❖ **دلیر است و بینا دل و چرب گوی زبان آوری پهلوانان شاهنامه با تکیه بر ادبیات باستانی ایران**/ عباس آذرانداز، معصومه باقری حسن کیاده / صص ۱-۲۳
❖ **پست مدرنیسم در شعر شمس لنگرودی/ عباس باقی نژاد** / صص ۲۵-۴۵
❖ **ساختار مَثَل‌گونهٔ سخن، شیوه‌ای برای القای نظر و حذف «دیگری» در کلام سعدی**/ دکتر بهداد بیرانوند ، دکتر جمیله اخیانی ، دکتر امیر مومنی هزاوه/ صص ۴۷-۶۷
❖ **پژوهشی در اشعار تاریخ جهانگشای جوینی**/ حسن جهاندار / صص ۶۹-۹۱
❖ **تحلیل و فرایند بسط معنایی گفتمان در مخزن الاسرار نظامی (با تکیه بر نظریه روش سازی معنایی ونسان ژوو)**/ فضل الله خدادادی / صص ۹۳-۱۱۱
❖ **نخستین اثر احتمالی به زبان فارسی در آناتولی**/ مهدی رحیم پور / صص ۱۱۳-۱۳۰
❖ **امر خارق العاده در حکایات عرفانی فارسی و چند داستان رئالیسم جادویی**/ پروین گلی زاده، منوچهر جوکار / صص ۱۳۱-۱۵۳
❖ **دستور زبان فارسی در قفقاز**/ محمد علی موسی زاده، دکتر محمد طاهری خسروشاهی / صص ۱۵۵-۱۸۵
❖ **فردوسی و هویت ملی ایرانیان**/ چنگیز مولایی/ صص ۱۸۷-۲۰۱
❖ **سازواری ها و فرآیندهای واجی در زبان فارسی و هندی از دیدگاه خان آرزو**/ اسدالله واحد، محمد علی کرم فر/ صص ۲۰۳-۲۳۱

سال ۷۴ / شماره مسلسل ۲۴۳/ بهار و تابستان ۱۴۰۰

- **The Eloquence of the Heroes of Shahnameh Based on Iranian Ancient Literature/** Abbas Azarandaz, Masoumeh Bagheri HassanKiadeh/ pp. 1-23
- **Postmodernism in Shams Langroudi's Poem/** Abbas Baghinezhad/ pp. 25-45
- **The Proverb Structure of Speech is a Way of Induction of Opinion and Eliminating the "other" in Sadi's words/** Behdad Beyranvand, Jamileh Akhyani, Amir Momeni Hezaveh/ pp. 47-67
- **A Study in the Poems of the History of Jahangosha Joveini/** Hasan Jahandar/ pp.69-91
- **Analysis of the Process of Semantic Expansion of Discourse in the Repository of Military Secrets (Based on Vincent Zhou's Theory of Semantic Methodology/** Fazlollah Khodadadi/ pp. 93-111
- **The First Possible Work in Persian in Anatolia/** Mahdi Rahimpoor/ pp. 113-130
- **The Extraordinary Event in Persian Mystical Narratives and some Works of Magical Realism/** Parvin Golizadeh, Manouchehr Joukar/ pp. 131-153
- **Persian Grammar in Caucasus/** Mohammad Ali Mousazadeh, Mohammad Tahery Khosroshahi/ pp. 155-185
- **Ferdowsi and Iranians' National Identity/** Changiz Mowlaee/ pp. 187-201
- **Phonological Adaptations and Processes in Persian and Hindi from Khan Arezoo's point of view/** Assadollah Vahed, Mohammad Ali Kramfar/ pp. 203-231

Année 74/ N° 243/ Printemps-Été 2021

ISSN: 2251-7979

UNIVERSITÉ DE TABRIZ

REVUE SEMESTRIELLE

DE

LANGUE ET LITTÉRATURE PERSANES

(Ex-revue de la FACULTÉ DES LETTRES)

Année 74

N° 243

Printemps-Été 2021

In the Name of GOD

Persian Language and Literature

(Former Journal of Faculty of Letters)

Founder: **University of Tabriz**
General Manager: **Vice Chancellor(Research & Thechnology)**
Editor in chief: **Dr. Mir Jalil Akrami**

Editorial board:

Dr. M. Maadankan	Professor of University of Tabriz
Dr. T. Pournamdaryan	Professor of Institute for Humanities and Cultural Studies
Dr. M. Mehdipour	Professor of University of Tabriz
Dr. M. Akbari	Professor of University of Tehran
Dr. F. Modarresi	Professor of University of Uromia
Dr. M. Bashiri	Associate Professor of Allameh-Tabatabaie's University
Dr. k. Hadidi	Associate Professor of University of Tabriz
Dr. R. Moshtagmehr	Professor of Azarbaijan Shahid Madani's University
Dr. A. Vahed	Professor of University of Tabriz
Dr. N. Alizadeh	Professor of Shahid Madani's University
Dr. A. Gholi	Professor of Shahid Madani's University
Dr. E. Eghbaly	Associate Professor of University of Tabriz

Internal Manager: **Dr. MohammadAli Moosazadeh**
Persian Editor: **Dr. Mohammad Ebrahimpour Namin**
English Editor: **Dr. Esmaiel Safaie Asl**
Page Designer: **Elham HaghRavan**

Printed by: **Tabriz University Press, Spring and Summer 2021**

Address: **Faculty of Persian literature & Foreign lanugages, University of Tabriz, Tabriz ,Iran.**
Tel: **041-33392186**
Fax: **041-33342490**
E-mail: **perlit@tabrizu.ac.ir**
Website: **http://perlit.tabrizu.ac.ir**

Indexing databases:
http://www.ISC.gov.ir
http://www.SID.ir
http://www.Noormags.ir
http://www.Magiran.com

نشریه زبان و ادب فارسی

(نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)

(دارای درجهٔ علمی- پژوهشی، مصوب وزارت علوم، تحقیقات و فناوری)

صاحب امتیاز: **دانشگاه تبریز**

مدیر مسئول: **معاونت پژوهشی دانشگاه**

سردبیر: **دکتر میرجلیل اکرمی**

هیئت تحریریه:

دکتر معصومه معدن‌کن	استاد دانشگاه تبریز
دکتر تقی پورنامداریان	استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر منوچهر اکبری	استاد دانشگاه تهران
دکتر فاطمه مدرسی	استاد دانشگاه ارومیه
دکتر محمود بشیری	دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر خلیل حدیدی	دانشیار دانشگاه تبریز
دکتر محمد مهدی‌پور	استاد دانشگاه تبریز
دکتر رحمان مشتاق‌مهر	استاد دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دکتر اسداله واحد	استاد دانشگاه تبریز
دکتر ناصر علیزاده	استاد دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دکتر احمد گلی	استاد دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دکتر ابراهیم اقبالی	دانشیار دانشگاه تبریز

مدیر داخلی: **دکتر محمدعلی موسی‌زاده**

ویراستار فارسی: **دکتر محمد ابراهیم‌پور نمین**

ویراستار انگلیسی: **دکتر اسماعیل صفایی اصل**

صفحه‌آرا: **الهام حق‌روان**

چاپ: **انتشارات دانشگاه تبریز، بهار و تابستان ۱۴۰۰**

نشانی: **تبریز، دانشگاه تبریز، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دفتر نشریات علمی**

تلفن: **۰۴۱ـ۳۳۹۲۱۸۶**

نمابر: **۰۴۱-۳۳۳۴۲۴۹۰**

وب‌سایت نشریه: **http://perlit.tabrizu.ac.ir**

ایمیل نشریه: **perlit@tabrizu.ac.ir**

پایگاه‌های نمایه کننده:

- **http://www.ISC.gov.ir**
- **http://www.SID.ir**
- **http://www.Noormags.ir**
- **http://www.Magiran.com**

ISSN :۲۲۵۹-۷۹۷۹

دو فصلنامه

زبان و ادب فارسی

نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز

سال ۷۴
شماره مسلسل ۲۴۳
بهار و تابستان ۱۴۰۰

بسم الله الرحمن الرحيم

راهنمای تدوین مقالات

۱. مقالهٔ ارسال شده باید حاصل تحقیقات نویسنده (یا نویسندگان) بوده و در نشریهٔ دیگری منتشر نشده باشد.

۲. مقاله باید شـــامل عنوان، چکیده، واژگان کلیدی (حداکثر ۵ واژه)، مقدمه، بحث، نتیجه، فهرست منابع فارسی باشد.

۳. مقاله باید دارای چکیده مبسوط انگلیسی (۱۰۰۰ کلمه) شامل عنوان، نام و مشخصات مؤلفین با لحاظ اولویت، چکیده مقاله، واژگان کلیدی، خلاصه‌ای از متن مقاله و ترجمه منابع مهم مورد استفاده به انگلیسی باشد.

۳. فایل مقاله باید بدون ذکر نام و مشـــخصـــات مؤلفین و در ابعاد A4 و با قلم اندازهٔ ۱۲ در word 2010 تایپ شده و فقط از طریق سامانهٔ نشریه (http://perlit.tabrizu.ac.ir) ارسال شود. حجم مقاله با احتساب تمام اجزاء آن نباید بیشتر از ۲۰ صفحه A4 باشد.

۴. پس از تکمیل ارسال مقاله در هر یک از مراحل بررسی یا چاپ، تغییر در تعداد یا ترتیب نام مؤلفین پذیرفته نمی شود؛ لذا خواهشمند است هنگام بارگذاری مقاله، نام و مشخصات کامل مؤلف/ مؤلفین در بخش نویســـندگان ســـایت و نیز در فایلی جداگانه با درج نویســـندهٔ مسئول، به فارسی و انگلیسی با ذکر آدرس پست الکترونیکی و شماره تلفن همراه آنها به دقت ثبت گردد. در صورت درج نام و مشخصات مؤلفین داخل فایل اصلی مقاله یا به عنوان نام فایل، هیئت تحریریه از بررسی آن معذور خواهد بود.

۵. چکیدهٔ مقاله باید تصـــویری کلی از مقاله را در ۱۵۰ تا ۲۵۰ (حداکثر در ۱۰ ســـطر و یک پاراگراف) در اختیار خواننده قرار دهد و شـــامل مختصـــری از بیان مســـئله، هدف و روش تحقیق، و یافته‌های جدید مقاله باشد.

۶. مقدمه مقاله ترجیحاً باید شامل طرح تفصیلی موضوع و سؤال‌های اساسی، مبانی نظری، پیشینه تحقیق، ضرورت و خلأ تحقیق و در صورت لزوم، بیان وجوه کاربردی آن باشد.

۷. معادل لاتین واژه‌های تخصـــصـــی مهم و نام افراد کمتر شـــناخته شـــده با قلم Times New Romanدر اندازهٔ ۱۱ داخل پرانتز و رو به روی کلمه درج شود.

۸. در ارجاعات از شیوهٔ (نام خانوادگی نویسنده، سال نشر: صفحه) استفاده شود. اگر اثری بیش از یک جلد داشته باشد، بعد از نام مؤلف و سال نشر، شماره جلد و صفحه بعد از علامت دو نقطه (:) ذکر شود

۹. از نقل‌قول‌های مستقیم بیش از چهار سطر تا حد امکان پرهیز شود.

۱۰. منابع فارسی و انگلیسی به صورت مجزا در پایان مقاله با ترتیب الفبایی مانند نمونه‌های ذیل آورده شود:

کتاب: نام خانوادگی، نام، (سال انتشار) (درون پرانتز)، *نام کتاب* (ایتالیک)، نوبت چاپ، نام مترجم یا مصحح، محل نشر: نام ناشر.

مقاله: نام خانوادگی، نام، (سال انتشار) (درون پرانتز)، «عنوان مقاله» (درون گیومه)، *نام نشریه* (ایتالیک)، سال (دوره)، شماره، صفحات مقاله (ص ❋-❋).

-Jorjani, Abd ol - Qader (1992). Asrar ol-Blagha. Jalil Tajlil (Trans.), 3rd ed. Terhran: University of Tehran Press.

-Safa, Zabih ol-Lah (1984). Literary History of Iran, Mohammad Torabi (Sum.), V. 2, 16th ed. Tehran: Ferdows press.

-Berkerian, D. A. (1993). The ADA and the hiring process in organizations. Consulting Psychology Journal: Practice and Research, 45 (2), p. 10-36.

یادآوری

۱. مقالات فقط از طریق سامانهٔ نشریه (http://perlit.tabrizu.ac.ir) دریافت می‌شود.

۲. چنانچه رسم‌الخط مقاله مطابق آخرین شیوه‌نامه فرهنگستان زبان و ادب فارسی تنظیم نشده باشد، از دستور کار خارج می‌شود.

۴. حق چاپ هر مقاله، پس از پذیرش محفوظ است و نویسندگان متعهد می‌شوند تا مشخص شدن وضعیت مقاله، آن را به جای دیگر نفرستند. چنانچه این موضوع رعایت نشود، هیئت تحریریه در اتخاذ تصمیم مقتضی مختار است.

۵. نشریه در اصلاح مقالاتی که نیاز به ویرایش داشته باشند، آزاد است.

۶. آراء و نظریه‌های مندرج در مقاله‌ها، مبیّن نظر سردبیر و هیئت تحریریه نشریه نیست.

فهرست

دلیر است و بینا دل و چرب گوی زبان آوری پهلوانان شاهنامه با تکیه بر ادبیات باستانی ایران/ عباس آذرانداز، معصومه باقری حسن کیاده.....	۱
پست مدرنیسم در شعر شمس لنگرودی/ عباس باقی نژاد	۲۵
ساختار مَثَل‌گونهٔ سخن، شیوه‌ای برای القای نظر و حذف «دیگری» در کلام سعدی/ دکتر بهداد بیرانوند،دکتر جمیله اخیانی ، دکتر امیر مومنی هزاوه.....	۴۷
پژوهشی در اشعار تاریخ جهانگشای جوینی/ حسن جهاندار.....	۶۹
تحلیل و فرایند بسط معنایی گفتمان در مخزن الاسرار نظامی (با تکیه بر نظریه روش سازی معنایی ونسان ژوو)/ فضل الله خدادادی.....	۹۳
نخستین اثر احتمالی به زبان فارسی در آناتولی/ مهدی رحیم پور.....	۱۱۳
امر خارق العاده در حکایات عرفانی فارسی و چند داستان رئالیسم جادویی/ پروین گلی زاده، منوچهر جوکار.....	۱۳۱
دستور زبان فارسی در قفقاز/ محمد علی موسی زاده، دکتر محمد طاهری خسروشاهی.....	۱۵۵
فردوسی و هویت ملی ایرانیان/ چنگیز مولایی.....	۱۸۷
سازواری ها و فرآیندهای واجی در زبان فارسی و هندی از دیدگاه خان آرزو/ اسدالله واحد، محمد علی کرم فر.....	۲۰۳

ENGLISH EXTENDED ABSTRACTS

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۳/ بهار و تابستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

دلیر است و بینا دل و چرب‌گوی
دربارهٔ زبان‌آوری پهلوانان *شاهنامه* با تکیه بر ادبیات باستانی ایران

عباس آذرانداز[۱]، معصومه باقری حسن کیاده[۲]

[۱]پژوهشگر پژوهشکده فرهنگ اسلام و ایران، دانشگاه شهید باهنر کرمان (نویسندهٔ مسئول)

[۲]استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر تبریز

چکیده

«زبان‌آوری» یا «سخنوری» شخصیت‌های اسطوره‌ای و حماسی پیشینه‌ای دیرینه در ادبیات ایران دارد. فردوسی بسیاری از شخصیت‌های *شاهنامه* را با صفاتی چون «گوینده»، «سخنور»، «چرب‌زبان»، «چرب‌گوی» و «گشاده‌زبان» معرفی کرده است و آن‌ها را با این صفات ستوده است. برخی اصطلاحات ادبی چون «سخن شیرین» و «زبان شیوا» دقیقاً در *اوستا* کاربرد داشته و به زبان فارسی رسیده است و برخی نیز چون ویاخَنه، صفت مهر در مهریشت به معنای سخنوری و زبان‌آوری، تنها به شکل مهجورِ گیاخن در شعر رودکی و برخی لغت‌نامه‌های فارسی چون *لغت فُرس* اسدی به کار رفته و استمرار نیافته است، اما مفهوم آن به‌عنوان یک صفت پهلوانی در متون حماسی و در میان پهلوانان خودی و بیگانه ادامه پیدا کرده است. در این مقاله کوشش می‌شود گسترهٔ معنایی «زبان‌آوری» که ویژگی مشترک ایزد مهر، زرتشت پیامبر، پهلوانانی چون گرشاسب، سام، رستم و گیو، و حتی پهلوانان تورانی است در متون ایرانی از گاهان تا *شاهنامه* بررسی شود.

کلیدواژه‌ها: زبان‌آوری، *شاهنامه*، *اوستا*، ایزد مهر، پهلوان، رستم.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۱/۲۹ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۰۶/۱۹

[۱]**E-mail**: azarandaz@uk.ac.ir
[۲]**E-mail**: mbagherih@uk.ac.ir

ارجاع به این مقاله: آذرانداز، عباس، باقری حسن کیاده، معصومه، (۱۴۰۰)، دلیر است و بینا دل و چرب گوی، در بارهٔ زبان آوری پهلوانان شاهنامه با تکیه بر ادبیات باستانی ایران، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*.
10.22034/PERLIT.2021.45543.3070

مقدمه

داستان ملاقات فردوسی و سلطان محمود غزنوی، مذکور در *تاریخ سیستان* (صص. ۸-۷) را همه شنیده‌ایم که محمود پس از خواندن آن گفت «همهٔ *شاهنامه* خود هیچ نیست مگر حدیث رستم.» البته تردیدی نیست که سلطان محمود از نیّت بلند فردوسی بی‌خبر بود و نمی‌دانست که او در *شاهنامه* تنها قصد ندارد حدیث رستم را بگوید بلکه می‌خواهد سهم خود را در مقاومت ملی در برابر سلطهٔ بیگانگان و بازیابی هویت به‌خطرافتادهٔ ایرانیان ادا کند. فردوسی روایتی از تاریخ ایران را به نظم کشید که از یک سو پادشاهان پیشدادی و کیانی را در بر می‌گرفت که ریشهٔ کهن هندوایرانی و اوستایی داشت، و از سوی دیگر به فرهنگ و تاریخی پیوند می‌خورد که به دوران اشکانی و ساسانی بازمی‌گشت. رستم نیز تنها جنگجویی نبود مانند یکی از سپاهیان سلطان محمود که او ادعا می‌کرد اندر سپاهش هزار مرد چون رستم هست (همان)، بلکه میراث‌دار ایزدان بزرگی چون میتره، ایندره، وایو و غیره بود و به‌جز جنگاوری، به هزار هنر آراسته بود. او خردمند، بیداردل، نگهبان پیمان و دشمن پیمان‌شکنان، زیبا، در بزم‌آرایی هنرمند و در سخنوری و چرب‌زبانی بسیار توانا بود.

در *شاهنامه*، در بسیاری اوقات نقش هنر زبان‌دانی و سخنوری برخی شخصیت‌ها به حدی است که قادر است یک واقعهٔ قومی ومیهنی را رقم بزند؛ یا این‌که از وقوع یک رخداد جلوگیری کند؛ و یا گره به‌ظاهر ناگشودنی را در ماجرایی عاشقانه بگشاید. توانایی و قدرت زبان پهلوان در کنار گرز و شمشیر و کمان چون سلاحی مؤثر و کاری او را در نبرد یاری می‌رساند. فردوسی بسیاری از شخصیت‌های *شاهنامه* را با صفاتی چون «گوینده»، «سخنور»، «چرب‌زبان»، »چرب‌گوی» و «گشاده‌زبان» معرفی کرده است و آن‌ها را با این صفات ستوده است. در متون اوستایی و پهلوی نیز این چنین است و شواهد متنی نشان می‌دهد که سنت ریشه‌داری مربوط به دورهٔ هندوایرانی، و یا حتی کهن‌تر از آن، هندواروپایی دربارهٔ ارزش سخنوری وجود داشته که تا عصر *شاهنامه*، و پس از آن نیز ادامه پیدا کرده است. ویژگی‌های مشترک زیادی میان ایزدان هندوایرانی و شخصیت پهلوانان *شاهنامه* می‌توان دید که یکی از آن‌ها «زبان‌آوری» است، هم در *اوستا* و متون پهلوی و هم در *شاهنامه* از زبان‌آوری برخی شخصیت‌ها یاد شده است، و یا در این باره اصطلاحات ادبی همانندی در متون مختلف دیده می‌شود، نمونه‌های بسیاری از تصویرهای ادبی وجود دارد که ریشه در ادبیات ایران باستان داشته و به شعر فارسی رسیده است.

پیشینهٔ تحقیق

مطالعهٔ متون باستان آشکار می‌کند که بسیاری از تصویرهای شاعرانه نه به‌وسیلهٔ شاعران پارسی‌گوی، بلکه در گذشته‌های بسیار دور ساخته شده ولی با گذر زمان رنگ کهنگی نگرفته و به کار برده می‌شوند. اصطلاح «شیرین‌سخن» یکی از این موارد است که البته شاید حسّامیزی بسیار زیبایش سبب ماندگاری آن شده است. دکتر بهمن سرکاراتی در مقاله‌ای با ذکر شواهدی از شعر حافظ و برخی شاعران دیگر که اصطلاح شاعرانهٔ «شیرین سخن» را به کار برده‌اند به همراه شواهدی از متون مانوی، پهلوی، پارتی پیشینه و تداوم آن را نشان داده است. مثلاً در دو متن مانوی به زبان فارسی میانه عبارت pad drōd niwāg ī šīrēn «نوای شیرین»، و در *کارنامهٔ اردشیر بابکان* که به زبان پهلوی است ī šīrēn «با درود شیرین» به کار رفته است. سرکاراتی با واژه‌ای به مفهوم «شیرین» در *اوستا* و متون ودایی و آثار هومر که همین ترکیب شاعرانه را ساخته معتقد است این اصطلاح پیشینهٔ هندواروپایی دارد (سرکاراتی، ۱۳۶۹: ۶۳-۴۸). اصطلاح ادبی دیگر «زبان شیوا» است که یک ترکیب بسیار معمول و رایج در زبان ادبی و حتی روزمره است. در ظاهر امر، برخلاف «سخن شیرین» که ذوق شاعرانه‌ای در آن به کار رفته است این ترکیب فاقد هرگونه صنعت ادبی است، اما یک شاهد اوستایی وجود دارد که در آن برای زبان صفت شیوا به کار رفته است؛ این صفت در آن عصر معنای استعاری داشته است، چون معنی اصلی آن امروزه کاربرد ندارد شاعرانه بودن آن دریافت نمی‌شود. در یسن ۶۲، ستاینده از ایزد آذر درخواست می‌کند به او دانایی mastīm، افزون‌بخشی spānō و زبان شیوا xšuuiβrəm hizuuąm ارزانی کند.

dāiiå mē ātarš puϑra ahurahe… mazdå mastīm spānō xšuuiβrəm hizuuąm urune uši

به من ارزانی دار ای آذرِ اهورامزدا... دانایی، افزون‌بخشی، زبان شیوا، هوشیاری روان را

hizū- «زبان» و xšuuiβra- «شیوا» دقیقاً همان ترکیبی است که امروزه در «زبان شیوا» دیده می‌شود. مولایی در مقاله‌ای این موضوع را بررسی کرده و برای اشتقاق واژهٔ xšuuiβra- ریشهٔ xšuuip- به معنای «شتاب گرفتن» را پیشنهاد می‌کند. او در واقع این عبارت اوستایی را به‌عنوان دلیلی بر اثبات دیدگاه خود در معنای این ریشه و مشتقات دیگر آن مطرح می‌کند: «این واژه(xšuuiβra-) در یسن ۶۲ بند ۴ در توصیف زبان (hiauuā-) به کار رفته و بافت کلام آشکارا نشان می‌دهد که مراد از آن «شیوایی زبان و حرکت تند آن برای ادای سخن» بوده است» (مولایی،

۱۳۹۴: ۵۰۵). -xšuuiβra در *اوستا* به معنای «تند، شیوا» است که در پهلوی به‌صورت šēbāg آمده است (Bartholomae, 1904: 563)، در

فارسی «شیوا» تند و تیز معنی می‌دهد. یکی از مشتقات این ریشه را در تیشتریشت می‌یابیم که در آن پرواز برق‌آسای ستارهٔ تیشتر بر فراز دریای فراخکرد به تیری که آرش شیواتیر ərəxšō xšuuiβi.išuš پرتاب کرد تشبیه شده است:

tištrīm stārəm raēuuaṇtəm xvarənaŋuhaṇtəm yazamaide yō auuauuaṯ xšuuaēβō vazaite auui zraiiō vourukašəm yaϑa tiγriš mainiiauuaså yim aŋhaṯ ərəxšō xšuuiβi.išuš xšviβi.išuuuatəmō airiianąm airiiō.šiϑaṯ haca garōiṯ xvanuuaṇtəm auui gairīm

تیشتر، ستارهٔ رایومند را می‌ستاییم/ که چنان برق‌آسا پرواز کند/ دریای وروکشه (فراخکرد) را/ همچون تیر پرّان در مینو/ که آن را پرتاب کرد آرش شیواتیر/ شیواترین آریاییان/ از کوه اریوخشوت/ کوه خوونت را (زرشناس؛ گشتاسب، ۱۳۸۹: ۳۰).

تفضلی بر اساس نظر بارتلمه، «تیزتیر» را برای این ترکیب تیشتریشت به کار برده است (تفضلی، ۱۳۵۶: ۷۸). صفت آرش، که شکل صفتی دیگر آن در آبان‌یشت به‌صورت xšuuaēβiiaṯ.aštra. «تازیانه‌های تندتاب»، به‌عنوان صفت تازیانه به کار رفته است. ستاینده از ایزدبانو اناهیتا درخواست داشتن املاکی کرده است که در آن «تازیانه‌ها در آن به‌سرعت پیچ و تاب می‌خورند» (مولایی، ۱۳۹۲: ۱۴۴). ترکیب اوستایی ərəxšō xšuuiβi.išuš در پهلوی به‌صورت ēraš ī šēbāg-tīr «آرش شیباگ‌تیر» درآمده است، در رسالهٔ پهلوی *ماه فروردین روز خرداد* آمده است که در این روز منوچهر و آرش شیواتیر، ایران را از افراسیاب بازپس گرفتند (Jamasp-Asa, 1897: 104). بنابراین می‌توان دید که چگونه واژهٔ هزاران‌سالهٔ «شیوا» که در اصل مفهوم تند و تیز داشته و این معنای قاموسی در مشتقات دیگر آن به‌عنوان صفت تیرِ آرش و صفت تازیانه نمونه‌هایی از آن در *اوستا* به کار رفته، در یسن ۶۲، نقش صفت برای زبان پیدا می‌کند که یک مفهوم استعاری است، و همین مفهوم استعاری به حیات خود ادامه داده است. امروزه شیوا یعنی فصیح و بلیغ، و درواقع معنای استعاری آن فراموش شده است. شیرین‌زبان بودن، شیوازبان بودن و زبان‌آوری از گذشته‌های بسیار دور در ادبیات ایران حائز اهمیت بوده و آنچه ما در شعر فارسی و *شاهنامه* می‌بینم ادامهٔ یک سنت ادبی بسیار کهن است.

نمونهٔ دیگری از این سنت را در واژهٔ viiāxana- به معنای «زبان‌آور، سخنور» می‌بینیم که نخستین بار در *اوستا*، به‌عنوان صفت مهر و گاه صفت شخصیت‌های دیگر به کار رفته، و تا عصر

رودکی به‌صورت تحول‌یافتهٔ «گیاخن» بر جای مانده است. یوسف سعادت، واژهٔ «کیاخن» را در شعر رودکی، و با مفهوم یکسان با واژهٔ اوستایی ویاخَنه در بسیاری از فرهنگ‌های لغت یافته، و با تشخیص این که این واژه همان واژهٔ ویاخَنه اوستایی است، ریشه‌شناسی کرده و تلفظ دقیق آن را به دست داده است (سعادت، ۱۳۹۲: ۳۲۸-۳۲۳).

گسترهٔ کاربرد زبان‌آوری در *شاهنامه*

در ادبیات ایران، از *اوستا* تا *شاهنامه* شخصیت‌های زیادی گفته شده است که دارای نفوذ کلام و سخنوری بوده‌اند، از ایزد مهر، ایزد آذر، زرتشت پیامبر در متون اوستایی گرفته تا پهلوانان و غیر پهلوانان در متون پهلوی و *شاهنامهٔ* فردوسی. در مورد پهلوانان روشن است که آنان توانایی زبانی را لازم دارند تا در برابر حریف رجزخوانی کنند، اما این منابع نشان می‌دهد که آن‌ها همیشه هم این توانایی را تنها برای میدان جنگ به کار نمی‌برند، گاه با اندرزهای خود فلسفهٔ زندگی را برای دیگران تشریح می‌کنند، یا گاهی لازم می‌شود پهلوان با نفوذ کلام خود یک مشکل به ظاهر چاره‌نشدنی را حل کند، مثلاً نوذر که پس از مرگ منوچهر، بر تخت شاهی نشسته، راه بیداد پیشه کرده است، مردی را فرو گذاشته و تنها مشغول مال‌اندوزی است. بزرگان ایران از او به تنگ آمده دست به دامان سام پهلوان می‌شوند و او برای حل مشکل از گرگساران، محل زندگی‌اش به بارگاه نوذر می‌آید:

به نوذر در پندها برگشاد سخن‌های نیکو همی کرد یاد

او با چرب‌زبانی برای نوذر از فریدون، هوشنگ و منوچهر می‌گوید، از این‌که جهان را با داد و دهش اداره می‌کردند و بیدادگر نبودند و بدین ترتیب با سخنان خود نوذر را به راه می‌آورد:

دل او به کژی به راه آورید چنان کرد نوذر که او رای دید

(خالقی: ۱/ /۵۵/۲۸۹)

البته زبان‌آوری مخصوص پهلوانان نیست، شاهان، برخی بزرگان و یا فرستادگانی که مأموریت به جایی داشتند و حامل پیامی بودند نیز می‌بایست زبان‌آور و چرب‌زبان باشند، مثلاً جَندل که از طرف فریدون برای خواستگاری دختران سرو، شاه یمن برای سه پسرش به یمن می‌رود فردوسی دربارهٔ او چنین می‌گوید:

چو بشنید جندل ز خسرو سخن یکی رای پاکیزه افکند بن

که بیداردل بود و بسیار مغز زبان‌چرب و شایستهٔ کار نغز

(همان: ۵۹/۹۳/۱-۵۸)

نمونه‌هایی که افراد سخنور با زبان‌آوری هنرنمایی کرده یا به اهداف خود رسیده‌اند در *شاهنامه* بسیار است، مطالعهٔ منابع کهن نشان می‌دهد که این موضوع عنصری ریشه‌دار در فرهنگ ایرانی بوده است. کهن‌ترین نمونه‌های زبان‌آوری ادبیات ایران را در گاهان، سپس *اوستای نو*، که سرود اوستایی مهر از این لحاظ بسیار مهم است، و در دورهٔ میانه در متون پهلوی می‌توان یافت. زبان‌دانی و زبان‌آوری مانند بسیاری از عناصر فرهنگی و ادبی دیگر، پس از اسلام نیز به حیات خود ادامه داده و در *شاهنامه*، به مثابهٔ آیینهٔ بخش مهمی از فرهنگ کهن ایرانی نمودی چشمگیر پیدا کرده است.

پیشینهٔ زبان‌آوری در متون باستانی

در *ریگ ودا* که کهن‌ترین بخش وداها، کتاب مقدس هندوان است به زبان‌آوری اشاراتی شده است، ایندره، ایزد جنگ و از بزرگ‌ترین ایزدان ودایی پیش از آن‌که خدای جنگ باشد ایزد رعد و تندر است که اژدهایان خشکسالی و تاریکی را شکست می‌دهد (Macdonell, 1917: 41). صدای غرّش ایندره را می‌توان پیش‌نمونهٔ ایزدان و پهلوانانی به شمار آورد که لاف می‌زنند و رجز می‌خوانند. هرچند نسبت سخنوری به او داده نشده است اما ستایشگران او می‌توانند شیرین‌سخن باشند، در یکی از سرودهای ریگ‌ودا (RV.2.21.6) از او درخواست شده که به ستایندگان خود افزون بر نعمت‌های دیگر «شیرین سخنی» ارزانی کند[1]: «ای ایندره به ما نیکوترین دارایی، روشنی چشم، دوست‌کامی، برخورداری از خواسته، ماندگاری تن، شیرینی سخن svādánam vacaḥ و روز خجسته ارزانی دار.» در سرودی دیگر (RV.1.114.6) سراینده می‌گوید که سخن او «شیرین‌تر از شیرین» vacaḥ svādó svādīyo است (نقل از سرکاراتی، ۱۳۶۹: ۵۶).

میتره از ایزدان دیگر هندوایرانی که در وداها معمولاً همراه با ایندره است و با او ستایش می‌شود، یک سرود انحصاری برای او در *ریگ ودا* وجود دارد که در بند نخست آن از او به‌عنوان «گوینده، گویان» bruvāna- یاد شده است:

Mitró jánān yātayati bruvāṇó; Mitró dāhāra pṛthivím utá dyắm; Mitra kṛṣṭír ánimiṣābhi caṣṭe: Mitrắya havyáṃ ghṛtávaj juhta.

میتره، گوینده، مردمان را برمی‌انگیزد و زمین و آسمان را نگاه می‌دارد. میتره مردمان را با چشم باز می‌نگرد: به میتره خیرات روغنی هدیه کنید (Macdonell, 1917: 79).

میترهٔ ایرانی که در مهریشت توصیف شده صورتی تکامل‌یافته‌تر از میترهٔ ودایی به نمایش می‌گذارد؛ زبان‌آوری او نیز مفهومی روشن‌تر دارد که قابل‌مقایسه با متون حماسی و پهلوانان *شاهنامه* است که به‌تفصیل دربارهٔ آن سخن خواهیم گفت.

کهن‌ترین گواه زبان‌آوری ادبیات ایران را در *گاهان* می‌بینیم که در آن زرتشت به زبان شیوا و سخنوری خود می‌بالد و آن را یک هدیهٔ آسمانی می‌داند:

gūštā yə maṇtā aṣ̌əm ahūmbiš vīduuå̊ ahurā
ərəžuxδāi vacaŋhąm xṣ̌aiiamnō hizuuō vasō
ϑβā āϑrā suxrā mazdā vaŋhāu vīdātā rąnaiiå̊

درمان‌بخش هستی، داننده‌ای که راستی را دریافته، ای اهورا (به تعالیمت) گوش کرده است، او که به سبب ادای درست کلمات ərəžuxδāi vacaŋhąm بر زبانش مسلط است (۳۱/۱۹)[۲].

یا در جایی دیگر می‌گوید که او (زرتشت) سخندانی و ارابه‌رانی زبان را از «بخشندهٔ خرد» dātā xratəuš آموخته است:

yəmąϑrā vācəm mazdā baraitī
uruuāϑō aṣ̌ā nəmaŋhā zaraϑuštrō
dātā xratəuš hizuuō raiϑīm stōi
mahiiā rāzəṇg vohū sāhīṯ manaŋhā

پیام‌آوری که با بانگ بلند می‌گوید ای مزدا!
یاور(ت) به تحسین در راستی زرتشت (است)
بخشندهٔ خرد با اندیشهٔ نیک بیاموزد (مرا)
که ارابه‌ران زبان (و) راهم باشم (۵۰/۶).

یا همان‌گونه که گفته شد در یسن ۶۱ «شیوایی زبان» برای ستاینده درخواست شده است. برای میراثی که از ادبیات ایران باستان به *شاهنامه* رسیده است بیشتر از همه شخصیت میتره اهمیت دارد که ویژگی‌های او را در پهلوانان *شاهنامه*، به‌ویژه رستم می‌بینیم. در بند نخست و تکرارشوندهٔ همهٔ کرده‌های مهریشت (به‌جز کردهٔ نخست)، میثره (ایزد مهر) با صفت‌هایش این‌چنین معرفی می‌شود:

مهرِ فراخ‌چراگاه را می‌ستاییم
راست‌گفتارِ زبان‌آور
هزارگوشِ خوش‌تراش
بیورچشمِ بُرز
پرخردِ نیرومند

بی‌خوابِ بیدار را

یکی از نخستین صفت‌هایی که به ایزد مهر داده شده «زبان‌آور» -viiāxana است. این واژه را مترجمان پهلوی hanjamanīg «انجمنی، سخنور» معنی کرده‌اند (Bartholomae, 1907: 1477)، هرچند شکل تحول‌یافتهٔ ویاخَنَه اوستایی در ترجمهٔ پهلوی آن استفاده نشده است، اما به‌نظر می‌رسد که لااقل در نوشته‌ها این واژه تا دورهٔ فارسی نو به حیات خود ادامه داده؛ چرا که در بیتی از رودکی و پس از آن در چند فرهنگ به‌صورت «کیاخن» ضبط شده است (سعادت، ۱۳۹۲: ۳۲۵). در روایت پهلوی در بارهٔ اورواخشیه، برادر گرشاسب گفته شده که بسیار انجمنی (سخنور)[۳] بوده است (روایت پهلوی: ۵۷). بارتولومه (۱۴۷۷) viiāxana را «سخنگوی انجمن، سخنور، زبان‌آور» معنی کرده است. در بند ۶۵ مهریشت، مهر viiāxanānām viiāxanō «زبان‌آورِ زبان‌آورن» خوانده شده است. اگر واژه را در مجموعهٔ صفت‌هایی قرار دهیم که با جنگ‌آور بودن مهر پیوند دارد، برای نمونه صفت‌های این بند و بندهای دیگر مانند نیرومند، نیرومندترین (۶)، چالاک‌ترین، تهم‌ترین (۶۵)، آن‌گاه حدود معنایی صفت -viiāxana بهتر روشن می‌شود. گرشویچ، همداستان با بنونیست آن را «هماوردطلب» challenging ترجمه کرده است. از دیدگاه ادبی، چنین برداشتی از مفهوم واژه، با ظرفیت حماسی مهر بسیار هماهنگ است، اما مسئله این است که این معنا، مهر را تنها در هیئت پهلوانی به نمایش می‌گذارد که در برابر حریف خروش برمی‌آورد و رجز می‌خواند که البته گاهی، نه همیشه از این واژه چنین مفهومی برمی‌آید چنان‌که در زامیادیشت جایی که از پهلوانی‌های گرشاسب می‌گوید، سناویذک دیو، پیش از آن‌که گرشاسب او را پای درآورد، رجزخوانی می‌کند. واژه‌ای که برای رجزخوانی این دیو به کار برده شده viiāxmaniiata، فعل ماضی از مادهٔ مضارع جعلی است. جمله این است: hō avaϑa viiāxmaniiata که معنی آن می‌شود: «او چنین لاف می‌زد» یا «چنین رجز می‌خواند». مرحوم پورداوُد به پیروی از بارتولومه ترجمه کرده است «او در انجمن چنین می‌گفت» (پورداوُد، ۱۳۷۷: ۳۳۸)، که روشن است این تعبیر با عمل سناویذک هم‌خوانی ندارد، او این‌جا انجمن‌آرایی نمی‌کند، بلکه لاف می‌زند و رجز می‌خواند:

آنکه کشت سناویذک را، که شاخدار بود و دستان سنگین داشت، **او** [**که**] **چنین لاف می زد**: من نابُرنا، نه بُرنایم، چون که بُرنا شوم، زمین را چرخ خود کنم، آسمان را گردونهٔ خود کنم/

بزیر کشم مینوی افزونی‌بخش را از گرودمانِ روشن، فراز برم مینوی بد را از دوزخِ تار، هر دو گردونهٔ مرا بکشند: مینوی افزونی‌بخش و (مینوی) بد (زامیادیشت، بندهای ۴۳ و ۴۴)[۴].

شواهد متنی که از وداها تا *شاهنامه* را در بر می‌گیرد ثابت می‌کند که سخنوری و زبان‌آوری مفهومی گسترده‌تر از رجزخوانی داشته است. کریستن‌سن تا حدودی به ظرفیت معنایی این واژه نزدیک شده است اما او نیز چنان‌که خواهیم دید تنها از دیدگاه آیینی به مفهوم این واژه نگاه کرده است. او واژه viiāxmana- را در پیوند با سخنوری این چنین تبیین کرده است:

«فصاحت و سخنوری نزد مردم باستان دقیقاً همان معنایی را که امروزه برای ما دارد، نداشته است، از نظر آنان، سخنوری تنها به هنر کلامی و مهارت هنری ارتباط نداشت، مسئلهٔ اصلی برای آنان اقتدار، حکمت، نیرو و موقعیتی بود که از آن کلام گفته شده به دست می‌آمد. کلام شیوای رهبر یک گروه تأثیر کلامی روشنی بر مخاطبانش بر جای می‌گذاشت، اعتبار داشت زیرا که فرد حس می‌کرد این کلام، قانون زندگی را آشکار می‌سازد. این موضوع به اندازهٔ خود قانون زندگی مقاومت‌ناپذیر و روشن بود. صدایی صرفاً زیبا نبود که تنها برای لحظه‌ای به وجود آید. به محض این که به تلفظ در می‌آمد خود را عرضه می‌کرد: موقعیت جدیدی خلق می‌کرد، خود را به واقعیت تبدیل می‌کرد. بنابراین سخنوری، برآیند مختصری از نیروی خلاق نبود بلکه انرژی حیات بود، جوهرهٔ آن راز آفرینش و زندگی بود» (Kuiper, 1934: 254).

کوئیپر با این استدلال که مادهٔ واژه جعلی است کوشید آن را به مناظره‌های دینی پیوند دهد؛ viiāxman- اسم، به معنای «انجمن» و viiāxmaniia- مادهٔ مضارع جعلی است که «در انجمن سخن گفتن» معنی شده است (Bartholomae, 1907: 1477). کوئیپر (1960: 217- 281) عقیده دارد viiāxman- انجمن و محفلی بوده است که در آن مجادلات لفظی برگزار می‌شده است و کسی را که در این انجمن در مجادلات بر دیگران پیروز می‌شده و آن‌ها را مجاب می‌کرد viiāxana «زبان‌آور، دارای نفوذ کلام» یا به تعبیر کوئیپر «پیروز در مناظره‌ها» می‌نامیدند. به باور کوئیپر در ژرف‌ساخت چنین رسمی یک باور اسطوره‌ای وجود داشت، درواقع کسی که در مجادلهٔ بیانی پیروز می‌شد بازنمودی از ایندره بود (نقل از سعادت، ۱۳۹۲: ۳۲۶). در بندی از فروردین‌یشت (۱۶) آمده است: «با شکوه و فرّ آنان (= فروهرهای پاکان) مردی **زبان‌آور** زاده می‌شود که در **مجادله‌های لفظی** سخن‌هایش را بر دیگران می‌نیوشاند، آن که خرد-کامه می‌شود، آن که از مناظرهٔ گنوتمه‌یِ شکست‌خورده پیروز درمی‌آید» (مولایی، ۱۳۸۲: ۹۳).

این ترجمه‌ای است که مولایی از این بند به نقل از کوئیپر کرده است. آنچه این برداشت را قوّت می‌بخشد وجود واژهٔ -gaotama «گئوتمه» در آن است. دارمستتر بر آن بود که مطالب این بند تلمیحی است به مناظرات زرتشتیان با بودایی‌ها یا به عبارت دیگر با شاگردان و حواریان گئوتمه که آیین آن‌ها در اوایل قرن دوم پیش از میلاد مسیح در بخش‌های غربی ایران نفوذ یافته بود (همان: ۱۵۳). قرائن متقنی در تأیید دیدگاه دارمستتر وجود ندارد. این برداشت را شاید بتوان تنها با تکیه بر این بند فروردین‌یشت تا حدودی توجیه کرد، اما در بند بعدی که از یاری فروهرها در نبردهای سخت سخن می‌گوید و آن‌ها را نیرومندترین می‌خواند (همان: ۹۳) متن فضایی کاملاً حماسی پیدا می‌کند. در واقع تصویر پهلوان زبان‌آوری که در برابر گئوتمه پیروز می‌شود با بند بعد کامل می‌شود که می‌گوید فروهرهای نیکان در نبردهای سخت، یاری‌دهنده هستند. خویشکاری‌ای که فروهرها در مبارزه و جنگ با اهریمن به عهده می‌گیرند و در واقع رفتار حماسی که در شخصیت آن‌ها دیده می‌شود ثابت می‌کند که «مرد زبان‌آور» را در بند پیشین باید در هیئت پهلوانی تصور کرد که در رجزها و لاف‌زنی‌هایش مقابل پهلوان رقیب (گئوتمه) ایراد شده است، در واقع این مطابق است با همان مفهوم پهلوان «هماوردطلب» که بنونیست و گرشویچ از این واژه دریافت کرده‌اند.

ماه دوازدهم در تقویم هخامنشی نیز ویَخَنه -viyaxana نام دارد که برابر با اسفندماه در سال شمسی و فوریه- مارس در تقویم میلادی است. لوبُتسکی بر خلاف دیگر پژوهشگرانی که دربارهٔ اشتقاق این واژه اظهار نظر کرده‌اند[۵] بر آن است که این واژه در فارسی باستان معادل -viiāxana اوستایی است و مطابق نظر کوئیپر «پیروز در مناظره‌های لفظی» معنی می‌دهد. به عقیدهٔ او ازآن‌جاکه برخی از ماه‌های فارسی باستان به نام جشن‌هایی که در طول آن‌ها برگزار می‌شدند، نام‌گذاری شده است و چون در ایران، جشن سال نو به دوره اعتدال بهاری منتقل شده بود، بنابراین -viyax(a)na (آخرین ماه) به‌عنوان ماه مناظره‌های کلامی جشن گرفته می‌شد و یکی از مشخصه‌های جشن‌های سال نو هندوایرانی چنین بود که در آن برگزاری مراسم آفرینش جهان با مجادلات کلامی همراه می‌شد. لوبُتسکی برای اثبات ادعایش به پژوهش آبایف بر روی زبان آسی تکیه می‌کند که آسی‌ها ماهی معادل ویَخَنه به معنی «رجزخوانی» یا «تهدید کردن» داشته‌اند و معمولاً وجه نام‌گذاری این نام را این گونه تفسیر می‌کنند که یعنی تهدید سرما هنوز هم وجود دارد و زمستان می‌تواند بازگشت کند، و او احتمال می‌دهد این تهدید به‌صورت مجادلات لفظی نشان داده می‌شده است که در طول برگزاری جشن سال نو روی می‌داد (Lubotsky, 1917: 96). گرچه این اشتقاق و معنی را به

دشواری می‌توان پذیرفت، اما احتمال وجود چنین سنتی در جشن‌های سال هندوایرانی که شواهدی از آن نیز وجود دارد میزان توجه به توانایی‌های کلامی را، به‌ویژه در میان ایرانیان نشان می‌دهد.

از آنچه گذشت می‌توان نتیجه گرفت که ویاخَنه از صفات بارز میتره به شمار می‌رفته است و قدرت کلامی او از دورهٔ هندوایرانی که منحصر به نشان دادن خشم در برابر دشمن بود به‌صورت یک روش سیاسی کارآمد، هم در زمان جنگ و هم در زمان صلح، تکامل پیدا کرد. نقش زبانی پهلوانان *شاهنامه* در موقعیت‌های گوناگون حدود معنایی این صفت را که با میتره در داشتن آن مشترک هستند بهتر نشان می‌دهد. برخلاف اصطلاحات «شیرین‌سخن» و «شیوازبان» که تا امروز در ادبیات ایران به جای مانده‌اند واژهٔ ویاخَنه کاربردی عام نیافته و نشانی نیز از آن در *شاهنامه* نیست، اما ظاهراً به‌صورت «کیاخن» در اشعار رودکی به کار رفته است (سعادت: ۱۳۹۲) که این کهن‌ترین کاررفت این واژه در زبان فارسی است:

درنگ آر ای سپهر چرخ‌وارا کیاخن‌ترت باید کرد کارا

(رودکی:۱۳۷۳: ۱۸۴)

در *لغت فرس* اسدی که این بیت برای مدخل «کیاخن» شاهد آورده شده و به «آهستگی» و «نرمی» معنی شده است. برای این واژه معنای دیگری نیز در کتاب‌های لغت ذکر شده که دقیقاً معادل ویاخَنه اوستایی است: «سخن چرب و شیرین باشد که گویند تا کسی را مطیع گردانند» (فخری اصفهانی، نقل از سعادت: ۳۲۳)، یا در *برهان قاطع* افزون بر معنی آهستگی نرمی آمده است که«سخن چرب و شیرین را هم گفته‌اند» و اضافه می‌کند «با کاف فارسی هم آمده است»[۶]. منظور از کاف فارسی گاف است بنابراین تلفظ این واژه «گیاخن» است که ابدالی معمول از زبان‌های ایرانی باستان به فارسی نو است چنان‌که ویشتاسپ به گشتاسب، و وِناه به گناه تبدیل شده است. معنای چرب‌زبانی و شیرین‌زبانی واژهٔ «گیاخن» می‌تواند گسترهٔ معنایی زبان‌آوری مهر را نشان دهد، کارکردی که در شخصیت رستم تجلی آن را به خوبی می‌توان دید.

زبان‌آوری پهلوانان

پهلوانِ حماسه، سخنوری و زبان‌آوری را مانند بسیاری از ویژگی‌ها و رفتارهای دیگر خود از ایزدان عصر اسطوره به یادگار دارد. سخن تازه‌ای نیست که بگوییم پیشینهٔ برخی از شخصیت‌ها و داستان‌های حماسی را در اسطوره‌های کهن می‌توان یافت، چنان‌که داستان‌های مربوط به کیومرث، جم، ضحاک، گرشاسب و غیره در آثار حماسی و روایی را تا متون اوستایی و حتی کهن‌تر از آن تا دورهٔ هندوایرانی می‌توان ردیابی کرد. پیوند بین خدایان در اساطیر و پهلوانان حماسه در روایات یک موضوع قابل بحث در میان پژوهشگران بوده است، مرحوم بهار بر آن است که در ایران به دلیل جدا نبودن حماسه‌سرایی از اسطوره‌های کهن هندوایرانی این پیوند را بهتر می‌توان دید. پهلوانان، رفتار ایزدان را به نوعی تکرار می‌کنند. «درواقع آن بخش از زندگی پهلوانان ارزش به یاد ماندن و نقل شدن دارد که به کردار ایزدان شباهت داشته باشد» (بهار، ۱۳۸۱: ۵۵۹). همین همانندی رفتار و کردار میان شخصیت‌های اسطوره‌ای و حماسی است که ویکاندر رستم را با وایو خدای باد یکسان شمرده (به نقل از دوشن گیمن، ۱۳۸۳: ۱۰۳)، اخیراً معصومه باقری، گیو را با وایو سنجیده و بر پایهٔ شواهد موجود در *شاهنامه* و دلایل زبانشناختی سعی کرده است ثابت کند وای وه به‌صورت گیو در *شاهنامه* دگردیسی یافته است (باقری، ۱۳۹۶: ۶۰-۴۳)، و بهار شباهت‌هایی میان رستم و ایندره یافته و آن‌ها را نشان داده است (بهار، ۱۳۸۱: ۲۸). به باور نگارنده برای توصیف و توضیح بسیاری از صفات مهر می‌توان به پهلوانان *شاهنامه* به‌ویژه رستم رجوع کرد که شواهد گوناگون نشان می‌دهد بیش از همهٔ ایزدان ایرانی، او به مهر شباهت دارد. زبان‌آوری رستم و برخی شخصیت‌های *شاهنامه* از همین مقوله است. رجوع به *شاهنامه* می‌تواند در فهم برخی مطالب یشت‌ها بسیار راهگشا باشد، همان‌گونه که در مقابل، اشارات موجز یشت‌ها می‌تواند بر سابقهٔ بسیاری از رخدادها و شخصیت‌های *شاهنامه* پرتو افکند.

این که ذبیح‌الله صفا پیشینهٔ شعر حماسی ایران را به یشت‌ها می‌رساند، به دلیل عناصر مشترک بین شعر حماسی فارسی، در دورهٔ میانه و دورهٔ نو، یعنی آثاری چون یادگار زریران و *شاهنامه* با یشت‌ها است (صفا، ۱۳۶۳: ۳۵). هرچند صفا در یشت‌ها به دنبال نام شخصیت‌های اساطیری، شاهان و پهلوانان بود تا آن‌ها را با داستان‌های مشابه در *شاهنامه* بسنجد، اما همانندی این دو اثر، به زعم ما بیشتر در صفات و اشارات بی‌اندازه مختصری است که در یشت‌ها در مورد ایزدان یا اشخاص شده است، اما *شاهنامه* آن‌ها را به‌تفصیل و در طی داستان‌های طولانی تصویر کرده است. مهریشت، بیش

از همهٔ یشت‌ها واجد اشارات حماسی است، به همین دلیل برای شناخت بهتر صفات مهر باید شخصیت پهلوانان *شاهنامه*، به‌ویژه رستم را مدنظر قرار داد. صفت‌های مهر را با تکیه بر رفتارهای رستم می‌توان به دقت و با روشنی تعریف کرد، از جمله همین viiāxana «زبان‌آور» بودن او که از طریق «زبان‌آوری» و چرب‌زبانی پهلوان در نبردهای تن به تن خود را بهتر نشان می‌دهد.

از بهترین نمونه‌های رجزخوانی *شاهنامه* لاف‌زدن‌های رستم و اشکبوس در برابر یکدیگر است. رستم پیش از نبرد با زبان شیوا و کنایه‌دار خود حریف را از پای درمی‌آورد:

بدو گفت خندان که نام تو چیست؟ به بی‌تن سرت بر که خواهد گریست؟

تهمتن چنین داد پاسخ که نام چه پرسی؟ که هرگز نبینی تو کام

مرا مام من نام «مرگ تو» کرد زمانه مرا پُتک ترگِ تو کرد

(خالقی: ۳/ ۱۸۳/)

واکنش گفتاری پهلوان، و چگونگی سخن گفتن او در کارزار تعیین‌کننده است، حاضرجوابی و شیواسخنی به اندازهٔ زور بازو به پهلوان ارزش و اعتبار می‌بخشد، به همین دلیل کاموس کشانی که دیده است رستم با نیروی پیل‌افکن چگونه در نبرد با اشکبوس پیاده جنگیده، کمان‌کشی کرده و او را از پای درآورده است، علاوه بر آن‌که نشان زورمندی او را از پیران می‌جوید، از او می‌پرسد که در آوردگاه با سرکشان چه می‌گوید، یا به عبارت بهتر چگونه رجز می‌خواند:

ز پیران بپرسید کین شیرمرد چگونه خرامد به دشت نبرد؟

ز بازوی و زورش چه داری نشان **چه گوید** به آورد با سرکشان؟

(همان: ۱۸۷)

پهلوان، دلیر و خردمند و زبان‌آور است. مرد زبان‌آور نیز که در فروردین‌یشت توصیف می‌شود، چنان‌که دیدیم خرد-کامه و دلیر هم هست، توصیفی که کرسیوز از سیاوش می‌کند این چنین است، او هم دلیر است، هم خردمند، و هم البته سخنگوی و زبان‌آور:

ز خوبی و دیدار و کردار اوی ز هوش و دل و شرم و گفتار اوی

دلیر و سخنگوی و گرد و سوار تو گفتی خرد دارد اندر کنار

(جلد دوم: ۲۶۲)

از *شاهنامهٔ* فردوسی چنین بر می‌آید که دلیری و زبان‌آوری دو صفت توأمان پهلوان است. در *شاهنامه* گیو چنین توصیف می‌شود:

دلیرست و بینادل و چرب‌گوی نبرتابد از شیر در جنگ روی

(خالقی، ۳: ۱۶)

اگر به صفت زبان‌آوری ایزد مهر و دیگر ایزدان ایرانی باز گردیم و مصداق آن را در رفتارهای رستم و پهلوانان دیگر جستجو کنیم می‌بینیم که آن‌ها چگونه به مقتضای حال و مقام از این هنر استفاده می‌کنند. جز رجزخوانی و گفتن سخنان حکیمانه، پهلوان گاهی باید برای دفاع از حیثیت خود در مقابل خودی‌ها و بیان افتخارات خود از هنر زبان یاری گیرد. در روایت پهلوی روان گرشاسب در مقابل هرمزد قرار می‌گیرد، او متهم است که به آتش بی‌احترامی کرده است و او با یادآوری دلاوری‌هایش از خود جانانه دفاع می‌کند. گرشاسب پهلوانی‌های خود را یکایک و با توصیفات مؤثر برای هرمزد و ایزدان دیگر برمی‌شمرد، از کشتن اژدهای شاخدارِ اسب‌اوبار آغاز می کند: «مرا بیامرز، ای اورمزد، و آن را که برترین هستی است به من ده. اژدهای شاخدار اسب‌اوبارِ- مرداوبار را (من) کشتم و دندانش به اندازهٔ بازوی من بود و گوشش به اندازهٔ چهارده نمد بود و چشمش به اندازهٔ چرخی بود و شاخش به اندازهٔ شاخه‌ای بود. و به اندازهٔ نیم‌روز به پشت او همی تاختم تا سرش را به دست کردم و گرزی به گردنش زدم و بکشتم، و اگر آن اژدها را نکشته بودم، پس همهٔ آفریدگان تو را نابود کرده بود و تو هرگز چارهٔ اهریمن نمی‌دانستی» (*روایت پهلوی*: ۲۶۰-۲۶۱)، و به همین ترتیب هنرهای دیگر خود را، کشتنِ گندروهٔ زرین‌پاشنه، و رنجه و ستوه کردن باد یادآوری می‌کند. سخنان او بسیار مؤثر می‌افتد، به گونه‌ای که «چون گرشاسب کارهای خویش را بدین آیین گفت، ایزدان مینوی و ایزدان گیتی‌ای گریستند و زردشت سپیتمان بگریست و گفت که: «گرچه فریفتار نیستی، نسبت به روان گرشاسب به چشم من فریفتار هستی، ای اورمزد، چه اگر گرشاسب تنومند و جانمند نمی‌بود، هیچ‌یک از آفریدگان تو را به گیتی هستی نمی‌بود» (همان: ۲۶۴).

در *شاهنامه* نیز روایتی شبیه به این در مورد سام پهلوان وجود دارد که به‌نظر می‌رسد صورت تغییریافته و مردمی‌شدهٔ داستانِ گرشاسبِ متن پهلوی است که بن‌مایهٔ دینی زرتشتی داشته است. زال خواهان ازدواج با رودابه، دختر مهراب کابلی است. مهراب از نژاد ضحاک است و سام می‌داند که

منوچهر تا چه اندازه در این باره سختگیر است. سام باید چاره‌ای بیندیشد، به تنگنای دشواری افتاده است؛ از یک سو برای جبران اشتباهات گذشتهٔ خود در راندن زال و نیاز به دلجویی از او، خود را ملزم به رو انداختن در برابر منوچهر می‌بیند، از سویی دیگر یقین دارد که اگر اقدام شایسته‌ای نکند، شاه با این ازدواج مخالفت می‌کند، زور بازوی پهلوان در این‌جا کارگر نیست، هنر پهلوانی دیگری لازم است،سام مانند گرشاسب با چرب‌زبانی، مردی‌ها و پهلوانی‌های خود را به رخ منوچهر می‌کشد:

عنان‌پیچ و اسب‌افکن و گرزدار　　چو من کس ندیدی به گیتی سوار

بشد آب گردانِ مازندران　　چو من دست بردم به گرز گران

ز من گر نبودی به گیتی نشان　　برآورده گردن ز گردن‌کشان

(خالقی، جلد ۱: ۲۳۲)

سام مانند گرشاسب می‌گوید که اگر نشان پهلوانی‌اش در جهان پدیدار نبود کسی توان برابری با دیوان مازندران، اژدهای کَشَف‌رود و گُردان گرگساران را نداشت. او با آب و تاب کشتن آن‌ها را توصیف می‌کند، به‌ویژه اژدهای کَشَف‌رود را که شباهت بسیاری با اژدهای شاخدار دارد که گرشاسب او را می‌کشد:

چنان اژدها کو ز رود کَشَف　　برون آمد و کرد گیتی چو کف

زمین شهر تا شهر پهنای او　　همان کوه تا کوه بالای او

جهان را ازو بود دل پرهراس　　همی داشتندی شب و روز پاس

ز تفّش همی پرّ کرکس بسوخت　　زمین زیر زهرش همی برفروخت

(همان)

سام با تمام جزئیات هنرنمایی‌هایی خود را در تیراندازی و گرزوری در کشتن اژدها توضیح می دهد، همچنین مردی‌های دیگر خود را که نتیجهٔ آن موافقت منوچهر با ازدواج زال و رودابه است.

تورانی‌های زبان‌آور

چنان‌که گفته شد -viiāxana «سخنوری» یکی از صفات مهر است. در وندیداد نیز این صفت دو بار برای ایزد نریوسنگ به کار برده شده است (وندیداد ۲۲: بندهای ۷، ۱۳)، نکتهٔ قابل‌تأمل این است

تورانی‌ها نیز به گواهی *اوستا* ویاخَنه «سخنور» بوده‌اند. در آبان‌یشت (۷۳- ۷۲) از مومنانی نام برده می‌شود که برای *اردوی سور اناهید* قربانی می‌کنند تا خواسته‌های آنان را برآورده کند، از جمله خواسته‌های آنان یکی این است که بر تورانی‌های زبان‌آورِ دانو dānauuō tūra viiāxana چیره شوند. معنی «زبان‌آور» را که معنی دقیقی است، بارتولومه برای این واژه پیشنهاد داد اما بنونیست در این معنی تردید داشت دلیل آن همین به کار برده شدن آن برای تورانی‌ها بود؛ او می‌گفت که کاربرد این صفت با معنای «سخنور، زبان‌آور» برای تورانیان دانو نمی‌تواند مناسب باشد، او عقیده داشت باید آن را «مبارز» ترجمه کرد تا با این مردمان مناسبت پیدا کند، و به گفتهٔ او این واژه در هر بافت سخنی که به کار رفته است اشاره به مفهوم «استواری، نیرو و اقتدار» داشته است (Benveniste, 44). نظر بنونیست در این بار صائب نبود چرا که لاف زدن و رجزخوانی کردن بخشی از هنر کسی است که متّصف به viiāxana «زبان‌آور» است، و منابع حماسی اوستایی، پهلوی و *شاهنامه* گواهی می‌دهند که این صفت می‌تواند به ایرانی و غیر ایرانی، هر دو تعلق گیرد.

از ویژگی‌های بارز شخصیت‌های تورانیِ *شاهنامه* نیز زبان‌آوری آن‌هاست، افراسیاب، کرسیوز، و به‌ویژه پیران رجزخوانان زبده‌ای هستند و در موقعیت‌های بحرانی، زمانی که به نیروی بازو نتوانند کار را ازپیش ببرند با چرب‌زبانی می‌کوشند خود را از مهلکه برهانند. بنابراین وقتی که در یشت‌ها این صفت برای تورانی‌ها هم به کار می‌رود و برخی مترجمان *اوستا* شک می‌کنند که چگونه می‌شود این ویژگی پسندیده را به تورانی‌ها نسبت داد *شاهنامه* یک سند قابل‌اعتماد در حل این مشکل است. از این روی برای درک صفات مهر از جمله viiāxana (زبان‌آور) بودن او که در فروردین‌یشت آرزو می‌شود «مردی زبان‌آور بیاید»، صفتی که به گواهی آبان‌یشت حتی تورانی های دانو نیز به آن متصف‌اند، می‌توان به *شاهنامه* رجوع کرد و آن‌ها را در صفات و رفتارهای تورانی‌های *شاهنامه* جست.

تورانی‌ها به‌ویژه خاندان ویسه در یشت‌ها به دلیری و زورمندی توصیف شده‌اند (نک. آبان‌یشت، بندهای ۵۸-۵۴؛ زامیادیشت ۶۳-۵۷). در زامیادیشت آمده است که افراسیاب سه بار برای رسیدن به فرهٔ کوشش کرد اما نتوانست به آن دست یابد، با هر تلاش ناموفق، او خشمگین و نومید کلمات نامفهومی را بر زبان می‌آورد (زامیادیشت بندهای ۵۷، ۶۰ و ۶۳)، چه‌بسا این کلمات، دشنام‌هایی که تکرار برخی واج‌های آن موسیقی خاصی به وجود آورده است، به نوعی به از دست دادن ویژگی «زبان‌آوری» او اشاره دارد. افراسیاب در *شاهنامه* نیز در همان آغاز کار که هنوز شاهزادهٔ جوانی

است و پدرش پشنگ بر توران حکمرانی می‌کند، توانایی زبانی و نفوذ کلام خود را به رخ پدر می‌کشد. در زمان پادشاهی نوذر که ایران دچار ضعف شده است و پشنگ، شاه توران فرصت را برای حملهٔ به ایران مناسب می‌بیند، افراسیاب که هنوز مجال نیافته است دلاوری خود را در میدان جنگ نشان دهد در میدان «گشاده‌زبانی» او را متقاعد می‌کند که شایستهٔ جنگ شیران است:

به پیش پدر شد گشاده‌زبان دل آگنده از کین، کمر برمیان

(خالقی: ۲۹۰/ ۷۶)

با جادوی زبان خود چنان پدر را افسون می‌کند که او اعتراف می‌کند پسرش جز دلاوری و زورمندی زبانی برّنده چون تیغ دارد:

به مغز پشنگ اندرآمد شتاب چو دید آن سهی قدّ افراسیاب

بر و بازوی شیر و هم زور پیل وُزو سایه گسترده بر چند میل

زبانش به کردار برّنده تیغ چو دریا دل و کف چو بارنده میغ

(همان: ۲۹۱/ ۸۴-۸۲۹)

یا افراسیاب زمانی که آگاه می‌شود کیخسرو و فریگیس از طریق گیو فرار کرده‌اند خشمگینانه دشنام می‌دهد، شگفت آن‌که در زبان فردوسی نیز دشنام‌های او در عباراتی بیان شده است که موسیقی واجی آن به گونه‌ای خشم افراسیاب را نشان می‌دهد:

وُ زان‌پس به مغز اندرافکند باد به دشنام و سوگند لب برگشاد،

که گر گیوِ گودرز و آن دیوزاد شوند ابر غرّنده از تندباد،

فرود آورمشان ز ابر بلند بزد دست و از گرز بگشاد بند

(همان: ۴۴۴/ ۳۶۸-۳۶۶)

کرسیوز، برادر افراسیاب نیز بسیار زبان‌آور است، هم *شاهنامه* این را تأیید می کند، هم متون دورهٔ میانه؛ در *شاهنامه* با چرب‌زبانی، افراسیاب را به اعمال پلید وامی‌دارد، چنان‌که با سخنان تحریک آمیز خود موجبات قتل سیاوش را فراهم می‌کند. در *روایت پهلوی* از او به‌صراحت با صفت «بسیار زبان‌آور» یاد شده است: «جم پرفرّه بود. ضحاک بسیار جستجوگر بود. فریدون بسیار پیروزگر بود.

افراسیاب بسیار دلیر بود. **کرسیوز بسیار زبان‌آور،** یا **پرگفتار** purr guftār **بود**. سپتیور بسیار شمشیرزن بود... (روایت پهلوی، ۱۳۶۷: ۵۷). بهترین نمونهٔ زبان‌آوری تورانی‌ها که در آبان‌یشت به آن اشاره شده پیران ویسه است. نمونه‌ای از سخنوری و چرب‌زبانی پیران هنگامی آشکار می‌شود که سپاه افراسیاب در برابر سپاه ایران و رستم در موضع ضعف قرار گرفته است. در داستان کاموس کشانی، رستم پهلوانان سپاه دشمن را چون اشکبوس، کاموس، الوا و چنگش را یکی پس از دیگری شکست می‌دهد، ترس در اردوی دشمن افتاده است، پیران که در سخنوری چیره‌دست است به توصیهٔ هومان نزد رستم می‌رود، پیران به فراست دریافته است که در تنگنای عجیبی افتاده‌اند که برون‌شدی از آن از راه جنگ پیدا نمی‌شود، از این روی با چرب‌زبانی می‌کوشد خود و سپاهیانش را از شکست تمام‌عیار نجات دهد (خالقی مطلق: ۲۰۹/۳-۲۰۵). او با سخنانی مؤثر از رنج‌های خود، از رابطهٔ مهرآمیزش با سیاوش و از اقداماتش برای خریدن جان فریگیس از چنگ پدر می‌گوید، سپس با گفتن این‌که اگر جنگی دربگیرد نتیجه‌ای جز کشته شدن تعداد زیادی بی‌گناه ندارد می کوشد رستم را از جنگیدن منصرف کند، در واقع به قول خالقی مطلق «پیران نمی‌خواهد شرایط رستم را برای صلح (تحویل دادن قاتلان سیاوش) بپذیرد و از سوی دیگر از جنگ کردن با او نیز باک دارد، چگونه با چرب‌زبانی می‌کوشد تا سر خود را از چنبر بیرون آرد (یادداشت‌های *شاهنامه*: ۶۱). هرچند رستم فریب پیران را نخورده است و به گودرز می‌گوید که می‌داند «که آن پیر با ما هم آواز نیست»:

و لیکن من از خوب‌گفتار اوی نجویم همی نیز پیگار اوی

(خالقی: ۲۲۰/۳

روشن است «خوب‌گفتار » پیران تأثیر خود را گذاشته است. رستم که مانند مهر «زبان‌آورِ زبان آوران» است، همان‌گونه که در کارزار رجز می‌خواند و دل و جان حریف را با سخن و گفتار خود تسخیر می‌کند، در موقعیت‌های دیگر نیز زبان شیوای خود را به کار می‌گیرد، چنان‌که در واکنش به چرب‌زبانی‌های پیران، یلان را چون طوس و گودرز و رُهّام و گیو و فریبرز و گُستهم و خَرّاد را می‌خواند و «چندی سخن‌های بایسته می‌راند»:

تهمتن چنین گفت با بخردان هُشیوار و بیداردل موبدان:

کسی را که یزدان کند نیک‌بخت سزاوار باشد وُرا تاج و تخت،

جهان‌گیر و پیروز باشد به جنگ، نباید که یازد به بیداد چنگ
ز یزدان بود زور و ما خود که‌ییم برین تیره‌خاک اندرون بر چه‌ییم
نباید کشیدن کمانِ بدی ره ایزدی باید و بخردی
که گیتی نماند همی بر کسی نباید بدو شاد بودن بسی
هنر مردمی باشد و راستی زکژّی بود کمی و کاستی

(همان: ۳/ ۲۱۷)

رستم پس از این سخنانِ حکیمانه، از پیران و نیکویی‌هایش در حق سیاوش می‌گوید و از این که چگونه فریگیس و کیخسرو با «گفتار او» از دست افراسیاب رهایی یافته‌اند:

فریگیس و کیخسرو از اژدها «به گفتار» او بُد که آمد رها

(همان)

رستم در آخر می‌گوید که بر دلش خورده است که از میان تورانیان نخست پیران به کین‌خواهی سیاوش کشته می‌شود، اما دوست ندارد به دست او «این پیر با انجمن» کشته شود:

ولیکن نخواهم که بر دست من شود کشته «این پیر با انجمن»

(همان)

تردیدی وجود ندارد که «با انجمن» همان hanjamanīg «انجمنی، سخنور، زبان‌آور» فارسی میانه است که مترجمان پهلوی به جایviiāxana اوستایی به کار برده‌اند.

نتیجه‌گیری

شاهنامه، با توجه به نوع ادبی خود عرصهٔ سخنوری و زبان‌دانی پهلوانانی است که در برابر حریف رجزخوانی می‌کنند، با زبان شیوای خود سرزمینی را از تنگنا می‌رهانند، پر است از سخنان حکیمانهٔ شیوا و بلیغی که بزرگان پس از حادثه یا مرگ کسی برای پند دیگران بر زبان می‌آورند، و فرستادگانی که با چرب‌زبانی دلدادگان را به یکدیگر می‌رسانند. شواهد اوستایی که در این مقاله به برخی از آن‌ها اشاره شد، نشان می‌دهد که بهره‌مند بودن از زبان شیرین و شیوا موهبتی ایزدی ایزدی به شمار می‌رفته و اشاره بدان یک سنت دیرپاست با پیشینه‌ای که به نیاکان هندوایرانی و حتی

هندواروپایی می‌رسد. از صفات مهم مهر، سخنوری است که جنبهٔ پهلوانی و ملی آن به پهلوانان ادبیات حماسی به‌ویژه رستم رسیده است. ایزدان که خود سخنورند زبان‌دانی و لطف سخن را به شاعران هم می‌دهند. در *گاهان* آمده است که اهورامزدا زیبایی سخن را به زرتشت داده است:

بر من آشکار شده است، آن‌که تعلیمات مرا می‌شنود، تنها زرتشت سپیتمان (است)
برای ما و برای راستی است که او آرزو می‌کند بلند بخواند،
ازین‌رو من زیبایی گفتار را بدو خواهم داد (۲۹/۸)[۷]

بنابراین شیوازبانی و سخنوری، یا به‌اصطلاح ادبی شعر فارسی، بلاغت در ادبیات ایران، از *گاهان* تا *شاهنامه* مجموعه‌ای گسترده از کاربرد زبانی را شامل می‌شود که هرگونه محدودیت قائل‌شدنی در گسترهٔ معنایی آن یعنی نادیده گرفتن جنبه‌های مهم کسی که به زبان‌آوری موصوف است. در واقع «زبان‌آوری» هدیه و آیفتی بغانه است که می‌تواند در وجود پیامبر، شاعر و یا پهلوان خودی و بیگانه به ودیعت گذاشته شود.

پی نوشت:

۱. از نظر مرحوم بهمن سرکاراتی ترکیبی که در *ریگ‌ودا* به کار رفته دقیقاً معادل همان «شیرین‌سخن» است که در متون ایرانی و شعر فارسی از جمله حافظ است (سرکاراتی، ۱۳۶۹).

۲. در ترجمهٔ سرودهای گاهانی بیشتر از ترجمهٔ هومباخ استفاده شده است. نک. فهرست منابع

۳. دکتر میرفخرایی در ترجمهٔ پیشین خود بسیار انجمنی را «سخنور» معنی کرده، اما در ترجمهٔ جدید آن را به «نامور» تغییر داده است که با توجه به توضیحاتی که خواهد آمد همان معنای قبل درست‌تر بنظر می‌رسد.

۴. در برگردان این بندها از ترجمهٔ الموت هینتزه استفاده شده است، نک. فهرست منابع.

۵. برای آگاهی از دیدگاه‌های اشتقاقی واژهٔ -viyaxana نک. چنگیز مولایی، ۱۳۹۹: صص. ۳۷۷ و ۳۷۸.

۶. برای آگاهی از نمونه‌های بیشتر این واژه در فرهنگ‌های فارسی و برخی نکات اشتقاقی نک. سعادت، ۱۳۹۹.

۷. قس با این بیت حافظ: حسد چه می‌بری ای سست‌نظم بر حافظ/ قبول خاطر و لطف سخن خداداد است.

منابع:

۱) باقری حسن‌کیاده، معصومه (۱۳۹۶). «نشانه‌های اساطیری گیو در شاهنامه». *کهن‌نامه ادب پارسی*، دوره ۸، شماره ۳ ، پاییز و زمستان ۱۳۹۶، صص. ۶۰-۴۳.

۲) بهار، مهرداد (۱۳۸۱). *از اسطوره تا تاریخ*. تهران: نشر چشمه.

۳) *تاریخ سیستان* (۱۳۸۱). تصحیح محمد تقی بهار (ملک‌الشعرا). تهران: انتشارات معین.

۴) تفضلی، احمد. (۱۳۵۶). «آرش تیرانداز»، *دانشنامهٔ ایران و اسلام*، ج ۱. صص ۸۰-۷۷.

۵) خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۶). *یادداشت‌های شاهنامه*. جلد ۱۰ شاهنامه. تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

۶) خلف تبریزی (۱۳۶۲)، *برهان قاطع*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۷) دوشن گیمن، ژاک (۱۳۸۳). *واکنش غرب در برابر زردشت*. ترجمهٔ تیمور قادری. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۸) رودکی سمرقندی (۱۳۷۳). *دیوان رودکی سمرقندی*. بر اساس نسخهٔ سعید نفیسی، د. براگینسکی. تهران: انتشارات نگاه.

۹) زرشناس، زهره؛ گشتاسب، فرزانه. (۱۳۸۹). *تیشتریشت*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۰) سرکاراتی، بهمن. (۱۳۶۹). «شیرین سخن، پیشینهٔ هندواروپایی یک اصطلاح شاعرانه». *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*. شمارهٔ ۱۳۵ و ۱۳۶، صص ۶۳-۴۸.

۱۱) سعادت، یوسف. (۱۳۹۲). «دربارهٔ واژهٔ گُیاخَن در شعر رودکی»، در *فرهنگ‌نویسی*، شماره‌های پیاپی ۵ و ۶. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

۱۲) صفا، ذبیح الله (۱۳۶۳). *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: موسسه انتشارات امیر کبیر.

۱۳) فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی مطلق. تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

۱۴) مکنزی، د. ن.(۱۳۷۳). *فرهنگ کوچک زبان پهلوی*. ترجمه مهشید میرفخرایی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۵) مولایی، چنگیز (۱۳۸۲). *بررسی فروردین یشت*. تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز.

۱۶) مولایی، چنگیز (۱۳۹۲). *آبان‌یشت (سرود اوستایی در ستایش اردوی سور اناهید)*. تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

۱۷) مولایی، چنگیز (۱۳۹۴). «دربارهٔ معنی و اشتقاق -xšuuaēβa» در مجموعه مقالات دومین همایش بین‌المللی زبان‌ها و گویش‌های ایرانی، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ص ۵۰۱-۵۰۷.

۱۸) مولایی، چنگیز (۱۳۹۹). *فرهنگ زبان فارسی باستان*. تهران: انتشارات آوای خاور.
۱۹) میرفخرایی، مهشید (۱۳۶۷). *روایت پهلوی* (ترجمه)، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۰) میرفخرایی، مهشید (۱۳۹۰). *روایت پهلوی* (ترجمه)، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۱) یشت‌ها (۱۳۷۷). ترجمهٔ ابراهیم پورداوُد، تهران: انتشارات اساطیر.
22) Bartholomae, C. (1961). *Altiranisches wörterbuch.* Berlin: Verlag von karl.
23) Gershevitch. Ilya (1959). *the Avestan Hymn to Mitra*. Cambridge: Cambridge University press.
24) Hintze, A. (1994). Zamyād yašt. Text, Translation, Glossary. Wiesendaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag. (Iranische Texte 7).
25) Jamasp Asana, J. M. (1897). Pahlavi Texts. Bombay.
26) Kuiper, F. (1960). "The Ancient Aryan Verbal Contest", Indo-Iranian Journal 4: 217-81.
27) Lubotsky, A. (2012). The Old Persian month name viyax (a) na-, Avestan viiāx (a) na-‘eloquent, bragging’and Ossetic festivals, in: Iranistische und Indogermanistische Beitrage in Memoriam Jochem Schindler, Wien, pp. 95-106.
28) Wikander, S. (1941). Vayu I. Uppsala.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۳/ بهار و تابستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

پست‌مدرنیسم در شعر شمس لنگرودی

دکتر عباس باقی‌نژاد
گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران.

چکیده

پست‌مدرنیسم پس از ظهور و ایجاد دگرگونی در ادبیات غرب، مورد توجه برخی نویسندگان و طیفی از شاعران معاصر فارسی قرار گرفت. شمس لنگرودی از شاعرانی است که پس از تجربه‌های زبانی مختلف که پیش و بعد از انقلاب از سرگذراند، به رویه‌ای ساختارشکنانه و زبانی هنجارگریز روی آورد. تحت تأثیر این رویکرد، برخی مختصات در شعر لنگرودی ظهور یافت که با مختصات و مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم همانندی و قرابت دارد. در این گفتار، شاخصه‌هایی از شعر لنگرودی که با مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم نزدیکی دارد و به نوعی نشانگر گرایش خودآگاه و ناخودآگاه این شاعر به پست‌مدرنیسم است، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. یکی از این مؤلفه‌ها، «عدم قطعیت» و تأکید بر نسبی بودن اجزا و عناصر کلام است که به نظر می‌رسد لنگرودی در مواردی، از آن در جهت ساختارشکنی، عدم تجانس و نیز گسستِ معنایی استفاده کرده‌است؛ دیگر، «تناقض» (پارادوکس) است که به‌عنوان شگردی برای تردیدزایی و تکثر معنا در شعر لنگرودی به کار رفته است؛ «عدم پیوستگی» مؤلفهٔ دیگری از پست‌مدرنیسم است که در کلام لنگرودی در جهت ایجاد تردید و شگفتی در خواننده و به کنکاش و چالش ذهنی واداشتنِ او مورد استفاده قرار گرفته است. از مؤلفه‌های دیگر پست‌مدرنیسم که در شعر لنگرودی ظهوریافته، «تعلیق» است. تعلیق به‌صورت ترفندی برای ابهام‌آفرینی به کار گرفته شده تا به‌واسطهٔ آن، انتقال پیام و کشف معنای قطعی کلام به تعویق افتد.

کلیدواژه‌ها: پست‌مدرنیسم، زبان، شعر، لنگرودی، معنا.

تاریخ ارسال:۱۳۹۹/۰۱/۲۹ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۰۶/۲۵

E-mail: a.baghenejad@gmail.com

ارجاع به این مقاله: باقی نژاد، عباس، (۱۴۰۰)، پست مدرنیسم در شعر شمس لنگرودی، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. 10.22034/ PERLIT.2021.39064.2767

۱. پیش‌گفتار

با آغاز عصر روشنگری و تحول فکری و اجتماعی در غرب، مکاتب مختلفی پا به عرصهٔ ظهور نهادند. این مکاتب، جملگی در حوزهٔ تفکر مدرن، قابل‌ارزیابی توانند بود و هریک را می‌شود دستاوردی از دستاوردهای مدرنیته به شمار آورد. دربارهٔ زمان ظهور مدرنیته، اتفاق نظری وجود ندارد. برخی پیدایش آن را نتیجهٔ رنسانس در غرب می‌دانند (اسکراتن، ۱۳۸۰: ۹۸)؛ یعنی زمانی که فلسفهٔ عقل‌باور و دمکراسی بورژوازی در غرب رواج یافت (لش، ۱۳۸۳: ۱۸۱). گروهی نیز زمان ظهور آن را اواخر قرن نوزدهم معرفی کرده‌اند (کادن، ۱۳۸۶: ۲۵۴). مدرنیته به‌عنوان «نوعی جنبش و رویداد تندرو و اصلاحی» (پارسی‌نژاد،۱۳۸۷: ۲۷۵) زمینهٔ لازم را برای گذار از موقعیت موجود و «ورود به آیندهٔ سریعا در حال ظهور و درعین‌حال نامطمئن و ناپایدار» فراهم نمود (آزبورن، ۱۳۸۰: ۶۵) و به‌واسطهٔ آن، جوامع بشری توانستند از آن‌چه پیش‌تر بودند، فاصله بگیرند و حرکت‌های تازه و بی‌سابقه‌ای را در حیات فکری، اجتماعی و فرهنگی خود آغاز کنند.

مدرنیته، با وجود این‌که واقعیتی ملموس و غیرقابل‌انکار در زندگی انسان بوده، ماهیت کاملاً روشنی ندارد و ابعاد و ظرفیت‌های آن، مورد اتفاق نظر همگان نیست. ازاین‌روی، با وجود تعاریف بسیار و مختلفی که از آن موجود است، تاکنون تعریف کامل و جامعی که بتواند تمام مختصات، ابعاد و مفاهیم آن را نمایندگی کند، به دست داده نشده است. به قولی «معانی مختلف و مباینی» از آن وجود دارد (هادسن، ۱۳۸۰: ۴۵۳)؛ با این وصف، ویژگی‌هایی برای مدرنیته برشمرده شده که ضمن این‌که جنبه‌هایی از ماهیت و ابعادی از موجودیت آن را معلوم می‌دارد، مقبولیت عام نیز یافته است؛ شاخص‌ترین این ویژگی‌ها، نوآوری و تقابل با سنت و به تعبیری «تحولات دائمی» (بامن، ۱۳۸۰: ۲۷) است. این ویژگی که به‌عنوان یک شاخصهٔ عام در مدرنیته، عموماً مورد پذیرش واقع شده، خصلت مدرنیته به شمار می‌آید و مدرنیسم را نوعی گسست و انقطاع از گذشته و حرکتی به پیش و در جهت بنیانِ اندیشه‌های تازه معرفی می‌کند.

