاهری توسط کافربچه در حقیقت مایهٔ نجات اسلام و مسلمانان است. آنچه در اینجا جالب‌توجه است، این است که یک فرد غیرمسلمان، شاعر و مردم را به درک درست از اسلام راهنمایی می‌کند. درواقع او به اسلام مجازی می‌تازد تا اسلام حقیقی را نجات دهد. این امر، برعکس چیزی است که در اشعار مدحی در وصف پادشاهان دیده می‌شود؛ در اشعار مدحی، کسی که از اسلام حمایت و دشمنان آن را مغلوب می‌کند، پادشاهی مسلمان است؛ اما اینجا یک کافربچهٔ غیرمسلمان این نقش را بر عهده دارد؛ این وارونگی آشکار، با صبغهٔ عرفانی، در فضای کارناوالی شعر موجب می‌شود که مفهوم «نجات» که در انواع دیگر شعر به معنای واقعی کلمه به کار برده می‌شود، در اینجا به شکلی نمادین و در معنایی باطنی به کار رود.

این شعر با شعر زاهدانه و شعر مدحی ویژگی مشترک و مهم دیگری نیز دارد و آن بازنمایی مکان خاصی در جغرافیای خیالی شعر فارسی به نام «خرابات» است؛ نمادی که بدون شک بیشترین ارتباط را با قلندریات دارد و سنایی در این شعر آن را «خرابات قلندری» خوانده است. خرابات از نظر لغوی جمع «خرابه» به معنای ویرانه است؛ اما در شعر قلندری خرابات محلی برای می‌گساری و خوش‌باشی و نشاط و کام‌جویی است؛ بنابراین مفهوم «ویرانی» یا «خرابی» در واژهٔ «خرابات» به هیچ‌وجه متضمن هشدار یا پند به مخاطب نیست، بلکه استعاره‌ای از رهایی انسان از تعلقات نفس و شرط لازم برای ورود در جهان قلندری است.

این مکان ویران، همچون خرابه‌های بی‌جان شعر زاهدانه –از قبیل ویرانه‌های ایوان مدائن در قصیدهٔ خاقانی– برای وعظ خواننده دربارهٔ ناپایداری لذت‌ها و شکوه دنیوی نیست (نک. دیوان خاقانی: ۳۵۸)؛ بلکه برعکس، خرابات در شعر قلندری مکانی مملو از شادی و نشاط عرفانی و مرکز فعالیت‌های هنجارشکنانه است. کهنگی و فرسودگی ضمنی آن –چه از لحاظ فیزیکی و چه به لحاظ استعاری– بازتابی از وضعیت روحی ساکنان خرابات است و اگر به معنای واقعی کلمه در نظر گرفته شود، نقد ضمنی از کاخ‌های

مجللی است که در اشعار مدحی -با ذکر جزئیات- مورد ستایش قرار می‌گیرد. «اهل خرابات» به این عمارت‌های فریبندهٔ دنیوی دل نمی‌بندند؛ اما نه از سر زهد و پارسایی (چنان‌که در اشعار زاهدانه، همهٔ بناهای دنیوی گذرا و مایهٔ غفلت شمرده می‌شود)؛ بلکه ازآن‌رو که تنها با انعکاس معنای ویرانی خرابات در ژرفای جان آن‌هاست که می‌توانند با معشوق خود یعنی پادشاه کارناوالی خرابات متحد شوند.

خرابات در این شعر به‌مثابهٔ یک دربار ساختگی[1] با درباریان خاص خود از قبیل «پاک‌بازان» (بیت ۲)، «ارباب عشق» (بیت ۲) و «می‌خوارگان» (بیت ۵) -و در بسیاری از اشعار دیگر «ساقیان» و «خنیاگران»- تصویر شده است. در این دربار وارونه، «حاکم کافر» قدرت و اختیار زندانی‌کردن رعایای مسلمان را، البته در شکلی عاشقانه، دارد (بیت ۱)؛ حقی که متعلق به پادشاهان بود و شاعران درباری در دوره‌های میانی برای این موضوع ژانر خاصی به نام حبسیات (شعر زندان)، اختصاص داده بودند. این دربار کارناوالی صوفیانه قطعاً نه دربار سلطنتی پادشاهان و حاکمان اسلامی است که در شعر مدحی به تصویر کشیده شده است و نه بارگاه ملکوتی خداوند که توسط شاعران وعظ‌گوی ترسیم شده است؛ بلکه تصویری وارونه و پارودیک از این دو الگوست که همانند دگرفضای فوکو، هم به‌لحاظ جغرافیایی و هم از نظر فرهنگی «در حاشیه» و «خارج از محدودهٔ نظم اجتماعی» قرار دارد و برخلاف دربار سلاطین یا مکان‌های عبادی مانند مسجد و خانقاه، فضایی ایدئال برای فعالیت‌های ضداجتماعی و ضدمذهبی (مانند باده‌گساری، قماربازی و فعالیت‌های نامشروع جنسی) و پناهگاهی برای رهایی از سلطهٔ نهادهای ذی‌نفوذ اجتماعی و رسیدن به آزادی فردی معنوی است.

