



Representation of Illness and Disability in *One Thousand and One Nights* (*Arabian Nights*)

Ali Reza Nikouei¹ | Farzaneh Aghapour² | Somayyeh Aghajani Zeleti³

1. Associate Professor, Departemat of Persian language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran. E-mail: nikouei@guilan.ac.ir
2. Assistant professor, Departemat of Persian language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran. E-mail: farzaneh.aghapour@guilan.ac.ir
3. Corresponding author, Ph.D condition, Departemat of Persian language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran. E-mail: saz.aghajani@gmail.com

Article Info

ABSTRACT

Article type:

Research Article

Article history:

Received 26 January 2024

Received in revised form 11
May 2024

Accepted 09 August 2024

Published online 08 September
2024

Keywords:

*One Thousand and One
Nights* (Arabian Nights),
Illness, Disability, Evil,
Discourse.

A branch of disability studies, rather than the biological aspect of the body, illness and disability, is concerned with disability representations, the politics of care and body care, symptomatic reading (understanding, interpretation and evaluation) and its medical, moral, social and cultural models. In ableism discourse, disability is generally characterized by negative stereotypes. Most of the proverbs, ironies, folklore, stories contain negative schemas and metaphors about disability. In ableism discursive systems, disability is influenced by moral and religious (punishment, sin), political, cultural and ideological concepts and is associated with concepts such as shame, othering, abjection and exclusion, evil, ugliness and sin. In the stories of *One Thousand and One Nights*, the identity of disabled people is generally associated with concepts such as evilness, fear, shame, pity, humiliation, mockery and inauspiciousness, touching the taboos, spells, and magic. In all over the book, we can recognize marked and grotesque bodies.

In most stories, positive characters and heroes are beautiful and physically healthy, while negative characters, anti-heroes, afārīt, and genies are described as having physical defects. The research method of this article is discourse analysis, although theories related to the body, illness and disability have also been used due to the text and the problem.

Cite this article: Nikouei, A. R.; Aghapour, F; & Aghajani Zeleti, S. (2024). Representation of Illness and Disability in *One Thousand and One Nights* (*Arabian Nights*). *Persian Language and Literature*, 77 (249), 01-19 <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.60276.3630>



© The Author(s).

DOI: <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.60276.3630>

Publisher: University of Tabriz.

بازنمایی بیماری و معلولیت در هزارویک شب

علیرضا نیکویی^۱ | فرزانه آقاپور^۲ | سمیه آقاجانی زلتی^۳ ✉

۱. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رشت، رشت، ایران. رایانامه: nikouei@guilan.ac.ir
۲. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رشت، رشت، ایران. رایانامه: farzaneh.aghapour@guilan.ac.ir
۳. نویسنده مسئول، دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رشت، رشت، ایران. رایانامه: saz.aghajani@gmail.com

اطلاعات مقاله

چکیده

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۰۶

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۲/۲۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۲۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸

کلیدواژه‌ها:

هزارویک شب، بیماری، معلولیت، شر، گفتمان.

شاخه‌ای از مطالعات معلولیت، بیش از آنکه ناظر به وجه زیستی بدن، بیماری و معلولیت باشد، با نحوه بازنمایی معلولیت، سیاست‌های مراقبتی و نظارتی بدن، قرائت سمپتوماتیک (درک و تفسیر و ارزیابی) و الگوهای پزشکی، اخلاقی، اجتماعی و فرهنگی آن‌ها سروکار دارد. در گفتمان توانمندسالاران، معلولیت اغلب با کلیشه‌های منفی نشان‌دار می‌شود. بخش عمده‌ای از ضرب‌المثل‌ها، کنایه‌ها، فولکلور و داستان‌ها دربردارنده طرحواره‌ها و استعاره‌های منفی در باب معلولیت هستند. در نظم‌های گفتمانی توانمندسالاران، معلولیت، تحت تأثیر الگوهای اخلاقی و دینی (کیفر، گناه)، سیاسی، فرهنگی و ایدئولوژیک قرار می‌گیرد و با مفهومی چون داغ ننگ، اقلیت‌سازی، طرد و آلوده‌انگاری، شر و زشتی و گناه همراه می‌شود. در حکایت‌های هزارویک شب، هویت معلولان به‌طور عام با مفهومی چون شرارت، ترس، ننگ، ترحم، تحقیر، تمسخر و شوم‌انگاری، لمس تابو و دچاربودن به طلسم و جادو پیوند یافته‌است. در این اثر پیوسته با بدن‌های نشان‌دار و گروتسک مواجه می‌شویم. در اکثر قصه‌ها، شخصیت‌های مثبت و قهرمانان، از زیبایی و سلامت جسمی برخوردارند و درمقابل، شخصیت‌های منفی و صدقهرمان‌ها و عفریت‌ها و اجنه با نقص‌های ظاهری توصیف می‌شوند. روش پژوهش این مقاله، تحلیل گفتمان است، گرچه به اقتضای متن و مسئله از نظریه‌های معطوف به بدن، بیماری و معلولیت هم بهره گرفته شده‌است.

استناد: نیکویی، علیرضا؛ آقاپور، فرزانه و آقاجانی زلتی، سمیه. (۱۴۰۳). بازنمایی بیماری و معلولیت در هزارویک شب، *زبان و ادب فارسی*، ۷۷ (۲۴۹)، ۱-۱۹.

<http://doi.org/10.22034/perlit.2024.60276.3630>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

مقدمه

مجموعه هزارویک شب دانشنامه‌ای داستانی برآمده از تجربه زیسته مردم مشرق زمین و نوع نگاه آن‌ها به زندگی و هستی است. این گنجینه ارزشمند «اگر به‌درستی بررسی شود، برخلاف آنچه بارها تکرار کرده‌اند، فقط کتابی شامل قصه‌های هرزه و پری‌بازی‌های افسانه‌ای نیست، بلکه سراسر زندگی انسان را دربر می‌گیرد» (هولیک، ۱۳۸۸: ۱۷).