مدرنیسم، ابعاد متعدد و متنوعی دارد و بدین واسطه از جهات متفاوت و به گونه‌های مختلف بر زندگی انسانی و به تبع آن، بر ادبیات، تأثیری ژرف نهاد و با تغییر قراردادهای مستقر و شکل دادن شیوه‌های جدید برای آفرینش ادبی، راه را برای ظهور و تکوین جریانی تازه در متن خود فراهم ساخت؛ جریانی که به «پست‌مدرنیسم» تعبیر شد. این عبارت که «مدرنیسم زمینهٔ پیدایش پست مدرنیسم» است (پاینده، ۱۳۸۸: ۶۲). علی‌رغم این‌که ظهور پست‌مدرنیسم را از درونِ مدرنیسم بیان

و تأکید می‌کند، دارای نکتهٔ قابل‌تأملی است؛ چراکه می‌تواند به ذهن خواننده، متبادر کند که پست مدرنیسم برآیندِ گذار از مدرنیسم است یا این‌که در نفی و ضدیت با مدرنیسم شکل گرفته است.

گفته‌شده پست‌مدرنیسم به‌مثابهٔ عبور از مدرنیسم نیست و در ضدیت و تقابل با آن، تکوین نیافته است، بلکه یک «مواجههٔ انتقادی با مدرنیسم» (کانور، ۱۳۸۷: ۱۹۱) و به تعبیر یکی از نظریه‌پردازان، «بازنویسی مدرنیته است، بازنوشتی که از پیش و تا دیرباز در بطن مدرنیته فعال بوده» (الام، ۱۳۸۷: ۲۶۳) و در یک مقطع زمانی خاص، امکان ظهور و ترویج پیدا کرده است. ازاین‌روی آن را نه در ضدیت با مدرنیسم، بلکه «بسط برنامهٔ مدرنیسم» (اکو، ۱۳۸۷: ۱۲۹)، هم‌چنین، «واکنشی در قبال آن» می‌دانند (اکو، ۱۳۸۷: ۱۲۹). این ویژگی سبب شده که تعریف و توصیف مدرنیسم و پست‌مدرنیسم «به‌طور مستقل و جداازهم»، به امری غیرممکن تبدیل شود (هاوثورن، ۱۳۸۰: ۱۳۱).

پست‌مدرنیسم به جهت ماهیت متناقضی که دارد، در چارچوب تعریف ویژه‌ای نمی‌گنجد و نمی توان آن را حیطهٔ خاصی از معنا و مفهوم قرار داد. ازاین‌روی، تعاریف متفاوتی از آن ارائه شده است. «لیوتار» که «پدر پست‌مدرنیسم و بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز» (احمد، ۱۳۸۰: ۲۳۱) آن به شمار می‌آید، «پست‌مدرنیسم را نوعی عدم ایمان و ناباوری به فراروایت‌ها تلقی می‌کند. فوکو پست‌مدرنیته را جریانی پیچیده، دردسرآفرین، رمزگونه و مبهم می‌داند. رولان بارت آنرا لحظهٔ تحول ناگهانی می داند» (احمد، ۱۳۸۰: ۲۳۱). واژه پست‌مدرنیسم نخستین بار در سال‌های دههٔ ۱۹۳۰ در زبان اسپانیایی به کار گرفته شد و در سال‌های دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ در تفاسیر ادبی رواج یافت (برانیگان، ۱۳۸۰: ۳۸۶) در همین زمان «رایت میلز» جامعه‌شناس و متفکر آمریکایی گفت: «عصر مدرن می‌رود تا جای خود را به دوره‌ای پست‌مدرن بسپارد» (برانیگان، ۱۳۸۰: ۳۴۳) و چنین نیز شد. پست‌مدرنیسم ابتدا در حوزهٔ هنر معماری و علم جامعه‌شناسی و فلسفه مطرح شد و نهایتاً به ادبیات راه یافت و تأثیری شگرف در آفرینش آثار ادبی نهاد (یزدانجو، ۱۳۸۷: ۱۱). از این پس، مختصات پست‌مدرنیسم وارد ادبیات شد (مک‌کافر، ۱۳۸۷: ۳۰) و زمینه را برای خلق رمان‌هایی هموار نمود که غریب و متفاوت به نظر می‌رسیدند؛ زیرا قاعده‌گریزی، از هم‌گسیختگی، تناقض، عدم قطعیت و شاخصه‌هایی از این دست که مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم به شمار می‌آیند، ویژگی بارز این آثار بود.

۱. ۱. پست‌مدرنیسم و شعر معاصر

جریان پست‌مدرنیسم از غرب به کشور ما نیز رسید و طی چند دهه، هم داستان‌نویسی و هم شعر فارسی را از جهاتی تحت تأثیر قرار داد. علی‌رغم این‌که برخی از «عدم موفقیت داستان‌های پست

مدرنیستی» در ایران سخن گفته‌اند (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۶۷)، باید گفت اثرگذاری و نقش پست‌مدرنیسم در حوزهٔ داستان‌نویسی بیش از شعر بوده و در این عرصه، منجر به خلق آثاری قابل‌اعتنا شده است. بر اساس اشعاری که شواهد «شعر پست‌مدرن ایران» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۷۰) ذکر شده، می‌توان نتیجه گرفت که گرایش شاعران فارسی به پست‌مدرن، برآیندِ درخورتوجهی نداشته و به همین دلیل، اقبال چندانی در میان مخاطبان نیافته است. شاعرانی که به پست‌مدرنیسم روی آورده‌اند؛ یا داعیهٔ پست مدرن بودن داشته‌اند، در آفرینش پشتوانهٔ ادبی محکمی برای مدعای خود توفیق نیافته‌اند.

این مدعا که «در ایران پست‌مدرن عمدتاً بد فهمیده شده یا فهمیده نشده است» (فلکی، ۱۳۸۳: ۶)، حاصل این نکتهٔ اساسی است که نویسندگان و شاعران و نهایتاً منتقدان و نظریه‌پردازان کشور ما هر یک، درک متفاوتی از پست‌مدرن یافته و آن را براساس تلقیات خود تعریف کرده‌اند. مهم‌ترین ویژگی‌هایی که توسط این گروه برای شعر پست‌مدرن در ایران ذکر شده، مؤلفه‌هایی است که ذات و هدفی ساختارشکنانه و هنجارگریز دارند؛ این مؤلفه‌ها که در نهایت به معنازدایی از کلام و غافلگیری خواننده می‌انجامند، شامل تکه‌تکه‌کردن کلمات، درهم‌ریختگی معنایی، دگرگون‌کردنِ منطق زبان، هنجارگریزی زبانی و نحوی، رویکرد به زبان روزمره، بهره‌گیری از نشانه‌ها، لحن و هنجار زبانیِ تردیدآور، دوری از استعاره‌پردازی، خطابی کردن شعر و... است که در برخی گونه های شعر امروز فارسی، یعنی «موج نو»، «شعر حجم» و «شعر گفتار» نمود داشته است.

۱. ۲. شمس لنگرودی

شمس لنگرودی، شاعری را با تأثیرپذیری از اشعار فریدون توللی و نادر نادرپور آغاز کرد. سپس به اشعار سیاوش کسرایی توجه نشان داد و بعد از آن با شاملو آشنا شد. آشنایی با شاملو موجب شد لنگرودی تا مدتی به شیوهٔ شاملو شعر بسراید (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۱۱). تأثیرپذیری از شاملو ابعاد عمیق و گسترده‌ای در شعر لنگرودی پیدا کرد؛ این امر، خصوصاً در نخستین کارهای وی از جمله مجموعهٔ «رفتار تشنگی» که نخستین دفتر شعر لنگرودی بود، نمودِ روشنی داشت؛ تا حدی که لنگرودی را به‌عنوان یکی از مقلدان شاملو مطرح ساخت. بااین‌حال، لنگرودی منکر مقلدبودن خویش در این هنگام است و ادعا می‌کند «رفتار تشنگی، بدون ذره‌ای تقلید از شاملو به شدت تحت تأثیر زبان و نگاه شاملو بود... من مقلد شاملو نبودم، روحم را شاملو تسخیر کرده بود... شعر شاملو را شعر خودم می‌دانستم و به زبان او سخن می‌گفتم» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۱۱۵). باید اذعان داشت که بعد از سروده شدنِ «رفتار تشنگی» پیوندهای شعر لنگرودی و شاملو به اشکال مختلف محفوظ ماند و کلیت شعر

او به تعبیر «براهنی»، «گهگاهی ارتباطی به شعر شاملو پیدا کرد و گاهی پیدا» نکرد (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۴۶).

> «رفتار تشنگی» قبل از انقلاب در سال ۱۳۵۵ سروده شد، لنگرودی شاعری را در سال‌های بعد از انقلاب تداوم بخشید و به ترتیب مجموعه‌های «خاکستر و بانو»، «جشن ناپیدا»، «قصیدهٔ لبخند چاک‌چاک» و... را سرود. شعر لنگرودی سیری رو به کمال را طی کرد. این امر با «قصیدهٔ لبخند چاک‌چاک» آغاز و در آثارِ پس از آن تداوم یافت (حقوقی، ۱۵۶:۱۳۸۱). او توانست در سال‌های پس از انقلاب «شعر بی‌وزن» را رونقی تازه ببخشد (بهبهانی، ۱۳۷۸: ۷۳۷). بدین واسطه در این دوره، مورد اقبال مخاطبانِ بیش‌تری قرار گرفت و به تعبیری توانست از «مخاطبان خاص به مخاطبان عام‌تر وسعت یابد» (عابدی، ۱۳۹۶: ۱۶۶).

لنگرودی را از شاعران «موج سوم» به شمار آورده‌اند (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۹۳). موج سوم، عموماً شاعران و جریان‌های شعری پس از انقلاب را در بر می‌گیرد. با این وصف، به‌عنوان جریانی شعری خاص پذیرفته نشده و آن را «فاقد خطوط و ویژگی‌های مشخص» دانسته‌اند (باباچاهی، ۱۳۷۷: ۴۳۶). شعر موج سوم «شعر لحظه‌ها، شعر برداشت‌ها، شعر ایجاز... و (شاعران موج سوم) شاعران لحظه‌ها یا حتی فاصلهٔ کوتاه میان لحظه‌ها» (باباچاهی، ۱۳۶۷: ۲۱) معرفی شده‌اند. از نظر باباچاهی که خود چنین تعریفی را از موج سوم ارائه داده لنگرودی به دلیل وجود برخی مشخصه‌ها در شعرش، در زمرهٔ شاعران موج سوم قرار نمی‌گیرد (باباچاهی، ۱۳۶۷: ۲۱). براهنی نیز اساساً جریانی به نام موج سوم را نمی‌پذیرد و اصالتی برای آن قایل نیست (براهنی، ۱۳۷۰: ۱۸). لنگرودی را از «شاعران مدرن» نیز به شمار آورده‌اند (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۹۷).

۱. ۳. مسئله و پیشینهٔ پژوهش

از لنگرودی به‌عنوان شاعری «پست‌مدرن» نام برده شده (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۲۰۶)؛ اما او خود چنین داعیه‌ای ندارد و آن را انکار می‌کند. او «درونی‌شدنِ نگرش پست‌مدرنیستی» (لنگرودی، ۱۳۸۰: ۶) را در شاعر، شرط اصلی و زمینهٔ خلق اثر پست‌مدرنیستی ذکر می‌کند و معتقد است برای پست‌مدرن شدن، باید «قدرت جذب و دفع داشت تا درونی‌اش کرد» (لنگرودی، ۱۳۸۰: ۶). بااین‌حال، شاخصه های کلی شعر لنگرودی، هم‌چنین رفتار خاص وی با زبان، در مواردی خواسته یا ناخواسته شعر او را به سمت پست‌مدرنیسم می‌برد و موجب نزدیکی ابعادی از آن با برخی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم می‌شود. حقوقی، شعر لنگرودی را در گروه شاعرانی قرار داده که «تخیلشان بیشتر خاستگاه زبانی

دارد و در حقیقت شعرشان حاصل درگیری و برخورد آنان با زبان، آگاه و ناآگاه، به قصد تحصیل زبان شعری دیگر، به انحاء مختلف و گاه نیز از لحاظ نحوی است» (حقوقی، ۱۳۷۷: ۴۵۴). طبعاً این برخورد با زبان، می‌تواند به گونه‌هایی از هنجارگریزی در زبان انجامد و موجب عدول از قواعد پذیرفته‌شدهٔ زبان شود. پست‌مدرنیسم نیز با زبان، چنین رفتاری می‌کند؛ «از باور سنتی دربارهٔ زبان ... ساختارشکنی می‌کند؛ و آن را به هم می‌ریزد» (برتنز، ۱۳۸۸: ۱۸۵). این رویکرد در کار لنگرودی موجب تنوع وزن، چندآوایی، استفاده از جملات طولانی، عدم توضیح عبارات و بیان استدلالی، آشنایی‌زدایی از لحن گفتاری، چندمحوری بودن شعر، نحوگریزی، پایان‌بندی غیرمنتظرهٔ شعر و مشخصه‌هایی ازاین‌دست شده که به تکوین و ظهور شاخصه‌هایی انجامیده که با برخی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم، از جمله عدم قطعیت، تناقض (پارادکس)، عدم پیوستگی و تعلیق، همانند به نظر می رسند.

در میان پژوهش‌های صورت‌گرفته، پژوهشی که مستقلاً به پست‌مدرنیسم در شعر شمس لنگرودی بپردازد، یافت نشد. پژوهش‌های موجود که می‌شود آن‌ها را زمینه و پیشینهٔ این پژوهش تلقی نمود، نخست، کتاب‌هایی است که دربارهٔ پست‌مدرنیسم، ادبیات پست‌مدرن و شعر پست‌مدرن نوشته شده است؛ این پژوهش‌ها، عموماً در این‌مقاله مورد رجوع قرار گرفته‌اند؛ دیگر، پژوهش‌هایی است که در حوزهٔ پست‌مدرنیسم و شعر، خصوصاً شعر معاصر فارسی صورت گرفته است؛ یکی از این پژوهش‌ها مقالهٔ «پست‌مدرنیسم و شعر معاصر ایران» از «قدرت‌اله طاهری» است که در فصلنامهٔ *پژوهش‌های ادبی* (۱۳۸۴، شمارهٔ ۸) به چاپ رسیده است. در این مقاله از نوجویی شاعرانی چون «هوشنگ ایرانی»، «احمدرضا احمدی» و «یدالله رویایی» به‌عنوان نخستین حرکتِ شعر معاصر فارسی به سمت پست‌مدرنیسم یاده شده و آثار این شاعران از منظر پست‌مدرنیسم بررسی و تحلیل شده است؛ دیگر، مقالهٔ «بررسی نمودهای پست‌مدرنیسم در ما هیچ ما نگاه سهراب سپهری» از «محمد طالبی» و... است که در مجلهٔ *شعرپژوهی (بوستان ادب)* دانشگاه شیراز (۱۳۹۸/ سال یازدهم، شمارهٔ ۳۹) به چاپ رسیده است. در این مقاله، نمودِ مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم؛ ردِ روایت، عدم قطعیت، کابرد صورخیال نامتعارف و هنجارگریز در شعر ما هیچ، ما نگاه سپهری، مورد بررسی قرار گرفته است. مقالهٔ «گزاره‌های پست‌مدرنیسم در ذهن و زبان فروغ فرخزاد» از «محمد خسروی‌شکیب» و...، چاپ‌شده در مجلهٔ *مطالعات زبانی بلاغی* (۱۳۹۱، شمارهٔ ۵)، پژوهش دیگری است که مؤلفان در آن، تجلیات بینامتنیت، عدم قطعیت و پارانویا را در شعر فروغ فرخزاد بررسی کرده‌اند؛ «بررسی

برخی مؤلفه‌های پسامدرن در اشعار منوچهر آتشی» از «زهرا استادزاده» و...، نیز مقاله‌ای است که در مجلهٔ *شعرپژوهی (بوستان ادب*، ۱۳۹۵، شماره ۲۷) به چاپ‌رسیده و در آن، جنبه‌های تاریخی و روایی شعر منوچهر آتشی در چهارچوب پست‌مدرنیته تحلیل و بررسی شده است. افزون بر مقالات یادشده، مقالهٔ «مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در غزلیات حافظ شیراز» از «ناصر علیزاده» و...، چاپ‌شده در *فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز* (۱۳۹۶، شمارهٔ ۹۶) پژوهشی است که در آن، مطابقت های فلسفی پست‌مدرنیسم با غزل حافظ کشف و سنجیده شده و طی آن، فضاسازی و فلسفهٔ متعالی حافظ با مطابقت با برخی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم تحلیل و ارزیابی گردیده است.

۲. عدم قطعیت

عدم قطعیت، تأکید بر نسبی‌بودنِ اجزا و عناصر کلام، خصوصاً معنی کلام است؛ به بیان ساده‌تر، عدم قطعیت، یعنی «معنی در متن، قطعیت ندارد» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۳۲۶) و هر معنا و مفهومی که از آن دریافت می‌شود، نسبی است و می‌تواند مورد تردید باشد. این اصطلاح، معادل (Indeterminacy) و یکی از شیوه‌های معمول پست‌مدرنیست‌ها برای ایجاد «فضایی از عدم قطعیت و سردرگمی» در متن است (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۲). عدم قطعیت، یکی از رویه‌های ساختارشکنی و عدم تجانس و نیز گسستِ معنایی موردنظر و مطلوب پست‌مدرن‌هاست که موجب آشفتگی و گونه‌ای از ابهام در متن می‌شود. تکثر و نسبیتِ معنایی که اصلی مهم در پست‌مدرنیسم است، از طریق عدم‌قطعیت در متن حاصل می‌شود و بهره‌مندی شاعرِ پست‌مدرن از آن، زمینه‌ای برای سردرگمی، تردید و توهم در خواننده ایجاد می‌کند و او را از رسیدن به معنایی نهایی و قطعی باز می‌دارد.

شاعرِ پست‌مدرن برای دستیابی به عدم قطعیت، نیازمند ایجاد پیچیدگی و ابهام در ذات کلام خویش است؛ پیچیدگی و ابهامی که به سادگی قابل‌رفع‌کردن نباشد و نتوان با حذف واژه یا نشانه ای یا تغییری در جزء کلام، آن را برطرف نمود؛ او باید ابهامی پیوسته با تار و پود و ساختار کلی کلام به کار ببرد؛ ابهامی که نتیجهٔ عدم قطعیت یا به تعبیری «عدم حتمیت» (حسن، ۱۳۷۹: ۱۰۸) باشد و بتواند از تفسیر معنادار و هدفمند متن، پیش‌گیری کند و موجدِ تردید و بُهت در خواننده گردد. «ناپیوستگی، دیگراندیشی، تکثرگرایی، تصادف، تمرد، تحریف و صورت‌زدایی» (حسن، ۱۳۷۹: ۱۰۸) عواملی هستند که از نظر منتقدانِ پست‌مدرن می‌توانند عدم قطعیت را در متن ممکن سازند. پست‌مدرن‌ها از «صورت‌زدایی» به‌عنوان مفهومی گسترده و دارای ابعاد متنوع سخن‌می‌گویند و

معتقدند: «صورت‌زدایی» با مفاهیمی مثل «آفرینش‌زدایی، انسجام‌زدایی، شالوده‌شکنی، مرکززدایی، جابه‌جایی، تفاوت، ناپیوستگی، گسستگی، ناپدیدی، ترکیب‌زدایی، تعریف‌زدایی، افسون‌زدایی، تمامت‌زدایی و مشروعیت‌زدایی» پیوند دارد (حسن، ۱۳۷۹: ۱۰۸) و بستر و زمینهٔ مناسب را برای تکوین یک متن پست‌مدرن فراهم می‌سازد.

۲. ۱. کوتاه‌سروده‌ها

به نظر می‌رسد مصادیقی از عدم قطعیت در شعر شمس لنگرودی قابل‌جست‌وجوست که با تمهیدات زبانی و استفاده از شگردهای بیانی مختلف سامان یافته است. یکی از آن‌ها توسلِ شاعر به ایجاز و استفاده از تعلیق معنایی در اشعاری کوتاه و طرح‌وار است. این اشعار، از نظر فرم و ساختار به هایکوی ژاپنی شباهت دارند، ولی نمی‌توان آن‌ها را هایکو به شمار آورد؛ زیرا نشانه‌ها و واژگان در آن‌ها هدفی بیرون از خود و غیر از خود را دنبال می‌کنند؛ درحالی‌که در هایکو «هرآن‌چه هست، همانی است که هست و جز خود، بیانگر چیزی نیست» (نوذری، ۱۳۸۸: ۲۲۷) یعنی اگر شاعر هایکوسرا از واژهٔ «برف» استفاده می‌کند، در صدد بیان معنا و مفهومی کنایی نیست و مقصودی جز خود برف ندارد. او متأثر از تفکر ذن و با نگاهی تیزبین به جزئیات هستی و طبیعت می‌نگرد و جلوه‌ای از برف را به‌طور شهودی کشف می‌کند و به خواننده نشان می‌دهد.

کارکرد همین واژه را در یک هایکو از «سِی‌سِن‌سوُیی» ژاپنی می‌بینیم:

«برف بر آب می‌بارد/ از درونِ آب می‌بارد» (شاملو/ پاشایی، ۱۳۷۶: ۳۶۱).

و آن را با یک شعر کوتاه لنگرودی مقایسه می‌کنیم:

«آب می‌شوی برف!/ وقتی بشنوی/ چه به روز من آوردی» (لنگرودی، ۱۳۹۳: ۲۷).

در شعر نخست، برف، فقط نشان داده شده؛ حال آن‌که در شعر لنگرودی از برف به‌عنوان ابزاری زبانی، جهت شکل دادن به کلامی کنایی استفاده شده، زیرا مقصود و منظور اصلی شاعر از برف معلوم نیست و همین امر، ممکن است خواننده را از دستابی به معنای قطعی کلام بازدارد.[1]

لنگرودی اشعاری ازاین‌دست، بسیار سروده است. او در این اشعار، بیش از دیگر عناصر به ایجاز کلام توجه داشته و خواسته با صرفه‌جویی در کلمات و عبارات و پرهیز از به کارگیری صفت، توضیح و عدم استفاده از عبارات موازی، شعری موجز بیافریند. چنین به نظر می‌رسد که لنگرودی

هنگام سرودن این اشعار، معنا یا معناهایی را مد نظر داشته و قصدکرده پیامی را به خواننده منتقل کند؛ درعین‌حال، تلاشی نیز در جهت معنازدایی از آن کرده است.

لنگرودی در این اشعار از واژگان، طوری استفاده کرده و عبارات این اشعار را به گونه‌ای سامان داده که گاهی ممکن است خواننده نتواند دریافتی قطعی از آن داشته باشد و پیام و معنای روشنی را از آن استنباط کند:

«درخت/ رؤیای زمین است/ گنجشکان، میوه‌ها/ خواب سحرگاه او» (لنگرودی،۱۳۹۳: ۴۶).

«این رود/ لالایی نمی‌خواند/ ما خسته بودیم و به خواب رفتیم» (لنگرودی،۱۳۹۳: ۶۰).

«چاره نیست/ با زخم چراغ‌ها زیبا باش/ شب شعله‌ور در باران» (لنگرودی،۱۳۹۳: ۶۳).

«تمامی روزها یک روزند/ تکه تکه/ میان شبی بی‌پایان» (لنگرودی،۱۳۹۳: ۱۹).

«روزها/ حوضچه‌های پراکندهٔ نورند/ در بیابان ظلمانی» (لنگرودی،۱۳۹۳: ۹۳).

«همراه درخت/ به خواب می‌روم/ به هوای برگ تو/ در زمستان» (لنگرودی،۱۳۹۳: ۹۷).

«عمر/ نامه‌ای است که به هم می‌نویسیم/ با نُک بالمان/ بر دریا» (لنگرودی،۱۳۹۳: ۳۰).

«مقصد که تویی/ راه/ پیش‌پاافتاده است» (لنگرودی،۱۳۹۳: ۱۱۳).

«اشتیاق مرا به تو/ سیب دندان‌زده‌ای می‌داند/ که رها کرده‌ای در بشقاب» (لنگرودی،۱۳۹۳: ۱۱۶).

«نورانی شدم/ در جادوی بهارنارنج/ نصیبم/ این‌همه شادی نبود» (لنگرودی،۱۳۹۳: ۱۲۴).

هر یک از این سطرها یک شعر کامل هستند و در یک صفحه از مجموعه‌اشعار لنگرودی قرار گرفته‌اند. این اشعار، دارای وجه مشترک و تفاوت‌هایی هستند. کوتاه بودن و ابهامی که با تاروپود این اشعار درپیوسته، وجه مشترک آن‌هاست؛ اما از جهات دیگر، یک‌دستی و هم‌سانی مشخصی بین

آن‌ها احساس نمی‌شود. به نظر می‌رسد شاعر از هر یک از آن‌ها، به گونه‌ای متفاوت، معنازدایی کرده است. می‌شود بعضی از آن‌ها را شعری ناتمام تلقی نمود؛ مثل «همراه درخت/ به خواب می‌روم/ به هوای برگ تو/ در زمستان» و یا «درخت/ رویای زمین است/ گنجشکان، میوه‌ها/ خواب سحرگاه او»؛ گویی شاعر تعمداً نخواسته آن‌ها را به سرانجامی معنایی برساند؛ بعضی به سرآغازِ یک شعر بلند شباهت دارند؛ «تمامی روزها یک روزند/ تکه‌تکه/ میان شبی بی‌پایان» و «عمر/ نامه‌ای است که به هم می‌نویسیم/ با نُک بالمان/ بر دریا» از این گونه‌اند. تعدادی هم با پایان‌بندی یک شعر بلند، همانندی دارند؛ مانند «اشتیاق مرا به تو/ سیب دندان‌زده‌ای می‌داند/ که رها کرده‌ای در بشقاب». بعضی از آن‌ها زبان تصویری دارند؛ علت ابهام‌آمیزی این اشعار هم معمولاً تناقضی است که به‌واسطهٔ استفاده از تصویر پارادکسی پدید می‌آید؛ مانند «روزها/ حوضچه‌های پراکندهٔ نورند/ در بیابان ظلمانی» و اشعاری دیگر، ساختِ غیرتصویری دارند و ابهام آن‌ها، می‌تواند معلول بازی‌های زبانی باشد؛ نظیر استفادهٔ شاعر از «پیش پا افتاده» در عبارت شعری «مقصد که تویی/ راه/ پیش پا افتاده است».

این اشعار، عموماً یک یا دو عبارت کوتاه هستند و به‌واسطهٔ ایجازی که در آن‌ها به کار رفته، ممکن است به جای آن‌که معنا و پیام روشنی را به ذهن متبادر کنند، موجب بُهت و غافلگیری خواننده شوند.

۲. ۲. پارادوکس

پارادوکس شیوه‌ای برای تناقض‌گویی و یکی از شگردهای عدم قطعیت و تردیدزایی در ادبیات پست‌مدرن شناخته شده که می‌تواند زمینه‌ای برای تکثر معنا و به‌وجودآمدنِ معانی فرضی در یک اثرادبی فراهم کند. پارادکس در صورت ایجاد ابهام در کلام ممکن است معنای نهایی را به تعویق اندازد و دور از دسترس خواننده قرار دهد. اشکال و گونه‌های تناقض، غیر از آثار پست‌مدرنیستی در دیگر شیوه‌های شعری نیز مورد استفاده قرار گرفته و می‌گیرد. تفاوت رویکرد شاعران پست‌مدرن با آن‌چه در سایر شیوه‌های شعری صورت می‌گیرد، این است که بهره‌مندی از آن در متونی غیر از متون پست‌مدرن، بیش‌تر اعتبار زیبایی‌شناسی دارد و عمدتاً در سطح یک زینت بلاغی قابل‌ارزیابی است؛ درحالی‌که برای پست‌مدرنیسم، تناقض به‌عنوان امکانی مطرح است که دارای قابلیت ایجاد آشفتگی و عدم ثبات در متن می‌باشد. بدین واسطه از آن به‌عنوان «پارادکس‌های آزاردهنده» سخن گفته شده است (احمد، ۱۳۸۰: ۲۵۷). این نوع پارادکس‌ها، ضمن این‌که پیش‌بینی‌ناپذیری و ابهام

در متن را دامن می‌زنند، «موجب آشفتگی و اختلال ذهن می‌گردند و قدرت هر گونه تفکر یا اندیشهٔ منطقی، منسجم و همگون را سلب می‌کنند» (احمد، ۱۳۸۰: ۲۵۷).

ازاین‌روی پست‌مدرن‌ها به‌صورت خودآگانه از ظرفیت‌های تناقض‌گویی و اشکال پارادوکس در وجوهِ شعر بهره می‌گیرند. تناقض موردنظر پست‌مدرن‌ها ابعاد مختلف شعر، اعم از زبان، تصویر و درون‌مایهٔ شعر را به‌صورت توأمان دربرمی‌گیرد. آن‌ها تلاش می‌کنند به هر طریق ممکن، امکانات زبان و «تمامی صنایع و بدایع ادبی» را به خدمت بیانِ پارادکسی درآورند (تروت‌اندرسون، ۱۳۸۰: ۱۱۰) و از دوگانگی و ناهمگونی‌های زبان، یعنی «بازی‌های زبانی نامتجانس و ناهمگن، امور ناموافق، بی‌ثباتی‌ها و ناپایداری‌ها، گسست‌ها و تضادها» (کوال، ۱۳۸۰: ۶۵) بهره بگیرند و با این رویکرد، ترسیم ابعادِ مختلف توهم و حالات سیال ذهن آشفتهٔ انسان را از طریق زبانِ شعر، میسر و ممکن سازند.

چنین استنباط می‌شود که لنگرودی گاهی از پارادکس به‌صورت امکانی برای بیان تجربه‌های روحی نامتعارف و ترسیم تناقضات درونی خویش استفاده کرده است. مصداق‌های پارداکس در شعر او را که معمولاً بر اساس ایجاد دگرگونی در ساخت‌های منطقی زبان شکل می‌گیرند، می‌توان برآیند تجربه‌های عاطفی متغیر وی یا نشانه‌ای از حالات مختلف درونی او قلمداد کرد. لنگرودی برخلاف شیوهٔ معمول تناقض‌گویی در میان برخی شاعران موج نو که «آگاهانه با تناقض‌بازی در سطح زبان می‌کوشند زبانی تازه بیافرینند» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۳۲) به نظر می‌رسد به دنبال تفنن در زبان یا تجربهٔ صِرف زبانی نیست و نمی‌توان رویکردِ او را در حد یک بازی زبانی ارزیابی نمود. بلکه با استفاده از بیان متناقض، نگاهِ فلسفی و نگرش انسانی و اجتماعی خویش را به‌صورت شاعرانه تبیین و ترسیم می‌سازد. می‌شود حدس زد که او از تعارضات درونی خود، پرده‌گشایی می‌کند و به شکلی، نگرانی و دغدغه‌های پنهان‌اش را آشکار می‌سازد:

«آه، مردهٔ امیدوار/ مردهٔ معصوم/ مژه‌هایت را برهم آر/ بازی تمام شد/ و تو هم/ برای ابد مرده‌ای/ زندگی شراب گوارایی است /در جامی شعله‌ور/ جهان بر نک مخروطی می‌چرخد و ما را/ به قاعده امید نیست» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۳۸۵).

«تو آب شده‌ای/ در اندوه اسب‌ها/ دلتنگی دره‌ها/ قطرات شبنم،/ مه نمی گذارد که ببینمت.../ تو هستی و نیستی/ خالق امروز من!/ تو هستی و نیستی/

و سرانگشت‌هایم پهلو می‌گیرند بر صفحهٔ کاغذ/ و گواه می‌آورند/ سوره‌های سپید را/ از دریای مه» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۶۰۰).

«نه/ هیچ چاره نیست/ مردگان می‌مانند/ آنان در شکاف زمان پنهان می شوند/ فانوس راه‌های گذشته را روشن می‌کنند/ جاده‌های فردا را می کوبند/ پنجه‌هامان را می‌گیرند و کلمات‌مان را رسم می‌کنند.../ از سیل مردگان ناشناخته‌ای که چنین‌مان به جلو می‌رانند/ هیچ چاره نیست» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۳۷۹).

بر اساس شواهدی که در پی می‌آید می‌شود گفت لنگرودی، پارادکس را، هم در گزاره‌های متناقض و عباراتی با ساختِ پارادوکسی به کار می‌برد؛ هم از ترکیب‌های اضافی و وصفی بهره می گیرد؛ ترکیب‌هایی پارادکسی که معمولاً با دو واژهٔ ناساز، ساخته می‌شوند و دارای ایجاز و نیز برجستگی زبانی هستند:

«برنجستان ما غمگین غمگین است/ و دیگر برزگرها شعر لیلا را نمی خوانند/ روایت‌های شیرین را نمی‌دانند/ هوا در عطر سوسن‌های کوهی بوی اردک‌های وحشی را نمی‌ریزد/ و در شب‌های مهتابی/ صدایی جز هیاهوی مترسک‌ها نمی‌آید/ تمام کوچه‌ها دلتنگ دلتنگ‌اند» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۲۶).

«ابرها/ از فرط بطالت/ به ولگردی در آسمان شهره بودند/ شکوفه‌های گیلاس پرپرزنان به انتظار شکفتن میوه بود/ و چاله‌های تهی/ خمیازه‌های کشیده‌ای از سنگ بودند./ که تو چون روحی نودمیده/ برآمدی/ انگشت های کودک پیر را گرفتی/ و گرد حلقهٔ آفتاب چرخاندی» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۱۳۴).

«فروشو/ در آب دریاچه فروشو و آب را بشوی/ در شعله‌زار تشنه فرو شو و آتش را گرم کن/ دهان بر دهان زمین بگذار/ و جان تازه به این مرده بخش/ ... در آب دریاچه فرو شو/ و مرا در آتش خاموشت/ شست‌وشو ده» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۶۰۲).

می‌توان میان ترکیب‌های «هیاهوی مترسک‌ها»، «کودک پیر» و «شعله‌زار تشنه» در این مصداق های شعری و ترکیب‌هایی که ساخت و ماهیت پست‌مدرنیستی دارند، گونه‌ای همانندی یافت؛

به‌واسطهٔ این‌که امری محال را ممکن ساخته‌اند و در چارچوبی موجز، میان دو ضد، سازش به وجود آورده‌اند.

خصلت و ماهیت پارادکس‌های لنگرودی به تبعِ ساختار و درون‌مایهٔ متفاوت اشعارش تغییر می کند و در هر ساحت شعری، به گونه‌ای خاص تجلی می‌یابد. لنگرودی با استفاده از پارادکس، زبان خود را در جهت شکل‌دهی به تصاویری نامتعارف و غیرواقعی درعین‌حال، هنری حرکت می‌دهد و به خلق فضاهایی وادار می‌کند که ممکن است بدیلی در عالم واقع نداشته باشند. سیالی و اُفت و خیزهای زبانِ انحصاری لنگرودی این امر را بر او تسهیل می‌سازد:

«تو باید می‌مردی/ نه به خاطر خود/ به خاطر ما/ که چنین مرگت/ همه چیز را/ خنده‌آورتر کرده است/ ... می‌ترسم ناگهان ته سالن پیدا شوی/ و بیایی بالا/ و ببینیم آری همه‌مان مرده‌ایم/ همه‌مان مرده‌ایم و چنان به کار روزمرهٔ خود مشغولیم/ که از صف محشر بازمانده‌ایم» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۷۸۲).

«این‌جا/ فریاد دختری می‌پیچد/ که می‌گویند/ از مادری مرده/ تولد یافته است/ آه، مردگان/ خاطره‌هایشان را از یاد می‌برند/ فرزندان زیبای خاک/ از سنگ و سیاهی بالا می‌روند/ از کرکره‌های فلزی به خاموشی بی پایان زمین/ نگران می‌مانند» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۳۴۶).

«دریاچه‌های نخین را می‌شماریم/ رودباران ابریشمین، صخرهٔ کاغذین/ کاجستان بی‌زمان در درهٔ بی‌گود/ جنگل‌های تاشده بر اقیانوس‌های سترون/ مردگانی ناپیدا در سکوت/ و این‌همه خون که پیدا نیست/ و این همه‌فریاد که به تاریکی منجمد می‌شود/ اسکله‌های خیالین و زروق‌های آب‌شده را می شماریم/ جاده‌های نخین، شهری بی‌زمین...» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۳۰۸).

تناقض‌گویی در شعر لنگرودی گاهی با عادت‌شکنی و عدول از منطقِ جاری زبان و تخیل نامتعارف همراه است؛ پارادکس در کلام او همیشه در سطح واژگان باقی نمی‌ماند، بلکه معنا و مفهوم و کیفیت تکوین درون‌مایه را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. ازاین‌روی به تغییر معنای واژگان و تغییر ماهیت اشیا می‌انجامد. این رویکرد می‌تواند در تأثیر کلام لنگرودی بر مخاطب، نقش ایفا کند و موجب شگفتی و غافگیری خواننده شود؛ هم‌چنین می‌تواند زمینهٔ ادراک تازه‌ای را برای خواننده به وجود آورد و جریانی را سامان بخشد که بی‌شباهت به نتایج پارادکس در متون پست‌مدرنیستی نیست.

۲. ۳. عدم پیوستگی

عدم پیوستگی (Discontinuity) از مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم است (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۵۹) که موجبات شکل‌گیری یک متن نامنسجم و گاه استهزاآمیز را فراهم می‌کند. شاعر پست‌مدرن که در همهٔ زمینه‌ها به دنبال شالوده‌شکنی و نفی مطلق‌گرایی و گرایش به سمت نسبیت‌باوری است، با ایجاد اغتشاش در متن و گسستِ معنایی میان پاره‌های یک شعر از یکپارچه‌شدن و انسجام آن ممانعت می کند و به بدین‌گونه خواننده را به وادی سردرگمی و تردید و شگفتی می‌برد و به کنکاش و چالش ذهنی وادار می‌سازد. عدم پیوستگی در شعر پست‌مدرن با استفاده از شگردهایی صورت می‌پذیرد؛ شگردهایی که تردیدزایی و بی‌ثباتی را با متن همراه می‌سازند. ایجاد گسست معنایی تعمدی و چندپارگی خودآگاهانه و آشکار در کلام از ترفندهایی است که شاعر پست‌مدرن از آن سود می جوید تا هم ذهن خواننده را به تکاپو وادار سازد؛ هم از طریق آن، ازهم گسیختگی زندگی را به ابیات تسری دهد (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۵۹).

به نظر می‌رسد این‌رویه در شعر لنگرودی مصداق دارد و بخشی از اشعار او، دچار عدم پیوستگی ساختاری و معنایی است. در مواردی که لنگرودی به ابهام‌آفرینی و توسل به بیان کنایی و استفاده از تعلیق تمایل پیدا می‌کند، چنین شاخصه‌ای امکان ظهور می‌یابد. گاهی مواردی از تعلیق و تعویق معنا در شعر لنگرودی مشاهده می‌شود که نتیجهٔ استفادهٔ وی از چندگزارهٔ ناهمساز در پی هم است؛ گزاره‌هایی که حلقه‌های ارتباطی مناسبی میان آن‌ها دیده نمی‌شود. حاصل این فرایند، شکل گیری شعری با پرش‌های زبانی عینی و محسوس است که فاقد وحدت و نظام زبانی بهنجار و منطقِ معنایی پذیرفتنی به نظر می‌رسند و در آن‌ها گونه‌ای نارسایی معنایی و ناهمگونی زبانی دیده می‌شود؛ گویی اجزایی پراکنده و ناپیوسته هستند که بدون داشتنِ شرایط لازم به یک کل، تعلق یافته‌اند؛ یا واژگان و عباراتی ناهمگون هستند که به‌طور تصادفی در کنار هم قرار گرفته‌اند. در مصداق‌های زیر، اشکالی از این رویکرد را می‌توان دید:

«خسته‌ام/ از شعرهای مطنطن لیموئی خسته‌ام/ از ابرها که در اشعارم می بارید/ و من/ لبه‌های شلوارم را باید بالا می‌زدم/ از سر سنگ‌ها می‌پریدم/ و به خانهٔ خود می‌رسیدم./ خسته‌ام/ باید/ مثل پرندگان دریایی، سگ‌های شکاری، آفتاب/ از پس اقیانوس‌ها برآیم» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۷۰۳).

«انگشتری‌ات را بدزد/ با سربازان کاغذیم هجوم می‌آوریم/ و تو را، در کلماتم می‌پیچیم و به میهن خود می‌بریم/ سرزمینم/ بی‌بام، بی‌حصار، بی

پنجره، بی‌روشنایی است/ و خرس‌ها و پنگوئن‌ها/ می‌آیند و صبحانه‌هاشان را/ از یخپاره‌های خانهٔ من می‌برند./ انگشتری‌ات را بدزد/ در گرم کردن زندگی- ما/ به تصمیم شعلهٔ آتش‌ات محتاجیم» (لنگرودی، ۱۳۹۴: ۶۷۲).

«دوست‌داشتن تو/ شنیدن اخبار ظهر است/ در سایه‌روشن خواب‌ها در ساحل -/ زلزله‌ها قول داده‌اند/ جز در موسیقی و رنگ بال پرندگان نریزند/ کوه‌ها خم و راست می‌شوند/ به سپاسگزاری آسمان مشغولند» (لنگرودی، ۱۳۹۴: ۶۵۳).

این سه‌نمونه که هر یک، شعری کامل هستند، از جهاتی با متن اشعار پست‌مدرن، نزدیکی و همانندی دارند. عدم پیوستگی در هر سه شعر به چشم می‌خورد و می‌توان آن‌ها را مصداق تعویق ساختارشکنانه ارزیابی نمود است.

۲. ۴. تعلیق

تعلیق شگردی ابهام‌آفرین است که در مواردی می‌تواند فضایی معلق و تردیدبار بیافریند و خواننده را در انتظار نگاه دارد؛ نهایتاً انتقال پیام را با اختلال مواجه کند و آن را به تأخیر اندازد. پست‌مدرن ها به همین دلیل علاقهٔ زیادی به استفاده از تعلیق دارند و از آن استفاده می‌کنند. عدم پیوستگی، در کلام لنگرودی گاهی با تعلیق همرا است. به نظر می‌رسد لنگرودی در پی استفاده از کارکردِ تعلیق و بهره‌مندی از ظرفیت و قابلیت‌های آن است تا در کلامش گونه‌ای تعویق معنای قطعی کلام و بی سرانجامی معنایی را محقق کند:

«تو مرا ندیدی/ آب بود و غلغل بادها بود/ و من می‌دیدم/ با چوبدستی کوچکت، بازیکنان، بر ساحل/ برنامهٔ فردایم را می‌نوشتی/ آب بود و غلغل بادها/ بر ساحل می‌وزید» (لنگرودی، ۱۳۹۴: ۶۷۷).

این شعر، شعری کامل از لنگرودی است که بر تعلیق استوار است؛ شعری که فاقد ساختمان و پیام معلوم به نظر می‌رسد و خواننده می‌تواند چنین بپندارد که شاعر، بی‌هیچ هدفی به گفتن آن مبادرت کرده است. تعلیق به‌کاررفته در این شعر، عموماً نتیجهٔ انحراف از کارکردِ ارتباطی زبان و حذف برخی عناصر شعر است. حذف عناصر کلام، یکی از شیوه‌های مورد علاقهٔ پست‌مدرن‌هاست که از نظر آنان، ایجاز کلام و برجسته‌سازی زبان را میسر می‌سازد و خواننده را در تعلیق نگاه می دارد. چنین به نظر می‌آید که لنگرودی جهت رعایت اختصار و ایجاز و ایجاد فضای مناسب برای تعلیق، در این نمونه‌شعر، به حذف عناصری دست زده که فقدان آن‌ها به ابهام و گسست معنایی شعر

دامن می‌زند. این امر به خواننده، اختیار و امکان می‌دهد تا برای گره‌گشایی از تعلیقِ شعر، به «سفیدخوانیِ» بخش‌های نانوشتهٔ شعر و بازتولید معنای آن بپردازد. قراین زبانی و ذهنی و معنایی که در شعر موجود است، در این زمینه می‌تواند خواننده را یاری رساند و بازتولید معنا یا معناهای شعر را بر او میسر سازد؛ درعین‌حال، او را متوجه اجزا و عناصری کند که از شعر حذف شده است. تعلیق در این شعر، مجالی می‌آفریند تا خواننده معنی یا معانی موردنظر خود را بدون دخالت شاعر، از متن بازتولید کند. در این راستا هر معنایی به ذهن خواننده برسد، برآیند گونه یا گونه‌هایی بازنویسی ذهنی او از شعر خواهد بود؛ آن‌چه می‌آید، یکی از بازنویسی‌هایی است که از این شعر می‌توان داشت:

«تو مرا ندیدی [جایی که من ایستاده بودم] [آن‌جایی بود که] آب بود و غلغل بادها [هم] بود/ و من [تو را] می‌دیدم/ با چوبدستی کوچکت، بازیکنان (درحالی‌که بازی می‌کردی)، بر ساحل [ایستاده بودی و در همان حال تو] برنامهٔ فردایم را می‌نوشتی [آن‌جا هم‌چنان] آب بود و [صدای] غلغل بادها/ [یی بود که] بر ساحل می‌وزید» (لنگرودی، ۱۳۹۴: ۶۷۷).

شاعر پست‌مدرن، تصورات قبلی خواننده را دربارهٔ شعر و زبان شعر برهم می‌زند (ویلم‌برتنز، ۱۳۸۸: ۱۸۸). او خود را عهده‌دار معنی‌آفرینی نمی‌داند و برداشت معنی را به عهدهٔ خواننده می گذارد. هیچ شاعر پست‌مدرنی برای خوانندهٔ عادی شعر نمی‌گوید. خوانندهٔ موردنظر او در حدی باید باشد که بتواند به متن، معنا و مفهوم مطلوب خود را ببخشد. بعضی از اشعار لنگرودی، خصوصاً اشعاری که در جلد دوم دیوانش آورده، این الگوی پست‌مدرنیستی را به یاد می‌آورد:

«آه، دن کیشوت/ دیدی/ چه دسته‌گلی به آب دادی/ بعد از تو دیگر/ بچهٔ آدم نیستیم/ بچه‌های توایم» (لنگرودی، ۱۳۹۴: ۸۰۰).

«در قلبم/ ساعت‌های شنی می‌جنگند/ و تقدیر ستاره‌ها را بر من/ باور ندارند/ من که زنده در تنفس‌ات آرام مومیایی شدم/ و می‌دانم رهایی/ شمردن رازهایی است/ که در جرقهٔ شادی‌هایت پرکشند» (لنگرودی، ۱۳۹۴: ۶۴۷)

«می‌دانم/ این سایهٔ یک کلید است/ این پیراهن عنکبوت/ این چشمیِ در/ صبحانهٔ رود است/ این مه که به باد می‌رود/ اما چرا/ به هرچه که دست می کشم/ تو را می‌بینم» (لنگرودی، ۱۳۹۴: ۵۹۱).

«سلول‌مان/ سیاه و سیاه و ساکت و سرد بود/ گفتیم: کاش که پرنده‌ای.../ کلاغی آوردند./ سرودی خواندیم- غار غار/ بلند می‌شدیم – غار غار/ دراز می‌کشیدیم – غار غار/ همه ناگهان پر کشیدیم- غار غار، غار غار، غار غار/ نگهبانان سر رسیدند/ بال کلاغ را بوسیدند/ و اتاقمان را/ به بخش روانی سپردند» (لنگرودی، ۱۳۹۴: ۷۹۸).

از این اشعار برمی‌آید که شاعر، اصراری بر دریافت و برداشتِ معنایی خاصی از شعر خود توسط خواننده ندارد. به نظر می‌آید این شعرها هریک دارای بخش‌هایی نانوشته هستند که خوانش و درک آن بر عهدهٔ خواننده است و شاعر توقع دارد خوانندهٔ حرفه‌ای مطابق میل خود به نگارش بخش‌های نانوشته بپردازد و از این طریق، با شاعر در تولید اثر ادبی مشارکت کند.

۵. نتیجه‌گیری

جریان پست‌مدرنیسم در دهه‌های اخیر، بخشی از شعر معاصر فارسی را تحت تأثیر قرار داده و طیفی از شاعران نوپرداز را به خود متمایل ساخته است. البته در کشور ما عنوان پست‌مدرنیست دربارهٔ اغلب شاعرانی که در سه دههٔ اخیر به دنبال نوجویی و ساختارشکنی و هنجارگریزی بوده‌اند، به کار رفته است؛ به بیان دیگر، هم شاعرانی که از شیوهٔ فرمالیست‌ها در زبان شعر، تبعیت داشته‌اند و هم شاعرانی که در جهت نوآوری‌های گسترده و افزون‌تر حرکت کرده‌اند، شاعران پست‌مدرن خوانده شده‌اند. بااین‌حال، شاعرانی هستند که تأثیرات اندیشهٔ پست‌مدرنیسم در اشعارشان به‌روشنی دیده می‌شود؛ شمس لنگرودی را می‌توان در زمرهٔ این گروه قرار داد. برخی مؤلفه‌های پست‌مدرن در اشعار دو دههٔ اخیر این شاعر، نمود یافته است. بر اساس نمونه‌هایی از اشعار لنگرودی، می‌توان ادعا کرد که وی خودآگاهانه یا ناخودآگاه به بعضی مبانی پست‌مدرنیسم تمایل داشته است؛ تجربه‌های لنگرودی در استفاده از شگردهایی که به معنازدایی از کلام و غافل‌گیری خواننده انجامیده، او را این‌گونه معرفی می‌کند. لنگرودی این گرایش خود را با استفاده از تمهیداتی برای دگرگون کردن زبانِ شعر نشان داده است. او از طریق هنجارگریزی زبانی و نحوی و بهره‌گیری از نشانه‌ها، لحن و هنجار زبانیِ تردیدآور، نمونه‌هایی به دست داده که با آثار پست‌مدرن، نسبت و قرابت دارد. این در حالی است که لنگرودی ادعایی در این زمینه ندارد و هیچ‌گاه از خود به‌عنوان یک شاعر پست‌مدرن سخن نگفته است.

پی نوشت:

۱. لنگرودی غیر از اشعار کوتاهی که توصیف شد اشعار کوتاهی نیز سروده که ویژگی‌های هایکو را دارد به‌عنوان مثال: «گوزن جوان/ شاخ می‌زند/ به تودهٔ انبوه مه» (نوذری، ۱۳۹۰: ۲۹۴).

منابع

۱) آزبورن، پیتر. ۱۳۸۰. «مدرنیته: گذار از گذشته به حال». *مدرنیته و مدرنیسم*. ترجمه و تدوین حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان. چاپ دوم. (۶۳-۷۸).

۲) احمد، اکبر. ۱۳۸۰. *پست‌مدرنیسم و اسلام. پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم: تعاریف، نظریه‌ها و کاربست ها*. ترجمه و تدوین حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان. چاپ دوم. (۲۱۱-۳۰۲).

۳) اسکراتن، راجر/ برادبری، ملکم. ۱۳۸۰. «مدرنیته و مدرنیسم: ریشه‌شناسی و مشخصه‌های نحوی». *مدرنیته و مدرنیسم*. ترجمه و تدوین حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان. چاپ دوم. (۸۵-۹۴).

۴) اکو، امبرتو. ۱۳۸۷. «پسامدرنیسم، بازی زبان»، *اثر لذت‌بخش. ادبیات پسامدرن، گزارش، نگرش، نقادی*. تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز. چاپ سوم. (۱۱۷-۱۲۲).

۵) الام، دایان. ۱۳۸۷. «رمانس پسامدرن». *ادبیات پسامدرن، گزارش، نگرش، نقادی*. تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز. چاپ سوم. (۲۶۱-۲۷۴).

۶) بامن، زیگمون. ۱۳۸۰. «مدرنیته. مدرنیته و مدرنیسم». ترجمه و تدوین حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان. چاپ دوم. (۲۳-۴۶).

۷) باباچاهی، علی. ۱۳۶۷. «موج سوم: تعریفی محو و معلق». ماهنامهٔ *آدینه*. شمارهٔ ۲۳ و اردیبهشت. (۲۱-۲۳).

۸) باباچاهی، علی. ۱۳۷۷. *گزاره‌های منفرد، بررسی انتقادی شعر امروز ایران*. تهران: نارنج. چاپ اول.

۹) برتنز، یوهانس ویلم. ۱۳۸۸. *نظریهٔ ادبی*. برگردان: فرزان سجودی. تهران: آهنگ دیگر. چاپ دوم.

۱۰) براهنی، رضا. ۱۳۷۰. «شعر، نتیجهٔ عرقریزان عمیق...»، گفت‌وگو با رضا براهنی؛ اکبر اکسیر. ماهنامهٔ *دنیای سخن*. شمارهٔ ۴۸. (۱۶-۲۳).

۱۱) براهنی، رضا. ۱۳۷۴. *گزارش به نسل بی‌سن فردا*. تهران: مرکز. چاپ اول.

۱۲) بهبهانی، بهبهانی. ۱۳۷۸. *یاد بعضی نفرات*. تهران: البرز. چاپ اول.

۱۳) بی‌نیاز، فتح‌الله. ۱۳۹۲. *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: افراز. چاپ سوم.

۱۴) پارسی‌نژاد، کامران. ۱۳۸۷. *نقد ادبیات منطبق با حقیقت*. تهران: خانه کتاب. چاپ اول.

۱۵) پاینده، حسین. ۱۳۸۸. *نقد ادبی و دمکراسی*. تهران: نیلوفر. چاپ دوم.

۱۶) تسلیمی، علی. ۱۳۸۷. *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران*، شعر. تهران: اختران. چاپ دوم.

۱۷) تروت‌اندرسن، والتر. ۱۳۸۰. اینجا چه خبره- چند خبر پست‌مدرن... *پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم: تعاریف، نظریه‌ها و کاربست‌ها*. ترجمه و تدوین حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان. چاپ دوم. (۹۵-۱۰۴).

۱۸) حسن، ایهاب. ۱۳۷۹. «به سوی مفهوم پسامدرن». *گزارش، نگرش، نقادی*. تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز. چاپ سوم. (۹۳-۱۱۵).

۱۹) حقوقی، محمد. ۱۳۷۷. *مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران ۲. نظم – شعر*. تهران: قطره. چاپ اول.

۲۰) حقوقی، محمد. ۱۳۸۱. حد همین است. تهران: قطره. چاپ اول.

۲۱) شاملو/ پاشایی، احمد/ ع. ۱۳۷۶. *هایکو شعر ژاپنی از آغاز تا امروز*. برگردان احمد شاملو/ ع. پاشایی. تهران: چشمه. چاپ سوم.

۲۲) شمیسا، سیروس. ۱۳۷۸. *نقد ادبی*. تهران: فردوس. چاپ اول.

۲۳) شمیسا، سیروس. ۱۳۹۱. *مکتب‌های ادبی*. تهران: قطره‌و چاپ اول.

۲۴) عابدی، کامیار. ۱۳۹۶. *مقدمه‌ای بر شعر فارسی در سدهٔ بیستم میلادی*. تهران: جهان کتاب. چاپ دوم.

۲۵) فتوحی، محمود. ۱۳۸۶. *بلاغت تصویر*. تهران: سخن. چاپ اول.

۲۶) فلکی، محمود. ۱۳۸۳. «پیچیده‌نویسی و پست‌مدرنیسم ایرانی». ماهنامهٔ *کارنامه*. شماره ۴۳. تریما. (۶-۸).

۲۷) لنگرودی، شمس. ۱۳۸۰. «مدرنیته و سنت‌گرایی و انکار روایت کلان»: گفت‌وگو با شمس لنگرودی، پرسشگر: برازجانی. *کلک*. دورهٔ جدید. شماره ۵. خرداد. (۵-۹).

۲۸) لنگرودی، شمس. ۱۳۸۷. *تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران*. گفت‌وگو: کیوان باژن. دبیر مجموعه: محمدهاشم اکبریانی. تهران ثالث. چاپ اول.

۲۹) لنگرودی، شمس. ۱۳۸۷. *مجموعه اشعار شمس لنگرودی*. تهران: نگاه. چاپ اول.

۳۰) لنگرودی، شمس. ۱۳۹۳. *مجموعه اشعار شمس لنگرودی*، جلد ۲. تهران: نگاه. چاپ اول.

۳۱) کادن، جی ای. ۱۳۸۶. *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان. چاپ دوم.

۳۲) کانر، استیون. ۱۳۹۴. *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. تهران: نی. چاپ اول.

۳۳) کانور، استیون. ۱۳۸۷. «نظریهٔ ادبی پسامدرن». *ادبیات پسامدرن، گزارش، نگرش، نقادی*. تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز. چاپ سوم. (۱۸۳-۲۳۰).

۳۴) کوال، استینار. ۱۳۸۰. مضامین پست‌مدرنیته. *پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم: تعاریف، نظریه‌ها و کاربست‌ها*. ترجمه و تدوین حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان. چاپ دوم. (۵۹-۷۲).

۳۵) لش، اسکات. ۱۳۸۳. *جامعه‌شناسی پست‌مدرن*. ترجمهٔ شاپور بهیان. تهران: ققنوس. چاپ اول.

۳۶) مک‌کافری، لری. ۱۳۸۷. «ادبیات داستانی پسامدرن». *ادبیات پسامدرن، گزارش، نگرش، نقادی*. تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز. چاپ دوم. (۱۵-۴۴).

۳۷) نوذری، سیروس. ۱۳۸۸. *کوته‌سرایی، سیری در شعر کوتاه معاصر*. تهران: ققنوس. چاپ اول.

۳۸) نوذری، سیروس. ۱۳۹۰. *هایکونویسی، سیری در هایکو و هایکوی ایرانی*. تهران: نگاه. چاپ اول.
۳۹) هادسن، وین. ۱۳۸۰. «پست‌مدرنیته و اندیشهٔ اجتماعی معاصر». *پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم: تعاریف، نظریه‌ها و کاربست‌ها*. ترجمه و تدوین حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان. چاپ دوم، (۴۴۹-۴۹۰).
۴۰) هاوثورن، جرمی. ۱۳۸۰. «مدرنیسم و پست‌مدرنیسم: رمان و نظریهٔ ادبی». *پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم: تعاریف، نظریه‌ها و کاربست‌ها*. ترجمه و تدوین حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان. چاپ دوم.
۴۱) یزدانجو، پیام. ۱۳۸۷. *ادبیات پسامدرن، گزارش، نگرش، نقادی*. تهران: مرکز. چاپ دوم.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۳/ بهار و تابستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

ساختار مَثَل‌گونهٔ سخن، شیوه‌ای برای القای نظر و حذف «دیگری» در کلام سعدی

دانشجوی دکتری بهداد بیرانوند [۱]، دکتر جمیله اخیانی [۲]، دکتر امیر مؤمنی هزاوه [۳]

[۱]دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، ایران

[۲]دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی دانشگاه زنجان، زنجان، ایران (نویسندهٔ مسئول)

[۳]دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی؛ دانشکده علوم انسانی، دانشگاه زنجان، ایران

چکیده:

«دیگری» مفهومی وابسته به هویت فردی است و هویت فردی فقط وقتی معنا پیدا می‌کند که با دیگران سنجیده شود. مفهوم «دیگری» حاصل معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی انسان مدرن است که زندگی و تجاربی متفاوت از انسان کهن دارد. این مفهوم که با ماهیت مباحث ادبی نیز سازگار است، می‌تواند مبنای تازه‌ای برای تحلیل آثار ادبی باشد و پنجرهٔ تازه‌ای به آثار ادبی بگشاید .یکی از انواع ادبی که می‌توان مفهوم دیگری را در آن کاوید و تابه‌حال از این جهت مورد توجه قرار نگرفته، «مَثَل» یا «ضرب‌المثل» است که به دلیل فقدان گفتگومندی منجر به حذف «دیگری» می‌شود. سعدی از شاعران و نویسندگانی است که هم از ضرب‌المثل استفادهٔ فراوان کرده و هم در شیوهٔ سخنوری کوشیده است کلام خود را به ساختار ضرب‌المثل نزدیک کند. وی با شناخت دقیق قابلیت‌های زبان فارسی و نیز ظرفیت‌های خاص مَثَل، بسیاری از سخنان خود را مثل‌واره ارائه و البته از این راه نظرات خود را به دیگران القا کرده است. او با استفاده از ویژگی‌های خاصی از ضرب‌المثل ازجمله «مخاطب قرار دادن»، «هشدار دادن»، «استفاده از نام اشخاص مشهور»، «استفاده از طنز»، «استفاده از جادوی مجاورت»، «تحقیر کردن» و «تشبیه به حیوانات»، نظر خود را القا و خودآگاه یا ناخودآگاه «دیگری» را حذف می‌کند. در پژوهش حاضر ضمن تحلیل ساختار ضرب‌المثل، شیوهٔ استفادهٔ سعدی از این صورت ادبی به قصد حذف «دیگری» و القای هنرمندانهٔ سخن به دیگران در *گلستان* و *بوستان* بررسی می‌شود.

کلیدواژگان: دیگری، ضرب‌المثل، مثل‌واره، سعدی و جادوی مجاورت.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۲/۱۰ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۰۶/۲۹

[۱]**E-mail**: b_behdad83@yahoo.com
[۲]**E-mail**: j_akhyani@znu.ac.ir
[۳]**E-mail**: am.hezaveh@znu.ac.ir

ارجاع به این مقاله: بیرانوند، بهداد، اخیانی، جمیله، مؤمنی هزاوه، امیر، (۱۴۰۰)، ساختار مَثَل‌گونهٔ سخن، شیوه‌ای برای القای نظر و حذف «دیگری» در کلام سعدی ، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز).*
10.22034/PERLIT.2021.45783.3081

۱. مقدمه

ضرب‌المَثَل یکی از انواع ادبی است که نسبت قابل‌تأملی با مخاطب دارد. مفهوم مخاطب در مباحث سنتیِ ادبی، شناخته شده است. این مفهوم در بحث‌های جدید علوم انسانی قابل‌انطباق با «دیگری» است که در بحث‌های علوم اجتماعی، فلسفه و اخلاق کاربرد دارد. «دیگری» یعنی هرکس غیر از «من»؛ هرکس با «من» در ارتباط است و خصوصیت‌های ظاهری یا رفتار مرا می‌بیند یا سخن مرا می شنود. درواقع ظاهر و اعمال هر فرد وقتی معنا پیدا می‌کند که در مواجه با «دیگری» باشد؛ بنابراین همهٔ ویژگی‌های فردی از مشخصه‌های بیرونی مانند کوتاهی و بلندی یا زشتی و زیبایی گرفته تا ویژگی‌های درونی مانند دروغ‌گویی و راست‌گویی، خساست و بخشش، دزدی و امانتداری و... و نیز خصوصیاتی که یک فرد برای خودش متصور می‌شود، در نقطه‌ای به نام «دیگری» تبیین و تفسیر می‌شود؛ چراکه این خصوصیات باید توسط شخص دیگری درک و بیان شوند و چنانچه «دیگری» نباشد، این مفاهیم بی‌معنا خواهند بود. «فرد آدمی که از طریق «می‌اندیشم» مستقیماً به وجود خود پی می‌برد، درعین‌حال وجود همهٔ افراد دیگر بشر را نیز درمی‌یابد و دیگران را به‌منزلهٔ شرط وجود خود می‌شناسد. درمی‌یابد که خود نمی‌تواند هیچ باشد (بودن، به معنای اصطلاح شوخ بودن، شریر بودن، حسود بودن) مگر آن‌که دیگران وی را چنین بشناسند» (سارتر، ۱۳۸۰: ۵۴-۵۵).

«دیگری» درست از آن‌جایی آغاز می‌گردد که در تقابل با «من» قرار می‌گیرد و به این ترتیب «دیگری» آینه‌ای برای «من» می‌شود؛ آینه‌ای که همه‌چیز «من» در آن آشکار است و مورد قضاوت قرار می‌گیرد. «دیگری بازتاب خود من است و بااین‌حال به‌راستی بازتاب نیست. مماثل خود من است؛ بااین‌حال مماثل به معنای معمول کلمه نیست» (هوسرل، ۱۳۸۱: ۱۸۸).

مفهوم «دیگری» توسط باختین به حوزهٔ ادبیات وارد شده است. وی را «می‌توان یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان و فیلسوفان زبان در قرن بیستم میلادی محسوب کرد که نظرات و دریافت‌های وی از زبان و ساختارهای چندبعدی روابط زبانی تأثیری مهم و چشمگیر در حوزه‌های علمی و زبان‌شناسی پس از وی برجای گذارده است» (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۳۶). وی با چاپ کتاب *مسائل بوطیقای داستایفسکی* (۱۹۲۹) تئوری «منطق گفتگویی» را با نام چندصدایی به جهان معرفی کرد» (هالکویست، ۱۳۷۹: ۷۲۷). در این کتاب وی «هم‌کنشیِ گفتگویی یا چندآواییِ صداهای مختلف شخصیت‌ها در رمان‌های داستایفسکی را در برابر وابستگیِ تک‌گویی شخصیت‌ها به دیدگاه واحد مؤلف در رمان‌های تولستوی قرار می‌دهد» (کادن، ۱۳۸۰: ۱۱۷). «باختین رمان تک‌صدایی یا

هم‌صدایی را که همه صداهای خود را در یک جهان‌بینی واحد مؤلف می‌گنجاند و متن گفت وشنودی یا چندصدایی را که شامل تکثری از صداهای برابر است، با یکدیگر مقایسه می‌کند. او دربارهٔ آثار داستایفسکی می‌نویسد: این آثار مجموعه‌ای از شخصیت‌ها و سرنوشت‌های موجود در چارچوب جهانی یگانه نیست که از طریق آگاهیِ یگانهٔ مؤلف که در آثارش آشکار می‌شود روشن شده باشند؛ بلکه دقیقاً تکثری از آگاهی‌های برابر و دنیاهای آن‌هاست که در این‌جا در وحدت مربوط به یک رویداد معین گرد آمده‌اند؛ درحالی‌که همچنان کیفیت ادغام‌نشوندهٔ خود را حفظ می‌کنند» (گرجی و نورالدین اقدم، ۱۳۹۵: ۱۸).

از نظر باختین «من با آشکارکردن خود بر غیر و از طریق شخص او و با کمک اوست که به خودآگاهی دست می‌یابم و خود می‌شوم. مهم‌ترین کنش‌ها- آن‌ها که بنیان خودآگاهی ما را تشکیل می‌دهند- تنها در رابطه با خودآگاهی دیگران که «شما» خطاب می‌شود، تعین می‌پذیرند. بریدن از دیگران، جداکردن خود و حبس‌کردن خود از علل اساسی از دست دادن خویشتن خود است... در نتیجه هر تجربهٔ درونی بر مرز بین خود و غیر خود استوار است. هر تجربه درونی‌ای در مواجهه با غیر است که تحقق می‌پذیرد و این مواجههٔ ذاتیِ هر تجربهٔ درونی است... موجودیت انسان که شامل موجودیت درونی و بیرونی اوست عبارت است از ارتباط ژرف بودن یعنی ارتباط حاصل کردن، بودن یعنی بودن برای غیر و از طریق او برای خود» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۵۰). وی راه شناخت دیگری را در گفتگو می‌دانست و «معتقد بود که جامعه در شکل‌گیری شخصیت انسانی نقش اساسی را ایفا می‌کند. همچنین معتقد بود که زبان به بهترین نحو می‌تواند این ویژگی گفتگومندی را ظاهر کند» (همان: ۱۲۷ و ۱۲۸). در بستر این نظریه باختین سعی دارد روشن‌کند که همهٔ صداها باید در یک سطح و به یک میزان شنیده شوند و اگر غیر از این باشد این رابطه منجر به حذف «دیگری» می‌شود.

یکی از صورت‌های ادبی که نسبت قابل‌تأملی با مفهوم «دیگری» و حذف آن دارد و تابه‌حال به آن پرداخته نشده، «ضرب‌المثل» است. در ساختار ضرب‌المثل ویژگی خاصی وجود دارد که آن را از صورت‌های دیگرِ ادبی متفاوت می‌کند و آن فقدان گفتگومندی است و نتیجهٔ این فقدان گفتگو، گاه حذف «دیگری» است. منظور از حذف دیگری کنار گذاشتن مخاطب از چرخهٔ گفتگو است؛ زیرا ضرب‌المثل غالباً فاقد گفتگومندی است و به همین دلیل در موارد بسیاری به حذف دیگری می انجامد. ضرب‌المثل با قدرت ویژه‌ای که در اقناع مخاطب (دیگری) دارد، باعث می‌شود باب گفتگو میان گوینده و شنونده بسته شود. این ویژگی همان است که قدما از آن به «فصل‌الخطاب» تعبیر می

کردند و از قدرت زبانی و سیطرهٔ مفهومی موجود در ضرب‌المثل ناشی می‌شود؛ بدین معنا که موجب می‌شود مخاطب در مقابل آن تاب ایستادگی در خود نبیند و منطق آن را هرچند خردستیز باشد، بپذیرد؛ زیرا غالباً ضرب‌المثل‌ها حکیمانه جلوه می‌کنند و نتیجهٔ تجربه و معرفت بسیار تلقی می‌شوند. به‌عنوان نمونه خردستیزی منطق موجود در ضرب‌المثل «خواهی نشوی رسوا هم‌رنگ جماعت شو» و تقابل آن با استقلال فردی و... کاملاً آشکار است؛ اما چون این گزاره جامهٔ ضرب‌المثل به تن دارد، در بیشتر مواقع روایی پیدا می‌کند و خردستیز بودن منطق آن زیر این جامه پوشیده می‌ماند و عموم مخاطبان با گویندهٔ آن وارد گفتگو نمی‌شوند و به نادرستی مفهوم آن اعتراض نمی‌کنند؛ چراکه ضرب‌المثل است و لابد حکمتی در آن نهفته است! جایی که گزاره‌هایی چنین خردستیز به دلیل ضرب‌المثل بودن از تأثیر و نفوذ در مخاطب برخوردار می‌شوند، گزاره‌های خردپسند و حکیمانه جای خود دارند. خاستگاه این ویژگی، نسبتی است که زبان با پدیدهٔ قدرت دارد. اکو زبان را نوعی الگوی قدرت نامیده است. وی می‌گوید: «آن‌چه قدرت ایجاد می‌کند قوهٔ سخن نیست؛ بلکه شکلی از قوهٔ سخن گفتن است که در یک نظام یا در دستگاهی از قواعد، یعنی زبان، منجمد شده است» (اکو، ۱۳۸۵: ۱۶۸). از نظر او زبان قدرت است؛ چون افراد را مجبور می‌کند کلیشه‌هایی ازپیش‌شکل‌گرفته (ازجمله خود کلمات) را به کار ببرند و ازاین‌رو انسان‌ها را بردگانِ زبان می‌نامد: «زبان آنچنان ساختار محتومی دارد که به ما بردگان زبان اجازه نمی‌دهد از آن آزاد و خارج شویم، چون هیچ‌چیز بیرون از زبان نیست» (همان:۱۶۹). اگر سخن اکو درست باشد که هست، سخن او را می‌توان در بارهٔ ضرب‌المثل که نوعی از بیانِ «کاملاً منجمدشده» است، دارای روایی بسیار دید؛ چراکه ساختار ضرب‌المثل به‌هیچ‌روی قابل‌تغییر نیست و ما مجبوریم آن را به همان صورت «منجمدشده» به کار ببریم و ازاین‌رو ضرب‌المثل قدرت خود را بر ما اعمال می‌کند.

سعدی به مدد فهم عمیقی که از قدرت زبان داشته، قدرتمندی ضرب‌المثل را به‌خوبی دریافته بوده است؛ به همین دلیل از ضرب‌المثل با بسامد زیاد در آثار خود استفاده کرده و افزون بر آن کوشیده است برای تأثیرگذارتر کردن سخن خود، از ساختار مثل‌گونه در نمونه‌های متعددی از گفته ها و سروده‌های خود استفاده کند؛ به همین دلیل بسیاری از تعبیرات *گلستان* و *بوستان* بعدها در زبان فارسی جنبه ضرب‌المثل یافته است. یوسفی (۱۳۶۷: ۲۷۱) از این نظر سعدی را با شکسپیر مقایسه می‌کند که گفته‌اند «بیش از ۴۵۰ جمله از کلمات او در بیان عموم مردم راه جسته و مثل سایر شده است و قریب به دوهزار عبارت و شعر وی در ذهن مردمِ تربیت‌شده جای‌گزین است». وی اشاره

می‌کند که با یک مرور ساده فقط در *گلستان* ۲۳۵ جمله که در زبان فارسی و به‌ویژه در زبان اهل ادب حکم مثل پیدا کرده، یافته است (همان). ذوالفقاری (۱۳۹۱: ۱۰۵) نیز مجموع مثل‌های مشهور سعدی را ۲۱۱۵ می‌داند. مهارت سعدی در استفاده از این شگرد، به سخنش نفوذ و تأثیر ویژه بخشیده و در بسط قلمرو قدرت زبانی او تأثیر بسیار داشته است؛ قلمروی که به باور برخی، بسیار وسیع است و حتی زبان ادبی امروز ما را نیز دربرمی‌گیرد و ما را وامی‌دارد که «پس از هفتصد سال به زبانی که از سعدی آموخته‌ایم سخن بگوییم» (سعدی، ۱۳۸۶: چهارده، مقدمهٔ فروغی). از طرف دیگر، تبحر سعدی در موجزگویی باعث شده است در موارد متعدد، کلام او خود ضرب‌المثل شود و میان مردم رواج یابد. این قبیل سخنان سعدی بیشترین ظرفیت اعمال قدرت زبانی را دارد؛ زیرا از شاعر و نویسنده‌ای بسیار مشهور و معتبر نقل می‌شود و شنونده را کاملاً مقهور و مجاب می‌کند. بر این اساس مسئله اصلی مقالهٔ حاضر تبیین این نکته است که قدرت ایجادشده در برخی از سخنان مثل‌گونه سعدی، زمینه را برای حذف دیگری فراهم می‌کند و انسداد گفتگو را در پی دارد. سعدی با نزدیک کردن کلام خود به ساختار مثل، دانسته یا نادانسته خود را در جایگاه برتر قرار می‌دهد و دیگری را از ورود به گفتگو و تبادل اندیشه بازمی‌دارد. البته از منظر جامعه‌شناسی تاریخی می‌توان این امر را با هنجارهای حاکم بر روزگار سعدی متناسب دانست و به دلیل آن بر سعدی خرده نگرفت؛ اما هنجارهای اجتماعی امروزین که بیشتر مشوق گفتگو و در نظر داشتن «دیگری» است، با آن سازگار نیست. با این وصف در مقالهٔ پیش رو کوشش می‌شود با نگاهی تازه به ضرب‌المثل و معرفی ویژگی‌های خاصی از آن‌که منجر به حذف دیگری می‌شود، ساختار مَثَل‌گونهٔ کلام سعدی در *بوستان* و *گلستان* و چگونگی حذف دیگری با استفاده از این شیوه بررسی‌شود.

۲.پیشینهٔ پژوهش

گرچه پژوهش‌های گوناگونی در بارهٔ مفهوم «دیگری» در آثار کلاسیک و مدرن فارسی انجام‌گرفته‌است، اما آنچه در باب بررسی این مفهوم در آثار سعدی انجام شده زیاد نیست و تنها به مقالهٔ «تأثیر بافت بر هویت، بررسی رویکرد سعدی در مواجه با دیگری در *گلستان*» از رضا زرین‌کمر و مرتضی حسنی (۱۳۹۶) منحصر می‌شود که در آن رویکرد سعدی میان خشونت و مدارا در دو بافت معلمی و عاشقی به‌عنوان مهم‌ترین شاخصه‌های هویت وی معرفی شده است. در بارهٔ مثل و مثل‌واره هم می‌توان از مقالهٔ مفصل حسن ذوالفقاری با عنوان «مثل‌وارگی، راز ماندگاری و جاودانگی کلام سعدی برای نسل امروز» (۱۳۹۳) یاد کرد که به ویژگی‌های مشترک ضرب‌المثل‌ها

و مثل‌واره‌های سعدی شامل ایجاز و کوتاهی، جنبه‌های پند و اندرزی، و... پرداخته و سپس تمام ۱۹۵۶ مثل‌وارهٔ سعدی را آورده است؛ اما دربارهٔ مَثَل به‌عنوان یک صورت ادبی که توان حذف دیگری را دارد، در هیچ‌یک از آثار فارسی پژوهشی انجام نشده است.

۳. مَثَل

مَثَل در *فرهنگ سخن* (۱۳۸۱) به معنیِ «گفتاری کوتاه یا شایع و معمولاً در قالب بیانی کلیشه‌ای و بیان‌کنندهٔ حالتی نمادین با معنای عمیق و اندرزگونه و دارای مصادیق متعدد که موضوع یا روی‌داد مورد مجادله و بحث را به آن تشبیه می‌کنند»، آمده و با ضرب‌المثل، دستان، و داستان مترادف دانسته شده است. ذوالفقاری (۱۳۸۸: ۳۲) پس از نقل ده نمونه از مهم‌ترین تعاریفی که از «مَثَل» ارائه شده، آن را چنین جمع‌بندی می‌کند: «مَثل جمله‌ای است کوتاه، استعاری، برگرفته از تجربیات روزانه با مضمونی حکیمانه، حاوی اظهارنظر یا عقیده‌ای کلی و پندآموز که به دلیل روانی الفاظ و روشنی معنی و موسیقی کلام میان مردم مشهور شده و آن را با تغییر جزئی یا بدون تغییر در گفتار خود به کار می‌برند و به آن استناد می‌کنند». مثل‌ها در هر جامعه انعکاس آداب و رسوم، اخلاق، فرهنگ، آئین‌ها، عادات و مناسبات اجتماعی آن مردم‌اند. «مثل‌ها به لحاظ کمی و کیفی نشان عظمت، وسعت علمی و فکری یک ملت یا یک قوم هستند. این مثل‌ها حاوی زبدهٔ افکار و آرای نسل‌ها و تجارب اشخاص دانا و آزموده است که در جوامع بشری رایج و به دلیل گیرایی و رسایی آن زبانزد می‌شوند» (ذوالفقاری، ۱۳۸۷: ۱۱۰). «اگر شیوهٔ اندیشیدن یک قوم کمتر به جانب منطق و اصول ثابت و بیشتر بر مبنای تجربهٔ فردی و درک اشراقی باشد، به این سو می‌گرود که از یک امر جزئی –اگر چند بار تکرار شود- یک نتیجه‌گیری کلی کند» (مقدمه بر حقیقت سمنانی، ۱۳۷۴: بی ص).

قبل از پرداختن به موضوع بحث یادآوری این نکته لازم است که سعدی تنها یک بار واژهٔ ضرب‌المثل را به کار برده و آن در *گلستان* و در حکایت طوطی و زاغی است که با یکدیگر هم‌قفس می‌شوند و هر یک ملول از مجاورت دیگری است: «این ضرب‌المثل بدان آوردم تا بدانی که صدچندان که دانا را از نادان نفرت است، نادان را از دانا وحشت است» (سعدی، ۱۳۸۶: ۱۳۷)؛ و روشن است که ضرب‌المثل در اینجا به معنی «تمثیل» است؛ نه ضرب‌المثل به معنای امروزیِ آن. اما برای ضرب‌المثل به معنای امروز سعدی از واژهٔ «مَثَل» استفاده کرده است:

سایرست این مثل که مستسقی نکند رود دجله سیرابش (همان: ۵۲۸)

حدیث جان بر جانان همین مثل باشد که زر به کان بری و گل به بوستان آری (همان: ۶۲۲)

علاوه بر آن، وی «مَثَل» را به دو معنی دیگر هم به کار برده است؛ یکی به معنای تمثیل؛ چنان‌که در بیت‌های زیر می‌بینیم:

حدیث صبر من از روی تو همان مثل است که صبر طفل به شیر از کنار مادر خویش
(همان: ۵۳۶)

و دیگر به معنی نمونهٔ اعلی، مشهور و معروف:

سعدی به پاک‌بازی و رندی مثل نشد تنها در این مدینه که در هر مدینه‌ای (همان: ۵۹۵)

علاوه بر این‌ها، سعدی «مثل زدن» را به معنی تشبیه کردن به کار برده است:

دهان پرشکرت را مثل به نقطه زنند که روی چون قمرت شمسه‌ایست پرگاری (همان: ۶۲۱)

آری مثل به کرکس مردارخور زدند سیمرغ را که قاف قناعت نشیمنست (همان: ۸۱۵)

ضرب‌المثل‌ها ویژگی‌هایی دارند که موجب کاربرد همگانی آن‌ها می‌شود. پژوهندگان از زوایای مختلف به این ویژگی‌ها پرداخته‌اند. حسن ذوالفقاری با توجه به تعاریف ضرب‌المثل، ده ویژگی برای آن برمی‌شمرد: دارا بودن زیرساخت تشبیهی، جنبهٔ استعاری داشتن، مبتنی بودن بر تجربیات، داشتن شهرت و روایی، داشتن جنبهٔ اندرزی، ایجاز و کوتاهی، روانی لفظ و روشنی معنا، داشتن ساختار جمله‌ای، دارا بودن موسیقی درونی یا بیرونی، و داشتن مورد و مضرب (نک. ذوالفقاری، ۱۳۸۷: ۱۱۷-۱۱۹). در بارهٔ ویژگی آخر یعنی «مورد و مضرب» باید گفت شاید «داشتن مصداق‌های متعدد» توصیف دقیق‌تری از آن به دست دهد؛ به این معنی که ضرب‌المثل‌ها قابل‌تطبیق با مصداق‌های متعددند. به‌عنوان مثال وقتی می‌گوییم: «پایان شب سیه سپید است»، این شب می‌تواند شب واقعی، شب بیمار، شب فراق، و یا در دوران معاصر شب سیاسی باشد و همین قابلیت، یکی از عوامل جاری بودن ضرب‌المثل‌ها از گذشته تا امروز شده است. محسن ذوالفقاری (۱۳۸۸: ۶۶) نیز با بررسی ضرب‌المثل‌ها در دو سطح واژگانی و نحوی «تعدد روایات و تغییر شکل دادن مثل‌ها» را از دیگر ویژگی‌های آن‌ها می‌داند. علاوه بر این‌ها با نگاهی تازه ویژگی دیگری هم در ضرب‌المثل‌ها می‌توان یافت که زمینه را برای حذف «دیگری» فراهم می‌کند و می‌توان آن را «حرف آخر بودن ضرب‌المثل» نامید.

۳. ۱. ضرب‌المثل: حرف آخر

ازآن‌جاکه ضرب‌المثل‌ها بر تجربه‌های نسل‌ها تکیه دارند، به‌تدریج به نوعی «قاعده» و «قانون» غیر رسمی تبدیل می‌شوند و ازاین‌رو در گفتگو تبدیل به «حرف آخر» یا به تعبیر قدما «فصل‌الخطاب»

می‌شوند. به عبارت دیگر گوینده می‌تواند با کمک ضرب‌المثل به‌نوعی درستی حرف خود را اثبات کند و نظرش را به کرسی بنشاند. به نظر می‌رسد آنچه موجب تلاش سعدی برای تبدیل سخنش به «مثل» شده نیز همین است. سعدی با نزدیک کردن سخنش به مثل می‌کوشد مخاطب را اقناع کند و به اصطلاح حرف آخر را او بزند. نیز ازآن‌جاکه ضرب‌المثل‌ها همیشه بی‌اشتباه تلقی شده‌اند و معمولا تغییری هم در ساختار اصلی‌شان ایجاد نشده است، بدون توجه به تفاوت‌های بین افراد یا امور برای همه‌چیز و همه‌کس حکم کلی صادر می‌کنند؛ ازاین‌رو اگرچه چراغ‌های تجربه تلقی می‌شوند و مانند نشانه‌هایی در راهند که می‌خواهند راهنمایی کنند؛ اما چون بدون در نظر گرفتن شرایط، تعارض‌ها و گوناگونیِ امور با اطمینان حکم کلی صادر می‌کنند؛ مجال تجربه را هم از دیگران می‌گیرند و این موضوع می‌تواند منجر به حذف دیگری شود.

۴. ساختار مثل‌گونهٔ سخن و حذف دیگری در کلام سعدی

رابطهٔ ادبیات و مَثَل دوسویه است: گاه مثلی از زبان مردم به شعر و نثر راه می‌یابد و گاه بیت یا جمله‌ای به خاطر ویژگی خاصی سینه‌به‌سینه می‌گردد و در ذهن و زبان مردم به ضرب‌المثل تبدیل می‌شود. سعدی از جمله کسانی است که هر دو سوی این رابطه را می‌توان در آثارش دید. «سعدی علاوه بر استفاده از مثل‌های رایج در آثارش، بسیاری از اشعارش به دلیل انطباق با شرایط مثل و ویژگی‌های آن مثل شده‌اند» (ذوالفقاری، ۱۳۹۱: ۱۰۶). ارسطو یکی از روش‌های اقناعی برای خطیب را «قرار دادن شنونده در چارچوب فکری مشخص» می‌داند (نک. ارسطو، ۱۳۷۱: ۲۴). ازآن‌جاکه بنیان فکری سعدی آمیختگی زیادی با مسائل اخلاقی و مذهبی دارد، وی برای ارائهٔ توصیه‌های اخلاقی و مذهبی خود، علاوه بر جای دادن این توصیه‌ها در قالب حکایت‌های گوناگون، با نزدیک کردن کلام خود به «مثل» آن را به ذهن و زبان مردم نزدیک کرده و با استفاده از ویژگی‌های ذاتیِ این صورت ادبی، مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ چنان‌که بسیاری از حکایت‌های *گلستان* با یک مثل‌واره خاتمه می‌یابد؛ اما از نگاهی دیگر باید گفت گرچه مثل‌واره‌های سعدی متضمن نکات اخلاقی و مثبت فراوان هستند؛ اما چنان‌که اشاره شد، «مثل» می‌تواند محملی برای حذف «دیگری» واقع شود و سعدی در برخی موارد با استفاده از این ساختار، خودآگاه یا ناخودآگاه «دیگری» را نادیده گرفته است.