---

۱. گرچه سنایی در این شعر به صراحت به خرابات به‌عنوان یک دربار اشاره نمی‌کند، در اشعار دیگر این کار را می‌کند. به‌عنوان مثال، غزلی با مطلع

تا سوی خرابات شد آن شاه خرابات همواره منم معتکف راه خرابات (سنایی، ۱۳۸۸: ۷۴)

از این قبیل است.

نتیجه‌گیری

در جهان ادبیات هر متن جدیدی به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم در پاسخ به متن‌های موجود پدید می‌آید؛ ازاین‌رو برای درک کامل قلندریات، می‌توان آن را به‌مثابهٔ یک ضدژانر هتروتوپیک در پاسخ به شعر مدحی و شعر زاهدانه-وعظی، در نظر گرفت. اگرچه مضامین اصلی و ریشه‌های شعر قلندری در آثار شاعرانی چون امیر معزی و سنایی و حتی پیشتر از آن‌ها رواج داشته، این سبک ادبی تنها به آن‌ها محدود نشده و همچنان ادامه یافته و هر شاعر جدید با نگاهی نو به آثار پیشینیان و به کارگیری شگرد بین‌ژانری «وارونه‌سازی» به خلق مضامین و سبک‌های جدید در این حوزه پرداخته است. به‌این‌ترتیب علاوه‌بر مضامین و قالب‌های پیشین، زیرگونه‌های جدیدی از شعر قلندری پدید آمده که به شیوه‌ای بدیع به قراردادها و مدل‌های رایج در سنت شعر فارسی واکنش نشان داده است. طبقه‌بندی جدیدی که در این پژوهش از انواع شعر قلندری ارائه شده است، اگرچه ممکن است قطعی و نهایی نباشد، نشان می‌دهد که این شعر به مراتب متنوع‌تر از آن چیزی است که به نظر می‌رسد و هر شاعر قلندری به شیوه‌ای خاص و متفاوت با این سنت شعری مواجه شده و بر جنبه‌های خاصی از آن تأکید کرده است. این طبقه‌بندی ممکن است که در همهٔ موارد به پاسخ‌های قطعی و منظم نرسد، اما درک ما را تا حد قابل توجهی از روند تاریخی تکامل شعر قلندری افزایش می‌دهد و علاوه‌بر آن دیدگاه ساده‌انگارانه‌ای را که نظام ژانری شعر فارسی را تنها به چند قالب شعری یا چند ژانر موضوعی محدود می‌کند، به چالش می‌کشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

انوری، علی‌بن‌محمد. (۱۳۷۶). *دیوان انوری*. به‌کوشش محمدتقی مدرس رضوی تهران: علمی و فرهنگی.

بروین، یوهانس توماس پیتر. (۱۳۷۵). «قلندریات در شعر عرفانی فارسی از سنایی به بعد». ترجمهٔ هاشم بناءپور. *معارف*. (۳۷). صص ۱۱۹-۱۰۵.

_____ (۱۳۷۸). *شعر صوفیانه فارسی: درآمدی بر کاربرد عرفانی شعر فارسی کلاسیک*. ترجمهٔ مجدالدین کیوانی. تهران: مرکز.

_____ (۲۰۱۲) مدخل «شهرانگیز در زبان فارسی» در *دائرة المعارف اسلام*. منتشرشده به‌صورت آنلاین و قابل دسترسی از طریق http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_1026

پورجوادی، نصرالله. (۱۳۷۲). *بوی جان: مقالاتی دربارهٔ شعر عرفانی فارسی*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

خاقانی شروانی. (۱۳۷۳). *دیوان خاقانی شروانی*. به‌تصحیح و تعلیقات ضیاءالدین سجادی تهران: زوار.

زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۸۵). «سنایی و سنت غزل فارسی». در *شوریده‌یی در غزنه*. به‌کوشش محمود فتوحی و علی‌اصغر محمدخانی. تهران: سخن.

_____. (۱۴۰۱). «گونه‌شناسی در ادبیات عرفانی». *عرفان‌پژوهی در ادبیات*. ۱(۱). صص ۲۰۳-۱۸۷.

_____؛ قربان‌صباغ، محمودرضا (۱۴۰۰). نظریهٔ ژانر (نوع ادبی): رویکرد تحلیلی – تاریخی. تهران: هرمس.

سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدودبن آدم. (۱۳۸۸). *دیوان حکیم ابوالمجد مجدودبن آدم سنایی غزنوی*. به‌اهتمام محمدتقی مدرس رضوی. تهران: سنایی.

سهروردی، ابوحفص عمر. (۲۰۰۶). *عوارف المعارف*. به‌اهتمام احمد عبدالرحیم سیح و توفیق علی وهبه. قاهره: مکتبه الثقافه الدینیه.

سوزنی سمرقندی. (۱۳۳۸). *دیوان حکیم سوزنی سمرقندی*. به‌تصحیح ناصرالدین شاه‌حسینی. تهران: امیرکبیر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). *تازیانه‌های سلوک*. تهران: آگاه.

_____ (۱۳۷۵). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

_____ (۱۳۸۶) *قلندریه در تاریخ*: دگردیسی‌های یک ایدیولوژی. تهران: سخن.
_____ (۱۳۹۳). *مفلس کیمیافروش: نقد و تحلیل شعر انوری*. چاپ۵. تهران: سخن.
شمیسا، سیروس. (۱۳۷۰). *انواع ادبی*. تهران: میترا.
صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۸). *تاریخ ادبیات در ایران و در قلمرو زبان پارسی*: جلد۱ و۲. تهران: فردوس.
عراقی، فخرالدین (۱۳۷۲) *کلیات فخرالدین عراقی*. به‌تصحیح نسرین محتشم (خزاعی) تهران: انتشارات زوار.
عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۷۵). *دیوان عطار*. ویرایش تقی تفضلی. تهران: شرکت انتشارات علم و فرهنگ.
_____ (۱۳۸۶) *مختارنامه*. به اهتمام محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ۲. تهران: سخن
عنصر المعالی کی‌کاوس‌بن‌قابوس‌بن‌وشمگیر. (۱۳۱۲). قابوس‌نامه. به‌تصحیح سعید نفیسی. تهران: چاپخانهٔ مجلس.
عین‌القضات همدانی.(۱۳۷۳). *تمهیدات*. به‌تصحیح و تحشیه و تعلیق عفیف عسیران. چاپ۴. تهران: منوچهری.
غنی، قاسم. (۱۳۷۵). *تاریخ تصوف در اسلام*. جلد۲. چاپ۲. تهران: زوار.
فرخی سیستانی (۱۳۷۱) *دیوان حکیم فرخی سیستانی*. به‌کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: زوار.
کارا مصطفی، احمد تارگون. (۱۳۹۹). *تاریخ کهن قلندریه*. ترجمهٔ مرضیه سلیمانی. چاپ۲. تهران: فرهنگ معاصر.
گلچین معانی، احمد. (۱۳۴۶). *شهرآشوب در شعر فارسی*. تهران: امیرکبیر.
مایر، فریتس. (۱۳۷۸) *ابوسعید ابوالخیر: حقیقت و افسانه*. ترجمهٔ مهرآفاق بایبوردی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
واعظ کاشفی کمال‌الدین حسین. (۱۳۶۹). *بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار*. به‌اهتمام جلال‌الدین کزازی. تهران: مرکز.

منابع انگلیسی

Bakhtin, Mikhail (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
Bürgel, J. C. “Qasida as Discourse on Power and Its Islamization: Some

Reflections." In *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa*, edited by Stefan Sperl and Christopher Shackle, 1:451–74. New York: E. J. Brill, 1996.