درباره زمان، مکان، نویسنده/ نویسندگان این اثر نظرهای متفاوتی وجود دارد اما حاصل پژوهش‌های مکرر این است که در این کتاب عناصر هندی، ایرانی، عربی، مصری و گاه حتی یونانی و ترکی در هم آمیخته‌است (ثمینی، ۱۳۷۹: ۲۴)، اما هسته اولیه آن هند و ایرانی است و براساس کهن‌ترین سند از میان‌رفته‌ای که ابن‌ندیم در *الفهرست* (بازمانده از سده ۴ قمری، ۱۰ میلادی) از آن یاد کرده‌است، ریشه آن، مجموعه «هزار افسان» ایرانی است (مهندس‌پور، ۱۳۸۶: ۱). «بسیاری از حکایت‌های آن از منابع هندی گرفته شده بود و در قرن سوم هجری از زبان پهلوی به عربی درآمد بود» (محبوب، ۱۳۸۲: ۳۶۲). اساس داستان‌های هزارویک شب سه دسته‌اند: نخست، افسانه‌های باستانی ایران و هند که هسته اصلی آن را فراهم می‌آورد. دوم، حکایت‌هایی که در دوره اسلام در بغداد به آن افزوده‌اند. سوم، داستان‌هایی که پس از این تاریخ در مصر به آن افزوده شد (ستاری، ۱۳۶۸: ۶۱). مطابق نظر پروفیسور اوستروپ^۱ دانمارکی، «مایه اصلی کتاب *هزار افسانه* در میان عرب‌ها تغییراتی یافته و چندین طبقه جدید از آنساج تازه روی زمینه و متن اصلی بافته شده‌است. طبقه اولی که روی متن نسج اصلی هندی و ایرانی آمده در بغداد تکون یافته و بیشتر دور اسم هارون الرشید می‌گردد. بعضی از این‌ها افسانه محض و جعلی است و برخی دیگر در اصل حکایت تاریخی دیگری بوده‌اند که به قالب جدید ریخته شده‌اند» (نک به: کاوه؛ ۲۴ خرداد ۱۳۹۰، شماره ۵۸ (از صفحه ۷ تا ۹) با عنوان «الف لیله و لیله»). بنابراین، این اثر به گونه‌ای که هم‌اکنون در دست است، تألیف یک تن یا یک قوم و ملت نیست، اما گذشته از پیشینه تاریخی و ریشه کتاب *هزارویک شب*، این اثر در بستر فرهنگ‌های مختلف با زندگی مردم عجین شده و پیوندهای تاریخی، فرهنگی، داستانی‌روایی پیدا کرده‌است و از آن‌ها توشه‌هایی اندوخته‌است. هر قوم به تناسب ذوق خویش چیزی بدان افزوده‌است و در مدتی به نسبت طولانی به شکل امروزی به کمال رسیده‌است (ستاری، ۱۳۶۸: ۶۸). به این ترتیب *هزارویک شب* گنجینه‌ای است که ارزش‌ها و ضدارزش‌های فرهنگی اقوام گوناگون در آن راه یافته‌است و به‌علت ارائه اطلاعات ارزنده‌ای که در این حوزه دارد، زمینه پژوهش‌های فراوانی را در عرصه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی و مردم‌شناسی فراهم ساخته‌است.

۱. بیان مسئله

یکی از موضوع‌هایی که جوامع مختلف با آن مواجه‌اند و به تبع آن در ادبیات ظهور و بروز پیدا می‌کند، پدیده معلولیت است. تحت تأثیر حاکمیت گفتمان توانمندسالارانه، در طول تاریخ، کلیشه‌های منفی، پیرامون معلولیت شکل گرفته که همچنان سلطه خود را بر اذهان حفظ کرده‌است و موجب شده معلولان، هویت اجتماعی تباه‌شده‌ای را کسب کنند که از آن در جامعه‌شناسی با عنوان داغ ننگ^۲ یاد می‌شود. داغ ننگ، برای اشاره به ویژگی یا صفتی که کار برده می‌شود که به شدت بدنام‌کننده یا ننگ‌آور است. افراد داغ‌خورده صرفاً برحسب داغ ننگ درک می‌شوند، به همین دلیل دیگری انگاشته شده و طرد می‌شوند. نگاه‌های کلیشه‌ای نسبت به معلولان در طول تاریخ در زبان، هنر، ادبیات، فیلم و دیگر رسانه‌ها تکرار و نهادینه شده و موجب داغ‌خوردن، طردشدن و دیگری فرودست انگاشتن معلولان شده‌است. ردپای این نگرش‌های کلیشه‌ای در نحوه بازنمایی معلولیت در قصه‌های *هزارویک شب* نیز

¹ Oestrop

² Stigma

مشهود است. نگاه این قصه‌ها به پدیده معلولیت، بازتابی از کلیشه‌های فرهنگی نهادینه‌شده در جوامع توانمندسالار است. راویان قصه‌ها به‌طور عمده از معلولیت به‌عنوان یک استعاره یا یک کُد، برای انتقال پیام استفاده کرده‌اند. هویت معلولان در این قصه‌ها اغلب با مفهومی‌هایی چون «شرارت، ترس، ترحم، تحقیر، تمسخر» پیوند یافته‌است.

۲. پیشینه پژوهش

پیشینه پرداختن به معلولیت بسیار اندک است. این مسئله از دو دهه پیش به مباحث دانشگاهی راه یافته‌است و هم‌اکنون در جهان در دپارتمان‌های مختلف تدریس می‌شود. علاوه بر این، رشته‌ای دانشگاهی به نام «مطالعات معلولیت»^۱ شکل گرفته‌است که پدیده معلولیت را در ادبیات، فیلم، فلسفه، سیاست، دین و جامعه‌شناسی مطالعه می‌کند (سبزیان، ۲۰۱۵: ۲۶) و نیز عبداللهی، ۱۳۹۷: ۹). در ایران، پژوهش‌های اندکی در این حوزه صورت گرفته‌است. به غیر از پژوهش‌هایی که در حوزه جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، علوم اجتماعی و همچنین سینما انجام شده‌است، می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد که به پدیده معلولیت در آثار ادبی پرداخته‌اند. این حوزه خود به دو بخش تقسیم می‌شود:

۱. پژوهش‌هایی که در حوزه ادبیات رسمی انجام شده‌اند. این گروه، خود به دو بخش تقسیم می‌شوند:

الف: برخی از این آثار به طرح مسئله بسنده کرده‌اند و بدون نگاهی انتقادی و توجه به نظریه‌ای خاص، با نگاهی توصیفی و گاه تحلیلی به بررسی معلولیت در ادبیات فارسی پرداخته‌اند. پژوهش‌هایی که در ادامه بیان می‌شود، نمونه‌هایی از این منابع هستند. کتاب *ناتوانی در ادبیات فارسی* (نصر اصفهانی، ۱۳۹۱). پایان‌نامه «معلولیت و معلولان جسمی و روانی و ذهنی در متون ادب فارسی» (ولی‌زاده، ۱۳۹۵). مقاله «جایگاه معلولیت در شعر و ادب فارسی» (شریفی و دن، ۱۳۹۷). مقاله «بررسی معلولیت در اشعار عطار با تأکید بر دیوانگی» (پشت‌دار و سعیدی، ۱۳۹۷). **ب:** اما دسته دوم، با بینشی تحلیلی و با رویکردی انتقادی به معلولیت در ادبیات پرداخته‌اند، بنابراین با آنچه در این پژوهش درصدد پرداختن به آن هستیم از نظر چارچوب نظری اشتراک‌هایی دارند و جزء منابع مطالعاتی پژوهش پیش رو هستند. کتاب *جسمیت و قدرت: مباحثی در معلولیت و تحول اجتماعی* (سبزیان، ۲۰۱۵). مقاله «معلولیت و بازنمایی آن در ادبیات: تحلیل سه حکایت از مثنوی معنوی مولانا با استفاده از مفهوم (پروتز روایی)» (نوروزی روشناوند و بالو، ۱۴۰۱: ۱۳۲-۱۱۵).

۲. در این میان، پژوهش‌هایی در حوزه ادبیات کودک و نوجوان انجام شده‌اند که به معلولیت پرداخته‌اند؛ از جمله این آثارند: پایان‌نامه «بازنمایی ناتوانی و معلولیت در ادبیات داستانی کودک و نوجوان» (اکبریان، ۱۳۹۴). پایان‌نامه «بررسی انتقادی بازنمایی ناتوانی جسمی و معلولیت ذهنی در برگزیده‌ای از رمان‌های نوجوان» (یوسف‌زاده فتمسی، ۱۴۰۱).