پیش از پرداختن به موضوع اصلی مقاله دو نکته را باید یادآور شویم: یکی این که توجه به این موضوع به معنی حذف همیشگی «دیگری» در *گلستان* و *بوستان* نیست. بعضی از حکایت‌های این

دو کتاب گفتگومحور است و صدای «دیگری» در آن‌ها به‌وضوح به گوش می‌رسد. مهم‌ترینِ این حکایت‌ها در *گلستان* «جدال سعدی با مدعی» (نک. سعدی،۱۳۸۶: ۱۶۴-۱۷۰) است که هر یک از دو طرف به فراغ دل در بارهٔ برتری «توانگری» یا «درویشی» سخن می‌گویند و چون هیچ‌کدام مجاب نمی‌شوند، مرافعه به قاضی می‌برند و در پایان، داوری نهایی از قول او بیان می‌شود. حکایت‌های گفتگومحور در *بوستان* بیش از *گلستان* است و ازجملهٔ آن‌ها «حکایت در تدبیر و تأخیر در سیاست» (نک. همان: ۲۱۵-۲۲۰)، «حکایت در شناختن دوست و دشمن» (نک. همان: ۲۲۲-۲۲۳)، «حکایت در معنی رحمت با ناتوانان در حالِ توانایی» (نک. همان: ۲۲۸-۲۲۹) و... را می‌توان نام برد. دوم این‌که سخنِ گفته‌شده به این معنی نیست که همهٔ ضرب‌المثل‌ها یا همهٔ مثل‌واره‌ها موجب حذف «دیگری» می‌شوند؛ مثلا وقتی کسی از ضرب‌المثلِ «یک دست صدا ندارد» استفاده می‌کند، نه‌تنها دیگری را حذف نمی‌کند، بلکه او را تشویق می‌کند که برای نتیجهٔ بهتر با او همراه شود. به همین ترتیب چه بسیار از مثل‌واره‌های سعدی که امروزه تبدیل به ضرب‌المثل شده‌اند و به‌جای حذف «دیگری» او را با خود همراه می‌کنند؛ مثل‌وارهٔ «اندک‌اندک خیلی شود و قطره‌قطره سیلی گردد» (همان: ۱۸۳) از همین قبیل است. آنچه در این مقاله موردنظر است، ویژگی‌های خاصی از ضرب‌المثل است که زمینه را برای حذف دیگری فراهم می‌کنند و بررسی مثل‌واره‌های سعدی در *گلستان* و *بوستان* نشان می‌دهد که وی بسیاری از این ویژگی‌ها را در مثل‌واره‌های خود به کار گرفته است.

۵. ویژگی‌های حذف‌کنندهٔ «دیگری» در ساختار ضرب‌المثل

مهم‌ترین ویژگی‌هایی که در ساختار ضرب‌المثل زمینه را برای حذف فراهم می‌کنند و سعدی هم در مثل‌واره‌هایش آن‌ها را به‌کار گرفته عبارت‌اند از: «مخاطب قرار دادن»، «هشدار دادن»، «توصیه‌گری»، «استفاده از نام اشخاص مشهور»، «استفاده از جادوی مجاورت»، «استفاده از طنز»، «تحقیر کردن» و «تشبیه به حیوانات» که در ادامه به هرکدام می‌پردازیم، با این توضیح که ممکن است در هرکدام از این مثل‌واره‌ها هم‌زمان بیش از یک ویژگی وجود داشته باشد.

۵. ۱. مخاطب قرار دادنِ مستقیم

توجه به «مخاطب» در نظریات و تحلیل‌های ادبی ضروری است. «دریدا زبان ادبی را زبانی تعریف می‌کند که همیشه به دیگری خطاب شده است و نکته این‌جاست که این مخاطبِ دیگر همیشه غایب است» (نجومیان،۱۳۸۶: ۲۱۵). پورنامداریان یکی از چهار عامل مؤثر بر تغییر و تحول انواع شعر و

حاکم بر ارتباط کلامی را مخاطبان شعر می‌داند: «مخاطب که به‌هرحال چه حاضر و چه غایب روی سخن با اوست، تأثیر قاطع بر عناصر سخن دارد و اوست که زمینهٔ معنایی سخن و شیوهٔ بیان آن را به اقتضای ظرفیت‌های علمی و هنری شاعر تعیین می‌کند. عدم تعقیدهای دستوری، واژگانی، معنایی و بلاغی و حتی روانی و نرمش موسیقیایی در شعر تعلیمی و تغزلی و حماسی ناشی از فرض مخاطبان عام است و وجود انواع تعقید در قصاید مدح‌آمیز به سبب فرض مخاطبان اهل فضل درباری است» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۳۹)؛ اما در ضرب‌المثل‌ها یک فردِ خاص مخاطب قرار می‌گیرد و چون ضرب‌المثل‌ها تمامیت‌خواه هستند، هر مفهوم یا ایده‌ای که در این ظرف ریخته شود، اجازهٔ نشو و نما را از مخاطب می‌گیرد و از او جز سکوت واکنشی نمی‌طلبد. علاوه بر آن وقتی فردی به‌طور مستقیم مخاطبِ ضرب‌المثل واقع می‌شود، با این خطاب درواقع نوعی اعمال قدرت بر او شکل می‌گیرد؛ چراکه رابطهٔ یک‌طرفه‌ای خلق می‌شود تا سخن را به او بقبولاند و جای چون‌وچرایی برایش باقی نگذارد. سعدی از این ویژگی در مثل‌واره‌های خود در جای‌جای *گلستان* و *بوستان* استفاده کرده و اندرزهای اخلاقی مثل‌وارهٔ خود را با مخاطب قرار دادن شنونده به او ارائه داده است. به‌عنوان مثال وقتی می‌گوید:

تا نیک ندانی که سخن عین صواب است بایـد که به گفتن دهـن از هم نگشایی

(سعدی، ۱۳۸۶: ۱۸۸)

می‌تواند مخاطب را در تردید این‌که ممکن است سخنش «عین صواب» نباشد به سکوت بکشاند و یا با گفتن این‌که:

به جای بزرگان دلیری مکن چو سرپنجه‌ات نیست شیری مکن

(همان: ۱۱۹)

با تأکید بر قدرت بزرگان و درنتیجه محکوم به شکست بودنِ هرگونه رویارویی با آنان، قدرت ذهنی و روحیِ مقابله با سخنان و رفتار حاکمان را از مخاطب سلب می‌کند و یا وقتی به مخاطب می‌گوید:

منّت منه که خدمت سلطان کنی همی منّت شناس از او که به خدمت بداشتت (همان: ۱۷۱)

با مستقیم خطاب کردن به آن‌که به سلطان خدمت می‌کند و برجسته کردن چنین خدمتی و این‌که مخاطب باید خود را خیلی بخت‌یار بداند که چنین توفیقی یافته است، مانع گله و شکایت و

یا انتقاد مخاطب از شرایط خود می‌شود و درواقع حرف آخر را می‌زند و مجالی برای سخن باقی نمی‌گذارد.

۵. ۲. هشدار دادن

یکی دیگر از ویژگی‌های ضرب‌المثل، هشداردادن است. هشداردادن ویژگیِ منفی‌ای شمرده نمی‌شود؛ اما معمولاً کسی که هشدار می‌دهد خود را بالاتر از آن‌که به او هشدار داده شده در نظر می‌گیرد. این برتری می‌تواند به دلیل سن، دانش، تجربه و... باشد؛ اما این ویژگی که قاعدتاً باید مثبت شمرده شود، با نگاهی دیگر می‌تواند منجر به حذف دیگری شود؛ چراکه هشداردهنده با به‌رخ کشیدنِ تجربه‌اش مجال تجربه‌کردن را از دیگری می‌گیرد و او را به اطاعت از همان تجربهٔ خود فرامی‌خواند، درصورتی‌که در مسائل رفتاریِ مربوط به انسان ازآن‌جاکه انسان‌ها با هم متفاوت‌اند، لزوماً نتایج مانند یکدیگر نیستند. سعدی هم با مثل‌واره کردنِ سخنش و هشدار مستقیم به مخاطب هم خود را در موضع بالاتر قرار می‌دهد و هم مجال تجربهٔ فردی را از شنونده می‌گیرد؛ به‌عنوان مثال وقتی می‌گوید:

عاقبت گرگ‌زاده گرگ شود گرچه با آدمی بزرگ شود (همان: ۴۲)

نظر خود را مبنی بر ناممکن بودن تربیت فرزندی که والدین شایسته‌ای نداشته است بر کرسی می‌نشاند و به این ترتیب امکان تربیت فرزندی که از این موهبت محروم بوده است را از بین می‌برد و یا وقتی هشدار می‌دهد که:

به دریا مرو گفتمت زینهار وگر می‌روی تن به طوفان سپار (همان: ۲۹۶)

با بزرگ جلوه دادن خطرات احتمالیِ راهی نو یا شروع کاری تازه، می‌تواند فرد را از آغاز کاری که در آن مردد است یا دست‌یابی به تجربه‌ای تازه بازدارد. نمونه‌های زیر نیز از همین دست است:

پرتو نیکان نگیرد هرکه بنیادش بد است تربیت نااهل را چون گردکان بر گنبد است (همان: ۴۱)

خلاف رای سلطان رای جستن به خون خویش باشد دست شستن (همان: ۶۴)

۵. ۳. توصیه‌گری

بخش بزرگی از ضرب‌المثل‌ها بر مدار بایست‌ها و نبایست‌ها می‌چرخد؛ چراکه آن‌ها حاصل تجربه‌های گذشتگان‌اند که با گذراندن خوب و بد زندگی به بایست‌ها و نبایست‌هایی رسیده‌اند و

اکنون بر دیگران لازم می‌دانند که همین‌ها را «شایست و ناشایست» بشمارند. بسیاری از مثل‌واره‌های سعدی بر پایهٔ بایست‌ها و نبایست‌هاست. درواقع امر و نهی در این مثل‌واره‌ها، گوینده را در مقامِ فرد مجربِ بالادست قرار می‌دهد و شنوندهٔ خود را کوچک‌تر از آن می‌پندارد که بخواهد در بارهٔ اندیشه‌های نهفته در این باید و نبایدها کنکاشی کند و وارد گفتگو شود. به عبارت دیگر این ویژگی، رابطهٔ قدرت‌محوری ایجاد می‌کند که گفتگو را حذف می‌کند و درنتیجه دیگری حذف می‌شود. مثلاً وقتی می‌گوید:

گر اندیشه باشد ز خصمت گزند به تعویذ احسان زبانش ببند (همان: ۲۴۸)

توان گفتگو دربارهٔ این موضوع و این‌که آیا از راه دیگری – مثلا مقابلهٔ مستقیم- هم می‌شود با خصم رویارویی کرد و یا این‌که آیا همیشه و در هر جایی باید چنین کرد و یا این‌که آیا با این کار خصم گستاخ‌تر نمی‌شود و ... را از شنونده می‌گیرد و درواقع او را حذف می‌کند. نیز وقتی می‌گوید:

نباید بستن اندر چیز و کس دل که دل برداشتن کاریست مشکل (همان: ۸۴۸)

با تعمیم دادنِ تجربهٔ خود مبنی بر دشواریِ دل کندن از دل‌بستگی‌ها و حتمی دانستن نتیجه، فرصت دست‌یابی به تجربهٔ عاطفی را از مخاطب می‌گیرد و تجربهٔ خود را برای همه کافی می‌شمارد. هم‌چنین وقتی می‌گوید:

برو شکر یزدان کن ای تنگدست که دستت عسس تنگ بر هم نبست (همان: ۳۷۰)

با برجسته کردن این موضوع که مشکلاتِ بزرگ‌تر از تنگ‌دستی هم می‌تواند وجود داشته باشد و همین که به «بد» دچار هستی نه «بدتر» خودش جای شکر دارد، می‌کوشد مخاطب را قانع کند که از شکایت لب فرو بندد؛ چراکه این کار نوعی ناسپاسی تلقی خواهد شد و به این ترتیب مخاطب را به پایان دادن به گفتگو و رضایت به وضع موجود وامی‌دارد.

۵. ۴. استفاده از نام اشخاص مشهور

بسیاری از ضرب‌المثل‌ها با اشاره به افراد مشهور و داستان‌های زندگی آن‌ها ساخته شده‌اند. این نام‌ها این امکان را به استفاده‌کننده از ضرب‌المثل می‌دهند که هم تأثیرگذاری سخن را افزون کند و هم ساحت و جایگاه خود را به شخص مشهور نزدیک کند. سعدی نیز گاه در ساختن مثل‌واره‌ها همین کار را کرده است؛ به این معنی که با نام بردن از کسانی که مظهر خرد و حکمت شمرده می‌شده‌اند و نسبت دادن آنچه مورد نظر خود است به آنان، حرف آخر را زده و عملاً دیگری را حذف کرده است. مثلا وقتی می‌گوید: «لقمان را گفتند: ادب از که آموختی گفت از بی‌ادبان» (همان: ۸۱) با

نزدیک کردنِ ساحت خود از نظر حکمت به لقمان و القای حکیمانه بودنِ سخن، و نظر ارائه‌شده، راه گفتگو را بسته است و یا وقتی می‌گوید:

چه نیکوزده است این مثل برهمن بود حرمت هر کس از خویشتن (همان: ۳۴۴)

با نام بردن از برهمن به‌عنوان مظهر دانایی و گفتن این بیت به کسی که به او بی‌حرمتی شده است، می‌تواند تقصیر را متوجه خودِ وی کند و زبان اعتراض وی به کسانی که به او بی‌حرمتی کرده‌اند را ببندد. نیز وقتی در گلستان می‌گوید:

آن نشنیدی که فلاطون چه گفت مور همان به که نباشد پرش (همان: ۱۰۶)

با نسبت دادن سخن به افلاطون به‌عنوان مظهر خردمندی و حکمت، به شنونده القا می‌کند اگر کسانی هستند که با وجود تلاش به آنچه می‌خواهند نمی‌رسند، حتما حکمتی در کار است و چه بسا به نفع همه باشد که اینان همین‌گونه ضعیف باقی بمانند.

۵. ۵. استفاده از جادوی مجاورت

جادوی مجاورت نامی است که شفیعی کدکنی (۱۳۷۲: ۱۷) بر تأثیر هم‌نشینیِ واژه‌هایی با ساختار صوتی یکسان نهاده و آن را «یکی از مهم‌ترین عوامل تعیین‌کننده در تأثیرات زبانی و شیوه‌های بلاغی» می‌داند. وی انواع برجسته‌سازی را در دو گروه موسیقایی و زبانی تبیین می‌کند و گروه موسیقایی را مجموعه عواملی می‌داند که زبان ادبی را از زبان هنجار به کمک آهنگ و توازن ممتاز می‌سازد و در این مورد عواملی چون وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های آوایی را به دست می‌دهد. به اعتقاد او گروه زبانی مجموعه عواملی است که به اعتبار تمایز نفس واژگان در نظام جملات می‌تواند موجب برجسته‌سازی شود. او در این مورد عواملی چون استعاره، مجاز، ایجاز و جز آن را برمی‌شمارد (نک به شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۹-۷). اما آنچه در اینجا اهمیت بسیار دارد، نقش مهم این جادوی مجاورت در شکل‌گیری بسیاری از حکمت‌ها و مثل‌ها است که شفیعی بر آن تأکید می‌کند: «اگر نظام آوائی زبان فارسی یا عربی به گونه‌ای دیگر بود و جادوی مجاورت به شکل‌های دیگری خود را می‌توانست نشان دهد، بی‌گمان آن حکمت‌ها و مثل‌ها و فرمایشات بزرگان می‌توانست معنایی عکس معنای کنونی داشته باشد و چه بسیار از معیارهای ارزشی ما به نوعی دیگر ظهور می‌کرد و عکس نظام ارزشی امروز ما می‌شد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۲۱). سعدی که استاد سجع است و *گلستان* او بهترین نمونهٔ نثر مسجع است، به اهمیت این ویژگی کاملاً واقف است. وی در سطح واژگانی بهترین واژه‌ها و ترکیب‌ها را در پیوند با هم برمی‌گزیند و آن‌ها را چون

مرواریدهای مناسبی در رشتهٔ سخن می‌کشد. او در مثل‌واره‌های خود نیز با هم‌نشین کردنِ واژه‌های دارای سجع یا جناس در سطح ترکیبات یا جمله‌ها، هماهنگی و موسیقی‌ای ایجاد می‌کند که هم موجب در خاطر ماندن مثل‌واره‌اش شود و هم شنونده را مسحور این جادوی مجاورت کند و به او مجالی برای اندیشیدن به عکس آن یا چون و چرایی در بارهٔ آن ندهد. به‌عنوان مثال وقتی می‌گوید:

هم آن کس که دندان دهد نان دهد (سعدی، ۱۳۸۶: ۳۳۸)

مجاورت جادویی و موسیقی ایجادشده از «آن»، «دندان» و «نان» و تکرار «دهد» که در اصطلاح بدیع «واج‌آرایی» نام گرفته است، چنان می‌تواند بر ذهن شنونده تأثیر بگذارد که او را مجاب کند که نیازی نیست برای فرزندآوری در این‌که آیا امکانات لازم برای بزرگ کردن و پرورش فرزند را دارد یا نه تأمل کند و مطمئن شود که خدا خود روزی او را تأمین خواهد کرد[۲] یا وقتی می‌گوید:

توانگری به قناعت، به از توانگری به بضاعت (همان: ۱۷۷)

با استفاده از موسیقیِ کلامی حاصل‌شده از تکرار «توانگری» و «به»، و سجع متوازیِ «قناعت و بضاعت» و نیز موسیقی حاصل از تساوی تعداد هجاها و کوتاهی و بلندی آن‌ها در دو پارهٔ «توانگری به قناعت» و «توانگری به بضاعت» که کلام را به شعر نزدیک کرده است، می‌تواند تهیدستان را به داشتن «توانگریی از نوع دیگر» دلخوش کند و تلاش برای توانگری مالی را کاری عبث به‌شمار آورد. نمونه‌های زیر را نیز می‌توان از همین دست دانست:

دروغ مصلحت‌آمیز به که راستی فتنه‌انگیز (همان: ۳۷و ۳۸)

معزولی به نزد خردمندان بهتر که مشغولی (همان: ۵۰)

هرچه نپاید دلبستگی را نشاید (همان: ۳۳)

نه هرچه به قامت مهتر به قیمت بهتر (همان: ۳۹)

آن را که حساب پاک است از محاسبه چه باک است (همان: ۵۲)

۵. ۶. استفاده از طنز

طنز در اصطلاح ادبی به نوع خاصی از آثار منظوم یا منثور ادبی اطلاق شده که اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی، سیاسی و یا تفکّرات فلسفی را به شیوه‌ای خنده‌دار به چالش می‌کشد (نک. اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۴۰). فروید طنز را اجتماعی‌ترین فعالیت روانی می‌داند که همیشه محتاج نفر سوم است تا آن را درک کند؛ چون هیچ‌کس طنز را برای خودش به‌وجود نمی‌آورد. وی همچنین معتقد است طنز باید معترض باشد و فقط زمانی به نتیجه می‌رسد که با

تمایلات مخالف برخورد کند (نک. همان: ۱۴۲). زبانِ بخش مهمی از ضرب‌المثل‌ها زبان طنز است. نکتهٔ مهم در بارهٔ طنز این است که «طنز همواره مستلزم قدرت و ایجاز در نکته‌پردازی است» (پلارد،۱۳۸۶: ۱۳) و همین «قدرتِ نکته‌پردازی» طنزهای سعدی را هم جذاب و هم برنده ساخته است؛ اما ازآن‌جاکه «واقعیت جهان خارج در زبان طنز یا با "بزرگ‌نمایی" همراه است و یا با "کوچک‌نمایی"» (صفوی، ۱۳۹۴: ۲۶)، با قرار گرفتنِ این مثل‌واره‌ها در آخر سخن یا حکایت، این بزرگ‌نمایی یا کوچک‌نمایی تأکید بیشتری می‌یابد. نیز ازآن‌جاکه سعدی «حماقت‌ها و سفاهت‌ها را در قیاس با خردمندی آشکار می‌کند» (داوری اردکانی ،۱۳۹۵: ۴۳)، با وارد آوردنِ ضربهٔ حماقت و سفاهت به مخاطب در مقام حذف‌کننده قرار می‌گیرد؛ چنان‌که وقتی می‌گوید:

گر تو قرآن بر این نمط خوانی ببری رونق مسلمانی (همان: ۱۲۷)

با این ریشخند برنده می‌تواند نظر خود را مبنی بر ناخوش‌آوازیِ قاری مورد نظر، بطور کامل القا کند، به‌گونه‌ای که هیچ صدای مخالفی از کسی شنیده نشود. نیز وقتی می‌گوید:

خانه از پای‌بست ویران است خواجه در بند نقش ایوان است (همان: ۱۴۸)

با بی‌اهمیت جلوه‌دادنِ نظر ارائه‌شده در بارهٔ چیزی یا کسی آن را چنان سرکوبِ ریشخند می‌کند که قدرت هیچ نظر مخالف یا دفاعی را باقی نمی‌گذارد و یا وقتی می‌گوید:

برو شکر کن چون به خر بر نه‌ای که آخر بنی‌آدمی خر نه‌ای (همان: ۳۷۱)

با این گفتار طنزآمیز زبان اعتراضِ مخاطب را نسبت به نابسامانیِ وضع خود می‌بندد و با این القا که ممکن بود وضع از این هم برایت بدتر باشد، او را به سکوت می‌کشاند. نمونه‌های زیر نیز از همین دست است:

یکی بر سر شاخ بن می‌برید (همان: ۲۳۰)

ولیکن قلم در کف دشمن است (همان: ۲۱۹)

۵. ۷. تحقیر کردن

«تحقیر» عبارت از «انجام عمل یا نشان دادن حالتی برای کم‌ارزش نشان دادن یا کوچک شمردن کسی یا چیزی» (سخن،۱۳۸۱) است. به‌عقیدهٔ آدلر انسان با تصور «خودارزشمندی» زندگی می‌کند؛ ازاین‌رو از موقعیت‌های کهتری پرهیز می‌کند (نک. صادقی فسایی و نیکدل، ۱۳۹۴: ۴۲). «قربانیِ تحقیر در شرایطی قرار می‌گیرد که احساس می‌کند کوچک شمرده شده و به شأن، شخصیت و غرور وی لطمه وارد شده است» (همان). گاه ممکن است هدف از کاربرد ضرب‌المثل تحقیر دیگران

باشد. این «دیگران» هم می‌تواند مخاطب اصلی سخن باشد و هم تیپ‌های انسانی خاصی که در ساختار ضرب‌المثل مورد استفاده قرار گرفته‌اند. سعدی نیز وقتی سخن خود را مثل‌واره می‌سازد ممکن است دانسته یا نادانسته دیگران را تحقیر کند و با این کار مجال دفاع را از آن‌ها بگیرد و آنان را حذف کند. به‌عنوان مثال وقتی می‌گوید:

امیدوار بود آدمی به خیر کسان مرا به خیر تو امید نیست شر مرسان (همان: ۱۲۵)

در عین این‌که مخاطب را تحقیر می‌کند که بهترین کاری که از او انتظار می‌رود شر نرساندن است، نه خوبی کردن؛ او را هم از جرگهٔ «آدم‌ها» خارج می‌کند و یا وقتی می‌گوید:

بهایم خموشند گویا بشر زبان بسته بهتر که گویا به شر (همان: ۳۴۵)

مخاطب را از این‌که ممکن است سخنش شری به پا کند و در آن صورت از چارپایان پست‌تر خواهد بود، به سکوت می‌کشاند.

اما گاه این تحقیر دامن کسانی را هم می‌گیرد که نقشی در آنچه هستند، نداشته‌اند؛ کسانی مانند زنان، افراد دوجنسیتی که از آن‌ها به‌عنوان مخنث یاد می‌شود و افراد زشت‌چهره؛ چنان‌که وقتی می‌گوید:

زن از مرد موذی به بسیار به سگ از مردم مردم‌آزار به (همان: ۲۴۰)

گرچه در ظاهر هدف بیان یک نکتهٔ اخلاقی یعنی مردم‌آزاری نکردن است، اما نگاه تحقیرآمیز او (و به تبع آن جامعه) را هم نسبت به زن نشان می‌دهد: زن به‌عنوان آنچه امروز «شهروند درجه دو» خوانده می‌شود، فقط می‌تواند از مرد موذی بهتر باشد و البته با مصراع دوم زن در لفافه به سگ تشبیه می‌شود. نیز وقتی می‌گوید:

مخنث به از مرد شمشیرزن که روز وغا سر بتابد چو زن (همان: ۷۵)

علاوه بر تحقیر شمشیرزنی که به دلایل خودش، از جنگ سرتابانده است، در لفافه «مخنث» و «زن» را هم تحقیر کرده و احساس بی‌کفایتی، ناقص بودن در آفرینش و... را هم در آن‌ها ایجاد کرده و درعین‌حال فرصت هرگونه دفاعی را هم از آن‌ها گرفته است. همچنین است وقتی می‌گوید: شوی زن زشت‌روی، نابینا به (همان: ۹۶) علاوه بر تحقیر مردی که همسر نازیبا نصیبش شده، در زنی که بهرهٔ چندانی از زیبایی نبرده هم احساس حقارت ایجاد کرده است. نمونهٔ زیر نیز از همین دست است:

زشت باشد دبیقی و دیبا که بود بر عروس نازیبا[۳](همان: ۹۶)

۵. ۸. تشبیه به حیوانات

در ادب فارسی به‌جز حیوانات خاصی مانند شیر که مظهر شجاعت و بلبل که مظهر خوش‌گویی و آوازخوانی تلقی می‌شوند، تشبیه انسان‌ها به دیگر حیوانات معمولاً به قصد تحقیر صورت می‌گیرد. تشبیه عملکردهای نابجا به رفتار حیوانات در برخی از ضرب‌المثل‌ها نیز به همین منظور است. سعدی هم در مثل‌واره‌های خود این شگرد را به کار می‌گیرد و با تشبیه رفتاری که نمی‌پسندد به رفتار حیوانات هم نظر خود را تحمیل می‌کند و هم با تحقیر رفتار موردنظر جایی برای مکالمه نمی‌گذارد و دیگری را حذف می‌کند. به‌عنوان مثال وقتی می‌گوید:

شتر را چو شور طرب در سر است اگر آدمی را نباشد خر است (همان: ۲۹۳)

مجال گفتگو در بارهٔ این‌که ممکن است زندگیِ شخصی و یا روحیات کسی امکان شور و نشاط را برای او باقی نگذاشته باشد، از دیگران می‌گیرد. نکتهٔ مهم در این مورد این است که در تشبیه به حیوانات، مخاطب به سرعت آن را در ذهن خود تصور می‌کند و به عبارت دیگر ضرب‌المثل حالت «تصویری» می‌یابد که طبعا ضربهٔ آن کوبنده‌تر است؛ ازاین‌رو مخاطب قدرت هرگونه مجادله را از دست می‌دهد؛ چنان‌که با گفتن:

سر گرگ هم باید اول برید نه چون گوسفندان مردم درید (همان: ۴۳)

تصویر گرگی که گوسفندان را می‌درد، آن‌قدر مؤثر است که می‌تواند قدرت اندیشهٔ مخالف را از مخاطب سلب کند و او را وادار به مجازات بی‌تأملِ فردی خاطی یا سکوت در برابر مجازات کسی کند. نیز وقتی می‌گوید:

نیاید نکوکاری از بدرگان محال است دوزندگی از سگان (همان: ۳۲۸)

تصویر خنده‌دار و محال «دوزندگی سگان» در ذهن مخاطب به سرعت نقش می‌بندد و او را قانع می‌کند که کسی که بدذات است نمی‌تواند نیکی کند، بنابراین بی هیچ نظر مخالفی نیکوکاری فردی که به سگ تشبیه شده را رد می‌کند و هیچ احتمال دیگری (مثلاً تغییر اخلاق و ...) را دربارهٔ وی به ذهن نمی‌آورد. نمونه‌های زیر را هم می‌توان از همین دست انگاشت:

نه منعم به مال از کسی بهترست خر ار جل اطلس بپوشد خرست (همان: ۱۲۰)

گربهٔ محروم اگر پر داشتی تخم گنجشک از جهان برداشتی (همان: ۸۵۲)

سگ به دریای هفتگانه بشوی که چو تر شد پلیدتر باشد (همان: ۱۵۳)

خر عیسی گرش به مکه برند چون بیاید هنوز خر باشد (همان)

نتابد سگ صید روی از پلنگ ز روبه رمد شیر نادیده‌جنگ (همان: ۷۵)

گاه نیز این تشبیه از طریق استفهام مجازی با هدف توبیخ و ملامت (نک. شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۳۶) انجام می‌شود؛ چنان‌که وقتی می‌گوید:

سگ آخر که باشد که خوانش نهند؟ بفرمای تا استخوانش دهند (همان: ۲۲۷)

توان مخالفت دربارهٔ نیکی نکردن به کسی که از نظر او جایگاه پستی دارد و از این جهت به سگ تشبیه شده است را می‌گیرد.

۶. نتیجه‌گیری

دو ویژگی مهم ضرب‌المثل که تا به حال به آن توجه نشده، «حرف آخر بودن» آن و «فقدان گفتگومندی» در آن است که منجر به حذف «دیگری» می‌شود. در *گلستان* و *بوستان* هم توجه به «دیگری» را می‌توان مشاهده کرد و هم حذف «دیگری» را. در حکایت‌های بلندتر این دو کتاب که مجال سخن فراخ‌تر است، حکایات گفتگومحور (در *بوستان* بیشتر و در *گلستان* کمتر) دیده می‌شود؛ اما در آن‌جا که سعدی برای تأثیرگذاریِ بیشتر کلامش، آن را به ضرب‌المثل نزدیک کرده و «مثل‌واره» ساخته است، حذف «دیگری» کاملاً نمود دارد. در این مقاله با بررسی نمونه‌هایی از مثل‌واره‌های سعدی در *گلستان* و *بوستان*، کارکردهای منفی آن‌ها تحلیل شده است. بر این اساس این مثل‌واره‌ها با برتر نشاندن گوینده، مخاطب را در مرحله‌ای پایین‌تر از او قرار می‌دهند و با اعمال قدرت کلامی بر وی، مجال اندیشیدن یا گفتگو دربارهٔ عکس معنایِ طرح‌شده را به وی نمی‌دهند. سعدی با این کار سعی در القای بیشترِ نظرات خود به دیگران دارد؛ اما با استفاده از این ساختار، خواه‌ناخواه اقدام به حذف «دیگری» کرده است. این شیوه ممکن است با هنجارهای حاکم بر روزگار سعدی متناسب باشد و نتوان به دلیل آن بر سعدی خرده گرفت؛ اما با هنجارهای امروزین که بیشتر مشوق گفتگو و در نظر داشتن دیگری است، سازگار نمی‌آید. ازاین‌رو باید به کسانی که با متون حکمی و اخلاقی کهن پارسی آشنای‌اند و در گفتار و نوشتار خود از مثل‌واره‌های آن‌ها استفاده می‌کنند، توصیه کرد مراقب کارکرد منفی این عبارت‌ها در جهت حذف دیگری باشند.

پی‌نوشت

۱. سه عامل دیگر عبارت‌اند از: «اوضاع سیاسی و اجتماعی»، «شخصیت فردی شاعر» و «سنت و میراث ادبی» (نک. پورنامداریان، ۱۳۸۸: ص ۳۶).

۲. بسیاری از ما این مصراع را به‌عنوان استدلالِ کسانی که امکانات مادی مناسبی ندارند و با انتقاد دیگران نسبت به افزایش ناموجه تعداد فرزاندانشان روبرو می‌شوند، شنیده‌ایم.

۳. قدمای ما فکر می‌کرده‌اند که زیبایی یک امر ازلی و ابدی است، یعنی نسبیت را در این امر در نظر نمی‌گرفته‌اند و فکر می‌کرده‌اند چیزی که زیباست برای همه و در همهٔ شرایط یکسان زیبا شمرده می‌شود (نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷: ۱۷۳).

منابع

۱) ارسطو (۱۳۷۱)، *فن خطابه*؛ ترجمهٔ پرخیده ملکی، چاپ اول، تهران: اقبال.

۲) افلاطون (۱۳۷۶)، *دورهٔ آثار افلاطون*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی و رضا کاویانی، تهران: خوارزمی.

۳) اکو، اومبرتو (۱۳۷۳)، «زبان، قدرت، نیرو»، ترجمه بابک سید حسینی، *ارغنون*، شماره ۴، صص۶۷-۸۲.

۴) پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸)، *در سایهٔ آفتاب*، چاپ سوم، تهران: سخن.

۵) تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷)، *منطق گفتگویی*، ترجمهٔ داریوش کریمی، چاپ اول، تهران: مرکز.

۶) حقیقت سمنانی، محمدعلی (۱۳۷۴)، *ضرب‌المثل‌های منظوم فارسی*، چاپ اول، قم: نشر گزاره

۷) داوری اردکانی، رضا (۱۳۹۵)، «طنز و طیبت در سخن سعدی»؛ *سعدی شناسی*، شماره ۲۰، صص ۴۳-۶۰.

۸) ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۷)، «تفاوت کنایه و ضرب المثل»؛ *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره دهم، صص ۱۰۹- ۱۳۳.

۹) _____ (۱۳۹۱)، «کاربرد ضرب‌المثل در شعر شاعران ایرانی»، *پژوهشنامه زبان و ادب فارسی* (گوهر گویا) سال ششم، شماره اول، پیاپی ۲۱، صص ۹۵-۱۲۲.

۱۰) _____ (۱۳۹۳)، «مثل‌وارگی، راز ماندگاری و جاودانگی کلام سعدی برای نسل امروز»، *دوفصل‌نامه سعدی‌شناسی*، شماره ۱۷.

۱۱) ذوالفقاری، محسن (۱۳۸۸)، «بررسی ضرب‌المثل‌های فارسی در دو سطح واژگانی و نحوی»، *فنون ادبی*، سال اول، شمارهٔ ۱، صص ۵۷-۸۰.

۱۲) زرین‌کمر، رضا و مرتضی محسنی (۱۳۹۶)؛ «تأثیر بافت بر هویت، بررسی رویکرد سعدی در مواجه با دیگری در گلستان»؛ *شعرپژوهی (بوستان ادب)*، سال نهم، شمارهٔ ۴، صص ۷۷ - ۹۸.

۱۳) سارتر، ژان پل (۱۳۸۰)، *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر*، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، چاپ نهم، تهران: نیلوفر.

۱۴) سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۶)، *کلیات سعدی*، به اهتمام محمدعلی فروغی؛ چاپ چهاردهم، تهران: امیرکبیر.

۱۵) شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۷)؛ «جادوی مجاورت»، *بخارا*، شماره ۲؛ صص ۱۶-۲۶.

۱۶) _____ (۱۳۹۷)، *این کیمیای هستی*، ج۳، چاپ سوم، تهران: سخن.

۱۷) شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، *معانی*، چاپ نخست از ویرایش دوم، تهران: میترا.

۱۸) صادقی فسایی، سهیلا و نرمین نیکدل (۱۳۹۴)؛ «مطالعه کیفی از نحوه درک و تصور کنشگران از مصادیق تحقیر اجتماعی»، *جامعه‌شناسی کاربردی*، شماره ۵۸، صص ۴۱-۵۸.

۱۹) صفوی، کورش (۱۳۹۴)، *از زبانشناسی به ادبیات*، چاپ پنجم، تهران: اندیشه.

۲۰) غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا (۱۳۸۷)؛ «حضور دو دنیای تک‌صدا و چندصدا در اشعار حافظ: خوانشی در پرتو منطق مکالمهٔ باختین»، *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، شماره۵۷؛ صص ۲۳۵- ۲۵۶.

۲۱) کادن، جان آنتونی (۱۳۸۰)، *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند؛ تهران: شادگان.

۲۲) گرجی، مصطفی و یحیی نورالدینی اقدم (۱۳۹۵)، «تحلیل گفتگوی موسی و شبان در مثنوی بر مبنای تئوری منطق گفتگویی باختین»، فصل‌نامهٔ علمی پژوهشی عرفانیات در ادب فارسی، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۲۷، صص ۱۱-۳۳.

۲۳) نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۶)، «مفهوم دیگری در اندیشهٔ دریدا»؛ *همایش ادبیات تطبیقی خودی از نگاه دیگری*، دانشگاه تهران، دوره چهارم، صص ۲۱۵- ۲۲۶.

۲۴) هالکوئیست، جیمز ام (۱۳۷۹)؛ *دانشنامهٔ نویسندگان روس*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نشر نی.

۲۵) هوسرل، ادموند (۱۳۸۱) *تأملات دکارتی: مقدمه‌ای بر پدیده‌شناسی*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، چاپ سوم، تهران: نی.

۲۶) یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۶)؛ *دیداری با اهل قلم*؛ چاپ دوم، تهران: علمی.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۳/ بهار و تابستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

پژوهشی در اشعار *تاریخ جهانگشای جوینی*

حسن جهاندار
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، ایران

چکیده

عطاملک جوینی، نویسندهٔ *تاریخ جهانگشای جوینی*، در نگارش کتاب خود از شعر دیگران بهره برده است. ضبط بسیاری از این اشعار با آنچه در مآخذ اصلی آمده است متفاوت است. در این پژوهش یکی از علل این اختلاف‌ها را که دست‌کاری و تغییر عمدی مؤلف باشد، مورد مطالعه قرار داده و با بررسی نمونه‌ها نشان داده‌ایم که این نویسنده گاه، با هدف ایجاد هماهنگی بیشتر میان نظم و نثر، به‌فراخور موضوع کلام، آگاهانه در اشعار دیگران تغییراتی اعمال کرده است. البته این تنها یکی از دلایل است و ازاین‌رو در ادامه دربارهٔ عوامل دیگر از جمله اختلاف نسخ، احتمال خطای حافظه و تصرّف ذوقی نیز به‌اختصار توضیحاتی آمده است.

کلیدواژه‌ها: عطاملک جوینی، *تاریخ جهان‌گشای*، نثر فنی، دست‌کاری اشعار، خطای حافظه.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۴/۰۶ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۰۶/۲۶

E-mail: jahandar@ut.ac.ir

ارجاع به این مقاله: جهاندار، حسن، (۱۴۰۰)، پژوهشی در اشعار تاریخ جهانگشای جوینی، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. PERLIT.2021.47661.3160 /1022034

مقدمه

نثر فنّی یکی از مهم‌ترین سبک‌های نگارش نثر فارسی است که از قرن ششم هجری آغاز شده و در سده‌های هفتم و هشتم رواج داشته است. یکی از شاهکارهای ادب فارسی که بدین شیوه نوشته شده است، کتاب *تاریخ جهان‌گشای جوینی*، نوشتهٔ عطاملک جوینی (۶۸۱-۶۲۳ ه)، است. البته نثر این کتاب یک‌دست نیست؛ امّا در نگاه کلّی در حیطهٔ نثر فنّی قرار می‌گیرد، و هرچند که این کتاب اثری تاریخی است؛ اما شیوهٔ نگارش جوینی و توجّهش به آرایش کلام نوشتهٔ او را به یک شاهکار ادبی تبدیل کرده است. صفا در این باره می‌گوید: «کتاب *جهانگشای* علاوه بر آن‌که در زمرهٔ بهترین آثار تاریخی فارسی است، از جملهٔ کتب درجهٔ اوّل ادب فارسی نیز شمرده می‌شود» (صفا، ۱۳۶۹: ۱۲۱۳/۳).

از ویژگی‌های اصلی سبک فنّی به‌کارگیری آیات و سخنان مشهور و اشعار است. بدیهی است که در این شیوه، انتخاب اشعار زیبا و ایجاد هماهنگی لفظی و معنایی میان نظم و نثر مسئله‌ای بسیار مهم است؛ زیرا هرچه این هماهنگی و تناسب بیشتر باشد، متن انسجام بیشتری می‌یابد و نوشته زیباتر می‌شود. بنابراین نویسندگان همواره سعی داشته‌اند که اشعاری انتخاب کنند که از همه لحاظ با متن سازگار باشد و آن‌ها را جایی و جوری در متن بنشانند که شعر با ظرافت در نثر ترکیب شود و وصلهٔ ناجور نباشد تا به زیبایی و رسایی کلام بیفزاید.

جوینی نیز با این هدف، برای ترکیب نظم و نثر، شیوه‌های پیوند دستوری و معنایی و ادبی مختلفی به کار برده است (رک: علوی‌زاده، ۱۳۸۹: ۷۳-۹۷) و برای قوی‌تر کردن این پیوندها ظرافت‌هایی به خرج داده است. یکی از کارهای جالب توجّه او این است که گاه به فراخور موضوع کلام، اشعار دیگران را آگاهانه دست‌کاری کرده و تغییراتی در آن‌ها داده است تا تناسب بیشتری میان نظم و نثر به وجود آورد. البته دست‌کاری‌های او به اندازه و شکلی نیست که سرقت ادبی محسوب شود؛ بلکه اشعار را اقتباس کرده و صرفاً برای زیباترین شدن کلام گاه تغییراتی در آن‌ها داده است.

در پژوهش حاضر ابیاتی را که ضبط آن‌ها در تاریخ جهانگشای با ضبط مأخذ اصلی متفاوت بوده است، مورد بررسی قرار داده و تلاش کرده‌ایم علل این اختلافات را شناسایی و دسته‌بندی کرده و آن‌هایی را که علّت اختلافشان تصرّف آگاهانه در شعر، به قصد ایجاد تناسب بیشتر میان نظم و نثر، بوده است، بیابیم و نحوهٔ تغییر و دلیل آن را روشن کنیم. البته ازآن‌جاکه تفاوت ضبط‌ها علل

مختلفی می‌تواند داشته باشد؛ دربارهٔ برخی عوامل دیگر از جمله اختلاف نسخ، احتمال خطای حافظه و ذوق‌ورزی نویسنده نیز توضیحاتی ارائه شده است.

بازهٔ اصلی این پژوهش اشعار فارسی *تاریخ جهانگشای* بوده که همه به‌طور کامل مورد بررسی قرار گرفته است؛ امّا اشعار عربی بسیار زیاد است و مأخذیابی آن‌ها دشوار و بنابراین بررسی کامل آن مجال دیگری می‌طلبد. بااین‌حال با استفاده از مقاله‌ای از عبدالرّضا سیف و دو مقاله از سعید واعظ که در موضوع مأخذیابی اشعار عربی *تاریخ جهانگشای* نگاشته شده‌اند، بخشی از این اشعار هم بررسی شد.

پیشینهٔ پژوهش

موضوع اصلی ما بررسی دست‌کاری جوینی در اشعار دیگران است و موضوع دیگری که در این مقاله به آن توجه داشته‌ایم تأثیر خطای حافظه در نقل اشعار بوده است. تا حال پژوهش مستقلی در این موضوعات انجام نشده است؛ اما پژوهشگرانی در میان بحث‌های خود اشاراتی به این موضوع داشته یا طرح مسئله کرده‌اند، که چند سخن نقل می‌شود:

مرتضی مقصودی در مقالهٔ «بازتاب *شاهنامه* در *تاریخ جهانگشای* جوینی» به سه مورد از تغییرات عمدی جوینی در اشعار[1] و یک مورد احتمالی برای خطای حافظه[2] در نقل اشعار اشاره کرده است. (مقصودی، ۱۳۹۰: ۱۰۶ و ۱۰۷). او در بیان علّت تفاوت ضبط اشعار *شاهنامه* در تاریخ جوینی می‌گوید: «چنین به نظر می‌رسد که اکثریت قریب به اتّفاق این تغییرات آگاهانه بوده و [...] گاهی نیز به دلیل قرابت، تشابه لفظی و معنایی و تکرار مکرّراتی که در *شاهنامه* وجود دارد، ناخودآگاه»

عبدالرّضا سیف نیز در مقالهٔ «ابیات عربی شعرای عبّاسی در *تاریخ جهانگشای* جوینی» دو نمونه از دست‌کاری‌های آگاهانهٔ جوینی در اشعار عربی را نشان داده است[3] و می‌نویسد: «جوینی گاهی با حفظ وزن و قافیه برخی کلمات را از بیت اصلی تغییر داده و کلمهٔ دیگر را که با متن و موضوع هماهنگی بیشتری داشته، به‌کار برده است» (سیف، ۱۳۹۰: ۲).

جلال خالقیِ مطلق در مقالهٔ «اهمیت و خطر مآخذ جنبی در تصحیح *شاهنامه*» در این باره می‌نویسد: «این خطر به‌ویژه یکی در این است که ناقلان، بیت‌های *شاهنامه* را از حافظه نقل کنند و در نتیجه ناخواسته تغییری در آن دهند. [...] گاه ناقلان به‌عمد نیز در بیتی دست تصرّف می‌برند و آن را با زبان و زمان خود سازگارتر می‌سازند» (خالقی مطلق، ۱۳۷۴: ۷۳۹).

سجاد آیدنلو در مقالهٔ «تندم فردوسی‌وار» چند مورد از تغییرات عمدی وراوینی، مولّف *مرزبان‌نامه*، در ابیات *شاهنامه* را نشان داده است (رک: آیدنلو، ۱۳۸۶: ۲۲۲-۲۲۴) و دربارهٔ عام بودن این کار می‌گوید: «یکی از شیوه‌های استفاده از ابیات *شاهنامه* در متون نثر، تغییراتی است که نویسندگان به‌تناسب موقعیّت معنایی سخن، بر سرودهٔ فردوسی اعمال کرده‌اند» (آیدنلو، ۱۳۸۶: ۲۲۹).

محمدامین ریاحی دربارهٔ دست‌کاری‌های نجم رازی، مولّف *مرصادالعباد*، در اشعار در تعلیقات این کتاب در پی اشاره به تغییرات اعمال‌شده بر بیتی از جمال‌الدّین اصفهانی می‌نویسد: «مولّف *مرصاد* به مقتضای مقام سخن تصرّف در شعر روا داشته است چنان‌که در بیتی از *شاهنامه* (ص۹۶ س۴ متن) و بیتی از سنایی (ص۹۶ س۱۷ متن)» (نجم رازی، ۱۳۹۱: ۵۸۷). همو در توضیحات مربوط به بیت دیگری دربارهٔ صورت متفاوت آن می‌گوید: «معلوم نیست خود نجم رازی مثل موارد بسیار دیگری که در اشعار دیگران تصرّف روا داشته، آن را به مقتضای محل تغییر داده یا به همین صورت به دست او رسیده بوده است» (همان: ۶۱۶).

دست‌کاری نویسنده در اشعار فارسی

در *تاریخ جهانگشای* ابیاتی که ضبطشان با ضبط همهٔ نسخ متفاوت باشد، زیاد است. درخصوص اغلب این بیت‌ها نمی‌توان یقین کرد که اختلاف، عمدی بوده است یا سهوی. بااین‌همه، در شماری از آن‌ها عامدانه‌بودن تغییر، آشکار و در برخی احتمال آن زیاد است. هدف از این کار متناسب کردن صورت اشعار با موضوع سخن بوده است. در ادامه، نمونه‌هایی از این ابیات را می‌آوریم و دربارهٔ تغییرات آن‌ها توضیح می‌دهیم.

۱. بارزترین نمونهٔ دست‌کاری شعر دیگران، یک رباعی از رشید وطواط است که جوینی آن را در دو جا به دو صورت به‌کار برده است. وی نخست در تهنیت جلوس تکش خوارزمشاه و تمجید پدر او، ایل‌ارسلان، از زبان رشید وطواط می‌نویسد:

جدّت ورق زمانه از ظلم بشست — **عدل پدرت** شکسته‌ها کرد درست
ای بر تو قبای خانیت آمده چست — هان تا چه کنی که نوبت دولت توست[۴]

(جوینی، ۱۳۹۰: ۱۸/۲)

سپس در تهنیت جلوس منکو قاآن و تمجید عموی او، اُکتای قاآن، که به جود معروف بوده است، همین دو بیت را با تغییری در مصرع دوم بدین صورت می‌نویسد:

جدّت ورق زمانه از ظلم بشست **جود عم تو** شکسته‌ها کرد درست
ای بر تو قبای خانیت آمده چست هان تا چه کنی که نوبت دولت توست
(همان: ۳۷/۳)

قزوینی دراین‌باره می‌نویسد: «از رشید وطواط است با اندک تصرفی که مصنف عمداً در آن کرده است تا مناسب مقام گردد» (همان‌جا).

۲. جوینی در وصف موقعیتی که لشکر مغول شهر اترار را محاصره کرده و غایرخان، حاکم شهر، تنها بر باره می‌رود و به لشکر دشمن می‌نگرد، این دو بیت را آورده است:

هوا نیلگون شد، زمین آبنوس بجوشید دریا به آوای کوس
به انگشت لشکر به **هامون** نمود سپاهی که آن را کرانه نبود
(جوینی، ۱۳۹۰: ۶۴/۱)

آیدنلو دربارهٔ این بیت می‌نویسد: «مصراع 'به انگشت لشکر به **هومان** نمود' از داستان رستم و سهراب (فردوسی، ۱۳۹۳: ۲/ ۱۵۳) در *تاریخ جهان‌گشای جوینی* به‌صورت 'به انگشت لشکر به هامون نمود' آمده و محتملاً 'هامون' (که در هیچ‌یک از نسخ معتبر *شاهنامه* نیست) دخالت عطاملک جوینی است تا بیت را کاملاً با روند کلام هماهنگ کند؛ چون اسم خاص 'هومان' مناسبتی با آن بخش ندارد.»[۵](آیدنلو، ۱۳۸۶: ۲۲۹)

شایان ذکر است که جوینی در چندین جای دیگر اشعاری از *شاهنامه* و دیگر کتب آورده که در آن‌ها اسامی خاص به‌کار رفته است؛ اما باید توجه کرد که احتمالاً آوردن اسامی در آن مواضع نیز عمدی بوده و با هدف ایجاد تناظر بین شخصیت‌ها یا ترجیح آن‌ها بر یکدیگر صورت گرفته است. همچنین چنان‌که از بررسی این موارد برمی‌آید، می‌توان این‌طور برداشت کرد که جوینی بر این‌گونه تغییرات چندان اصرار نمی‌ورزیده و فقط وقتی اشعار را دست‌کاری می‌کرده که تغییر را همسو با فصاحت و زیبایی کلام می‌دیده است.

۳ و ۴. در روایت جنگ سلطان جلال‌الدین با لشکر گرج، جوینی در توصیف جنگ تن‌به‌تن سلطان با یکی از پهلوانان دشمن چنین آورده است:

یکی نیزه زد بر سر اشکبوس سپهر آن زمان دست او داد بوس
(جوینی، ۱۳۹۰: ۱۷۳/۲)

اصل بیت در *شاهنامه* چنین است:

بزد بر بر و سینهٔ اشکبوس سپهر آن زمان دست او داد بوس
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۸۵/۳)

در *شاهنامه*، در این صحنه از جنگ، رستم با تیروکمان می‌جنگد؛ چنان‌که در بیت قبلش گفته شده است:

کمان را بمالید رستم به چنگ نگه کرد یک تیر دیگر خدنگ

ولی در ماجرای جنگی که در *تاریخ جهان‌گشای* آمده، جلال‌الدین با نیزه می‌جنگد؛ چنان‌که نویسنده در توصیف نبرد او با حریف قبلی‌اش در همین میدان از این بیت بهره می‌گیرد:

یکی **نیزه** زد بر کمربند او که بگسست خفتان و بربند او
(جوینی، ۱۳۹۰: ۱۷۳/۲)

و در توصیف همین حریفش می‌گوید: «ازناوری دیگر به‌جثّهٔ کوه بیستون، با **نیزه**‌ای مانند ستون، بر مرکبی چون هیکل فیل، درتاخت.» (همان‌جا) و نیز جملهٔ قبل از بیت مورد نظر این است: «سلطان در تکِ اسب به زیر جست» (همان‌جا).

هر سه عبارت ذکرشده نشان‌دهندهٔ جنگیدن با نیزه است. بنابراین نویسنده، که خود شاهد این نبرد بوده است، برای این‌که توصیفی دقیق‌تر از ماجرا به‌دست دهد، بیت را بدین صورت تغییر داده است.

البته ازآن‌جاکه عبارت «یکی نیزه زد بر» و تعابیر شبیه به آن در *شاهنامه* فراوان به کار رفته است؛ این احتمال هم دور نیست که این تغییر و تداخل به هنگام نقل از حافظه رخ داده باشد.

جوینی در ادامه، در تحسین این دلاوری سلطان می‌گوید: «**فریقَین** از مشاهدهٔ این حال [...] تعجّب نمودند و **هریک**

همی گفت هرکس که این رستم است و **یا** آفتاب سپیده‌دم است»
(همان جا)

درحالی‌که اصل بیت چنین است:

به دل گفت بهمن که این رستم است و **گر** آفتاب سپیده‌دم است
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۳۱۹/۵)

با توجه به این‌که در این‌جا صحبت از حیرت‌زده شدن دو گروه است صورت بیت بدین شکل تغییر داده شده است. تغییر دیگر نیز تبدیل «گر» به «یا»ست که اگر آن را عمدی بپنداریم؛ می‌توان برداشت کرد که برای جوینی انتقال معنا و دریافت مخاطب اهمیت بیشتری دارد تا حفظ ویژگی‌های سبکی سخن.

۵. جوینی آن‌جا که ماجرای فوت سلطان محمد خوارزمشاه را نقل می‌کند، در شرح حال او، وقتی که وضع ناگوار حرم و مملکت به گوشش می‌رسد، می‌نویسد:

چو بشنید **سلطان**، سرش خیره گشت　　جهان پیش چشم اندرش تیره گشت

(جوینی، ۱۳۹۰: ۱۱۶/۲)

اصل این بیت در *شاهنامه* در داستان رستم و سهراب آمده و در وصف لحظه‌ای است که رستم می‌فهمد فرزند خود را کشته است:

چو بشنید **رستم**، سرش خیره گشت　　جهان پیش چشم اندرش تیره گشت

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۸۶/۲)

۶. در وصف حرکت چنگیزخان برای مبارزه با سلطان جلال‌الدّین آمده است:

«آوازهٔ او به سلطان رسید و خبر حرکت او بشنید و لشکر چندان نه که طاقت مقاومت آن لشکر پرکین و مقابلت پادشاه روی زمین تواند،

که آن **شاه** در جنگ نرْاژد هاست　　دم‌آهنج بر کینه ابر بلاست

شود کوه خارا چو دریای آب　　اگر بشنود نام افراسیاب»

(جوینی، ۱۳۹۰: ۱۳۹/۲)

اصل ابیات در *شاهنامه* چنین است:

که آن **ترک** در جنگ نرْاژدهاست　　دم‌آهنج و در کینه ابر بلاست

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۳۴۷/۱)

شود کوه آهن چو دریای آب　　اگر بشنود نام افراسیاب

(همان، ۱۹۴/۴)

در این‌جا کلمهٔ «ترک» عمداً به «شاه» تبدیل شده است. در توضیح این تغییر می‌توان به دو نکته اشاره کرد: یکی این‌که چنگیزخان مغول بوده و خود خوارزمشاهان ترک بوده‌اند و دیگر این‌که این تغییر به‌قصد ایجاد تناسب بیشتر در وصف اعمال شده است؛ چون نویسنده در این‌جا درصدد

تعظیم شخصیت چنگیزخان است. جوینی در جملهٔ قبل از این شعر هم از او با عنوان «پادشاه روی زمین» یاد می‌کند. به‌همین‌دلیل، متناسب‌تر است که در شعر نیز از او با عنوان «آن شاه» یاد شود، نه «آن ترک» که بار معنایی مثبتی ندارد. در *شاهنامه* هر دو بیت در وصف افراسیاب است: بیت اول وصف اوست از زبان زال خطاب به رستم و ازاین‌رو، حاوی بار معنایی منفی است؛ و بیت دوم وصف اوست از زبان پشنگ، پسر او، و ازاین‌رو، معنایی کاملاً مثبت دارد، اما در *جهانگشای* هر دو بیت از زبان یک فرد بیان می‌شود و درنتیجه، لازم است بار معنایی یک‌سان داشته باشد.

۷. جوینی در دیباچه توضیح می‌دهد که تشکیل حکومت گستردهٔ مغول باعث شده که آیین اسلام در پهنهٔ وسیعی منتشر شود و بسیاری از بت‌پرستان نیز مسلمان شوند. وی ضمن این توضیحات می‌نویسد:

«و در زعم جماعت منزویان بت‌پرستان [...] آن است که پیش از اقامت مسلمانان [...] بتان را با ایشان مکالمت بود و إنَّ الشَّیاطینَ لَیوحونَ إلَی أوْلیائِهِمْ و اکنون از شومی قدم مسلمانان با ایشان خشم گرفته‌اند و سخن نمی‌گویند؛ خَتَمَ اللَّهُ عَلَی أفْواهِهِمْ و هرآینه چنین اقتضا کند: جآءَ الْحَقُّ وَ زَهَقَ الْباطِلُ إنَّ الْباطِلَ کانَ زَهوقًا، هرکجا که انوار ولای حق تجلّی کند، ظلمات کفر و فسوق مضمحل و متلاشی شود، چون ضباب که به ارتفاع آفتاب، پایدار نبود،

چون صبح ولای حق دمیدن گیرد — **دیو از همه آفاق رمیدن گیرد**
جایی برسد مرد که در هر نفسی — بی زحمتِ دیده، دوستدیدن گیرد»

(جوینی، ۱۳۹۰: ۱۰/۱)

بیت اول در *کلیات شمس* چنین است:

چون صبح ولای حق دمیدن گیرد — **جان در تن زندگان پریدن گیرد**

(مولوی، ۱۳۷۸: ۹۳/۸)

توجه به سطرهای پیش از این بیت در *تاریخ جهانگشای* نشان می‌دهد که جوینی مصرع دوم شعر را با این هدف تغییر داده که آن را با جملات و آیاتی که قبل از آن آمده است، متناسب کند.

۸. آن‌جا که چنگیزخان پسرانش را جمع کرده و در تدارک معرفی جانشین است، از زبان پسران خطاب به پدر آمده است:

پدر شهریار است و ما بنده‌ایم — به فرمان و رایت سرافکنده‌ایم

(جوینی، ۱۳۹۰: ۱۴۳/۱)

این بیت به این صورت در هیچ‌یک از نسخ *شاهنامه* نیامده است، اما ابیات زیادی مشابه آن در *شاهنامه* یافت می‌شود. درواقع بیش از ده مصرع مشابه با مصرع اول و بیش از ده مصرع یک‌سان یا مشابه با مصرع دوم می‌توان سراغ گرفت. چنین می‌نماید که جوینی بیت دل‌خواهش را بنا به ذوق و قریحهٔ خود، با ترکیب چند بیت از این ابیات ساخته است. از میان بیت‌هایی که احتمال می‌رود در ساختن این ضبط مدنظر جوینی بوده، دو بیت، که هر دو از داستان «رستم و اسفندیار» است، بیش از بقیه محتمل می‌نماید:

پدر شهریار است، من کهترم　　ز فرمان او یک زمان نگذرم
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۳۱۶/۵)

ولیکن تو را من یکی بنده‌ام　　به فرمان و رایت سرافگنده‌ام
(همان، ۳۰۵/۵)

۹. در صحنه‌ای که سلطان جلال‌الدین به آب سند می‌زند و از سپاه مغول می‌گریزد و چنگیز و لشکرش با شگفتی فرار او را تماشا می‌کنند، جوینی در تعظیم او از زبان چنگیز خطاب به پسرانش چنین می‌آورد:

به گیتی **ندارد** کسی را همال　　مگر بی‌خرد نامور پور زال
به مردی همی ز آسمان بگذرد　　همی خویشتن کهتری نشمرد
(جوینی، ۱۳۹۰: ۱۴۳/۲)

در *شاهنامه* بیت اول این شعر وصف اسفندیار است از زبان گشتاسپ و بیت دوم وصف رستم از زبان او. خطاب گشتاسپ در بیت اول مستقیم است و به پسرش می‌گوید:

به گیتی **نداری** کسی را همال　　مگر بی‌خرد نامور پور زال
(فردوسی، ۱۳۸۷: ۳۰۲/۵)

در این‌جا جوینی با تغییردادن فعل به صیغهٔ دل‌خواه، خطاب دو بیت را یک‌سان کرده و هر دو را در وصف یک شخص به‌کار برده است.

۱۰. وقتی جلال‌الدین با لشکری که در غزنین به او پیوسته‌اند، حرکت می‌کند و در پروان ساکن می‌شود، رسیدن خبر به گوش چنگیز این‌گونه توصیف می‌شود:

خبر شد به نزدیک افراسیاب　　که افکند سهراب کشتی بر آب
ز لشکر گزین **شد** فراوان سوار　　جهاندیدگان ازدر کارزار
(جوینی، ۱۳۹۰: ۱۳۶/۲)

بیت اول در *شاهنامه* به همین صورت در داستان رستم و سهراب آمده است (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۲۸/۲)؛ امّا بیت دوم از داستان رستم و اسفندیار است. در آن‌جا از زبان گشتاسپ خطاب به اسفندیار چنین بیان شده است:

ز لشکر گزین **کن** فراوان سوار　　جهاندیدگان ازدر کارزار
(همان: ۳۰۵/۵)

همان‌طور که می‌بینیم، در این‌جا نیز جوینی با تغییر فعل به شکل دل‌خواه، دو بیت را هماهنگ کرده و هر دو را در وصف یک واقعه به‌کار برده است.

۱۱ و ۱۲. در جایی لشکر سلطان محمد خوارزمشاه به سپاهی از مغولان برمی‌خورد و آهنگ جنگ می‌کند؛ اما مغولان قصد جنگ ندارند و نصیحتی توأم با تهدید می‌کنند تا سلطان بر این کار اصرار نورزد؛ ولی او سرانجام تصمیم می‌گیرد حمله کند. در این‌جا جوینی خود می‌گوید:

تو دا نی که خوی بد شهریار　　درختی است جنگی همیشه به‌بار
(جوینی، ۱۳۹۰: ۱۰۳/۲)

اصل این بیت در *شاهنامه* گفت‌وگویی است بین گودرز و رستم در داستان رستم و سهراب:

بدو گفت خوی بد شهریار　　درختی است جنگی همیشه به‌بار
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۹۲/۲)

ازآن‌جاکه در *تاریخ جهان‌گشای* این کلام خطاب به مخاطبِ عام بیان شده، جوینی آن را به این شکل درآورده است.

در ادامهٔ ماجرا، در همان روز، جنگ درمی‌گیرد. پیکار تمام روز طول می‌کشد و پایان آن این‌گونه توصیف می‌شود:

«و هیچ‌کدام رویْ پشتِ انهزام ننمودند **تا**:

چون سر زلف شب به شانه زدند　　رقم کفر بر زمانه زدند

دامن از جنگ درچیدند» (جوینی، ۱۳۹۰: ۱۰۴/۲).

این بیت مطلع ترکیب‌بندی است از ظهیر فاریابی که اصل آن چنین است:

دوش چون زلف شب به شانه زدند　　رقم کفر بر زمانه زدند[۶]

(ظهیر فرایابی، ۱۳۸۱: ۲۳۳)

روند داستان و حرف ربط «تا» که قبل از بیت مذکور آمده، این تغییر را ایجاب کرده است.

۱۳. در ابتدای ذکر جلوس اُکتای قاآن، جوینی در توصیف سختی‌هایی که مردم ایران تا آن زمان از مغول کشیده‌اند، گوید:

«حقّ [...] بندگان را چون یک چندی [...] بر محک بلا امتحانی کرد و در بوتهٔ تجربهٔ عنا ذوبانی داد،

در آتش بلایم چون گل **فروچکانی**　　بر سنگ امتحانم چون زر **برآزمایی**

و برحسب خبث فعال هریک عقال نکال آن کشیدند» (جوینی، ۱۳۹۰: ۱۴۱/۱).

این بیت از قصیدهٔ معروف «حصار نای» مسعود سعد است. اصل آن چنین است:

در آتش شکیبم چون گل **فروچکان**　　بر سنگ امتحانم چون زر **بیازمای**

(مسعود سعد، ۱۳۹۰: ۵۵۳)

نویسندهٔ *تاریخ جهان‌گشای* به‌مناسبت سخن، وجه فعل‌ها را از امری به خبری تغییر داده است.[۷]

۱۴. در بخش «ذکر فاطمه‌خاتون» مطالبی آمده است در وصف حال او و این‌که کارش به‌سرعت بالا می‌گیرد و از اسیری به مقامی محترم در دربار می‌رسد، اما ناگهان به‌سبب سعایتی، خوار گشته سپس کشته می‌شود. جوینی در این بخش این بیت را نقل کرده است:

یکی را **برآری و شاهی دهی**　　**پس آنگه** به دریا به ماهی **دهی**

(جوینی، ۱۳۹۰: ۲۰۱/۱)

اصل بیت چنین است:

یکی را **همی تاج شاهی دهد**　　**یکی را** به دریا به ماهی **دهد**

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۶۲۸/۷)

چنان‌که پیداست، در بیت اصلی سخن از دو شخص است در دو حال مختلف؛ اما ازآن‌جاکه موضوع سخن در متن *تاریخ جهان‌گشای* صرفاً یک نفر و دگرگون‌شدن حال‌وروز او بوده، «یکی را» در مصرع دوم به «پس آنگه» تبدیل شده است. همچنین صیغهٔ افعال تغییر یافته و بدین‌ترتیب،

خطاب بیت مستقیم شده و در این موضع به‌شکلی بلیغ‌تر، لحنی سرزنش‌کننده و گله‌آمیز پدید آمده است.

۱۵. جوینی در ابتدای کتاب در نعت خداوند می‌گوید:

«صمدی که عاشقان حقیقت و فاسقان صورت‌پرست را محبوبْ اوست

کفر و **اسلام** در **رهش** پویان وَحْدَه لا شَریکَ لَه گویان»

(جوینی، ۱۳۹۰: ۱/۱)

اصل بیت در *حدیقهٔ* سنایی همراه با بیت قبلش چنین است:

یا رب از فضل و رحمت این دل و جان محرم دید نام خود گردان

کفر و **دین** هر دو در **رهت** پویان وحده لا شریک له گویان

(سنایی، ۱۳۹۴: ۶۰)

در این‌جا نیز علت تغییر عمدیِ ضمیر، واضح است؛ یک‌سان‌کردن شیوهٔ تخاطب بیت با متن. علاوه‌براین، عبارت «دین هر دو» به کلمهٔ «اسلام» تبدیل شده است. اگر این تغییر عمدی بوده باشد، علت آن را می‌توان چنین پنداشت: چون در ادامهٔ کتاب، ماجرای جنگ مغولان کافر با پیروان آیین اسلام بیان می‌شود، آوردن «اسلام» به‌جای «دین» وجهی داشته است. ازاین‌گذشته، ازآن‌جاکه کشورگشایی مغولان موجب گسترش اسلام شده، با این تغییر لفظ، فضاسازی مناسبی صورت گرفته است برای بیان این مطلب.

۱۶. در جایی که ماجرای رسیدن سلطان جلال‌الدین به اصفهان و رفتن بزرگان شهر به خدمت او نقل می‌شود، ۱۵ بیت از قصیدهٔ کمال اسماعیل در مدح سلطان جلال‌الدین آمده است. بیت اول آن چنین نقل شده است:

بسیط روی زمین گشت آبادان به‌یمنِ **سیر سه پاه** خدایگان جهان

(جوینی، ۱۳۹۰: ۱۶۵/۲)

بیت در *دیوان* کمال اسماعیل چنین است:

بسیط روی زمین گشت آبادان به‌یمنِ **سایهٔ چتر** خدایگان جهان

(کمال اسماعیل، ۱۳۴۸: ۳۴)

جوینی با وجود این‌که در این‌جا شعر کمال را با ذکر نام او نقل کرده است و شعر نیز متعلق به همین واقعهٔ تاریخی است، ظاهراً دست‌کاری کوچکی را در آن روا دانسته است. به این منظور، چون

به شرح لشکرکشی‌های جلال‌الدین به شهرهای مختلف و سروسامان‌دادن اوضاع آن‌ها مشغول بوده، عبارت «سایهٔ چتر» را به «سیر سپاه»[۸] تغییر داده است.

دست‌کاری در اشعار عربی

آنچه در این مقاله دربارهٔ اشعار فارسی *تاریخ جهان‌گشای* گفته شده است، کمابیش درخصوص اشعار عربی آن نیز صدق می‌کند؛ از جمله همین شگرد دست‌کاری اشعار. سیف در مقالهٔ «ابیات عربی شعرای عبّاسی در *تاریخ جهانگشای* جوینی» به دو نمونه از چنین تغییراتی اشاره کرده است. پس از بیان آن‌ها، دو نمونهٔ محتمل دیگر افزوده می‌شود.

۱. در بخش ذکر والدهٔ سلطان محمد خوارزمشاه، ترکان خاتون، آمده است: «اصل او از قبایل اتراک‌اند که ایشان را قنقلی خوانند [...] و به‌حقیقت سببِ ظلم و فتک و ناپاکی، **ایشان** دولت سلطان را سبب انقلاع بودند؛

قَومٌ تَرَی الصَّلَواتِ الخَمسَ نافِلَةً وَ **تَستَحِلُّ** دَمَ الحُجّاجِ فِی الحَرَمِ[۹]»

(جوینی، ۱۳: ۱۹۸/۲)

امّا اصل بیت چنین است:

شَیخٌ یَرَی الصَّلَواتِ الخَمسَ نافِلَةً و **یَستَحِلُّ** دَمَ الحُجّاجِ فِی الحَرَمِ

(از متنبّی؛ متنبّی، ۱۴۰۳: ۳۸؛ سیف،۸: ۱۳۹۰)

در سخن جوینی صحبت از اهل یک قبیله است و علّت تغییرات واضح.

۲. در بخش ذکر احوال سرقویتی بیکی (همسر تولی پسر چنگیزخان؛ ف ۶۴۹ ق)، در تمجید از کفایت و درایت او و در تعریف ماجرای بازرسی کیوک خان (پادشاه مغول، پسر اوکتای) از این‌که چه کسانی یاسا را رعایت نکرده‌اند، گوید: «همه‌کس خجالت یافتند؛ الّا بَیکی و ابنای او که سر مویی از آن نگردانیده بودند و آن از غایت عقل و خویشتن‌داری و تأمّل و تفکّر در عواقب امور، که مردان کاردیده از آن غافل باشند، بود؛

فَلَو کانَ النِّساءُ **کَمِثلِ هذِی** لَفُضِّلَتِ النِّساءُ عَلَی الرِّجالِ[۱۰]

(جوینی، ۱۳: ۷/۳)

اصل بیت این است:

وَ لَو کانَ النِّساءُ **کَمَن فَقَدنا** لَفُضِّلَتِ النِّساءُ عَلَی الرِّجالِ

(از متنبّی؛ متنبّی، ۱۴۰۳: ۲۶۷؛ سیف، ۱۳۹۰: ۸)

«مشخص است که عطاملک جوینی جهت هماهنگی بیت با مطالب قبل صورت «کمثل هذی» را تعمداً بر «کمن فقدنا» ترجیح داده است.» (سیف، ۱۳۹۰: ۸)

۳. در وصف شرف‌الدّین خوارزمی، رئیس دارالانشای جنتمور (از والیان مغول)، پس از عزل توسط کُرکوز (والی خراسان)، می‌گوید: «امرا و ملوک و اکابر خراسان و عراق به استقبال کرکوز رفتند. کسی بدو التفاتی نمی‌نمود و او یک سواره کآحاد النّاس اختلافی و شد آمدی می‌کرد و تردّدی می‌نمود.

إنَّ **الْوَزیرَ** هَوَ الَّذی یُمْسی **وَزیراً** عِنْدَ عَزْلِهْ
إنْ غابَ سُلْطانُ الْوِلا یَةِ عادَ فی سُلْطانِ فَضْلِهْ[11]»

(جوینی، ۱۳۹۰: ۲۷۲/۲)

اصل بیت:

إنَّ **الْأَمیرَ** هَوَ الَّذی یُمْسی **أَمیراً** یَوْمَ عَزْلِهْ
إنْ زالَ سُلْطانُ الْوِلا یَةِ لَمْ یَزَلْ فی سُلْطانِ فَضْلِهْ

(از عبیداللّه بن عبداللّه بن طاهر؛ ابن خلّکان، بی تا: ۱۲۱/۳؛ واعظ، ۱۳۸۴: ۲۳)

این شخص امیر نبوده، بلکه منشی و مشاور بوده است و بنابراین واژهٔ «امیر» به «وزیر» تغییر داده شده است.

۴.

تَلَقّاهُمْ بِوَجْهٍ مُکْفَهِرٍّ کَأنَّ عَلَیْهِ اَرْزاقَ الْعِبادِ[12]

(جوینی، ۱۳۹۰: ۲۷۵/۲)

اصل بیت:

تَلَقّاهُ بِوَجْهٍ مُکْفَهِرٍّ کَأنَّ عَلَیْهِ اَرْزاقَ الْعِبادِ

(از عمیرهٔ بن مُرَّهٔ الحرشی یا از یزید بن مفرّغ حمیری؛ واعظ، ۱۳۸۴: ۲)

در *تاریخ جهانگشای* ضمیر مفرد «ه» به ضمیر جمع «هم» تبدیل شده است؛ زیرا مرجع ضمیر در این متن جمع است. مرجع ضمیر جمعی هستند که به نزد شرف‌الدّین خوارزمی آمده‌اند تا از او بخواهند که مالیات‌های سنگینی که وضع کرده است را ببخشد.

علل دیگر تفاوت ضبط اشعار در *تاریخ جهان‌گشای* با منابع اصلی

الف. اختلاف نسخ

این مورد واضح و نمونه‌های آن زیاد است. امّا ذکر همه آن‌ها یا اشاره به آدرسشان اطالهٔ کلام است؛ بنابراین به ذکر تنها یک مثال بسنده می‌کنیم و می‌گذریم:

همی باده خوردند تا نیم‌شب **گشاد ند رامشگران هر** دو لب

(جوینی، ۱۳۹۰: ۲۰۸/۱)

همی باده خوردند تا نیم‌شب **به‌را مش ه مه برگشاده** دو لب

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۵۲/۲)

صورت ثبت‌شدهٔ این بیت در *تاریخ جهان‌گشای*، در نسخه‌بدل‌های *شاهنامه* وجود دارد.

ب. خطا بر اثر نقل از حافظه

یکی دیگر از علل ایجاد تفاوت ممکن است این باشد که جوینی اشعار را از حافظه نقل کرده و در این کار دچار خطا شده باشد. هرچند نمونه‌های اندکی وجود دارد که بتوان به‌یقین یا به‌احتمال قوی گفت که شعر به چه طریق نقل شده است، با توجه به مجموع احتمالات، به نظر می‌رسد که جوینی بیشترِ اشعار را از حافظه نقل کرده است. در ادامه، دلایل قطعی و احتمالی این حدس را بیان می‌کنیم و نمونه‌هایی از خطای حافظه را می‌آوریم.

دلایل نقل از حافظه

۱. تصریح خود جوینی به نقل از حافظه

در بخش «ذکر استخلاص ماوراءالنهر» در وصف مراسم شادی‌ای که پس از پیروزی سپاه سلطان محمد برپا بوده است، می‌گوید: «در این فتح و اشتهار او به سلطان سنجر امام ضیاءالدین فارسی را قصیده‌ای است. از **آنچه بر خاطر مانده بود**، چند بیت ثبت شده» (جوینی، ۱۳۹۰: ۷۹/۲).

سپس هشت بیت از آن قصیده را ثبت می‌کند. همچنین در بخش «ذکر احوال کرکوز» می‌نویسد:

«وقت مراجعت از اردوی پادشاه جهان، منکو قاآن، بر سبیل قیلوله آن‌جا استرواحی رفت. فردْبیتی که مرحوم نظام‌الدین علی السدید بیهقی [...] انشا کرده بود و کاتب (جوینی) را روایت، بعدما که از صحیفهٔ خاطر محو بود، **بر خاطر گذشت**» (همان: ۲۲۵/۲).

سپس یک بیت عربی می‌نویسد و بعد می‌گوید: «و پس هم در آن لحظه آن بیت را که نیت ضمیر او بود، به اخوات دیگر، هرچند توأمان نباشند، ملحق گردانید.» (همان‌جا)

و هشت بیت عربی دیگر می‌آورد.

۲. اوضاعی که جوینی در آن می‌نوشته است

جوینی در بسیاری مواقع در سفر بوده و منابع چندانی در دسترس نداشته و در مواقعی هم که در حضر بوده، با توجه به مسئولیت‌های سیاسی‌اش، فرصت و فراغت چندانی برای مطالعه نداشته است. او خود دراین‌باره چنین می‌نویسد:

«اگر فارغ‌دلی باشد که روزگار بر تعلیق و تحصیل مصروف کند و همت او بر ضبط احوال مشغول باشد در زمانی طویل از شرح یک ناحیت تفصّی نکند و آن را در عقد کتابت نتواند کشید تا بدان چه رسد که از روی هوس محرّر این کلمات را بازآنک طرفهٔالعینی زمان تحصیل میسّر نیست؛ چه مگر در اسفار بعید، یک ساعتی در فرصت نزول، اختلاسی می‌کند و آن حکایت را سوادی می‌نویسد» (جوینی، ۱۳۹۰: ۱۱۸/۱).

و نیز در دیباچه گوید:

«از خداوندان فضل و افضال [...] سزد که بر رکاکت و قصور الفاظ و عبارت، از راه کرم ذیل عفو و اقالت پوشانند؛ چه مدت ده سال می‌شود که پای در راه اغتراب نهاده است و از تحصیل اجتناب نموده و اوراق علوم نسج علیه العنکبوت شده و نقوش آن از صحیفهٔ خاطر محو گشته» (همان: ۷/۱).

بهار نیز در این باره پس از بیان دلایل و توضیحات سبک‌شناسانه می‌گوید: «چنین به نظر می‌رسد که این کتاب را نوبت‌به‌نوبت و در احوال مختلف و به‌سرعت تحریر کرده است.» (بهار، ۱۳۹۳: ۷۶/۳)

۳. هدف او از نقل اشعار

در اغلب جاها، شعرهایی که جوینی نقل می‌کند، فقط به‌منظور افزودن به زیبایی کلام و نیز توصیف و پند و دعا و اموری ازاین‌دست است. بنابراین، این شعرها جزئی از اصل کلام او نیست. به‌عبارت

دیگر، نویسنده با نقل اشعار صرفاً در پی زیباکردن متن خود بوده است، نه به‌دست‌دادن نسخه‌ای اصیل و بی‌خطا از اشعار. ازهمین‌رو، خود را ملزم نمی‌دانسته که برای ثبت صورتِ صحیح اشعار حتماً به کتاب رجوع کند.

۴. تفاوت کمیت اشعار در بخش‌های مختلف

جوینی در استفاده از اشعار یک‌دست عمل نکرده است؛ به این معنی که در پاره‌ای جاها تعداد بیشتری شعر نقل کرده و در قسمت‌هایی تعداد کمتر. گاه در یک صفحه چندین بیت نوشته و گاه در چندین صفحه هیچ بیتی نیاورده است! اگر او در زمان نگارش به‌طور مستقیم از منابع شعری استفاده می‌کرد قاعدتاً می‌بایست، مانند دیگر کتبی که به نثر فنی نوشته شده است، شیوه‌ای یک‌دست را رعایت می‌کرد. می‌توان چنین پنداشت که بخش‌های با ابیات بیشتر در زمانی نوشته شده‌اند که نویسنده فراغت زمانی و ذهنی بیشتری داشته است.

۵. دفعات استفادهٔ او از شعر هر شاعر

در *تاریخ جهان‌گشای* بیش از بیست نمونه یافت می‌شود از این‌که از شاعری فقط یک مصرع یا یک بیت یا یک شعر نقل شده باشد. بعید می‌نماید که نویسندهٔ باسوادی همچون جوینی برای ذکر فقط یک یا چند بیت از شاعری، آن هم صرفاً به‌قصد آرایش کلام، به منابع رجوع کرده باشد؛ چراکه بی‌تردید درباریان و به‌خصوص اهالیِ قلم در آن روزگار اشعار پرشماری را در حافظه داشته و به‌کار می‌برده‌اند. بدون شک مشغله‌های کاری دربار و سفرهای طولانی‌مدت به نویسنده مجال نمی‌داده تا برای یافتن صورتِ اصیلِ یک یا دو بیت، صفحه‌ها کتاب را ورق بزند و ساعت‌ها وقت صرف این کار کند.

نمونه‌هایی از خطای حافظه در نقل اشعار

نمونه‌های زیادی وجود دارد از این‌که تفاوت ضبط شعرها ناشی از اختلاف نسخ نیست و درعین‌حال، تفاوت شعر نقل‌شده با اصل آن به‌قدری نیست که تغییر چندانی در معنای کلام ایجاد شده باشد. با درنظرگرفتن این نکته‌ها به‌خوبی دانسته می‌شود که احتمال این‌که این قبیل اختلاف ضبط‌ها بر اثر اختلاف نسخ یا تغییر عمدی به قصد ایجاد تناسب بین نظم و نثر باشد، ضعیف است و درنتیجه، محتمل‌ترین علت، خطای حافظه است.

البته همچنان نمی‌توان با قاطعیت دراین‌باره سخن گفت؛ زیرا ممکن است اصلاً این تفاوت‌ها دلیلی غیر از دلایلی که برشمردیم داشته باشد؛ مثلاً این‌که بر اثر نابودی نسخه‌ها یا تصرف کاتبان،

ضبط صحیح به‌کلی از بین رفته و در هیچ‌یک از نسخ خطی موجود از *تاریخ جهانگشای* یا منبع اصلی باقی نمانده باشد یا این‌که جوینی در شعر تصرّف ذوقی کرده باشد. بااین‌همه، احتمال خطای حافظه را نمی‌توان نادیده گرفت. به ذکر چند نمونهٔ محتمل‌تر اکتفا می‌شود. در ضمن وجود این نمونه‌ها را نیز می‌توان به عنوان دلیل ششم از دلایل نقل از حافظه برشمرد.

بنمردیم تا ز بوالعجبی　　بندیدیم صبح **نیم‌شبان**[۱۳]
(جوینی، ۱۳۹۰: ۹/۱)

بنمردیم تا ز بوالعجبی　　بندیدیم صبح **نیم‌شبی**
(سنایی، ۱۳۹۴: ۷۲۰)

شود کوه **خارا** چو دریای آب　　اگر بشنود نام افراسیاب
(جوینی، ۱۳۹۰: ۱۳۹/۲)

شود کوه **آهن** چو دریای آب　　اگر بشنود نام افراسیاب
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۹۴/۴)

چو خورشید **آن چادر** قیرگون　　بدرّید و از پرده آمد برون
(جوینی، ۱۳۹۰: ۱۳۰/۳)

چو خورشید **پیرا هن** قیرگون　　بدرّید و آمد ز پرده برون
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۲۸/۵)

این احتمال هم وجود دارد که مصرع اول برگرفته از بیت زیر باشد. درهرصورت، علت تفاوت، خطای حافظه است.

چو خورشید از آن چادر نیلگون[۱۴]　　غمی شد، بدرّید و آمد برون
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۳۸/۳)

چو خورشید تابان بگسترد فر　　سیه زاغ **گردون** بیفکند پر
(جوینی، ۱۳۹۰: ۹۳/۱)

چو خورشید تابان بگسترد فر　　سیه زاغ **پرّان** بینداخت پر
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۷۹/۲)

همان‌طور که در ابتدای این بخش اشاره شد، در چنین مواردی می‌توان احتمال ذوق‌ورزی هم داد. به این معنی که در ابیات فوق، جوینی به لحاظ زیبایی‌ها و تناسب‌های ادبی، بر اساس ذوق ادبی

خود، «کوه خارا» را بر «کوه آهن»، «چادر قیرگون» را بر «پیراهن قیرگون» و «زاغ گردون» را بر «زاغ پرّان»، ترجیح داده باشد.