Foucault, Michel; Miskowiec, Jay (1986). "Of Other Spaces". Diacritics. 16 (1): 22–27. doi:10.2307/464648. ISSN 0300-7162

Johnson, Peter (2006). "Unravelling Foucault's 'different spaces'". History of the Human Sciences. 19 (4): 75–90. doi:10.1177/0952695106069669. ISSN 0952-6951

Glünz, Michael (1996). "Poetic Tradition and Social Change: The Persian Qasida in Post-Mongol Iran." In *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa*, edited by Stefan Sperl and Christopher Shackle, 1:183–203. New York: E. J. Brill.

Lewis, Franklin D (1995). "Reading, Writing and Recitation: Sanā'i and the Origins of the Persian Ghazal." PhD dissertation, University of Chicago.

Lewis, Franklin D (2006). "The Transformation of the Persian Ghazal: From Amatory Mood to Fixed Form." In *Ghazal as World Literature*, vol. 2: *From a Literary Genre to a Great Tradition: The Ottoman Gazel in Context*, edited by Angelika Neuwirth, Michael Hess, Judith Pfeiffer, and Borte Sagaster, 121–39. Würzburg: Ergon.

Lewisohn, Leonard (2010) "Prolegomenon to the Study of Ḥāfiẓ." In *Hafiz and the Religion of Love in ClassicalPersian Poetry*, edited by Leonard Lewisohn, 3–73. New York: I. B. Tauris.

Meisami, Julie Scott "Arabic *Mujūn* Poetry: The Literary Dimension," in *Verse and the Fair Sex: Studies in Arabic Poetry and the Representation of Women in Arabic Literature*, ed. Frederick de Long, 8–30 (Utrecht: M. Th. Houtsma Stichting, 1993), at 17–18.

Meisami, Julie Scott (1996). "Poetic Microcosms: The Persian Qasida to the End of the Twelfth Century." In *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa*, edited by Stefan Sperl and Christopher Shackle, 1:137–82. New York: E. J. Brill.

Meisami, Julie Scott (2003). *Structure and Meaning*, 181–89 *Structure and Meaning in Medieval Arabic and Persian Poetry: Orient Pearls*.New York: RoutledgeCurzon,.

Miller, Matthew Thomas (2023). "Genre in Classical Persian Poetry." In *Routledge Handbook of Ancient, Classical and Late Classical Persian Literature*, edited by Kamran Talattof. New York: Routledge.

Miller, Matthew Thomas (2022). "The Poetics of the Sufi Carnival: The Rogue Lyrics (Qalandariyyāt) as Heterotopic Countergenre(s)" In Al-ʿUṣūr al-Wusṭā, 30 (2022): 1-46.

References

Anvari, Ali ibn Muhammad. *Divan-e Anvari*. Edited by Mohammad Taghi Modarres Razavi, Elm va Farhang, 1997. (In Persian).

Broin, Johannes Thomas Peter. "Qalandariyat in Persian Sufi Poetry from Sana'i Onwards." Translated by Hashem Banapoor, *Ma'arif*, no. 37, 1996. (In Persian).

Broin, Johannes Thomas Peter. *Persian Sufi Poetry: An Introduction to the Mystical Use of Classical Persian Poetry*. Translated by Majd al-Din Keyvani. Vol. 1, Markaz, 1999. (In Persian).

Broin, Johannes Thomas Peter. "Shahrangez in the Persian Language." *Encyclopaedia of Islam*. Accessed January 4, 2024. http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_1026.

Pourjavadi, Nasrollah. *Buy-e Jan: Maqaleti darbare-ye she'r-e 'erfani-ye farsi*. Markaz-e Nashr-e Daneshgahi, 1993. (In Persian).

Khaqani Shervani. *Divan-e Khaqani Shervani*. Edited by Zia' al-Din Sajjadi, Zavar, 1994. (In Persian).

Sana'i Ghaznavi, Abu'l-Majd Majdud ibn Adam. *Divan-e Hakim Abu'l-Majd Majdud ibn Adam Sana'i Ghaznavi*. Edited by Mohammad Taghi Modarres Razavi, Sana'i, 2009. (In Persian).

Suhrawardi, Abu Hafs 'Umar. *'Awarif al-ma'arif*. Edited by Ahmad 'Abd al-Rahim Sih and Tufayl 'Ali Wahba. Maktabat al-Thaqafa al-Dinia, 2006. (In Persian).

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza. *Taziyaneh-hay-e saluk*. Agah, 1993. (In Persian).

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza. *Sovar-e khayal dar she'r-e farsi*. Agah, 1996. (In Persian).