در سال‌های اخیر پدیده معلولیت بیش‌ازپیش، محل توجه بوده‌است و چندین اثر تحقیقی در این حوزه انجام شده‌است، اما بازنمایی معلولیت در *هنر/رویک سب* به‌طور ویژه تا به امروز بررسی نشده‌است. در این پژوهش، منظور از معلولیت، واژه گسترده‌ای است که شامل مفهومی‌های متنوعی چون «بیماری، کژاندامی، دیوانگی، نقص عضو، زشتی^۲» می‌شود. منظور از بیماری به‌طور عام بیماری جسمی و البته بیماری‌های روحی و روانی با نمود ظاهری است.

^۱ Disability Studies

^۲ زشتی محل تبلور انزجار است. این امر با ساختار فیزیولوژیک ما ارتباط دارد. (اکو، ۱۴۰۱: ع) اکو در تقسیم‌بندی انواع زشتی، زشتی صوری را این‌گونه تعریف می‌کند: «فقدان توازن در روابط ارگانیک میان اجزای یک کل» (همان: ۹). او به‌عنوان مثال به فردی اشاره می‌کند که چند تا از دندان‌هایش افتاده‌است و ما به‌علت مواجهه با ناسازگاری یا نقصان آن کل، او را زشت می‌دانیم (همانجا). بنابراین «بیماری، زشتی به‌همراه دارد، آن‌گاه که به مرحله بدقواره‌شدن استخوان‌ها و عضلات و یا رنگ‌باختن موها می‌رسد، به زشتی می‌گراید» (همان: ۲۱۲).

۳. بدن

هنگامی که از معلولیت سخن به میان می‌آید، محور اصلی بحث بدن است. بنابراین پیش از پرداختن به معلولیت باید با نگاهی اجمالی به بحث جایگاه بدن پرداخت. بدن دارای دو وجه زیستی و اجتماعی فرهنگی است. وجه دوم آن دربردارنده ذهنیت‌ها، ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌هاست. در جوامع و فرهنگ‌های مختلف، ذهنیت‌ها و تصورات گوناگونی درباره بدن وجود دارد، «بدن دالی اجتماعی فرهنگی تلقی می‌شود که با توجه به جایگاه و موقعیت خود در فضای اجتماعی، مورد خوانش و ادراک قرار می‌گیرد و نیز کانونی برای آفرینش، بازآفرینی و دگرگونی در ساختارها و فضاهای اجتماعی به‌شمار می‌رود» (ذکایی و امن‌پور، ۱۳۹۱: ۱۵۰). بدن نقطه اشتراک همه انسان‌هاست. «بدن زیسته^۱ عصاره تجربه بشری است که ما از طریق آن خود و جهان را معنا می‌کنیم. معنا همیشه تجسّد یافته است؛ جهان از طریق بدن نمادپردازی و معنادار می‌شود» (وایس، ۱۳۹۶: ۷۵). «بدن نه صرفاً امر پیش‌داده ارگانیک بلکه یک نظم نشانه‌ای که توسط گفتمان‌های اجتماعی، فرهنگی، دانش‌های عامه و تخصصی، فراوری و کدگذاری شده و از طریق مواجهه با همین گفتمان‌ها قابل کدگشایی است» (جواهری و دیگران، ۱۴۰۰: ۶).

توجه فیلسوفان به ذهن و عقل در طول قرن‌ها، موجب ارزش‌گذاری‌های منفی نسبت به بدن شده بود. به گونه‌ای که عقل‌گرایی دکارت هیچ جایگاهی برای بدن قائل نبود. تا بدان‌جا که او می‌گفت: «من فقط چیزی هستم که می‌اندیشد، من ذهن یا نفس یا فهم یا عقلم» (دکارت، ۱۳۸۱: ۴۱). وجود این تقابل «این اندیشه را به‌صورت تفکری محوری درآورد که ذهن از بدن گریزان بود و آن را دشمن ذهن می‌شمرد. این دشمن‌انگاری بدن موجب طرد و سرکوب بدن در عرصه‌های مختلف شده بود» (اباذری و حمیدی، ۱۳۸۷: ۱۲۸) در این میان بدن‌های ناقص به‌طور مضاعف سرکوب می‌شدند.

۴. معلولیت

۴-۱. تعریف معلولیت

معلولیت عبارت است از عارضه‌ای که بر اثر ضعف یا اختلال در سیستم حسی و حرکتی ایجاد و سبب اختلال در جابه‌جایی و برقراری ارتباط فرد با محیط می‌شود (کارگری، ۱۳۷۰: ۹). «در مفهوم معلولیت، مقوله‌های متنوعی چون بیمار، احمق، زشت، پیر، ناقص‌العضو، دیوانه و ناتوان جمع می‌شوند. همه این مقوله‌ها به بی‌ارزش کردن بدن‌هایی که با استانداردهای اجتماعی [عرفی] هماهنگ نیستند می‌پردازند» (Linton, 1998: 9). تحت تأثیر سلطه گفتمان توانمندسالار که معیارهای سلامت را تعریف می‌کند، «شبکه‌ای از باورها، فرایندها و فعالیت‌ها شکل می‌گیرد که نوع خاصی از خود و بدن (استاندارد جسمانی) را تولید می‌کند که بازتاب‌دهنده انسانی بدون نقص و نمونه گونه انسانی کامل و واقعی است. به این ترتیب معلولیت، به شکل نقصان‌یافته انسانی قالب‌بندی می‌شود» (Campbell, 2001: 44). می‌توان گفت «معلولیت، نتیجه اجتماعی نقص یا ناتوانی در افراد است که در افراد، مستقر نیست بلکه در تبعیض تحمیل شده به وسیله جامعه قرار دارد» (جلی، ۱۳۹۱: ۲۴). بنابراین فرد معلول بیش از آن که قربانی، نقص خود باشد، تحت تأثیر الگوهای پزشکی، اخلاقی، اجتماعی و فرهنگی قرار می‌گیرد. در واقع از این منظر بیش از آنکه

^۱ Lived Body

^۲ مرلوپونتی (Merleau-ponty). یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان حوزه مطالعات بدن معتقد است ادراک نه تجربه‌ای سوژکتیو است نه خاصه‌ای عینی از خواص ذهن، بلکه جنبه‌ای از جنبه‌های در جهان بودن ماست (کارمن، ۱۳۹۰: ۱۱۳). او ادراک ذهنی را رد نمی‌کند، اما تأکید می‌کند که امری مانند تفکر و احساس ضمن پس‌زمینه‌ای ادراکی مبتنی بر اوضاع و احوال جسمانی رخ می‌دهد. «بدن در حاشیه تمام ادراکاتم باقی می‌ماند» (Merleau-ponty, 1964: 90).

با خود بدن و بیماری و معلولیت سروکار داشته باشیم، با خوانش سمپتوماتیک^۱ بدن و معلولیت سروکار داریم (جوهری و دیگران، ۱۴۰۰: ۵).