نمونه‌ای از خطای حافظه در نقل اشعار عربی:

فَقَدْ يُعْذَرُ الدِّهْقَانُ إنْ جادَ زَرْعُهُ وَ أخْطَأهُ غَيْثٌ وَ **لَمْ** يَتَمَطَّرَا

(جوینی، ۱۳۹۰: ۲۲۶/۲)

این بیت به تصریح نویسنده از حفظ نوشته شده است[۱۵]. قزوینی دربارهٔ آن می‌نویسد: «نصب به لَمْ خطاست و نمی‌توان توجیهاتی را که نحاهٔ در قول [...] نموده‌اند، در این‌جا نمود؛ چه، واضح است مصنّف از اعراب جاهلیّین و ممّن یستشهد بقولهم نیست و جز حمل بر خطا، گویا چارهٔ دیگر نباشد» (همان‌جا).

نتیجه‌گیری

در این مقاله علل این‌که برخی اشعار نقل‌شده در *تاریخ جهانگشای جوینی* با مآخذ اصلی‌شان متفاوت است، بررسی شد. در بخش اصلی، یکی از این علل، یعنی اِعمال تغییرات در اشعار به قصد متناسب کردن آن‌ها با موضوع سخن، با بررسی نمونه‌هایی، به اثبات رسید. همچنین در بخش دیگر نشان داده شد که این احتمال نیز وجود دارد که نویسنده‌ای شعر شخص دیگر را از حافظه نقل کند و در این کار دچار خطای حافظه گردد و درنتیجه شعر به صورت دیگری ثبت شود.

نتایج این تحقیق شناخت بهتر و دقیق‌تری از سبک و مرام نویسندگان قدیم در استفاده از مطالب دیگران به ما می‌دهد. به‌علاوه دانستن این نکات سبک‌شناسانه در علم تصحیح متون مفید خواهد بود. پژوهش حاضر به مصحّحین نشان می‌دهد که تصحیح متن با استفاده از منبع جانبی وقتی مفید، صحیح و بی‌عیب خواهد بود که شیوهٔ نقل نویسندهٔ آن روشن شده باشد. زیرا ممکن است ضبطی که به علت تغییر عمدی یا خطای حافظه یا علّتی دیگر به صورتی متفاوت ثبت شده است، علّت تفاوتش اختلاف نسخ پنداشته شود و به‌اشتباه بر دیگر ضبط‌ها ترجیح داده شده وارد متن مصحَّح شود. پیش از این نیز خالقیِ مطلق در مقاله‌ای با عنوان «اهمیت و خطر مآخذ جنبی در تصحیح *شاهنامه*» به این نکات دربارهٔ تصحیح *شاهنامه* اشاره کرده بود، که سخن ایشان در بخش پیشینهٔ پژوهش نقل شد.

پی نوشت:

۱. شمارهٔ ۴ و ۵ و ۸ از بخش «دست‌کاری نویسنده در اشعار فارسی» در مقالهٔ حاضر.

۲. شمارهٔ ۳ از بخش «دست‌کاری نویسنده در اشعار فارسی» در مقالهٔ حاضر.

۳. شمارهٔ ۱ و ۲ از «بخش دست‌کاری در اشعار عربی» در مقالهٔ حاضر.

۴. اصل بیت‌ها در *دیوان* (رشید وطواط، ۱۳۳۹: ۶۱۲) به همین صورت است. فقط به‌جای «شکسته‌ها»، «شکستگی» آمده است.

۵. در تصحیح عباسی و مهرکی و همچنین در برخی چاپ‌های اخیر از تصحیح قزوینی، در متن «هومان» ضبط شده و هیچ نسخه‌بدلی هم ارائه نشده است. این نکته بعضی را به این گمان انداخته است که ضبط «هامون» غلط مطبعی بوده است (نک: علوی‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۰۲)؛ اما این‌طور نیست؛ زیرا ضبط نسخهٔ مورّخ ۶۸۹ ق، که تاریخ کتابت آن فقط هشت سال با فوت مؤلّف فاصله دارد و نسخهٔ اساس هر دو تصحیح بوده است، همین «هامون» را ضبط کرده و احتمال اصیل بودن این ضبط بیشتر است؛ زیرا هم کهن‌ترین نسخه آن را تأیید می‌کند و هم قاعدهٔ اصالت ضبط دشوار.

۶. این بیت در *دیوان البسه* (قاری شیرازی، ۱۳۵۹: ۵۸) نیز به نام ظهیر و به همین صورت آمده است.

۷. بهار نیز به تغییر این بیت اشاره کرده است: «به وزن دیگر ضبط کرده»، امّا در پی یافتن علت نبوده و چنین نوشته است: «و معلوم نیست تقصیر کاتب است یا سهو مؤلف» (بهار، ۱۳۹۳: ۹۴/۳).

۸. نسخه‌بدل‌ها: ه: «چتر سیاه»، ز: «چتر بلند»؛ نسخه‌بدل‌های تصحیح عباسی و مهرکی: A: «چتر سپاه»، B: «چتر سیاه» (جوینی، ۱۳۸۸: ۱۱۷/۲).

۹. قومی که نمازهای پنج‌گانه را نافله می‌دانند و ریختن خون حجّاج را در حرم حلال می‌شمرند (سیف، ۱۳۹۰: ۷).

۱۰. پس اگر زنان مانند این زن بودند؛ هرآینه زنان بر مردان برتری داده می‌شدند (سیف، ۱۳۹۰: ۸).

۱۱. همانا وزیر آن کسی است که به هنگام عزل خود وزیر گردد و اگر فرمانروایی مملکت از او سلب شد، به سلطنت فضل خود بازگردد (خاتمی، ۱۳۷۳: ۴۰۸).

۱۲. با چهره‌ای گرفته و درهم‌پیچیده با آنان برخورد کرد؛ گویی که روزی بندگان بر عهدهٔ اوست (خاتمی، ۱۳۷۳: ۴۰۹).

۱۳. در تصحیح عباسی و مهرکی «نیم‌شبی» ثبت شده است (جوینی، ۱۳۸۸: ۹/۱)، اما می‌دانیم که در هر دو تصحیح، یعنی تصحیح قزوینی و تصحیح عباسی و مهرکی، نسخهٔ اساس (مورخ ۶۸۹ ق، که فقط هشت سال پس از فوت جوینی نوشته شده است.) یکی است و ضبط این نسخه «نیم‌شبان» است و ما همانند علامه قزوینی گمان می‌کنیم این ضبط اصیل است و این صورتِ غلط، اشتباهی است از جانب مؤلف، نه کاتبان؛ زیرا اگر به‌طورکلی فرض کنیم که نسخ شامل هر دو ضبط هستند، این‌که کاتبان به قصد تصحیح کلام،

متن را دست‌کاری کرده باشند، بسیار محتمل‌تر از عکس آن است؛ به‌خصوص که هم بیت بسیار مشهور بوده و هم لغت «نیم‌شبی» مأنوس‌تر از «نیم‌شبان» بوده است؛ چنان‌که در خود *تاریخ جهانگشای* نیز چندین بار «نیم‌شبی» به همین معنا (یعنی «هنگام نیمه‌شب») به‌کار رفته است و نیز در یک جا به همین صورت اصطلاحی آن آمده است: «تا صبح نیم‌شبی را مشاهده کنند» (جوینی، ۱۳۹۰: ۶۰/۳).

۱۴. نسخهٔ ل: «قیرگون».

۱۵. نک: دلیل اول از دلایل نقل از حافظه.

منابع

۱) آیدنلو، سجاد، (۱۳۸۶)، *نارسیده‌ترنج*، مقالهٔ «تندم فردوسی‌وار»، اصفهان: نقش مانا، صص۲۱۳-۲۳۰.

۲) ابن خلّکان، شمس‌الّدین احمد بن محمّد بن ابی‌بکر، (بی تا)، *وفیات‌الاعیان و انباء ابناءالزّمان*، حققه الدکتور احسان عباس، ج۳، بیروت: دارالثقافه.

۳) بهار، محمدتقی، (۱۳۹۳)، *سبک‌شناسی*، ج۳، تهران: زوار.

۴) جمال‌الدّین اصفهانی، محمد بن‌عبدالرزاق، (۱۳۱۹)، *دیوان*، تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران: مطبعهٔ ارمغان.

۵) جوینی، عطاملک، (۱۳۹۰)، *تاریخ جهان‌گشای*، تصحیح محمد قزوینی، تهران: دنیای کتاب.

۶) جوینی، عطاملک، (۱۳۸۸)، *تاریخ جهان‌گشای*، تصحیح حبیب‌الله عباسی و ایرج مهرکی، ج۳، تهران: زوار.

۷) خاتمی، احمد، (۱۳۷۳)، *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی*، تهران: مؤسّسهٔ فرهنگی و انتشاراتی پایا

۸) خالقی مطلق، جلال، (۱۳۷۴)، «اهمیت و خطر مآخذ جنبی در تصحیح *شاهنامه*»، *ایرانشناسی* (ادبیات و زبان‌ها)، سال هفتم، شمارهٔ ۴، زمستان، ص ۷۲۸-۷۵۱

۹) رشید وطواط، (۱۳۳۹)، *دیوان*، تصحیح سعید نفیسی، تهران: کتاب‌فروشی بارانی.

۱۰) سنایی، مجدود بن‌آدم، (۱۳۹۴)، *حدیقه‌الحقیقه و طریقه‌الشریعه*، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.

۱۱) سید حسن غزنوی، (۱۳۶۲)، *دیوان*، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: اساطیر.

۱۲) سیف، عبدالرّضا؛ امجدی، محی‌الدّین، (۱۳۹۰)، «ابیات عربی شعرای عبّاسی در تاریخ جهانگشای جوینی»، *ادب فارسی*، شماره‌های ۳ و ۴ و ۵، بهار و تابستان، ص ۱-۱۳

۱۳) شمس قیس رازی، شمس‌الدین محمد، (۱۳۳۵)، تصحیح محمد قزوینی، با مقابلهٔ شش نسخهٔ خطی قدیمی و تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.

۱۴) صفا، ذبیح‌اللّه، (۱۳۶۹)، *تاریخ ادبیّات در ایران*، ج۳، بخش دوم، تهران: فردوس

۱۵) ظهیر فاریابی، (۱۳۸۱)، *دیوان*، تصحیح امیرحسن یزدگردی، به اهتمام اصغر دادبه، تهران: کاوه.

۱۶) علوی‌زاده، فرزانه؛ ساکت، سلمان؛ رادمرد، عبداللّه، (۱۳۸۹)، «نقش ابیات *شاهنامه* در انسجام متنی تاریخ جهانگشا»، *جستارهای نوین ادبی*، شمارهٔ ۱۷۱، زمستان، ص ۶۷-۱۰۸

۱۷) فردوسی، ابوالقاسم حسن، (۱۳۹۳)، *شاهنامه*، تصحیح جلال خالقی مطلق، ۸ج، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

۱۸) قاری‌شیرازی، محمود نظام، (۱۳۵۹)، *دیوان البسه*، تصحیح محمد مشیری، تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.
۱۹) کمال اسماعیل، (۱۳۴۸)، *دیوان*، تصحیح حسین بحرالعلومی، تهران: کتاب‌فروشی دهخدا.
۲۰) متنبّی، ابوالطیّب احمد بن حسین، (۱۴۰۳ق)، *دیوان المتنّبی*، بیروت: دار بیروت.
۲۱) مسعود سعد سلمان، (۱۳۹۰)، *دیوان*، تصحیح محمد مهیار، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۲) مقصودی، مرتضی؛ رادفر، ابوالقاسم، (۱۳۹۰)، «بازتاب *شاهنامه* در تاریخ جهانگشای جوینی»، *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*، سال دوم، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان، ص ۱۰۱-۱۱۲.
۲۳) مولوی، جلال‌الدین محمد، (۱۳۷۸)، *کلیات شمس*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، ج۸، تهران: امیرکبیر.
۲۴) مولوی، جلال‌الدین محمد، (۱۳۹۴)، *کلیات شمس*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: دانشگاه تهران.
۲۵) نجم رازی (دایه)، (۱۳۹۱)، *مرصادالعباد*، تصحیح محمدامین ریاحی، تهران: علمی‌وفرهنگی.
۲۶) واعظ، سعید، (۱۳۸۳)، «پژوهشی در اشعار عربی تاریخ جهان‌گشای جوینی (جلد اول)»، *زبان و ادب* [متن‌پژوهی ادبی]، شمارهٔ ۱۹، بهار، ص۱-۴۸.
۲۷) واعظ، سعید، (۱۳۸۴)، «پژوهشی در اشعار عربی تاریخ جهان‌گشای جوینی (جلد دوم)»، *زبان و ادب* [متن‌پژوهی ادبی]، شمارهٔ ۲۵، پاییز، ص۱-۳۱.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۳/ بهار و تابستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

تحلیل فرایند بسط معنایی گفتمان در *مخزن‌الاسرار* نظامی (با تکیه بر نظریهٔ روش‌سازی معنایی ونسان ژوو)

دکتر فضل الله خدادادی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین المللی امام خمینی، قزوین، ایران.

چکیده

تعمق در بوطیقای روایتِ *مخزن‌الاسرار* نظامی نشان می‌دهد که کلیت ساختار این اثر، گفتمانی مشتمل بر بیست مقالت با موضوعات متنوع است که شاعر در هر مقالت برحسب گفتمانی اخلاقی- دینی به طرح موضوعاتی نظیر آفرینش، جایگاه انسان، ارزش سخن، بی‌اعتباری دنیا و... پرداخته است. از دیدگاه نشانه - معناشناسی آنچه در این گفتمان مهم به نظر می‌رسد، روش چینش و توسعهٔ معنایی کلام شاعر است، چراکه در هر مقالت از کلیات شروع کرده و به‌تدریج، به‌خصوص در ابیات پایانی هر مقالت، سخن خود را با هنرمندی به سمتی می‌برد که سپسِ آن حکایتی مرتبط با موضوع و معنای گفتمان مقالت می‌آورد و با این کار علاوه بر معنای تازه بخشیدن به گفتمان، بستری برای ایجاد بسط و اثبات معنایی گفتمان فراهم می‌آورد. هدف پژوهش حاضر تحلیل فرایند بسط و اثبات معنا در گفتمان *مخزن‌الاسرار* است، بنابراین نگارنده جهت اثبات ادعاها و همچنین علمی‌کردن نتایج کار، از نظریهٔ «روش‌سازی معنایی» ونسان ژوو (۱۹۹۷) مدد گرفته است. نتایج پژوهش حاضر که به شیوه توصیفی- تحلیلی فراهم آمده نشان می‌دهد که نظامی در *مخزن‌الاسرار* در هر مقالت ابتدا اطلاعاتی کلی در یک گفتمان با فضای خاص می‌آورد، سپس با محدود کردن دامنهٔ کلام، سخن خود را به حکایتی متصل می‌کند که مضمون آن با ارزیابی یک شخصیت داستانی، مؤید و بسط دهندهٔ معنا و مضمون گفتمان در آن مقالت است.

کلیدواژگان: تولید معنا، بسط معنایی، روش‌سازی معنایی، *مخزن‌الاسرار*، ونسان ژوو.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۵/۱۳ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۰۶/۱۹

E-mail: fazlollah1390@yahoo.com

ارجاع به این مقاله: خدادادی، فضل الله، (۱۴۰۰)، تحلیل و فرایند بسط معنایی گفتمان در مخزن الاسرار نظامی (با تکیه بر نظریه روش سازی معنایی و نسان ژوو)، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز).*
10.22034/PERLIT.2021.47330.3133

۱. مقدمه

نظام گفتمان تعلیمی بر محور انتقال اندیشه‌های یک «من» به «تو» شکل‌گرفته است و آنچه در این ژانر مهم می‌نماید، در وهلهٔ اول «معنا» است. به‌طوری‌که مظروف (معنای کلام) بر ظرف (متن) ارجحیت دارد و مولانا نیز در همین زمینه و با تأکید بر معنای نهفته در پسِ کلام می‌گوید:

ای برادر قصه چون پیمانه ایست — معنی اندر وی به‌سان دانه ایست
معنی دانه بگیرد مرد عقل — ننگرد پیمانه را گر گشت نقل

(مولانا، ۱۳۹۱: ۴۷۸).

بنابراین در ادبیات تعلیمی تکیهٔ اصلی بر معنای کلام و معناسازی است. «معناسازی جریانی است که طی آن، نشانه تغییر می‌کند، پیچیده می‌شود، جابه‌جا می‌گردد و به شکلی سیال و ناپایدار به جلو می‌رود»(داودی مقدم، ۱۳۹۳: ۱۸۰). نشانه‌ها و معانی در یک متن منجر به تشکیل یک گفتمان می‌گردد. «هرگاه فرایند نشانه – معنایی محقق شود و درکنش زبانی که حاصل آن متن است تجلی یابد، با گفتمان رویارو می‌شویم» (همان: ۱۷۷). حال مسئله‌ای که پیکرهٔ پژوهش حاضر بر آن استوار شده و ضرورت انجام تحقیق شد، این است که فرایند تولید، بسط و اثبات معنا در یک متن چگونه و با چه فرایندی ایجاد می‌شود؟ «میدان معنایی، مجموعه‌ای از معناهاست که در یک متن، واژه به آن‌ها تجهیز و غنی می‌شود. درواقع، واژه این معناهای جدید را به معناهای قدیم خود می‌افزاید و خواننده باید آن معناها را به کمک تجزیه‌وتحلیل و نحو روایت کشف کند» (عباسی، ۱۳۹۳: ۳۱)؛ بنابراین خواننده پس از تعامل با متن معنای نهفته در پس آن را درک می‌کند. امیل بنونیست عقیده دارد: «زبان فرآیندی است که کسی عهده‌دار تولید آن می‌شود و به همین دلیل ارتباط زبانی نتیجهٔ یک فعالیت تعاملی است» (شعیری، ۱۳۸۳: ۲۰۲. به نقل از بنونیست). در ادبیات تعلیمی نیز نویسنده یا شاعر با مدد گرفتن از قصه و حکایت به بیان معنای موردنظر خویش پرداخته است یعنی «معنا در آن نه بر اساس اهداف از پیش تعیین‌شده، بلکه بر اساس کارکردهای موقعیتی گفتمان شکل می‌گیرد»(شعیری، ۱۳۸۸: ۳۴).

نظامی گنجوی از شاعران برجستهٔ ادبیات فارسی در کتاب *مخزن‌الاسرار* خود از یک ساختار منسجم تولید معنا استفاده کرده است به‌طوری‌که ابتدا گفتمانی کلی را شکل داده و سپس هر گفتمان را ذیل یک مقالت نام‌گذاری کرده است. هر مقالت با بسامد واژگانی خاص به موضوعی خاص، قابل‌تشخیص از نام آن مقالت، اشاره دارد و یک گفتمان اخلاقی شکل می‌دهد، اما این

گفتمان به شکل مثلثی وارونه است که رأس آن در پایین قرار دارد، چراکه از کلیات شروع شده و به مسئله‌ای خاص ختم می‌گردد، دو یا سه بیت آخر به نحوی است که خود سرآغاز شکل‌گیری روایتی جدید است و همین مسئله باعث شده تا شاعر برای ادامهٔ گفتمان، حکایتی متناسب با آن ابیات پایانی و در جهت گسترش معنای متن بیاورد. البته ناگفته نماند که بن‌مایه‌های حکایت جدید به‌نوعی در کل گفتمان قبلی شناور است. نگارنده برای علمی‌کردن ادعاهای خود و ترسیم یک بوطیقای معنایی برای گفتمان *مخزن‌الاسرار* به نظریهٔ روش‌سازی معنایی ونسان ژوو (Vincent Zhou) متمسک شده است. ونسان ژوو برای فرایند تولید، بسط و اثبات معنا در یک گفتمان به چندین مرحله اشاره کرده و نشان می‌دهد که چگونه فرایند تولید معنا به‌واسطهٔ توصیف نشانه‌ها ممکن می‌شود؛ بنابراین با این دیدگاه به واکاوی گفتمان *مخزن‌الاسرار* پرداخته و با مصداق‌ها و نمونه‌های متنی فرایند تولید معنا در متن روایت را تحلیل کرده است. سؤال اساسی‌ای که پیکرهٔ پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد، این‌گونه مطرح می‌گردد که فرایند بسط معنایی گفتمان در *مخزن‌الاسرار* نظامی چگونه است؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

در مورد پیشینهٔ بخش نظری پژوهش حاضر که مبتنی بر نشانه–معناشناسی است، آثار فراوانی توسط، حمیدرضا شعیری، مرتضی بابک معین و علی عباسی در قالب کتاب و مقالت به چاپ رسیده است، به‌طوری‌که همهٔ این آثار در کتابخانه‌های و سایت‌های اینترنتی نیز در دسترس است. از اهم کتاب‌های چاپ‌شده در این حوزه می‌توان به کتاب‌هایی مثل شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۵)، نشانه معناشناسی ادبیات، تهران: دانشگاه تربیت مدرس و شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۱)، مبانی معناشناسی نوین، تهران: سمت. اشاره کرد. مقالت‌های زیادی نیز در موضوع نشانه‌شناسی و نشانه –معناشناسی در مجله *جستارهای زبانی* از پدیدآورندگان فوق به طبع رسیده است. در مورد متن‌های کهن در ادبیات فارسی تحقیق‌های فراوانی از منظرهای مختلف انجام شده است، به‌گونه‌ای که پس از تصحیح نسخه‌ای خطی از این متون، هر نوشته‌ای در مورد آن نو و جدید به‌حساب می‌آید، ولی پس از گذشت زمان انجام تحقیقاتی پیرامون این متون، تنها به مدد بررسی آن‌ها از دیدگاه و دریچه‌های جدید است که تحقیقاتی نو رقم می‌زند، بر همین اساس نگارنده در این تحقیق نه قصد واکاوی معنای واژه‌ای از *مخزن‌الاسرار* را دارد و نه بر آن است تا صور خیال و عناصر بلاغت را در آن بررسی کند، بلکه می‌خواهد طرحی نو درانداخته و از دیدگاه جدیدترین نظریه‌های روایی و نشانه

معناشناسی به بررسی فرایند تولید معنا در گفتمان این اثر بپردازد. بر همین اساس، ما به نظریهٔ کارکردهای توصیف و روش‌شناسی معنایی ونسان ژوو متمسک شده‌ایم و با رویکردی به سراغ این متن رفته‌ایم که اولین کار در نوع خود به‌حساب می‌آید.

۳. چارچوب نظری

چارچوب نظری پژوهش حاضر بر روایت‌شناسی و نشانه- معناشناسی متن متمرکز است و بوطیقای روایت و تولید معنا در متن را مورد بررسی و مطالعه قرار می‌دهد. در واقع این پژوهش پیوندی بین نقد ادبی جدید و متون کلاسیک است و از دریچه‌ای جدید به تحلیل ساختاری –معنایی متنی کهن می‌پردازد و رابطهٔ بین متون کلاسیک و نحله‌های نقد ادبی جدید را بر ملا می‌سازد، چراکه نگارنده معتقد است تبیین متون کهن با نظریه‌های جدید نه‌تنها ظرفیت‌های ساختاری- معنایی این متون را بر ملا می‌سازد، بلکه باعث آشکار شدن پیوند این آثار با نحله‌های نقد ادبی جدید نیز می‌گردد. «رویکردهای جدید نقد ادبی در ایران از دههٔ بیست شروع شد. با شروع فعالیت احزاب، مجلات ادبی با رویکرد تازه‌ای منتشر شدند و نخستین کنگره نویسندگان ایران تشکیل شد. مجموع این عوامل در کنار یکدیگر بستری مناسب را برای رشد نقد ادبی فراهم آوردند» (شادروی‌منش و محمودی، ۱۳۹۹: ۱۲۹). یکی از نحله‌های نقد ادبی جدید، رویکرد نشانه معناشناسی است. در نشانه – معناشناسی، برخلاف نشانه‌شناسی کلاسیک، نشانه‌ها فرصت نشانه‌پذیری مجدد می‌یابند و از نشانه‌های معمولی که کارکردی رایج و تکراری دارند به نشانه‌هایی نو با کارکردی زیبایی‌شناختی و غیرمنتظره تبدیل می‌شوند (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۲-۵). ازآنجاکه در پسِ هر روایت، معنایی نهفته است، این معنا برای تولید، تثبیت و انتقال لاجرم باید فرایندی را طی کند؛ و این فرایند تنها به مدد گفتمانی قوی، ساختارمند و مبتنی بر پیام ایجاد می‌شود. چارچوبی که در روش‌سازی معنای داستان، توسط ونسان ژوو ارائه شده است، مبتنی بر کارکردهای توصیف نشانه‌ای است. بدین‌صورت که از روی نشانه‌هایی در متن می‌توان به معنا و پیام متن وقوف یافت. در این روش نویسنده با ارائهٔ اطلاعاتی در گفتمان، به ایجاد فضایی مبتنی بر ایجاد پیام دست می‌یازد. به‌عبارت‌دیگر اطلاعات و فضای حاکم بر گفتمان را به طریقی طراحی می‌کند که به ایجاد معنای موردنظر وی منجر می‌شود. سپس با شخصیت و شخصیت‌پردازی در راستای معنای روایت، سعی دارد هم معنا را تحکیم بخشد و هم مخاطب را در وضعیتی قرار دهد که از طریق هم‌بوم‌پنداری با شخصیت‌های داستان، آنان را در جایگاه قضاوت قرار داده و با نمایشی کردن روایت، میزان واقعی بودن آن را افزایش دهد. این

فرایند باعث ایجاد روایتی دل‌نشین، تعلیق‌وار و قوی می‌شود، به‌طوری‌که بستری برای بسط داستان و معنا فراهم می‌شود.

۴. رابطهٔ زبان و معنا در *مخزن‌الاسرار*

مخزن‌الاسرار نخستین دفتر از پنج گنج نظامی است، این مثنوی اخلاقی در ۲۴۰۰ بیت نوشته‌شده است. نظامی در سرودن این اثر خود به مثنوی *حدیقه‌الحدیقه* سنایی نظر داشته و هر دو شاعر کتاب‌های خود را به بهرام‌شاه غزنوی اتحاف کرده و نظامی نیز به ملک فخرالدین بهرام‌شاه بن داود، پادشاه ارزنجان تقدیم داشته است. ساختار *مخزن‌الاسرار* پس از حمد خدا، نعت رسول و ستایش بهرام‌شاه، بیست مقالت است که هریک موضوعی جداگانه دارد و شاعر با تکیه بر جهان‌بینی و دانشی که دارد از موضوعات متنوعی سخن می‌گوید. وی در این اثر از زبانی پرمایه، خوش‌آهنگ و سرشار از تصویرهای خیال‌انگیز استفاده کرده و با شعری تعلیمی، وعظی و اخلاقی به دنبال القای معانی‌ای چند در مخاطب است؛ بنابراین برای القای سخن خود به مخاطب و آشنایی او بامعنای نهفته در کلام از زبان مدد می‌گیرد. امبرتو اکو دربارهٔ تأثیرگذاری نظام نحوی بر معنا و بر ذهن خواننده می‌گوید: «من مجذوب مکانیسم دلالی و نظام نحوی بودم که در یک عبارت موجب تأثیرات صریح یا پیچیده می‌شود» (اکو، ۱۳۶۹: ۲۹). در همین زمینه حق‌شناس می‌گوید: «راز حادثهٔ شعری‌ای که در زبان روی می‌دهد، بیش از هر چیز در این است که از آن رهگذر ساختاری نو و نظامی تازه در زبان پدید آید که نظام زبان را بی‌آن‌که از میان ببرد در جهت امر ارتباط و پیام‌رسانی خنثی می‌کند و به کنار می‌زند و از آن به بعد نظام تازه ادبی، خود نقش ارتباط و پیام‌رسانی را به شیوه‌ای به‌کلی متفاوت با شیوهٔ ارتباط و پیام‌رسانی زبانی بر عهده می‌گیرد» (حق‌شناس، ۱۳۸۳: ۵۳).

چنین به نظر می‌رسد که انتخاب این زبان مخصوصاً با تناسبی که در جمع بین عناصر عامیانه و برخی الفاظ اهل مدرسه در آن، کاملاً از روی تأمل، و با توجه به شیوه‌ای که پاسخ‌گوی نیاز گوینده در تقریر معانی موردنظر اوست صورت گرفته باشد، بدین گونه در کلام او نوعی پیوند درونی و هماهنگی پیش‌ساخته بین لفظ و معنی هست که نظیر آن در نزد دیگران دیده نمی‌شود (رک، انزابی‌نژاد، ۱۳۸۵: ۱۰). وی با این شیوهٔ سخن‌پردازی به‌خوبی توانسته هم مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد و هم با القای معانی عمیق وی را وادار به اندیشیدن کند و تحت تأثیر قرار دهد و به تعامل با متن وادارد. به قول شعیری: «به همان اندازه که تعامل می‌تواند در کامل شدن فرایند معنا دخیل باشد، معنا نیز می‌تواند ایجادکنندهٔ فعالیت تعاملی جدیدی باشد» (شعیری، ۱۳۸۳: ۲۰۰). علاوه بر این نظامی

با انتخاب درست واژگان و الفاظ متنی خلق می‌کند که هر بیت آن معانی‌ای ورای معنای ظاهری دارند، به‌طوری که در این متن، «معنا می‌تواند معناهای کامل‌تری داشته باشد و سبب ایجاد فعالیت‌های تعاملی جدیدتری شود» (همان‌جا). به‌عنوان‌مثال ابیات زیر چنین حالتی دارند:

ملک سلیمان مطلب کان کجاست — ملک همان است، سلیمان کجاست؟
خاک شد آن کس که برین خاک زیست — خاک چه داند که درین خاک چیست؟
آن‌که به دریا در سختی کش است — نعل در آتش که بیابان خوش است

(نظامی، ۱۳۷۳: ۵۲)

این ابیات بر فانی بودن انسان و ماندگاری مکان، محدود بودن دامنهٔ درک آدمی از اسرار جهان و حالتی از حالات انسان مبنی بر قضاوت زندگی دیگران و ارجحیت آن برزندگی خود دارد، درحالی‌که آدمی در اشتباه است و چه‌بسا آن‌که در بیابان زندگی می‌کند نیز آرزو دارد که در کنار دریا باشد و نباید زندگی بیابان نشین را برزندگی کسی که لب ساحل است ارجحیت داد. همان‌گونه که مشاهده می‌گردد، این ابیات سوای معنای ظاهری بر حالات و خلقیات آدمی نیز تأکید دارد و معنای آن‌ها قابل‌توضیح، بسط و گسترش است.

۵. نظریهٔ روش‌شناسی معنایی ونسان ژوو

مطالعهٔ معنا از طریق زبان در نقد ادبی جدید منجر به رویکرد نشانه معنا شناسی شده است. «نشانه معناشناسی، مطالعهٔ فرایند زبان است که با نشانه شروع می‌شود، ولی معنا را هدف گرفته و بیشتر بر اساس رابطهٔ بین دو پلان زبانی، یعنی صورت و محتوا استوار است» (شعیری، ۱۳۹۵: ۴). ونسان ژوو در کتاب *بوطیقای رمان*، ذیل کارکردهای توصیف در روایت، به چهار کارکرد: تقلیدی، شناختی، نشانه‌ای و زیباشناختی اشاره‌کرده است (ژوو، ۱۳۹۴: ۶۷).

کارکردهای توصیف نشانه‌ای (روش‌سازی معنای داستان)

۱.ارائه اطلاعات ۲.القای یک فضا	۳.ارزیابی یک شخصیت داستانی ۴.نمایشی کردن روایت	۵.آماده‌سازی ادامه داستان

مأخذ: (ژوو، ۱۳۹۴: ۶۷).

همان‌گونه که از تصویر فوق برمی‌آید، کارکرد توصیفیِ نشانه‌ای، روش‌سازی معنای روایت را در برمی‌گیرد، به‌گونه‌ای که درک فرایند معناسازی روایت وابسته به توصیف و شگردهای آن در روایت است. مونیکا وود در مورد اهمیت توصیف و نقش آن در ایجاد معنا در روایت می‌گوید: «چگونگی نشان دادن حوادث، شخصیت‌ها و مکان‌ها درک خوانندگان را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ بنابراین باید گفت توصیف یکی از عناصر داستان نیست، بلکه جوهرهٔ آن است» (وود، ۱۳۸۸: ۱۱). ونسان ژوو نیز در بیان نقش نشانه‌ای توصیف در روایت که منجر به ایجاد معنا در روایت می‌شود، توصیف را تنها یک نقش تزئینی نمی‌داند بلکه معتقد است: «توصیف اغلب در جریان داستان کارکردی را بر عهده دارد. توصیف می‌تواند اطلاعاتی را در مورد مکان و شخصیت‌های داستانی ارائه دهد، فضای خاصی را القا کند، در ارزیابی این شخصیت باشخصیت‌های داستانی مشارکت داشته باشد... روایت را نمایشی‌تر کند و با ارائهٔ برخی از علائم، ادامهٔ روایت را آماده‌سازی کند» (ژوو، ۱۳۹۴: ۶۷). آنچه از ساختار نظریه ژوو برمی‌آید، نشانگر این نکته است که روایت از طریق توصیف نشانه‌های موجود در متن، می‌تواند وارد حوزه‌های معناشناسی و زیبایی‌شناسی شود. بر همین اساس با جرح‌وتعدیل در روایتی مثل *مخزن‌الاسرار* می‌توان نشان داد که نگارنده، با تمسک به گفتمانی کلی و سپس گفتمانی حکایت‌وار دارای مکان، زمان، شخصیت، فضا و... چگونه توانسته است با تکیه بر نشانه‌های گفتمانی به مبناسازی دست یابد.

۶. ساختار گفتمانی *مخزن‌الاسرار*

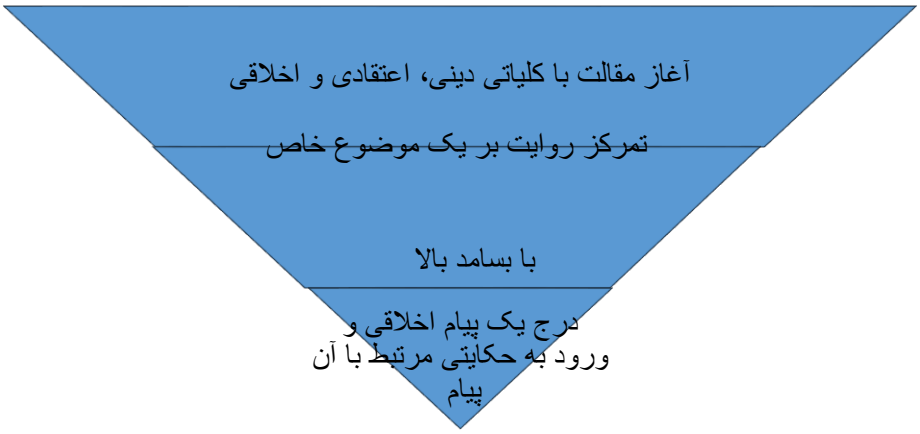
حکایت اخلاقی، «قصهٔ کوتاه و ساده‌ای است که حقیقت‌های کلی و عام را تصویر می‌کند و ساختار آن نه به مقتضیات عناصر درونی، بلکه در جهت تحکیم و تأیید قصد و غرض‌های اخلاقی گسترش می‌یابد و این قصد و غرض معمولاً صریح و آشکار است» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۸۴). *مخزن‌الاسرار* یک متن اخلاقی است که معانی زیادی در پس گفتمان آن خودنمایی می‌کند و با تکیه بر نظریهٔ ونسان ژوو می‌توان به بررسی و تحلیل فرایند تولید معنا در این متن پرداخت. «گفتمان نوعی عملیات زبانی است که به شکل‌گیری معنا منجر می‌شود. گفتمان به دلیل پویایی‌اش، همواره ما را با نوعی موضع‌گیری گفتمانی، بسط روابط، تعامل بین نیروهای مختلف مواجه می‌کند» (شعیری، ۱۳۸۸: ۳۶). به‌عنوان‌مثال در مقالت چهارم این کتاب با عنوان: «در رعایت از رعیت» با یک گفتمان کلی روبرو هستیم که خلاصهٔ آن به‌صورت ذیل است:

ای سپرافکنده ز مردانگی غول تو بیغولهٔ بیگانگی[1]
غره به ملکی که وفائیش نیست زنده به عمری که بقائیش نیست
مصحف و شمشیر بینداخته جام و صراحی عوضش ساخته
آینه و شانه گرفته به دست چون زن رعنا شده گیسوپرست
ای هنر از مردی تو شرمسار از هنر بیوه‌زنی شرم دار
گردن عقل از هنر آزاد نیست هیچ هنر خوب‌تر از داد نیست
نیست مبارک ستم انگیختن آب خود و خون کسان ریختن
داد کن از همت مردم بترس نیم‌شب از تیر تظلّم بترس
همت ازآنجاکه نظرها کند خوار مدارش که اثرها کند
راهروانی که ملائک‌پی‌اند در ره کشف از کشفی کم نی‌اند
تیغ ستم دور کن از راهشان تا نخوری تیر سحرگاهشان
دادگری شرط جهان‌داری است شرط جهان‌بین که ستم‌کاری است
هرکه در این خانه شبی داد کرد خانهٔ فردای خود آباد کرد

(نظامی، ۱۳۷۳: ۶۲. با تلخیص)

همان‌گونه که از خوانش مقالت فوق برمی‌آید، این مقالت با یک گفتمان کلی پیرامون مردانگی، دنیافریبی، غرور، بی‌اعتباری دنیا، گذر عمر، لهو و لعب، خودپرستی و نارسیسیسم و... آغاز می‌شود و شاعر در هر بیت یکی از واقعیات زندگی انسان و یا مسائل اعتقادی را مطرح می‌کند، سپس یک موضوع خاص «عدل و داد با رعیت و دوری از ستم» بسامد تکراری بیشتری به خود می‌گیرد و از بیت شش به بعد، این موضوع در هر بیت تکرار شده و شاعر با زنهار و وعید مخاطب خود را از ستم بر حذر می‌دارد و از تیر آه بیچارگان می‌ترساند. حالت تهدید و وعید، در ابیات پایانی جای خود را به وعده و مژده می‌دهد و شاعر دادگران را کسانی می‌داند که توشه‌ای برای قیامت خود آماده کرده‌اند. در ادامه شاعر با آوردن حکایتی که با بیت آخر گفتمان فوق ارتباط معنایی و پیامی دارد، ضمن آماده‌سازی ادامهٔ داستان، یک فضای نمایشی باشخصیت‌هایی داستانی خلق می‌کند که با وجود نشانه‌هایی متنی در جهت تحکیم، بسط و توسعهٔ معنای گفتمان ایفای نقش می‌کنند؛ بنابراین ساختار هر گفتمان کلی در مقالات *مخزن‌الاسرار*، قبل از ورود به حکایتی به جهت آماده‌سازی ادامهٔ

روایت، به شکل مثلثی وارونه است که از کلیات شروع شده و به موضوعی جزئی می‌رسد و سپس سرآغاز حکایتی جدید می‌شود:



در ادامهٔ روایت، نگارنده جهت تحکیم معانی ذکرشده در گفتمان کلی مقالت، حکایتی هم‌سو با آن گفتمان می‌آورد که بسط‌دهندهٔ معانی کلام وی است. این حکایت دارای شخصیت، فضا و حالت نمایشی کردن رخدادها است و پیامی به همراه دارد که در راستای معانی نهفته در گفتمان مقالت است. در پسِ گفتمان فوق (مقالت چهارم)، نظامی حکایتی می‌آورد که پیرزنی ستم‌دیده دست به دامان سلطان سنجر می‌شود تا داد او را از داروغه‌ای که به خانه‌اش آمده و او را مورد ضرب و شتم و بی‌احترامی قرار داده بستاند. پیرزن ابتدا سلطان سنجر را به عدل و داد فرامی‌خواند و سپس او را تهدید به نفرین کرده و از آه مظلومان و بیوه‌زنان بیم می‌دهد.

۶. ۱. فرایند تولید معنا در *مخزن‌الاسرار* با تکیه بر نظریه ونسان ژوو

در این حکایت که پس از گفتمان کلی و بر اساس نظریه ونسان ژوو، پس از آماده‌سازی ادامهٔ داستان شکل گرفته است، با فضایی شکوه‌آمیز، تهدیدی و وعیدآمیز روبرو می‌شویم که بر اساس چارچوب نظریه روش‌سازی معنایی شاعر به ترسیم یک فضای روایی پرداخته است. پیرزنی ستم‌دیده دست به دامن سلطان سنجر شده و فضای روایت را این‌گونه ترسیم می‌کند:

پیرزنی را ستمی درگرفت — دست زد و دامن سنجر گرفت...
شحنهٔ مست آمده در کوی من — زد لگدی چند فرا روی من
بی‌گنه از خانه به رویم کشید — موی‌کشان بر سر کویم کشید
در ستم‌آباد زبانم نهاد — مهر ستم بر در خانم نهاد

گفت فلان نیم‌شب ای گوژپشت — بر سر کوی تو فلان را که کشت؟
خانهٔ من برده که خونی کجاست — ای شه ازین بیش زبونی کجاست؟
شحنه بُود مست که آن خون کند — عربده با پیرزنی چون کند؟
رطل‌زنان دخل ولایت برند — پیرزنان را به جنایت برند

(نظامی، ۱۳۷۳: ۶۳)

این فضا متشکل از سه عنصرِ صحنه، توصیف و گفت‌وگو شکل گرفته است. پیرزنی به توصیف صحنه‌ای می‌پردازد و خطاب به سلطان سنجر از داروغه شکایت می‌کند. در سراسر متن هیچ حرفی از سلطان سنجر نمی‌شنویم و پیرزن او را خطاب قرار داده و تا انتها فقط صدای پیرزن است که به گوش می‌رسد. جک. ام بیکهام، این نوع از صحنه‌پردازی را صحنه‌های سراسر گفت‌وگو می‌نامد و معتقد است این صحنه‌ها با عبارت خطابی و به‌صورت نقل گفته‌های یکی از شخصیت‌ها آغاز می‌شود (رک، بیکهام، ۱۳۸۸: ۲۰۴). در این حکایت پیرزن خطاب به سلطان سنجر سخن آغاز می‌کند و می‌گوید:

کای ملک آزرم تو کم دیده‌ایم — وز تو همه‌ساله ستم دیده‌ایم...

(نظامی، ۱۳۷۳: ۶۳)

در سراسر متن صحنه از نوع گفت‌وگوی خطابی است و پیرزن با توصیف جزئیات ورود داروغه به خانه‌اش روایت را به سمت نمایشی شدن پیش می‌برد تا معنای نهفته در پس روایت را به مدد قصه و حکایت به مخاطب منتقل کند.

۶. ۲. اثبات و بسط معنا در *مخزن‌الاسرار* بر اساس روش‌شناسی معنایی

در *مخزن‌الاسرار* با یک گفتمان و کنش گفتمانی مواجهیم. کنش گفتمانی بر دو نکتهٔ اساسی تأکید دارد: اول این‌که چنین کنشی از دو صورت و محتوا تشکیل‌شده باشد، دوم این‌که کنش زبانی به تولید معنا منجر شود، یعنی این‌که بر اساس فرایندی کنشی که می‌توان آن را به مدیریت کنش تعبیر کرد، جریان مبناسازی صورت بگیرد و تغییر معنایی تحقق پذیرد» (شعیری، ۱۳۸۸: ۳۴). نظامی با مدیریت کنش‌ها در هر یک از بیست مقالت اثر، باعث ایجاد معنا در پس روایت شده است. در واقع معنا را به سمتی که موردنظر وی بوده، هدایت کرده است. «کنش گفتمانی بال‌وپر دادن به معناست تا آن‌گونه که مناسب حال اوست پرواز کند» (شعیری، ۱۳۸۸: ۳۵). ازآنجاکه متن اثر یک متن اخلاقی است، بنابراین معنای کلام با پیام نهفته در متن عجین شده و به‌صورت جمله‌ای واحد بیان

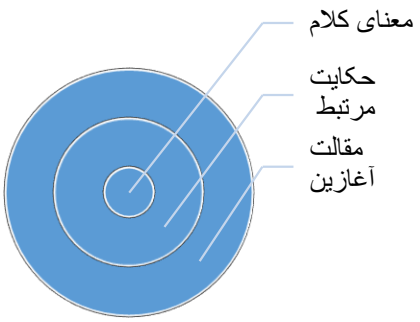
می‌شود و کشف این معنا به مدد نظریه‌های نشانه- معناشناسی ممکن می‌شود چراکه «فرایند نشانه معناشناسی به‌عنوان ابزاری مناسب برای تجزیه‌وتحلیل کلام، به بررسی داده‌های انتزاعی تولید معنا در ژرف‌ساخت هر متن می‌پردازد» (فلاح، ۱۳۹۸: ۲۶). در ژرف‌ساخت مقالت چهارم *مخزن‌الاسرار* (در رعایت حق رعیت) با تکیه بر نظریه روش‌شناسی معنایی ژوو، پس از تحلیل ساختار کلام به نشانه‌هایی می‌رسیم که در خدمت تولید معنای متن هستند، گفته‌پرداز پس از ذکر کلیاتی از خصوصیات آدمی و آماده کردن فضای روایت، سخن خود را به سمتی می‌برد که معنای آن «داد و انصاف» در حق مردمان است:

گردن عقل از هنر آزاد نیست　　هیچ هنر خوب‌تر از داد نیست

(نظامی، ۱۳۷۳: ۶۳)

و پس‌ازاین بیت؛ گفتمان به سمتی می‌رود که با بسامد بالای واژهٔ «داد» در گفتمان مواجه می‌شویم. این غلبهٔ بسامدی داد و انصاف و همت در گفتمان تا انتها ادامه دارد تا جایی که با ذکر حکایتی به تولید معنا منجر می‌شود. در حکایتی که پس از هر گفتمان می‌آید، نشانه‌هایی وجود دارد که با یکدیگر در ارتباط‌اند و «کشف معنا درجایی است که بنیان‌های ارتباط متقابل و تنگاتنگ نشانه‌ها با یکدیگر در آن شکل می‌گیرد» (شعیری، ۱۳۹۱: ۶). گفته‌پرداز در گفتمان از نتایج داد و ثمرهٔ اخروی آن صحبت می‌کند و از آه مظلومان و ستم بر آنان بیم می‌دهد، بلافاصله در حکایتی که با همین مضمون می‌آورد، این موضوع را تأکید می‌کند و از ارتباط نشانه‌هایی چون: پیرزن، داروغه، ستم، آه نیمه‌شب، قیامت، غم، داد، غارت، گریه و... به مخاطب خویش معنایی را منتقل می‌کند که در یک جمله قابل‌بیان است: «هرکس انصاف کند و داد مظلومان را بدهد، در قیامت رستگار است». این معنا به دلیل این‌که نه‌تنها در یک جمله، بلکه در یک گفتمان روایی شکل‌گرفته، ماندگاری و تأثیرگذاری زیادی دارد.

گفته‌پرداز در آغاز مقالت از کلیاتی در باب داد و انصاف سخن می‌گوید، اما در حکایتی که می‌آورد، گفتمان و معنای آن را بسط داده و به مدد قصه معنای موردنظر خود را بسط و توسعه می‌دهد و به این نحو آن را تثبیت می‌کند، به‌گونه‌ای که هر روایت‌شنوی (مخاطبی) پس از خوانش متن و درک نشانه‌های آن می‌تواند به معنای کلام دست یابد. در یک حالت کلی رابطهٔ مقالت و حکایت پس‌ازآن در *مخزن‌الاسرار* و همچنین معنای کلام را می‌توان به‌صورت زیر نمایش داد:



در این ساختار دربر گیری موضوعی مقالت اولیه گسترده است به‌طوری‌که گفته‌پرداز در آن از موضوعاتی کلی پیرامون آفرینش انسان و خوی و خصلت او سخن می‌گوید و سپس در حکایتی با دامنهٔ معنایی و موضوعی کمتر و محدودتر موضوع را منحصر به یک معنا کرده و در انتها با تکیه بر نشانه‌های متنی، معنایی در حد یک جمله از متن حکایت قابل‌برداشت است. این گفتمان و معناسازی در دیگر مقالت‌های *مخزن‌الاسرار* نیز دیده می‌شود. به‌عنوان‌مثال در مقالت چهاردهم (در نکوهش غفلت) نیز باهمین فرایند معناسازی مواجهیم.

در این مقالت نیز بر اساس نظریهٔ روش‌سازی معنایی ونسان ژوو، گفته‌پرداز به‌صورت مثلثی وارونه کلام خود را از موضوعات کلی پیرامون انسان، آفرینش، ارزش انسان، عقل، خیالات باطل، غفلت، راستی، بیداری و... صحبت به میان می‌آورد:

ای شده خشنود به‌یک‌بارگی — چون خر و گاوی به علف‌خوارگی
فارغ از این مرکز خورشیدگرد — غافل از این دایرهٔ لاجورد
از پی صاحب‌خبرانست کار — بی‌خبران را چه غم روزگار
مست چه خسبی که کمین کرده‌اند — کارشناسان نه چنین کرده‌اند...
یا به ره عقل برو نور گیر — یا ز درش دامن خود دور گیر
میل‌کش چشم خیالات شو — کنده‌نِه پای خرابات شو
سایه‌پرستی چه کنی همچو باغ — سایه‌شکن باش چو نور چراغ
صبح بدان می‌دهدت تشت زر — تا تو ز خود دست بشویی مگر

(نظامی، ۱۳۷۳: ۹۴)

و اطلاعاتی کلی در باب انسان و خلق‌وخوی وی به مخاطب خود می‌گوید، سپس دامنهٔ معنایی و موضوعی گفتمان کاهشی شده و بسامد آن تنها روی موضوع بیداری و راستی متمرکز است.

به‌طوری‌که در رأس مثلث وارونهٔ ساختار مقالت تنها موضوع راستی و پرهیز از کجی پایان‌بخش گفتمان و بستری برای آماده‌سازی ادامهٔ روایت بر اساس نظر ژوو است. ابیاتی که گفتمان را به سمت شکل‌گیری حکایت سوق می‌دهد عبارت‌اند از:

راستی آنجا که عَلَم برزند — یاری حق دست به هم برزند
از کجی افتی به کم و کاستی — از همه غم رستی اگر راستی
ز آتش تنها نه که از گرم و سرد — راستی مرد بود درع مرد
(نظامی، ۱۳۷۳: ۹۶)

در ادامه تحلیل گفتمان بر اساس نظریه ژوو با یک فضای خاص باشخصیت‌ها و پیام مواجهیم. گفته‌پرداز به نقل حکایتی هم مضمون و هم‌معنا با ابیات انتهایی گفتمان -ابیات اخیر- می‌پردازد که بدین شرح است: پادشاهی بسیار خون‌ریز بود که در قساوت همانند حجاج بن یوسف بود و هر اتفاقی که در قلمرو فرمانروایی‌اش شبانه رخ می‌داد، صبح زود گزارشش به وی می‌رسید. روزی در آغاز صبح فردی سخن‌چین به دربار پادشاه رفت و گفت: فلان پیر در خفا تو را خون‌ریز و بدطینت نامیده است! پادشاه از این حرف در خشم شد و تصمیم گرفت سر آن پیر را قطع کند! دستور داد بساط کشتن پیر را فراهم کنند. در این حین جوانی به‌سوی پیر شتافت و او را از ماجرا خبر کرد و از او خواست برای عذرخواهی به دربار پادشاه آید، قبل از این‌که خونش ریخته شود. پیر کفن پوشید و به دربار آمد. پادشاه با دیدن آن پیر از جای برخاست و با خشم گفت: شنیده‌ام مرا خون‌خوار و بدکار خوانده‌ای؟ پیر گفت: این‌که کم است، خیلی حرف‌های بدتر از این گفته‌ام! من که همچون آینه با راستی عیب‌های تو را برشمرده‌ام، چرا از من دل‌خوری؟ چرا آینه را می‌شکنی؟ خودت را بشکن به آینه چکار داری؟ وقتی پیر به‌راستی و درستی اقرار کرد، این راستی او در دل پادشاه اثر گذاشت و از پیرمرد خوشش آمد و به او هدیه‌های فراوانی نثار کرد (نظامی، ۱۳۷۳: ۹۶ و ۹۷. با تلخیص).

بر اساس نظریهٔ ونسان ژوو، گفته‌پرداز در این حکایت شخصیت‌هایی با خلق‌وخوها و اعمال مختلف به تصویر می‌کشد و با درج نشانه‌هایی در گفتمان، علاوه بر درج معنا، آن را بسط و تثبیت می‌کند و از ابیات پایانی حکایت نیز چنین برمی‌آید که معنای تولیدشده در گفتمان به‌صورت جملاتی خبری قابل‌انتقال است:

پیر چو بر راستی اقرار کرد — راستی‌اش بر دل شه کار کرد
چون ملک از راستی‌اش پیش دید — راستی او کژی خویش دید
گفت حنوط و کفنش برکشید — غالیه و خلعت ما درکشید
راستی خویش نهان کس نکرد — در سخن راست زیان کس نکرد
راستی آور که شوی رستگار — راستی از تو ظفر از کردگار

(نظامی، ۱۳۷۳: ۹۷)

نشانه‌هایی چون راستی، بخشش، ترحم، سخن‌چینی، توطئه، صفا و صداقت باطنی و... همگی در تولید معنای گفتمان مقالت چهاردهم نقش دارند. در همهٔ ساختار گفتمان *مخزن‌الاسرار* همین روش حاکم است و پس از طرح گفتمانی کلی، بر یک موضوع متمرکز شده و سپس با خروج از گفتمان به سمت حکایتی می‌رود که مؤید و بسط‌دهندهٔ پیام و معنای برجسته‌شده در گفتمان است و آن را توسعه می‌دهد. در اینجا نگارنده جهت اثبات ادعای خود و به جهت جلوگیری از اطالهٔ کلام چند نمونه از مقالات کتاب را در جدولی تحلیل کرده است:

عنوان مقالت	موضوعات کلی گفتمان مقالت	موضوع برجسته و پربسامد در مقالت	خلاصه حکایت مرتبط بامعنای برجسته در گفتمان	معنای نهفته در مقالت و حکایت
مقالت اول: در آفرینش آدم	عشق، خلقت آدم، دمیدن روح در آدم، فرشتگان، شیطان، سجده، گندم، وفاداری	وفاداری، توبه، فضل و بخشش	انسان باانصافی فرد ستمکاری را که مرده بود در خواب دید. از او پرسید که: خداوند در آن دنیا با تو که این‌قدر ظالم بودی چه کرد؟ ستمگر به او گفت: وقتی از دنیا رفتم، هیچ امیدی به این‌که کسی برایم دعایی خیر بفرستند نداشتم، چراکه همگان از من رنجیده بودند، بنابراین از خودم	خداوند توبهٔ واقعی را می‌پذیرد و از گناهان درمی‌گذرد.

			خجالت کشیدم و تنها امیدم به آمرزش پروردگار بود. چون خداوند پشیمانی مرا دید، مرا بخشید و توبه‌ام را قبول کرد.	
مقالت دوم: در عدل و نگه‌داری انصاف	جایگاه انسان، خلیفه خدا بودن، افتادگی، غصه نخوردن، دین‌داری، یتیم‌پروری، انصاف داشتن،	عدل، انصاف، دوری از ظلم	روزی انوشیروان به شکار رفت. ناگهان آهویی دید و به دنبال آن تاخت و از کاروانیان دور شد. تنها کسی که با او همراه بود، وزیرش بود. با هم به روستایی ویران رسیدند. دو پرنده را دیدند که با هم صحبت می‌کردند. پادشاه از وزیر پرسید: هیچ می‌دانی چه می‌گویند؟ گفت یکی از مرغان دخترش را به دیگری داده است و این ده ویران را از او شیربها می‌خواهد! آن دیگری به او می‌گوید اگر پادشاه این است که در ستم همانندی ندارد، صدتا مثل این ده به تو می‌دهم. در اینجا انوشیروان به خود آمده و از ستم و ظلم پشیمان می‌شود و توبه می‌کند.	عمل نیک و انصاف و خوشنودی دل‌ها برای انسان پاداشی نیک به دنبال دارد.
مقالت سوم: در حوادث عالم	ترک دنیا کردن، ترک غرور، بی‌وفایی دنیا، محدود بودن آگاهی انسان از اسرار جهان، نارضایتی انسان‌ها از	بی‌اعتباری دنیا، توکل بر خدا، روزی در	حضرت سلیمان(ع) روزی سوار بر فرش پرنده به صحرایی رسید. پیرمردی ضعیف را دید که هر چه دانه داشته را در زمین کاشته است	با توکل بر خدا باید به انجام امورات پرداخت و در کار خیر و

	موقعیت خود، غافل نبودن، صحبت نیکان اختیار کردن، بی‌وفایی انسان‌ها، ادب داشتن	نزد خدا مقدر است	به امید این‌که باران بیاید و محصولی درو کند. حضرت سلیمان به او می‌گوید: در این زمین خشک به چه امیدی تخم می‌فشانی؟ پیرمرد به سلیمان می‌گوید: من با توکل بر خدا تخم می‌فشانم و کار از من و محصول از خداوند است. آب من عرق پشت من است و بیلم انگشتان دست من است. آن‌کسی که مرا به خودم بشارت داده، بی‌شک از هر تخم هفتصد تخم بر خواهد داد و روزی هر کس نزد پروردگار معین است.	پاک بی‌شک برکتی خدایی وجود دارد.
مقالت چهارم: در وصف پیری	گذر جوانی، بی‌خبری، نکوهش پیری، ستایش جوانی، سفیدی موی و رنگ بیهوده زدن آن، مذمت گدایی، برداشته های خود تکیه کردن.	نان بازوی خود در پیری خوردن، به کسی التماس نکردن.	در شام پیرمردی زندگی می‌کرد که تنها بود و پیراهنش را از گیاهان درست می‌کرد و از راه خشت زدن زندگی می‌گرداند. روزی مشغول خشت زدن بود که جوانی به او خرده گرفت و او را از انجام این کار مذمت کرد. پیر به او گفت به این دلیل خشت می‌زنم که محتاج کسی چون تو نباشم و نان بازوی خود را می‌خورم.	نان به دست خود خوردن در دوران پیری و رنج کشیدن بهتر از گدایی کردن است.

آن‌گونه که از جدول فوق برمی‌آید، همهٔ فرایند روش‌شناسی معنایی با توجه به موارد ذکرشده؛ ساختار گفتمان‌سازی و گفتمان‌پردازی در *مخزن‌الاسرار* طبق الگویی مذکور است و نظامی از الگوی مشخصی برای بسط معنا در *مخزن‌الاسرار* استفاده کرده است و ساختار گفتمان این کتاب از یک ساختار منسجم و منحصر برخوردار است و بامطالعهٔ نشانه‌های متنی به یک معنای اخلاقی می‌رسد. به‌عبارت‌دیگر می‌توان این‌گونه توضیح داد که نظامی با ترفند و به قصد انتقال پیام، متنی را خلق می‌کند و نشانه‌هایی می‌آورد تا آن نشانه‌ها در کنار یکدیگر به پیامی اخلاقی منجر گردد و گفته‌پرداز با ایجاد یک معنا، درصدد ایجاد معانی تازه است. «معنا می‌تواند معناهای کامل‌تری داشته باشد و سبب ایجاد فعالیت‌های تعاملی جدیدتری شود» (شعیری، ۱۳۸۳: ۲۰۰). هر حکایت در پس گفتمان، نشانه‌هایی دارد که تقابل نشانه‌ها در حکایت باعث ایجاد معنای جدیدی شده است، وقتی در حکایت «پیرخشت زن»، جوانی او را از خشت زدن منع می‌کند و این کار را مغایر سن پیر می‌داند، پیر در جوابی متضاد با افکار جوان او را مجاب کرده و این گفت‌وگو در نزد مخاطب منجر به تولید معنا می‌گردد. به قول شعیری، «کشف معنا در جایی است که بنیان‌های ارتباط متقابل و تنگاتنگ نشانه‌ها با یکدیگر در آن شکل می‌گیرد» (شعیری، ۱۳۹۱: ۶) و ساختار گفتمان معنایی در *مخزن‌الاسرار* نیز چنین حالتی دارد.

۷. نتیجه‌گیری

در گفتمان‌هایی مثل *مخزن‌الاسرار* نظامی که صبغه‌ای اخلاقی و تعلیمی دارد، معنای نهفته در گفتمان چندبعدی، تفسیرگونه و در گروِ گفته‌پردازی‌های روایی است. بر همین اساس گفته‌پرداز برحسب رسالتی که بر عهده دارد و خود را در جایگاه منتقل‌کنندهٔ پیامی اخلاقی می‌بیند، علاوه بر ایجاد گفتمانی مبتنی بر کلیات اخلاقی، حکایتی مؤید معنای کلام می‌آورد که تثبیت‌کننده و بسط‌دهندهٔ پیام و معنای موردنظر گفته‌پرداز است. نتایج به‌دست‌آمده در این پژوهش به قرار زیر است: دستاورد اول پژوهش حاضر این است که در ساختار گفتمانی *مخزن‌الاسرار* با یک بوطیقای گفتمانی کل به جزء مواجهیم که به شکل مثلثی وارونه از کلیات به جزئیات می‌رسد و شاعر ابتدا از کلیات فلسفی، عقلی، اعتقادی و اخلاقی شروع به سخن می‌کند، سپس بسامد موضوع وی خاص می‌گردد و برای ادامهٔ روایت حکایتی هم‌معنا با بخش میانی گفتمان که بسامد بالایی داشت، می‌آورد. دستاورد دوم پژوهش حاضر این است که بر اساس نظریهٔ روش‌شناسی معنایی ونسان ژوو، پس از ارائهٔ اطلاعات کلی در بخش گفتمان نخست (هر مقالت)، گفته‌پرداز حکایتی به جهت ادامه دادن کلام خویش

می‌آورد که دارای فضایی خاص با نشانه‌هایی معنایی است و شخصیت‌هایی نیز در آن ایفای نقش می‌کنند. دستاورد دیگر پژوهش حاضر این است که از ترکیب نشانه‌های متقابل و متضاد در هر مقالت و حکایت به معنای اخلاقی متن دست می‌یابیم که به‌صورت یک جمله قابل‌بیان است.

پی نوشت:

۱. ای که سپر مردانگی و رادی را دور انداخته و کنار نهاده‌ای، در حقیقت، دیوی که راه تو را زده و گمراهت کرده، این دنیاست که با ظاهر فریبنده و لذات زودگذرش تو را از معرفت و حقیقت‌بینی بیگانه کرده است.

منابع

۱) اکو، امبرتو. (۱۳۶۹)، «تحلیل ساختار ادبی»، ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی، مجلهٔ *کلک*، ش۹، صص: ۲۶-۳۴.

۲) انزابی‌نژاد، رضا. (۱۳۸۵)، *گزیدهٔ مخزن‌الاسرار*، تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.

۳) بیکهام، جک. ام. (۱۳۸۸)، *صحنه و ساختار در داستان*، ترجمهٔ پریسا خسروی سامانی، تهران: رسش.

۴) حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۸۳)، «آزادی و رهایی در زبان و ادبیات»، *مطالعات و تحقیقات ادبی*، سال اول، ش۳، صص: ۳۹-۵۸.

۵) داودی مقدم؛ فریده. (۱۳۹۳)، «تحلیل نشانه – معناشناسی گفتمان در قصهٔ یوسف ع»، *آموزه‌های قرآنی*، دانشگاه علوم اسلامی رضوی، شماره ۲۰، صص: ۱۷۵-۱۹۲.

۶) ریپکا، یان. (۱۳۷۳)، *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمهٔ عیسی شهابی، تهران: علمی فرهنگی.

۷) ژوو، ونسان. (۱۳۹۴)، *بوطیقای رمان*، ترجمه نصرت حجازی، تهران: علمی فرهنگی

۸) شادروی‌منش، محمد و محمد محمودی. (۱۳۹۹)، «شکوفایی نقد ادبی در دههٔ بیست»، *ادب پارسی معاصر*، سال دهم، ش۲، صص: ۱۵۵-۱۲۹.

۹) شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی. (۱۳۸۸)، *راهی به نشانه- معناشناسی سیال با بررسی مورد ققنوس نیما*؛ تهران: علمی و فرهنگی.

۱۰) ----، -----. (۱۳۸۳)، «معناشناسی تعامل»، *فرهنگ اندیشه*، ش۱۲، صص: ۲۰۰-۲۱۷.

۱۱) -----، -----. (۱۳۹۱)، *مبانی معناشناسی نوین*، تهران: سمت.

۱۲) ------، -----. (۱۳۹۵)، *نشانه معناشناسی ادبیات*، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

۱۳) -----، --------. (۱۳۸۸)، «از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه- معناشناسی گفتمانی»، فصلنامه *نقد ادبی*، س۲، ش۸، صص۳۳-۵۱.

۱۴) عباسی، علی. (۱۳۹۳)، *روایت‌شناسی کاربردی*، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

۱۵) فلاح، ابراهیم و شفیع‌پور، سجاد. (۱۳۹۸)، «تحلیل روایت موسی و سامری بر پایهٔ نشانه معناشناسی گفتمانی»، *جستارهای زبانی*، دوره ۱۰، ش ۱، صص۲۵-۵۰.

۱۶) مولانا، جلال‌الدین محمد. (۱۳۹۱)، *مثنوی*، به تصحیح کریم زمانی، تهران: اطلاعات.

۱۷) میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲)، *ادبیات داستانی*، تهران: سخن.

۱۸) نظامی، یوسف بن الیاس. (۱۳۷۳)، *کلیات نظامی*، تهران: امیرکبیر.

۱۹) وود، مونیکا. (۱۳۸۸)، *توصیف در داستان*، ترجمهٔ نیلوفر اربابی، تهران: رسش.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۳/ بهار و تابستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

نخستین اثر احتمالی به زبان فارسی در آناتولی

دکتر مهدی رحیم پور
استادیار فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ایران

چکیده

پس از استقرار سلجوقیان در آسیای صغیر، زبان فارسی در آن‌جا از رونق فراوانی برخوردار شد و سبب شد آثار متعددی به فارسی در آن سرزمین به رشتهٔ تحریر درآید. درخصوص این‌که چه اثری برای اوّلین بار به فارسی در آناتولی تألیف شده، پژوهش‌های زیادی صورت گرفته است و محقّقان ایرانی و ترکیه‌ای در این زمینه مقالاتی را تألیف کرده‌اند. پیشتر حبیش بن ابراهیم تفلیسی (متوفی ۵۵۹ یا ۵۷۹ قمری) را نخستین فارسی‌نویس دیار روم دانسته‌اند که چند اثر به فارسی آن سرزمین نوشته است. امّا در سال‌های اخیر رسالهٔ دیگری با عنوان «*کشف‌العقبه*» که در مجموعه‌ای از رسائل که در قرن هشتم کتابت شده، مندرج است، به‌عنوان اوّلین اثر به زبان فارسی در آناتولی مطرح شده است. تاریخ تألیف این اثر اواخر قرن پنجم تخمین زده شده که بسیار جالب‌توجّه و قابل‌تأمّل است و در صورت اثبات این فرضیه، تاریخ تألیف اوّلین اثر به فارسی در آناتولی بیش از نیم قرن عقب‌تر می‌رود و از لحاظ سابقهٔ زبان و ادب فارسی در آسیای صغیر بسیار حائز اهمیت است. در این مقاله ضمن معرفی اجمالی رساله به قراینی اشاره شده که نشان می‌دهد این اثر می‌تواند به‌عنوان اوّلین اثر احتمالی در دیار روم پذیرفته شود.

کلمات کلیدی: آناتولی، زبان فارسی، *کشف‌العقبه*، الیاس بن احمد قیصری، دانشمندیه.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۵/۰۶ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۰۶/۱۷

[1]**E-mail:** Mahdi_rahimpoor@apll.ir

ارجاع به این مقاله: رحیم پور، مهدی، (۱۴۰۰)، نخستین اثر احتمالی به زبان فارسی در آناتولی، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. 10.22034/PERLIT.2021.47218.3125

مقدمه

زبان فارسی در آسیای صغیر قدمتی دیرینه دارد. بسیاری از محققان و صاحب‌نظران رسمی شدن زبان فارسی در آن دیار را به بعد از استقرار سلجوقیان و امرای دست‌نشاندهٔ آن‌ها در آن‌جا می‌دانند (نک: ریاحی، ۱۳۹۰: ۲۳ـ۲۴). آشنایی و خوگرفتن سلجوقیان با زبان فارسی و نیز فرهنگ ایرانی پیش از رسیدن به روم از یک طرف و ایرانی بودن دیوانیان آن‌ها و نوشتن و خواندن و تکلّم آن‌ها به زبان فارسی از طرف دیگر سبب برتری زبان فارسی به سایر زبان‌های آن سرزمین (نظیر ترکی، رومی و ارمنی) و نیز رسمی بودن آن زبان شده است.

تحقیق در خصوص سابقهٔ زبان فارسی و دلایل حضور و نفوذ آن در آسیای صغیر فرصت و مجال دیگری می‌طلبد. آنچه در این مقاله بدان پرداخته شده، معرفی یکی از آثاری است که احتمالاً قدیمی‌ترین اثر شناخته‌شده به زبان فارسی تاکنون در آن دیار است. در خصوص آثار اوّلیّهٔ فارسی در آناتولی تحقیقات زیادی صورت گرفته و مقالاتی به زبان‌های ترکی و فارسی از سوی محقّقان ایران و ترکیه نوشته شده است. از محققان اوّلیهٔ ترک می‌توان به احمد آتش اشاره کرد که در قالب مقاله‌ای نسبتاً مفصّل نزدیک به چهل کتاب و رساله معرفی کرد که از اوّلین نوشته‌های فارسی در دیار روم است (نک: Ateş, 1954: 97-135).[۱] از ایرانیان نیز محمدامین ریاحی در کتاب *زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی* بر اساس مقالهٔ مذکور و اضافه کردن موارد دیگر به بررسی آثار فارسی در آناتولی و پیشگامان فارسی‌گو در آن قلمرو پرداخت (نک: ریاحی، ۱۳۹۰: ۳۹ـ۷۳). محقّقان، کمال‌الدین حُبَیش تفلیسی را اوّلین فارسی‌نویس روم می‌دانند و آثار او را به‌عنوان اوّلین آثار شناخته شدهٔ فارسی قلمداد می‌کنند (نک: Ateş, 1954: 97-101؛ ریاحی، همان، ۳۹ـ۴۱). البته این نظر که استادان پیش‌گفته با قطعیت آن را ارائه داده‌اند، دور از واقعیت نیست و آن‌ها پس از بررسی آثار متعدد فارسی در کتابخانه‌ها و یا فهرست نسخ و منابع کتاب‌شناختی این نتیجه را گرفته‌اند که از اعتبار بسیار بالایی برخوردار است. آنچه در این مقاله بدان پرداخته‌ایم، معرّفی اثری است که احتمالاً اوّلین اثر شناخته‌شده به زبان فارسی در دیار روم است یا شاید بهتر باشد موضوع را به‌صورت سؤالی طرح کنیم که با توجّه به دلایلی که گفته خواهد شد، آیا می‌توان این اثر را به‌عنوان اوّلین اثر احتمالی فارسی در آناتولی دانست؟ گفتنی است در مورد این اثر که *کشف‌العقبه* نام دارد، یکی از محقّقان ترکیه بحث کرده و اوّل بار آن را به‌عنوان اوّلین اثر فارسی در آناتولی قلمداد کرده است (نک: Bayram, 2009: 57-79). امّا تا جایی که نگارنده جستجو کرده، این اثر در ایران

شناخته شده نیست. درحالی‌که در بین محققان ترک، بعد از مقالهٔ میکائیل بایرام، این اثر به‌عنوان اوّلین اثر فارسی در آناتولی شناخته شده است. ما در این مقاله ضمن کمک گرفتن از منابع مختلف و تلاش برای یافتن شواهد و قراین دیگر برای اثبات یا تقویت این احتمال، به معرفی *کشف‌العقبه* پرداخته‌ایم.

پیشینهٔ پژوهش

رسالهٔ *کشف‌العقبه* در ضمن مجموعه‌ای است به شمارهٔ 5426 کتابخانهٔ فاتح استانبول که خود حاوی بیش از سی رسالهٔ فارسی است. این مجموعه ظاهراً اوّلین بار به‌وسیلهٔ هلموت ریتر (Der islam ,V 9 :1938 50-56) در اجمالاً معرفی شده و پس از او احمد آتش (1945: 124-122) نیز به آثاری که از نظر او در آناتولی نوشته شده و در این مجموعه مندرج‌اند، پرداخته و با این‌که *کشف‌العقبه* را هم معرفی کرده، ولی نه او و نه ریتر اشاره‌ای به این نکته که این اثر اوّلین اثر فارسی در آناتولی است، نکرده‌اند و تنها به معرفی کلّی و مختصر مجموعه پرداخته‌اند. اوّلین کسی که به اهمیت *کشف‌العقبه* از این لحاظ توجّه کرد، میکائیل بایرام بود که در قالب مقاله‌ای مفصّل به این موضوع پرداخت و محتوای رساله را نیز معرفی و خود رساله را به‌صورت عکسی منتشر کرد (نک: Bayram, 2009: 57-114)[۲]. اغلب محققان ترک بعد از او این مسئله را ظاهراً پذیرفته‌اند و *کشف‌العقبه* در بین محققان ترک به‌عنوان اوّلین اثر فارسی در آن سرزمین شناخته می‌شود، ولی تا جایی که نگارنده اطلاع دارد در ایران و به زبان فارسی کسی در این زمینه مطلبی ننوشته و حتی اطّلاعی از این موضوع ندارد. چرا که با جستجوی نگارنده، حتی یک اشارهٔ کوچک هم در این زمینه به دست نیامد.

نام اثر و مؤلّف آن

نام رساله عبارت است از *کشف‌العقبه*، نوشتهٔ الیاس‌بن احمد قیصری معروف به ابن‌کمال. چنان‌که گفتیم این رسالهٔ کوتاه در مجموعه‌ای سی‌ویک‌رساله‌ای مضبوط است که کلّ این مجموعه به شمارهٔ 5426 در کتابخانهٔ فاتح استانبول نگه‌داری می‌شود. در دو موضع از نسخه تاریخ کتابت آن مندرج است. یکی در برگ ۱۳۰ر که در آن‌جا تاریخ کتابت، روز دوشنبه ۱۷ جمادی‌الاول سال ۷۲۷ قمری به دست شیخ علی‌بن دوست‌خدا الانقری گفته شده و دیگری در برگ ۳۳۸ر که تاریخ ۷۲۶ق را در خود دارد. صورت کامل ترقیمه چنین است: «آغاز این تحریر در اول جمادی‌الاول بوذ و انجامش در آخر جمادی‌الآخر، وقتی که جرم آفتاب روزافزون از جرم بزغالهٔ گردون می‌تافت و صورت ماه

بر چرخ گردان از گوشهٔ قبضهٔ کمان نظاره می‌کرد...، در چنین وقتی این اتفاق افتاذ بر دست بندهٔ ضعیف نحیف... شیخ علی‌بن دوستخذا بن خواجه بن حاج قماری الرفاعی الانقری جدّه الخلاطی، سال بر هفتصد و بیست [و] ششم از هجرت سیّدالمرسلین و امام‌المتقین و رسول ربّ العالمین محمّد رسول الله».

طبق این ترقیمه، نسخه در عرض دو ماه کتابت شده است. هم‌چنان‌که ملاحظه می‌شود این تاریخ با تاریخی که در برگ ۱۳۰ر آمده یک سال تفاوت دارد. اوّلی اشاره به تاریخ ۷۲۷ق دارد و دومی به ۷۲۶ق تصریح کرده است. به احتمال زیاد سهوی در ذکر تاریخ از طرف کاتب رخ داده است. در غیر این صورت احتمال ضعیفی را می‌توان در خصوص این تفاوت تاریخ ذکر کرد و آن این‌که از ابتدا تا برگ ۱۳۰ر در سال ۷۲۷ق کتابت شده باشد و بعداً به ابتدای این نسخه اضافه شود. این کار به این دلیل که رساله‌ها از طرف خود کاتب بر اساس شماره مرتب شده‌اند، بعید است. یعنی نمی‌شود گفت از رسالهٔ سیزدهم تا سی‌ویکم را در سال ۷۲۶ و از رسالهٔ اوّل تا رسالهٔ دوازدهم را دقیقاً یک سال بعد و در ۱۷ جمادی‌الاول ۷۲۷ق کتابت کرده است. از طرفی با مراجعه به تقویم‌های تطبیقی معتبر، ۱۷ جمادی‌الاول ۷۲۷ روز جمعه است و نه روز دوشنبه و هفدهم این ماه در سال ۷۲۶ق مصادف با روز دوشنبه است که با تاریخ مرقوم در برگ ۱۳۰ر مطابق است. بنابراین سهو کاتب در نوشتن تاریخ کتابت محتمل‌تر است.

همچنین از همین ترقیمه برمی‌آید، کاتب از انقره (= آنکارا) بوده و جدّش از خلاط یا اخلاط (Ahlat) از شهرهای بتلیس ترکیه بوده است. بنابراین احتمال این‌که نسخه در همان انقره کتابت شده باشد، بسیار زیاد است. این مجموعه، هم‌چنان‌که اشاره شد، حاوی ۳۱ رسالهٔ فارسی است که از اهمیت به‌سزایی برخوردارند[۳]. رسالهٔ *کشف‌العقبه* برگ‌های ۲۴۵پ تا ۲۶۱ر را شامل می‌شود. در جایی از رساله نام آن ذکر نشده است. این عنوان در صفحهٔ قبل و بعد از رساله به‌وسیلهٔ کاتب ذکر شده است که در مورد همهٔ رساله‌ها چنین کرده است. یعنی در صفحهٔ آخر رسالهٔ قبلی عنوان و ترتیب رسالهٔ بعدی را ذکر می‌کند. بدین صورت: «تمام شد رسالهٔ بیست و سه‌ام از آن...؛ از این پس رسالهٔ بیست و چهارم است، *کشف‌العقبه* از آنِ الیاس بن احمد قیصریه، رحمه الله» (گ۲۴۴ر). در انتهای رساله نیز آمده است: «تمام شد رسالهٔ بیست و چهار، *کشف‌العقبه* از آنِ الیاس بن احمد قیصریه، نوّر الله قبره؛ پس از این رسالهٔ بیست و پنجم است...» (گ ۲۶۱ر). موضوع رساله علوم طبیعی است و دارای یازده «فصل» و چهار «مقالت» است که در ادامه در مورد محتوای رساله خواهیم گفت.

جایگاه *کشف‌العقبه* در تاریخ زبان فارسی در آسیای صغیر

در این‌جا ذکر این نکته ضروری است که احتمال اوّلین اثر فارسی بودن *کشف‌العقبه* در آسیای صغیر یک فرضیه است که ممکن است با یافته شدن منابع جدیدتر یا فهرست شدن نسخ خطی همهٔ کتابخانه‌ها اثری به لحاظ تاریخی قدیمی‌تر از این رساله پیدا شود و این فرضیه را رد کند، اما تا آن موقع می‌بایست این اثر را بر اساس دلایل ذیل، به‌عنوان اوّلین اثر احتمالی فارسی در آن قلمرو پذیرفت. هم‌چنان‌که گفته شد، مؤلّف اثر الیاس‌بن احمد قیصری معروف به ابن‌کمال است که شغل خودش را «ناظر بمدینه المذکوره» بیان کرده است (گ ۲۴۵ر). «ناظر» احتمالاً رتبه‌ای دولتی بوده به معنی دیده‌بان و نگاهبان و یا چیزی شبیه به آن[۴]. نام شخصی که رساله به او تقدیم شده، نیامده است و فقط با القاب و عناوینی چون «صاحبقران» (ابن‌کمال:گ ۲۴۴پ ـ ۲۴۵ر، ۲۵۰ر) و «حضرت» (همان:گ ۲۴۴پ ـ ۲۴۵ر، ۲۶۱ر) از او یاد شده است. دعای «خلّد الله دولته» پس از عبارت «صاحبقران عالم» (گ ۲۴۴پ)، نشان می‌دهد شخصی که کتاب به او تقدیم شده نه وزیر، بلکه «پادشاه» یا «ملک» است. جز این هیچ اطلاعی از این سلطان نداریم. اما اطلاعاتی در متن رساله وجود دارد که به مخاطب سرنخ‌هایی در خصوص ممدوح احتمالی نویسنده به دست می‌دهد. ذیلاً به برخی از این دلایل که بسیاری از آن‌ها را میکائیل بایرام نیز گفته است و در جای خود بدان ارجاع خواهیم داد، نقل می‌کنیم:

ـ در برگ ۲۵۰ر هنگامی که از تقسیم اقالیم سخن می‌گوید، در اشاره به اقلیم چهارم، آن را برتر از سایر اقالیم دانسته و در دلیل این مزیّت و برتری می‌نویسد: «و اقلیم چهارم بر کلّ اقالیم فضیلت دارد، از آنچ در غایت اعتدالست و ازینست که اغلب حکما و عقلا از آن اقلیم سر برداشته‌اند و علوم در عالم از آن‌جا منتشر گشت... غایت بلدان این اقلیم شهرهای عراق است و از اطراف ربعی مسکون عراق در وسطست و قلب عراق حضرت اصفهانست، مدالله ظلالها و بسط جلالها، که ذات پاک صاحبقران عالم، خلدالله دولته، از آن حضرت طالع شد که تمامت ممالک روم و شام و ارمن از فیض سیمای وجوذ صاحبی اعظمی اعظم الله شانه مزیّن گشت...».

در این چند سطر، تمجید نویسنده از شهر اصفهان و «طالع شدن ذات پاک صاحبقران عالم» از آن خطّه قابل توجّه است. قبلاً نیز به این نکته اشاره شد که این رساله به احتمال بسیار زیاد در قیصریه نوشته شده است. حال باید ارتباطی بین «صاحبقرانی» که «ذات پاکش» از «اصفهان» «طالع» شده را با شهر «قیصریه» مشخص کرد. ذکر این نکته نیز ضروری است که چنانکه پیشتر اشاره شد، کلّ

مجموعه‌ای که *کشف‌العقبه* در آن مندرج است، در سال ۷۲۶ قمری کتابت شده است. بنابراین این رساله قبل از این تاریخ نوشته شده است.

اوّلین ترک‌های مسلمانی که «قیصریه» را تحت سیطرهٔ خود درآوردند، خاندان دانشمندیه بودند که در رأس آنان، ملک احمد غازی (حک: ۴۶۴ـ۴۹۸ق/۱۰۷۱ـ۱۱۰۵م)، مؤسّس و بنیان‌گذار این سلسله قرار داشت که به گوموشتگین غازی نیز معروف بود. وی پسر دانشمند طایلو، معلم خاندان سلجوقیان و دارای اصالتی ماوراءالنهری بود (ابن‌اثیر، ۱۹۶۶: ۳۰۰/۱۰). دانشمند غازی در جنگ ملازگرد (۱۶ ذی‌القعده ۴۶۳ق) از لشکریان آلپ‌ارسلان بود که در آن‌جا رشادت‌هایی از خود نشان داد و باعث شد بعد از پیروزی در جنگ، سیواس به‌عنوان «اقطاع» به او واگذار شود که به‌وسیلهٔ خود غازی فتح شده بود[۵]. وی در سیواس اوّلین هستهٔ سلسلهٔ دانشمندیه را پس از سال‌های ۴۶۴ق/۱۰۷۱م و احتمالاً بین سال‌های ۴۷۳ تا ۴۷۸ق تشکیل داد[۶]. سپس به کمک امرای همراه خود، ضمن انتخاب سیواس به‌عنوان مرکز حکومت خود، شهرهای قیصریه، آماسیه، توکات، نیکسار، چوروم، دَوَلی، البستان و چند شهر دیگر را به تصرف خود درآورد و بدین شکل اوّلین پایه‌های حکومت خاندن ترک را در آناتولی تشکیل داد (نک: ظهیرالدین نیشابوری[۷]، ۱۳۳۲: ۲۵؛ رشیدالدین فضل‌الله همدانی، ۱۳۸۶: ۲۸؛ آقسرایی، ۱۹۴۴: ۱۴؛ قاضی احمد، ولدالشفیق، ۱۴۶ر؛ شمس‌الدین کاشانی، ۲۵۱ر-۲۵۲پ)[۸]. بنابراین شهر قیصریه از تاریخ تشکیل این سلسله تا حدود سال ۵۷۳ قمری که سلسلهٔ دانشمندیه به‌وسیلهٔ قلچ‌ارسلان دوم (حک: ۵۵۱ـ۵۸۱ق) سقوط کرد، تحت سلطنت آنان بود (نک:Özaydın, 1993, 467-496). با این اوصاف آیا ممکن است منظور ابن‌کمال از «صاحبقران اعظم» همین دانشمند غازی باشد؟ اگر بتوان ارتباطی بین این خاندان، و در رأس آن‌ها دانشمند غازی، با «اصفهان» ایجاد کرد، شاید این حدس تقویت شد.