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza. *Qalandariya dar tarikh: Degardisi-hay-e yak ideoloji*. Sokhan, 2007. (In Persian).

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza. *Maflis-e kimiyafurush: Naqd va tahlil-e she'r-e Anvari*. 5th ed., Sokhan, 2014. (In Persian).

Shamisa, sirus. *Anva'-e adabi*. Mitra, 1991. (In Persian).

Safa, Zabih Allah. *Tarikh-e adabiyat dar Iran va dar qalamru-ye zaban-e farsi*. Vols. 1 & 2. Ferdows, 2009. (In Persian).

'Iraqi, Fakhr al-Din. *Kulliyat-e Fakhr al-Din 'Iraqi*. Edited by Nasrin Mohtasham (Khaza'i), Zavar, 1993. (In Persian).

'Attar Neishaburi. *Divan-e 'Attar*. Edited by Taqi Tadhkiri, Elm va Farhang, 1996. (In Persian).

'Attar Neishaburi, Farid al-Din. *Mukhtarnama*. Edited by Mohammad Reza Shafi'i Kadkani. 2nd ed., Sokhan, 2007. (In Persian).

Farukhi Sistani. *Divan-e Hakim Farrokhi Sistani*. Edited by Mohammad Dabir-e Siyaqi, Zavar, 1992. (In Persian).

Kara Mustafa, Ahmad Targun. *Tarikh-e qahen-e qalandariya*. Translated by Marziyeh Solimani. 2nd ed., Farhang-e Mo'aser, 2020. (In Persian).

Gulchin-e Ma'ani, Ahmad. *Shahr-ashub dar she'r-e farsi*. Amir Kabir, 1967. (In Persian).

Meier, Fritz. *Abu Sa'id Abu'l-Khayr: Haqiqat va afsane*. Translated by Mehr Afag Bayburdi. Markaz-e Nashr-e Daneshgahi, 1999. (In Persian).

Wa'iz Kashfi Kamal al-Din Hosein. *Bada'i' al-afkar fi sana'i' al-ash'ar*. Edited by Jalal al-Din Kazzazi, Markaz, 1990. (In Persian).

©2025 Alzahra University, Tehran, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC- ND 4.0 license) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Mystical literature
Scientific Quarterly of Mystical Literature
ALZAHRA UNIVERSITY
JML

Journal of Mystical Literature, Vol. 16, No. 39, 2025
Alzahra University, http://jml.alzahra.ac.ir/
Scientific-research
pp.141-172

Qalandariyyat as a subgenre of mystical ghazal (with an emphasis on a ghazal by Sanā'ī)[1]

Fatemeh Rahimi[2], Hatef siahkoohian[3]

Received: 2024/11/25
Accepted: 2025/02/05

Abstract

"Studies of Qalandariyyat predominantly employ two main approaches. The first is an interpretative approach, where symbolic images that appear unconventional and contrary to religious norms within these poems are interpreted and elucidated as mystical signs. The second is the historical approach, in which these poems are examined primarily from a social perspective and in relation to the cultural and political currents of the Islamic medieval period. Among these, what has been overlooked in the study of this type of poetry is the understanding of the poetics or the poetics of Qalandariyyat and its function within the framework of early Persian genres. This research addresses the issue of how Qalandariyyat constructs its heterotopic poetics through dialogue and parodic simulation with ascetic poetry (Zuhdiyat) and eulogistic poetry (Madhiyat), representing and explaining the carnivalistic aspects of this type of poetry with an emphasis on a ghazal by Sanā'ī. The investigations revealed that Qalandariyyat operates as an anti-genre within the Persian genre system; however, this opposition cannot be summarized within a single and simple framework. Instead, the broad category of Qalandariyyat, multiple diverse subcategories reside, which highlights the complexity and dynamism of the early literary genre system of Persian poetry, especially Qalandariyyat.

Keywords: Qalandariyyat, Anti-genre, Sufi literature, Carnivalization, Sanā'ī.

---

1. DOI: 10.22051/jml.2025.49220.2643
2 Assistant Professor, Department of Philosophy and Islamic Theology, Payame Noor University, Tehran, Iran: fatemeh.rahimi@pnu.ac.ir
3 Associate Professor, Department of Religions and Mysticism, Takestan Branch, Islamic Azad University, Takestan, Iran (Corresponding Author): siyahkoohiyan@iau.ac.ir
Print ISSN: 2008-9384 / Online ISSN: 2538-1997