۱-۱-۴. الگوی پزشکی

الگوی پزشکی که در عرصه سیاست و قدرت در عمل به گفتمان پزشکی بدل می‌شود، نوعی استاندارد جسمانی و روانی را تعریف می‌کند که بازتاب‌دهنده انسانی کامل و بدون نقص است. بر این اساس استقلال جسمی، توانمندی و قدرت بدنی فضیلت محسوب می‌شود و موجب برتری افراد به‌ظاهر سالم بدون در نظر گرفتن هر نوع ضعف شخصیتی می‌شود. سال‌ها تحت تأثیر الگو/گفتمان پزشکی، اعمال و رفتاری همچون جداسازی، منزوی ساختن و حذف و ریشه‌کنی افراد معلول جسمی، ذهنی و روانی به‌منظور اهدافی چون تشکیل جامعه‌ای یک‌دست سالم و اصلاح نژاد انسان صورت می‌گرفت که شکل‌دهنده فضایی از ظلم و نابرابری برای آنان بوده‌است. براساس این الگو، بازگشت به اجتماع زمانی امکان‌پذیر است که فرد با بهره‌گیری از مداخله‌های پزشکی، توانمند و به معیارهای انسان بهنجار سالم نزدیک شود. در غیر این صورت، از جامعه رانده شده و در مراکز پزشکی و توانبخشی تحت مراقبت قرار می‌گیرد. یکی از اثرهای منفی الگوی پزشکی این است که «نشان دادن نقاط منفی معلولیت به‌عنوان پیامدهای یک «اختلال طبیعی» یا «اختلال زیستی» سبب می‌شود که جامعه تبعیض‌گذار به پرسش کشیده نشود» (Abberley, 1987: 14).

۲-۱-۴. الگوی فرهنگی

معلولیت مفهومی فرهنگی است. نگاه به معلولان براساس پیش‌فرض‌هایی است که در طول زمان در فرهنگ جوامع ته‌نشین شده‌است. این مفهوم فرهنگی بار ارزشی نمادین دارد و «به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای^۲ از راه تفاوت‌گذاری و توجه به بدن و روان، ایده‌آل بدن یا ذهن ذاتاً باثبات و غیرمعلول را تقویت می‌کند» (Garland-Thomson, 2004: 5). جوامع مختلف براساس باورها، نگرش‌ها و اعتقادهای فرهنگی خود، روابطشان را با معلولان تنظیم می‌کنند. معلولیت یک استعاره فرهنگی است (Garland-Thomson, 2004: 6). «فرد معلول، به‌عنوان استعاره‌ای حاضر و آماده به‌جای فرد سرور، شیطانی، غیرخدایی، فاقد شجاعت و مردنی استفاده می‌شود» (حسینی، ۱۳۹۳: ۴۴).

۳-۱-۴. الگوی اقلیت‌سازی

معلولان در یک موقعیت اقلیتی قرار گرفته‌اند؛ جامعه با داوری ارزشی و برخورد تبعیض‌آمیز، این افراد را بی‌ارزش و پست شمرده و به حاشیه رانده تا به آن‌ها وضعیت اقلیت را اعطا کند. بدین ترتیب افراد معلول فقط به علت داشتن شرایط بدنی متفاوت، به شکل «دیگری» غیرخودی درآمده‌اند. این دیگری به‌علت سلطه گفتمان توانمندسالار برچسب خورده، بی‌اعتبار شده و به حساب نیامده و گاه حتی در سطحی پایین‌تر از یک انسان قرار گرفته‌است. شکل‌گیری این دیگری بزرگ برای این گفتمان سودمند است؛ چراکه «وجود دیگران برای تعریف آن‌چه طبیعی است، بسیار حیاتی است» (Ashcroft and Others, 2004: 169). براساس این نگاه، معلولان صرف‌نظر از نوع معلولیت و تفرد و هویت‌های شخصی متفاوت، به یک نمونه واحد تبدیل شده و با عنوان معلول یا ناتوان هویت می‌یابند و «مانند دیگر گروه‌های برچسب‌خورده، به‌عنوان «طبقه» نه به‌عنوان افراد ارزیابی می‌شوند» (حسینی، ۱۳۹۳: ۱۳۹۳).

¹ Symptomatic

² Sign System

۹۰). این طبقه‌بندی در طول تاریخ تبدیل به گفتمان حاکم شده بود و چنان در جامعه رسوخ کرده بود که معلولان متأثر از این هژمونی دچار آگاهی کاذب بودند و با پذیرش وضع موجود، تلاشی برای تغییر شرایط نداشتند.^۱

۲-۴. معلولیت در فرهنگ باستانی ملت‌ها

از دیرباز در بسیاری از مناطق جهان، نگرش عمومی نسبت به معلولان منفی بوده‌است. انسان‌های عهد باستان علت بیماری‌ها را امور غیرطبیعی می‌دانستند. آن‌ها این امراض را ناشی از «طلسم‌شدن» توسط دشمن، «حلول ارواح خبیثه» و یا نتیجه «خشم خدایان» می‌دانستند. از این رو «بسیاری از قبایل فطری، کشتن طفلی را که ناقص یا بیمار متولد می‌شد، مجاز می‌دانستند» (تاجبخش، ۱۳۹۶: ۸۰). در اسپارت یونان، طبق قانون، نوزادانی که دچار معلولیت‌ها و ناهنجاری‌های جسمی بودند، در کوهستان رها و یا به امواج رودخانه سپرده می‌شدند (Stiker, 2000: 30). مردم بین‌النهرین، بیماری را «مجازاتی» می‌پنداشتند که خدایان به‌خاطر گناهان، بر انسان فرود می‌آورند (بهزادی، ۱۳۸۲: ۴۴۶). از دید یونانیان بیماری به‌علت قصور اشخاص یا جنایت یکی از نیاکان رخ می‌داد (سوتناگ، ۱۳۹۵: ۵۷). در بابل بیماری‌ها، نشان نارضایتی خدایان بود، بدین لحاظ همواره پزشکان با کاهنان معابد کار می‌کردند (شی ایرا، ۱۳۷۵: ۲۳۱). «آشوریان نیز به دیوهای بیماری سل، امراض کبدی و دیو سقط‌جنین معتقد بودند» (نجم‌آبادی، ۱۳۷۱: ۲۰). در قرون وسطی معلولان، به‌ویژه دیوانگان ساحره شمرده شده و گاه به جرم داشتن روح پلید شیطانی به آتش کشیده می‌شدند. تفکر عصر کلاسیک دیوانگی را حاصل تنزل انسان به سطح حیوان می‌پنداشت. تجسد انسان در حیوان به‌مثابه حد نهایی هبوط انسان، آشکارترین علامت گناهکاری او بود (فوکو، ۱۳۸۳: ۹۶). نگاه منفی گذشتگان به معلولیت، تا بدان‌جا پیش می‌رود که ارسطو در اثر مشهور خود «سیاست» اظهار می‌کند: «باید قانونی باشد که هیچ فرد ناقصی حق ادامه حیات نداشته باشد» و معلم وی «افلاطون» بر اصلاح نژاد تأکید می‌ورزد و معلولان را از اتوپپای خود می‌راند و نیز بقراط در خصوص تربیت کودک چنین می‌گوید: «نوزادی که ارزش بزرگ کردن داشته باشد» (میرخانی، ۱۳۸۵: ۳).