می‌دانیم که خاندان دانشمندیه برکشیدهٔ سلجوقیان بودند و به‌ویژه دانشمند غازی، مؤسّس سلسلهٔ دانشمندیه، از آلپ‌ارسلان حمایت‌های فراوان دید و با حمایت او توانست پایه‌های دانشمندیه را در آناتولی مستحکم کند (برای تفصیل در مورد نقش سلجوقیان در شکل‌گیری دانشمندیه، نک: Sefer Solmaz, 1996, 49-60). شغل پدر ملک احمد غازی، دانشمند علی طایلو، تعلیم خاندان سلجوقی بوده و اصالتاً بخارایی بوده است[۹]. میکائیل بایرام (2009: 65) معتقد است به فرض بخارایی بودن او[۱۰]، هنگام اقامت سلجوقیان در اصفهان، همراه آن‌ها بوده است که به تعلیم فرزندان این خاندان ادامه داده و حتی به دلیل نفوذ در این خاندان با آنان رابطهٔ خویشاوندی نیز برقرار

کرده است[۱۱]. پسر او، دانشمند احمد غازی نیز در اصفهان در کنار پدرش پرورش یافته و به دلیل برخورداری از دانش بالا، برخی مورخان از او به‌صورت «دانشمند» یا «ملک دانشمند» یاد می‌کنند. این‌که نام این خاندان محلّی «دانشمندیه» است، به احتمال زیاد به همین دلیل است. بنابراین آنچه ابن‌کمال در *کشف‌العقبه* در خصوص اقلیم چهارم و نیز اصفهان گفته است که «اغلب حکما و عقلا از آن اقلیم سر برداشته‌اند و علوم در عالم از آن‌جا منتشر گشت» و به نوعی اصفهان را منبع علم و دانش و نیز مرکز رشد و بالندگی علما و حکما دانسته است، احتمالاً ناظر به این نکته است.

از طرفی می‌دانیم که اصفهان در دورهٔ سلجوقی علاوه بر این‌که پایتخت حکومت بود، از اهمیت فوق‌العاده‌ای نیز برای حاکمیت برخوردار بود، تا حدی که طغرل پس از انتقال پایتخت از ری به اصفهان هزینه‌های زیادی صرف بازسازی و اعتلای اصفهان کرد (نک: مافروخی، ۱۳۸۵: ۱۲۵ـ۱۲۶). از این نکته نیز نباید غافل شد که تقریباً همهٔ سلاطین سلجوقی پس از سال ۵۶۰ قمری بزرگ‌شدهٔ آناتولی هستند (Bayram, 2009: 63) و طبیعتاً نمی‌توان آن‌ها را اصفهانی دانست. بنابراین تا این‌جا روابط بین «اصفهان» و «صاحبقران اعظم» در متن رساله تا حدی روشن می‌شود و این احتمال که مؤلّف *کشف‌العقبه* رساله‌اش را به «ملک احمد غازی» اتحاف کرده است، تقویت می‌شود.

قرینهٔ دیگری که می‌توان برای نزدیک شدن به این فرضیه بدان اشاره کرد، در مطلب دیگری است که مؤلّف گفته است: «تمامت ممالک روم و شام و ارمن از فیض سیمای وجوذ صاحبی اعظمی اعظم الله شانه مزیّن گشت». در این‌جا نیز این احتمال وجود دارد که منظور نویسنده از «صاحبی اعظمی»، مؤسّس دانشمندیّه، «ملک احمد غازی» باشد. چراکه هموست که در شهرهای کاپادوکیا، سیواس، نیکسار سواحل کارادنیز با رومیان، و در ملاطیه و همسایگی اورفا با ارمنیان و در نزدیکی انطاکیه، یعنی شام، با سپاهیان صلیبی به جنگ پرداخت و موفقیت‌های فراوانی در این راه به دست آورد (در این مورد، نک: آقسرایی، ۱۳۶۲: ۲۷؛ رشیدالدین فضل‌الله همدانی، ۱۳۸۶: ۲۸). او همچنین در جایی از *کشف‌العقبه*، اشاره‌ای گذرا به اتفاقی کرده که از آن اتفاق به «طوفان بلا» تعبیر می‌کند: «پیش از این گفته شد... همچنین ابدالش ضیاء سیمای وجود صاحب‌قران عالم جذب طوفان بلا کرد تا محیط این قدر ممالک شد...» (ابن‌کمال: گ ۲۵۰ر).

آیا ممکن است منظور از «طوفان بلا» در این‌جا مربوط باشد به زمانی که ملک احمد غازی ملطیه را محاصره کرده بود و مردم شهر و نیز جنگجویان صلیبی که برای آزادی حاکم شهر، که توسّط احمد غازی اسیر شده بود و در نیکسار زندانی بود، عازم ملطیه شده بودند، دچار قحطی شدیدی

شدند؟ (در مورد این واقعه، نک: ابن‌اثیر، ۱۹۶۶: ۳۰۰/۱۰). میکائیل بایرام (2009: 66) که معتقد است منظور نویسنده دقیقاً به این واقعه برمی‌گردد، این رویداد را دلیل اصلی در اختیار گرفتن سواحل کارادنیز و شمال آناتولی تا اورفا و حوالی ملطیه، به‌وسیلهٔ ملک احمد غازی می‌داند (نیز نک: ابن‌اثیر، ۱۹۶۶: ۳۰۰).

مواردی که ذکر شد و تطابق اشارات درون متن با وقایعی که در آن دوران بنا به گزارش منابع رخ داده، حاکی از آن است که *کشف‌العقبه* در دوران ملک احمد غازی تألیف شده است.

از لحاظ تاریخ تألیف نیز می‌توان گفت، با توجّه به این‌که فتح ملطیه در سال ۴۹۴ قمری رخ داده (ابن‌اثیر، همانجا) و ملک احمد غازی در سال ۴۹۷ یا ۴۹۸ قمری درگذشته (kesik, 2014: 159; Bayram, 2009: 67)، بنابراین این رساله بین این سال‌ها نوشته شده است. از عبارت «پیش از این گفته شد» در متن، برمی‌آید این واقعه را او قبلاً به‌صورت مستقل و شاید مفصل‌تر نوشته است. چون در این رساله هیچ گزارشی از رویدادی ارائه نشده که بتوان مرجع این جمله را بدان گزارش معطوف کرد. بنابراین می‌توان گفت نویسنده اثر دیگری جز این در این زمینه داشته است.

با توجه به توضیحات بالا، مشخص می‌شود که اگر این رساله به ملک احمد غازی تقدیم شده باشد، طبق توصیفی که نویسنده ارائه داده است، وی فردی عالم، دانش‌دوست و حکیم بوده که اهالی علم و دانش و فلسفه گرد او آمده و از حمایت‌هایش برخوردار می‌شده‌اند. ابن‌کمال در جایی می‌گوید: «...مادام همّت جهانداری صاحبی اعظمی اعظم الله شانه بران مصروف داشته است که جواهر علوم در خزاین حکمت ذخیره سازد و در شرف نفس بی‌همال و روح پروری راغب بوده است و ملازمان حضرت مُعلّی اغلب حکما و فضلااند و از اقطار عالم اهل عقول روی بذان حضرت جلالت نهاده‌اند و بر قدر علم و سعادت طالع هریکی آب‌روی یافتند و از بحر کرم سیراب شدند، چه مقصد عالم و عالمیان حضرتست، پس این بنده ضعیف خواست که بر قدر سعادت طالع در حریم بارگاه جهان‌پناه آید و پرتوی از نور سیمای وجود صاحب صاحبقران عالم خلدالله دولته برین ضعیف بتابد...» (گ ۲۴۴پ)

هم‌چنان‌که پیشتر نیز برخی گفته‌اند، خاندان دانشمندیه توجّه ویژه‌ای به علم و دانش داشتند و در دورهٔ آنان علومی چون فقه و فلسفه و هیئت رونق زیادی داشت و آثاری در این دوره اغلب به زبان عربی نوشته شده که نشان از حمایت‌های این خاندان از اهالی علم و حکما دارد (برای نمونه، نک: Inanir, 2016: 357-367).

بنابراین بر اساس آنچه تا این‌جا گفته شد، این احتمال وجود دارد که *کشف‌العقبه* از الیاس بن احمد قیصری معروف به ابن‌کمال، رسالهٔ مختصری است که در اواخر قرن پنجم در قیصریه نوشته شده و می‌توان گفت اوّلین اثر احتمالی به زبان فارسی در آناتولی است. البته هم‌چنان‌که پیشتر نیز تأکید شد، این احتمال صرفاً بر اساس شواهد درون متن به وجود آمده و تا زمانی که اثری با دلایل متقن‌تر، واضح‌تر، صریح‌تر و آشکارتر یافت نشود، می‌توان این احتمال را پذیرفت که عنوانِ اولین اثر فارسی در آناتولی به *کشف‌العقبه* اختصاص دارد.

از لحاظ قراین سبکی نیز می‌توان گفت این رساله به اسلوب نگارش متون علمی سدهٔ پنجم نوشته شده است. می‌دانیم که ایرانیان در دورهٔ اسلامی کارهای خود را در زمینه‌های مختلف علوم از نیمه‌های قرن دوم هجری در بغداد شروع کردند و مدت‌ها مشغول ترجمهٔ علوم به زبان عربی بودند و چندان به استفاده از زبان فارسی توجّه نداشتند. امّا در دورهٔ سامانیان به دلیل حمایت‌هایی که امرای سامانی از زبان فارسی داشتند و به احیای آن همّت گماشتند، نوشتن کتاب‌ها به فارسی و نیز ترجمهٔ کتب مهم عربی به زبان فارسی در موضوعات مختلف علوم عقلی رایج شد. از نیمه‌های قرن پنجم تعداد تألیفات این کتب افزایش یافت و دلیل آن اوّلاً تلاش مؤلّفان سدهٔ چهارم و نیمهٔ اوّل سدهٔ پنجم در تألیف و ترجمه به زبان فارسی و به تبع آن ایجاد برخی اصطلاحات علمی فارسی بوده است که سبب راحتی کار آیندگان شد؛ ثانیاً هرچه بر عمر زبان فارسی افزوده می‌شد، توجّه ایرانیان به تألیف آثار به این زبان در برابر زبان عربی بیشتر می‌شد و به استقلال زبان فارسی کمک می‌کرد (نک: صفا، ۱۳۴۷، ۸۵).

سبک نگارش این کتاب‌ها عموماً ساده و به دور از تکلّفات و تصنّعات سایر موضوعات به‌ویژه شعر و ادب بود و هدف اصلی نویسنده بیان اهداف عالمانه و توضیح مطالب به زبان روشن برای مخاطب بود. به دلیل این‌که مؤلّفان آثار علمی با منابع عربی انس و آشنایی بیشتری داشتند، بنابراین نوشتن کتاب علمی به زبان فارسی برایشان دشوار بود و از این رو در تعداد کمی از این کتاب‌ها اصطلاحات علمی به فارسی ترجمه می‌شد و اغلب همان اصطلاح عربی به کار می‌رفت (برای تفصیل، نک: بهار، ۱۳۷۶: ۵۴۵/۲). حال با این اوصاف رسالهٔ مورد بحث ما، یعنی *کشف‌العقبه*، نیز از همین دست رسالات است و سادگی زبان چه در کاربرد واژه‌ها و چه در جمله‌بندی‌ها به سبک همین دوران، یعنی نیمهٔ قرن پنجم و حداکثر اوایل قرن ششم نزدیک‌تر است[۱۲]. البته تأثیر ترجمه از متون عربی در آن دیده می‌شود که این جمله برای نمونه کفایت می‌کند: «و غایت طول نهار

بیست‌وچهار ساعت بوذ **بلا لیل**» (گ ۲۵۱پ). آوردن قید «بلالیل» در انتهای جمله تأثیرپذیری از متون عربی است. نمونه‌های متعددی از این نوع در متن رساله دیده می‌شود.

مؤلّف در اکثر موارد واژهٔ «در» را به همین صورت به کار برده، ولی در سه یا چهار موضع به جای «در» از واژهٔ «اندر» استفاده کرده است (گ ۲۵۱ر، ۲۵۲پ، ۲۵۵پ). می‌دانیم که «اندر» در متون کهن نثر فارسی به جای «در» به کار می‌رفته و از نیمه‌های قرن پنجم کم‌کم «اندر» جای خود را به «در» داد و از قرن ششم به بعد به‌تدریج، به تعبیر ملک‌الشعرای بهار «اندر از نثر فارسی رخت بربست» (نک: بهار، ۱۳۷۶: ۳۷۲/۱ـ۳۷۳؛ همو، همان: ۶۱۴/۲). امّا در این رساله در دست‌کم سه موضع «اندر» به کار رفته است. اگر این تبدیل «اندر» به «در» به‌وسیلهٔ کاتب قرن هشتم صورت نگرفته باشد، می‌توان آن را از بقایای استفادهٔ جسته گریختهٔ بعضی نویسندگان از این کلمه در آثار خود، در اواخر قرن پنجم به حساب آورد.

همچنین کاربرد عبارت «درست کردن» به معنی اثبات کردن در متون قرن پنجم فراوان اتفاق افتاده و در این‌جا نیز حداقل یک بار مورد استفاده قرار گرفته است: «چون **درست کردیم** که در انسان جوهری موجودست فایض از عالم علوی و باز **درست کردیم** که بعد از وجود قابل عدم نیست...» (گ ۲۵۹پ). این عبارت به همین معنی در اغلب متون مهم قرن پنجم چون *شاهنامهٔ* فردوسی، *تاریخ سیستان*، *تاریخ بیهقی*، آثار ناصرخسرو، *گرشاسبنامهٔ اسدی*، *دیوان* قطران و ... چند بار به کار رفته است (برای دیدن شواهد، نک: دهخدا، *لغت‌نامه*، ذیل درست کردن).

موضوع دیگر که ذکر آن خالی از فایدتی نیست، ذکر نام ابن سینا در یکی از صفحات این رساله است که در واقع تنها اسم ذکرشده از یک دانشمند مسلمان ـ به‌جز اسم خود مؤلّف ـ در رساله است (گ ۲۵۲پ). با توجّه به این‌که در قرن پنجم و ششم علما و حکمای زیادی صاحب تألیفات مهم و عدیده‌بودند، فقط آوردن اسم ابن‌سینا که متوفی ۴۲۸ق است، شاید به این دلیل است که او تنها عالم معروفی است که اثر یا آثارش قبل از تألیف *کشف‌العقبه* بوده و آثار سایر علما، یا همزمان با ابن‌کمال بوده یا بعد از او بوده است. گرچه این دلیل محکمی نمی‌تواند باشد، ولی قابل توجّه و تأمّل است.

ساختار و محتوای رساله

کلّ رساله در این مجموعه دارای ۱۷ برگ (۳۴ صفحه) است که از چهار «مقالت» تشکیل شده است و هر «مقالت» نیز خود دارای تقسیماتی با عناوین مختلف مثل «فصل»، «وجه» و «برهان» است. موضوع «مقالت»ها از این قرار است:

مقالت اوّل: در هیئت عالم سفلی

مقالت دوم: در اثبات بهشت و دوزخ

مقالت سوم: در ماهیّت نفوس ناطقه

مقالت چهارم: در شقاوت و سعادت نفوس

مقالت اوّل خود سیزده فصل دارد که نویسنده در هر «فصل» دلایل فلسفی بحث خود را ذیل عبارت «برهان» یا «برهانی دیگر» ذکر می‌کند. مقالت اوّل مفصل‌ترین مقالت در بین مقالت‌های چهارگانه است (گ ۲۴۵ر ـ ۲۵۵پ) که در آن موضوعاتی چون کروی‌شکل بودن زمین، محیط بودن آب بر زمین، مساحت زمین، تقسیم اقالیم، در عرض اقالیم و اختلاف شب‌وروز و... بحث شده است.

در ابتدای مقالت دوم، با این‌که مؤلّف گفته است این بخش «مبنی است بر فصول»، و بلافاصله بحث خود را ذیل عنوان «فصل اول» مطرح کرده، امّا بیش از همین یک فصل ندارد و پس از اتمام بحث به «مقالت سوم» می‌پردازد. این مقالت نیز در قالب چند قسم ذیل عنوان «وجهی دیگر» نوشته شده و در «مقالت چهارم» نیز که بخش کوتاهی است از دو «برهان» و سه «قسم» تشکیل شده و پس از پایان قسم سوم، رساله نیز تمام می‌شود.

به نظر می‌رسد ابن‌کمال در نوشتن این رساله از منابع مختلف علمی به‌ویژه نوشته‌های دورهٔ اسلامی استفاده کرده است. از جمله در خصوص بحث فصل اوّل (کروی بودن زمین) احتمالاً به *رسائل اخوان‌الصفا* (۱۳۷۶: ۱۶۲/۱) یا *مروج‌الذهب* (مسعودی، ۱۳۸۲: ۸۳/۱) و یا *قانون مسعودی* اثر ابوریحان بیرونی نظر داشته است. یا محتوای فصل چهارم که به موضوع محیط بودن «هوا» بر دریا و آب می‌پردازد، با بحث مشابه در منابعی چون *احسن‌التقاسیم* (مقدسی، ۱۳۶۱: ۸۴) و *البدء و التاریخ* (همو، ۱۳۷۴: ۲۹۳/۱ـ۲۹۵) یکی است. همچنین در جایی از رساله که به مساحت کرهٔ زمین می‌پردازد، اعداد و ارقامی را که بیان کرده کاملاً مطابق با ارقامی است که منابعی چون *مروج‌الذهب* (مسعودی، ۱۳۸۲: ۱/ ۸۵ـ۸۶) ذکر کرده‌اند. با مقایسهٔ محتوای *کشف‌العقبه* با منابع با موضوع مشابه می‌توان به این نتیجه رسید که ابن‌کمال در تألیف این رساله به منابع مختلف توجّه داشته است، درحالی‌که در جایی به منبع خود اشاره نکرده و به عبارت «بعضی گویند» (گ۲۴۹پ) اکتفا کرده است. مقایسهٔ محتوای این اثر با منابع دیگر خود می‌تواند جالب توجّه باشد، امّا نگارنده در این‌جا

صرفاً به دنبال منابعی بود که قبل از تاریخ احتمالی نوشته شدن *کشف‌العقبه* (بین ۴۹۴ تا ۴۹۸ قمری) تألیف شده‌اند تا شاید از این طریق منابع احتمالی رساله را نیز معرفی کرده باشد.

اگر این رساله از قرن پنجم باشد، نشان می‌دهد تا چه میزان توجّه به علم نجوم در آن دوره اهمیت داشته است. ابن‌اثیر (۱۹۶۶: ۳۷/۱۰) وقتی در مورد قتلمش (متوفی ۴۵۶ق/۱۰۶۴م)، پدر سلیمانشاه (حک: ۴۷۰ـ۴۷۹ق/ ۱۰۷۷ـ۱۰۸۶م) بنیان‌گذار سلجوقیان روم بحث می‌کند، او را در علم نجوم فردی مطّلع و آگاه به این موضوع معرفی می‌کند که همین نشان‌دهندهٔ توجّهی است که در آن دوره به علم نجوم می‌شده است. به‌ویژه وقتی در برخی منابع، ملک احمد دانشمند، موسس دانشمندیه، دایی سلیمانشاه معرفی شده است (برای تفصیل، نک: Turan, 1971: 115)، اهمیت این موضوع دوچندان می‌شود[۱۳].

نتیجه‌گیری

زبان و ادب فارسی در طول تاریخ دارای قلمرو جغرافیایی بسیار وسیعی بوده که وجود آثاری چون *کشف‌العقبه* شاهد این مدعاست. فارغ از این‌که فرضیهٔ مطرح‌شده در این مقاله درست باشد یا نه، آنچه اهمیت دارد، گستردگی و عمق زبان فارسی در فراسوی مرزهای ایران امروزی در طول تاریخ است. سوای *کشف‌العقبه* که در این مقاله بدان پرداختیم، آثار زیادی در قلمرو آسیای صغیر به زبان فارسی نوشته شده و مؤلّفان آن کتاب‌ها عامه‌فهم بودن زبان فارسی را دلیل انتخاب این زبان برای تألیف آثار خود کرده‌اند به‌عنوان نمونه در همین مجموعهٔ ۵۴۲۶ کتابخانهٔ فاتح رساله‌ای است که از عربی به فارسی ترجمه شده و مترجم نام آن را *هدایه‌الغبی فی اخلاق‌النبی* گذاشته است. در ابتدای رساله (گ ۳۲۱پ) مترجم صراحتاً دلیل ترجمهٔ اثر به فارسی را «عام بودن فایدهٔ آن» دانسته و آشکار است که زبان فارسی در آن دوره و در آن سرزمین علاوه بر این‌که زبان رسمی بوده، زبان عامه‌فهم نیز تلقی می‌شده و این موضوع به‌ویژه در سرزمینی که تحت سلطنت ترک‌های سلجوقی بود، بیشتر مورد توجّه قرار می‌گیرد. حال اگر ثابت شود که در قرن پنجم در سرزمینی که سلاطین و حاکمان آن‌جا ترک‌زبان بوده‌اند، رساله‌ای علمی به فارسی نوشته شده، اهمیت مسئله صدچندان می‌شود، به‌ویژه این‌که به این موضوع نیز باید توجّه داشت که محقّقان فعلی آن دیار اوّلین بار چنین فرضیه‌ای را مطرح کرده‌اند.

بنابراین از این مقاله می‌توان این دو نتیجه را گرفت؛ اوّلاً قدمت حضور زبان فارسی در فراسوی مرزهای کنونی ایران به‌ویژه در سرزمین آناتولی که با این فرضیه به دست‌کم اواخر قرن پنجم

می‌رسد.ثانیاً همه‌فهم یا عامه‌فهم بودن زبان فارسی در آن قلمرو در حدّی که اکثر قریب‌به‌اتفاق آثاری که در آن سرزمین نوشته شده و تعداد قابل‌توجّهی از آن‌ها هم‌اکنون باقی مانده‌اند، به فارسی نوشته شده‌اند و فهرست بسیاری از این آثار کهن نه به‌وسیلهٔ ایرانیان فارسی‌زبان که به‌وسیلهٔ محققان ترک‌زبانی چون فؤاد کوپرولو و احمد آتش منتشر شده است.

پی‌نوشت:

۱) این مقالهٔ نسبتاً مفصل در ایران با عنوان «آثار فارسی در آناطولی، از قرن ششم تا هشتم هجری» به قلم دکتر صائمه اینال صاوی در سال ۱۳۵۹ منشر شده است. عبدالرسول خیامپور نیز در سلسله‌مقالاتی بین سال‌های ۱۳۴۳ تا ۱۳۴۴ مقالهٔ احمد آتش را با عنوان «نشریات ترکیه» در *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز* سال هفتم شمارهٔ ۳۴ و ۳۶ ترجمه و تلخیص کرده است.

۲) میکائیل بایرام چند سال پیش از این تاریخ مقالهٔ خود را در این باره نوشته بود (۱۹۷۹م)، ولی بعدها در سال ۲۰۰۹ بار دیگر در اثری دیگر همان مقاله را منتشر کرد و رساله را نیز به‌صورت عکسی ضمیمهٔ پژوهش خود کرد که نگارنده نیز به همین منبع اخیر دسترسی داشته است.

۳) در جای دیگر به معرفی این مجموعه و محتویات آن خواهیم پرداخت.

۴) در *لغت‌نامهٔ* دهخدا ذیل ناظر معانی متعددی آمده است که اغلب آن‌ها شغل و رتبهٔ دولتی است که به اختلاف اعصار فرق می‌کرده و معنا و مفهوم جدیدی می‌یافته است (نک: دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل ناظر).

۵) برخی محققان (Sefer Solmaz, 2002, 232) به استناد برخی منابع (قاضی احمد، ولدالشفیق، گ ۱۴۳ر-۱۴۳پ) معتقدند دانشمند غازی پیشتر به دلیل اختلاف با ملکشاه و نیز به دلیل محبوبیتی که بین امرا، و لشکریان داشت، باعث نگرانی بیشتر ملکشاه شد، تا جایی که ملکشاه قصد کشتن او را داشت، امّا با وساطت خواجه نظام‌الملک، از کشتن دانشمند غازی صرف‌نظر کرد و تنها او را به دیار روم تبعید کرد و او به‌تدریج در آن‌جا قدرت گرفت و شهر قیصریه و نواحی آن را در اختیار گرفت. اما این نظر بعید است. اوّلاً این‌که قاضی احمد این اتفاق را ذیل سال ۴۶۶ق گزارش می‌کند و حدود سه سال از جنگ ملازگرد (۴۶۳ق) می‌گذرد. به‌هرحال می‌دانیم که دانشمند غازی پس از جنگ ملازگرد در سرزمین آناتولی استقرار یافته و حکومت دانشمندیه را تشکیل داده، بنابراین فردی که خود صاحب حکومت است، چگونه می‌تواند به‌وسیلهٔ یک پادشاه تبعید شود. از طرفی همان محقق (Sefer Solmaz) در نتیجه‌گیری مقاله‌اش (ص 246) در ترتیب رویدادها دچار اشتباه شده و تبعید دانشمند غازی به‌وسیلهٔ ملکشاه را (حتی درصورتی‌که این اتفاق صحت داشته باشد) قبل از دیدار دانشمند غازی با آلب‌ارسلان و کمک به او در جنگ ملازگرد نقل کرده و ظاهراً توجّه نداشته که آلپ‌ارسلان پدر ملکشاه بوده و نمی‌توانسته ابتدا توسط ملکشاه تبعید شود، بعد به کمک آلپ‌ارسلان بشتابد. محققان ترک در خصوص نحوه و زمان عزیمت دانشمند غازی به دیار روم بحث‌های مفصلی کرده‌اند و دنبال دلایل متعددی بوده‌اند که بعضاً عجیب به نظر می‌رسد. به‌هرحال آنچه به واقعیت نزدیک‌تر است و معقول‌تر است، این است که به احتمال زیاد دانشمند غازی در جنگ ملازگرد از فرماندهان لشکر آلپ‌ارسلان بوده و به‌خاطر رشادت‌هایش حکومت بخشی از سرزمین‌های شرقی آناتولی به او داده شده و او نیز با درایت و تدبیر

خود حکومت مستقلی در آن‌جا تشکیل داده و حتی بعدها با خود سلجوقیان نیز به اختلاف خورده و توسّط سلاجقه کشته شده است.

۶) در خصوص تاریخ برقرای حکومت دانشمندیه در آناتولی اختلاف‌نظر وجود دارد. از ۴۶۴ گرفته تا ۴۷۷ قمری تاریخ‌هایی است که برای این رویداد در نظر گرفته شده. البته تاریخ ۴۷۷ قمری بیش از سایر تاریخ‌ها مورد توجّه است، امّا تاریخ دقیق پایه‌گذاری و شروع حکومت این خاندان در آناتولی هرچه باشد، تأثیری در نتیجه‌گیری ما در خصوص موضوع این مقاله ندارد.

۷) دربارهٔ *سلجوقنامهٔ* ظهیرالدین نیشابوری گفتنی است که پیشتر تصوّر می‌شد این اثر از بین رفته و باقی نمانده است. امّا اسماعیل افشار تحریری از آن را از تاریخ *زبده‌التواریخ* یافت و با مقابلهٔ نسخه‌ای ناقص، در سال ۱۳۳۲ آن را منتشر کرد. در آثاری چون *جامع‌التواریخ* هم تحریری از این اثر نقل شده است. امّا علاوه بر این‌ها سه نسخهٔ مستقل از *سلجوقنامه* در کتابخانه‌هایی از کشورهای هند (کتابخانهٔ دانشگاه علیگره)، فرانسه (کتابخانهٔ ملی) و انگلستان (کتابخانهٔ سلطنتی آسیایی) شناسایی شد که در سال ۲۰۰۴ الکساندر مورتون با مقابلهٔ این نسخ *سلجوقنامه* را تصحیح و از طریق E.G.w Gibb منتشر کرد (برای تفصیل، نک: Morton, 2004, 1-7).

۸) در مورد دانشمند غازی و کارهای او تحقیقات زیادی انجام شده و مقالات و کتاب‌هایی نوشته شده است. از بین آن‌ها نگارنده دو پژوهش را مستندتر یافت که عبارت است از: (Kesik, 2011: 364-388؛ Özaydın, 1993: 467-469).

۹) بارتولد (۱۳۵۲: ۴۹۹ـ۵۰۰) بر اساس گفتهٔ کسانی چون سمعانی و مقدسی معتقد است، دانشمند یا دانشومند در فارسی ماوراءالنهر به معنی معلم و استاد بوده است. به‌طورکلّی ظاهراً در ماوراءالنهر به علما، دانشمند می‌گفتند.

۱۰)برخی محققان در مورد خاستگاه دانشمندغازی اختلاف نظر دارند. برخی بر اساس منابع ارمنی، اصالتاً وی را به نواحی غربی ایران و ناحیه‌ای بین دریاچهٔ ارومیه و دریاچه و شهر وان در ترکیهٔ کنونی نسبت می‌دهند و اغلب محققان او را از ماوراءالنهر می‌دانند که بنا به قراینی فرضیهٔ دومی پذیرفتنی‌تر است (نک: Tezcan, 2016: 133-147).

۱۱)برخی نیز بر اساس مستنداتی گفته‌اند برخی افراد خاندان دانشمندیه روابط خویشاوندی با سلجوقیان داشتند و وصلت‌هایی نیز بین دو طرف صورت گرفته است (نک: Solmaz, 2001: 271-282).

۱۲)ذکر این نکته ضروری می‌نماید که به احتمال زیاد به دلیل این‌که فاصلهٔ تقریباً دو و نیم قرنی که بین تاریخ احتمالی تألیف رساله و تاریخ کتابت وجود دارد، احتمالاً سبب تغییراتی در جزئیات رسم‌الخط یا سبک نوشتاری اثر گردیده است. چه، در سایر متون که در مجموعهٔ کتابخانهٔ فاتح، نظیر آثار ابن‌سینا وجود دارد، این تغییرات را می‌توان دید که احتمالاً یا به‌وسیهٔ خود کاتب انجام گرفته که سعی داشته متن

را به سبک عصر خودش استنساخ کند، یا از روی متنی استنساخ کرده که تغییرات سبکی در آن رخ داده بوده است. با این حال شاید بتوان موارد زیر را از ویژگی‌های سبکی خود رساله بیان کرد:

۱۳)ـ استفاده از حروف «ک» و «ج»، به ترتیب به جای «گ» و «چ»: بندکی (= بندگی)، بارکاه (= بارگاه)، کوییم (= گوییم)، کفته شود (= گفته شود) و ...

۱۴)ـ جون (= چون)، جنانک (= چنانک)، آنج (= آنچ). جالب است که که حرف «پ» به همین صورت نوشته شده و تغییری در آن داده نشده است: مثل «پرسیدیم»، «پیمودیم»، «پنجاه»، «پُر» و ... کاربرد «ذ»، به جای «د» در موارد متعدد در متن رساله دیده می‌شود: بوذ، بذان، شوذ، امیذ، آیذ، بتابذ، پرسیذیم و ...

۱۵)جالب این‌که در یکی از رساله‌های مندرج در همین مجموعهٔ شمارهٔ ۵۴۲۶ کتابخانهٔ فاتح، به نام «عقاید اهل‌السنه» از عمربن محمدبن علی (گ ۱۸۲پ)، مؤلّف در ابتدای رساله گفته است که وقتی به دیار روم آمدم، مردم آن‌جا را علاقه‌مند به علم نجوم و بی‌رغبت به سایر علوم یافتم. بنابراین به نظر می‌رسد این علم در آن سرزمین مورد توجّه ویژه‌ای قرار داشته است.

منابع

۱) آقسرایی، محمّدبن محمود، (۱۳۶۲)، *تاریخ سلاجقه یا مسامرةالاخبار و مسایرةالاخیار*، چاپ دوم، به اهتمام و تصحیح عثمان توران، تهران: اساطیر

۲) ابن‌اثیر، (۱۹۶۶)، *الکامل فی التاریخ*، المجلّد العاشر، بیروت: دار صادر و دار بیروت.

۳) ابن‌کمال، الیاس بن احمد قیصری، *کشف‌العقبه*، مندرج در مجموعهٔ خطی کتابخانهٔ فاتح استانبول، شمارهٔ ۵۴۲۶، گ ۲۴۴پ ـ ۲۶۱ر.

۴) بارتولد، و.و (۱۳۵۲)، *ترکستان‌نامه*، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

۵) بهار، محمدتقی، (۱۳۷۶)، *سبک‌شناسی*، جلد ۱و۲، چاپ نهم، تهران: انتشارات مجید

۶) دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، چاپ دوم از دورهٔ جدید، تهران: مؤسّسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا

۷) *رسائل اخوان‌الصفا و خلان‌الوفا* (۱۳۷۶ق/۱۹۵۷م)، بیروت: دار صادر.

۸) رشیدالدین فضل‌الله همدانی (۱۳۸۶)، *جامع‌التواریخ (تاریخ آل سلجوق)*، تصحیح و تحشیهٔ محمّد روشن، تهران: میراث مکتوب

۹) ریاحی، محمدامین (۱۳۹۰)، *زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی*، چاپ دوم، تهران: اطلاعات.

۱۰) شمس‌الدین کاشانی، ابوالقاسم عبدالله بن علی بن محمّد، *زبده‌التواریخ*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، شمارهٔ ۹۰۶۷.

۱۱) صفا، ذبیح‌الله (۱۳۴۷)، *نثر فارسی از آغاز تا عهد نظام‌الملک طوسی*، تهران: کتابفروشی ابن سینا

۱۲) ظهیرالدین نیشابوری (۱۳۳۲)، *سلجوقنامه*، با مقدمهٔ میرزا اسماعیل خان افشار، تهران: کلالهٔ خاور

۱۳) عبدالله بن محمّد بن جعفر بن حیّان، *هدایه الغبی فی اخلاق النبی*، ترجمهٔ ابراهیم بن حسین قرصی، مندرج در مجموعهٔ خطی کتابخانهٔ فاتح، شمارهٔ 5426، گ ۳۲۱پ ـ ۳۲۸ر

۱۴) قاضی احمد، *ولدالشفیق*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ فاتح استانبول، شمارهٔ 4519

۱۵) مافروخی، فضل بن سعده (۱۳۸۵)، *محاسن اصفهان*، ترجمهٔ حسین بن محمّد آوری، به کوشش عباس اقبال آشتیانی، اصفهان: سازمان فرهنگی ـ تفریحی شهرداری.

۱۶) *مجموعهٔ رسائل*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ فاتح استانبول، شمارهٔ 5426

۱۷) مسعودی، علی بن الحسین (۱۳۸۲)، *مروج‌الذهب*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، جلد اوّل، چاپ هفتم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۸) مقدسی، ابوعبدالله محمّد بن احمد (۱۳۶۱)، *احسن التقاسیم فی معرفه الاقالیم*، ترجمهٔ علینقی منزوی، جلد اوّل، تهران: شرکت مؤلّفان و مترجمان ایران.

۱۹) مقدسی، مطهر بن طاهر (۱۳۷۴)، *آفرینش و تاریخ*، مجلد اوّل تا سوّم، مقدمه، ترجمه و تعلیقات از محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه.

1) Ateş, Ahmet, (1954), «Hicrî VI-VIII (XII-XIV). Asırlarda Anadolu'da. Farsça Eserler», *Türkiyat Mec. Istanbul*, VII-VIII, 94-135
2) Bayram. Mikail, (2009), **Danişmend Oğulları Devleti'nin Bilimsel ve kültürel Mirası**, Konya: Ünimat Ofset.
3) İnanır, Ahmet, (2016), «Dânişmendliler Döneminde Dini ve ilmi Faaliyetler ve Anadolu 'ya Gelen ilk Fakihler», *Dânişmendliler Sempozyumu* (1 2-13 Kasm1, 201 5), Tokat 2016, ss. 357-368.
4) Kesik, Muherrem, (2011), «Danişmend Gümüştegin Ahmed Gazi», *Müjgân Üçer'e Armağan*, İstanbul 2011, s. 364-388.
5) _____, (2014), «Emir (Melik) Gazi (1104-1134)», *Avrasya İncelemeleri Dergisi (AVİD)*, III/2, 157-181
6) Morton, A.H (2004), "Forward" The Saljuqnama of Zahir al-din Nishapuri, London, Trusrees of the Gibb Memorial.
7) Osman, Turan, Osman, (1971)**,** **Selçuklular Zamanında Türkiye**, İstanbul.
8) Özaydin, Abdülkerim, (1993), «Dânişmend Gāzî», *Islam Ansiklopedisi*, 8.Cild, 467-469
9) Ritter, Helmuth (1938), «Philologica», *Der Islam*, V 9, p. 50-56
10) Solmaz, Sefer(1996), "Danişmendli Ailesinin Büyük Selçuklu Devleti'nin Kuruluşundaki Rolü", *Niksarın Fethi ve Danişmendliler Döneminde Niksar Bilgi Şöleni Tebliğleri*, (Niksar 8 Haziran, Tokat, s. 49-60.
11) ----------, (2001), "Danişmendli Ailesi İle Büyük Selçuklu Hanedanı Arasındaki Akrabalık İlişkileri", *I. Uluslar Arası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri*, (Konya 11-13 Ekim 2000) II, Konya, s. 271-282
12) ----------, (2002). «Danişmend Gazi'nin Anadoluya Gelişi», *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* , sayi 14 , 229-249
13) Tezcan, Mehmet, (2016), «*Danişmend* Ahmed *Gazi*'nin Menşei Hakkındaki İki yer Adı (Persarmenia ve Tētalk) Hakkında», *Gaziosmanpaşa Üniversitesi Danişmendliler Sempozyumu* (12-13 Kasım 2015) Tokat, s, 133-147.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۳/ بهار و تابستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

امر خارق‌العاده در حکایات عرفانی فارسی و چند داستان رئالیسم جادویی

دکتر پروین گلی زاده[۱]، دکتر منوچهر جوکار[۲]، زینب رحمتی[۳]

[۱]دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز (نویسندهٔ مسئول)

[۲] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

[۳] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمراه اهواز، ایران

چکیده

طرح جایگاه عنصر خارق‌العاده در نظامی که جایگاه عناصر آن در نسبت درونی با طرح کلّی تعیین می‌شود، روشی درست برای بررسی ساختار داستان‌های رئالیسم جادویی و حکایات عرفانی مشتمل بر رخدادهای شگفت‌انگیز است. برای نشان‌دادن پیوند ژرف‌ساخت جادویی با طرح این آثار، ساختار روایی حکایات موجود در متون عرفانی *اسرارالتوحید*، *رسالهٔ قشیریّه*، *کشف‌المحجوب*، *مرصادالعباد من المبدأ الی المعاد* و *مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه* و نیز آثار داستانی *صدسال تنهایی*، *مسخ*، *زیباترین غریق جهان*، *پیرمرد فرتوت با بال‌هایی عظیم* و *آئورا* بر اساس الگوی «کلود برمون» با رویکرد ادبیات تطبیقی آمریکایی بررسی شده است تا پس از استخراج پی‌رفت‌های اصلی، شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختاری در پی‌رفت اصلی آثار بر اساس ترکیب پی‌رفت‌های «واقع‌گرایانه» و «خارق‌العاده» مشخّص شود. نتایج به‌دست‌آمده نشان داد که در ساختار پی‌رفت اصلی آثار و شیوهٔ استفادهٔ آن‌ها از پی‌رفت خارق‌العاده یا واقع‌گرایانه شباهت‌هایی وجود دارد. ساختارهای مشترک در پی‌رفت‌های اصلی آثار بررسی‌شده، «ساختار خطّی و بدون حذف پایه‌ها»، «حذف وضعیّت متعادل اوّلیّه و آغاز با بحران» و «ساختار غیرخطّی» هستند. ترکیب‌های مشترک پی‌رفت‌های اصلی از نظر اشتمال بر واقعیّت یا امر خارق‌العاده را نیز می‌توان به صورت ترکیب‌های «محذوف ـ خارق‌العاده ـ واقع‌گرایانه»، «محذوف ـ خارق‌العاده ـ خارق‌العاده»، «خارق‌العاده ـ خارق‌العاده ـ خارق‌العاده» نمایش داد.

واژه‌های کلیدی: پی‌رفت‌های روایی، حکایات منثور عرفانی، رئالیسم جادویی، طرح روایی، کلود برمون.

تاریخ ارسال:۱۳۹۹/۰۴/۲۹ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۰۴/۱۵

[۱]**E-mail:** dr_gholizadeh@yahoo.com
[۲]**E-mail**: gol.jooukar@gmail.com
[۳]**E-mail**: z.rahmati4500@gmail.com

ارجاع به این مقاله: گلی زاده، پروین، جوکار، منوچهر، (۱۴۰۰)، امر خارق العاده در حکایات عرفانی فارسی و چند داستان رئالیسم جادویی، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*.
10.22034/ PERLIT.2021.40845.2866

۱. مقدّمه

وجود ویژگی‌های مغایر با رئالیسم (Realism) مانند خیال، رؤیا، عقاید شگفت، طالع‌بینی، اساطیر دینی، داستان‌های جن و پری و توصیف‌های سوررئالیستی در بخش‌هایی از متون عرفانی، سبک آن‌ها را به رئالیسم جادویی (Magic realism) نزدیک کرده است، امّا شکل تصرّف متون عرفانی در این عناصر تا حدود زیادی متفاوت است. از سوی دیگر، رئالیسم جادویی نیز به عوالم و فضاهای روحانی توجّه دارد، ولی عرفان، زمینه‌ی اصلی این داستان‌ها را نمی‌سازد. بدین‌ترتیب باآنکه عناصر داستانی متون عرفانی، دقیقاً منطبق بر عناصر داستان‌های رئالیسم جادویی نیستند، امّا شباهت‌هایی که به داستان‌های رئالیسم جادویی دارند، سبب شده است که از میان متون کهن، نزدیکترین متون ادبی به ساختار این شیوه محسوب شوند. استفادهٔ هر دو سو، از پایه‌های «خارق‌العاده» و «واقع‌گرایانه» که از تکنیک‌های شیوه‌ی رئالیسم جادویی محسوب می‌شود (ر.ک: مالمیر، ۱۳۹۳: ۱۶)، موجب می‌شود که این متون از نظر طرح پی‌رفت اصلی داستان و تکنیک‌های روایت‌پردازی نیز شباهت‌هایی پیدا کنند و بسیاری از مؤلّفه‌های مورد نیاز برای تعریف یک شیوهٔ داستانی امروزی را در آثار صوفیانی که در روایت‌پردازی به سبک و مباحث زیبایی‌شناسانهٔ داستانی مقیّد نبوده‌اند، مشاهده کرد. تطبیق و مقایسهٔ متون عرفانی و حکایات موجود در آن‌ها، با عناصر ادبیات داستانی معاصر و به‌ویژه شیوهٔ رئالیسم جادویی، نشان می‌دهد که نویسندگان رئالیسم جادویی به قابلیّت‌های پنهان متون عرفانی نظر داشته‌اند و از ساختار آن‌ها الهام گرفته‌اند؛ چنان‌که خورخه لوئیس بورخس (Jorge Luis Borges)، برخی از آثارش را با آیه‌ای از قرآن آغاز کرده است و خود را تحت تأثیر آموزه‌های بودایی و تصوّف، به‌ویژه آثار عطّار دانسته است (ر.ک: رودگر، ۱۳۹۶: ۱۹ـ۱۰).

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

در رابطه با پیوند رئالیسم جادویی و ادب عرفانی، آثاری مانند «رئالیسم جادویی در تذکره‌الاولیا» (۱۳۸۴) از علی خزاعی‌فر، «پیوند متون عرفانی با رئالیسم جادویی» (۱۳۹۰) از جهانگیر صفری، *رئالیسم عرفانی* (۱۳۹۶) از محمّد رودگر و پایان‌نامه‌ای با عنوان «واقع‌گرایی و فراواقع‌گرایی در آثار عطّار» (۱۳۹۰) از مرضیه گل‌فشانی نوشته شده است، امّا از نظر بررسی ساختاری، اثری که در آن، متون عرفانی و رئالیسم جادویی، با اشاره به جایگاه مؤثّر امر خارق‌العاده در آن‌ها و به ویژه با رویکرد تطبیقی بررسی شده باشند، دیده نمی‌شود.

۱ـ۲. دامنهٔ کار و روش تحقیق

این پژوهش که با رویکرد ادبیات تطبیقی آمریکایی، نگاهی امروزی و از دریچهٔ تکنیک‌های ساختار ادبیات داستانی نوین، به میراث داستانی-عرفانی صوفیان و آثار رئالیسم جادویی لاتین دارد، طرح روایی حکایات منثور عرفانی مشتمل بر وقایع خارق‌العاده در پنج اثر عرفانی فارسی، شامل *اسرارالتوحید*، *رسالهٔ قشیریّه*، *کشف‌المحجوب*، *مرصادالعباد من المبدأ الی المعاد* و *مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه* و نیز ساختار آثار برجسته‌ای از این شیوه، شامل داستان‌های *آئورا*، *پیرمرد فرتوت با بال‌هایی عظیم*، *صدسال تنهایی*، *زیباترین غریق جهان* و *مسخ* را بر اساس نظریهٔ «کلود برمون» (Claud Bremond)، بررسی و جایگاه امر خارق‌العاده در طرح این آثار را با یکدیگر مقایسه کرده است تا از این طریق، کارکردهای نوین متون عرفانی نیز که از نظر پنهان مانده است، آشکار شود. بدین‌منظور ابتدا مفاهیم کلّی مرتبط که «پیوند متون عرفانی و رئالیسم جادویی» و «شیوهٔ بررسی ساختار روایت در نظریهٔ روایی کلود برمون» را دربرمی‌گیرد، تعریف شده است، سپس جایگاه امر خارق‌العاده و ترکیب پی‌رفت‌های خارق‌العاده و واقع‌گرایانه بر اساس نظریهٔ برمون، در این آثار، مورد مطالعه قرار گرفته است تا شباهت‌ها و تفاوت‌های نویسندگان آن‌ها در چینش ساختار داستان و جایگاه به‌کارگیری امر خارق‌العاده در پایه‌های پی‌رفت اصلی آثار یادشده، نشان داده شود.

۲. بحث و بررسی

۲ـ۱. پیوند متون عرفانی و رئالیسم جادویی

بسیاری از منتقدان بر این باورند که رئالیسم جادویی غالباً در ادبیات کشورهایی که داستان‌های کهن و اساطیری دارند یا دچار آشفتگی‌های اجتماعی و سیاسی بوده‌اند، دیده می‌شود، امّا رهبری این شیوه در آمریکای لاتین و سرشناس‌بودن نویسندگان بین‌المللی آن، سبب شده است که آن را به اشتباه مخصوص به آمریکای لاتین بدانند (Jayashree, 2009: 114-119). دلایل دیگری مانند فراوانی حوادث شگفت‌انگیزی که در امریکا به دیدهٔ واقعیّت و حقیقت نگریسته می‌شوند، امّا در دیگر جوامع قابل درک نیستند (ر.ک: حق‌روستا، ۱۳۸۵: ۲۱) نیز در این اظهارنظر مؤثّر است.

برخی نیز بر این عقیده هستند که رئالیسم جادویی، پدیده‌ای بین‌المللی است که نمی‌تواند محدود به آمریکای لاتین باشد (Hart, 2005: 283)، زیرا بانیان مشخّصی نداشته است که در پی آن، بتوان این شیوه را دارای بیانیّه‌ای ویژه دانست و یا به دوره‌ای خاص متمرکز کرد؛ چنان‌که حتّی مارکز (Gabriel Garcia Marquez) که وی را بنیان‌گذار رئالیسم جادویی می‌دانند، نیز ادّعا

نکرده که خالق این شیوه است (رودگر، ۱۳۹۶: ۷۲)، بلکه وی ریشهٔ آثارش را واقعیّت معرّفی می‌کند و خود را تنها انتقال‌دهندهٔ واقعیّات به صورتی شاعرانه در داستان می‌داند (گل‌فشانی، ۱۳۹۰: ۵۰).

شیوهٔ رئالیسم جادویی، به حکایات صوفیان که با اعتقاد به عوالم خیال و مثال، ساختار روایات خود را بر درآمیختگی عوالم غیب و شهادت استوار کرده‌اند، بسیار شباهت دارد، زیرا این شیوه نیز با درآمیختن سیستم‌های گفتمانی متناقضی از واقع‌گرایی و امور خیالی، متنی پدید آورد که بین این دو سیستم گفتمانی معلّق می‌ماند و گاهی نیز با نگاهی کلّی به مفهومی وسیع‌تر از جهان طبیعی، بیانگر پیوندهایی با رویدادهای روحانی و معنوی کهن می‌شود و معنای مقدّسی را که در متون مذهبی و آیینی وجود دارد، به یاد می‌آورد(Faris, 2004: 134-136) همچنین تفکّرات عرفانی که به عنوان چیزی فراتر از درک انسان مطرح می‌شود و می‌توان آن را اسرارآمیز، مبهم و دارای قدرت جادویی خواند، از عناصری محسوب می‌شود که در داستان‌های رئالیسم جادویی هم دیده می‌شود، برای مثال، آگاهی از اسرار زندگی، یکی از جنبه‌های روحانی رئالیسم جادویی است (Jayashree, 2009: 123-141) که در حکایات عرفانی بسیار دیده می‌شود؛ ازهمین‌رو برخی معتقدند که نخستین ریشه‌های سبک رئالیسم جادویی، لابه‌لای آثار عرفانی یافته می‌شود و رئالیسم جادویی غرب با جانشینی برای داستان‌های متون مقدّس، گونه‌ای تازه از داستان‌های واقع‌گرای جادویی را آفریده است. آثار عرفانی ما به دلیل داستان‌وارگی، بیان تجربه‌های عارفان به زبانی رمزی، آشکارکردن اسراری از جهان نادیدنی و سعی نویسندگان آن‌ها در اثبات نیروهای مافوق طبیعی عارفان، بستری مناسب برای پیدایش رگه‌های عمیقی از رئالیسم جادویی به شمار می‌روند (ر.ک: صفری و همکاران، ۱۳۹۰: ۶ـ۵). ناموران این شیوه نیز به تأثیرپذیری از این متون و استفاده از آموزه‌های تصوّف معترف هستند؛ چنان‌که سیمون گیکندی(Simon Gikandi) فضاهای روحانی ویژه‌ای در داستان‌هایش ایجاد کرده است و بورخس معتقد است که رئالیسم جادویی، ادامهٔ سنّت رئالیسم عرفانی ادبیات اسپانیایی بوده است (Jayashree, 2009: 118).

نام‌هایی همچون «رئالیسم عرفانی، رئالیسم معجزه و رئالیسم معنوی» برای میراث مکتوب صوفیان پیشنهاد شده است، امّا این نامگذاری و بیان شباهت‌های متون عرفانی به رئالیسم جادویی، به این معنا نیست که مکتبی ادبی‌ـداستانی در میان نویسندگان عرفا وجود داشته است، بلکه این نامگذاری‌ها، تلاشی برای شناساندن بن‌مایه‌ها و زیرساخت‌های ادبی‌ـداستانی موجود در متون تصوّف و تذکره‌های آن‌ها به شمار می‌رود (ر. ک: رودگر، ۱۳۹۶: ۳۸۹).

از شباهت‌های میان آثار رئالیسم جادویی و متون صوفیان، می‌توان به قراردادن عناصر خیالی در زمینه‌ای واقعی برای بیان واقعیّت که به غیرقابل‌درک‌شدن تاریخ بر اساس این واقعیّت‌ها منجر شده است(Hart, 2005: 270)، غلبهٔ خیال، ارتباط مبنایی در گرایش رئالیسم جادویی به عوالم خیال و متون صوفیان به عالم مثال، ماهیّت ضدّاستعماری، بلاغت ویژه‌ی زبان، ایجاز، گرایش به استفاده از استعاره و تضاد و رمز و... اشاره کرد (رودگر، ۱۳۹۶: ۱۴ـ۱۳).

۲ـ۲. شیوهٔ بررسی ساختار روایت در نظریهٔ روایی کلود برمون

کلود برمون با الگوبرداری از ولادیمیر پراپ (Vladimir Propp) و عنصر غیرمتغیّری که «نقش ویژه» خوانده می‌شود (ر.ک: احمدی، ۱۳۸۶ ب: ۱۴۵)[۱]، متوجّه ارتباط منطقی میان برخی کارکردهای یافتهٔ پراپ شد و کوشید ماهیّت این پیوندها را در میان عناصر اوّلیّهٔ داستان پیدا کند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۳۹ـ۱۳۸). برمون دریافت که کارکردهای میانجی، نظم ساختاری محور اصلی را بر هم می‌زنند و با نادیده‌گرفتن آن‌ها، به ساختاری مبتنی بر ارتباط گزاره‌های کارکرد می‌رسیم. برمون توالی منطقی چند کارکرد را که حاصل حرکتی از وضعیّت تعادل به سوی عدم تعادل و سپس بازگشت دوبارهٔ آن به سمت تعادل است، به عنوان واحد اساسی در نظر گرفت و آن را «پی‌رفت» (Sequence) خواند (همان: ۱۴۱ـ۱۴۰). در این دیدگاه، هر داستان را، هرچقدر هم که پیچیده باشد، می‌توان از طریق پی‌رفت‌ها بازشناخت (احمدی، ۱۳۸۶ ب: ۱۶۶)، زیرا پی‌رفتی اصلی است که در دل آن روایت‌های فرعی وجود دارد و شرط حرکت رو به جلو در محور زمان را رعایت می‌کند (ر.ک: حرّی، ۱۳۹۲: ۶۷).

۲ـ۳. بررسی طرح روایی و ترکیب پی‌رفت‌های داستان‌های رئالیسم جادویی

۲ـ۳ـ۱. طرح روایی

الف) ساختار خطّی و بدون حذف پایه‌ها

در میان داستان‌های بررسی‌شده، داستان *پیرمرد فرتوت با بال‌های عظیم* اثر مارکز ساختاری منسجم و کامل، بدون حذف پایه‌ها دارد. این داستان به زندگی زوجی به نام‌های «پلایو» و «الیزندا» می‌پردازد که در یک بارندگی، پیرمردی فرتوت با بال‌هایی بزرگ را در حیاط خانه پیدا کردند. داستان در پی‌رفت اصلی خود، با وضعیّت پایدار اوّلیّه و شرح زندگی خانوادهٔ پلایو در خانه‌ای قدیمی و با ترسیم فضایی وهم‌آمیز آغاز می‌شود، سپس با ورود پیرمردی بال‌دار، به بحران و مرحلهٔ گذار می‌رسد. زن همسایه با دیدن پیرمرد اعلام می‌کند که او فرشته‌ای است که با تولّد نوزاد پلایو

به آنجا آمده، ولی به‌دلیل باران، ناتوان شده است. پلایو با توجّه به پنداری که فرشته‌ها را بازماندهٔ توطئه‌ای آسمانی می‌دانست، پیرمرد را درون مرغدانی زندانی کرد. فرونشستن تب نوزاد، پلایو و الیزندا را بر آن داشت که پیرمرد را رها کنند، امّا هجوم مردمی که برای دیدن فرشته آمده بودند، آن‌ها را وسوسه کرد که از این راه پولی به دست آورند. تردید کشیش در مورد فرشته یا اهریمن‌بودن پیرمرد، مردم را به هیاهوی بیشتری واداشت. آزارهای مردم و وضعیّت بدِ معیشتی، پیرمرد را بیمارگون و ناتوان‌تر کرد، امّا سرانجام در پایهٔ سوّم و وضعیّت پایدار ثانویّه، فرشتهٔ پیر بر سختی‌ها پیروز شد و با چند پر بزرگی که به تازگی بر بال‌هایش روئیده بودند و از بهبودی او خبر می‌دادند، آنجا را پروازکنان و همراه با وزش بادی از جانب دریا ترک کرد (ر.ک: گارسیا مارکز، ۱۳۷۷: ۳۸۱ـ۳۹۱).

ب) حذف وضعیّت متعادل اوّلیّه وآغاز روایت با بحران

اگر نویسندگان داستان‌های رئالیسم جادویی، روایت را با مرحلهٔ گذار آغاز کنند، در خلال روایت به وضعیّت متعادل اوّلیّه که از ابتدای داستان حذف می‌شود، اشاره خواهند کرد. مارکز در داستان *زیباترین غریق جهان*، نقطهٔ شروع داستان را با حذف موقعیّت متعادل اوّلیّه که زندگی پیشین مردم دهکده و شرح حال جامعه‌ای ایستا، با افرادی بیگانه با دنیای بیرون است، بر بحران و مرحلهٔ گذار که آمدن غریقی فراعادی، با ویژگی‌های تخیّلی به ساحل است، می‌نهد. زنان دهکده به تمیزکردن جنازه می‌پردازند تا او را به دریا بیندازند و مردان نیز به دهکده‌های اطراف می‌روند تا نشانی از وی بیابند. زنان، نسبت به جنازه، احساسی توأم با ستایش پیدا می‌کنند و هر کدام، او را در ذهن خویش، با همسرش مقایسه می‌کند. مردها از سبکسری زنانشان در انجام ویژهٔ مراسم آراستگی برای دفن مرد غریبه، متعجب می‌شوند و سعی می‌کنند، جنازه را زودتر به دریا بیندازند. پس از سپردن غریق به دریا و با دگرگون‌شدن شیوهٔ زیستن افراد، داستان به وضعیّت متعادل ثانویّه که سعی مردم در حفظ یاد غریق، با ساختن خانه‌هایی زیبا با درهای بزرگ و رویاندن گل، لابه‌لای صخره‌های دهکده است، می‌رسد (ر.ک: گارسیا مارکز، ۱۳۷۷: ۳۷۱ـ۳۷۹).

رمان *مسخ* اثر فرانتس کافکا (Franz Kafka) *نیز* که نوعی گریز از واقعیّت حاکم بر جامعه را به زبانی داستانی نشان می‌دهد، با حذف موقعیّت پایدار اوّلیّه و با تکیه بر مرحلهٔ گذار که تبدیل «گره‌گوار سامسا» به حشره است، شروع می‌شود. در داستان به وضعیّت متعادل اوّلیّه که انزوا، تنهایی و زندگی سخت گره‌گوار پیش از مسخ است، اشاراتی می‌شود و با شرح شیوهٔ زندگی وی، در

وضعیّت تازه‌ای که در مرحلهٔ گذار رخ داده است، ادامه می‌یابد. گره‌گوار، به سختی با وضعیّت جسمی جدید کنار می‌آید، امّا رفتارهای خانواده، سبب پناه‌بردن او به تنهایی می‌شود؛ تا آنجا که در وضعیّت متعادل ثانویّه، به فراوان‌شدن اندوه و خوگرفتن وی به زندگی جانوری و درنهایت مرگ می‌رسد (ر.ک: کافکا، ۱۳۹۳: ۷۰ـ۱۱).

داستان *آئورا* اثر کارلوس فوئنتس (Carlos Fuentes) نیز که زندگی «فلیپه مونترو» را با درآمیختن حوادث جادویی به نمایش می‌کشد، با حذف وضعیّت متعادل اوّلیّه و با تکیه بر بحران و مواجه‌شدن فلیپه با یک آگهی استخدامی شگفت‌آور، شروع می‌شود. آگهی چنان با زندگی فلیپه مطابقت دارد که گویی از روی احوال وی نوشته شده است. این بخش و در پی آن، راهیابی فلیپه به خانه‌ای اسرارآمیز، مرحلهٔ گذار داستان را شکل می‌دهند. در داستان به وضعیّت متعادل اوّلیّه که زندگی فلیپه پیش از خواندن آگهی است، اشاره‌هایی گذرا می‌شود و به جز این اشارات، مخاطب چیز دیگری از زندگی او نمی‌داند: «فلیپه مونترو، بورسیهٔ سابق در سوربون، تاریخدانی انباشته از اطّلاعات بی‌ثمر، خوکرده به کندوکاو در لابلای اسناد زردشده» (فوئنتس، ۱۳۷۹: ۱۲ـ۱۱). داستان با اقامت فلیپه در منزل زنی سالخورده به نام «کونسوئلو» که همراه با برادرزاده‌اش، آئورا، زندگی می‌کند و از فلیپه می‌خواهد که خاطرات شوهرش را بازنویسی کند و دیگر ماجراهای وهم‌آوری که برای فلیپه در منزل کنسوئلو اتّفاق می‌افتد، ادامه می‌یابد و در نهایت، با ایجاد حسّ یگانگی فلیپه با همسر کنسوئلو و ماندن وی در کنار آئورای فرتوت که تجسّم دیگری از کنسوئلو است، به وضعیّت متعادل ثانویّه و پایان می‌رسد.

ج) ساختار غیرخطی

در میان داستان‌های بررسی‌شده، داستان *صدسال تنهایی* اثر مارکز روساختی متفاوت با دیگر داستان‌ها دارد، زیرا نویسنده با به‌هم‌زدن نظم و ساختار اصلی، داستان را از وضعیّت متعادل ثانویّه آغاز می‌کند، سپس گریزی به وضعیّت متعادل اوّلیّه و مرحلهٔ گذار می‌زند. داستان با صحنهٔ اعدام اورلیانو بوئندیا که از حوادث بخش پایدار ثانویّه و زمان حال است، آغاز می‌شود، سپس به گذشته بازمی‌گردد و به بیان پایه‌های اوّل و دوّم می‌پردازد و پس از آن، بار دیگر به زمان حال می‌رسد. بدین‌ترتیب نویسنده با گریز از زمان حال به گذشته و بازگشت به حال، پی‌رفت‌ها را در یکدیگر ادغام کرده است. این داستان با آنکه پی‌رفت‌های فرعی فراوانی دارد، امّا در ژرف‌ساخت خود، از پی‌رفتی اصلی شکل گرفته است. وضعیّت متعادل اوّلیّه در ژرف‌ساخت داستان، به شکل‌گیری زندگی خوزه آرکادئو بوئندیا و

همسرش در دهکدهٔ پدری خود، اختصاص دارد. داستان با قتلی که خوزه آرکادئو مرتکب می‌شود و در پی عذاب وجدان ناشی از آن مهاجرت می‌کند، از وضعیت پایدار اوّل، وارد مرحلهٔ بحران و عدم تعادل می‌شود، امّا پس از بنانهادن دهکدهٔ زیبایی به نام ماکوندو، بار دیگر به حالتی پایدار می‌رسد و وضعیّت پایدار ثانویّه‌ای که ایجاد شده است، با اتّفاقاتی جادویی ادامه می‌یابد.

۲ـ۳ـ۲. ترکیب پی‌رفت‌ها

الف) ترکیب پی‌رفت اصلی: «محذوف ـ خارق‌العاده ـ واقع‌گرایانه».

داستان *زیباترین غریق جهان*، با حوادثی خارق‌العاده در مرحلهٔ گذار آغاز می‌شود و به پی‌رفتی واقع‌گرایانه در پایهٔ سوّم می‌رسد. ترسیم ویژگی‌های تخیّلی غریق زیبا، بخش جادویی داستان را در مرحلهٔ گذار تشکیل می‌دهد.

ب) ترکیب پی‌رفت اصلی: «محذوف ـ خارق‌العاده ـ خارق‌العاده».

داستان‌های *مسخ* و *آئورا* در پی‌رفت اصلی خود، چنین ترکیبی دارند. کافکا با ایجاد وضعیّتی که در آن انسانی به حشره تبدیل می‌شود، فضایی خارق‌العاده پیش روی خواننده گذاشته است که علاوه بر مرحلهٔ گذار، در وضعیّت پایدار ثانویّه نیز ادامه می‌یابد. داستان آئورا نیز بخش‌هایی شگفت‌انگیز مانند ترسیم خانهٔ تاریک و وهمناک با حوادثی شگفت‌آور، یگانگی رفتار آئورا و کنسوئلو، پیرشدن یکبارهٔ آئورا، شباهت فلیپه و همسر کنسوئلو و... را در مرحلهٔ گذار و وضعیّت پایدار ثانویّه دارد.

ج) ترکیب پی‌رفت اصلی: «خارق‌العاده ـ خارق‌العاده ـ خارق‌العاده».

داستان‌های صدسال تنهایی و پیرمرد فرتوت با بال‌های عظیم در پایه‌های پی‌رفت اصلی خود، چنین ترکیبی دارند. داستان *صدسال تنهایی*، با ترکیب شگفتی‌آفرین کولی‌ها با جادوهای برساختهٔ داستان، شیوهٔ رئالیسم جادویی را به اوج رسانده است. انتشار بلای بی‌خوابی از طریق شیرینی‌های اورسلا، موجوداتی جادویی از تیرهٔ وال‌ها با سر و بالاتنهٔ زنان و پوستی درخشان، مسخ، قالیچهٔ پرنده، بارش گل‌های زردرنگ، صعود پدر نیکانور به هوا با نیرویی عجیب (ر.ک: گارسیا مارکز، ۱۳۸۷: ۱۷۱ـ۲۸) و نمونه‌های دیگر، از بخش‌های جادویی داستان هستند که در هر سه پایهٔ اصلی داستان پراکنده‌اند. با آنکه این رمان سرشار از حوادث جادویی است، امّا جادویی‌ترین بخش‌ها در مرحلهٔ متعادل ثانویّه و زندگی در ماکوندو که تنهٔ اصلی رمان را شکل داده است، دیده می‌شود.

پایه‌های پی‌رفت اصلی داستان *پیرمرد فرتوت با بال‌های عظیم* نیز از حوادث جادویی تشکیل

شده است. ترسیم فضایی وهم‌آلود از زندگی پلایو و الیزاندا، دیدن پیرمردی فرتوت با بال‌هایی بزرگ در حیاط خانه، اشاره به پنداری که فرشته‌ها را بازماندهٔ توطئه‌ای آسمانی می‌دانست، فرونشستن تب نوزاد با ورود پیرمرد، روئیدن چند پر بزرگ بر بال‌های فرشتهٔ پیر، پرواز فرشته و مواردی دیگر از بخش‌های خارق‌العادهٔ داستان هستند.

۲ـ۴. بررسی طرح روایی و ترکیب پی‌رفت‌های حکایات منثور عرفانی

۲ـ۴ـ۱. طرح روایی

الف) ساختار خطّی و بدون حذف پایه‌ها

ساختار بخش عظیمی از حکایات عرفانی بررسی‌شده، ساختاری خطّی است که در آن با آغاز حرکت از وضعیّت پایدار اوّلیّه، به بحران و گذار که دربرگیرندهٔ امری خارق‌العاده است، می‌رسند، سپس با عبور از بحران، به وضعیّت پایدار دیگری در پایهٔ سوّم وارد می‌شوند: «چنانک نقل است از حارث بن اسد المحاسبی که بر طرف انگشت وسطای او رگی بودی که چون دست به طعام شبهت دراز کردی آن رگ برجستی» (کاشانی، ۱۳۹۴: ۳۷۳ـ۳۷۲).

حکایت با اشاره‌ای به رگ انگشت حارث آغاز شده است، سپس با دست‌بردن وی به سوی طعام شبهه‌ناک و جنبیدن رگ، به بحران می‌رسد و در پایهٔ سوّم که آگاه‌شدن او از حرام‌بودن طعام و بازایستادن از آن است، بار دیگر به وضعیّتی پایدار بازمی‌گردد[۲].

حکایت زیر نیز با وضعیّت متعادل اوّلیّه که به حضور شیخی با اصحابش در مجلسی اختصاص دارد، آغاز می‌شود و با ایجاد شبهه در یکی از حاضران ادامه می‌یابد. در مرحلهٔ گذار، فردی که دچار شبهه شده بود، خوابی روشنگر می‌بیند و در خواب، به سؤال وی پاسخ داده می‌شود. در وضعیّت متعادل ثانویّه، آن شخص از خواب برمی‌خیزد و قادر به درک سخن شیخ می‌شود:

> «چنانک وقتی یکی از مشایخ با اصحاب خود در اثنای کلام گفت من در سماع این کلام با شما مساویم. این سخن بر بعضی از حاضران مشکل نمود، بدین شبهت که هر قایلی پیش از تکلّم داند که چه خواهد گفت و مستمع بعد از تکلّم آن بداند، پس میان ایشان مساوات چگونه صورت بندد. آن شب بخواب دید که کسی با او گفتی غوّاص اگرچه در بحر پیشتر از منتظران بر ساحل صدف جمع کند و دُرر با خود دارد ولیکن در مشاهدهٔ صورت آن در وقتی‌که از بحر بیرون آید و صدف بگشاید با منتظران بر ساحل مساوی بود. چون از خواب درآمد متنبّه شد و آن شبهت از وی برخاست و مراد سخن شیخ فهم کرد»

(همان: ۲۳۱ـ۲۳۰).

ب) حذف وضعیّت متعادل اوّلیّه وآغاز روایت با بحران

در حکایت‌های عرفانی جز در مواردی معدود، تمایلی به حذف وضعیّت متعادل اوّلیّه دیده نمی‌شود و غالباً در پایهٔ اوّل، شرح حال یا بیان وضعیّتی از عارف می‌آید، امّا در مواردی نیز موقعیّت متعادل اوّلیّه نادیده گرفته شده است و روایت با مرحلهٔ گذار آغاز می‌شود. این حکایات در بسیاری از موارد به بیان خوابی عارفانه با مضامینی همچون دیدار با خداوند، فرشتگان، پیامبران، امامان یا عارفی متوفّی و طرح پرسشی از آنان، با اهدافی همچون بزرگ‌کردن خواب‌بیننده، تأکید بر مقام یا نیکویی سرنوشت عارف و مانند این‌ها اختصاص می‌یابد:

«جنید گوید: در خواب دیدم که دو فریشته از آسمان بیامدند؛ یکی ازیشان مرا سؤال کرد که صدق چیست؟ من گفتم: وفاکردن به عهد. آن دیگر گفت: راست گفتی. پس بازِ آسمان شدند» (قشیری، ۱۳۹۱: ۵۶۵).

در مواردی نیز کرامتی از عارف ذکر می‌شود:

«خیرالنّسّاج را خاطری پدیدار آمد که جنید بر در وی است، آن خاطر از خود دفع کرد. خاطری دیگر به مدد آن آمد، هم به دفع آن مشغول شد. سه‌دیگر خاطر ببود. بیرون آمد، جنید را دید ـرضی‌الله عنهماـ بر در استاده. گفت: یا خیر، اگر خاطر اوّل را متابع بودیی و اگر سنّت مشایخ را به جای آوردیی، مرا چندین بر در نبایستی استاد» (هجویری، ۱۳۸۴: ۵۶۳)

در این حکایت، وضعیّت پایدار اوّلیّه می‌توانست به شرح مختصری از حضور خیرالنّسّاج در سرای اختصاص داشته باشد، امّا نویسنده آن را حذف کرده است و حکایت را با بیان معنیی که در این قسمت دربارهٔ آن سخن می‌گوید، آغاز می‌کند. پس از بیان مرحله‌ی گذار، روایت به وضعیّت پایدار ثانویّه می‌رسد که در آن، خیرالنّسّاج، جنید را بر در می‌یابد[۳].

ج) ساختار غیرخطی

اگرچه در روایت‌های کهن، فرایند خوانش اغلب روبه جلو است (ر. ک: رضوانیان، ۱۳۸۹: ۹۹)، امّا این مطلب بدین معنا نیست که خلاف آن در روایت‌ها دیده نشود؛ چنان‌که در برخی از حکایت‌های بررسی‌شده، راوی حکایت را با عباراتی مانند «سبب توبهٔ وی آن بود که...» و در نتیجه با وضعیّت متعادل ثانویّه آغاز می‌کند، سپس با نگاهی به عقب، گریزی به وضعیّت متعادل اوّلیّه و

مرحلهٔ گذار می‌زند، برای مثال در بیان حالات بشر حافی آمده است:

«...سبب توبهٔ وی آن بود که اندر راه کاغذی یافت؛ بسم الله برو نبشته و پای بر وی همی نهادند. برگرفت، درَمی داشت؛ غالیه خرید و آن کاغذ را مطیّب گردانید و اندر شکاف دیواری نهاد. به خواب دید که هاتفی آواز داد که یا بشر! نام من مطیّب کردی و ما نام تو بویا کردیم اندر دنیا و آخرت» (قشیری، ۱۳۹۱: ۷۵).

حکایت بالا با وضعیّت پایدار ثانویّه که توبهٔ بشر است، آغاز می‌شود، سپس نویسنده به بیان وضعیّت متعادل اوّلیّه که رفتن بشر در راهی است، می‌پردازد. وقتی‌که بشر، کاغذی بر زمین می‌یابد، روایت به بحران می‌رسد، زیرا بر کاغذ نام خداوند نوشته شده بود و بشر تصمیم می‌گیرد که با تنها درمی که دارد، آن را بویا کند. این مرحله با آمدن هاتفی به خواب بشر و بشارت رسیدن وی به مقام والای دنیوی و اخروی، ادامه می‌یابد و در وضعیّت پایدار ثانویّه‌ای که پس از آن شکل می‌گیرد، بشر از گناه بازمی‌گردد و توبه می‌کند. این حکایت در روساخت خود چنین ترکیبی دارد: وضعیّت پایدار ثانویّه ـ وضعیّت پایدار اوّلیه ـ مرحلهٔ گذار.

اگر روایت را به ساختار خطّی که در ژرف‌ساخت روایت پنهان است، برگردانیم به ساختار «وضعیت پایدار اوّلیّه ـ مرحلهٔ گذار ـ وضعیّت پایدار ثانویّه» که عبارت از «رفتن بشر در راهی ـ یافتن کاغذ، بویاکردن آن و شنیدن ندای هاتف ـ توبه» است، می‌رسیم[۴].

۲ـ۴ـ۲. ترکیب پی‌رفت‌ها

الف) ترکیب پی‌رفت اصلی: «محذوف ـ خارق‌العاده ـ واقع‌گرایانه».

در حکایات بررسی‌شده، نیروهای فراطبیعی عمدتاً در مرحلهٔ گذار ظهور می‌کنند، زیرا ساختار کلّی حکایات، بر اساس انگیزهٔ نویسنده برای برجسته‌کردن کرامت ولی بنا نهاده شده است. تودوروف (Todorv) با بیان مثال‌هایی، به‌طورکلّی نشان می‌دهد که در داستان‌های کهن، نیروهای فراطبیعی در دوران گذار ظهور می‌کنند و در وضعیّت‌های آغاز و پایان داستان، حضور ندارند. وجود چنین نیروهایی در متن، نوعی گسست در نظام قوانین پذیرفته‌شدهٔ طبیعی است و ایجاد گسست در قوانین، علّت وجودی این نیروها، به‌شمار می‌آید. پیدایش این حوادث عجیب، موجد تردید خواننده و علّت اصلی دگرگونی و گذار نیز هستند (احمدی، ۱۳۸۶ ب: ۲۹۶)؛ ازهمین‌رو ترکیب پی‌رفت اصلی بسیاری از داستان‌ها و حکایات کهن «واقع‌گرایانه ـ خارق‌العاده ـ واقع‌گرایانه»، خواهد بود. با آنکه بخش بزرگی از حکایات بررسی‌شده از الگوی فوق پیروی کرده‌اند، امّا نویسندگان

متون تصوّف، در مواردی نیز با حذف پایهٔ اوّل، شکل‌های دیگری از ترکیب‌های پرکابرد را نیز به‌کاربرده‌اند، برای مثال در موارد معدودی، با صرف‌نظرکردن از پایهٔ اوّل در طرح اصلی حکایات، از ترکیب «محذوف ـ خارق‌العاده ـ واقع‌گرایانه» نیز استفاده کرده‌اند. حکایت زیر دارای چنین پی‌رفتی است:

«درویشی عزیز از اصحاب خانقاه من، بعد از وفات، شیخ ما ابوسعید، قدس الله روحه العزیز، را به خواب دید که شیخ را گفتی: ای شیخ! تو در دنیا بر سماع ولوعی تمام داشتی. اکنون حال تو با سماع چیست؟ شیخ روی به وی کرد و گفت:

از لحن‌های موصلی و لحن ارغنون　　آواز آن نگـار مـرا بی‌نیـاز کرد

چون شیخ این بگفت، آن درویش نعره‌ای بزد و از خواب بیدار شد و حالتی بر وی پدید آمد. چون ساکن شد و ما از وی حال بپرسیدیم ما را حکایت گفت» (میهنی، ۱۳۸۱: ۳۷۷).

وضعیّت پایدار اوّلیّه در حکایت بالا حذف شده است و روایت با بیان رؤیا که از مؤلّفه‌های پرکاربرد حکایات عرفانی به‌شمارمی‌رود، آغاز می‌شود، سپس با نعره‌زدن درویش و برخاستن وی از خواب، به وضعیّت متعادل دوّم می‌رسد و وضعیّت پایدار ایجادشده، در سخن‌گفتن درویش با اطرافیان ادامه می‌یابد[۵].

ب) ترکیب پی‌رفت اصلی: «محذوف ـ خارق‌العاده ـ خارق‌العاده».

در حکایات این دسته، پایهٔ اوّل به بیان وضعیّت یا امری واقع‌گرایانه اختصاص دارد، بنابراین می‌توان ترکیب پی‌رفت آن‌ها را شکل دیگری از ترکیب پرکاربرد پی‌رفت «واقع‌گرایانه ـ خارق‌العاده ـ خارق‌العاده» در میان حکایات عرفانی دانست که در آن پایهٔ اوّل حذف شده است. دلیل خارق‌العاده‌بودن پایه‌های دوّم و سوّم در این حکایات، معمولاً کنش‌هایی از قبیل بیان خوابی شگفت در پایهٔ دوّم و تعبیر آن در پایهٔ سوّم، پیش‌گویی شیخ در پایهٔ دوّم و محقّق‌شدن آن در پایهٔ سوّم، دعای عارف در پایهٔ دوّم و اجابت آن در پایهٔ سوّم و مواردی مانند این‌هاست. در حکایت بسیار کوتاه زیر می‌توانیم این ترکیب را ببینیم:

«...چنان بود که مرید ابوتراب نخشبی را افتاد، درحال که نظر بایزید بر وی افتاد نعره‌ای بزد و جان داد» (نجم رازی، ۱۳۸۳: ۳۲۳).

در این حکایت، وضعیّت پایدار اوّلیّه حذف شده و روایت با مرحلهٔ گذار که نگاه پرقدرت بایزید بر مرید نخشبی است، آغاز می‌شود و بلافاصله به وضعیّت پایدار ثانویّه که در آن، مرید از

هیبت نگاه بایزید جان می‌دهد، می‌رسد.

حکایت زیر نیز همین ترکیب پی‌رفت را دارد:

«سریّ سقطی گوید شبی بعد از آنکه از اوراد فارغ شدم پای در محراب بکشیدم. ناگاه آوازی شنیدم که یا سَری کَذا تُجالِسُ المُلوکَ. درحال پای با خود کشیدم و گفتم بعزّت تو که مِن بعد هرگز پای دراز نکشم. جنید گوید شصت سال بعد از آن در حیات بود و هرگز پای دراز نکشید نه در روز و نه در شب» (کاشانی، ۱۳۹۴: ۲۰۵).

نویسنده، حکایت را با حذف وضعیّت پایدار اوّلیّه، از بحران و مرحلهٔ گذار که پای‌کشیدن سری در محراب و شنیدن ندای هاتفی در پاسخ است، آغاز می‌کند. در وضعیّت پایدار ثانویّه، سری شصت سال پس از آن ماجرا، پای خود را در هیچ روز و شبی نمی‌کشد و خواننده در این پایه نیز، با عملی کرامت‌گونه که از طاقت مردم عادی خارج است، روبرو می‌شود[۶].

ج) ترکیب پی‌رفت اصلی: «خارق‌العاده ـ خارق‌العاده ـ خارق‌العاده».

در حکایت‌های عرفانی، علاوه بر مرحلهٔ گذار، در دیگر پایه‌های روایت نیز از حادثه‌های فرعی خارق‌العاده استفاده می‌شود تا طرح منسجم باشد و حوادث اصلی داستان بسط یابد؛ همچنین داستان به اوج برسد یا چرخشی در آن پدید آید. درصورتی‌که در حکایت‌های عرفانی، علاوه بر پایهٔ دوّم که معمولاً دربردارندهٔ رویدادی شگفت‌انگیز است، در پایهٔ اوّل و سوّم نیز امری خارق‌العاده گنجانده شود، حکایت به میزان بیشتری با شیوهٔ رئالیسم جادویی که آگنده از وقایع مختلف حیرت‌آور است، پیوند می‌یابد. بیشتر حکایت‌هایی که پی‌رفت آن‌ها، از سه پایهٔ «خارق‌العاده» تشکیل شده است، دارای حادثه‌ای اصلی و شگفت‌انگیز در مرحلهٔ گذار هستند که کنش اصلی حکایت محسوب می‌شود، امّا در پایه‌های اوّل و سوّم نیز اموری حیرت‌انگیز یا فراطبیعی وجود دارد که با عادت‌های زندگی اشخاص متناظر نیستند. گاهی پایهٔ سوّم، نتیجهٔ خارق‌العادهٔ کنش در مرحلهٔ گذار است و رابطهٔ علّت و معلولی در میان گذار و پایهٔ سوّم مشاهده می‌شود؛ گاهی نیز در پایهٔ اوّل حکایات، دلیلی غیرعادی و نیرویی غیبی وجود دارد که شاید خواننده پیش از اتمام خواندن، با آن درگیر نشود، امّا وقتی‌که حکایت خوانده شد، به علّت شگفت‌انگیز آن پایه نیز پی می‌برد و آن را کنشی خارق‌العاده می‌یابد، مثلاً در وضعیّت متعادل اوّلیّه که روزی شیخ، برای نماز از سرای بیرون نمی‌آمد و نماز، بیگاه شده بود؛ همه‌چیز طبیعی به نظر می‌رسد، امّا وقتی‌که شیخ در پایهٔ دوّم، علّت آن تأخیر را دست‌زدن دنیا به دامانش، اعلام می‌کند و می‌گوید: «وقتی نماز بیگاه شد، فرزندم مفضّل را در

کار دنیا کردم؛ تا دنیا دست از من برداشت» (ر.ک: میهنی، ۱۳۸۱: ۱۹۹)، می‌توان به خارق‌العاده‌بودن پایهٔ اوّل و حضور نیروهای فراطبیعی در آن پی برد.

در حکایت زیر در هر سه پایهٔ اصلی روایت، با حوادثی عجیب روبرو می‌شویم که به ترکیب پی‌رفتی با سه پایهٔ خارق‌العاده می‌انجامد:

«و معروف است اندر خلافت امیرالمؤمنین عمر ـ رضی الله عنه ـ رود نیل بر عادت خود باستاد؛ از آنچه اندر جاهلیّت هر سال کنیزکی آراسته در وی انداختندی تا روان شدی. عمر ـ رضی الله عنه ـ بر کاغذپاره‌ای نبشت که: ای آب، اگر به خود استاده‌ای، روا نباشد، اگر به فرمان خدای ـ عزّ و جلّ ـ استاده‌ای، عمر می‌گوید: برو. چون کاغذ اندر آب انداختند آب روان گشت» (هجویری، ۱۳۸۴: ۳۱۸).

پایهٔ اوّل حکایت، به بازایستادن رود نیل، برای گرفتن قربانی اختصاص دارد. در پایهٔ دوّم که مرحلهٔ گذار است، عمر نامه‌ای در نیل می‌اندازد و به آن، دستور حرکت می‌دهد. در پایهٔ سوّم، با برخاستن بحران، روایت به وضعیّتی پایدار که روان‌شدن نیل است، می‌رسد[۷].

۲ـ۵. مقایسه

ساختار حکایات عرفانی با حرکتی خطّی از تعادل به سوی بحران و سپس بازگشت به تعادل، سه مرحلهٔ «موقعیّت پایدار اوّلیّه، مرحلهٔ گذار و موقعیّت پایدار ثانویّه» را به خوبی نشان می‌دهند، امّا در مواردی از فرم مألوف خود خارج شده‌اند و نحوهٔ شروع روایت با وضعیّت متعادل یا گذار و نیز ترتیب پایه‌های پی‌رفت اصلی روایت تغییر کرده‌اند، تا آنجا که می‌توان آن‌ها را نمونه‌ای ساده‌تر از طرح روایی داستان‌های رئالیسم جادویی نوین انگاشت. از نظر بررسی ساختاری، می‌توان بر اساس نظریهٔ برمون، شباهت‌های میان حکایات و داستان‌های بررسی‌شده را در سه مورد جمع‌بندی کرد: اوّل؛ «ساختار خطّی و بدون حذف پایه‌ها»، دوّم؛ «حذف وضعیّت متعادل اوّلیّه وآغاز روایت با بحران»، سوّم؛ «ساختار غیرخطی».

در میان حکایات و داستان‌های بررسی‌شده، ترکیب پی‌رفت‌های مشترکی، از نظر اشتمال بر امر خارق‌العاده یا واقع‌گرایانه، وجود دارد که عبارت‌اند از: اوّل؛ «محذوف ـ خارق‌العاده ـ واقع‌گرایانه»، دوّم؛ «محذوف ـ خارق‌العاده ـ خارق‌العاده»، سوّم؛ «خارق‌العاده ـ خارق‌العاده ـ خارق‌العاده».

آغاز طرح روایی با یک پی‌رفت خارق‌العاده در مرحلهٔ گذار، اصلی‌ترین شباهت ساختاری آثار بررسی‌شده را تشکیل می‌دهد و تفاوت برجستهٔ آن‌ها در اشارات نویسندگان داستان‌های رئالیسم

جادویی به وضعیّت متعادل اوّلیّه، در خلال روایت و پس از مرحلهٔ گذار است، زیرا نویسندگان رمان و داستان‌های کوتاه، نسبت به نویسندگان حکایت، فرصت بیشتری برای پرداختن به جزئیّات داستان دارند.

آثار رئالیسم جادویی، نظامی با عناصر همبسته در سازمانی از عناصر واقعی و فراواقعی برای شکل‌دادن به کلیّتی سنجیده گرد هم آورده‌اند. وجود معنی کلّی در رئالیسم جادویی را می‌توان در اعتقاد موریس مرلوپنتی (Maurice Merleau-Ponty) به لزوم آفرینش معنایی فراگیر برای دریافت معنای اجزاء نیز کاوید (ر.ک: احمدی، ۱۳۸۶ ب: ۱۶۵). در رئالیسم جادویی باآنکه تفکیک‌پذیری میان عناصر واقعی و شگفت، سبب معنابخشیدن به این شیوه می‌شود (ر.ک: خزاعی‌فر، ۱۳۸۴: ۳)، امّا زمینهٔ رئالیستی و جادویی داستان‌ها تنها در مناسبت با یکدیگر معنا می‌یابند؛ بدین‌ترتیب بررسی کارکردهای گزاره‌های روایات، در ارتباط با هم و در طرحی متّحد، ضروری به نظر می‌رسد. اگرچه داستان‌های رئالیسم جادویی معنایی کلّی در اختیار خواننده قرار می‌دهند، امّا متونی آفریننده هستند و خواننده را در نتیجه‌گیری آزاد می‌گذارند، بنابراین خواننده می‌تواند با بازسازی داستان در ذهن خود، آن را دوباره بیافریند و معنایی شخصی از آن به دست آورد. تئودور آدورنو اصل زیبایی‌شناسی مدرن را رهایی از معنا معرّفی می‌کند (احمدی، ۱۳۸۶ ب: ۵۷۳)، بنابراین در متن معنای نهایی و قطعی وجود نخواهد داشت. در حکایت‌های عرفانی با ارائه‌ی تصویری از باورهای همگانی، نیروی خیال‌پردازی خواننده تضعیف می‌شود و عقاید مهم محوریّت می‌یابند؛ همچنین مؤلّف ممکن است با تأویل خاصّی از اثرش که آن را نادرست می‌داند، موافق نباشد، بنابراین حکایات عرفانی سازگار با دیدگاه سنّتی هرمنوتیک که متن را دارای معنایی اصیل و نهایی می‌دانست و یافتن نیّت مؤلّف برای رسیدن به این معنای یکّه بسیار مهم بود (همان: ۵۹۰)، معنایی نهایی دارند و برای داشتن یک داوری درست دربارهٔ متن، باید آن معنی را درک کنیم. دست‌یابی به ادراک از طریق تخییل در حکایت‌های عرفانی نیز ناظر به همین ویژگی است.

مهم‌ترین ویژگی کارکرد کنشی در داستان‌های رئالیسم جادویی خلق حسّ تعلیق و اضطراب است که از عناصر فانتزی و به ویژه وهمناک به شمار می‌رود. ویژگی اتّفاقی‌بودن حادثه ویژگی منحصر به فرد هر رویداد است (ر.ک: بی‌نیاز، ۱۳۹۳: ۲۲۰) و رعایت آن در داستان‌های رئالیسم جادویی سبب می‌شود که پی‌رفت‌های بعدی تا حدود زیادی غیرقابل پیش‌بینی باشد، ولی در حکایات عرفانی، همانندی‌های روایی فراوانی وجود دارد که از شکل‌های نسبت بینامتنی محسوب

می‌شود و در آن، ساختار متنی پایهٔ متنی دیگر قرار می‌گیرد (ر.ک: احمدی، ۱۳۸۶ الف: ۲۲۴). حکایات بررسی‌شده، معمولاً ترجمه‌ای[۸] از یکدیگر هستند و در ترتیب رویدادهای خود، از الگویی کلّی پیروی می‌کنند و بحث تکرار را با خود به همراه می‌آورند. هر حکایت، شکل دگرگون‌شدهٔ حکایت دیگر است و با توجّه به ترکیب آن‌ها می‌توان به معنای ترکیب نظام یا ساختار حکایات رسید. شباهت این داستان‌ها به هم، به کارکردهای مشترک و یکسان ذهن آدمی در فرهنگ و دوره‌ای خاص بازمی‌گردد و این دگرگونی که هر حکایت را به شکل دیگری درمی‌آورد، به شیوهٔ دگرگونی در کارکرد ذهن انسان مرتبط است. تجربیّات متناوب با عناصر مشابه و اشارات مستمر راوی به آن‌ها، کارکرد مهمّی در زنجیرهٔ حکایات ایفا می‌کنند و آن، تشدید حسّ رئالیستی‌بودن حکایات به شکل غیرمستقیم، ایجاد ضرباهنگی مستمر در رویدادها، اتّحاد ارگانیک و هماهنگی اجزا و پایه‌های حکایات، برجای گذاشتن تأثیری واحد در خواننده، نمایش مشابهت اندیشه‌ها، پدیدآمدن ریتمی در متن، به وجودآوردن وحدتی اندام‌وار در داستان و بخشیدن کیفیّتی به نام «تکنیک توازی» یا «قرینه‌سازی»[۹] به این آثار است.

پیوندی که میان کنشی در حکایت‌های عرفانی با کنش‌های مشابه در زمینهٔ معنایی متن ایجاد می‌شود، پیوندی دلالت‌گر است و دلالت معنایی ویژه‌ای از آن کنش ارائه می‌کند. این نکته به ویژه زمانی که برای دوّمین و چندمین بار کنش‌های دیگر را در پیوند با کنش‌های مشابه و زمینهٔ متن قرار دهیم آشکار می‌شود، زیرا وقتی‌که چند بار کنش‌های مشابه را مرور کنیم، کنش‌های عرفا تا حدودی برایمان قابل پیش‌بینی می‌شود. بدین‌ترتیب ویژگی اتّفاقی‌بودن حادثه در قسمت‌های مشخّصی از حکایت که معمولاً پی‌رفت سوّم یا وضعیّت متعادل ثانویه است، بسیار کم‌رنگ می‌شود؛ چنان‌که خواننده در بسیاری از موارد، می‌تواند پایهٔ سوّم را که به مضامینی مانند توبهٔ منکر اختصاص دارد، حدس بزند.

همچنین حکایات عرفانی جایی به پایان می‌رسند که رخداد اصلی به نتیجه رسیده باشد و هم‌گام با آن حکمی دینی، مذهبی یا اخلاقی به خواننده منتقل شده باشد؛ به بیان دیگر پایان و نتیجه دارند، امّا داستان‌های رئالیسم جادویی گاهی پایانی ندارند.

توالی اجزا در حکایات عرفانی بیش از رئالیسم جادویی دیده می‌شود و محور اصلی حکایات به واسطهٔ توضیحات غیرضروری و روایات ضمنی دیگر چندان از هم گسیخته نمی‌شود، درحالی‌که در داستان‌های رئالیسم جادویی گاهی روایت اصلی متوقّف می‌شود تا وقایع ضمنی دیگری به داستان

افزوده شود. حکایت‌های عرفانی، صرف نظر از حادثهٔ شگفت، ساده هستند و کارکرد مفهومی آن‌ها، غالباً تقابل نیروهای خیر و شر است که در خدمت هدف اصلی کتاب و ترویج عقاید دینی قرار دارد و به قصد لذّت‌بخشی نوشته نشده‌اند، امّا خیال‌نگاری رئالیسم جادویی به آفرینش دنیایی سرشار از غرایب عالم منجر می‌شود، زیرا داستان‌های این شیوه برای روایت الگوی موضوعی مشخّصی ندارد و معمولاً دربردارندهٔ رویدادهای متفاوتی هستند، بنابراین برانگیختن خیال و تأثیر در نفوس از کارکردهای داستان می‌شود. طبع نویسندگان این شیوه به درجه‌ای رسیده است که روش‌ها و هدف‌های این نوع نوشتار را به خوبی می‌شناسند و با چنین دانشی به نوشتن مبادرت می‌ورزند و با پیش‌اندیشی، لوازم و طرح کار خود را انتخاب می‌کنند و برای طرحی که به صورت گزاره‌هایی در ذهن دارند، زمینه‌چینی می‌کنند و اثر را به نگارش درمی‌آورند، آن‌گاه در آن تجدید نظر می‌کنند و چه بسا عناصری را به آن بیفزایند یا از آن بکاهند. بدین‌ترتیب رئالیسم جادویی را می‌توان صناعتی خواند، امّا تجارب ناشی از خلسه‌های عرفانی در حکایت‌های عرفانی، وجه صناعتی کم‌رنگ‌تر و وجه الهامی عمیق‌تری دارد.

علاوه بر آنچه گفته شد یکی از دلایلی که شکل داستان‌های رئالیسم جادویی را به سمت تکامل‌یافته‌تری پیش برده است، ارتباط کنش‌ها با یکدیگر و تأکید بر انگیزه‌ها، منش، شکل‌گیری قهرمان و حوادثی بسیار و پیاپی است که شخصیّت در مسیر تکامل خود تجربه می‌کند؛ همچنین استنباط شخصیّت از جهان پیرامون و نحوهٔ انعکاس‌یافتن واقعیّت‌ها در ذهن وی اهمیّت دارد و گزارش می‌شود؛ در صورتی که در حکایت‌های عرفانی کنش‌ها به خودی خود کامل هستند و تأکید اصلی بر کنش و هدف آن است و شخصیّت را ابزار و مأموران کنش می‌داند که با کنش خود طرح را پیش می‌برد و در عین حال که طرح کامل می‌گردد، مقام معنوی آن‌ها نیز برجسته‌تر می‌شود؛ چنان‌که در آن‌ها سرگذشت‌های بسیار نقل می‌شوند و شکل داستان به داستان کوتاه گرایش می‌یابد؛ همچنین تنها مشاهدات شخصیّت بیان می‌شوند و خواننده فقط گزارشی از آنچه شخصیّت می‌بیند را می‌خواند.

در حکایت‌های عرفانی، کارکرد توصیفی داستان کمک می‌کند که خواننده علل کنش‌های شگفت را که قدرت لایزال است، دریابد، امّا در داستان‌های رئالیسم جادویی علّت پدیده‌های غیرطبیعی عمدتاً در تاریکی می‌ماند؛ چنان‌که در داستان **مسخ** خواننده در علّت تبدیل گره‌گوار به حشره، در تردید می‌ماند.

۳. نتیجه‌گیری

کلود برمون ساختاری سه‌مرحله‌ای برای بررسی روایات ارائه داده است که در آن، حرکتی تدریجی از وضعیّت پایدار اوّل به عدم تعادل یا مرحلهٔ گذار و سپس بازگشت به وضعیّتی پایدار وجود دارد. مطالعهٔ حکایات عرفانی مشتمل بر وقایع شگفت‌انگیز و داستان‌های رئالیسم جادویی بر اساس این نظریه، نشان می‌دهد که این آثار در ساختار و ترکیب پی‌رفت شباهت‌هایی دارند. از نظر ساختاری می‌توان شباهت‌های میان آثار را در استفادهٔ هر دو سو از «ساختار خطّی بدون حذف پایه‌ها»، «حذف وضعیّت متعادل اوّلیّه وآغاز روایت با بحران» و «ساختار غیرخطّی» جمع‌بندی کرد. ساختار خطّی بدون حذف هیچ‌کدام از پایه‌ها، به شکل «وضعیّت متعادل اوّلیّه ـ مرحلهٔ گذار ـ وضعیّت متعادل ثانویّه»، پرکاربردترین ساختار در میان حکایات بررسی‌شده است که در داستان *پیرمرد فرتوت با بال‌های عظیم* نیز قابل‌بازیابی است.

نویسندگان متون تصوّف، جز در مواردی، تمایلی به حذف وضعیّت متعادل اوّل نداشته‌اند و بهتر دانسته‌اند که در پایهٔ اوّل، شرح وضعیّتی از عارف را بگنجانند. در حکایات بررسی‌شده، گرایش به حذف موقعیّت متعادل اوّلیّه و آغاز روایت با مرحلهٔ گذار، بیشتر به بیان خوابی عارفانه با مضامینی همچون دیدار با خداوند، فرشتگان، پیامبران، امامان یا عارف درگذشته و گفت‌وگو با آنان، با اهدافی همچون بزرگ‌کردن خواب‌بیننده، تأکید بر مقام یا نیکویی سرنوشت عارف و مانند این‌ها اختصاص می‌یابد. حذف وضعیّت متعادل اوّلیّه و آغاز روایت با بحران، در داستان‌های *زیباترین غریق جهان، مسخ* و *آئورا* نیز دیده می‌شود. نویسندگان این آثار، با انحراف از فرم مألوف روایت و حذف وضعیت متعادل اوّلیّه، روایت را با مرحلهٔ گذار شروع می‌کنند و به‌تدریج به مرحلهٔ تعادل می‌رسانند. به‌طورکلّی می‌توان گفت آغاز طرح روایی با یک پی‌رفت خارق‌العاده در مرحلهٔ گذار، اصلی‌ترین شباهت ساختاری داستان‌ها و حکایات بررسی‌شده است و تفاوت آن‌ها در این بخش، به اشارات نویسندگان داستان‌های رئالیسم جادویی به وضعیّت متعادل اوّلیّه، در خلال روایت و پس از مرحلهٔ گذار بازمی‌گردد، زیرا نویسندگان داستان‌های کوتاه و رمان، نسبت به نویسندگان حکایت‌های کهن، فرصت بیشتری برای پرداختن به جزئیّات داستان دارند.

در بخش ساختار غیرخطّی، با درهم‌ریختگی ترتیب پایه‌های پی‌رفت اصلی، مانند آغاز با وضعیّت متعادل ثانویّه و گریز به عقب مواجهیم که در تعدادی از حکایات و داستان *صدسال تنهایی* دیده می‌شود.

از نظر ترکیب پی‌رفت‌های «خارق‌العاده» و «واقع‌گرایانه» نیز، سه ترکیب پی‌رفت مشترک در میان آثار مشاهده شد که عبارت‌اند از: «محذوف ـ خارق‌العاده ـ واقع‌گرایانه»، «محذوف ـ خارق‌العاده ـ خارق‌العاده»، «خارق‌العاده ـ خارق‌العاده ـ خارق‌العاده».

ترکیب پی‌رفت «محذوف ـ خارق‌العاده ـ واقع‌گرایانه»، می‌تواند دنبالهٔ پی‌رفت پرکاربرد «واقع‌گرایانه ـ خارق‌العاده ـ واقع‌گرایانه» در حکایات بررسی‌شده باشد که در آن، وضعیّت متعادل اوّلیّه حذف شده است، زیرا خواننده حدس می‌زند که در پایهٔ اوّل، امری واقع‌گرایانه جریان دارد. این ترکیب در داستان‌های رئالیسم جادویی نیز کاربرد دارد؛ چنان‌که در داستان *زیباترین غریق جهان*، امر خارق‌العاده تنها در مرحلهٔ گذار به کار رفته است و در وضعیّت متعادل ثانویّه دیده نمی‌شود.

ترکیب پی‌رفت «محذوف ـ خارق‌العاده ـ خارق‌العاده» در حکایات، غالباً به دعا و اجابت آن، مناجات و ندای هاتفی که پاسخ می‌دهد، پیش‌گویی شیخ و محقّق‌شدن آن و مواردی از این قبیل که در پایه‌های دوّم و سوّم آمده‌اند، اختصاص دارد. در داستان‌های *آئورا* و *مسخ* نیز امر خارق‌العاده که در وضعیّت متعادل اوّل وجود نداشت، پس از ظهور در مرحلهٔ گذار، به وضعیّت متعادل ثانویّه نیز راه می‌یابد؛ چنان‌که در داستان *مسخ*، شخصیّت اصلی در وضعیّت متعادل ثانویّه نیز جسمی جادویی و شگفت‌آور دارد.

همچنین گاهی برخی از حکایت‌ها، با وجود بناشدن بر زمینه‌ای رئالیستی، واقعیّت و خیال را چنان به هم آمیخته‌اند که امر خیالی، همپای زمینه‌ی واقعی، در سرتاسر داستان پیش می‌رود و علاوه بر مرحلهٔ گذار، در هر دو پایه‌های متعادل نیز امری خارق‌العاده وجود دارد. حکایاتی که در این دسته قرار گرفته‌اند، معمولاً حادثهٔ شگفت‌انگیز محوریی را در مرحلهٔ گذار جای داده‌اند و در دو پایهٔ دیگر نیز رخدادی خارق‌العاده به نمایش می‌گذارند. این ترکیب در داستان‌های *صدسال تنهایی* و *پیرمرد فرتوت با بال‌های عظیم* نیز دیده می‌شود.

صرف نظر از شباهت و تفاوت در ساختار اصلی و ترکیب پی‌رفت‌های رئالیسم جادویی و حکایت‌های عرفانی، می‌توان تفاوت‌هایی را در کارکردهای آن‌ها نشان داد. داستان‌های رئالیسم جادویی متونی آفریننده هستند که خواننده را در نتیجه‌گیری آزاد می‌گذارند، امّا حکایت‌های عرفانی با ارائه‌ی تصویری از باورهای همگانی، نیروی خیال‌پردازی خواننده را ضعیف می‌کنند و مانع می‌شوند.

مهم‌ترین ویژگی کارکرد کنشی در داستان‌های رئالیسم جادویی ایجاد تعلیق است و رعایت ویژگی اتّفاقی‌بودن حادثه، سبب می‌شود که پی‌رفت‌های بعدی تا حدود زیادی غیرقابل پیش‌بینی باشد، ولی در حکایات عرفانی، با توجّه به همانندی‌های روایی فراوان، ویژگی اتّفاقی‌بودن حادثه در قسمت‌های مشخّصی از حکایت که معمولاً پی‌رفت سوّم یا وضعیّت متعادل ثانویه است، بسیار کم‌رنگ می‌شود و در بسیاری از موارد، پی‌رفت نهایی از پیش آشکار است. همچنین حکایات عرفانی پایان و نتیجه دارند، امّا داستان‌های رئالیسم جادویی گاهی پایانی ندارند.

توالی اجزا در حکایات عرفانی بیش از رئالیسم جادویی دیده می‌شود و محور اصلی حکایات چندان از هم گسیخته نمی‌شود، درحالی‌که در داستان‌های رئالیسم جادویی گاهی روایت اصلی متوقّف می‌شود تا وقایع ضمنی دیگری به داستان افزوده شود. کارکرد مفهومی حکایت‌های عرفانی، غالباً تقابل نیروهای خیر و شر برای رسیدن به هدف اصلی کتاب است و به قصد لذّت‌بخشی نوشته نشده‌اند، امّا خیال‌نگاری رئالیسم جادویی به برانگیختن خیال و تأثیر در نفوس منجر می‌شود.

۴. پی‌نوشت‌ها

۱) برای متمایزکردن آدرس دو اثر از بابک احمدی که دارای سال چاپ یکسان هستند، پس از سال انتشار اثر، علامت (الف) یا (ب) ذکر شده است.

۲)برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: (میهنی، ۱۳۸۱: ۱۷، ۲۵، ۲۷، ۳۵، ۳۶ و...)، (قشیری، ۱۳۹۱: ۶۸، ۷۰، ۷۷، ۷۸، ۸۰ و...)، (هجویری، ۱۳۸۴: ۶۲، ۷۳، ۱۱۴، ۱۲۷، ۱۳۶ و...)، (نجم رازی، ۱۳۸۳: ۲۳، ۲۹۷، ۳۰۱ و ۴۱۹).

۳)برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: (میهنی، ۱۳۸۱: ۲۷۸، ۳۴۲، ۳۶۳، ۳۷۷)، (قشیری، ۱۳۹۱: ۳۸۹، ۴۷۲، ۵۳۵، ۵۴۷، ۵۵۹ و...)، (هجویری، ۱۳۸۴: ۲۳۴)، (نجم رازی، ۱۳۸۳: ۳۲۳)، (کاشانی، ۱۳۹۴: ۲۰۵، ۲۶۵).

۴)برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: (میهنی، ۱۳۸۱: ۴۴ و ۱۸۶)، (قشیری، ۱۳۹۱: ۹۳، ۱۱۸، ۲۰۵، ۵۴۱).

۵)برای دیدن نمونه‌ی دیگر بنگرید به: (قشیری، ۱۳۹۱: ۵۶۵).

۶)برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: (میهنی، ۱۳۸۱: ۲۷۸، ۳۴۲، ۳۶۳)، (قشیری، ۱۳۹۱: ۳۸۹، ۴۷۲، ۵۳۵، ۵۴۷، ۵۵۹ و...)، (هجویری، ۱۳۸۴: ۲۳۴، ۵۶۳)، (کاشانی، ۱۳۹۴: ۲۶۵).

۷)برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: (میهنی، ۱۳۸۱: ۱۵۴، ۲۶۰، ۲۹۰، ۳۵۶، ۳۶۷ و...)، (قشیری، ۱۳۹۱: ۷۶، ۳۶۴، ۵۲۱، ۵۲۴، ۵۲۵ و...).

۸)منظور از ترجمه در اینجا معنای نشانه‌شناختی آن یعنی دگرگشت نشانه‌های متنی در متنی دیگر است نه به معنی برگرداندن متنی از زبانی به زبانی دیگر (ر.ک: پاینده، ۱۳۹۳: ۶۱).

۹)این تکنیک به مشابهت وضعیّت دو شخصیّت یا دو رویداد که قابل قیاس هستند اشاره دارد (ر.ک: همان: ۳۳۹).

۵. منابع:

۱) احمدی، بابک، (۱۳۸۶ الف)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، چ۷، تهران: مرکز.

۲) احمدی، بابک، (۱۳۸۶ب)، *ساختار و تأویل متن*، چ۹، تهران: مرکز.

۳) اسکولز، رابرت، (۱۳۷۹)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، چ۱، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه.

۴) بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۹۳). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. چ ۵. تهران: افراز.

۵) پاینده، حسین، (۱۳۹۳)، *گشودن رمان*، چ۲، تهران: مروارید.

۶) حرّی، ابوالفضل، (۱۳۹۲)، *جستارهایی در باب نظریهٔ روایت و روایت‌شناسی*، چ۱، تهران: خانهٔ کتاب.

۷) حق‌روستا، مریم، (۱۳۸۵)، «تفاوت میان رئالیسم جادویی و رئالیسم شگفت‌انگیز و نقش زاویه دید در آن‌ها با بررسی آثار گابریل گارسیا مارکز و آلخو کارپنتیر»، *پژوهش زبان‌های خارجی*، ش ۳۰، صص ۱۷ـ۳۴.

۸) خزاعی‌فر، علی، (۱۳۸۴)، «رئالیسم جادویی در تذکره‌الاولیا»، *نامهٔ فرهنگستان*، س۷، ش ۱، صص ۲۱ـ۶.

۹) رضوانیان، قدسیه، (۱۳۸۹)، *ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی*، چ۱، تهران: سخن.

۱۰) رودگر، محمّد، (۱۳۹۶)، *رئالیسم عرفانی*، چ۱، تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.

۱۱) صفری، جهانگیر و ایمانیان، حسین و همکاران، (۱۳۹۰)، «پیوند متون عرفانی با رئالیسم جادویی»، *مطالعات عرفانی*، دانشکده علوم انسانی دانشگاه کاشان، ش۱۴، صص ۱۲۲ـ۱۰۵.

۱۲) فوئنتس، کارلوس، (۱۳۷۹)، *آئورا*، چ۲، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران: تندر.

۱۳) قشیری، عبدالکریم بن هوازن، (۱۳۹۱)، *رسالهٔ قشیریّه*، چ۱، تصحیح: مهدی محبّتی، تهران: هرمس.

۱۴) کاشانی، عزّالدّین محمود بن علی، (۱۳۹۴)، *مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه*، چ۱۲، تصحیح: جلال‌الدّین همایی، تهران: سخن.

۱۵) کافکا، فرانتس. (۱۳۹۳)، مسخ، چ۹، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.

۱۶) گارسیا مارکز، گابریل، (۱۳۷۷)، *پرندگان مرده*، چ۲، ترجمهٔ احمد گلشیری، تهران: نگاه.

۱۷) گارسیا مارکز، گابریل، (۱۳۸۷)، *صدسال تنهایی*، چ۳، ترجمهٔ بیتا حکیمی، تهران: کتاب پارسه.

۱۸) گل‌فشانی، مرضیّه، (۱۳۹۰)، «واقع‌گرایی و فراواقع‌گرایی در آثار عطّار»، *دانشگاه علّامه طباطبایی*، دانشکده‌ی ادبیات و زبان‌های خارجی، کارشناسی ارشد. به راهنمایی داود اسپرهم.

۱۹) مالمیر، تیمور و ناصر بافقی، علیرضا، (۱۳۹۳)، «تحلیل ساختاری رمان اهل غرق»، *متن‌پژوهی ادبی*، دانشگاه علّامه طباطبایی، س۱۸، ش ۶۰، صص ۲۳ـ۷.

۲۰) میهنی، محمّدبن منوّر، (۱۳۸۱)، *اسرارالتوحید*، چ۵، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات: محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگه.

۲۱) نجم رازی، عبدالله بن محمد، (۱۳۸۳)، *مرصادالعباد من المبدأ الی المعاد*، چ ۱۰، به اهتمام محمّدامین ریاحی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۲۲) هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان، (۱۳۸۴)، *کشف‌المحجوب*، چ۲، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات: محمود عابدی، تهران: سروش.

23) Faris, Wendy B (2004). *Ordinary enchantments: magical realism and the remystification of narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press Nashville.

24) Hart, Stephen M and Wen-chin Ouyang (2005). *A Companion To Magical Realism*. Woodbridge: Boydell & Brewer.

25) Jayashree, N (2009). *Remapping Diasporic Sensibilities: A Critical Study of the Novels of Chitra Banerjee Divakaruni*. Ph.D Thesis. Coimbatore: Bharathiar University.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۳/ بهار و تابستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

دستور زبان فارسی در قفقاز

محمّدعلی موسی‌زاده[۱]، دکتر محمّد طاهری خسروشاهی[۲]
[۱]استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز (نویسندهٔ مسئول)
[۲]دانش‌آموختهٔ دکتری ادبیات فارسی دانشگاه تبریز

چکیده

بر اساس شواهد تاریخی و مستندات فرهنگی، سرزمین قفقاز، دارای اشتراکات تاریخی و پیوندهای فرهنگی دیرینه‌ای با ایران و مردمان آن است. یکی از این حوزه‌های مشترک که تأثیرات دو سویهٔ فراوانی از روابط فرهنگی و تاریخی ایرانیان و ملّت قفقاز، در روزگاران دراز پدید آورده است، مسائل ادبی و حوزهٔ تتبّعات شعری و تحقیقات مربوط به زبان و ادبیات است. بررسی‌های نقدشناختی آثار گویندگانی چون نظامی گنجه‌ای، خاقانی شروانی، مجیر بیلقانی، واله داغستانی و ... نشان می‌دهد که زبان شعری این سخنوران، نمی‌تواند با این شاعران آغاز گردد و در سخن همان‌ها به اوج پختگی برسد. بی‌گمان در این میان، سنت و سابقه‌ای در کار بوده و صد هزار دریای هنر و فضیلت پیش از آن دست در کار آفرینش هنری بوده است تا بزرگانی چون خاقانی و نظامی و مجیر از میان آن‌ها سر برآورند. در این میان، یکی از شاخه‌های مهم جریان زبان و ادب فارسی در قفقاز، تألیف کتاب‌های دستور زبان و لغت‌نامه های فارسی است. نگاهی به سیر تاریخی تدوین و تألیف این کتاب‌ها نشان می‌دهد که پیشگامان تألیف کتاب‌های فرهنگ لغات و دستور زبان فارسی، نویسندگان قفقاز بوده‌اند. در تاریخ تدوین کتاب‌های دستور زبان، سرزمین‌های قفقاز نقش بسیار مهمی دارند. این سرزمین یا خاستگاه مادری مؤلفان کتاب‌ها بوده‌اند و یا پذیرنده مؤلفانی غیربومی که در آن ناحیت ساکن شده‌اند. ما در این مقاله ابتدا نگاهی کلّی به تاریخ دستورنویسی و لغت‌نامه‌نگاری در قفقاز می‌کنیم و سپس با رعایت اختصار و ایجاز، به معرفی چند تن از مؤلفان کتاب‌های لغت و دستور زبان فارسی می‌پردازیم.

کلید واژگان: فرهنگ لغت، دستور زبان فارسی، قفقاز، جمهوری آذربایجان، ارمنستان، گرجستان

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۴/۱۰ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۰۶/۳۱

[۱]**E-mail**: mmousazadeh@tabrizu.ac.ir
[۲]**E-mail**: taherytabriz@yahoo.com

ارجاع به این مقاله: موسی زاده، محمد علی، طاهری خسروشاهی، محمد، (۱۴۰۰)، دستور زبان فارسی در قفقاز، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. 10.22034/PERLIT.2021.48083.3180

مقدّمه

سرزمین قفقاز (شامل سه کشور جمهوری آذربایجان، ارمنستان، گرجستان و جمهوری خودمختار داغستان در روسیه)، دارای پیوندهای تاریخی و فرهنگی دیرینه‌ای با ایران و مردمان آن است. مردمی که در این گسترهٔ جغرافیایی زندگی می‌کنند، در گذشته‌های دور، سرگذشتی یکسان با ایرانیان داشته‌اند. ایرانیان از کهن‌ترین ایامی که در تاریخ شناخته است، نفوذ فرهنگی ژرف و گسترده و استواری در ارّان داشتند و هرگاه دولت مرکزی نیرومندی در ایران بر سر کار می‌آمد، بخش‌های پهناوری از ناحیهٔ قفقاز، در درون مرزهای سیاسی ایران جای می‌گرفت.

قفقاز، دست‌کم، روزگارانی دراز، در حوزهٔ سیاسی ایران و در سرتاسر تاریخ، بخشی از حوزهٔ «ایران فرهنگی» بوده است. نام‌های بسیاری از روستاها و شهرهای این منطقه، حکایت از این دارد که این سرزمین، یکسره در جهانِ ایرانی بوده و با دیگر نواحی ایران، فرهنگی یکسان داشته است. حتی آتشکده‌هایی که ویرانه‌های آنها در جای‌جای ارّان باقی مانده است، نشان می‌دهد که برخی از مردم این ناحیه، در دین خود نیز با مردم ایران پیوستگی‌هایی داشته‌اند.

سابقهٔ پیوند میان ایران و ارمنستان به دورهٔ عصر مفرغ می‌رسد، چنان‌که اشیاء مفرغی لرستان را اکنون گه‌گاه به کیمریان که از راه قفقاز به ایران درآمدند، نسبت می دهند. اورنتس، پایه‌گذار دودمان اورنتیان در ارمنستان (۴۰۱ـ۳۴۴ ق م) که نام او برگرفته از ائورند (aurand) اوستایی (توانا، پهلوان) است، شاهدخت رودوگونه، دختر اردشیر دوم، شاهنشاه هخامنشی (۴۰۴ـ۳۶۰ ق م) را به زنی داشت و پسرش اورنتس دوم که پس از پدر به تخت شاهی ارمنستان برآمد، نوهٔ دختر اردشیر بود. در نبرد آربلا (اربیل) که در یکم اکتبر ۳۳۱ ق م میان داریوش سوم هخامنشی (۳۳۶ـ۳۳۰ ق م) و اسکندر مقدونی (۳۵۶ـ۳۲۳ ق م) درگرفت، چهل هزار پیاده و هفت هزار سوارهٔ ارمنی شاهنشاه هخامنشی را یاری می‌دادند.

در ایبریا / گرجستان منصب اسپاست که لقبی ایرانی بود، در دست عضوی از دودمان شاهی بود که مقامش بلافاصله پس از پادشاه قرار داشته است. در گرجستان کسانی که به نیابت پادشاهی می‌رسیدند لقب ایرانی پیتیاخش یا ویتخشه داشتند. این لقب که برابر با شهربان ایرانیان بود این حدس را برمی‌انگیزد که پیتیاخش‌ها کارگرانی بودند که ایرانیان آن‌ها را برای چشم گماردن بر کارهای پادشاهان ایبریا می‌فرستادند. همچنین باید گفت تفلیس از روزگار ساسانیان از مراکز مهم فرهنگ ایرانی بود و از همان اوایل گسترش اسلام به تصرف مسلمانان درآمد، رفته‌رفته با اسلام آوردن

گروهی از گرجیان و درآمدن گروه‌هایی از فاتحان مسلمان به تفلیس، فرهنگ اسلامی و ایرانی در آن شهر رواج گرفت.

یکی از حوزه‌های فرهنگی که تأثیرات دو سویهٔ فراوانی از روابط فرهنگی و تاریخی ایرانیان و ملّت قفقاز در روزگاران دراز پدید آورده است، مسائل ادبی و حوزهٔ تتبّعات شعری و تحقیقات مربوط به زبان و ادبیات فارسی است.

گرجیان به داستان‌های غنایی و ادبیات حماسی ایران علاقهٔ فراوان یافتند. آشنایی با شاهنامه در ارمنستان اندکی پس از درگذشت فردوسی (۴۱۱ تا ۴۱۶ ق) آغاز شد. در رسالهٔ گریگور ماگیستروس (۹۹۰ـ۱۰۵۸ م/ ۳۸۰ـ۴۵۰ ق) شاعر بزرگ ارمنی، بارها به فصل‌های گوناگون شاهنامه، به‌ویژه خوان سوم از هفت‌خوان رستم، اشاره کرده است. دلبستگی ارمنیان به قهرمانان اساطیر ایران چندان بود که در ساسونتی داویت که اثر ملی ارمنیان به شمار می‌آید، زال برادر داویت شناسانده شده است.

نظامی، خیام، سعدی، حافظ، جامی و امیرخسرو دهلوی از شاعران کلاسیک زبان فارسی هستند که آثارشان به ارمنی ترجمه شده و در ارمنستان به چاپ رسیده است. ادبیات معاصر فارسی نیز به همت ارمخنیا به ارمنی شناسانده شده و در ارمنستان خوانندگان فراوان دارد. سابقهٔ پیوندهای فرهنگی ایران و گرجستان در دورهٔ اسلامی از هزار سال نیز فزون‌تر است. ترجمهٔ شاهنامهٔ فردوسی و ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی به گرجی نخستین ترجمه‌هایی هستند که از این دو اثر فارسی به زبانی دیگر شده است.

در همین دوره که شوتا روستاولی (حـ۱۱۷۲ ـ حـ۱۲۱۶ م) منظومهٔ پرآوازه‌اش پلنگینه‌پوش را می‌نوشت نام قهرمانان شاهنامه و جنبه‌های اسطوره‌ای آنها در اثرش بازتاب فراوان یافته است. در این دوره آشنایی گرجی‌ها با ادب فارسی سبب پیدایی و پی‌ریزی ادبیات نوین گرجی شد. در حقیقت شاهنامه روزگاری در میان گرجیان آوازه یافت که این مردم دورهٔ زندگی تازه‌ای را می‌گذراندند و از همین روی جلوه‌های میهن‌دوستی که تار و پود شاهنامه را می‌سازد در نوشته‌های گرجیان حضوری گسترده دارد. شرف‌الدین ابوالفضل حبیش بن ابراهیم تفلیسی (حـ ۵۱۵ ـ حـ۶۰۰ ق) که در همین دوره زندگی می‌کرد بسیاری از تألیفات پرشمارش را به فارسی نوشته است.

سروده‌های گویندگانی چون نظامی گنجه‌ای، خاقانی شروانی، مجیر بیلقانی نشان می‌دهد که شعر فارسی در ناحیهٔ ارّان، نمی‌توانست با این شاعران آغاز گردد و در سخن همان‌ها به اوج پختگی

برسد. بی‌گمان در این میان، سنت و سابقه‌ای در کار بوده و «صد هزار دریای هنر و فضیلت» پیش از آن دست در کار آفرینش هنری بودند تا بزرگانی چون خاقانی و نظامی از میان آنها سربرآورند. اسدی توسی در سدهٔ چهارم، منظومهٔ گرشاسب‌نامه را به تشویق و درخواست امیر ابودلف شیبانی(۴۵۸هـ)، فرمانروای نخجوان سروده و به او پیش‌کش کرده است. (لغت‌نامه دهخدا، ذیل لغت اسدی توسی) در همین ایّام، در میان شاعران دربار آل زیار، از شاعری به نام «کفایی گنجه‌ای» نام برده شده است (نفیسی، ۱۹:۱۳۴۴).

دودمان‌های کوچکی که در ارّان فرمانروایی می‌کردند، همه هوادار فرهنگ اسلامی و ایرانی و مشوّق زبان و ادب فارسی بودند. در اشعار شاعران این دیار، صدها بیت می‌توان یافت که در آنها، از ایران چنان سخن می‌رود که گویی این سرزمین همان جایی است که شاعر در آن زندگی می‌کند.

حکومت شروانشاهان در این منطقه، یکی از عوامل رونق شعر فارسی و رشد فرهنگ ایرانی بود. شروانشاهان خود را از سلسلهٔ ساسانیان می‌دانستند و گویندگان شعر فارسی ازجمله مجیر بیلقانی، ابوالعلاء گنجوی، فلکی شروانی، نظامی و خاقانی و دیگران را از حمایت‌های خود برخوردار می‌کردند (برای مطالعهٔ بیش‌تر نک: ش عردوست،۴:۱۳۷۴ و هادی حسن ۱۳۷۸: مقالهٔ تاریخ شروان).

مجموعهٔ کم‌نظیر *نزهة المجاس* جمال‌الدین خلیل شروانی در سدهٔ هفتم هجری که حاوی رباعیاتی از پارسی‌گویان قفقاز است، نشان می‌دهد که شعر فارسی در این دوره به‌طور چشم‌گیری گسترش یافته بود. اغلب شاعرانی که آثارشان در نزهة المجاس است، از شروان، گنجه و تفلیس هستند. (نک: نزهه المجالس: مقدمه محمدامین ریاحی). از دیگر گویندگان این دوره می‌توان به عمادالدین نسیمی از شماخی، شیخ ابراهیم گلشنی از بردعهٔ قره باغ، و هندوشاه بن سنجر از نخجوان اشاره کرد. در سده‌های بعد و مقارن دولت صفوی در ایران، حبیبی برگشادی و نطقی شروانی و شاکر شروانی از پارسی‌گویان برجستهٔ قفقاز بودند.

از وجوه دیگر حیات شعر و ادب فارسی در قفقاز، به‌ویژه جمهوری آذربایجان، می‌توان به تشکیل مجالس ادبی و انجمن‌های شعری اشاره کرد. در این میان، قره‌باغ و به‌ویژه شهر شوشا، کانون اصلی این مجالس بود. انجمن ادبی «مجمع‌الشعرا» در باکو، محل گردآمدن فارسی‌سرایان بادکوبه بود که با دو مضمون محوری «اسلام» و «وطن»، در قالب سبک عراقی شعر می‌سرودند. از دیگر محافل ادبی می‌توان به «بیت الصفا» در شماخی، «مجلس فراموشان» در شوشا، «انجمن گلستان» در قوبا و «فوج الفصحا» در لنکران اشاره کرد.

«مردم قفقاز در جنبش‌های بیداری ایرانیان در دوره‌های پیش از مشروطه نیز، سهم ارزنده‌ای داشته‌اند. نزدیکی قفقاز به تبریز و آمد و شد ساکنان این شهرها، چنان تأثیری در اندیشه‌های یکدیگر داشت که در دوران جنبش مشروطیت، تبریز «سنگر آزادی انقلاب» لقب گرفت. با وجود آسیب‌های فراوانی که پس از شکست انقلاب روسیه بر پیکرهٔ قفقاز فرود آمد، در دورهٔ استبداد صغیر که تبریز در محاصرهٔ نیروهای دولتی افتاد، شمار زیادی از اهالی مؤمن و انقلابی قفقاز به یاری تبریز شتافتند و در کنار مجاهدان تبریز با قوای متخاصم دولت استبداد جنگیدند» (انوشه،۱۳۸۲:مقدمه). مثلاً روزنامهٔ ملانصرالدین که به‌تناوب در تبریز و باکو منتشر می‌شد و کسانی چون میرزا علی‌اکبر صابر و محمدسعید اردوبادی در آن قلم می‌زدند، خوانندگان فراوانی در ایران، به‌ویژه در آذربایجان و تبریز داشت و روزنامه‌نگارانی چون علی‌اکبر دهخدا و سیداشرف‌الدین نسیم شمال، از آن تقلید می‌کردند و حتی عین عبارات ترکی را به فارسی برمی‌گرداندند.

با این‌که روسیهٔ تزاری با تحمیل قراردادهای گلستان و ترکمانچای، سرنوشت بخش عمدهٔ قفقاز به‌ویژه جمهوری آذربایجان را از ایران جدا کرد، هم‌چنان پیوندهای فرهنگی و تاریخی ایران و قفقاز ادامه یافت.

نکتهٔ جالب این است که در روزگاران گذشته. به‌ویژه در دوره قاجار، اگر در میان دولت‌ها، کشمکش و کشاکشی می‌رفت و انگیزهٔ توسعه‌طلبی دولت‌ها، آن‌ها را به جان هم می‌انداخت، فرهنگ برتر در میان مردم قفقاز و به‌ویژه جمهوری کنونی آذربایجان، فرهنگ اسلام و ایران بود و در میان مردم صلح کل برقرار بود و هر یک از گروه‌های قومی یا دینی، بی‌آن‌که باهم درآویزند، به هم درمی‌آمیختند و در کنار هم زندگی می‌کردند. چنان‌که در سده‌های پیشین نیز چنین بود؛ مثلاً مادر خاقانی، مسیحی، مادر مجیر بیلقانی، ارمنی‌تبار و مادر نظامی گنجه‌ای، کُرد بود.

به هر تقدیر، اگرچه اکنون ساکنان قفقاز، در بیرون از مرزهای سیاسی ایران زندگی می‌کنند و پس از جدا شدن از امپراتوری فروپاشیدهٔ شوروی سابق، راه جداگانه‌ای برگزیده‌اند، حقیقت این است که ما ایرانیانی که در این سوی مرزهایی که دیگران میان ما کشیدند زندگی می‌کنیم، نمی-توانیم بزرگانی چون خاقانی، نظامی، حبیش تفلیسی، عبدالکریم ایروانی، هندوشاه نخجوانی و دیگرانی را که به زبان ما سخن گفته‌اند، جدا از ایران فرهنگی بخوانیم با این حال نیز نمی‌توانیم دریغ از روزگاری نخوریم که یک دل و در یک پیکر بوده‌ایم.

مقدمه‌ای بر تألیف کتاب‌های دستور زبان فارسی در قفقاز

یکی از شاخه‌های مهم جریان زبان و ادب فارسی در قفقاز، تألیف کتاب‌های دستور زبان فارسی است. نگاهی به سیر تاریخی تدوین و تألیف این کتاب‌ها نشان می‌دهد که پیشگامان تألیف کتاب‌های فرهنگ لغات و دستور زبان فارسی، نویسندگان قفقاز بوده‌اند. در تاریخ تدوین کتاب‌های دستور زبان، سرزمین‌های قفقاز نقش بسیار مهمی دارند. این سرزمین یا خاستگاه مادری مؤلفان کتاب‌ها بودند و یا پذیرندهٔ مؤلفانی غیر بومی که در آن ناحیت ساکن شده‌اند.

ما در این مقاله ابتدا نگاهی کلّی به تاریخ دستورنویسی و لغت‌نامه‌نگاری در قفقاز می‌افکنیم و سپس با رعایت اختصار و ایجاز، به معرفی چند تن از مؤلفان کتاب‌های دستور زبان فارسی در منطقهٔ قفقاز می‌پردازیم.

تألیف کتاب‌های دستور زبان فارسی

«دستور زبان» عنوان عمومی کتاب‌هایی است که شیوهٔ درست گفتن و درست نوشتن زبانی را می-آموزند. این کتاب‌ها برخلاف نام خود، دستوری برای سخن گفتن یا نوشتن نیستند، بلکه قانون-مندی‌های موجود زبان را نشان می‌دهند (فرهنگ‌نامهٔ ادب فارسی، ۱۳۷۶: ذیل مدخل دستورنامه).

قاعدهٔ کلّی تألیف کتاب‌های دستور زبان این است که معمولاً نویسندگان دستور زبان، کسانی هستند که زبانی که قواعدش را می‌نویسند، زبان مادری آنها نیست و برای آموختن زبان مقصد، به قواعدی مدوّن نیاز دارند؛ به عبارتی، چون قواعد صرف و نحو و اشتقاق هر زبان برای اهل آن، تازگی ندارد، اهل هر زبان، لزومی برای تدوین قواعد صرف و نحو زبان خود نمی‌دیدند، دستور آن زبان هم برای آموزش کسانی که به زبانی دیگر سخن می‌گفتند، نوشته می‌شد. بر اساس همین قاعدهٔ کلّی است که تألیف دستور زبان فارسی نیز در سرزمین قفقاز که ساکنان بومی آن به زبانی غیر از فارسی تکلّم داشتند، دارای پیشینه‌ای تاریخی و سابقه‌ای کهن است.

نخستین مباحث مربوط به دستور زبان فارسی، در قالب مقدمه‌هایی کوتاه بودند که در صفحات آغازین کتاب‌های مربوط به عروض و قافیه و به ویژه لغت‌نامه‌ها نوشته می‌شد. مؤلفان این‌گونه فرهنگ‌های لغت، به‌منظور ارائه اطلاعاتی از زبان مقصد، ابتدا توضیحاتی ضروری دربارهٔ ساختار نحوی کلمات و واژگان آن زبان می‌دادند و در ادامه به کار معنای لغات می‌پرداختند (نک: مقدمه المعجم فی معاییر اشعار العجم، شمس قیس رازی و مقدمه مؤیدالفضلاء، محمدبن شیخ لاد دهلوی).

«باید دانست که فرهنگ‌نویسان بیگانه، هر یک مقدمه‌ای برای فرهنگ خود ترتیب داده و در آن، دربارهٔ تعریف زبان فارسی دری و پهلوی و تاریخ و قواعد آن سخن گفته‌اند و آنها را در حقیقت، باید در زمرهٔ نخستین طرح‌های دستور زبان فارسی به شمار آورد. انشانویسان نیز به دستورنویسی یاری رسانده‌اند.» (رشنوزاده، ۳۸۱:۱۳۸۳)

ما در این بخش از مقاله، ابتدا تصویری کلّی از شواهد و قرائن «لغت نامه‌نگاری و دستورنویسی در قفقاز» بیان می‌کنیم و پس از بیان مقدمه‌ای کوتاه، به معرفی چند اثر در این حوزه، صرفاً در جمهوری آذربایجان می‌پردازیم.

دورنمایی از لغت‌نامه‌نگاری و دستورنویسی فارسی در قفقاز

براساس شواهد موجود، نخستین لغت‌نامه در زبان فارسی توسط «قطران تبریزی» و در سدهٔ پنجم هجری در تبریز نوشته شده است. اگر چه اینک اثری از این کتاب در دست نیست، با وجود این، احتمالاً نام این اثر «**تفاسیر فی اللغه الفرس**» بوده است (ذبیح‌الله صفا، ۱۳۷۲، ج ۱:۱۵۱). کتاب دیگری که در همین قرن تألیف شده و عمدتاً به عنوان نخستین فرهنگ لغت فارسی از آن یاد می‌شود، «**لغت فرس اسدی**» است. به اعتقاد برخی از محققان، اسدی توسی این لغت‌نامه را برای آن نوشت «تا شاعران معاصر او در قفقاز و آذربایجان {ایران} بتوانند مشکلات خود را به وسیلهٔ آن مرتفع سازند» (شعردوست، ۴:۱۳۷۴).

اسدی توسی از ملازمان رکاب فرمانروایان شیبانی نخجوان بود و هیچ دور نیست که این فرهنگ لغت را به درخواست ابودلف حکمران ایالت نخجوان نوشته باشد. اگرچه علّت مهاجرت اسدی به نخجوان پوشیده است، ولی علامه دهخدا احتمال داده که «پس از انقراض غزنویان و استیلای سلاجقه بر خراسان که دولتشان نوخاسته بود و دشمنان بسیار داشت، فرصت شنیدن اشعار و همنشینی او را نداشته و مجالی برای اسدی در اقامت خراسان نمانده و به آذربایجان که شعر فارسی پیش شهریاران و امرای آن رواج داشت، سفر گزیده بود» (لغت‌نامهٔ دهخدا، ذیل لغت اسدی توسی).

در این میان باید از یک نویسنده پرکار دیگر گرجستان قفقاز، در سدهٔ ششم هجری یعنی «حبیش تفلیسی» سخن بگوئیم. «آثار فارسی او به داشتن ویژگی‌های لغوی، صرفی و نحوی و مباحث دستور زبان فارسی ممتازند و از اهمیت فراوان برخوردارند» (اختر رسولی، ۲۰۹:۱۳۸۲؛ ذیل مدخل حبیش). اثر ممتاز او در لغت « **قانون ادب**» نام دارد.

در ادامهٔ این سلسله باید از اقدام ارزندهٔ «هندوشاه نخجوانی» سخن گفت. وی مؤلف نام آشنای تاریخ تجارب‌السلف می‌باشد و به سال ۷۳۰ قمری وفات یافته است. هندوشاه از مردم کیران ـ شهری نزدیک بیلقان ـ است (عزیز دولت‌آبادی، ۲۹۱:۱۳۷۰).

اثر معروف این نویسندهٔ قفقازی، «**صحاح العجم**» نام دارد که فرهنگی فارسی به ترکی است. البته چنان‌که در ادامه بیان خواهد شد، برخی این اثر را از هندوشاه نمی‌دانند و آن را از تألیفات پسر هندوشاه یعنی شمس منشی تصور می‌کنند (سعید حمیدیان، ۱۳۶۱: ۲۸).

در ردیف فرهنگ‌نویسان قفقاز که در مقدمهٔ کتاب خود به مباحث دستور زبان فارسی نیز اشاراتی کرده است، پس از هندوشاه نخجوانی، نوبت به فرزندش شمس‌الدین محمّد، معروف به «شمس منشی» می‌رسد. نام این فرهنگ « **صحاح الفرس**» است که البته در برخی متون ـ ازجمله فرهنگ جهانگیری ـ از آن به نام « فرهنگ محمد بن هندوشاه» یاد شده است. شمس برخلاف پدر، فرهنگ خود را « فارسی به فارسی » کرده و در سال ۷۲۸ قمری تألیف آن را در تبریز به پایان برده و آن را «به خواجه غیاث‌الدین محمد پسر خواجه رشیدالدین فضل‌الله هدیه کرده است» (بهرام معصومی، ۳۵۷:۱۳۸۲؛ ذیل مدخل صحاح الفرس).

مهم‌ترین وجه اهمیت این فرهنگ، وجود اطلاعات باارزش در ارتباط با تاریخ ادبیات فارسی و مباحث دستور زبان فارسی است. مؤلف در این اثر از یکصد و چهل شاعر نام برده و شواهد شعری نقل می‌کند. حسن عمید معتقد است شمس منشی این کتاب را «در تصحیح لغات طوایف فرس و تنظیم و تکمیل کتاب لغت فرس اسدی، به وضع و ترتیب صحاح اللغه جوهری تصنیف کرده است» (حسن عمید، ۱۳:۱۳۷۵).

در سدهٔ دهم هجری، فرهنگ‌نویسیِ فارسی و اشارات به مباحث دستور زبان فارسی، عمدتاً در سرزمین هندوستان انجام می‌گرفت. «یکی از علل عمده این امر، توجهی بود که در عهد اکبرشاه به ادب فارسی در دربار مغول هند ایجاد شده بود. ادبای آذربایجان نیز در این نهضت ادبی [= تألیف فرهنگ‌های فارسی] سهمی به‌سزا داشتند. علی یوسف شروانی و خلف تبریزی از فرهنگ‌نویسان دربار اکبرشاه بودند» (شعردوست، ۱۲۵:۱۳۷۴).

مقارن سدهٔ یازدهم، همزمان با نهضت لغت‌نامه‌نویسی و طرح مباحث دستور زبان فارسی در قفقاز، چند فرهنگ عمده نیز در آذربایجان ایران تألیف گردید؛ ازجمله می‌توان به «**برهان قاطع**» از محمدحسین خلف تبریزی (۱۰۶۲ قمری) «**فرهنگ عباسی**» از محمدرضا شفای تبریزی که

آن را به عباس‌میرزا نایب‌السلطنه تقدیم کرد و نیز «**برهان جامع**» اثر محمدکریم بن مهدی‌قلی تبریزی اشاره کرد. مهدی‌قلی تبریزی (صاحب برهان جامع) در مقدمه کتاب خود می‌نویسد: «چون احتیاج مردم به لغت فارسی بسیار است و تحصیل لغات مبسوطه به اکثر ناس غیرمقدور و دشوار، لهذا به توفیق سبحانی همت نموده مجموع لغات مستعملهٔ برهان و جهانگیری را درج نموده بحمد الله کتابی شد مفید و مختصر و جامع» (به نقل از: عمید، ۱۳:۱۳۷۵) مؤلف ریحانه الادب از فرهنگی به نام «**مفتاح البدایع**» اثر «وحید تبریزی» در این سده نام می‌برد. وحید تبریزی از سخنوران گمنام آذربایجان در سده دهم هجری است که تالیفات سودمندی در حوزه فرهنگ‌نویسی، عروض و قافیه و دستور زبان فارسی دارد (برای مطالعه بیش‌تر دربارهٔ وحید تبریزی: نک: طاهری خسروشاهی، ۳۵۷:۱۳۹۵).

از دیگر آثار مطرح در زمینه فرهنگ‌نویسی و مباحث مقدماتی دستور زبان فارسی در آذربایجان ایران، در سدهٔ یازدهم و دوازدهم هجری می‌توان به «**قواعد احمدیه**» تألیف محمدمهدی تبریزی، «**مخزن الخزاین**» از محمد مؤمن حاجی کریم تبریزی اشاره کرد. هم‌چنین در این سده، در جمهوری آذربایجان کتاب مفتاح المعانی از تألیفات محمودبیک فسونی تألیف شده است (جمیله صادق اوا، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۵: مقدمه).

اینک پس از بیان مقدمه‌ای ضروری در خصوص تاریخ «لغت‌نامه نگاری و دستورنویسی در قفقاز»، به‌عنوان نمونه، به معرفی چند اثر در این حوزه می‌پردازیم.

معرفی کتاب‌های لغت و دستور زبان فارسی در قفقاز

قانون ادب حبیش تفلیسی

شرف‌الدین ابوالفضل حبیش بن ابراهیم بن محمد کمالی (تفلیس حـ۵۱۵-حـ ۶۰۰ق) دانشمند، ادیب، شاعر، پزشک و اخترشناس گرجستانی، دانش‌ها و زبان‌های گوناگون متداول روزگار خود را در تفلیس فرا گرفته است (رسولی، ۲۰۹:۱۳۸۲). در آثار تفلیسی، نام او حبش، حسن و حسین یاد شده و لقبش شرف‌الدین، جمال‌الدین و کمال‌الدین ذکر شده است. در آثار ادبی از او با نام شیخ ادیب و در پزشکی حکیم و مطبب یاد کرده‌اند. آثار فارسی او به داشتن ویژگی‌های لغوی، صرفی و نحوی ممتازند و از اهمیت فراوان برخوردارند (امین ریاحی، ۶۲۰:۱۳۶۰). از آثارش: وجوه قرآن به فارسی در ۵۵۸ق در قونیه نوشته شده و در شرح آن دسته از واژه‌های قرآن است که دارای معانی گوناگون هستند؛ المدخل الی علم النجوم به فارسی؛ بیان التصریف، التلخیص فی علل القرآن، صحهٔ الابدان

به عربی، کامل التدبیر، بیان الصناعات به فارسی، بیان الطب به فارسی در پزشکی، بیان‌النجوم به فارسی در هیئت و نجوم ، کفایهٔ الطب به عربی که در ۵۵۰ ق به نام ابوالحارث قطب‌الدین ملک‌شاه سلجوقی، حاکم سیواس و آق سرا، تألیف کرده است (محقق، ۸:۱۳۷۷).

مهم‌ترین اثر حبیش تفلیسی کتاب قانون ادب (فرهنگ لغت عربی به فارسی) است که تألیف آن را در ۵۴۱هـ در قفقاز شروع کرده و در ۵۴۵هـ به پایان رسانده است. قانون ادب تفلیسی یکی از ارزشمندترین واژه‌نامه‌های فارسی است و به گفته محققان «از فرهنگ‌های دیگری چون تاج المصادر بیهقی و المصادر زوزنی بهتر و کامل‌تر است» (معصومی، ۴۳۶:۱۳۸۲). با وجود اهمیت کار حبیش در تدوین و گردآوری این لغت‌نامه که در مقدمه آن به مباحث دستور زبان فارسی نیز پرداخته است، متأسفانه یافتن معانی واژگان در آن کمی دشوار است. مؤلف واژگان را به ترتیب وزن هجایی و براساس حرف آخر آن‌ها مرتب کرده است. مؤلف در پایان کتاب نیز سه فصل دربارهٔ نام شاعران و بزرگان ادب، وزن‌های قیاسی و سماعی مصدرها و وزن‌های جمع افزوده است. یکی از وجوه اهمیت کار حبیش در خدمت به زبان فارسی این است که برخی واژگان و ترکیبات جدید را در فرهنگ خود آورده که در دیگر فرهنگ‌های فارسی موجود نیستند.

قانون ادب تفلیسی به سبب در برداشتن واژگان عربی به‌کاررفته در زبان فارسی دارای اهمیتی فراوان است و چه در روزگار خود و چه پس از آن کاری ابتکاری محسوب می شود. چنان‌که در دست بودن نسخه‌های گوناگون دست‌نویس از آن، بیانگر ارزش و اهمیت آن در نزد ادیبان و دانشمندان و زبان‌شناسان بوده است.

بعدها فردی به نام ابوالمواهب سعدالدین سلیمان رومی حنفی معروف به مستقیم‌زاده، این اثر را به ترکی ترجمه کرده و نام آن را «السنهٔ ثلاثه» نهاده است (طاهر، ۱۳۵۰: مقدمه).

قواعد صرف و نحو فارسی عبدالکریم ایروانی

حاج میرزا عبدالکریم، معروف به ملاباشی، فرزند ابوالقاسم (تولد در ایروان ۱۲۲۰ـ وفات در تبریز ۱۲۹۴ق) ادیب مشهور و دستورنویس نامدار اهل ارمنستان و «از علما و فضلای آذربایجان» (تربیت: ۳۵۸) است. پدرش از دانشمندان، پزشکان و ادیبان روزگار خود بود. در عتبات نزد آقا سیدعلی کربلایی و فرزندش آقا سیدمحمد درس خواند. پس از آن به قزوین کوچید (رسولی، ۳۸۷:۱۳۸۲). وی معلم فرزندان عباس‌میرزا بود و از شاگردانش می‌توان فاضل ایروانی، میرزای رشتی و میرزامحمد تنکابنی را نام برد. «چون درگذشت، پیکرش را در امامزاده سیدحمزه، معروف به مقبرهٔ حاجی

ملاباشی، در کوی سرخاب تبریز به خاک سپردند» (سجادی، ۱۳۷۵:۱۱۰). فرزند وی صفای ایروانی (میرزا فضل‌علی مولوی) از ادیبان روزگار بود. از وی مسجد، آب انبار و تکیه‌ای بر مزار مجذوب علی‌شاه در امامزاده حمزهٔ تبریز به جا مانده است (همان: ۱۱۱). از آثار او می‌توان به مختصرالعروض و رساله‌ای در قافیه اشاره کرد (صفوت، ۱۳۷۶:۷۹).

عبدالکریم ایروانی در حوزهٔ دستور زبان فارسی کارهای ارزشمندی انجام داده که می‌توان به «قواعد صرف و نحو فارسی» یا همان رسالهٔ «ادب‌آموز» اشاره کرد. برخی از محققان ازجمله مرحوم جلال‌الدین همایی این کتاب را «نخستین اثر مستقل دستور زبان فارسی» معرفی کرده‌اند (مقدمهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا، ج ۱، ۱۲۶).

شیخ آقابزرگ تهرانی در «الذریعه» از عبدالکریم ایروانی به عنوان نویسندهٔ کتاب قواعد صرف و نحو زبان پارسی و مختصر عروض نام برده (آغابزرگ، ج ۲:۱۱۴ و ج ۱۷:۱۹۰) ولی هیچ توضیحی در خصوص مضمون، اهمیت و نظرات ارزشمند این نویسنده در زبان‌شناسی فارسی نداده است.

کتاب عبدالکریم ایروانی دربارهٔ قواعد دستور زبان پارسی در سال ۱۲۶۲ هـ (۱۸۴۶م) در تبریز به شیوهٔ افست چاپ شده است. یک نسخهٔ خطی نفیس از این کتاب در کتابخانه انستیتوی نسخ خطی گرجستان موجود است. این نسخه، نسخهٔ نادری است چرا که تاکنون به نسخهٔ دومی برخورد نشده است. در این نسخه، کتاب‌های قواعد صرف و نحو زبان پارسی و مختصر عروضی نویسنده گرد آمده است. در این نسخهٔ خطی، تاریخی برای تألیف کتاب وجود ندارد. چنین پیداست که ابتدا از این نسخه به‌عنوان کتاب درسی استفاده می‌شد. پس ارزش آن به عنوان وسیلهٔ مناسب تدریس در نظر گرفته شده و چاپ آن ضروری است (صادق اوا، ۱۳۸۷:۱۳۳).

مؤلف در مقدمهٔ کتاب درباره علت تألیف این اثر چنین توضیح می‌دهد: این کتاب [را] برای تسهیل در کار پسر میرزامحمدعلی، فرزندان دوستانم و همهٔ دانش‌آموزانم نوشتم. چراکه تا این زمان برای معلمان و نوآموزان کتابی آسان در خصوص قواعد صرف و نحو زبان پارسی نوشته نشده بود. تا به حال کسی در این باره فکری نکرده بود... اگرچه بخشی از مطالب {مسائل موجود در دستور} در مقدمهٔ لغت‌نامه‌ها نوشته شده است ولی این کیفیت ناقص است. همین مطالب به اندازهٔ یک دهم این کتاب نیستند. بدین جهت گمان می‌برم که این اثر توسط مردم پسندیده و قبول خواهد شد و به فراگیری زبان فارسی یاری خواهد رساند (ایروانی، مقدمه: ۱۳۸۷).

منشأ زبان توجه عبدالکریم ایروانی را به خود جلب کرده و او نیز مانند برخی از زبان‌شناسان سده‌های میانی این عقیده را تکرار می‌کند که زبان از طرف نیرویی الهی آفریده شده است. «الله ... زبان را خزانه‌دار گوهرهای معنا کرده است» (همان). بدین جهت اگرچه مؤلف نقش زبان در میان انسان‌ها را به خوبی توضیح داده ولی منشأ زبان را به دین پیوند داده و پیدایش زبان‌ها را با مبانی دینی تحلیل کرده است.

در زمان تألیف این اثر، مسألهٔ خویشاوندی زبان‌های ایرانی توجه دانشمندان اروپایی را به خود جلب کرده بود. اگرچه عبدالکریم ایروانی این مسئله را به عنوان هدف پیش روی خود قرار نداده ولی به آن پرداخته است. او در این اثر کوشیده است تا برخی جهات تشابه و نزدیکی میان زبان‌های ایرانی را که مشاهده می‌کرد، بیان کند. ایروانی در این اثر برای نخستین بار وضعیت زبان‌های ایرانی را بررسی کرده است.

عبدالکریم ایروانی در میان مباحث دستوری، برخی از اشعار سرایندگان شعر فارسی از جمله رودکی، انوری، خاقانی، نظامی، سعدی و حافظ را به عنوان شاهد آورده و بدین سان بر اهمیت تاریخی کتابش افزوده است.

مقالات میرزا کاظم بیگ دربندی دربارهٔ دستور زبان فارسی

میرزا محمدعلی کاظم بیگ فرزند قاسم به سال ۱۸۰۲م متولد شد و در پترزبورگ (۱۸۷۰م) درگذشت. او ادیب و زبان‌شناس معروف دربند در داغستان بود. ولی تحصیلات مقدماتی را نزد پدرش که شیخ الاسلام دربند بود، فراگرفت و سپس از استادان پرآوازهٔ آن شهر، همچون محمد بحرینی و عبدالعزیز خیسکجی فلسفهٔ اسلامی بلاغت و منطق آموخت (صادق اوا، ۱۵۱:۱۳۷۷). وی به زبان‌های ترکی، عربی و فارسی آشنا بود و از هجده سالگی اشعاری به فارسی در لغز و معما می‌سرود. کاظم بیگ پس از دستگیری پدر و تبعید به سیبری به آستراخان (حاجی ترخان) رفت و در آن شهر زبان انگلیسی آموخت و در نخستین دبیرستان شهر قازان معلم شد و در ۱۸۳۱م، به استادی دانشگاه قازان رسید و زبان‌های فارسی، عربی تدریس کرد (بارتولد، ۳۴۲:۱۳۵۱). کاظم بیگ را به اتفاق سنکوفسکی (۱۸۰۰۰ـ۱۸۵۸م) پدر خاورشناسی روسیه می‌خوانند (رشنوزاده، ۴۴۴:۱۳۸۲).

کاظم بیگ در شماره‌های ژوئیهٔ ۱۸۵۳م و ژانویهٔ ۱۸۵۴م مجلهٔ ژورنال آسیاتیک نقدی دوازده صفحه‌ای بر دستور زبان فارسی آلکساندر خوچکو نوشته و به برخی زمینه‌های دستور زبان فارسی در مقایسه با زبان مادری خود، یعنی زبان آذری، اشاره کرده است (بارتولد، ۳۴۳:۱۳۵۱). مثلاً دربارهٔ

پسوند «چی» که از زبان آذری به فارسی آمده و پسوند «را» که در زبان آذری هم‌سنگ پسوند مفعول‌ساز و جز آن است، به بحث پرداخته است. دلایلی که کاظم بیگ آورده ثابت کرده است که وی نه تنها زبان فارسی بلکه لهجه‌ها و گویش‌های این زبان را نیز خوب می‌دانسته و به لهجه‌شناسی فارسی کاملاً آگاه بوده است.

بررسی تأثیر کلمات شرقی در زبان روسی از نیمه دوم سدهٔ نوزدهم میلادی شکل علمی تری به خود گرفت. گروه زبان و ادبیات روس آکادمی علوم امپراتوری روسیه در این نهضت نقش بسزایی داشت. یکی از این اقدامات، تدوین فرهنگ و دستور زبان توضیحی ـ مقایسه‌ای زبان روسی و دیگر زبان‌ها بود. برای این کار برخی از دانشمندان خاورشناس روسیه از جمله کاظم بیک فراخوانده شدند. وی با هدف بررسی رابطهٔ متقابل زبان روسی با دستور زبان فارسی به آن موضوع توجه فراوان کرد (رشنوزاده، ۴۴۵:۱۳۸۲).

کاظم بیگ در زبان‌های ایرانی باستان هم مطالعاتی کرده بود و به نظر وی هر یک از زبان‌های ایرانی پیش از اسلام برای خود نگارش و الفبای ویژه‌ای داشته است. اما، چون تمامی آن‌ها از یک زبان اصلی آریایی ریشه گرفته‌اند، زبان‌های خویشاوند محسوب می‌شوند (صادق اوا، ۱۶۷:۱۳۷۷).

صحاح العجم هندوشاه نخجوانی

هندوشاه فرزند سنجر فرزند عبدالله صاحبی کیرانی، منشی، فرهنگ‌نویس، شاعر، دستورنویس، تاریخ‌نگار و مترجم نامدار نخجوان در سدهٔ هفتم هجری است. او از مردم کیران، شهری نزدیک بیلقان بود (دولت‌آبادی، ۲۹۱:۱۳۷۰).

از خانوادهٔ او اطلاع چندانی در دست نیست و شاید نسبت «صاحبی» آنان برگرفته از انتساب آن‌ها به یکی از دو دستگاه صاحب‌دیوان، یعنی خواجه شمس‌الدین محمد و برادرش علاءالدین عطاملک جوینی بوده باشد (تاریخ جهانگشای جوینی، ۱۳۶۷: مقدمه).

هندوشاه نخجوانی مدتی در دستگاه دیوانی ایلخانان ایران به کار سرگرم شد و در سال ۶۷۴ ق به نیابت برادرش سیف‌الدوله امیر محمود، حکومت کاشانِ ایران را که در آن روزگار در حوزهٔ قلمرو حکومت خواجه بهاءالدین محمد (۶۷۸) و پسر خواجه شمس‌الدین محمد جوینی قرار داشت، عهده‌دار بود. یک چند نیز در دستگاه اتابکان گذرانید و از این دودمان با اتابک نصرت‌الدین احمد بن یوسف‌شاه (۹۶۵-۷۳۰ق) هم‌دوره بود (اختر رسولی، ۶۲۳ : ۱۳۸۲؛ ذیل مدخل هندوشاه).

هندوشاه نخجوانی تاریخ‌نگاری ادیب و برخوردار از ذوق شاعری و فنون ادب بود و به زبان‌های فارسی، ترکی، عربی و پهلوی (فارسی میانه)و به‌ویژه علم لغت فارسی و مباحث دستور زبان فارسی تسلط داشت. شمس‌الدین محمد نخجوانی، مشهور به شمس منشی (۶۸۴ـ پیش از ۷۷۷ق)، مؤلف فرهنگ صحاح الفرس و دستور الکاتب فی تعیین المراتب پسر اوست.

شمس‌الدین محمد؛ پسر هندوشاه نخجوانی در فرهنگ فارسی خود که صحاح‌الفرس نام دارد، از پدرش یاد کرده و نزدیک به سیصد بیت از او، برای توضیح لغات فارسی شاهد مثال آورده است. هم‌چنین در کتاب تجارب السلف ابیاتی از وی آورده است (نک: هندوشاه نخجوانی، ۸۵:۱۳۴۴ و ۹۳).

اثر معروف هندوشاه تجارب السلف است که ترجمهٔ فارسی کتاب الفخری یا منیه الفضلاء فی تواریخ الخلفاء و الوزراء ابن‌الطقطقی (۶۶۰ـ۷۰۱ق) است و در ۷۲۴ به نام اتابک نصرت‌الدین احمد بن یوسف‌شاه تألیف شده است. (نفیسی، ۱۳۶۳، ج ۱۸۴:۱) این کتاب به تصحیح و کوشش عباس اقبال آشتیانی به چاپ رسیده است. اثر دیگر او صحاح العجم یا تحفهٔ العشاق فرهنگی فارسی به ترکی است (نک: دبیرسیاقی، ۲۵۶ :۱۳۶۸).

برخی از پژوهشگران این کتاب را با فرهنگ صحاح الفرس شمس‌الدین محمد نخجوانی؛ پسر هندوشاه یکی دانسته‌اند (نک: حمیدیان، ۱۳۶۱: ۲۸). شاید این گمان نادرست بدین سبب بوده است که تاکنون پژوهندگان از این اثر اطلاعی دقیق نداشته و از وجود صحاح العجم بی‌خبر بوده‌اند و گفته‌های آنان سرچشمهٔ اشتباهات بعدی شده است (ازجمله بنگرید به: تاریخ ادبیات در ایران، ذبیح الله صفا، ج ۱۲۴۳ :۳ و همو: گنجینهٔ سخن، ج ۱۵۴:۱). گفته‌های پژوهشگرانی که از این کتاب یاد کرده و نامی از آن برده‌اند، نیز مبهم و نارسا بوده است (نک: دانشنامه ادب فارسی، ج ۵، مدخل صحاح الفرس).

از متقدمان تنها کسی که دربارهٔ صحاح‌الفرس و صحاح العجم، آگاهی درستی به دست داده، حاجی خلیفه، در کشف الظنون است (حاجی خلیفه، ۱۴۱۰ قمری، ج ۱۰۷۴:۲). اما از متأخران گویا علامه دهخدا از وجود آثار پدر و پسر آگاهی داشته است، چراکه در این باره می‌نویسد: «لغوی بودن پدر سبب شد که پسر نیز گویی در این میدان بزند و چون پدر صحاح العجم را نوشته او هم صحاح الفرس بنویسد» (بهرام معصومی، ۳۵۵ : ۱۳۸۲؛ ذیل مدخل صحاح العجم).

شمس‌الدین محمد نخجوانی در دیباچهٔ صحاح الفرس از دانشمندانی که به گونه‌ای از آثار آن‌ها، برای تألیف اثرش، بهره جسته نام برده که از آن شمار پدر خود او است. همچنین از چند فرهنگ و مؤلف آن‌ها یاد کرده است و با این که از اشعار پدرش شاهد آورده، اما از صحاح العجم نامی نبرده است.

هندوشاه نخجوانی بر خلاف پسرش که می‌خواسته فرهنگی برای فارسی زبان‌ها بنویسد، هدف خود از تألیف فرهنگ صحاح العجم را یاری رساندن به نوآموزان زبان فارسی در قفقاز به‌ویژه منطقه جمهوری آذربایجان و نخجوان دانسته است (همان).

صحاح الفرس، چنان که مؤلف در پایان دیباچه آن گفته است، دربردارنده دو هزار و سیصد واژه در بیست و پنج باب و چهارصد و سی و یک فصل است، در حالی که صحاح‌العجم در بردارنده شش هزار واژه است. در این فرهنگ حروف آخر واژه‌ها باب قرار گرفته و هر باب بر اساس حروف اول و به ترتیب تهجی به فصل‌هایی بخش شده است. بیگدلی؛ چاپ کننده این اثر می‌نویسد: «اگر این احتمال که نسخهٔ خطی موجود در شهر غازان جلد دوم همین کتاب باشد درست درآید، تعداد لغات آن جمعاً بالغ بر شانزده هزار می‌شود» (بیگدلی، ۱۳۶۰: ۴۸۰). هم‌چنین، صحاح العجم فرهنگی فارسی به ترکی و بدون شاهد شعری است در صورتی که صحاح‌الفرس فارسی به فارسی است و مؤلف برای معنی واژه‌ها از اشعار شاعران گوناگون بهره جسته است. بر اساس آنچه از نوشته حاجی خلیفه در کشف الظنون بر می‌آید، گویا صحاح‌العجم در اصل دو جلد بوده است. «لغت‌نامهٔ صحاح العجم عبارت از دو جلد است، قدیم و جدید و نسخهٔ قدیم را مختصر و نسخهٔ جدید را مفصل می‌نامند» (حاجی خلیفه، ۱۴۱۰ قمری، ج ۱۰۷۴:۲) حاجی این کتاب را به دیرینه و جدید بخش کرده و آن را در دو جلد شناسانده است.

نخستین بار حسن زرینه‌زادهٔ تبریزی در سال ۱۲۸۵ق، این کتاب را در مقاله‌ای کوتاه در روزنامهٔ «باکی» معرفی کرد (نک: مقالات ایران‌شناسی، ج ۱و۲: ۱۳۷۸، ص۵۸۷). با درگذشت وی، غلامحسین بیگدلی، تحقیقات او را پی گرفت و سرانجام نسخهٔ عکسی آن را در شهر براتیسلاوا در اسلوواکی، به دست آورد و آن را تصحیح کرد و به چاپ رساند.

صحاح العجم در سه بخش تدوین یافته است:

بخش یکم: واژه‌ها و نام‌های فارسی و ترجمه‌های آن‌ها به ترکی آذربایجانی است و در حدود چهارهزار واژه را دربرگرفته است: ۱- نام‌های فارسی و ترجمه آن‌ها به ترکی آذربایجانی ۲- افعال

مصدری فارسی و ترجمهٔ آن‌ها به ترکی آذربایجانی با توضیحاتی مختصر و مفید. همچنین مؤلف برای این که نوآموزان قفقاز، واژه‌های فارسی را درست تلفظ کنند، آن‌ها را اعراب‌گذاری کرده که خود از نظر علمی و زبان‌شناسی اهمیتی فراوان دارد؛ چراکه می‌توان تلفظ واژه‌ها و نام‌های فارسی، در سده‌های هفتم و هشتم هجری، را بررسی و ترکیب صوتی (فونتیک) الفاظ را مشخص کرد.

بخش دوم: دربارهٔ قواعد دستور زبان فارسی است و به زبان ترکی نوشته شده است اما تمثیل‌ها به زبان فارسی است.

بخش سوم: باز دربارهٔ دستور زبان فارسی است و به عربی نوشته شده و در متن و حاشیه‌ها توضیحاتی به ترکی آذربایجانی، و تعریف افعال فارسی با تمثیل‌های فراوان، آورده شده است. افزون بر این، در این بخش مطالبی دربارهٔ انواع گوناگون اسم، ریخت‌شناسی، ریشه‌شناسی، واژه‌شناسی و جز آن آمده است.

به گفتهٔ حسن زرینه‌زاده نام کامل اثر، «الصحاح العجمیه و صحاح‌العجم باللسان الفارسی» است (نک: مقالات ایران‌شناسی، ج ۱و۲: ۱۳۷۸، ص۵۸۷). خود هندوشاه در این‌باره می‌گوید: «این اثر را صحاح العجمیه نام دادم چرا که به اسلوب صحاح العربیه ترتیب یافته است» (بهرام معصومی، ۳۵۵ :۱ ۳۸۲؛ ذیل مدخل صحاح العجم).

هندوشاه نخجوانی در صحاح العجم، افزون بر زبان‌های فارسی و ترکی، از زبان و واژه‌های عربی و پهلوی (فارسی میانه) نیز بهره جسته است. بدین سبب کتاب در بررسی ریشهٔ زبان‌های فارسی، پهلوی و ترکی و سیر تکامل تدریجی این زبان‌ها و شیوهٔ تلفظ آن‌ها از اهمیتی بسیار برخوردار است.

مؤلف این اثر را همچون تحفه‌ای به شیفتگان و نوآموزان زبان فارسی در قفقاز پیشکش کرده و بدین جهت نام دیگر اثر خود را تحفه العشاق نهاده است.

در صحاح العجم نمونه‌هایی از نثر زبان آذری متعلق به سده‌های هفتم و هشتم هجری به دست داده شده است که برای تحقیق دربارهٔ سیر تاریخی زبان ترکی کنونی آذربایجانی مأخذی کهن به شمار می‌آید. بیگدلی می‌نویسد: «از این اثر برای فراگیری تاریخ تطور و پیشرفت زبان فارسی، درست‌خوانی واژه‌ها، آواشناسی، دستور و نیز تلفظ درست زبان ترکی آذربایجانی می‌توان استفاده کرد و از ارزش علمی و پژوهشی برخوردار است» (بیگدلی،۱۳۶۰:۴۸۰). صحاح العجم از روی

نسخهٔ پیش‌گفته به چاپ افست رسیده است (تهران، ۱۳۶۱ش). این اثر همچنین به اهتمام جمیله صادق اوا و طیبه علسگروا در باکو (۱۹۹۰م) به چاپ رسیده است.

صحاح الفرس از شمس منشی نخجوانی

فرهنگی در واژگان فارسی نوشته شمس‌الدین محمد، مشهور به شمس منشی، فرزند هندوشاه نخجوانی، فرهنگ نویس و منشی نامدار قفقاز در اواسط سده هشتم هجری است. منابع سال تولد او را ۶۸۴ هجری و سال فوتش را پیش از ۷۷۷ قمری دانسته‌اند (ذبیح‌الله صفا، ۱۳۷۱، ج ۱۳۰۳:۳).

به گفته مؤلف در دیباچهٔ کتاب، وی تألیف آن را در سال ۷۲۸ قمری به پایان رسانیده و آن را به خواجه غیاث‌الدین محمد (۷۲۸ـ۷۳۶ق)، پسر خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی اتحاف کرده است. کتاب دربردارندهٔ نزدیک به دو هزار و سیصد واژه است که گاه اسامی خاص، صیغه‌های فعل، واژه‌های مرکب و صفت‌های مفعولی نیز آورده شده است. مؤلف کاستی‌ها و اشتباهات لغت فرس اسدی را نقد کرده، اما مانند اسدی توسی، ترتیب واژه‌ها را بر حرف آخر نهاده و حرف اول واژه‌ها را در هر باب در نظر داشته و ترتیب حروف میانهٔ واژه‌ها را لحاظ نکرده است (سیدمحمد دبیرسیاقی، ۳۶:۱۳۶۸).

این اثر دربردارندهٔ دیباچه‌ای دربارهٔ برخی از فرهنگ‌نویسان پیش از مؤلف، سبب تألیف و وجه تسمیهٔ کتاب و توضیحاتی دربارهٔ برخی از حروف و شرح فهرست باب‌ها و ترتیب الفبایی آن‌ها است.

کتاب در بیست و پنج باب و چهارصد و سی و یک فصل، از الف تا ی، تدوین شده است. هر باب نیز، با توجّه به حروف نخستین واژه‌ها، با حرف «آ» آغاز و در حرف «ی» تمام شده است. از آن‌جا که اسدی توسی برای واژگان فرهنگ خود، اشعار شاعرانی همچون فردوسی، عنصری، دقیقی، عسجدی، فرخی، رودکی، کسایی مروزی، شهید بلخی، لبیبی و جز آن را شاهد مثال آورده است، شمس منشی نخجوانی نیز، در تألیف صحاح‌الفرس، از آن اشعار و برخی دیگر از شواهد اسدی بهره جسته است (بهرام معصومی، ۱۳۸۲: ۳۵۷؛ ذیل مدخل صحاح العجم).

همچنین از شاعرانی مانند امیر معزّی، ادیب صابر ترمذی، مسعود سعد سلمان، حکیم سوزنی، انوری، ظهرالدین فاریابی، خاقانی شروانی، نظامی گنجوی، کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، اثیرالدین اخسیکتی، فریدالدین احول، مجدالدین همگر، سعدی شیرازی، فخرالدین عراقی و نیز پدرش، هندوشاه نخجوانی، ابیاتی را برای تمثیل و درک درست معنی واژگانِ کتاب آورده، که در مجموع

از یکصد و چهل شاعر است. چنان‌که پیشتر بیان شد، برخی به اشتباه صحاح الفرس را با صحاح العجم هندوشاه نخجوانی یکی دانسته‌اند. در مقدمهٔ معدودی از فرهنگ‌های کهن از این کتاب یاد شده است که نشان می‌دهد نسخه‌های اندکی از آن وجود داشته و در دسترس چند تن از فرهنگ-نویسان بوده است.

محمدحسن بهروز، دانشمند افغانستانی می‌گوید که تنها در دو کتاب فرهنگ جهانگیری و فرهنگ سروری / مجمع‌الفرس از این اثر با نام‌های «فرهنگ محمد بن هندوشاه» و «رسالهٔ محمد هندوشاه» یاد و از آن استفاده شده است (بهروز، ۵:۱۳۳۵). همو در این‌باره می‌گوید: «در گذشته اکثر آثار کتبی به نام مؤلفان آن‌ها مشهور می‌شد، یعنی نام مؤلف به جای نام کتاب نام‌بردار می-گشت؛ چنان‌که صحاح‌الفرس به همین شیوه به فرهنگ محمد بن هندوشاه مشهور شده است.». این در حالی است که خود مؤلف در پایان کتاب گفته است: «پس از اتمام کتاب، همه را صحاح‌الفرس نام دادم». (بهرام معصومی، ۱۳۸۲: ۳۵۵؛ ذیل مدخل صحاح العجم). بنابراین، با وجود تصریح مؤلف در خصوص نام کتاب، همه بحث‌ها در این باره بی‌وجه است.

نکتهٔ مهم دربارهٔ صحاح الفرس این است که این کتاب، نخستین فرهنگ فارسی است که پس از دورهٔ مغولان در ایران تألیف شده و از این جهت فرهنگ‌نویسی دورهٔ پیش از یورش مغولان را با دوره‌های پس از آن پیوند داده است (نک: عباس اقبال آشتیانی، ۵۲۷:۱۳۶۴).