در ایران نیز بیماری و معلولیت، سرگذشتی همانند سایر نقاط جهان داشته‌است. جهان‌بینی ایرانی بر اصل تضاد و ناسازگاری دو نیروی مجرد «خیر و شر» استوار است و به‌سبب تقسیم دوگانه جهان به آفرینش خوب و آفرینش بد، همه بیماری‌ها از پدیده‌های انگره‌مینو (مینوی بد) به‌شمار می‌آید. «در دینکرد، مینوی بد علت همه بدی‌های روانی و جسمی است. درمورد بیماری‌های روانی، سبب هر نوع خباثت و احساسات پلید است و درمورد بیماری‌های جسمی منشأ سرما، خشکی، بدبویی، فساد، گرسنگی، تشنگی، پیری، درد و دیگر عوامل مرگ است» (بهزادی، ۱۳۸۲: ۴۴۴). براساس این باور، آفرینش در آغاز به دور از مرگ و بیماری بود، تا آن‌که با تاختن اهریمن، آفریدگان دچار گزند و بیماری شدند. در وندیداد آمده‌است: «پس آن ناشون هرزه [انگره‌مینو] در من نگریست، اهریمن ناشون هرزه آن مرگ‌آفرین، به پتیارگی خویش ۹۹۹۹۹ بیماری پدید آورد» (دوستخواه، ۱۳۷۱: ۸۸۶). به همین خاطر در آبان‌یشت به‌صراحت بیان شده‌است که بیماران و کسانی که نقصی در بدن و ضعفی در دماغ دارند، نباید در مراسم مذهبی شرکت کنند: «از این زور من نباید بنوشد نه یک هرت نه یک تبار نه یک ناقص‌الاعضاء، نه یک سچی، نه یک کسویش، نه یک زن، نه کسی که گات‌ها نمی‌سراید، نه یک پیسی که باید (از دیگران) جدا باشد... من حاضر نمی‌شوم به آن (مراسم) زوری که از برای من کور و کر و کوتاه‌قد و بی‌شعور و آر و مصروع (و نه کسانی که) بنا به شهادت همه، با علاماتی هستند که با آن‌ها بی‌شعورها شناخته می‌شوند؛ همچنین نباید از این زور من بیاشامند نه کسانی که از پیش قوز دارند، نه کسانی که از پشت قوز دارند، نه

^۱ براساس نظر گرامشی (Antonio Gramsci) قدرت ایدئولوژی از طریق «رضایت خودجوش اکثریت مطلق مردم از سلطه طبقه حاکم، به زندگی اجتماعی تحمیل می‌گردد» (Gramsci, 1998: 277). «هژمونی مورد نظر او به‌جای استفاده از قدرت سرکوبگر از طریق رضایتمندی استیلا می‌یابد. تحت سیطره وضعیت هژمونیک اکثریت شهروندان کشور آن‌چنان خواسته‌های حاکمان را درونی می‌سازند که در واقع فکر می‌کنند طبق باورهای خود رفتار می‌کنند» (برتنس، ۱۳۸۳: ۱۰۵).

قصیرالقامه‌های با دندان‌های درهم و برهم^۱ (پورداوود، ۱۳۴۷: ۲۷۵). طبق اساطیر ایرانی، اهورامزدا به جمشید دستور می‌دهد که معلولان (داغ‌خوردگان اهریمن) را به «ور»، پناهگاهی زیرزمینی که جمشید به فرمان او برای حفظ نمونه‌های آدمیان، جانوران و گیاهان سودمند از بلای طوفان ساخت، راه ندهد؛ «مباد که گوژپشت، گوژسینه، بی‌پشت، خُل، دریوک، دیوک، کسویش، ویزباریش، تباه‌دندان، پیس جداکرده تن و هیچ‌یک از دیگر داغ‌خوردگان اهریمن، بدان‌جا راه یابند»^۲ (دوستخواه، ۱۳۷۱: ۶۷۱).

۳-۴. چشم‌اندازهای گوناگون نسبت به بیماری و معلولیت

در جوامع مختلف، تفکرات و تصوراتی درباره معلولیت وجود دارد که ممکن است تحت تأثیر متغیرهای متنوع اجتماعی و تغییر پارادایم‌ها تغییر کند. معلولیت مخلوق و برساخته نظام فکری مردم است و این نظام فکری ترکیب شبکه‌مانند گسترده‌ای است از همه اموری که به معلولیت پرداخته‌اند. مجموعه همه سخنان، نوشته‌ها، ضرب‌المثل‌ها، شعرها، داستان‌ها، فیلم‌ها، عکس‌ها، قوانین و علائم رانندگی و نوشته‌های پزشکان چیزی را شکل می‌دهد که ما به آن گفتمان معلولیت می‌گوییم (سبزیان، ۲۰۱۵: ۵۹). دال مرکزی این گفتمان پدیده معلولیت است و عناصر آن، مجموعه مؤلفه‌هایی که بر اطراف آن گرد آمده‌اند. عناصر فرهنگی اجتماعی چون ادبیات، هنر، دین، زبان به صورت‌های مختلف به بازنمایی پدیده معلولیت پرداخته‌اند. در این بازنمایی، ردپای سلطه گفتمان توانمندسالار مشهود است. این گفتمان معلولان را ناپه‌نچار، نادان، عقب‌مانده، ناتوان، زشت، حقیر، درحاشیه، فاقد شأن و منزلت فردی، نیازمند به مراقبت و البته کنترل می‌داند و درمقابل خود را به‌نچار، دانا، توانا، زیبا و موجودی با جایگاهی بالاتر به‌شمار می‌آورد. براساس این تقابل، الگوی فرادست (خودی، افراد به‌ظاهر سالم) و فرودست (دیگری، افراد دارای نقص عضو) شکل می‌گیرد. گروه فرادست در مرکز قرار می‌گیرند و گروه فرودست به حاشیه رانده می‌شوند. ناپه‌نچار دانستن معلولان، تأکید بر غیربودگی از سوی جامعه توانمندسالار، به‌منظور تثبیت هویت خود و حفظ جایگاه مهتری و به‌حاشیه‌راندن این گروه، نظریه «آلوده‌انگاری» ژولیا کریستوا^۳ را یادآور می‌شود. در فرایند آلوده‌انگاری، گروهی که با منافع طرف خودی سازگار نیست، طی فرایند «طرده آن‌چه متفاوت است» (استنو، ۱۳۸۳: ۷۲-۷۳) با ویژگی‌های منفی توصیف شده و آلوده انگاشته می‌شود؛ زیرا «خود به جهان قدسی تعلق دارد و دیگری به جهان ناقوسی» (فکوهی، ۱۳۹۰: ۲۲). علاوه بر این، سوژه در هراسی همیشگی نسبت به تخریب مرزهای فردیت^۴ به‌وسیله امر آلوده، به سر می‌برد. چراکه «حضور بیگانه به علت تفاوت‌هایی که در چهره، فرهنگ، دین و اخلاق او نمایان است، حضور آشوبنده‌ای است که می‌تواند تمامیت و یک‌دستی جامعه را به چالش بکشد» (سلیمی کوچی و سکوت جهرمی، ۱۳۹۴: ۱۲۲). به این ترتیب، اگر چهره کسی نظم موجود را برهم بزند، دیگری و آلوده انگاشته می‌شود. «این دیگری در بدن و ظاهر خود ویژگی‌ای دارد که مانع رستگاری است و حتی گاهی رستگاری کل جامعه را در معرض خطر قرار می‌دهد. یک فرد کامل فردی است که بدن او در همه زمینه‌ها و از تمام جوانب یک بدن ایده‌آل باشد. ایده‌آل آن فرهنگ و متناسب با آنچه