این کتاب افزون بر ویژگی‌های زبان‌شناسی، به لحاظ بررسی‌های تاریخی و ادبی و برخی نکات مهم زبان‌شناختی و به‌ویژه حوزهٔ دستور زبان فارسی، از اهمیت فراوان برخوردار است. یکی از وجوه اهمیت تاریخی کتاب نخجوانی این است که در جای‌جای کتاب به اشعار شاعرانی بر می‌خوریم که اندک آگاهی از آن‌ها در تذکره‌ها نیامده است. از آن شمار، بیش از شصت بیت از سروده‌های پدر مؤلف (هندوشاه نخجوانی) است که با اشارهٔ «گفت رحمهٔ الله علیه پدرم» و «پدرم گفت» آورده شده است. شایان ذکر است کتاب ارزشمند صحاح الفرس به اهتمام و تصحیح عبدالعلی طاعتی به چاپ رسیده است (تهران، ۱۳۵۵ش).

قانون قدسی عباسقلی‌آقا باکی‌خانوف

عباس‌قلی‌آقا، مشهور به باکی‌خانوف و ملقب به قدسی باکویی، فرزند میرزامحمدخان دوم، در سال (۱۷۹۴/۱۲۰۸) در روستای خیله (امیرحاجیان کنونی در نزدیکی باکو) متولد و در روستای قبه در مکه به سال (۱۲۶۴ق/۱۸۴۷م) درگذشت (اختر رسولی، ۴۳۷ :۱۳۸۲؛ ذیل مدخل قدسی باکویی).

باکی‌خانوف، شاعر، طنزنویس، مترجم، ادیب و زبان‌شناس و روزنامه نگار معروف قفقاز و نویسنده کتاب مشهور گلستان ارم در موضوع تاریخ قفقاز است. پدرش از علمای شیعه بود و پیش از سلطهٔ روسیه از خان‌های باکو و قوبا بود و تا اوایل سده سیزدهم هجری در این نواحی فرمانروایی می‌کرد.

باکی‌خانوف پیش از نفوذ روسیه در قفقاز، به «باکی‌خانلی» شهرت داشت (عنایت‌الله رضا، ۱۳۸۱: ۲۴۴؛ ذیل مدخل باکی‌خانوف). او در طی تحصیلات خود، در علوم ادبی و اسلامی، زبان‌های روسی، عربی، ترکی، فارسی، ادبیات کلاسیک و الاهیات مهارت یافت. در ۱۸۲۰م در دستگاه نظامی قفقاز به تحصیل پرداخت و در این سال به خدمت ارتش روسیه درآمد و در ستاد نیروهای روسیه در قفقاز با عنوان مترجم به کار پرداخت. او در همین ایام به ترویج زبان و ادب فارسی در این مناطق همت گمارده بود. مثلا در قوبا انجمنی ادبی با نام گلستان به راه انداخت و به بررسی آثار فردوسی، خیام، نظامی، خاقانی، مولوی، سعدی و حافظ پرداخت.

چندی در شروان، ارمنستان، داغستان، آناتولی، گرجستان و آذربایجان به سیر و سفر پرداخت. در ۱۸۲۲م در گفت و گوهای صلح روسیه با عثمانی و ایران رایزن و مترجم پاسکوویچ، سردار روس (۱۷۸۲ـ۱۸۵۶م)، بود. در سال‌های ۱۸۲۶ تا ۱۸۲۹ م در جنگ‌های روسیه با ایران وعثمانی و در معاهدهٔ ترکمانچای(۱۲۴۳ق) شرکت داشت. در ۱۸۳۳م به روسیه، اوکراین، لهستان و کشورهای حوزهٔ دریای بالتیک سفر کرد. در ۱۲۵۲ قمری به عثمانی رفت و پس از آن حج گزارد. در بازگشت از سفر حج در قبه، از روستاهای نزدیک مکه، درگذشت و پیکرش را در همان جا به خاک سپردند (اختر رسولی، ۴۳۷ :۱۳۸۲؛ ذیل مدخل قدسی باکویی).

یکی از وجوه اهمیت باکی‌خانوف، اهتمام بلیغ او در رشد و توسعه مباحث دستور زبان فارسی است. بر اساس شواهد و قرائن تاریخی و ادبی، نخستین کتاب مستقل دستور زبان فارسی در جمهوری آذربایجان، توسط باکی‌خانوف و به نام ***«قانون قدسی»*** تألیف شده است. علاقه زایدالوصف او به زبان فارسی در این کتاب دستور زبان انعکاس یافته است (جمیله صادق اوا، ۱۵۳:۱۳۸۷).

باکی‌خانوف دانشی همه جانبه داشت و زبان‌شناسی چیره‌دست بود. از این رو همراه با شناخت او به عنوان شاعر، ادیب، فیلسوف، مورخ، جغرافیدان و مبلّغ، لازم است که وی را به عنوان‌زبان شناسی با نظراتی عمیق بشناسیم.

تحصیل به زبان فارسی و مسافرت‌های پی در پی باکی خانوف به ایران در زمان جنگ‌های ایران و روس، مشاهدات او را در مورد زبان فارسی ژرف‌تر کرده و برای شناخت آن امکان آفریده است. در نامه‌ای که پاسکوویچ – ایروانسکی؛ فرمانده نیروهای نظامی روسیه در قفقاز در ۳۰ نوامبر ۱۸۳۳ به ک . و نسلرود وزیر خارجه روسیه نوشته، تسلط باکی‌خانوف به زبان فارسی به طرز ویژه‌ای مورد اشاره قرار گرفته است:

«زمانی که به گرجستان آمدم، قابلیت او را دیدم و به فعالیت او در امور دیپلماتیک اطمینان نمودم. از خدمت عباسقلی‌آقا در جنگ ایران بسیار راضی‌ام. تسلط او بر زبان فارسی و تلاش خستگی‌ناپذیر او بسیار برای ما خوب بود. می‌توان گفت که تمام مکاتبات ما با ایران به وسیله او انجام می‌شد و از این رو به طور کلی روابط ما با ایران و تمام روند سیاست ایرانی‌ها بر او معلوم بود (جمیله صادق اوا، ۱۵۳:۱۳۸۷).

باکی‌خانوف در مقدمهٔ قانون قدسی هدف از تألیف آن را چنین توضیح می‌دهد: «من به محض آنکه زبان‌ها و فنون معاصر را فرا گرفتم، از داغستان به گرجستان آمدم و به جرگه صاحب‌منصبان دولت روس درآمدم. بنا به مقتضیات شغلی، صرف و نحو روسی را فرا گرفتم. در تمامی سفرهای فرمانده نظامی این صفحات، یعنی ژنرال فیلد مارشال گراف پاسکوویچ ـ ایروانسکی به ایران و عثمانی با وی همراه شدم. از این رو با هر طایفه و ملتی نشست و برخاست کردم و دانش افزودم. با وجود کمبود بضاعت، در خود نیرویی حس کردم تا دستوری برای زبان پارسی ترتیب دهم» (باکی‌خانوف، ۲:۱۳۴۸).

باکی‌خانوف در سال‌های اول نویسندگی همراه با اجرای کارهای دیپلماتیک و نظامی، به کار پژوهش در زبان فارسی نیز مشغول بود. او در این باره پس از چاپ دستور زبان فارسی می‌نویسد: «من با آرزوی خدمت به جامعهٔ علمی زبان‌های شرقی در حد امکان و یادگیری آسان زبان فارسی توسط جوانانمان {در قفقاز} دستوری در زبان فارسی ترتیب دادم» (جمیله صادق اوا، ۱۵۳:۱۳۸۷).

از مقدمه‌ای که باکی‌خانوف بر چاپ روسی کتاب دستور زبان قانون قدسی نوشته، معلوم می‌شود که یگانه آرزوی باکی‌خانوف از نوشتن این اثر، خدمت به هموطنان خود در قفقاز بوده است:

«من این کار را برای شهرت نویسندگی انجام ندادم. تنها آرزویم خدمت به هم‌وطنانم بود، چرا که با توجه به ایجاد روابط تجاری روسیه ـ ایران و گسترش زبان فارسی، فراگیری این زبان برای اهالی قفقاز لازم و حتی ضروری است» (همان: ۱۴۸).

باکی‌خانوف با مشاهدهٔ پرباری زبان فارسی و چشیدن شیرینیِ شهد آن، با عبارات زیر تأسف خود را از این که نتوانسته است اثری کامل در خور حال بنویسد، ابراز می‌کند:

«برای زبان فارسی که از همه زبان‌ها شیرین‌تر است، چنان دستوری نوشته نشده که به کار بیاید. از این رو یادگیری کامل زبان بسیار دشوار است» (باکی خانوف، ۲:۱۳۴۸). او با تواضع دربارهٔ اثر خود می‌نویسد: «برای حقیر این افتخار کافی است که بد یا خوب، این کار مبارک را او آغاز کرد. اگر بعد از او کسانی توانستند بر دستورهای این زبان بیفزایند مرا به خاطر نقصان‌های این اثر سرزنش نکنند، چراکه آغاز هر کاری دشوار است» (همان: ۳). از این عبارات چنین معلوم می شود که باکی‌خانوف نگارش دستور زبان فارسی را وظیفهٔ میهن‌دوستی خود تلقی می‌کرده است.

دستور زبان قانون قدسی باکی‌خانوف، در سال ۱۸۲۸ در تفلیس به زبان فارسی و در سال ۱۸۴۲ به زبان روسی منتشر شده است (جمیله صادق اوا، ۱۴۸:۱۳۸۷). این اثر پس از نگارش همراه با نامهٔ باکی‌خانوف، در تاریخ ۱۲ دسامبر ۱۸۲۹ توسط گراف پاسکویچ به تزار فرستاده شد (همان).

به گمان نگارندگان، چاپ دستور زبان قانون قدسی، نقش بزرگی در فراگیری زبان فارسی در میان فرهنگ‌دوستان قفقاز ایفا نمود. اهمیت کتاب به حدی بوده که برای سالیان دراز، به عنوان کتاب درسی در مدارس مناطق مختلف قفقاز، تدریس و تحصیل می‌شده است.

وجود نسخه‌های خطی کتاب قانون قدسی همراه با نسخه‌های چاپی آن در انستیتوی نسخ خطی آکادمی علوم جمهوری آذربایجان نشان می‌دهد که نسخه‌های متعدد از این کتاب، در پی استقبال مردمان قفقاز انتشار یافته‌اند.

اهمیت این کتاب در تاریخ زبان‌شناسی فارسی بسیار زیاد است؛ چراکه این اثر آخرین دستاوردهای علمی زبان‌شناسی فارسی در قفقاز را در خود جای داده و چنان‌که بیان شد نخستین دستور زبان مستقل فارسی است که تالیف و منتشر شده است (جمیله صادق اوا، ۱۵۳:۱۳۸۷). به نظر ر. سلطانوف، آ. رادو ویلسکی و م. محمدوا، اثر باکی‌خانوف در دستور زبان فارسی، نخستین کتاب دستور زبان فارسی در روسیه است.

آ. دمیرچی‌زاده که باکی خانوف را نخستین زبان‌شناس قفقاز می‌داند، چنین نوشته است: «درست است که پس از باکی‌خانوف برخی لغت‌نامه‌ها نوشته شده‌اند و حتی کتاب‌های زیادی دربارهٔ صرف و نحو زبان عربی تالیف شده اند، ولی متاسفانه باید بگوییم که نویسنده این آثار نامعلوم مانده و تا امروز شناخته نشده‌اند و یا با دلایل قطعی، قفقازی بودن مؤلفان آن‌ها اثبات نشده است.

بی‌تردید می‌پذیریم که پیش از باکی‌خانوف تعدادی از لغت‌شناسان و یا عالمان دستور زبان فارسی در قفقاز بوده‌اند. با وجود تمام این دلایل، باکی‌خانوف را نخستین زبان‌شناس قفقاز در حوزهٔ دستور زبان فارسی می‌دانیم» (جمیله صادق اوا، ۱۴۸:۱۳۸۷).

هم‌چنان که مشاهده می‌شود کسانی که اثر باکی‌خانوف را ارزیابی کرده‌اند او را «نخستین زبان‌شناس در قفقاز» و «نخستین دستورنویس فارسی در روسیه» قلمداد کرده‌اند. به نظر ما نیز، دستور زبان باکی‌خانوف با توجه به حجم مطالب، روش تدوین مباحث دستوری، شرح مسائل و... به عنوان یک اثر مستقل محسوب می شود و نخستین کتاب مستقل دستور زبان فارسی است که در قفقاز به چاپ رسیده است.

اورانسکی یکی از محققان و زبانشناسان روس، ضمن بحث از نقش دانشمندان قفقاز در پژوهش و آموزش زبان فارسی پیش از انقلاب اکتبر، فعالیت باکی‌خانوف را به طور ویژه ذکر می‌کند و می‌نویسد: «کتاب دستور زبان فارسی عباسقلی‌آقا باکی‌خانوف دلیلی بر گسترش و فراگیری زبان فارسی در قفقاز است» (جمیله صادق اوا، ۱۵۲:۱۳۸۷).

با وجود اهمیت کارهای مهم باکی‌خانوف در حوزه ترویج زبان فارسی در قفقاز به ویژه تلاش های علمی او در تالیف دستور زبان فارسی، متأسفانه تاکنون اثری نوشته نشده است که خدمات او به زبان‌شناسی فارسی و دیدگاه‌های او در حوزهٔ دستور زبان فارسی را بررسی تحلیلی نماید.

باکی‌خانوف که طبع شعر نیز داشت، در لابه‌لای مباحث دستوری، بیت‌هایی مرتبط با قواعد دستوری در کتاب قانون قدسی آورده است. او خود می‌گوید: «مثال‌های لازم را برای اثبات مطالب به نظم کشیدم تا درک و یادگیری آن آسان باشد» (باکی‌خانوف، ۲:۱۳۴۸).

میرزا عابدین‌اف؛ مؤلف دستور مختصر فارسی

میرزا کاظم بیگ فرزند محمدحسن معروف به عابدین‌اف، در سال ۱۸۴۰م در شهر باکو به دنیا آمد. فعالیت‌های گسترده او در حوزهٔ ترویج زبان فارسی در قفقاز، عمدتا در حوزه های مختلف زبان‌شناسی، مترجمی، شاعری و دستور زبان فارسی بوده و باید او را یکی از پرتلاش‌ترین فارسی‌پژوهان قفقاز دانست.

عابدین‌اف در دههٔ شصت سده نوزدهم میلادی به سن پترزبورگ کوچید و در بخش آسیایی وزارت خارجهٔ روسیه به مترجمی پرداخت. از سال ۱۸۶۴م در بخش آسیایی انستیتوی زبان‌های

شرقی همان وزارتخانه، زبان فارسی درس‌می‌داد. آموزگاری عابدین‌اف در آنجا تا پایان عمر ادامه داشت (برای مطالعهٔ بیش‌تر نک: علی اصغر اوا و صادق اوا، ۱۵۱:۱۳۷۷).

میرزا کاظم بیگ در سال ۱۸۶۷م در سومین کنگرهٔ جهانی خاورشناسان در پترزبورگ یکی از سه مترجم شرکت کننده در آن کنگره بود. به نوشته یکی از محققان، در بایگانی وزارت خارجه روسیه، در بخش تدریس زبان‌های شرقی، ترجمه‌هایی از مطالب گوناگون نگه‌داری می‌شود که نشان‌دهندهٔ فعالیت‌های عابدین‌اف در زمینهٔ ترجمه زبان فارسی است (مرتضی رضایی‌منش، ۳۸۱:۱۳۸۲ ذیل مدخل عابدین اف).

عابدین‌اف با اتکا به دانش همه‌جانبهٔ خود با دانشمندان روزگارش در باب مسائل گوناگون همکاری داشت. عابدین‌اف بیش از نیمی از زندگی خود را به تحقیق، تدریس و ترجمهٔ زبان فارسی گذراند. متاسفانه با وجود اهمیت کارهای عابدین اف، فعالیت‌های علمی وی بررسی نشده است. یکی از مهم‌ترین خدمات او به جریان زبان فارسی در قفقاز، تالیف کتاب «**دستور مختصر فارسی**» است که از تألیفات درسی او به شمار می‌رود.

ستوان گپنر از دانشجویان عابدین‌اف این اثر را بر اساس جزوه‌های درسی استاد در روزهایی که وی هنوز زنده بود، در بخش آسیایی انستیتوی زبان‌های شرقی تدوین کرد. بر همین اساس، یکی از اشتباهاتی که دربارهٔ این اثر به وجود آمده، این است که برخی آن را به تنظیم کننده آن، یعنی همین ستوان گپنر نسبت داده‌اند (جمیله صادق اوا، ۲۱۰:۱۳۸۷).

دستور مختصر فارسی در ۱۸۸۸م در پترزبورگ به چاپ رسیده و در نه فصل دربارهٔ آواشناسی و صرف زبان فارسی تدوین شده است. فصل یکم در باب آواشناسی، املا و الفبای فارسی است. مؤلف تفاوت‌ها و اشتراکات حروف الفبای فارسی و عربی را به بحث گذاشته است. در این فصل، او هم‌چنان که توضیحاتی در باب آواشناسی فارسی ارائه می‌دهد، گاهی نیز آواشناسی فارسی را با آواشناسی زبان‌هایی چون روسی، فرانسوی و انگلیسی مقایسه می‌کند. فصل دوم، مانند برخی دستور زبان‌های سنتی عرب، بحث دربارهٔ اجزای جمله را با فعل آغاز می‌کند و فعل‌ها را به سه نوع تقسیم می‌کند. در فصل سوم، مؤلف از ضمایر و تقسیمات هشت‌گانه آن صحبت می‌کند. فصل چهارم دربارهٔ حروف اضافه است و فصل پنجم به اسم‌ها اختصاص دارد. در فصل ششم، مؤلف از صفت‌ها و تقسیمات دوگانهٔ آن، صفت‌های ساده و صفت‌های ساختگی، بحث کرده است. فصل هفتم کتاب عابدین‌اف به قیدها، اسم‌ها و ضمایر می‌پردازد و فصل هشتم سخنی دربارهٔ ربط‌ها و انواع دهگانهٔ آن

است. فصل نهم و آخر دستور مختصر فارسی به اعداد، عدد کسر و عدد درست اختصاص یافته است (برای تفصیل بیش‌تر: جمیله صادق اوا، ۲۱۰:۱۳۸۷ و شعردوست، ۶۳:۱۳۷۴).

میرزا عبدالله غفارف و مطالعات دستورزبان شناختی

میرزاعبدالله غفاراف، خاورشناس، زبان‌شناس، مدرّس، فارسی‌پژوه و مترجم نامدار قفقاز در سده‌های نوزدهم و بیستم میلادی است. برخی از محققان، تبار و اصل او را از تبریز دانسته اند (مرتضی رضایی‌منش، ۴۰۳:۱۳۸۲ ذیل مدخل غفاراف). او در جوانی به روسیه رفت و در انستیتوی زبان‌های شرقی لازارف به تحصیل پرداخت. افزون بر آشنایی کامل با زبان‌های عربی، فارسی، ترکی عثمانی، ازبکی و ترکی آذربایجانی، زبان‌های روسی، فرانسوی و انگلیسی را نیز به‌خوبی می‌دانست.

غفاراف در سال ۱۹۰۱میلادی در انستیتوی زبان‌های شرقی لازارف معلم زبان‌های فارسی و ترکی آذری شد. در مجموعهٔ آثار شرق‌شناسی که در ۱۸۹۹ در انستیتوی زبان‌های شرقی لازارف به چاپ می‌رسید، در کنار نام مؤلفانی چون و.ف.میللر، گوردلوسکی و آ.ا.کریمسکی که آثار خود را غالباً در این مجموعه به چاپ می‌رساندند، به نام او نیز بسیار برمی‌خوریم (جمیله صادق اوا، ۲۱۰:۱۳۸۷).

غفاراف مؤلف چند اثر باارزش در زمینه‌های مختلف خاورشناسی است که از آن جمله می توان به فرهنگ فارسی ـ روسی در دو جلد و منتخبات آثار فارسی اشاره کرد. ف.ا.کورش که به سبب تسلط و چیرگی به زبان‌های خاوری، «دانشکدهٔ سیار زبان‌های شرقی» لقب گرفته، در مقدمه‌ای که بر جلد نخست این فرهنگ (۱۹۱۴م) نوشته آن را در روسیه بی‌بدیل و باارزش خوانده است. او با برشمردن نقایص فرهنگ‌های پیشین، می‌نویسد: «هدف از نوشتن این مقدمه مرور و نقد فرهنگ-های فارسی که در اروپا نوشته شده‌اند نیست. گذشته از ارزش‌ها و کاستی‌های آن‌ها، شمارشان چندان اندک است که یک اروپایی، به هنگام خواندن متون بزرگ و کمابیش دشوار، یا باید تمام این فرهنگ‌ها، از جمله فرهنگ‌های عربی ـ فارسی و فرهنگ انجمن آرای رضاقلی خان هدایت (۱۲۸۸ق) را که روی هم رفته گسترده و مرتب است، ولی چندان هم مفید نیست، از نظر بگذراند یا از خیر فهم دقیق واژه بگذرد» (مرتضی رضایی‌منش، ۴۰۳:۱۳۸۲ ذیل مدخل غفاراف).

کورش در ادامه از آسان شدن کار خوانندگان به سبب تلاش جدی غفاراف در تدوین این فرهنگ فارسی و معرفی وی چنین یاد می کند: «غفاراف، معلم زبان‌های آذربایجانی، فارسی و سارتی

[زبان‌های ایرانی‌تباران ساکن آسیای میانه] در انستیتوی زبان‌های شرقی لازارف کسی است که زبان-های عربی و عثمانی و از زبان‌های اروپایی، روسی، فرانسه و انگلیسی را خوب و کامل فرا گرفته است. او، یعنی غفاراف تبریزی‌تبار، ناهماهنگی و نارسایی فرهنگ‌نویسی فارسی را به تجربه دریافته و در حد امکان بر اساس مطالعهٔ گستردهٔ متون فارسی و آشنایی مستقیم با زبان گفتار فارسی، نه بر اساس و روش اسلاف آسیایی و اروپایی خود، بر آن شده تا این فرهنگ حجیم فارسی ـ روسی را تألیف کند. وی به هنگام مرتب کردن این اثر، از ادبیات کهن ایرانی بهره برده، فرهنگ‌های تألیف اروپاییان را از نظر گذرانده، کلمات و اصطلاحات به‌کار رفته در کتاب‌ها و نشریه‌های سدهٔ نوزدهم و بیستم را گرد آورده و تمامی واژه‌هایی را که خود و دوستانش می‌دانستند، یادداشت کرده است» (جمیله صادق‌اوا، ۲۱۷:۱۳۸۷). کورش می‌افزاید که این اثر دشوار تا آخرین لحظات تنظیم در دست بررسی و افزون و کاست بوده و تمامی نداشت.

منتخبات دو جلدی میرزا عبدالله غفاراف، زمان درازی در مدارسی در قفقاز که در آن‌ها زبان فارسی را آموزش می‌دادند، بهترین کتاب درسی به شمار می‌آمد؛ چنان‌که کورش برای تدریس فارسی علمی از این اثر استفاده می‌کرد (همان: ۲۱۶).

او عضو پیوسته کمیسیون شرقی جمعیت باستان‌شناسان روسیه در بخش مسکو بود و در نشست‌ها و گفت‌وگوهای این جمعیت فعالانه شرکت داشت. از آن‌جا که به زبان‌های شرقی کاملاً وارد بود، همیشه به کمیسیون شرقی کمک می‌رساند. هرچند خود دربارهٔ دستور زبان فارسی به‌طور مستقل کتاب ننوشت، امّا در آموزش و رشد دیگر زمینه‌های زبان‌شناسی و دستورشناختی فارسی با نگارش فرهنگ منتخبات خود، هم‌چنین تدریس این زبان به علاقه مندان، سهم فراوانی در ترویج ایرانیت در قفقاز داشته است.

بخشی از نوشته‌های غفاراف دربارهٔ مطالعات هند و ایرانی و آسیایی است. بررسی‌هایی دربارهٔ آواشناسی و زبان و لهجه‌های گرجی و زبان‌شناسی همگانی (نظریهٔ آواها، مسائل مربوط به همنشینی واجی و آواشناسی تجربی) دارد. وی کتاب‌هایی نیز برای دانش‌آموزان دورهٔ دبیرستان به منظور آموزش دستور زبان فارسی نوشته است.

ملاعبدالسلام آخوندزاده؛ مؤلف قواعد مختصر زبان فارسی

ملّاعبدالسلام آخوندزاده از فارسی‌پژوهان معروف قفقاز در سدهٔ نوزدهم میلادی است. از جزئیات زندگانی او جز این آگاهی به دست نیامده که ابتدا معلم الاهیات دانشسرای تربیت معلم شهر گوری در قفقاز بود و سپس شیخ الاسلام قفقاز جنوبی شد (شعردوست، ۶۵:۱۳۷۴ و ۱۳۰).

مهم‌ترین دغدغه ذهنی ملّا عبدالسلام آموزش زبان فارسی در قفقاز بود و برای آسان کردن کار تدریس به نگارش کتابهای درسی می‌پرداخت. مهم‌ترین اثر ملا در حوزهٔ دستور زبان فارسی، کتاب ارزشمند مفتاح لسان فارسی یا قواعد مختصر زبان فارسی برای مبتدیان است که آن را در چاپخانه‌ای در شهر تفلیس به سال ۱۳۰۹ق / ۱۸۹۰م منتشر نموده است (مرتضی رضایی‌منش، ۵:۱۳۸۲ ذیل مدخل آخوندزاده).

ملّاعبدالسلام این کتاب دستور زبان را به روشی کهن و با نگاه به دستور زبان عربی نوشته شده است. همچنان‌که دستور زبان سنتیِ زبان عربی اجزای جمله را سه بخش می‌کند، مؤلف مفتاح لسان فارسی نیز کتابش را در سه باب نوشته است: ۱- باب اسم که در ده فصل تنظیم شده است، ۲- باب فعل که مفصل‌ترین باب کتاب است و ۳- باب ظروف و ادات.

ملا عبدالسلام برای فهماندن مطالب کتابش بیش‌تر مثال‌هایش را از کتاب‌های دینی برگزیده است (جمیله صادق اوا، ۱۳۸۷: ۱۳۰)؛ اگرچه اثر او در حوزهٔ دستور زبان فارسی به زبان و روش کهن نوشته شده، لکن این کتاب در شناخت موقعیت و جایگاه دستور زبان فارسی در قفقاز به‌ویژه اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی حائز اهمیت است.

نتیجه‌گیری

نگارندگان در این مقاله به طور مختصر و با رعایت ایجاز، تنها به ذکر نمونه‌هایی از تاریخ تالیف کتابهای لغت و دستور زبان فارسی در قفقاز با رویکرد ویژه به جمهوری آذربایجان کنونی پرداختند. مستندات ارائه شده در این مقاله و نگاهی کوتاه به سیر تاریخی تدوین و تألیف این کتاب‌ها نشان می‌دهد که پیشگامان تألیف کتاب‌های فرهنگ لغات و دستور زبان فارسی، نویسندگان قفقاز بوده‌اند. در تاریخ تدوین کتاب‌های دستور زبان، سرزمین‌های قفقاز نقش بسیار مهمی دارند. در این نواحی، در سده‌های اخیر و به‌ویژه در دوران نزدیک به ما، جریان شعر و ادب فارسی و سلسلهٔ فارسی‌پژوهان آذربایجان، ادامه داشته است. در این میان می‌توان از کسانی چون آقابابا ظهوری (مدرس دستور زبان فارسی در اوایل سده سیزدهم هجری در باکو، ولی‌بیگ‌اف (نویسندهٔ کتاب

اصول جدید فارسی)، محسن ابراهیم‌اف (مؤلف کتاب مهم دستور فارسی در باکو) و نقّیه شریفه خانم (مؤلف کتاب **لغت فارسیه**) و تنی چند از مدرسان دستور زبان فارسی در جمهوری آذربایجان نام برد.

با وجود این شور و شوق در میان اهل علم و محققان و زبان پژوهان، باید گفت در سرزمین‌های قفقازی ایران به‌ویژه در جمهوری آذربایجان، در میان سردمداران حکومتی، سه جریان مبتنی بر ایران‌ستیزی، روند آموزش و تألیف کتاب‌های فارسی و دستور زبان فارسی را تحت‌الشعاع قرار داده است.

نخستین جریان ایران زدایی در قفقاز، در پی انعقاد قراردادهای گلستان و ترکمانچای واقع شد که به جدایی هفده شهر قفقازی از خاک ایران انجامید. با استیلای روسیه تزاری، سران این کشور، نهضت زدودن آثار فارسی و فرهنگ ایرانی را در قفقاز آغاز کردند و با تألیف کتاب‌های دستور زبان فارسی به مقابله برخاستند.

جریان دوّم با تسلط رژیم کمونیستی شوروی بر مناطق قفقاز آغاز گردید. جالب است بدانیم از سال ۱۹۲۸ تا آغاز جنگ جهانی دوم هیچ کتابی در زمینهٔ آموزش فارسی در مدارس سرزمین‌های قفقازی تألیف نشده است.

موج سوّم ایران‌ستیزی پس از فروپاشی شوروی، در کشور جمهوری آذربایجان، تداوم یافته است.

البته با وجود این تحرکات ایران‌ستیزانه، اینک جریان فرهنگ ناب اسلام و ایران ـ اگرچه در میان قارقار کلاغان ـ کعبهٔ آمال صاحب‌دلان و دوستداران شعر فارسی و اندیشهٔ ایرانی است. هم‌اکنون در هوای گرگ و میش سحرگاهان گنجه و بادکوبه و شروان، پژواک صدای پرخروش کبوتری را می‌شنویم که با لحن عبرت‌آموز، از زبان نظامی گنجه ای، خطاب به کبک دری، سرانجامِ روزگار هویت‌سازان را یادآور می‌شود که:

به یاد آور ای تازه کبک دری — که چون بر سر خاک من بگذری
گیا بینی از خاکم انگیخته — سرین سوده پایین فرو ریخته
همه خاک فرش مرا بُرده باد — نکرده ز من هیچ هم عهد یاد
نهی دست بر شوشهٔ خاک من — به یاد آری از گوهر پاک من
فشانی تو برمن سرشکی ز دور — فشانم من از آسمان بر تو نور

دعای تو بر هرچه دارد شتاب — من آمین کنم تا شود مستجاب
درودم رسانی رسانم درود — بیایی بیایم ز گنبد فرود
مرا زنده پندار چون خویشتن — من آیم به جان گر تو آیی به تن
مدان خالی از هم‌نشینی مرا — که بینم تو را گر ببینی مرا
لب از خفته‌ای چند خامُش مکن — فروخفتگان را فرامُش مکن

منابع و مآخذ

۱) نفیسی، سعید (۱۳۴۴)، تاریخ نظم و نثر در ایران و زبان فارسی، تهران، کتابفروشی فروغی.

۲) شعردوست، علی‌اصغر (۱۳۷۴)، آموزش زبان فارسی در جمهوری آذربایجان، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۳) هادی، حسن (۱۳۷۸)، تاریخ شروان، (در کتاب ساغری در میان سنگستان به اهتمام جمشید علیزاده)، تهران، نشر مرکز.

۴) شروانی، جمال‌الدین خلیل (۱۳۶۶)، نزهه المجالس، با مقدمه و تصحیحات دکتر محمدامین ریاحی، تهران، انتشارات زوار.

۵) انوشه، حسن(۱۳۸۲)، دانشنامه زبان و ادب فارسی، جلد پنجم، مقدمه حسن انوشه، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۶) فرهنگنامه ادب فارسی (۱۳۷۶): ذیل مدخل دستورنامه، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۷) رشنوزاده، بابک (۱۳۸۳)، مدخل دستورنویسی، دانشنامه زبان و ادب فارسی، ج ۶، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۸) صفا ذبیح‌الله (۱۳۷۰)، گنجینه سخن، ج ۱، تهران، امیرکبیر.

۹) صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۱)، تاریخ ادبیات در ایران، ج۳، انتشارات فردوسی، دوره ۵ جلدی.

۱۰) اختر رسولی (۱۳۸۲)، دانشنامه زبان و ادب فارسی، جلد پنجم، ذیل مدخل حبیش، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۱۱) عزیز دولت‌آبادی (۱۳۷۰)، سرایندگان شعر پارسی در قفقاز، تهران، بنیاد موقوفات افشار.

۱۲) سعید حمیدیان (۱۳۶۱)، صحاح العجم، فرهنگی فارسی به ترکی منسوب به هندوشاه ـ سال سوم ـ شماره اول ـ آذر و دی‌ماه ۱۳۶۱ ـ ص ۲۸.

۱۳) بهرام معصومی (۱۳۸۲)، دانشنامه زبان و ادب فارسی، جلد پنجم، ذیل مدخل صحاح الفرس، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۱۴) فرهنگ فارسی عمید (۱۳۷۵)، حسن عمید، دوره سه جلدی، انتشارات امیرکبیر، چاپ پنجم.

۱۵) طاهری خسروشاهی، محمد (۱۳۹۵)، وحید تبریزی؛ سخنوری گمنام از سده دهم هجری، یادنامه دکتر حسن انوری، انتشارات سخن.

۱۶) جمیله صادق اوا (۱۳۷۷)، تحقیقات دانشمندان آذربایجان دربارهٔ زبان فارسی، ترجمهٔ عباس ممی‌زاده، تهران، الهدی.

۱۷) جمیله صادق اوا (۱۳۸۷)، پارسی‌پژوهان آذربایجان، انتشارات امیرکبیر.

۱۸) عطاملک جوینی (۱۳۶۷)، تاریخ جهانگشای جوینی، انتشارات بامداد، تهران.

۱۹) اختر رسولی (۱۳۸۲)، دانشنامه زبان و ادب فارسی، جلد پنجم، ذیل مدخل هندوشاه نخجوانی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲۰) سیدمحمد دبیرسیاقی (۱۳۶۸)، فرهنگنامه‌های فارسی و فرهنگ گونه‌ها، انتشارات اسپرک.
۲۱) حاجی خلیفه (۱۴۱۰قمری)، کشف الظنون، ج ۲، بیروت، دارالفکر.
۲۲) بهرام معصومی (۱۳۸۲)، دانشنامه زبان و ادب فارسی، جلد پنجم، ذیل مدخل صحاح العجم، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲۳) بیگدلی، غلامحسین (۱۳۶۰)، مقالهٔ صحاح العجم یا تحفه العشاق- مجله آینده ـ سال هفتم ـ شماره ۶ـ شهریور.
۲۴) محمدزاده، حسین (۱۳۷۸)، مقالات ایران‌شناسی، ج ۱و۲، انتشارات تازه‌ها، تهران.
۲۵) بهروز، محمدحسین (۱۳۳۵)، صحاح الفرس؛ فرهنگ محمدبن هندوشاه، مجله آریانا، شماره ۲.
۲۶) اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۶۴)، تاریخ مغول، انتشارات امیرکبیر.
۲۷) اختر رسولی (۱۳۸۲)، دانشنامه زبان و ادب فارسی، جلد پنجم، ذیل مدخل قدسی باکویی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲۸) رضا، عنایت‌الله (۱۳۸۱)، دائره‌المعارف بزرگ اسلامی، ج ۱۱، ذیل مدخل باکی خانوف، تهران، انتشارات مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.
۲۹) باکی خانوف، عباسقلی آقا (۱۳۴۸)، زبان فارسی با اشتقاق و اعلال، تفلیس.
۳۰) رضایی‌منش، مرتضی (۱۳۸۲)، دانشنامه زبان و ادب فارسی، جلد پنجم، ذیل مدخل عابدین اف، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۳۱) رضایی‌منش، مرتضی (۱۳۸۲)، دانشنامه زبان و ادب فارسی، جلد پنجم، ذیل مدخل غفار اف، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۳۲) رضایی‌منش، مرتضی (۱۳۸۲)، دانشنامه زبان و ادب فارسی، جلد پنجم، ذیل مدخل آخوندزاده، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۳۳) دهخدا (۱۳۷۵)، لغت‌نامه، ذیل لغت اسدی توسی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
۳۴) نفیسی، سعید (۱۳۶۳)، تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی، دوره دو جلدی، انتشارات فروغی، تهران.
۳۵) و.و بارتولد (۱۳۵۱)، خاورشناسی در اروپا و روسیه، ترجمه حمزه سردادور، ابن سینا، تهران.
۳۶) تربیت، محمدعلی (۱۳۷۸)، دانشمندان آذربایجان، به اهتمام غلامرضا طباطبایی مجد، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.

۳۷) امین ریاحی، محمد (۱۳۶۰)، تفلیسی، پیشاهنگ فرهنگ فارسی‌نویسی، مجله آینده، سال هفتم، شماره هشتم، ص۶۲۲.
۳۸) طاهر، غلامرضا (۱۳۵۵)، چند لغت موجود در قانون ادب، مجموعه سخنرانی‌های هفتمین کنگره تحقیقات ایرانی، به اهتمام محمدرسول دریاگشت، ج ۲، انتشارات دانشگاه ملی ایران.
۳۹) تفلیسی، حبیش (۱۳۵۰)، قانون ادب، به اهتمام غلامرضا طاهر، دوره سه جلدی، بنیاد موقوفات افشار.
۴۰) مجله یغما (۱۳۵۱)، معرفی کتاب قانون ادب (بی‌نام نویسنده)، سال ۲۵، شماره ۲۸۶، تیر ماه، ص۲۴۳.
۴۱) ایروانی، عبدالکریم، (۱۲۶۲ق)، قواعد صرف و نحو زبان فارسی، بی‌نا، تبریز.
۴۲) آغابزرگ تهرانی، (۱۴۰۳ق)، الذریعه الی تصانیف الشیعه، دوره ۲۶ جلدی، دارالاضواء، بیروت.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۳/ بهار و تابستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

فردوسی و هویّت ملّی ایرانیان

دکتر چنگیز مولایی
استاد گروه فرهنگ و زبان های باستانی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان های خارجی، دانشگاه تبریز، ایران

چکیده:

در میان آثار فاخر فارسی، درون‌مایهٔ هیچ اثری به اندازهٔ *شاهنامهٔ* فردوسی با موضوع «ملیّت ایرانی» و «هویّت ملّی ایرانیان» گره نخورده است. عناصر و نمادهای ملّی نظیر «سرزمین» با مرزهای مشخّص جغرافیایی (خواه اساطیری یا واقعی)، آداب و رسوم و سنن، تاریخ، زبان ملّی مشترک و بالاخره جایگاه مردم و دین و دولت، جای‌جای در این اثر سترگ و بی‌همتا تظاهر یافته است و به همین لحاظ *شاهنامه* را به‌حق «سند هویّت ملّی ایرانیان» دانسته‌اند. اما این‌که دوام و بقای «ملیّت ایرانی» تا چه اندازه مدیون حکیم طوس و *شاهنامهٔ* اوست، پرسشی است که گرچه در وهلهٔ نخست پاسخ بدان دشوار می نماید، لیکن به نظر می‌رسد با مرور اجمالی تکوین پدیده‌هایی که به شکل‌گیری «ملیّت ایرانی» در جهان باستان و به‌تبع آن تدوین و تنظیم افسانه‌ها و روایت‌هایی انجامید که به طریق تاریخ روایی در باب تکوین ملیّت و مظاهر مختلف فرهنگی ایرانیان بازگو شده‌اند، بتوان پاسخی مناسب برای آن ارائه کرد.

کلیدواژه‌ها: فردوسی، *شاهنامه*، تاریخ روایی، هویّت ملّی.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۴/۱۰ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۰۶/۲۱

E-mail: cmowlaee@yahoo.com.au

ارجاع به این مقاله: مولایی، چنگیز، (۱۴۰۰)، فردوسی و هویت ملی ایرانیان، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز).* 10.22034/PERLIT.2021.38301.2729

تعلق خاطر و دل‌بستگی عمیق ما ایرانیان به *شاهنامهٔ* فردوسی دلایل مختلف دارد؛ از جملهٔ این دلایل و شاید مهم‌ترینِ آن‌ها، این است که *شاهنامه* درعین‌حال که به‌عنوان عالی‌ترین و فاخرترین نمونهٔ شعر فارسی با زبان فارسی عجین شده و گاه به‌حق در بین قاطبهٔ ایرانیان، عامل و ضامن بقای آن تلقّی شده است، سند هویّت ملّیِ ماست. سرتاسر این اثر سترگ، سرود مهر ایران است؛ تجلّی و تظاهرِ عِرق و احساسات ملّی، وطن‌پرستی، مردی و مردانگی، ارزش‌های والای اخلاقی، صداقت و وفای به عهد ایرانیان به‌عنوان ملّتی واحد و یگانه در تقابل با اقوام مهاجم و پیمان‌شکن است. تعالیم متعالی *شاهنامه* در باب حُب وطن، ضرورت دفاع از ارزش‌های ملّی، حراست و پاس‌داری از هر آنچه ایران و ایرانی را هویّت بخشیده، چنان ریشه در ناخودآگاه جمعی ایرانیان دارد که زندگی و حیات ایرانی فقط در محدودهٔ این ارزش‌ها معنی و مفهوم پیدا می‌کند:

چو ایران نباشد تن من مباد بر این بوم و بر، زنده یک تن مباد[1]

روشن است و در واقع تردیدی نیست که تجلی چنین احساسات و شور میهنی در حماسهٔ ملّی ما، مرهون وجود کشوری به نام ایران و ملّتی واحد و یگانه به نام «ملّت ایرانی» است که علی‌رغم این‌که متشکل از اقوام و تیره‌های مختلفی است که به السنه و گویش‌های مختلف تکلّم می‌کنند، به خاطر یگانگی در فرهنگ و ملّیت، جملگی خود را ایرانی می‌دانند و زبان فارسی را که در طول تاریخ پرفرازونشیب ایران‌زمین، با فرهنگ و ملّیت ایرانی گره خورده و حتی تظاهر عینی آن به شمار آمده است، نه به‌عنوان زبانی متعلّق به قوم یا تیره‌ای خاص، بلکه به‌عنوان زبان ملّی و مشترک خود برگزیده‌اند. این زبان اساساً متعلّق به قوم خاصی نیست، بلکه گواهی‌های تاریخی و قراین مسلّم زبان‌شناختی، دال بر این است که همهٔ اقوام ساکن در پهنه و گسترهٔ ایران بزرگ، از ایالات شرقی یعنی خراسان و مرو و هرات و سغد و بلخ و خوارزم گرفته تا ایالات شمال و شمال غربی یعنی طبرستان و دیلمان و گیلان و آذربایجان و کردستان و ایالات مرکزی و جنوب غربی، جملگی در تکوین زبان فارسی و تبدیل آن به یک زبان ملّی مشترک سهمی بزرگ و انکارناپذیر دارند. بنابر این آنچه در گفتار حاضر به‌اختصار تمام، مطرح خواهد شد، عبارت است از مرور اجمالی تکوین پدیده‌هایی که به شکل‌گیری «ملّیت ایرانی» در جهان باستان و به‌تبع آن، تدوین و تنظیم افسانه‌ها و روایت‌هایی انجامید که به طریق تاریخ روایی در باب تکوین ملّیت، تمدّن، سنن، آداب و رسوم و دیگر مظاهر فرهنگی ملّت ایران، بازگو شده‌اند و تاروپود حماسهٔ ملّی ایران را آن‌چنان‌که در *شاهنامهٔ*

فرزانهٔ طوس تجلّی یافته است، تشکیل می‌دهند؛ و بالاخره در صورت امکان ارائهٔ پاسخی به این پرسش که دوام و بقای ملیّت ایرانی و به‌تبع آن زبان فارسی تا چه اندازه مدیون حکیم طوس است؟

از شواهد و گواهی‌های اوستایی چنین بر می‌آید که بر ساختار و تشکیلات اجتماعی ایرانیان باستان، علاوه بر تقسیم‌بندی افقی که جامعه را به سه طبقهٔ روحانیان (-āθravan)، ارتشتاران (-raθaēštar) و کشاورزان (-vāstrya- fšuyant) تقسیم می‌کرد (نک. یشت ۱۳ بندهای ۸۸-۸۹؛ یشت ۱۹ بند ۸؛ یسن ۱۹ بند ۱۷) و در واقع پیشینهٔ هندواروپایی داشت (نک. Benveniste 1932: 117-138, idem 1938: passim)، یک نوع تقسیم‌بندی عمودی نیز حاکم بود که بر خلاف تقسیم‌بندی افقی، کاملاً بنیاد سیاسی داشت و جایگاه فرد را در ارتباط با واحدهای بزرگ تر اجتماعی تعیین می‌کرد. مطابق این تقسیم‌بندی جامعه از چهار واحد اجتماعی تشکیل می‌شد که عبارت بودند از: -nmāna- / dəmāna- «خانه» (در برخی متون، مثلاً یشت ۱۳ بند ۶۶ به‌جای آن -nāfa آمده است)، -vis «خاندان»، -zantu «قبیله» و -dahyu «ایالت، سرزمین» (نک. یشت ۵ بند ۶؛ یشت ۱۰ بندهای ۱۷-۱۸؛ یسن ۹ بند ۲۸؛ وندیداد ۸ بند ۱۰۳). در این تقسیم‌بندی به لحاظ ماهیّت سیاسی که داشت، نقش اساسی و محوری از آنِ خاندان بود که در رأس آن -vispati «رئیس یا بزرگ خاندان» قرار داشت و در واقع «خانه» صورت کوچک آن و «قبیله» صورت کلان آن به شمار می‌آمد. بدین معنی که از اجتماع چند خانواده که قرابت در نسب عامل یگانگی افراد آن‌هاست، خاندان پدید می‌آید و پیوند چند خاندان، واحد بزرگ‌تر «قبیله» را شکل می‌دهد که عامل پیوستگی و یگانگی در آن صرفاً هم‌خونی افراد قبیله است، و بالاخره با ازدیاد و تکثّر مردمان قبیله و سکونت آنان در محدودهٔ جغرافیایی معین و در مرزهایی مشخّص که مطابق سنتی دیرینه، مردمان قبیله یا نام قومی خود را بدان می‌دهند و یا نام آن سرزمین را به‌عنوان نام قومی خود برمی گزینند، مفهوم «قوم» یا «ایالت» شکل می‌گیرد که در ایرانی باستان -dahyu نامیده می‌شود (نک. Reichelt 1911: 99; Herzfeld 1947: I/110-130).

اصطلاح اخیر، چنان‌که معادل آن، یعنی -dasyu در هندی باستان نشان می‌دهد، در اصل به معنی «مردم» بوده است و این معنی در مواردی در اوستا و فارسی باستان نیز حفظ شده است (مولایی ۱۳۹۹: ۲۴۷-۲۴۹؛ Bartholomae 1904: 706; Schmitt 2014: 162; Lecoq 1997: 136-137)؛ اما شایان ذکر است که در هندی باستان -dasyu با این‌که هندیان آریایی آن را در مفهوم تحوّل‌یافتهٔ «دیو، دشمن ایزدان؛ بیگانه، مرد وحشی و ناپاک» (Mayrhofer, 1963:

II/28-29) در بارهٔ سکنهٔ بومی هند، به کار برده‌اند، مطلقاً مفهوم سیاسی ندارد؛ این در حالی است که -dahyu در فارسی باستان در معنی «ایالت» که بخشی از دولت هخامنشی بوده و یا در معنی گسترده‌تر «کشور» که بر کلِّ شاهنشاهی اطلاق می‌شد؛ همواره مفهوم «سیاسی» داشته و در شرق ایران نیز بنا بر گواهی *اوستا* -dahyu واحد اجتماعی مستقلّی است که در تعریف سرزمین با مرزهای مشخّص و نیز مردم ساکن در آن سرزمین به کار رفته است. بدین‌ترتیب با پیدایش اصطلاح -dahyu و کاربرد آن در نظام اجتماعی‌سیاسی ایرانیان باستان، نخستین ارتباط بین «مردم» و «سرزمین محلِّ سکونت آنان» به وجود آمد و طرح اولیّه‌ای از مفهوم «میهن» و «مردم» در اذهان شکل گرفت و به‌تبع آن از مجموع «ایالات» و «اقوام» (dahyunām) مفهوم «ملّت ایران» و «کشور ایران» (airyanām dahyunām) پدید آمد.

عناوین و القابی که در *اوستا* در معنی «امیر، فرمانروا و شاه» به کار رفته است، از جمله -daiŋhupatay «دهبد، فرمانروای سرزمین/ ایالت»؛ -sātar «امیر»؛ -xšaya «شاه» و -kavi «کی، لقب سلسله‌ای از شهریاران ایران شرقی» (قس. هندی باستان: -kaví «حکیم، دانا، سرایندهٔ سرود ستایش» نک. مولایی ۱۳۹۸: ۱۷۵-۱۷۶)، به‌ظاهر حاکی از تعدّد واحدهای سیاسی و حکومت های قومی و قبیله‌ای است، اما اکتشافات باستان‌شناسی در شرق ایران، به‌ویژه در نواحی بلخ و سغد و خوارزم و نیز گواهی برخی از مورّخان یونانی، نظیر آنچه هرودوت (کتاب ۳ بند ۱۱۷، برای متن و ترجمه نک. Godley 1957: II/142-145)، ظاهراً به نقل از هکاتئوس، در باب دولت خوارزمیان در درهٔ اکس (Akes) یا هری‌رود و تسلّط آنان بر هیرکانیان و پارتیان و زرنگیان سیستان و رُخَّج آورده است، نشان می‌دهد که احتمالاً هم‌زمان با تأسیس دولت ماد در قرن هشتم ق.م.، در شرق ایران نیز، پیرامون مرو و هرات، دولتی بزرگ وجود داشت که به‌احتمال قوی بنیان‌گذار آن خوارزمیان بودند (مارکوارت ۱۳۶۸: ۹-۱۲؛ Henning 1951: 42)؛ این دولت که شاید در اصل کنفدراسیونی از حکومت‌های محلّی بوده، تیره‌های مختلف ایرانی را تحت یک حکومت واحد سیاسی و به‌عنوان ملّتی واحد متّحد کرده بود. در متون اوستایی در مواردی حتّی با اصطلاحاتی مواجه می‌شویم که ما را با نحوهٔ ادارهٔ ایالات وابسته به این شاهنشاهی بزرگ متحد، آشنا می‌کند؛ یکی از این اصطلاحات مهم -fratəmatāt است و آن انجمن یا گروهی متشکل از مقامات عالی رتبهٔ کشور بوده است که هریک از اعضای آن -fratəma خوانده می‌شد. اعضای این انجمن در اصل نمایندگان ایالات وابسته به شاهنشاهی بودند که از سوی ایالت خود به شورای مرکزی یعنی

-fratəmatāt «شورای بزرگان کشور» اعزام می‌شدند و یکی از وظایف این شورا «نظارت بر قدرت دهیوبدان/ فرمانروایان» بوده است (نک. Gershevitch 1959: 296-299). مردمان قبایل مختلف چنین دولتی، به اقرب احتمال از پیوستگی قومی و نژادی، میراث مشترک فرهنگی و دینی و خویشاوندی زبان خود آگاه بودند، با مفهوم وحدت ملّی آشنایی داشتند و جملگی برای تشخّص ملّی و تمایز خود از بیگانگان، خویشتن را -Ariya می‌نامیدند. چنان‌که در غرب ایران نیز پادشاهان هخامنشی در کتیبه‌های خود، به هنگام ذکر نام و نسب و دودمانشان، خود را-Ariya «ایرانی» و -ariyaciça «ایرانی تبار» می‌نامیدند (مثلاً نک. کتیبهٔ داریوش در نقش رستم [DNa] سطر ۸-۱۵) و به گواهی هرودوت (کتاب ۷ بند ۶۲، برای متن و ترجمه نک. Godley 1957: III/376-377) مادها نیز خود را از همین تیره می‌دانستند. واژهٔ ariya که نام سرزمین ما ایران بازماندهٔ حالت اضافی جمع آن، یعنی ariyanām (< فارسی میانه: ērān < فارسی نو: «ایران») است، اصل هندوایرانی دارد. معادل آن در زبان اوستایی به‌صورت -airya و در هندی باستان به‌صورت -árya (قس ودایی: -ariyá «سرور، میهمان‌دوست»، -árya «میزبان، صاحب‌خانه»؛ نک. Mayrhofer 1956: I/52, 79) به کار رفته است. احتمال داده‌اند که واژهٔ -ariya به لحاظ اشتقاق با لغت ودایی -ari به معنی «بیگانه، میهمان» ارتباط داشته باشد (نک. مولایی ۱۳۹۹: ۱۰۹؛ Schmitt 2014: 136)؛ لیکن به نظر می‌رسد واژه در اصل به معنی «خویشاوند» بوده، سپس تحوّل معنایی یافته و در معنی «نجیب، شریف و آزاده» به کار رفته است (نک. Benveniste 1969: 370-373) و جالب این‌که ایرانیان پس از هزاران سال معنی و مفهوم دیرین لغوی این لفظ را فراموش نکرده‌اند، چنان‌که در حماسهٔ ملی ایران و نیز در نوشته‌های مورّخان اسلامی، گاه به‌جای «ایران» و «ایرانیان» از الفاظ «آزاده» و «آزادگان» و یا «احرار» استفاده شده است؛ مثلاً در شاهد زیر از *شاهنامهٔ* فردوسی «آزادگان» در تقابل با «ترکان (= تورانیان)» به کار رفته و قطعاً از آن «ایرانیان» اراده شده است:

تهمتن چو بشنید و نامه بخواند — بخندید از آن کار و خیره بماند
که مانندهٔ سام گرد از مهان — سُواری پدید آمد اندر جهان
از آزادگان این نباشد شِگِفت — ز ترکان چنین یاد نتوان گرفت

(فردوسی ۱۳۸۶: ۲/ ۱۴۳، ب ۳۱۳-۳۱۵)

در *اوستا*، تمامی سرزمین‌هایی که ایرانیان در آن‌جا استقرار یافته بودند، airyanąm dahyunąm نامیده شده است؛ چنان‌که مثلاً در مهریشت بند ۴، مهر به‌عنوان ایزدی که به «سرزمین های ایرانی» اقامت‌گاه‌های آسوده و پررامش و نیکو می‌بخشد، ستوده شده است؛ گذشته از این در فقراتی از متون اوستایی، تمامی ایالات و سرزمین‌هایی که مسکن اقوام ایرانی بوده، یک‌جا «میهن و اقامتگاه ایرانیان» (airyō.šayana-) نامیده شده است. در یشت ۱۰ بند ۱۳-۱۴ توصیف بسیار زیبایی از این میهن عرضه شده است:

12) miθrəm vouru.gaoyaoitīm yazamaide …
13) yō paoiryō mainyavō yazatō tarō haraṃ āsnaoiti paurva.naēmāṯ aməšahe hū yaṯ aurvaṯ.aspahe, yō paopiryō zaranyō.pīsō srīrå barəšnava gərəwnāiti aδāṯ vīspəm ādiδāiti airyō.šayanəm səvištō
14) yahmya sāstārō aurva paoiriš īrå rāzayente, yahmya garayō bərəzantō pouru.vāstrå̊ŋhō āfəntō θātairō gave $^{+}$frāδayən, yahmya jafra varayō urvāpå̊ŋhō hištənte, yahmya āpō nāvayå̊ pərəθwiš xšaoδaŋha θwaxšənte … mourum hārōyum gaomča suxδəm x^{v}āirizəmča

(۱۲) «مهر فراخ‌چراگاه را می‌ستاییم... (۱۳) که (به‌عنوان) نخستین ایزد مینوی، پیشاپیش خورشید نامیرایِ تیزاسب، به سراسرِ (کوه) هرا فرا می‌رسد، (آن) که نخست ستیغ‌های زیبا و زرنگار را می گیرد و از آن‌جا آن تواناترین (ایزد)، همهٔ میهن ایرانیان را می‌نگرد؛

(۱۴) آن‌جا که شهریاران دلیر بسی لشکرها می‌آرایند، آن‌جا که کوهساران بلندِ پرچراگاهِ پرآب[۲]، برای چهارپایان علوفه فراهم می‌کنند[۳]، آن‌جا که دریاهای ژرف با امواج خروشان گسترده اند (تحت‌اللّفظ: می‌ایستند)، آن‌جا که آب‌های پهن قابل‌کشتیرانی، با خیزاب به‌سوی... مرو هرات، آبادی سغد و خوارزم می‌شتابند».

به‌هرحال، همهٔ قراین مذکور حکایت از این دارد که ایرانیان از مفهوم «میهن» و «ملّیت» خود به یک برداشت ذهنی روشنی دست یافته و تشخّص نژادی خود را به یک واقعیّت عینی تبدیل کرده بودند؛ چنان‌که تظاهر و بازتاب آن را در زندگی اجتماعی خود در قالب ارزش‌هایی چون وطن پرستی، دلاوری و شجاعت جنگی و پایبندی به نام و ننگ؛ غرور ملی و فداکاری و از جان گذشتگی متجلّی ساختند و در پی حفظ و ابقا و پاس‌داری از آن، احساس ملّی خود را به حیطهٔ تجربیّات مذهبی نیز بردند و تقدیس کردند و در انجمن ایزدان مزدیسنا برای ملّیت و میهن خود ایزدی خاص موسوم به dahyuma- در نظر گرفتند که به قول گری (Gray, 1929: 142) می‌توان آن را نوعی ایزد

ملّی (nation-god) محسوب داشت. نیز در پی تقویت همین احساس ملّی است که به یک نیروی جادویی فراکیهانی، موسوم به فرّه (-x^{v}arənah) اعتقاد پیدا کردند که در متون اوستایی با دو نوع از آن مواجه می‌شویم و جالب این‌که هر دو نوع به گونه‌ای در *شاهنامهٔ* فردوسی انعکاس یافته است: یکی «فر کیانی» (kavaēm x^{v}arənō) که همان «فرّ یا فرّهٔ شاهی» است. این فرّه فقط متعلّق به شهریاران ایران است و سلطنت آنان را مشروعیت می‌دهد؛ دیگری «فرهٔ ایرانی» (airyanəm x^{v}arənō) است؛ این فرهٔ محافظ ملّت ایران و سرزمین آنان از تهاجم اغیار و آفات و بلایا و تضمین کنندهٔ خیر و رفاه و آبادانی کشور ایران و سرافرازی و فرّه‌مندی مردمان ایرانی است. هر دو نوع فرّ بنا به گواهی *اوستا* برای بیگانگان و انیرانیان دست‌نایافتنی است؛ چنان‌که به گواهی زامیادیشت (بندهای ۵۶-۶۴) افراسیاب تور سخت کوشید تا آن را به دست آورد، اما طرفی برنبست. قراینی در دست است که نشان می‌دهد ایرانیان غربی نیز به این نیروی جادویی باور داشتند؛ از جمله این قراین می‌توان به اسامی خاص پارسی و مادی اشاره کرد که در منابع یونانی آمده است؛ نظیر Ἀριοφάρνης (دربارهٔ این شخصیّت نک. Usti 1895: 25) که صورت یونانی نام خاص Ariya.farnah* به معنی «برخوردار از فرّهٔ ایرانی» یا «آریافرّ» است و احتمالاً اصل مادی دارد. انتخاب صورت شاهینِ زرّینِ شهپرگشوده‌ایِ، به‌عنوان نشان درفش ایرانیان در دورهٔ هخامنشیان که در گزارش گزنفون (Xenophon 1972: 98) آمده است، گواه دیگری بر این مدعاست.

یکی از مهم‌ترین عواملی که در تحکیم مبانی «ملّیت ایرانی» و تحریک عرق ملّی و تقویت احساسات میهنی ایرانیان نقش داشت، پیدایش و تکوین سنّت‌های حماسی در ایران باستان است که کهن‌ترین نمونه‌های آن را در یشت‌های *اوستا* مشاهده می‌کنیم. این روایات از همان آغاز خود جنبهٔ ملّی داشتند؛ گرچه در محافل دینی زردشتیان برخی از این روایات صبغهٔ دینی یافته بودند. از سوی دیگر می‌دانیم که در پردازش نهایی این روایات در ساختاری منسجم و یک‌دست، تفکّر و برداشت ثَنوی آیین زردشتی که کلّ هستی را حاصل تقابل و رویارویی دو بن قدیم خیر و شر و سرتاسر گیتی را عرصهٔ کارزار این دو مینو می‌دانست، بی‌تأثیر نبوده است (نک. سرکاراتی ۱۳۷۸: ۹۵-۱۱۲). در واقع با الهام از این طرز تفکّر است که ایرانیان تضاد گیهانی را در عالم حماسه نیز به زمینه‌های افکار سیاسی خود بردند و از این‌جا مفاهیمی چون «ایرانی» (-Ariya) و «انیرانی/ غیرایرانی؛ بیگانه» (-anairya) شکل گرفت و عالم حماسه نیز میدان کارزار ایران و توران گردید و همان سرنوشتی که مطابق با جهان‌بینی ایرانیان، برای فرجام نبرد خیر و شرّ در نظر گرفته شده بود، در عالم حماسه

برای نبرد ایران و توران رقم خورد. روشن است که تقابل این دو مفهوم در تفکّر ایرانیان با آنچه دربارهٔ خودی و بیگانه مثلاً در میان یونانیان رایج بود، تفاوت اساسی داشت. چون تفاوتی که یونانیان میان «هلن‌ها» و «بربرها» قایل بودند، صرفاً تفاوت زبانی بود؛ درحالی‌که در تفکّرات ایرانیان این تقابل و تمایز که در وهلهٔ نخست، جنبهٔ ملّی و حماسی داشت، با باورها و اعتقادات مذهبی مردم به خیر و شرّ بیامیخت و نهایتاً مفاهیمی چون «یگانه» و «بیگانه»، «دوست و دشمن» از آن پدید آمد. اهمیت یگانگی و اتّحاد سرزمین‌های ایرانی برای ایرانیان به اندازه‌ای بود که در روایات حماسی خود، شکل گیری این یگانگی را به کیخسرو، یکی از شهریاران اساطیری خود نسبت دادند و این امر از عناوین و القابی روشن می‌شود که در متون اوستایی به او داده شده است، چنان‌که در آبان‌یشت (بند ۴۹) او را با اوصافی چون «یل کشورهای ایرانی» (arša airyanąm dahyunąm)، «متّحدکنندهٔ شهریاری» (xšaθrāi hankərəmō)، توصیف کرده‌اند. و این همان شهریاری متّحد و یک‌پارچهٔ متشکل از اقوام و مردمان مختلف ایرانی است که تعدادی از محققان (نک. Herzfeld 1947: II/699-700) بر پایهٔ برخی از قراین تاریخی و زبان‌شناختی احتمال داده‌اند که در دورهٔ هخامنشیان Ariyanām xšaçam* (مادی: Ariyanām xšaθram*) «مُلکِ ایران»، یا «ایران‌شهر» خوانده می‌شد (برای رأی مخالف با این نظر نک. Gnoli 1989: 1-27)؛ چنان‌که گونهٔ تحول‌یافتهٔ این اصطلاح به‌صورت Ērān šahr در دورهٔ اشکانیان و ساسانیان و به‌صورت «ایرانشهر» در دورهٔ اسلامی برای اشاره به «کشور ایران» به کار می‌رفت. شایان ذکر است که در دورهٔ اشکانیان و ساسانیان لفظ Ērān به‌تنهایی نیز مفید معنی «سرزمین ایران، یا «کشور ایران» بود و بر همین اساس، اردشیر بابکان در کتیبه‌هایش خود را šāhān šāh Ērān «شاهنشاه ایران» و دیگر پادشاهان ساسانی از شاپور اول به بعد خویشتن را šāhān šāh Ērān ud Anērān «شاهنشاه ایران و انیران» می خواندند. نام «ایران» در دورهٔ اسلامی در مواردی حتّی بسیاری از مفاهیم کهن اساطیری را نیز تداعی کرده و در بین شعرای پارسی مفاهیمی زیبا و بدیع خلق کرده است. به‌عنوان نمونه باور مربوط به تقسیم ارض مسکون به هفت اقلیم و قرار گرفتن خونیرث (اوستایی: -x^{v}aniraθa)، همان ناکجاآبادی که ایران‌ویج زادبوم اساطیری ایرانیان در آن قرار داشت، در میان و مرکز این اقالیم، از طریق ناخودآگاه جمعی به دورهٔ اسلامی رسیده و به زیبایی تمام در ابیات زیر از نظامی گنجوی انعکاس یافته است:

همه عالم تن است و ایران دل　　نیست گوینده زین قیاس خجل

چون که ایران دل زمین باشد　　دل ز تن به بود یقین باشد

(نظامی، *هفت پیکر*، ص ۳۱)

بنابراین دوام نام ایران و پایداری مردمان ایرانی در طول تاریخ پرفرازونشیب، خود رمزی است از اصالت احساس ملّی و استواری مبانی ملّیت ایرانی.

با توجه به مطالبی که معروض افتاد، تصور می‌کنم، پاسخ پرسشی که در سرآغاز این گفتار طرح شد، روشن شده باشد و آن پرسش این بود که دوام و بقای ملّیت ایرانی و به‌تبع آن زبان فارسی تا چه اندازه وابسته به وجود حکیم طوس بوده است؟ تردیدی نیست، و البته به‌قطع و یقین می‌توان گفت که شاعر ملّی ما بیش از هر شاعر و سخنور دیگری در تحکیم مبانی وحدت ملّی و تقویت زبان فارسی نقش داشته است. بی‌گمان خود او بیش از هر شخص دیگری آگاه از رسالت خطیری بود که بر عهده داشت؛ به همین لحاظ هستی خود را صرف احیای فرهنگ کهن ایرانی و نظم تاریخ روایی ایران کرد، بیت معروف:

بسی رنج بردم در این سال سی　　عجم زنده کردم بدین پارسی[۴]

اغراق شاعرانه نیست، بلکه واقعیّتی انکارناپذیر است. از این لحاظ است که بدون تعارف به فردوسی و اثر گران‌سنگ او که حاوی فرهنگ و سنن، داستان‌های ملّی و زبان ملّیِ ماست، عشق می‌ورزیم و گرامی‌اش می‌داریم و این عشق و علاقه مادام که ایران و فرهنگ ایرانی پابرجاست، دوام خواهد داشت؛ اما این تعلّق خاطر و وابستگی عاطفی و روانی ما به خالق *شاهنامه*، در مواردی به افراط گراییده و استنتاجات نادرستی به بار آورده است؛ چنان‌که برخی از پژوهشگران با استناد به قولی منسوب به محمدحسنین هیکل، نویسندهٔ مصری که به‌ظاهر گفته است: «ما مصری‌ها عرب شدیم، چون فردوسی نداشتیم» بر آن هستند که اگر فردوسی نبود، ما ایرانیان نیز یک‌سره هویّت ملّی و زبان ملّی خود را از دست می‌دادیم و به سرنوشت مصری‌ها گرفتار می‌شدیم؛ مع‌هذا به نظر می رسد قضیهٔ ما و مصریان دو مقولهٔ کاملاً متفاوت از هم باشد. چون بر خلاف مصری‌ها، ما ایرانیان قرن‌ها قبل از آن‌که فردوسی به دنیا آید، چنان‌که به شرح آمد، دارای یک هویّت ملّی و یک سنّت داستانی ملّی بودیم که شکل نهایی آن در *خدای‌نامهٔ* پهلوی، کتابی که احتمالاً در اواخر ساسانیان تدوین شده، و به‌تبع آن در آثار تاریخی فارسی و عربی دورهٔ اسلامی، از جمله، *سنی ملوک‌الارض والانبیای* حمزهٔ اصفهانی، *تاریخ طبری*، *غررالسیر* ثعالبی و به‌ویژه *شاهنامهٔ ابومنصوری* که منبع اصلی فردوسی در گزارش خود بوده، انعکاس یافته است. این داستان‌ها گرچه در مواردی با باورهای

مذهبی ایرانیان پیش از اسلام امتزاج یافته بود، اما اساساً مذهبی نبود، و کاملاً جنبهٔ ملّی داشت. پس از سقوط دولت ساسانی و تشرف تدریجی ایرانیان به دین اسلام، چون این داستان‌ها و روایات ملّی، تناقضی با دیانت جدید ایرانیان نداشت، در میان مردم باقی ماندند و نتیجه این شد که ما مسلمان شدیم، اما به‌واسطهٔ فرهنگ و سنن دیرینه و داستان‌ها و روایاتی که هویّت ملّی ما را تضمین می‌کرد، ایرانی باقی ماندیم. در غیر این صورت، قرن‌ها پیش از حملهٔ اعراب به ایران، یعنی پس از برافتادن شاهنشاهی هخامنشی و تسلّط یونانیان و به‌تبع آن روی کار آمدن سلسلهٔ سلوکیان در ایران، می‌بایست تغییر هویّت می‌دادیم. فرمان‌روایی سلوکیان در ایران نزدیک به یک صد سال دوام آورد؛ در طول این مدت طولانی، فرهنگ و زبان یونانی در ایران رواج یافت، حتّی برخی از پادشاهان اشکانی نظیر مهرداد اول خود را «دوست‌دار یونان» (philhellene) می‌نامیدند. به گزارش پلوتارک (نک. دیاکونف ۱۳۵۱: ۱۱۶) اُرُد، پادشاه اشکانی، هنگامی که در ارمنستان، میهمان آرتاوازد، پادشاه ارمنستان بود، مشغول تماشای نمایش باکانت‌ها (Baccae/ Bacchantes) اثر اوریپید یونانی بود. با همهٔ این اوصاف، روح ایرانی و فرهنگ ایرانیان نه‌تنها در برابر تهاجم سیاسی و فرهنگی بیگانگان دوام آورد که سرافرازتر از گذشته بالید و شکوفا گردید؛ دلیل این امر جز این نمی‌تواند بود که ایرانیان بدون تردید به نوعی خودآگاهی ملّی دست یافته بودند که دوام و بقای آنان را تضمین می کرد. اما در مصر که جزء امپراطوری روم شرقی بود، این سنّت داستانی غیرمذهبی وجود نداشت. هویّت قومی مصریان، چنان‌که امیدسالار (۱۳۹۵: ۱۱-۱۲) نشان داده است، به‌شدّت با هویّت مذهبی آنان گره خورده بود. اغلب مصریان پیش از تشرُّف به دین اسلام، پیرو یکی از فرق مسیحی معروف به «مونوفیزیه» (Monophysitism) بودند که در اصول عقاید با فرقهٔ ارتودوکس که مذهب امپراطوران بیزانسی آن‌ها بود، اختلاف داشتند. به همین جهت، همین که دیانت مصریان عوض شد و آنان اسلام آوردند، هویّتشان نیز تغییر یافت و به‌تدریج از مسیحیان پیرو مذهب مونوفیزیه به اعراب مسلمان آن سامان مبدل گشتند. این امر در مورد اعراب آسیای غربی و شمال آفریقا (شاید به‌استثنای بربرها) نیز صادق است؛ زیرا در تمام آن مناطق چون هویّت ریشه در مذهب داشت، با تغییر مذهب هویّت قومی و فرهنگی نابود شد و همهٔ این اقوام سرانجام عرب شدند. به نظر می‌رسد چنین حکمی در بارهٔ ارتباط فردوسی و زبان فارسی نیز مصداق داشته باشد. اصولاً زبان یک پدیدهٔ اجتماعی است که دوام و بقا و یا فنای آن به شرایط و علل پیچیده‌ای بستگی دارد که بسیار فراتر از تأثیر و نقش شخصی واحد بر تاریخ آن است. در این‌جا فرصت و مجال آن نیست تا به سرگذشت زبان فارسی و

نقشی که به‌عنوان زبان ملّی و مشترک همهٔ ایرانیان در ادوار مختلف تاریخی داشته است، بپردازیم. فقط به ذکر این نکته بسنده می‌شود که این زبان مشترک در دورهٔ اسلامی سال‌ها پیش از تولّد فردوسی قابلیّت ادبی خود را کسب کرده بود و اشعار روان و فصیح برجای‌مانده از پیشاهنگان شعر فارسی، شعرایی نظیر رودکی، شهید بلخی، دقیقی و دیگران گواه این مدعاست. در حقیقت هنگامی که فردوسی به نظم *شاهنامه* همّت گماشت، این زبان به حدی از تکامل و پختگی رسیده بود که ظرفیّت کلام شاعر ملّی ما را پیدا کرده بود. در واقع فردوسی به کمک این زبان غنیّ و پخته توانست از قابلیت‌های آن استفاده کند و نبوغ شاعرانهٔ خود را در قالب *شاهنامه* عرضه کند. بنابر این تصوّر می‌کنم که ما نیز اگر فردوسی را نداشتیم با توجه به خودآگاهی ملّی که بدان دست یافته بودیم و زبان ملّی مشترکی که داشتیم، همچنان ایرانی باقی می‌ماندیم، بدون آن‌که آسیبی هویّت ملّی ما را تهدید کند، اما بی‌شک افتخار داشتن بزرگ‌ترین منظومهٔ حماسی ملّی جهان را نداشتیم.

پی نوشت:

۱. این بیت به این صورت از فردوسی نیست و برای نخستین بار همراه با پنج بیت دیگری که برگرفته از *شاهنامه* هستند، با عنوان «یا مرگ یا وطن؟» در مجلهٔ *آینده* (ج ۳، ش ۴ ص ۱۸۲) به نام فردوسی چاپ شده است:

هنر نزد ایـــرانیان است و بس — نـدارنـد شـــیر ژیـان را بـه کس
همه یکـدلانند و یـزدان‌شـناس — بـه گیتی ندارنـد در دل هـــراس
چـو ایـران نباشد تن مـن مباد — بر این بوم و بـر زنده یک تن مباد
همه سربه‌سر تن به کشتن دهیم — از آن به کـه کشور به دشمن دهیم
چنین گفت موبد که مردن به نام — به از زنـــده، دشمن بر او شادکام
اگـر کُشت خواهد همی روزگار — چـــه نیکوتر از مـرگ در کـارزار

از این ابیات، دو بیت نخست مربوط به دورهٔ پادشاهی بهرام گور است و در متن ویراستهٔ خالقی مطلق (فردوسی ۱۳۸۶: ۵۸۵/۶ بیت‌های ۲۲۳۳-۲۲۳۴) به‌صورت زیر ضبط شده‌اند:

هنر نیز ز ایـرانیان است و بس — نـدارنـد کـرگ ژیان را به کس
همه یکدلانند و یزدان‌شـناس — به نیکی ندارند از اختر سپاس

بیت چهارم مربوط به داستان کاموس کشانی است که در متن ویراستهٔ خالقی مطلق به همین صورت، فقط با ضبط «گیتی» به‌جای «کشور» دیده می‌شود (همان، ۲۶۲/۳ بیت ۲۵۵۱)؛ بیت آخر در داستان گشتاسپ و ارجاسب آمده است (همان، ۱۳۶/۵ بیت ۶۴۳). بیت پنجم و مصراع اولِ بیت دوم (البته با تغییراتی) مربوط به داستان رستم و سهراب است، آن‌جا که هجیر از دادن نشانی رستم به سهراب پرهیز می‌کند، اندیشناک از این که مبادا از جانب سهراب به جهان‌پهلوان گزندی رسد، می‌خوانیم:

چنین گفت موبد که مردن به نام — به از زنـده دشمن بدو شادکام
اگر من شوم کشته بر دست اوی — نگردد سیه روزِ چون آب جویِ
چـو گودرز و هفتاد پـور گـزین — هـــمه پهـــلوانان باآفـــرین
نباشـــد به ایـران، تن مـن مباد — چنین دارم از مـــوبد پـاک یاد
که چون برکنند از چمن بیخ سرو — ســـزد گر گیا را نبوید تـــذرو

(همان، ۱۶۵/۲-۱۶۶ بیت‌های ۵۹۶-۶۰۰)

مصراع اول بیت چهارم از این ابیات، ظاهراً نخست به «نباشد چو ایران، تن من مباد» تغییر یافته و با افزودن مصراعی کاملاً متناسب با مضمون و محتوای آن، بیت معروف «چو ایران نباشد تن من مباد/ بر این بوم و بر زنده یک تن مباد» ساخته شده است. دربارهٔ تاریخچه و روند شکل‌گیری این بیت و سرایندهٔ آن که احتمالاً حبیب الله نوبخت بوده است، نک. خطیبی ۱۳۹۳: ۱۹۵-۲۰۷. خطیبی (همان: ۱۹۹، ۲۰۷) به نقل از

مرحوم ملک الشعرای بهار اظهار کرده است قدیم‌ترین چاپی از *شاهنامه* که مصراع موردبحث را به‌صورت «نباشد چو ایران، تن من مباد» دارد، چاپ ترنر مَکَن (ماکان) در ۱۸۱۱ میلادی در هند است و این ضبط از طریق چاپ مکن به *شاهنامهٔ* اولیا سمیع و شاهنامهٔ امیر بهادر و چاپ علی‌اکبر علمی راه یافته است. لازم به ذکر است در نسخهٔ چاپی *شاهنامهٔ* به اهتمام ترنر مکان (طبع کلکته ۱۹۲۹) که نگارنده در اختیار دارد، مصراع دقیقاً به همان صورتی که در متن ویراستهٔ خالقی مطلق دیده می‌شود، یعنی «نباشد به ایران، تن من مباد» ضبط شده است (فردوسی ۱۹۲۹: ۳۵۲/۱) و ضرورتاً برای مضبوط *شاهنامهٔ* اولیا سمیع و شاهنامهٔ امیربهادر و علی اکبر علمی باید منشأ دیگری جستجو کرد.

۲. دربارهٔ واژهٔ āfəntō که در این‌جا به «پُر آب» برگردانده شد (نک. مولایی ۱۳۸۲: ۱۳۹-۱۴۱).

۳. برای ترجمهٔ عبارت نک. Bailey 1971: XXXI-II ؛ گرشویچ (Gershevitch 1959: 81) عبارت را چنین ترجمه میکند: «آن‌جا که کوهساران بلند... (پرستاران) مشفق برای گاوان فراهم میکند».

۴. این بیت در دست‌نویس‌های معتبر *شاهنامه* نیامده و خالقی مطلق آن را به‌عنوان بیت الحاقی به حاشیه منتقل کرده است (فردوسی ۱۳۸۶: ۴۸۷/۸ ح. ش. ۱۱)؛ اما چنان‌که زنده‌یاد استاد ریاحی هم یادآور شده است (ریاحی ۱۳۸۲: ۳۲) در اصالت این بیت نباید تردید کرد. گذشته از این‌که این بیت مضبوط دست‌نویس های **ک** (= کراچی، مورخ ۷۵۲)، **ق**[۲] (= دارالکتب قاهره، مورخ ۷۹۶)، **ل**[۳] (= لندن، مورخ ۸۴۱)، پ (= پاریس، مورخ ۸۴۴)، **و** (= واتیکان، مورخ ۸۴۸)، **لن**[۲] (= لنینگراد، مورخ ۸۴۹) و ب (= برلین، مورخ ۸۹۴) است، محتوای آن در ترجمهٔ البنداری نیز آمده است: «و کم تعب تحملت، و کم غصص تجرّعت حتّی تسنی لی نظم هذا الکتاب فی مدّه ثلاثین سنه» (نک. البنداری ۱۹۷۰: ۲۷۶). بنابراین در دست‌نویس مورداستفاده بنداری نیز یقیناً این بیت بوده است. علاوه بر موارد مذکور، مضمون و محتوای بیت با تاریخ ختم تحریر دوم *شاهنامه* در سال ۱۴۰۰ منطبق می‌افتد و باز چنان‌که استاد ریاحی به‌حق تذکر داده است «هیچ کاتبی نفعی در سرودن بیتی متضمّن تاریخ‌های ختم کتاب، یا اشاره به سن و سال شاعر نمی‌توانست داشته باشد» (نک. ریاحی، همان: ۳۵).

منابع:

۱) امیدسالار، محمود. (۱۳۹۵)، «ملاحظاتی دربارهٔ *شاهنامه* و تاریخ زبان فارسی»، *ایرانشهر امروز*، سال اول، شمارهٔ دوم، تیر- مرداد ۱۳۹۵، ص ۹-۲۴.

۲) البنداری، الفتح بن علی. (۱۹۷۰)، *الشاهنامه*، تصحیح و تعلیق عبدالوهاب عزام، تهران: طبع افست.

۳) خطیبی، ابوالفضل. (۱۳۹۳)، «سرگذشت یک شعر: چو ایران نباشد تن من مباد»، *دانش و آزادگی، ارجنامهٔ استاد دکتر محمدرضا راشد محصّل*، به درخواست و اشراف دکتر محمدجعفر یاحقی، دکتر سلمان ساکت، دکتر آرش اکبری مفاخر، تهران: انتشارات سخن، ص ۱۹۷-۲۰۸.

۴) دیاکونف، م. م. (۱۳۵۱)، *اشکانیان*، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران: انتشارات پیام.

۵) ریاحی، محمدامین. (۱۳۸۲)، *سرچشمه‌های فردوسی‌شناسی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۶) سرکاراتی، بهمن. (۱۳۷۸)، *سایه‌های شکارشده*، تهران: نشر قطره.

۷) فردوسی، ابوالقاسم. (۱۸۲۹)، *شاهنامه*، به سعی و اهتمام ترنر مکان، کلکته.

۸) فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶)، *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

۹) مارکوارت، یوزف. (۱۳۶۸)، *وهرود و ارنگ*، ترجمهٔ داود منشی‌زاده، تهران: بنیاد موقوفات محمود افشار.

۱۰) مولایی، چنگیز. (۱۳۸۲)، *بررسی فروردین‌یشت*، تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز.

۱۱) ..... (۱۳۹۸)، *آبان‌یشت*، تهران: انتشارات آوای خاور.

۱۲) ..... (۱۳۹۹)، *فرهنگ زبان فارسی باستان*، تهران: انتشارات آوای خاور.

۱۳) نظامی، الیاس‌بن یوسف. (بی‌نا)، *هفت‌پیکر*، به اهتمام حسن وحید دستگردی، تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی علمی.

14) Bailey, H. W. (1971), *Zoroastrian Problems in the Ninth-Century Books*, Oxford.

15) Bartholomae, Ch. (1904), *Altiranisches Wörterbuch*, Strassburg.

16) Benveniste, E. (1932), Les Classes Sociales dans la Tradition Avestique, *JA*, 221, pp.117-138.

17) ……. (1938), *Les Mages dans l'ancien Iran*, Paris.

18) ……. (1969), *Le vocabulaire des institutions Indo-européenes*, I, Paris.

19) Gershevitch, I. (1959), *The Avestan Hymn to Mithra*, Cambridge.

20) Gnoli, G. (1989), *The Idia of Iran*, Roma.

21) Godley, A. O. (1921, 1922), *Herodotus*, with an English Translation, Vol. 1Vol. 2, 1921 (rep. 1957); Vol. 3, 1922 (rep. 1957, London.

22) Gray, L. H. (1929): *The Foundations of the Iranian Religions*, Bombay.
23) *Herodotus*, see Godley.
24) Henning. W. B. (1951), *Zoroaster Politician or Witch-Doctor?* Oxford.
25) Herzfeld, E. (1947): *Zoroaster and his World*, 2vols, Princeton.
26) Lecoq, P. (1997): *Les inscriptions de la Perse Achéménide*, Gallimard.
27) Mayrhofer, M. (1959, 1963), *Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch des Altindischen*, vols. 1-2, Hidelberg.
28) Reichelt, H. (1911), *Avesta Reader*, Strassburg.
29) Schmitt, R. (2014), *Wörterbuch der altpersichen Königsinschriften*, wiesbaden.
30) Usti, F. (1895), *Iranisches Namenbuch*, Marburg, (rep. Heildesheim 1963).
31) Xenophon (1972), *The Persian Expedition*, translated by R. Warnar, Penguin Books Ltd.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۳/ بهار و تابستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

سازواری‌ها و فرایندهای واجی زبان فارسی و هندی از دیدگاه خان آرزو

اسدالله واحد[۱]، محمد علی کرم فر[۲]

[۱]استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز، ایران (نویسندهٔ مسئول)

[۲]دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز، ایران

چکیده

عصر صفوی یکی از دوره‌های مهمّ در تاریخ زبان و ادب فارسی است که آثار ذی‌قیمت و متعدّدی از شعرا و ادبای جغرافیای فرهنگی این دوره به یادگار مانده است. در این میان، حوزهٔ فرهنگی شبه‌قارهٔ هند و آسیای مرکزی، در این عهد اهمّیّت بیشتری داشته و سهم دانشمندان هند در حوزهٔ شرح متون، لغت، نقد و زبان‌شناسی، گاه بیشتر از فرهیختگان و ادیبان ایرانی بوده است. یکی از برجسته‌ترین چهره‌های ادبی شبه‌قاره، سراج‌الدّین علی‌خان آرزوست که با تألیف و تصنیف بیش از بیست اثر، خدمات شایانی به زبان و ادب فارسی نموده است. کتاب *مثمر* یکی از آثار ارزشمند خان آرزو است. او در این کتاب در باب مسائل زبان‌شناسی، فرایندهای واجی ابدال، قلب، کاهش و افزایش واجی و تصرّفات ایرانیان در واژگان عربی و هندی و... سخن گفته است. خان آرزو در نگارش این اثر به کتاب *المُزهر*، اثر معروف جلال‌الدّین سیوطی نظر داشته است. خان آرزو از پیشگامان گسترهٔ زبان‌شناسی و جزء نخستین کسانی است که به سازواری میان زبان فارسی و هندی پی برده است و به گفتهٔ خود: «حقّ تحقیق آن است که تا الیوم هیچ‌کس به دریافت توافق زبان هندی و فارسی با آن‌همه کثرت اهل لغت، چه فارسی و چه هندی و دیگر محقّقان این فن متوجّه نشده‌اند، الّا... فقیر آرزو.» وی در این اثر، فصولی را دربارهٔ سازواری و توافق فارسی و عربی، فارسی و هندی و تفریس می‌آورد و سازواری واژگان فارسی و هندی را از جهات گوناگون بررسی می‌کند و علاوه بر آن در سرتاسر این اثر، کلمات متعدّدی را به تناسب موضوعات مطرح‌شده، مثال می زند. در این مقاله نگارندگان بر آن‌اند که برای مخاطبان با غور در اثر یادشده، با طرح شواهد، چشم‌اندازی در زمینهٔ سازواری‌های زبان فارسی و هندی ارائه دهند. هدف اصلی نگارندگان بیان فضل تقدّم خان آرزو در فهم توافق میان زبان فارسی و هندی است و با سازمان‌دهی شواهد پراکنده‌ای که وی در سرتاسر رسالهٔ *مثمر* آورده است، این مهم را پی گرفته‌اند. هرچند گاه نظرات خان آرزو با اصول اثبات‌شدهٔ زبان‌شناسی نوین در تعارض است، امّا دقّت نظر وی و طرح موضوعات بدیع از جانب او پیش از تکوین زبان‌شناسی علمی درخور توجّه خواهدبود.