^۱ در فرهنگ واژه‌های اوستا، برای «هرت» معنای نگه‌داشته، پرورده و خوراک‌داده‌شده آمده که به احتمال زیاد به معنای شخص ناتوان و توان‌خواه به کار رفته‌است. احتمالاً «سچی» مرتبط به واژه «مسچی» است که به معنای «بی‌گفتار» و فرد فاقد قدرت تکلم است. «کسویش» به معنای فرومایه و پست است. برای واژه «آر» معنایی به دست نیامده، اما با کمی تأمل در سایر قسمت‌های اوستا، در وندیداد به واژه‌هایی همچون «آزن» و «آژهو» برمی‌خوریم که اولی نوعی بیماری دماغی و دومی به معنای بیماری روانی است. احتمال می‌رود واژه «آر» همان «آژ» یا «آزن» باشد که توسط کاتبان به «آر» تغییر شکل یافته و در این‌جا به بیماری‌های روانی و یا معلولان اعصاب و روان اطلاق می‌گردد (سپیدار، ۱۴۰۲).

^۲ «دریوک» و «دیوک» بر افرادی اطلاق می‌شده که در بدن خود نقصانی داشته‌اند. این دو واژه از واژه دیو که دارای بار معنایی بسیار منفی بوده گرفته شده‌است. واژه‌ای که در مقابل یاکی مطلق یعنی اهورامزدا و سایر ایزدان قرار داشته‌است. واژه «کسویش» به معنای فرومایه و پست و یا فرد کم‌خرد یا کم‌هوش و واژه «ویزباریش» به شخصی اطلاق می‌شده که در بدنش دارای کجی یا شکستگی خاصی بوده‌است (همان).

^۳ Julia Kristeva

^۴ Individuality

نهادهای قدرت جامعه از فرد می‌خواهند» (علی‌اکبری، ۱۳۹۳: ۳). از منظر کریستوا، خصلت‌های ظاهری دیگری، همان ابتدا او را متمایز می‌کند. حضور عینی و فیزیکی او تهدیدی بر یک‌دستی تامی است که انسان فردگرا می‌خواهد همواره در پیرامون خود مشاهده کند. از این‌رو او حضور دیگری را نوعی گستاخی نابخشودنی تلقی می‌کند و می‌خواهد در برابر این حضور آشوبنده اقدامی به عمل بیاورد (سلیمی کوچی و سکوت چهارمی، ۱۳۹۴: ۱۲۳). بنابراین، هراس همیشگی از تخریب و آشوب فرد آلوده، موجب موضع‌گیری منفی و تلاش برای طرد او می‌شود. در همین راستا می‌توان به نظریه «پاکی و ناپاکی» مری داگلاس^۱ اشاره کرد. وی معتقد است: «شخص ناپاک و آلوده همیشه در یک موقعیت غلط قرار دارد. او شرایط اشتباهی را ایجاد کرده و از مرزها و خطوطی که نباید از آن عبور می‌کرد، عبور کرده و این تغییر مکان ایجاد خطر کرده‌است» (Douglas, 1970: 136). مرزها خطوطی هستند که اعضا و غیراعضوها را مشخص می‌کنند. با مشخص‌بودن خطوط، ما خواهیم دانست که چه چیزی متعلق به درون مرزها (پاک) است و چه چیز نیست (ناپاک). هرگونه یورش که انسجام فکری ناشی از جهان معانی نظم‌یافته را تهدید کند، آلوده و ناپاک انگاشته شده و «به‌مثابه نوعی منشأ شیطانی تلقی می‌شود و به همین عنوان نیز نفی و تابویی می‌گردد» (فکوهی، ۱۳۹۰: ۱۶۴).

در حوزه پدیده معلولیت، تحت تأثیر سلطه گفتمان سالم‌سالارانه و در نتیجه آن، اصل قرارگرفتن سلامت جسمی و روانی، هرگونه بیماری، نقص عضو و «اختلال» را می‌توان شکستن مرزهای این گفتمان دانست و به همین دلیل شخص معلول از سیستم اخراج شده و دیگری و آلوده انگاشته می‌شود. چراکه معلولیت زیاد، نظم گفتمانی را برهم می‌زند. به این ترتیب، «هرگونه تماس با شخص مبتلا به آن دسته از بیماری‌هایی که رازآلود پنداشته می‌شوند، به‌ناگزیر مانند زیر پا گذاشتن حریم‌هاست؛ حتی بدتر، به نقض یک تابو می‌ماند» (سونتگ، ۱۳۹۵: ۱۴). البته بیماری‌هایی که به چهره آسیبی وارد نکرده یا آن را از شکل نمی‌اندازند، هرچه قدر مهم و مرگبار باشند، هیچ وقت هراس عمیقی را بر نمی‌انگیزند (سونتگ، ۱۳۹۵: ۱۴۷) درمقابل، «هر اندازه ناتوانی آشکارتر و شگفت‌آورتر باشد (یک بدن از شکل افتاده، فلج یا برای مثال چهره زخم‌خورده) از لحاظ اجتماعی، توجه نامتعارف‌تری را نیز ایجاد می‌کند که می‌تواند در طیفی از وحشت و یا تعصب قرار بگیرد» (بروتون، ۱۳۹۲: ۱۱۰). در طول تاریخ، معلولان به‌عنوان تهدیدی برای زندگی بهتر افراد سالم، با بی‌مهری مواجه شده‌اند و کلیشه‌های بسیاری درباره معلولیت شکل گرفته‌اند. این کلیشه‌ها حامل بار منفی هستند و به همین خاطر معلولان داغ‌ننگ خورده‌اند. داغ‌ننگ نوع خاصی از رابطه بین صفات و تفکر قالبی یا کلیشه‌ای است. ما تصور می‌کنیم شخص داغ‌خورده، انسان کاملی نیست و براساس همین تصور، تبعیض‌های مختلف را علیه وی اعمال می‌کنیم و به شکلی کارآمد، فرصت‌های زیستی‌اش را کاهش می‌دهیم. نظریه داغ‌ننگ، ایدئولوژی‌ای است که پست‌بودن فرد را تبیین کند و دلیلی برای خطرناک تلقی‌کردنش در اختیار ما بگذارد (گافمن، ۱۳۸۶: ۳۳). کلیشه‌ها جزء ذاتی داغ‌ننگ هستند. «آن‌ها به‌راحتی خود را با ظاهر فیزیکی افراد وفق می‌دهند و این ظواهر را به سهولت به داغ‌های ننگ، به نشانه‌های غیرقابل تغییر اخلاقی یا تعلق‌های نژادی تغییر می‌دهند» (بروتون، ۱۳۹۲: ۱۱۵) اما شایان ذکر است که قدرت داغ‌زنی یک صفت نه در ذات خودش، بلکه در روابط اجتماعی ریشه دارد (گافمن، ۱۳۸۶: ۳۲) و نیز عبداللهی، ۱۳۹۷: ۲۵-۲۶. «داغ» بنیانی ذاتی ندارد، بلکه روابط اجتماعی، آن را می‌آفریند. «ارزیابی‌های منفی جامعه از معلولان باعث شکل‌گیری هویت‌های لکه‌دار و بی‌ارزش‌شده‌ای برای آن‌ها شده و در نتیجه از فرصت‌ها و منابعی که در فرهنگ مسلط است، محروم می‌شوند» (Ablon, 2002: 2). ردپای نگاه‌های

¹ Mary Douglas

کلیشه‌ای به معلولیت در عرصه‌های مختلفی چون دین و اخلاق^۱، قدرت و سیاست^۲، اساطیر^۳، زبان^۴ هنر^۵ و ادبیات قابل مشاهده است.

۴-۴. بازنمایی معلولیت در ادبیات

از آنجاکه نگاه جامعه نسبت به معلولان دیگری‌ساز است، به‌طور طبیعی متن‌هایی که در این بستر به نگارش درمی‌آیند نیز، دیگری‌انگار و دیگری‌سازند. قرار گرفتن قلم در دست جامعه سالم و تصویری که آن‌ها بر اساس حس برتر دانستن خود و دیگری فرودست انگاشتن معلولان ارائه داده‌اند در طی قرن‌ها، موجب نهادینه‌شدن ارزش‌گذاری‌ها و سلطه هر چه بیشتر هژمونی گفتمان توانمندسالار شد. بنابراین خالقان آثار ادبی، متأثر از مناسبت‌های قدرت این گفتمان به بازنمایی معلولیت در آثار ادبی خود پرداخته‌اند. معلولیت در بسیاری از آثار ادبی نقشی نمادین و استعاری بازی کرده‌است و نویسندگان از آن به‌عنوان پروتز روایی^۶ به‌منظور پیش‌برد اهداف خود در روایت بهره گرفته‌اند. به عبارتی دیگر، معلولیت همچون عصایی استفاده شده‌است که روایت‌های ادبی برای بازنمایی قدرتمند خود بر آن تکیه می‌کنند و معنا را به مخاطب منتقل می‌کنند (Mitchell and Snyder, 2011: 49). نویسنده «از معلولیت به‌عنوان یک استعاره یا یک کد، برای انتقال پیام استفاده می‌کند. در طی این عمل، نویسنده با آگاهی از آن که به تصویر کشیدن شخصی گوژپشت، با پای قطع‌شده و با زخم‌هایی در صورت، به‌حتم احساسات خاصی در خواننده یا مخاطب ایجاد می‌کند، بر پیش‌داوری، جهالت و هراسی که به‌طور عام نسبت به معلولان وجود دارد، تکیه می‌کند. هر چه معلولیت غالب استعاری بد و شرورانه‌تری به خود بگیرد و القاگر احساسات ناخردنده‌تری باشد، کلیشه‌های فرهنگی بیش‌ازپیش تأیید می‌شوند» (Morris, 1991: 63). متن‌های ادبی به‌ندرت شخصیت‌های معلول را در پرتوهای توسعه‌یافته و مثبت ارائه داده‌اند و اغلب ارائه‌دهنده تصویرهای منفی و تحقیرآمیز از معلولان بوده‌اند (Mitchell and Snyder, 2011: 16). قهرمانان و شخصیت‌های اصلی داستان‌ها به‌طور عام از زیبایی^۷ و سلامت جسمی و روانی برخوردارند و در مقابل، ضدقهرمان‌ها، گاه دارای معلولیت‌اند و گاه در پایان

^۱ قدیمی‌ترین نگاه به بیماری، نگاه دینی به آن است. طبق تصور رایج، گناه انسان‌ها و نارضایتی خدایان موجب بروز بیماری‌های مختلف می‌شد؛ به همین دلیل پزشکی در ابتدا وظیفه پیشوایان دینی بود (پهزادی، ۱۳۸۲: ۴۴۸). همچنین در ادیان مختلف، موجودهای شرور و شیطانی اغلب با نقص‌های ظاهری توصیف می‌شوند و در توصیف مجازات‌هایی که انسان‌ها در جهان آخرت متحمل خواهند شد، از تصویرهای مربوط به معلولیت بهره گرفته می‌شود.

^۲ اقوام مختلف، متناسب با فضای فرهنگی و اقتضانات بومی‌شان از نشانه‌های گوناگونی بهره می‌گرفتند تا بدن برتر و ایده‌آل را بازنمایی کنند، اما وجه مشترک این بازنمایی‌ها نشان دادن بدن‌های بی‌نقص به‌عنوان بدن برتر بود؛ در جوامع سنتی، به‌علت اعتقاد به برتری روحانی و جسمانی شاه، «پادشاه معلول و ناقص‌الخلقه‌ای وجود ندارد. شاه نمادی از انسان کامل است، از همین رو، تصویر پادشاه در زیباترین و قدرتمندترین بدن‌ها بازنمایی می‌شود» (زرقانی، ۱۴۰۰: ۲۱۳).

^۳ در اساطیر فرهنگ‌های مختلف شاهد نگاه منفی نسبت به معلولیت و بیماری هستیم، به‌عنوان مثال در «ایلیاد» و «ادیسه»، بیماری چون اهریمنی تسخیرگر است (سونتاگ، ۱۳۹۵: ۵۳). در اساطیر ایرانی نیز در وندیداد از معلولان با عنوان داغ‌خوردگان اهریمن یاد شده‌است و به جمشید دستور داده شده تا معلولان را به «ورجمکرد» راه ندهد. در شاهنامه نیز «سام»، «زال» را به‌علت داشتن موی سپید، اهریمنی می‌داند و در بیابان رها می‌کند.

^۴ معلولان در زبان انسان‌های توانمندسالار همیشه تنبیه می‌شوند، تحقیر می‌گردند و از فرصت‌ها بازداشته می‌شوند (سبزیان، ۲۰۱۵: ۶۹). علاوه بر این، بدزبانی‌های بسیاری پیرامون معلولیت شکل گرفته، به‌عنوان مثال، انواع معلولیت، به‌عنوان صفت‌هایی برای دشنام به کار می‌روند. «ما در گفتگوهای روزمره مان واژگان خاص داغ‌زننده‌ای از قبیل «چلاق» و «کودن» را در قالب استعاره و زبان تمثیل به کار می‌بریم، نوعاً بدون اینکه راجع به معنای اصلی آن بیندیشیم» (کافمن، ۱۳۸۶: ۳۵). همچنین تعابیری چون کوردل، اجاق کور ناآگاهانه، بدون توجه به بار منفی آن به کار برده می‌شود. علاوه بر این بخش عمده‌ای از ضرب‌المثل‌ها در فرهنگ‌های مختلف، حاوی نشانگان منفی در باب معلولیت است که در قالب طعنه و تهکم و استهزاء بازنموده می‌شود؛ مانند «سیب سرخ برای دست چلاق»، «کلاه مخمل و سر کچل».