واژگان کلیدی: خان آرزو، *مثمر*، سازواری فارسی و هندی، فرایندهای واجی.

تاریخ ارسال:۱۳۹۸/۱۱/۱۹ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۰۴/۱۵

[۱]**E-mail:** avahed@tabrizu.ac.ir

[۲]**E-mail:** makaramfar@yahoo.com

ارجاع به این مقاله: واحد، اسدالله، کرم فر، محمد علی، (۱۴۰۰)، سازواری ها و فرآیندهای واجی در زبان فارسی و هندی از دیدگاه خان آرزو، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*.
10.22034/PERLIT.2021.38301.2729

۱. مقدّمه

به گفتهٔ فردینان دو سوسور در کتاب *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، زبان‌شناسان اعتقاد به وجود خانواده های زبانی هندواروپایی، سامی و بانتو و... دارند. زبان‌های مرتبط با این خانواده‌ها می‌توانند با یکدیگر مقایسه شوند و در برخی موارد خویشاوندی‌های بسیار گسترده‌تر و کهن‌تر را آشکار سازند. به عقیدهٔ فردینان‌دو سوسور «مقایسه همیشه امکان‌پذیر و سودمند است و نه تنها در زمینهٔ ساختمان دستوری و الگوهای کلّی بیان تفکّر، بلکه در مورد دستگاه آوایی نیز می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد» (سوسور، ۱۳۹۶: ۲۸۳).

امروز به خاطر پژوهش‌های زبان‌شناسان، قرابت میان زبان فارسی و هندی یقینی است. در اواخر قرن هیجدهم (۱۷۹۴-۱۷۶۴م) ویلیام جونز انگلیسی، قاضی یک محکمهٔ انگلیسی در هندوستان، که قبلاً با زبان لاتین، یونانی و زبان ایران باستان آشنایی داشت، به مطالعهٔ زبان سانسکریت پرداخت. وی با مقایسه و سنجش ساختمان اصوات و واژگان این زبان‌ها متوجّه رابطهٔ خویشاوندی میان آن‌ها گشت و در سال ۱۷۸۶ در انجمن آسیایی کلکته، طیّ یک سخنرانی اعلام کرد که زبان سنسکریت از زبان‌های لاتین و یونانی وسیع‌تر و کامل‌تر است و با توجّه به ویژگی‌های زبانی هر سه و نیز زبان فارسی باستان و اوستایی می‌توان دریافت که این زبان‌ها از حیث ریشهٔ لغات و نیز صور دستوری قرابت فراوانی دارند و همهٔ آن‌ها دارای ریشه و سرچشمه‌ای مشترک هستند و بعضی زبان‌های دیگر قارهٔ اروپا نیز با این زبان‌ها هم‌خانواده و هم‌ریشه‌اند (ر.ک. باقری، ۱۳۹۶: ص۲۹).

با مطالعه و تأمّل در کتاب *مثمر*، اثر ارزندهٔ سراج‌الدّین علی‌خان آرزو[1] و دیگر آثار لغوی وی باید اعتراف کرد که وی پیش‌تر از ویلیام جونز انگلیسی به سازواری و قرابت زبان فارسی و هندی پی‌برده است؛ زیرا با توجّه به سال وفات وی که تذکره‌نویسان ثبت نموده‌اند، یعنی ۱۱۶۹ هجری قمری، خان آرزو حدّاقل چهل سال پیش‌تر از ویلیام جونز این موضوع را در جای‌جای رسالهٔ *مثمر* بیان داشته است. شایان ذکر است که بحث سازواری الفاظ به خان آرزو اختصاص ندارد. «جلال‌الدّین سیوطی (۸۴۹-۹۱۱هـ‌ق) فصل هجدهم کتاب *المزهر* را به معرفت توافق‌اللّغات اختصاص داده و در آن بخش نظریّهٔ کسانی چون ابوعبیده، ابن‌فارس صاحب *فقه‌اللّغه*، امام فخرالدّین رازی، ابن‌جنّی صاحب کتاب *خصائص* را در باب سازواری الفاظ متذکّر شده است (ر.ک.سیوطی، ۱۳۲۵: ۱۵۹-۱۵۷). سیوطی در این کتاب نشان می‌دهد که بحث سازواری الفاظ یا توافق لسانین موضوعی است که دامنهٔ آن به‌ویژه در زبان عربی بسیار وسیع است. در زبان فارسی کسی به این موضوع توجّهی نکرده است تا این‌که سراج‌الدّین علی‌خان آرزو به‌واسطهٔ کتاب *مثمر* که در آن به

مزهر سیوطی نیز نظر داشته است، این بحث را در زبان فارسی نیز وارد کرده و با بررسی اشتراکاتی در زبان‌های فارسی و هندی، یکی از نظریّه‌پردازان اصلی این موضوع لقب گرفته است» (ر.ک. رحیم‌پور، ۱۳۸۵: ۲۲۷ و ۲۲۸).

آرزو نخستین زبان‌شناس فارسی است که به سازواری میان زبان فارسی و هندی پرداخته است و به آن می‌بالد. وی در کتاب *مثمر* ضمن تعریض انتقادی به دیگر علمای زبان، می‌نویسد: «حقّ تحقیق آن است که تا اَلیوم هیچ کس به دریافت توافق زبان هندی و فارسی با آن‌همه کثرت اهل لغت، چه فارسی و چه هندی و دیگر محقّقان این فنّ متوجه نشده‌اند الّا فقیر آرزو، کسی که مُتَتَبِّع و پیرو این عاجز باشد و این را اصلی مقرّر کرده و بنای تصحیح بعضی از الفاظ فارسیّه بدین گذاشته، چنان‌که از کتب مصنّفهٔ خود مثل *سراج‌اللّغه* و *چراغ هدایت* و غیره نوشته‌ام و عجب است از رشیدی و غیره که در هندوستان بوده‌اند و هیچ لحاظ نکرده‌اند که در این دو زبان چه قدر توافق است» (آرزو، ۱۷۶۳۱، ص65b و ص۶۶a). او بر این عقیده است که این دو زبان هم‌ریشه و هم‌خانواده‌اند و اشتراکات لغوی فراوان دارند. آرزو در *مثمر*، سازواری میان زبان هندی و فارسی، عربی و فارسی و مشترکات واژگانی هر سه زبان را در نظر دارد و بیش‌تر ساخت اشتقاقی واژگان و ریشهٔ آن‌ها را بررسی می‌کند ولی پیرامون ساختار نحوی آن‌ها ابراز عقیده نمی‌نماید.

۱. ۲. ضرورت پژوهش

هرچند خان آرزو در اغلب آثارش از جمله *زواید‌الفواید* و *سراج‌اللّغه* و... به مسائل زبان‌شناسی و اصل سازواری پرداخته است امّا کتاب *مثمر* در این زمینه بی‌بدیل است. مباحث عالمانه و جالب‌توجّهش دالّ بر تسلّط او بر زبان‌های هندی، فارسی و عربی است. از سویی دیگر طرح مبحث فرایندهای واجی پیش از او کم‌سابقه است و در این کتاب بارها وی به این موضوع پرداخته است، هرچند برخی از نظرات وی از نظر زبان‌شناسان امروز مطرود است. در پایان خان آرزو برای نخستین بار و پیش از دیگر محقّقان اصل سازواری را بیان می‌کند و تا پایان کتاب خویش به مناسبت الفاظ و واژگان که در فصول مختلف کتاب می‌آید، هم‌ریشگی یا قرابت واژگان فارسی و هندی را بررسی می‌کند. با این تفصیل، طرح دیدگاه‌های او دربارهٔ سازواری‌های زبان‌های فارسی و هندی برای پژهشگران حوزهٔ زبان‌شناسی درخور تأمّل و توجّه است.

۱. ۳. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پیرامون سازواری و توافق زبان فارسی و هندی در آثار خان آرزو مقالاتی به اختصار تدوین شده است که بایستهٔ نقد است. از جمله، مقاله‌ای از رویندر گارگش به ترجمهٔ مهدی رحیم‌پور در سال ۱۳۹۰ با عنوان «دیدگاه‌های زبان‌شناختی *مثمر* خان آرزو» در مجلّهٔ *مزدک‌نامه* به چاپ رسیده است. رویندر گارگش در این مقاله بدون ذکر شواهد از آثار خان آرزو بیان می‌دارد که «خان آرزو از جمله نخستین کسانی بود که میان دو زبان مثل زبان فارسی و سنسکریت، متوجه شباهت‌هایی شد. به دلیل وجود بسیاری از شباهت‌های دستوری میان این دو زبان، وی آن‌ها را زبان خواهر، دانست.» (ر.ک، گارگش، ۱۳۹۰: ۶۶۲) و تنها به معرّفی خان آرزو و ترسیم شمایل کلّی کتاب و توضیحی مختصر برای بعضی از فصول آن اکتفا کرده است و انتظار دارد خان آرزو چون زبان‌شناسان امروزی، از روی شواهد و قرائن نتایج کلّی و عام استنتاج کند. ریحانه خاتون نیز مقاله‌ای در این باره در مجموعهٔ مقالات نخستین همایش ملی ایران‌شناسی در سال ۱۳۸۲ دارد که در آن بسیار مختصر دربارهٔ سازواری چند واژه در زبان فارسی و هندی سخنانی ذکر کرده است. او در این مقاله بیشتر به اشتباهات خان آرزو در سازواری فارسی و عربی توجّه داشته است. در این میان تحقیقات و مقالات مهدی رحیم‌پور درخور توجّه و تأمّل است. وی در ضمن مقاله‌ای با عنوان «دیدگاه‌های آواشناختی سراج‌الدّین علی‌خان آرزو بر اساس رسالهٔ *مثمر*» در مجلّهٔ *آ بینهٔ میراث* در سال ۱۳۸۷، بطور ضمنی و در حدّ اشاره، توافق لسانین را متذکّر شده است. در مقالهٔ «زوایدالفواید» هم او با آوردن پنج شاهد از این کتاب این موضوع را دنبال نموده است و سپس در کتاب بر خوان آرزو و در مقالات «خان آرزو و زبان‌شناسی تطبیقی و تاریخی» و «سنّت تحقیقات واج‌شناسی در تاریخ زبان و ادب فارسی» نظریّهٔ توافق لسانین خان آرزو را تبیین و تشریح می‌نماید. ما در مقالهٔ حاضر کوشیده‌ایم با استناد به سازواری‌های مذکور در رسالهٔ *مثمر*، با ارائهٔ چشم‌اندازی قاعده‌مند و علمی، دیدگاه خان آرزو را تبیین کنیم.

۲. بحث

خان آرزو اصل سازواری را در کتاب *مثمر* بدین گونه تعریف نموده است، «و آن اشتراک یک لفظ است در دو زبان یا زیاده، مثلاً فارسی و عربی و فارسی و هندی، یا فارسی و عربی و هندی، چنان‌که لفظ دول و دلو، کَما سَبَق» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 52a) مبتنی بر این تعریف، وی قائل به سازواری میان زبان فارسی و هندی، فارسی و عربی و هر سه زبان است.

۲. ۱. سازواری میان فارسی و عربی

برابر نظر مؤلّف رسالهٔ مثمر اختلاط و امتزاج زبان عربی با زبان فارسی به سه دلیل است؛ نخست به دلیل تسلّط عرب بر عجم و رواج دین مبین اسلام در ایران و از میان رفتن کتب قدیم ایرانیان، دوم از میان رفتن مستعملات قدیم زبان فارسی به گونه‌ای که برای آن‌ها لفظ موضوعی وجود ندارد، در این صورت آوردن الفاظ عربی به‌ضرورت صحیح است و سوم آن‌که در صورت وجود لفظ موضوع کهن نیز استعمال معادل عربی افصح است. وی بر این عقیده است که الفاظ ترکی نیز بر این قیاس جایز است که در فارسی به‌کاررود، خصوصاً برای معنایی که لفظ موضوع در فارسی برای آن وجود ندارد، مانند قورچ‌باشی به معنای شخصی که فوج به اختیار او است و در هندی به آن میربخشی می گویند و یا ایشک‌آقاسی‌باشی به معنای آن‌که اهتمام و بند و بست سواری به ذمّه‌اش بُوَد و در هندی میر توزک اوّل گویند. هرچند خان آرزو به‌تفصیل در این باره سخن گفته است ولی چون هدف در این مقاله بیشتر بررسی سازواری میان فارسی و هندی است و در مورد تعریب الفاظ فارسی و سازواری واژگان در فارسی و عربی محقّقان دیگر چون سیوطی (ر.ک.سیوطی، ج۱: ص۱۵۹-۱۶۶) و... نیز بحث نموده‌اند و خاصّ سراج‌الدّین علی‌خان آرزو نیست، لذا تنها برای آشنایی جامع خوانندگان با نظرات وی، آن مباحث در ادامه به‌اختصار تحلیل و عرضه می‌شود.

خان آرزو سازواری میان زبان فارسی و عربی را از دو وجه تفریس و تعریب مورد تحلیل خویش قرار می‌دهد و بر این اعتقاد است که تفریس، داخل‌کردن واژگان عربی در زبان فارسی است و تعریب، ورود واژگان فارسی در زبان عربی و سازوارنمودن کلمه یا ترکیب با قواعد صرفی و نحوی آن زبان.

۲. ۱. ۱. تفریس

تفریس، تصرّف فارسیان در الفاظ و ترکیبات زبان عربی است که گاه در مفردات و گاه در ترکیبات رخ می‌دهد.

الف) تصرّف فارسی‌زبانان در مفردات عربی

۱) ساخت و تولید مصادر جعلی با نشانه‌های مصدری فارسی و به کاربردن مشتقّات آن در نثر و نظم مانند طلبیدن، فهمیدن، رقصیدن و غارتیدن. این قسم تصریف در عربی هم آمده، به گونه‌ای که لفظ مفرد فارسی را معرّب نموده و از آن اشتقاق کرده‌اند مانند لجام که معرّب لغام است و الجام و تلجم و تلجمی به صیغهٔ امر مؤنّث از آن اشتقاق نموده‌اند. وی نمونه‌های دیگری را مبتنی بر اشعار شاعران چون الفاظ «تمیزد» و «می‌سیر» ذکر می‌کند و در پایان متذکّر می‌گردد که برخی شاعران

که بنای شعر آن‌ها بر مضحکه و هزل است، برای طنز از این شیوه استفاده می‌کنند و اشتقاق مصادر از اسما و اعلام می‌نمایند، مانند طرزی طرشی

مدنیدیم پس از مکّیدن نه به کس حیله و نی مکریدن
مرقد پاک نبی طوفیدیم عمریدیم و ابابکریدیم

۲) تفریس در اسما، مانند کلمهٔ غراره که در اصل زبان عرب غرغره است، به معنی گردانیدن آب در گلو و یا واژهٔ غدّه که فارسیان غدود نیز می‌آورند.

ب) تصرّف فارسی‌زبانان در ترکیبات عربی

۳) حذف برخی ضمایر و نشانه‌های عربی، مانند الف و لام از آغاز برخی کلمات در ترکیبات عربی، مانند واژهٔ حیّ به‌جای الحیّ در شعر زیر از نظامی گنجوی

برآورد مؤذن در اوّل قنوت فَسُبحانَه حَیٌّ الَّذی لا یَمُوت

و یا حذف ضمیر «نا» در صیغهٔ جعلنا در شعر جامی

شد برقع و رویی چو مهت زلف شب‌آسا سُبحان قَد یراً جَعَلَ الَّیل لِباسا

۴) جایگزینی واژه‌ای عربی به‌جای واژهٔ دیگر، مانند «لهم» به‌جای «الّذین کفروا» در این بیت جامی

نقد عمر زاهدان در توبه یکسر شد تلف قُل لَهُم ان یَنتَهوا یَغفِر لَهُم ما قَد سَلَف

البته او این نوع اقتباس را اشارت به معنای آیات می‌داند، نه تصرّف در آیات شریفهٔ *قرآن* و تلمیح برمی‌شمرد.

۵)) نوعی تصرّف دیگر که فارسی‌زبانان در ترکیبات عربی می‌کنند آن است که به‌جای ابن فلان و ابو فلان، فلان می‌گویند چنان‌که به‌جای ابراهیم ابن ادهم می‌گویند ادهم و یا به‌جای حسین بن منصور، منصور گویند.

در ادامهٔ این بحث او به دو نکتهٔ ظریف دیگر اشاره می‌نماید؛ اوّل آن‌که گاه فارسیان لباس الفاظ عربی بر لغات فارسی می‌پوشانند و احکام عربی را بر آن‌ها جاری می‌سازند، مانند ذوالخورشیدین،

نهنگ‌البحر، پلنگ‌الجبل و النوید در النوید آفتاب عالم‌تاب و حسب‌الفرموده و بسمل. دیگر آن‌که گاه فارسیان اشتقاق صیغه از لفظ فارسی می‌نمایند به شیوهٔ عربی، مانند متترش از تراشیدن در شعر مفید بلخی

هرگل که خارخار طمع سر زند از او در دیده بدقماش چو روی متترش است

و یا تحرمز از حرام‌زاده و تکشمر از کشمیر به معنای افعال کشمیریان را کردن و نزاکت از نازک و فلاکت از فلک به معنای فلک‌زدگی و مفلوک به معنای فلک‌زده.

خان آرزو در جای دیگر به ورود واژگان عربی بعینه در زبان فارسی اشاره دارد و در ذیل فایده ای، نکته‌ای جالب‌توجّه عنوان می‌دارد که منطبق با نظر بسیاری از بزرگان زبان و ادب فارسی است و یادآور سخن معروف « از عطر بوی عَطر استشمام نمی‌شود»، که بعینه سخن وی را نقل می‌نمایم: «بدان که بعضی از الفاظ عربیّه به اعرابی که در عربی شهرت دارد، اگر همان اعراب در فارسی خوانند، غلط باشد؛ مثلاً لفظ فاخته که در عربی به کسر خای معجمه است و در فارسی به خای موقوف است و اگر به کسر بخوانند، غلط باشد، بلکه سبب مضحکه بود، چنان‌که بر اهل محاوره پوشیده نیست» (آرزو، ۱۷۶۳۱، ص61b).

۲. ۱. ۲. تعریب

مبتنی بر نظر خان آرزو اختلاف حروف معجمه و مهمله و وجود برخی اختلافات در حروف که خاص یک زبان است و در زبان دیگری وجود ندارد، موجب تغایر ذاتی نمی‌گردد. به اعتقاد وی ممکن است واژه‌ای با ابدال و یا دیگر فرایندهای واجی از زبانی به زبان دیگر منتقل شود و مثال‌هایی در این مورد ذکر می‌کند از قبیل:

- «دشت» در فارسی و «دست» در عربی به معنای صحرا
- «مترا» در پهلوی و «مطر» در عربی به معنای باران
- «میا» در پهلوی و «ماء» در عربی به معنای آب
- «نیرا» در پهلوی و «نار» در عربی به معنای آتش

و «لیلیا» و «لیل» به معنای شب، «تینا» و «طین» به معنای گل، «تین» و «تین» به معنای انجیر، «توپا» و «تفاح» به معنای سیب، «توم» و «ثوم» و «فوم» به معنای سیر، «سنت» و «سنه» به معنای سال، «بِنتَمُن» و «بنت» به معنای دختر، «شَمیا» و «سما» به معنای آسمان، «بِنمُن» و «اِبن» به معنای پسر، «دمیا» و «دم»

به معنای خون، «دما» به معنای رودخانه و در عربی «داما» به معنای آب، «ملکا» و «ملک» به معنای شاه، «شمشا» و «شمش» به معنای زردآلو، «کلبا» و «کلب» به معنای سگ، «جلتا» و «جلد» به معنای پوست، «ذکر» در هر دو زبان به معنای نر، «مزیا» و «میزان» به معنای ترازو، «اسوریا» و «اسوار» به معنای سوار، «بزر» و «بذر» به معنای دانه، «ورتا» و «ورد» به معنای گُل، «ارشیا» و «عرش» به معنای سریر، «کذیا» و «کذب» به معنای دروغ، «شجاری» و «شجر»، «سپَلچَل» و «سفرجل»، «شَپتینا» و «شفت»، «تَبنا» و «تبن» به معنای گاه، «کالو» و «کالود» و «قالب»، «زآبا» و «ذهب»، «اموتیا» و «امّه»، «بَبا» و «باب»، «مدینا» و «مدینه»، «یَدمِن» و «ید»، «سکینا» و «سکّین»، «بیتا» و «بیت» و «بیل» و «بیلا» و «بئر» به معنای چاه «و این همه لغات متلفّظ است از الفاظی که میرجمال‌الدّین حسین انجو در *فرهنگ جهانگیری* از لغات زند و پازند برآورده و از اردشیر نام مجوسی که از ایران به هند در عهد اکبرپادشاه آمده تحقیق نموده» (۲) (آرزو، ۱۷۶۳۱، ص53a) در نتیجه متناسب با امثلهٔ مذکور و تصریح وی اگر دو تلفّظ نزدیک به هم باشند موجب تغایر نخواهد بود.

لازم به ذکر است که خان آرزو به اشتباه می‌اندیشد که فارسی و عربی از لحاظ زبان‌شناسی با هم نزدیک‌اند. امکان‌پذیر نیست که زبان عربی و فارسی در هیچ دوره‌ای هم‌ریشه یا متعلّق به یکدیگر باشند، زیرا زبان عربی متعلّق به خانوادهٔ زبان‌های سامی و زبان فارسی متعلّق به زبان‌های هندواروپایی است. خان آرزو بر اساس مماثلت بعضی از واژه‌های عربی و فارسی به این نتیجه رسیده است. او کلمات فارسی و عربی مذکور را مماثل دریافته، درحالی‌که آن‌ها اصلاً فارسی نیستند، بلکه شکل املایی پهلوی هستند که به‌اصطلاح به آن‌ها هزوارش می‌گویند. هزوارش در اصطلاح « کلماتی است که از زبان آرامی مأخوذ است و در کتیبه‌ها و کتاب‌ها و رسایل پهلوی به خطّ پهلوی ضبط می‌شده ولی در موقع قرائت، ترجمهٔ پهلوی آن خوانده می‌شد، چنان‌که Malka می‌نوشتند و Shah می‌خواندند» (معین، ۱۳۷۳، ۵۱۳۹).

دکتر ریحانه خاتون در مقالهٔ «خان آرزو و نظریّهٔ توافق لسانین» به چهل و یک مورد از این هزوارش‌ها اشاره نموده است و قسمت اعظم این مقاله را بدین اشتباه خان آرزو اختصاص داده است (ر.ک. ریحانه خاتون، جلد۱: ۲۰۹-۲۳۳). وی در فصلی از کتاب خویش با عنوان در بیان بعضی از مسایل و امثله که متعلّق است به تعریب الفاظ فارسیّه از قول ثعالبی در *فقه‌اللّغه*، فهرستی از الفاظ فارسی که تعریب گشته‌اند نقل می‌نماید که عبارت‌اند از:

القصعه	السکرجه	السمور	السنجاب	الفاقم	الفنک	الدلق	الخز	الدیباج	التاختج
الراختج	السندس	الیاقوت	الفیروزج	البلور	الکمک	الدرمک	الجردق	السمید	السکباج

الزیرباج	الاسفیداج	الطباهج	الفالوذج	اللوزینج	الجوزینج	البغرینج	الجلاب	السکنجبین	الصندل
الخلنجبین	الدارصینی	الفلفل	الکرویا	الزنجبیل	الخولنجان	القرفه	النرجس	النفسج	القرنفل
النسرین	الخیری	السوسن	المرزنجوش	الیاسمین	الجلنار	المسک	العنبر	الکافور	

(ر.ک. سیوطی، ج۱: ۱۶۳). در این فصل نیز به سیاق معمول، خان آرزو نقدی بر گفتهٔ ثعالبی دارد و بیان می‌دارد که اصول لغات کافور، صندل و قرنفل در هندی است و نه فارسی و ثعالبی اشتباه نموده است. خان آرزو در ادامهٔ این فصل به توضیح دربارهٔ هر یک از کلمات مذکور می‌پردازد و معانی آن‌ها را بررسی می‌کند و اقوال مختلف لغویان دربارهٔ هر یک از واژگان را به نقد می‌کشد. در اواخر رساله که آرزو به بحث پیرامون حروف و وندها می‌پردازد در ذیل واژهٔ «اَلا» می‌نگارد: «آری «اَلا» احتمال تعریب دارد و می‌تواند که متوافق باشند در فارسی و عربی، چنان‌که صاحب قاموس بدان قایل است، کَما مَرَّ و در فارسی به ها بدل شده «هلا» گشت» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 133a).

به تناسب مباحث در سرتاسر کتاب، خان آرزو واژگان دیگری را مطرح می‌کند که در سه زبان هندی، فارسی و عربی به کار می‌رود و به اصل و ریشهٔ هر کدام اشاره می‌نماید، مثلاً در ذکر واژهٔ قنینه که همان آوند شراب از زجاج و یا مینا است، بر این اعتقاد است که اگر مراد از آن همان ساز معروف طنبور باشد، معرّب تونبره است و صاحبان فرهنگ‌ها آن را معرّب دمبره نوشته‌اند و این واژه در اصل هندی و به معنای کدو است و به معنای کدوی تلخ شهرت یافته است. به نظر وی به نیمهٔ کدو، دسته‌ای وصل نموده و از آن ساز مذکور را ساخته‌اند، بنابراین طنبور معرّب تونبره است و کلمهٔ جداگانه‌ای نیست و در جای دیگر رسالهٔ مثمر در بارهٔ واژهٔ فتیله می‌نگارد: «فتیله در فارسی پلیته است -کَما فِی *الصُّراح*- و تحقیق پلیته آن است که لفظی است فارسی که آن را پیلته به بای فارسی و به یا رسیده و لام موقوف و فوقانی مفتوح نیز گویند، چنان‌که پیلته‌پیچ که فنّی است در کُشتی؛ در این صورت پلیته و پیلته هر دو قلب پتیله بود که فتیله معرّب یا مغیّر آن بود، لیکن در کتب لغت و کلام پتیله به تقدیم فوقانی بر لام به نظر نیامده و هر دو قلب آن آمده، بر این تقدیر دو صورت دارد، یکی آن‌که از عالم توافق بود، چنان‌که بعضی از ائمّهٔ لغت به توافق این دو زبان هم بعضی از جاها قائل شده‌اند، دوم آن‌که معرّب بود» (آرزو، ۱۷۶۳۱، ص17a,b) و یا دربارهٔ کلمهٔ ندای «ای» می‌گوید: « ای به یای مجهول حرف ندا است، مثل کلمهٔ یا در عربی، بلکه در عربی به فتح آید و در هندی «هی» به ها و یای مجهول و این هم از توافق است، زیرا که در هر دو زبان الف

به ها بدل شود و در هندی الف زایده نیز بر او آید و «اهی» گویند از عالم «ابر» و «ابا» که در فارسی است» (آرزو، ۱۷۶۳۱، ص135b).

۲. ۲. سازواری میان زبان فارسی و هندی

سراج‌الدّین علی‌خان آرزو به دنبال بحث تعریب الفاظ فارسی، اصل سازواری میان فارسی و هندی را مطرح می‌کند و به قول وی «و این موقوف است بر تحقیق هر دو زبان مذکور الّا احتمال توافق لسانین غالب است» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 63a). آرزو بسیاری از واژه‌هایی را که در زبان فارسی و هندی تلفّظی همانند و یا نزدیک به هم دارند، دارای سازواری الفاظ می‌داند و اشتراک الفاظ فارسی و هندی را در چند وجه طبقه‌بندی و در مورد هرکدام به‌اختصار امثله‌ای را ذکر می‌کند. او در رسالهٔ *مثمر* و نیز در دیگر آثار خویش هر کجا به مناسبت مثال‌های متعدّدی می‌آورد و با طبع نقّاد خود به بررسی و ریشه‌شناسی آن می‌پردازد. وی این اشتراکات را به ترتیب در موارد زیر می‌داند.

۲. ۲. ۱. اشتراک در اصل وضع

آرزو معتقد است که گاه واژه در هر دو زبان به یک معنا وضع گردیده و هیچ‌یک از دیگری اخذ نکرده است، مانند واژگان «کلال» به معنای کاسه‌گر، «کپی» به معنای بوزینه، «اکست» به معنای ستارهٔ سهیل، «اجمود» به معنای داروی معروف که در *لغت‌نامهٔ* دهخدا کرفس یا کهورا معنا و به هندی بودن آن اشارت شده است. واژهٔ دست را نیز وی در هندی پنجابی به معنای جارحه مستعمل می نویسد. از دیگر واژگانی که وی در اشتراک در اصل وضع نام می‌برد، واژهٔ «آده» است به معنای دو چوب بلندی که در زمین فرومی‌برند و چوبی دیگر به عرض آن دو می‌بندند تا پرندگان و کبوتران دیگر بر آن نشینند و در هندی نیز بدون مدّه و دال مشدّد به همین معنی است. کلمهٔ «آکُپ» به معنای گرداگرد اندرون دهان است و کپ مخفّف آن و «کپی» به معنای بوزنه منسوب است بدان؛ چراکه کپی دانه‌ها را در دهان نگاه می‌دارد تا نرم و قابل‌جویدن شود و کپی در هندی کتابی نیز به همین معنی است. در مورد مصدر آمدن و بن مضارع آن نیز بر این عقیده است که با هندی قریب التّلفّظ هستند، همان گونه که بن مضارع آن نیز در هندی «آ» است و «آیا» به معنای آمد و ذکر می‌نماید که این شباهت در دیگر صیغه‌های این فعل نیز مشهود است ولی مثالی برای آن ذکر نمی‌کند. در ذکر عقود و اعداد و توضیح دربارهٔ وندهای «آه و آد» در کلماتی از قبیل «پنجاه» و «هفتاد» خان آرزو معتقد است که کلمهٔ «نود» نیز مرکّب است از «نو» یا همان «نه» و پسوند نسبت و می‌گوید: « لهذا در

هندی نیز عدد مذکور را نو گویند و دلیل آن توافق است و دال نسبت مثل کاود و غیره» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 154b).

۲. ۲. ۲. اشتراک با ابدال‌های آوایی

تحوّل واج‌ها در کلمات از دیرباز مورد توجّه دانشمندان وزبان‌شناسان بوده است و از سیبویه به بعد، هر یک از لغویان و نحویان فصلی مشبع در این باره نوشته‌اند، امّا هیچ‌یک از جنبهٔ تحوّل تاریخی در ابدال نظر نکرده‌اند. در حدود سال‌های ۱۸۶۰-۱۸۷۰ پژوهشگران با دقّت بیشتر تحوّلات واج‌ها در زبان‌های هندواروپایی را مورد تحقیق قرار دادند و به این نتیجه رسیدند که تحوّل واج‌ها بر طبق قوانین دقیق و مشخّص روی می‌دهد (ر.ک.خانلری، ۱۳۶۵، ج۱: ۸۱-۸۴). در آغاز رواج فارسی دری تلفّظ و املای بسیاری از کلمات صورت واحدی ندارند که این امر برخاسته از شیوهٔ کتابت و یا تلفّظ محلّی نویسندگانی است که هر یک در ناحیه‌ای زاده و پرورش یافته‌اند (ر.ک. همان.ج۲: ۵۹). خان آرزو نیز به ابدال‌های مشترک در زبان فارسی و هندی که امر بسیار مهمّی در زبان‌شناسی است، توجّه کرده است همو معتقد است بعضی کلمات با ابدال در صامت و یا مصوّت از زبان هندی به زبان فارسی راه یافته است. وی حتّی بر این اعتقاد است که در هر دو زبان گاه فرایندهای واجی مشترک وجود دارد و همین امر را نشانهٔ سازواری می‌پندارد. آرزو گونه‌های ابدال را این‌چنین بیان می‌دارد:

۲. ۲. ۲. ۱. ابدال در صامت‌ها

۲. ۲. ۲. ۱. ۱. ابدال صامت «س» به صامت «ه»

گاه واژگان با ابدال‌های آوایی و اندک تغییری در حروف میان دو زبان مشترک هستند، مانند دس و ده به معنای عدد معروف و ماس و ماه به معنای شهر. وی ابدال سین به ها را نشان سازواری برمی شمرد و می‌نویسد: «اگرچه سین در هر دو زبان به ها بدل شود و این نیز علامت توافق است، لیکن مشهور اوّل به ها و دوم به سین، و همچنین «ماس» و «ماه» به معنی شهر که اوّل هندی است و دوم فارسی» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 61b). وی در بحث حرف سین مهمله باز بدین موضوع اشاره می‌کند و می‌نگارد: «و این در هندی بسیار است، خصوصاً در پنجابی و ماروازی، لهذا دس و ده را که به معنی عشر است، در این دو زبان توافق می‌دانم، بلکه تبدیل مذکور نیز از توافق است و دلالت گونه بر قرب اتّحاد لسانین مذکورین دارد» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 72a).

در کتاب *واج‌شناسی تاریخی زبان فارسی* و در ذیل تحوّلات تاریخی صوت «ث» در زبان فارسی، چهارمین ابدالی که برشمرده‌شده است؛ ابدال مصوّت بیرنگ (شوا) است. این صوت که خود بازماندهٔ اصوات t ,th,k هندواروپایی است در مسیر تحوّل خود از دورهٔ باستان تا فارسی جدید به چند صورت تحوّل می‌یابد از جمله اگر واج جانبی این صوت واکه باشد، در دورهٔ میانه بدل به s و در فارسی جدید بدل به h می‌گردد، مانند «راس»، «گاس»، «آکاس» و «گُکاس» در فارسی میانه که به «راه»، «گاه»، «آگاه» و «گُواه» در فارسی جدید بدل شده است (ر.ک. باقری: ۱۳۶ و ۱۳۷).

۲. ۲. ۲. ۱. ۲. ابدال صامت «ب» به صامت «و»

صامت دولبی «ب» با «و» در آثار زبان فارسی به‌جای یک‌دیگر به کار رفته است، چه در آغاز، میان و یا پایان واژگان، مانند تابه و تاوه؛ ابریشم و اوریشم؛ برنا و ورنا؛ بالین و والین؛ تاب و تاو و... خان آرزو در ذکر حرف باء الموحّده ابدال صامت «ب» به «واو» را از دیگر ابدال‌های رایج و مشترک میان فارسی و هندی برمی‌شمارد، مانند واژهٔ «بال» و «وال» به معنای ماهی معروف که «آل» هم بدین معنی آمده است و نمونه‌ای دیگر که وی عرضه می‌دارد در مورد پسوند «وند» است؛ او در این باره می‌گوید: ««بند» مبدل «وند» یا بالعکس، هُوَ الأَقوِیّ، کلمهٔ نسبت است و در هندی «ونت» به تا به همین معنی آمده و این از عالم توافق است و بعضی گویند «بنده» و «ونده» نیز به همین معنی است، چون گلووند و گلوونده به معنی مرسله و کرابند و خربنده به معنی آن‌که معاشش از وجه کرایهٔ خر باشد و تحقیق آن است که لفظ «بنده» مشترک است در معنی اسم و حرف، در مقامی که معنی خدمت و بندگی و بستن و گشادن صحیح باشد، اسم است؛ زیراچه مشتقّات آن‌همه موجود است، به همین معنی و الّا حرف، پس در گلوبند و کرابنده و خربنده اسم بود، نه حرف، غایتش در کرابنده مجاز باشد» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 139b).

۲. ۲. ۲. ۱. ۳. ابدال صامت «ج» به صامت «ی»

ابدال «ج» به «یاء» تحتانی از دیگر ابدال‌هایی است که خان آرزو ذکر می‌کند، مانند «جوغ» به «یوغ» به معنای چوبی که بر گردن گاو بندند و «جو» را مخفّف آن می‌داند که در هندی «جوه» به زیادت «هاء» مختفی تلفّظ می‌شود. مرحوم خانلری عکس این ابدال را ثبت و مثال (یشم و جشم) را ذکر کرده‌اند. (ر.ک. خانلری.ج۲: ص۸۳) و در حقیقت نیمه‌مصوّت (y=ی) در فارسی باستان که باقیماندهٔ (y) هندواروپایی است اگر در آغاز واژه قرار بگیرد، در دورهٔ میانه بدون تغییر مشاهده می گردد ولی در فارسی جدید اغلب به صامت «ج» می‌شود، مانند «یاتو، یاما، یَسنَ» در اوستایی که در

فارسی میانه به صورت «یاتوک، یام، یَسن» مشاهده می گردد و در فارسی جدید با ابدال و به صورت «جادو، جام، جشن» به کار می‌رود (ر.ک. باقری: ۵۷).

۲. ۲. ۲. ۱. ۴. ابدال صامت «ی» به صامت «د»

آرزو در ابدال «یاء» به «دال» واژهٔ «مایه» و «ماده» را به عنوان نمونه، مثال می‌آورد به معنی اصل و هیولا که در هندی «مایا» به همین معنا آمده است. این ابدال در زبان فارسی و در واژگان آذربادجان و آذربادگان به‌جای آذربایجان و ششپداز به‌جای ششپیاز نیز مشهود است. لازم به ذکر است که در زبان فارسی دقیقاً عکس این ابدال از فارسی میانه به فارسی جدید رخ داده است، مانند «راد و رای» و «ناد و نای» و... (ر.ک. باقری: ۱۲۱ – ۱۲۳).

۲. ۲. ۲. ۱. ۵. ابدال صامت «ر» به صامت «ل»

در زبان فارسی گاه به‌جای صامت «ر» صامت «ل» می‌آید، مانند سولاخ به‌جای سوراخ و سلفیدن به‌جای سرفیدن و دیوال به‌جای دیوار و گاهی نیز عکس آن است، مانند شروار به‌جای شلوار و جابرسا به‌جای جابلسا. آرزو از دیگر ابدال‌های مشترک میان فارسی و هندی که برمی‌شمارد، ابدال «راء» به «لام» است که در هر دو زبان وجود دارد و در زبان فارسی اروند به الوند را مثال می‌آورد.

۲. ۲. ۲. ۱. ۶. ابدال صامت «ب» به صامت «پ»

ابدال «پ» به «ب» در زبان فارسی محقَّق است که «گاهی دولبی بی‌آوا «پ» معادل است با دولبی آوایی «ب» چه در آغاز و چه در میان و یا پایان کلمه (خانلری، ج۲: ۷۱). آرزو در سازواری هندی و فارسی می‌نویسد: «ابر که مرکّب است از آب مقصور مخفّف آب ممدوده و دلیل آن است که در هندی «اپ» مقصوره نیز به بای فارسی به معنی ماء است و توافق گواهی بر صحّت آن می‌دهد، غایتش تفاوت بای فارسی و تازی اختلاف در جوهر نیست، بلکه در کیفیّت است، کَمَا حَقَّقنَا سَابِقاً و از یک هندو که عالم‌ترین علوم هندیّه بود، ابهری به بای مخلوط‌التّلفّظ مشدّد و را به معنی ابر و سحاب شنیده‌شد، که لفظ هندی است و این نیز دلالت دارد بر توافق» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 151b) و در ادامه دربارهٔ آسمان و کلمهٔ «آور» می‌نویسد «آور به معنی آسمان، چنان‌که مجد قوسی و جمال انجو گفته، مرکّب است از «آد» مغیّر «آب» یا اصل «آب» است، به معنی معروف و «را» که کلمهٔ نسبت است، لیکن کلمهٔ «را» به معنی صاحب مستعمل شود، نه به معنی تشبیه و می‌توان‌گفت آسمان صاحب آن است از جهت باران که از طرف بالا می‌آید یا آن‌که مرکّب است از آد مغیّر آب و ور که کلمهٔ نسبت است و به سبب اجتماع دو، یکی را حذف کرده‌اند» (همان). درخور توجّه است که نظر خان

آرزو در مورد اشتقاق کلمهٔ ابر امروز پذیرفته نیست و شایسته آن بود که وی برای اثبات توافق به کلمهٔ «آب» و «اپ» هندی بسنده می‌کرد، زیرا کلمهٔ آب در فارسی جدید صورت تغییر یافتهٔ «آپِ» در فارسی باستان و «آپ» در فارسی میانه است (ر.ک. باقری: ۲۷ و ۸۸) و نیز چنین است اعتقاد وی دربارهٔ وجه اشتقاق واژهٔ آسمان.

۲. ۲. ۲. ۱. ۷. ابدال صامت «گ» به صامت «غ»

برای چنین ابدالی خانلری در تاریخ زبان فارسی چنین مثال آورده است: آغوش و آگوش و یا کژاغند و کژاگند، (ر.ک. خانلری، ج۲: ۷۹) و واج «گ» آریایی قدیم اگر در کنار واج‌های واکه و یا واج «ر» قرار بگیرد، در فارسی باستان اغلب به همان صورت «گ» باقی مانده است و در تحوّل بدل به «غ» می‌گردد، مانند «بَگَ» در فارسی باستان که در فارسی میانه به صورت «بَگ» آمده است و در فارسی جدید به «بَغ» ابدال شده است (ر.ک. باقری: ۲۲۲ و ۲۲۳) و خان آرزو واژهٔ «غوش» به معنای سرگین حیوانات را ستاک واژگان «غوشا، غوشاد و غوشاک» برمی‌شمرد که مرکّب به حروف نسبت‌اند؛ به معنای جایی که سرگین حیوانات در آن جا بسیار است و به معنای جای چارپایان و قافله‌گاه نیز، امّا اصل آن را از «گوسا» و «گوها»ی هندی می‌داند که در آن ابدال در صامت رخ داده است و «غوش» را همراه با تخفیف واجی می‌داند.

۲. ۲. ۲. ۱. ۸. ابدال صامت «ز» به صامت «ج»

از دیگر ابدال‌هایی که خان آرزو برمی‌شمارد ابدال «ز» به «ج» است، مانند «تیز» و «تیج» به معنای آتش که در هندی تیج می‌گویند و می‌نویسد: « اگر هندیان تلفّظ آن کنند، به جیم خوانند و آن از جهت قرب مخرج است، لهذا تیز را به هندی تیج گویند، به معنی آتش و به گمان من این هم از توافق است» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 78a). ابدال «ج» به «ز» در زبان‌های ایران باستان فراوان است و نمونه های بسیاری را دکتر باقری در اثر خویش آورده است که به‌اختصار به چند مورد اشاره می‌گردد. ابدال «ج» آغازی به «ز»، مانند «جَن» در فارسی باستان که به «زَتَن» در میانه و «زدن» در فارسی جدید ابدال شده است. در برخی موارد نیز «ج» یا «ژ» باستانی در فارسی جدید بدل به «ز» می‌گردد، مانند «درَجَه» باستان که به «دراژ» در میانه و «دراز» در فارسی جدید تبدیل شده است. گاه «ج» و «ژ» باستان در فارسی جدید هم به صورت اصلی وجود دارد و هم به «ز» بدل می‌شود، مانند «ارج و ارز» یا «بجشک و پزشک» و در مواردی نادر به سه صورت «ج»، «ژ» و «ز» به کار می‌رود، مانند «رجه، رزه و رژه». (ر.ک. باقری: ۱۷۳ و ۱۸۲).

۲. ۲. ۲. ۱. ۹. ابدال صامت «س» به صامت «ژ»

در نظر آرزو ابدال «س» به «ژ» از جهت قرب مخرج رخ می‌دهد؛ چون لفظ «آنکُس» به «انکژ» به معنای کجک فیل که در بحث تفریس مفصّل دربارهٔ آن سخن خواهد رفت. لازم به ذکر است که چنین ابدالی در کتاب *تاریخ زبان فارسی* خانلری و واج‌شناسی تاریخی باقری مشاهده نشد.

۲. ۲. ۲. ۱. ۱۰. ابدال صامت «هـ» به صامت «ف»

در نظر خان آرزو «فاء» به «هاء» ابدال نمی‌شود بلکه عکس آن صورت می‌پذیرد مانند «تفو» و «تهو» به معنای آب دهان و در مورد آن در ذکر الفاء و ابدال فاء می‌نویسد: «و گاهی به ها چون «تفو» و «تهو» به ضمّتین به معنی آب دهن که «چنو» نیز گویند، کَذَا قِیل و نزدیک مؤلّف اغلب بالعکس است، چه در هندی تهو به فوقانی مخلوط‌التّلفّظ به ها است، به معنی مذکور و این از عالم اشتر بود که به تای هندی و به فوقانی فارسی و این نوعی از توافق لسانین است» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 63b). صوت «ف» ممکن است در تحوّل از دورهٔ باستان تا دورهٔ جدید به «هـ» تبدیل شود، مانند «کوف و کوه». (ر.ک. باقری: ۱۰۱) و «هـ» فارسی جدید ممکن است صورت تحوّل یافتهٔ «ف» باستانی باشد. (ر.ک. باقری: ۱۶۲)

۲. ۲. ۲. ۱. ۱۱. ابدال دو صامت «ن» و «ب» در کنار هم به صامت «م»

خان آرزو گاه سازواری را در اصول آوایی نیز ذکر می‌کند و در ذکر حرف نون قانونی را در ابدال حرف نون و باء می‌آورد که هرگاه در کنار هم قرار گیرند ابدال به میم مخفّف می‌شوند بر خلاف نظر برخی که معتقدند میم مشدّد به حرف نون و باء بدل می‌شود، مانند «سم» و «سنب» و در این باره می‌نویسد«و بعضی گویند، هرجا میم مشدّد واقع شود، به نون مع الموحّده بدل گردد، چون «سم» و «سنب» و «دم» و «دنب» و «خم» و «خنب» و «خمره» و «خنبره» و «دمل» و «دنبل» و «کمل» و «کنبل»، مؤلّف گوید: «این خلاف جمهور است و مذهب جمهور آن است که هر با و نون چنین جمع شوند، به میم بدل شوند از جهت قرب مخرج و مذهب من همین است، زیرا که حروف مشدّد در فارسی غیرِ رای مهمله که تشدید گویا از خواص او است، بسیار کم آمده بلکه حکم کالمعدوم دارد، پس اوّلی قول جمهور است و پیش من میم بدل مخفّف است، نه مشدّد، زیرا که در هندی نیز در تبدیل چنین مخفّف بود، مثل لفظ «املی» و «انبلی» به معنی ثمر هندی و توافق لغات دلیل است برای من که او دیگران قبول ندارند» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 93a). برابر نظر زبان‌شناسان تاریخی، این فرایند واجی

ادغام است و نه ابدال. طبق نظر آنان واج «ن» غنهٔ دندانی و «ب» دولبی به واج «م» که هم غنّه است و هم دولبی بدل می‌شود.

خان آرزو در مورد کلمهٔ سوار نیز اعتقاد بر ابدال «پ» به «واو» ندارد و این کلمه را مرکّب از «اسو» به قول برخی مبدل «اسپ» و «وار» می‌داند و در ادامه بیان می‌کند که شاید اصل «اسو» باشد؛ زیرا که در هندی کتابی نیز به همین صورت ذکر گردیده است. هرچند که این نظر از دیدگاه زبان‌شناسان امروز و اتیمولوژیست‌ها پذیرفته نیست. مرحوم معین در حاشیهٔ *برهان قاطع* کلمهٔ سوار به فتح اوّل را که در قدیم suwār و در کردی suvār تلفّظ می‌شود را مأخوذ از asabāra پارسی باستان ضبط نموده‌اند که در پهلوی به asbār تبدیل شده است (ر.ک. معین حاشیهٔ *برهان*: ۱۱۸۲).

۲. ۲. ۲. ۲. ابدال در مصوّت‌ها

گاه واژه بدون تغییر در خط و معنا و تنها با اندک تغییر در تلفّظ و حرکت، مشترک میان هر دو زبان است، مانند نیکو به معنای خوش و خوب؛ آرزو دربارهٔ اختلاف تلفّظ این واژه در فارسی و هندی می‌نویسد: «نیکو که در هندی به نون به یا رسیده و فتح کاف و سکون واو به معنی خوش و خوب است و در فارسی به یای مجهول و واو مجهول است» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 61b). وی واژهٔ «نَسر» را مرکّب از «نس» به معنای سایه و «راء» نسبت می‌داند و در ادامه متذکّر می‌گردد که «نِس» در هندی به معنای شب است و چون لیل ظلّ الارض است، این هم از عالم توافق محسوب می‌شود و این مقدار تفاوت موجب تغایر نیست و «نسا» به معنای مرده را در فارسی مرکّب از «نس» به معنای سایه و تیرگی و الف نسبت برمی‌شمارد و دلیل می‌آورد که چون جای مرده دخمه و گور است به آن نسا می‌گویند و به خادم گورخانه و کسی که مرده‌ها را در گور می‌نهد «نساسالار» گویند و یا بَستر و بِستر که در ادامه راجع به آن توضیح بیشتر خواهدآمد (رک. همان). به زعم خان آرزو که بی‌بهره از مبانی زبان‌شناسی نوین است، واژهٔ «نَسَر» چنین می‌نماید. وی با توجّه به معنای واژهٔ «نَس» در فارسی و «نِس» در هندی چنین استنتاج اشتباهی نموده است و گفتار مذکور با توجّه به دانش اتیمولوژی، در زمان حال پذیرفته نیست. (ر.ک. میرجمال الدّین حسین بن فخر الدّین حسن انجو، صص ۱۲۳۷ و ۱۲۳۸) و (ر.ک. محمّدحسین‌بن خلف تبریزی: ۲۱۳۸). ازآن‌جاکه نقد، ویژگی ذاتی سرشت خان آرزو است گاه برخی نظرات در مورد سازواری بعضی واژگان را نیز نقد می‌کند. وی در ذیل توضیحات در مورد پسوند «ال و اله» و در مورد واژهٔ پیاله می‌نویسد: «بعضی گویند پیاله ظاهراً مرکّب است از «پی» به فتح که در هندی به معنی آب و شیر هر دو آمده و چون اشتراک و توافق هندی و

فارسی بسیار است، دور نیست که بدین معنی آمده باشد، غایتش در فارسی به کسر مستعمل است. مؤلّف گوید: اگرچه به توافق هندی و فارسی به اتباع ما قایل شده و آن محقّق و ثابت است، چنان که سابق مشروحاً قلمی شده، لیکن این قول او صحیح نیست، چه مرکّب وقتی ثابت شود که مفردش آمده‌باشد، هرگاه «پی» به معنی آب در فارسی نیامده، پیاله را مرکّب نمی‌توان‌گفت» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 139b).

۲. ۳. اشتراک با اختلاف حروف

اشتراک واژه در دو زبان گاهی با اختلاف حروف دیده‌می‌شود. بارها خان آرزو در رسالهٔ خویش متذکّر گردیده است که اختلاف حروف معجمه و مهمله و یا تای هندی موجب تغایر ذاتی نمی گردد، مانند «تشنه» در فارسی به معنای صاحب عطش و «تِسنا» در هندی به معنای عطش. خان آرزو تفاوت معنایی این دو واژه را این گونه توجیه می‌کند: «تفاوت مصدر و هم فاعل چندان نیست؛ زیرا که مصدر به معنی اسم فاعل می‌آید و امثلهٔ این‌ها بسیار است که در کتب لغت و مستعملات هر دو زبان بر محقّق به ثبوت می‌پیوندد.» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 61b و 62a).

۲. ۴. اشتراک با اختلاف در معنی

مطابق نظر خان آرزو برخی از واژگان عیناً در هر دو زبان وجود دارد ولی در معنا اختلافی اندک دارند که معمولاً این اختلاف را می‌توان ذیل یکی از روابط مذکور آورد.

۲. ۵. اشتراک با رابطهٔ عام و خاص

گاهی اختلاف معنای دو کلمه در دو زبان رابطهٔ عموم و خصوص دارند، مانند سمن که در هندی به معنای مطلق گل است و در فارسی به معنای گل مخصوص و بدن که در هندی به معنای سر و صورت است و در فارسی تمام تن و یا آوه در فارسی به معنای داس خشت‌پزی و در هندی به داس کوزه‌گران گویند و همچنین «آنکس» که در زبان فارسی به معنای قلم سنگ‌تراشان است و در هندی کجک فیل را گویند (رک.آرزو، ۱۷۶۳۱: 63a).

۲. ۶. اشتراک با رابطهٔ نسبت

و گاه رابطهٔ نسبت دارند، مانند انگشت به تای هندی به معنای سرای‌ها است و در فارسی به تای فوقانی به معنای مطلق اصبع از جمله مثال‌های دیگر واژهٔ «بستر» را می‌آورد که « به معنی جامهٔ خواب که به کسر اوّل شهرت دارد و قیاس فتح را می‌خواهد، زیرا چه در هندی به فتح به معنی مطلق جامه

است پوشیدنی و توافق لغات اقتضای فتح می‌کند و تفاوت عموم و خصوص منافات ندارد، چنان‌که آینده معلوم کنی لهذا از زبان بعض اهل زبان ایران هم به معنی جامهٔ خواب به فتح مسموع است» (همان).

۲. ۷. اشتراک با رابطهٔ مقدار

از دیگر مثال‌های وی واژهٔ «لنبه» است. خان آرزو معنای این واژه را در فارسی گرد و غند و در هندی طویل و بلند ذکر نموده است و این را نیز از عالم سازواری می‌پندارد، زیرا به اعتقاد وی اصل معنای کلمه دلالت بر زیادت دارد و در دو زبان به دو معنای گرد و طویل به کار رفته است. وی این میزان تفاوت را موجب تغایر نمی‌داند و حتّی با توجّه به نام دو کوه «لنبه‌سر و گردسر» در مازندران نتیجه می‌گیرد که لنبه مقابل گرد هم آمده است و قول جمال اینجو در ذکر معنای این واژه را فاقد سند می‌داند و با استناد به بیتی از عماره، سعی در مستند ساختن نظر خویش دارد.

چرا که خوا جه بخیل و زنش جوانمرد است — زنی چگونه زنی سیم ساعد و لنبه

چه گرد و غند بودن آدمی عیب ترکیب و قواره است و همچنین به معنی فربه به خلاف طول قامت که از خوبی‌های معشوق شمارند و سروقد گویند (آرزو، ۱۷۶۳۱: 65a). هرچند در ادبیّات فارسی شواهدی برای فربه بودن معشوق وجود دارد و از سویی دیگر در *لغت‌نامه* مصراع دوم به صورت «زنی چگونه زنی سیم‌ساعد و لنبه» مضبوط است.

۲. ۸. اشتراک با رابطهٔ مجازی

خان آرزو واژهٔ «مهمان» را مرکّب از «مه» و «مان» نمی‌پندارد[۲] و آن را واژه‌ای بسیط می‌داند که در هندی نیز به کار می‌رود ولی با اختلاف در معنا و می‌گوید: «مهمان مرکّب است از «مه» به معنی سردار و «مان» به معنی خانه، به معنی سردارخانه و به مجاز بر ضیف که واجب التّعظیم باشد، اطلاق کرده‌اند، غایتش فکّ اضافت از جهت کثرت استعمال است و بعضی گویند مهمان مرکّب است از «مه» به معنی بزرگ و «مان» به معنی مانند، از جهت تعظیم و اکرام و توجیه اوّل را غیر صحیح شمرده اند، لیکن وجه آن ظاهر نیست و حقّ تحقیق پیش مؤلّف آن است که مهمان مرکّب نیست، بلکه تمام لفظ مفرد است، به معنی ضیف و ضیافت چنان‌که مکرّر نوشته‌شده و اصل به معنی ضیافت است، لهذا در هندی به معنی تعظیم و تکریم است و توافق این دو زبان به مذهب فقیر اوّل دلایل

است، غایتش در فارسی به معنی ضیف مجازاً آمده و شهرت کرده و به معنی ضیافت در محاورهٔ حال متروک و گاهی زایده نیز آید، چون شادمان» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 152b).

مرحوم معین در حاشیهٔ *برهان قاطع* و در ذیل واژهٔ مهمان‌سرا واژهٔ مهمان به کسر را از ریشهٔ اوستایی به معنای ماندن و توقّف‌کردن ضبط نموده‌اند که مهمان فارسی درست مطابق است با اوستایی maethman، پهلوی mēhmān (مهمان) و هندی باستان mithās به معنای (باهم، جمعاً و مشترک) است (ر.ک. معین حاشیهٔ *برهان*، ص۲۰۶۹). در فرهنگ ریشه‌شناختی نیز این واژه مشتق از ریشهٔ maiϴ هندواروپایی ضبط گردیده است، به معنای ماندن و اقامت‌کردن که در ایرانی باستان maiϴmānam در حالت مفعولی به‌کاررفته است و در فارسی میانه mēhmān (ر.ک. حسن‌دوست: ۲۶۹۴).

وی بر این عقیده است که اجتماع حرف «به» و نون نفی و نهی جایز است ولی در مکان نفی نون مقدّم بر حرف «به» است و در مقام نهی مؤخّر زیرا نون نهی از فعل جدا نمی‌شود مگر معدود مواردی که در این حالت معنای نهی، منفی می‌گردد لذا مقدّم بر نون نفی می‌آید و حرف «به» برای تحسین کلام است و بعضی بیت زیر از کمال اسماعیل را این‌گونه فرض نموده‌اند.

ندانســت کس قدر این موهبت نه بشناخت کس قدر این اعتنا

سپس به نقد این نظریّه می‌پردازد و می‌گوید: «و این خطا است، چرا که حرف نه درین جا برای عطف ا ست و در محلّ نفی، پس اگر به تقدیم با می‌آوردند، معنی عطفی قوّت می شد. فَافهَم و در این بیت سعدی:

که باشــند مشــتی گدایان خیل به مهمان دارالسّــلا مت طفیل

زائده نیست، کَما وَهَمَ بلکه مهمان در اصل به معنی ضیافت است و به مجاز ضیف را گفته‌اند و دلیل قویّ این توافق است، چه در هندی مهمان اعزاز و احترام را گویند از لوازم ضیافت است و در این بیت کمال اسماعیل:

پی نثار طبق های د یده پر زر کرد چو خواند خیل چمن را به میهمان نرگس

بای زایده چنان‌که گفته اند، خطا است، زیرا که معنی ضیف اصلاً در این جا صحیح نمی‌شود، پس به معنی ضیافت بود و با در این صورت لازم باشد» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 174a).

۲. ۹. اشتراک با اختلاف در کیفیّت حروف

آرزو نحوهٔ تلفّظ حروف در هندی و فارسی را موجب تفاوت در دو زبان نمی‌پندارد و بارها متذکّر شده است که اختلاف حروف معجمه و مهمله و یا تفاوت تای فارسی و هندی موجب تغایر نیست و معتقد است که واژگانی چون «اشتر» که در هند به تای هندی و در ایران به تای مثنّای فارسی تلفّظ می‌گردد نیز نشان سازواری میان این دو زبان است و دیگر «انگشت» که در اشتراک با اختلاف در معنی ذکر گردید و نیج به جیم تازی، فارسی است و به جیم فارسی، هندی، به معنی خس.

۲. ۱۰. اشتراک با اختلاف در کمی و زیادت در جوهر لفظ

در نظر وی افزایش یا کاهش واجی در واژگان مشترک میان دو زبان موجب تنافر نیست، بلکه نشان سازواری است و در این باره می‌نگارد: «و گاهی به کمی و زیادت بود در جوهر لفظ؛ مثل: ایک و یک به معنی واحد و اگر به نظر تحقیق دیده‌شود و نظر بر آن‌که این قسم الف در فارسی مزیدٌعلیه می‌آید یا لفظ ذات‌الالف اصل است، ایک و یک تفاوت از هم ندارد» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 61b).

۲. ۱۱. اشتراک با قلب آوایی

گاهی واژه‌ای با قلب آوایی از هندی به فارسی منتقل شده است و در ذیل واژهٔ «گلیم» خان آرزو داد سخن داده و می‌گوید این واژه قلب «کملی» هندی است و شاهد از شعر رضی الدّین نیشابوری می‌آورد.

درازا کار بود گر به کســوت کملی　　به تاج و تخت کند میل رای پیر گدای

(آرزو، ۱۷۶۳۱: 118a)

۲. ۱۲. اشتراک با چند فرایند و تغییر

گاهی در انتقال برخی از واژگان به زبان فارسی و یا کاربردهای گوناگونش بیش از یک فرایند واجی صورت می‌پذیرد من‌جمله لغت شنار که در مورد این واژه در این رساله آمده است: «شناه و اشناب و شنیاب به زیادت تحتانی بعد الشین، به معنی معروف که به عربی سباحت به سین مهملهٔ مفتوح و بای موحّدهٔ به الف کشیده و های مهمله خوانند، شیخ عطّار، بیت:

گروهی ســر به زیر آب برد ند　　گروهی ســر ســوی شــنیاب بردند
دو اســتاد صــفاهانی به اشــناب　　برون بردند جان از دســت غرقاب

و نزد من آن است که «شنار» به رای مهمله، مخفّف شناور است و به معنی آب‌ورزی مجاز، چنان که «اشنا» به معنی آب‌ورزی است و بعضی به معنی شناور نیز گفته‌اند و می‌تواند که مراد از «شنار» خیکی باشد که بر آن شنا کنند، مرکّب است از شنا و رای نسبت و در هندی پنجابی آن را «سنا» به کسر سین مهمله گویند، در این صورت مخفّف شنار می‌تواندبود و توافق لغات این دو زبان مصحّح است و نیز به خاطر می‌رسد که «شناب» از عالم «دریاب» باشد، مخفّف دریایِ آب، چنان‌که در *سراج‌اللّغه* نوشته‌ام و چون شنا به معنی ورزش کشتی نیز آمده، برای توضیح شناب گفته‌اند، بر این تقدیر از ما نحن فیه نبود و های «شناه» از عالم «ها»یی بود که فارسیان اواخر الفاظ ذوات‌الالف عندالتقفیه زیادت کنند، چون «دوتاه» و «شنیاب» اگر به تقدیم نون است بر تحتانی، پس مرکّب بود از شنا و آب که به سبب اجتماع سه الف، الف شنا را حذف کردند و الف اوّل آب را به یا بدل کردند تا معلوم شود که در اصل ترکیب اضافی بود، چنان‌که آسیا و اگر به تقدیم تحتانی بر نون، از عالم قلب بود و چون دریوزه و درویزه، فَاَحفِظ لِاَنَّها تَحقیقٌ لا اَثَرَ مِنها فِی کُتُبِ القَومِ» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 34b و 35a).

خان آرزو در ادامهٔ بحث واژهٔ «شنا» تبصره‌ای ذکر می‌کند و در آن بیان می‌کند که حکم به تقدّم زبان هندی بر فارسی نمی‌توان داد و می‌نگارد: « باید دانست که «اِشنان» به کسر مشترک در همزه و شین معجمه که تلفّظ آن بر غیر هندی‌دان چه که بر عوام ایشان هم دشوار است، به معنی غسل که عبارت است از شستن تمام بدن، در هندی آمده و چون غسل نزدیک این‌ها اتمّ و اکمل در دریا است و معنی لفظ فارسی و هندی نزدیک به هم، پس احتمال است که از عالم توافق باشد و آن‌که به تصرّف فارسیان در این لفظ قایل شده، خطا کرده، زیراچه تقدیم هندی بر فارسی به ثبوت نپیوسته تا به تصرّف قایل توان شد و نیز باطل شد آن چه نوشته که بر این تقدیر هرکدام در لفظ «شنار» و «شناب» حرف را و با عوض این نون بود و کلمتین مذکورتین از ما نحن فیه نبود، چه این معنی موقوف بر تقدّم زبان هندی است بر فارسی و آن به‌هیچ‌وجه ثابت نیست» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 35a).

۲. ۱۳. اصل اتّفاق

خان آرزو معتقد است که برخی الفاظ بر حسب اتّفاق ممکن است در دو زبان مشترک باشند و معنایی یکسان و مشابه داشته‌باشند و مثال می‌آورد: «چنان‌که لفظ جارو که در هر دو زبان به معنی کنبه است که بدان خس و خاشاک روبند، لیکن در هندی جهاز و به جیم که مخلوط‌التلفّظ به ها

است و رای هندی مأخوذ است از جهازُنا که در هندی به معنی رُفت‌وروب است و در فارسی مخفّف جاروب، چنان‌که ملّا فوقی در دیباچهٔ کتاب خود نوشته و لفظ مذکور در اشعار خویش آورده و از بعضی از اهل زبان مسموع است» (آرزو، ۱۷۶۳۱، ص62a).

۲. ۱۴. تفریس

خان آرزو تفریس را دخل و تصرّف در جوهر لفظ می‌داند از جهت تغییر در تلفّظ و یا غیر آن و بر این اعتقاد است که ظنّ غالب بر هندی بودن لفظ است، مگر آن‌که پیش از اختلاط فارسی و هندی باشد و باز هم مثال «اشتر» و «انگشت» را ذکر می‌نماید و در ادامه امثله‌ای دیگر می‌آورد و از آن جمله است: «نابھ» به بای مخلوط‌التّلفّظ به ها رسیده که در فارسی «ناف» گویند و دیگر لفظ «لنکن» و یا «لنکھن» به معنای فاقه که در شعر سنایی آمده است:

لنکن اســـت گر کند تو را فربه　　ســـیر خوردن تو را ز لنکن به

وی بر این اعتقاد است که « چون این قسم حروف مخلوط‌التّلفّظ پیش هندیان یک حرف است و فارسیان به سبب عدم قدرت، تلفّظ‌های مذکور را برطرف نموده، حرف اصلی به حال می‌دارند.». (آرزو، ۱۷۶۳۱: 50b) و مثال‌های متعدّدی می‌آورد از جمله «جکر» به معنای باد شدید که اصل آن «جھکر» به های مخلوط‌التّلفّظ است و لفظ «چوت‌مارانیان»[۳] که در بیتی از سعید اشرف مثال می‌آورد و اصلش در هندی «چوت‌مرانیان» جمع چوت مرانی به معنای زن‌قحبه است.

داد از رانیان ھندســـتان　　چوت مارانیان ھندســـتان

و یا «گُور» به معنای قند سیاه که اصلش «گُرو» است.

خان آرزو در تنبیهی در ادامهٔ بحث، تفریس را در اعلام به سبب عدم قدرت تلفّظ بسیار می‌داند که کلام او عیناً در ادامه ذکر می‌گردد: «بدآن‌که تفریس در اعلام هندی بسیار واقع شود به سبب عدم قدرت تلفّظ، چنان‌که بھو و بھیم و قافیهٔ سنگھ و سنگ نیز از این عالم است کَما سَبَق و همچنین لفظ «بروج» به فتح بای موحّده و سکون رای مهمله و فتح واو و جیم فارسی که در اصل بهروج بود به فتح بای مخلوط‌التّلفّظ به ها و رای مهمله و سکون واو بود، پس تحریک واو ساکن نیز از تصرّفات است و آن نام شهری است از گجرات از توابع احمدآباد، طغرا در ترکیب‌بند خود آورده و گاهی بی ضرورت مذکور تصرّف نمایند، چنان‌که تلفّظ رنیج بتون به وزن رجیل تصغیر رجل که در اصل

سرونج به کسرسین و واو مجهول بود و آن نام شهری است در سر حدّ مالوه به طرف دهلی و همچنین «گرمسوت» که در اصل «گربهسوت» است، چنان‌که گذشت. تأثیر :

سخن تند از قماش لفظ بی‌م ضمون — که گرمی از لباس گرمسوت افزون
نمی‌گردد — نمی‌گردد

و همچنین «کچری» که طعامی است از برنج و ماش و روغن که در هندی کهچروی به کاف تازی مخلوط‌التّلفّظ به ها است؛ مالک یزدی:

سیر گشتم ز کچرئی ایّام — هوس خون سیم و زر نکنم

و در لفظ «سل» به معنی صلاح مقرّری که مغیّر سیل به یای مجهول که لفظ هندی است، گفته اند، احتمال توافق هست و قندهار که معبدی بود در بهشت گنگ که شهری است در حدود مشرق و نیز نام شهری که سرحدّ خراسان است طرف هند و نادرشاه آن را به نادرآباد موسوم کرده‌بود، معرّب گندهار است و قندهار سرحدّ خراسان را بعضی از اهل هیئت از هند شمرده‌اند، چنان‌که علّامه میر غیاث الدّین منصور گفته و گندهاری مادر را به های معروف هندوستان که تاریخ مهابهارتهٔ هندیان تمام احوال جنگ ایشان است، معلوم نیست که از کدام گندهار است و تحقیق آن است که چون هندیان، هند را تا آن‌جا مقرّر کرده‌اند که آهوی سیاه به هم رسد، چنان‌که علامی فهانی تصریح کرده، اگر قندهار سرحدّ خراسان چنین باشد، داخل هند است پیش هندیان و اِلّا فَلا، مثال معنی اوّل امیرمعزّی:

نگار قند لب کو را بود در زلف — چنو یک بت نبیند کس به چین و
سیصد چین — قندهار اندر

و به خاطر می‌رسد که چون در کتب قدیمه نوشته‌اند که قندهار شهری است منتهای خراسان و خراسان در عرف ایشان مشرق را گفته‌اند، گمان برده‌اند که منتهای مشرق نفس‌الامر است و ایشان اشتباه به سبب اشتراک لفظ خراسان است به معنی مذکور و به معنی ملک مشهور مابین عراق و هند از یک طرف و نظیر این لفظ در هندوستان لفظ پورب است به بای فارسی به واو رسیده و فتح رای مهمله و بای تازی که در اصل به معنی مشرق است و در عرف نام ملکی است خاص که بنگاله باشد، با آن‌که مشرق پورب است، داخل نیست و ازین عالم است «چوکهندی» به فتح جیم فارسی و سکون

واو و کاف تازی مخلوط‌التّلفّظ به ها و سکون نون و دال هندی به یا رسیده به معنی عمارت بالایی هم که از هر چهار طرف یا کم در داشته‌باشند و به مجاز عماری فیل را گویند، اوّل ظهوری در وصف عمارت :

سپهر از سرافرازیش در حساب　　ز چوکهندیش سایه بر آفتاب

و دوم سعید اشرف:

چو کهندی شکوهش اگر سایه افگند　　فیل سپهر مثانه بذرد و بزیر باد

و نیز «انکژ» به فتح الف و سکون نون و کاف تازی مفتوح و زای فارسی به معنی کجک فیل که در هندی آنکُس است به ضمّ کاف تازی و چون وصل کاف مضموم به سین در زبان فارسی فحش بود سین را به زا بدل کرده و برای رفع کمال توهّم تبدیل کاف را مفتوح ساخته، لهذا فارسی‌زبانان هند هم که قباحت فهم‌اند، آنکس به فتح کاف خوانند.» و در ذیل فصلی در حرف سین مهمله می افزاید «و اصلیّت هندی از آن است که فیل در هندوستان پیدا شود و آلت نگاهداشتن او به زبان هندی است، پس انکس لفظ هندی‌الاصل بود، هرچند لفظ کجک را برای آن مقرّر نموده و چون فیل هندی‌الاصل است، معلوم می‌شود که کجک فارسی‌الاصل نبود.

و لفظ برسات که به فتح بای موحّده و رای مهمله و سین به الف کشیده و فوقانی به معنی موسم مخصوص بارش، ظاهراً هندی‌الاصل است و می‌تواند محاورهٔ مولّدین که عبارت است از اهل اردو که اختلاط تمام با زبان فارسی و عربی دارند، باشد. درین صورت احتمال دارد که مرکّب باشد از برس به معنی بارش و الف و تا که در جمع مؤنّث عربی آید و اهل اردو موافق قاعدهٔ عربی آرند... و احتمال دارد که الف و تا مبدل دال باشد که در هر دو زبان برای نسبت آید، والهٔ هروی گوید:

در لفظ کرم بر ورقی بینی مسطور　　اندر همهٔ هند به غایت برسات است».

(آرزو، ۱۷۶۳۱: ۶۳ و ۶۴)

مثال بعدی و قابل‌تأمّل وی واژهٔ «است» رابط اثبات در هر دو زبان است که منفی آن در هندی «ناست» و در فارسی «نیست» است و خان آرزو واژهٔ «نیست» فارسی را ممال «ناست» هندی می‌داند که قاعدهٔ ممال در فارسی بسیار شایع است.

واژهٔ «ناسک» را وی در اصل «تاستِک» هندی می‌پندارد امّا معنایی که صاحب *برهان قاطع* و صاحب *ملل و نحل* و میر غیاث‌الدّین منصور صاحب *جام جهان* ذکر نموده و نام یکی از کفّار بزرگ هندی ثبت کرده‌اند که پیروان و اتباعش معتقدند انسان چون گیاه می‌روید و خشک می‌شود و فرومی‌ریزد و به حشر روحانی و جسمانی قائل نیستند، اشتباه می‌داند و «غلط محض در معنی و تحریف در لفظ است» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 68a). از جمله مثال‌های دیگری که خان آرزو در سرتاسر کتاب *مثمر* ذکر می‌نماید، واژهٔ «هرّا» است که به معنای هلیله‌مانندی از جملهٔ ساخت اسب است و آن را هندی الاصل برمی‌شمارد و می‌گوید: «لیکن در این صورت احتمال توافق هست یا آن‌که مفرّس کرده‌باشد». (آرزو، ۱۷۶۳۱: 55b) و دیگر با ذکر شاهد از سیفی بدیعی آواز و صدای ارّابه را هنگام حرکت در هر دو زبان «چون و چر» ثبت نموده است و نشان سازواری در دو زبان آورده.

هر گه که چون ارابه شوم در رهش غلطان شـــوم به راه و نه چون گویم و روان نـــــــــه چـــــــــر

سراج‌الدّین در سرتاسر این رساله به نقد نظرات لغویان می‌پردازد به‌خصوص صاحب *برهان قاطع* و همچنین معتقد است که گاه لغویان هند به‌اشتباه برخی واژگان هندی را در لغتنامه‌های فارسی آورده‌اند، درحالی‌که کاربردی در زبان فارسی ندارد و شاهدی در کلام بزرگان برای آن‌ها یافت نمی‌شود، از آن جمله است «بَن به فتح به معنی امّا ولیکن این از *برهان قاطع* منقول است، لیکن به زبان دکهنی «پن» به معنی مذکوره آمده، هرچند توافق مصحّح این معنی است، لیکن نظر بر تفرّد و غلط و تصحیف و تحریف صاحب *برهان* می‌توان گفت که از راه غلط، لفظ دکهنی را داخل الفاظ فارسیّه نموده، لهذا از هیچ ارباب محاوره مسموع نمی‌شود و سند آن در کلام بزرگان فنّ نیست و هیچ‌یک از اهل لغت، لغت مذکور را نیاورده و غلط‌های صریح صاحب این نسخه در *سراج‌اللّغه* نوشته شده» (آرزو، ۱۷۶۳۱: 142a).

۲. ۱۵. سازواری در امثال

خان آرزو در پایان رسالهٔ *مثمر* فصلی در امثال سایر در زبان فارسی می‌آورد و به ترتیب حروف الفبا برخی از امثال رایج در زبان و ادبیّات فارسی را برمی‌شمارد. در این فصل هنگام ذکر بعضی از امثال اشاره می‌نماید که این مثل عیناً در زبان هندی وجود دارد و یا شبیه به این مثل نیز در زبان هندی

کاربرد دارد، مانند یارب که دروغ باشد، هست دکّان از تو لیکن دست بر کشمش مکن، واکن سر کیسه و بخور هریسه، موشی به سوراخ نمی‌رفت، جاروبی به دم خود بست و...

۳. نتیجه‌گیری

خان آرزو از جمله نویسندگان و گویندگان بزرگ فارسی است و در خصوص زبان‌شناسی و فرهنگ نگاری پژوهش‌نامه‌های ارزشمندی فراهم آورده است و آثار ارزشمندی بر جای نهاده که از آن جمله کتاب *مثمر* در زبان‌شناسی است. ظاهراً پیش از این در زبان فارسی در این زمینه کتابی به رشتهٔ تحریر درنیامده است. او نخستین کسی است که به اشتراک و سازواری میان زبان فارسی و هندی پی‌برده است و زبان‌شناسان دیگری که بدین موضوع پرداخته‌اند پس از وی به چنین دستاوردی نایل شده‌اند. گفتنی است خان آرزو در مورد سازواری میان زبان فارسی و عربی و اشتراک الفاظ آن به اشتباه افتاده است و هزوارش‌ها را درنیافته. او سازواری میان فارسی و هندی را در کتاب *مثمر* به شیوهٔ این مقاله تقسیم‌بندی ننموده و در کل کتاب به مناسبت مباحث مطرح‌شده و به‌صورت پراکنده به آن‌ها اشاره نموده است و به زعم نگارندگان مباحث پراکندهٔ سازواری‌ها و توافق لسانین را بدین شیوه طبقه‌بندی و تقسیم نموده است که خالی از خطا و زلل نیست. در بحث سازواری الفاظ خان آرزو کمتر به ریشه‌شناسی واژگان پرداخته است و بیشتر تلفّظ واژگان و معانی آن‌ها را در نظر داشته، امّا با توجّه به تاریخ تحریر این رساله و عدم شکل‌گیری علم اتیمولوژی به شیوهٔ نوین، خرده‌ای بر وی نمی‌توان گرفت. فرجام سخن این‌که خان آرزو به سازواری میان امثال فارسی و هندی اعتقاد دارد و گاه برخی را ترجمه از یکدیگر برمی‌شمارد.

پی نوشت:

۱. دربارهٔ احوال و آثار خان آرزو، بنگرید به مقدمهٔ کتاب *زواید‌الفواید* به تصحیح و تحشیهٔ اسدالله واحد.

۲. زنده‌یاد استاد عبدالرّسول خیّامپور واژهٔ مهمان را مرکّب دانسته و ساختار آن را صفت به‌علاوهٔ اسم ضبط کرده‌اند (ر.ک. خیّام‌پور، ۱۳۷۵: ۴۰).

۳. زنده‌یاد دهخدا ذیل چوت مارانی با ذکر بیت فوق‌الذّکر نوشته است: «دشنام مردم هند است و این گویا ترجمهٔ زن‌بمزد باشد. لیکن غلط بسته شده زیرا که مرانی به وزن ترانی است و این را محمول بر عدم اعتنا به شأن زبان هندی نتوان کرد بلکه غلط شاعر است» (ر.ک، دهخدا، ذیل چوت مارانی).

منابع

۱) آرزو، سراج‌الدّین علی‌خان، (۱۹۹۱)، مثمر، چاپ اوّل، صحیح و مقدّمه و حواشی ریحانه خاتون، پاکستان: دانشگاه کراچی.

۲) _____، مثمر، مشهد، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، شمارهٔ ۱۷۶۳۱.

۳) _____، مثمر، مشهد، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، شمارهٔ ۱۸۶۳۲.

۴) _____، مثمر، تهران، کتابخانهٔ دانشگاه تهران، شمارهٔ i877.

۵) _____، (۱۳۹۱)، *زوایدالفواید*، چاپ اوّل، به کوشش اسدالله واحد، تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز.

۶) اتابکی، پرویز، (۱۳۸۴)، *فرهنگ جامع کاربردی فرزان عربی- فارسی*، چاپ اوّل،تهران: انتشارات فرزان.

۷) اشرف‌خان، علیم، (۱۳۸۷)، «*فرهنگ‌نویسی فارسی در شبه‌قارهٔ هند*، سراج‌الدّین علی‌خان آرزو و فرهنگ چراغ هدایت»، *آینهٔ میراث*، شمارهٔ ۴۰، ص۱۰۴- ۱۲۰.

۸) باقری، مهری،(۱۳۹۶)، *مقدّمات زبان‌شناسی*، چاپ بیستم، تهران: نشر قطره.

۹) باقری، مهری، (۱۳۸۰)، *واج‌شناسی تاریخی زبان فارسی*، چاپ اوّل، تهران: نشر قطره.

۱۰) حسن‌دوست، محمّد، (۱۳۹۵)، *فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی*، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

۱۱) خانلری، پرویز، (۱۳۶۵)، *تاریخ زبان فارسی*، اوّلین چاپ تجدید نظر شده ، تهران: نشر نو.

۱۲) خیّام‌پور، عبدالرّسول، (۱۳۷۲)، *دستور زبان فارسی*، چاپ هشتم، تهران: کتاب‌فروشی تهران.

۱۳) دهخدا، علّامه علی‌اکبر، (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، چاپ دوم دورهٔ جدید ، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۴) رحیم‌پور، مهدی، (۱۳۸۵)، «زوایدالفواید»، *آینهٔ میراث*، سال چهارم، شمارهٔ دوم و سوم، ص۲۲۰-۲۳۱.

۱۵) ۱۵-_____ ، (۱۳۸۷)، «دیدگاه‌های آواشناختی سراج‌الدّین علی‌خان آرزو بر اساس رسالهٔ مثمر»، *کتاب ماه ادبیّات*، شمارهٔ ۱۲۹، ص۲۳- ۱۲.

۱۶) ریحانه خاتون، (۱۳۸۲)، «خان آرزو و نظریهٔ توافق لسانین»، *مجموعه مقالات نخستین همایش ملّی ایران‌شناسی*، تهران: انتشارات بنیاد ایران‌شناسی، ج۱، ص (۲۳۳- ۳۰۹).

۱۷) سوسور، فردینان‌دو، (۱۳۹۶)، *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، چاپ ششم، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: انتشارات هرمس.

۱۸) سیوطی، جلال‌الدّین، (۱۳۲۵)، *المزهر فی علوم اللّغه و انواعها*، چاپ اوّل، مصر: مطبعه السعاده مصر.

۱۹) ش، م، (۱۳۷۹)، «مثمر»، *کتاب ماه ادبیّات*، دی‌ماه ۱۳۷۹، شمارهٔ ۳۹، ص (۲۲- ۲۳).

۲۰) شفیعیون، سعید، (۱۳۸۹)، «پژوهشی نو در احوال و آثار سراج‌الدّین علی‌خان آرزو»، *مجلّهٔ بوستان ادب*، دورهٔ دوم، شمارهٔ۲، ص (۸۸- ۱۰۶).

۲۱) شیرازی، میرجمال‌الدّین حسین‌بن فخرالدّین حسن انجو، (۱۳۵۱)، *فرهنگ جهانگیری*، چاپ دوم، ویراستهٔ دکتر رحیم عفیفی، مشهد: انتشارات دانشگاه مشهد.

۲۲) گارگش، رویندر، (۱۳۹۰)، «دیدگاه‌های زبان‌شناختی مثمر خان آرزو»، ترجمه مهدی رحیم‌پور، *مزدک نامه* (یادبود چهارمین سال درگذشت مزدک کیان‌فر)، ص۶۶۱-۶۶۸.

۲۳) محمّدحسین بن خلف تبریزی، (۱۳۴۲)، *برهان قاطع*، چاپ دوم، تصحیح و تحشیهٔ دکتر محمّد معین، تهران: کتابفروشی ابن سینا.

۲۴) محمّدخان، مهر نور، (۱۳۷۷)، «*خان آرزو در عرصهٔ ادب و تحقیق*»، *نامهٔ پارسی*، پاییز ۱۳۷۷، شمارهٔ۱۰، ص۵-۱۴.

۲۵) معین، محمّد، (۱۳۷۳)، *فرهنگ معین*، تهران، چاپ هفتم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۲۶) میرزاخان ابن فخرالدّین محمّد، (۱۳۵۴)، *تحفه‌الهند*، چاپ اوّل، تصحیح نورالحسن انصاری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۲۷) نفیسی، سعید، (۱۳۳۶)، «زبان فارسی در هندوستان»، *ارمغان*، دورهٔ ۲۶، شمارهٔ ۱، ص ۳۰-۳۷.

۲۸) هروی، نجیب مایل، (۱۳۷۸)، «تأمّلات شرقی در زبان فارسی»، *آیینهٔ میراث*، تابستان و پاییز۱۳۷۸، شمارهٔ ۵ و ۶، ص۳-۸.