^۵ در اکثر آثار هنری، کلیشه‌های رایج پیرامون معلولیت تأیید می‌شوند و هر نوع نقص مشهود، نماد شر دانسته شده‌است. به‌عنوان مثال، می‌توان به کاربرد تصاویر مربوط به نقص‌های جسمانی در آثار گروتسکی اشاره کرد. یکی از جلوه‌های بارز گروتسک، وجود ناهنجاری‌های جسمانی در آن است. تامسن معتقد است: «گروتسک، خویشاوندی بسیار نزدیکی با ناهنجاری‌های جسمانی دارد» (تامسن، ۱۳۹۰: ۱۲).

^۶ Narrative Prosthesis

^۷ نخستین بار یونانیان این ایده را پروراندند و معتقد بودند که «زیبایی همانا خوبی است» (kalos kai agatos). خدایان و قهرمانان، هم از زیبایی و هم از فضایل اخلاقی بهره‌مند بودند» (اکو، ۱۴۰۱: ع).

داستان، در نتیجهٔ خباث ذاتی‌شان به معلولیت دچار می‌شوند. برای مثال «در اکثر داستان‌ها دزدان دریایی با پای قطع‌شده و با زخم‌هایی در صورت و نیز با کوری یک چشم تصویر می‌شوند. همچنین جادوگران با صورت‌هایی زشت و با نقصی در ظاهر به تصویر کشیده می‌شوند. افزون بر این، بیشتر تبهکاران و جنایتکاران آسیب‌دیدگی روانی یا فیزیکی دارند (King, 2004: 25). می‌توان گفت که دنیای ادبیات، فاقد نگاهی عادی نسبت به افرادی است که دارای نقصی در جسم و ظاهر خود هستند و معلولان همواره به‌صورت هیولا، دیوانهٔ خطرناک، بی‌گناهی منفعل، هیستریک، گدا و... ترسیم می‌شده‌اند (and Snyder, 2011: 15). (Mitchell).

۴-۵. بازنمایی معلولیت در هزارویک شب

راویان قصه‌های هزارویک شب در طول قرن‌ها از معلولیت به‌عنوان عاملی هویت‌ساز بهره گرفته‌اند. قصه‌های هزارویک شب، نگاهی خنثی و عادی نسبت به معلولان ندارند و وجود نقص فیزیکی در شخصیت‌ها اغلب نشان‌دهندهٔ هویت منفی آنان است. راویان به‌طور عمده از معلولیت به‌عنوان یک استعاره یا یک کد، برای انتقال پیام استفاده می‌کنند. هویت معلولان در این قصه‌ها با مفهومی‌هایی چون شرارت، ترس، ننگ، ترحم، تحقیر و تمسخر پیوند یافته‌است.

۱-۴-۵. معلولیت، نشانهٔ ننگ و عیب

معلولیت در فرهنگ‌های مختلف عیب به‌شمار می‌رفته و فرد معلول دچار داغ ننگ شده و معیوب تلقی می‌شده‌است. نشانه‌هایی از تأثیر این نگاه، در هزارویک شب نیز مشهود است: در حکایت «نورالدین و شمس‌الدین» متأثر از این نگاه وزیر به‌علت ننگین‌انگاشتن ازدواج دخترش با فردی گوژپشت قصد جان او را کرده بود «تا ننگ از خود بردارد» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۵۲). در حکایت شب بیست‌وپنجم «مباشر با دیدن جسد احدهب او را این‌گونه ملامت می‌کند «تو را گوژی پشت بس نبوده که به دزدی گوشت و روغن نیز آمده‌ای؟» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۵۹). در حکایت «عاشق و دلاک» نیز جوانی نیکوشمایل توصیف می‌شود که «هر عضوی از عضو دیگرش خوب‌تر بود، مگر اینکه پایش لنگ بود» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۶۷). در حکایت «علاءالدین ابوالشامات» دسیسه‌گران برای جلوگیری از ازدواج علاءالدین با دختر بازرگان، عیب مجذوم‌بودن و مبروص‌بودن را روی آن دو می‌گذارند تا از ازدواج با هم‌گریزان شوند (تسوجی، ۱۳۹۴: ۲۶۶-۲۶۷). در حکایت «علی بن مجدالدین و کنیزک» کنیزک نسبت به اینکه او را به بازرگان زشت‌روی، فرد کوتاه‌قد و درازریش و بازرگان اعور بفروشد، اعتراض می‌کند (تسوجی، ۱۳۹۴: ۳۱۰). در حکایت «علی نورالدین» کنیزک، نسبت به فروشش به فردی کچل و کوسه، معترض است (تسوجی، ۱۳۹۴: ۷۲۶). در حکایت «احمد دنف و حسن شومان با دلیلۀ محتاله و دخترش» آمده: «مگر مادر تو از مؤونهٔ تو به رنج اندر است که تو را به کسی که مجذوم است تزویج می‌کند؟» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۵۸۴). در حکایت «خداوند شش کنیز» کنیزک از اینکه مبروص نیست اظهار شکر می‌کند و به مبروص‌نبودن خود می‌بالد (تسوجی، ۱۳۹۴: ۳۲۷). همچنین در حکایت «ابوالاسود» اطرافیان او را از اینکه «کنیزک احول خود را بسیار دوست می‌داشت، مذمت می‌کردند» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۳۵۷).

۲-۴-۵. نگاه تمسخرآمیز

تحت تأثیر سلطهٔ گفتمان سالم‌سالار و اصل قرار گرفتن سلامت، زیبایی و تناسب چهره و بدن، ارزش‌گذاری‌های منفی نسبت به معلولین و نگاه فراتر به فروتر در افراد در ظاهر سالم به‌وجود آمده‌است. بدین‌ترتیب بروز نقص‌های ظاهری گاه موجب نگاه تمسخرآمیز نسبت به افراد لنگ، کوتاه‌قد، کور، احول، لوچ، کچل، کم‌توان ذهنی و ... می‌شود. معلولیت این اشخاص داغ‌خورده، همواره دست‌مایه‌ای برای سرگرمی و نگارش داستان‌های خنده‌دار و مضحک بوده‌است. «کتاب‌های فکاهی بسیاری را نیز در جوامع مختلف می‌توان یافت که تمرکز مطالبشان بر نقص افراد است» (افتخار، ۱۳۹۷: ۶۷). نمونه‌هایی از تأثیر این نگاه در هزارویک شب

مشهود است؛ در حکایت «حمّال و دختران» چنین آمده: «دلّاله برخاست به در آمد... بازگشته با خواهران گفت دو سه تن اند که چشم چپ هر کدام نابینا و زرخشان تراشیده... اگر به خانه اندرآیند، حالتی دارند که مضحکه توانند بود... دختران گفتند که حمّال با این سه گدا اسباب خنده و طرب امشب خواهند بود» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۳۶). در حکایت «نورالدین و شمس‌الدین» آمده: «ست‌الحسن گفت: یا سیدی!... همانا احدب را به جهت خنده مردم آورده بودید و ایشان مرا سرزنش کرده بر من بخندیدند و با من گفتند که این گوژپشت شوهر توست» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۵۰-۵۲). در حکایت شب بیست‌وپنجم نیز اشاره شده که شخص احدب «مسخره ملک بوده‌است» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۶۰). در حکایت «شب سی و دوم» از دلاک پیری سخن به میان می‌آید که مشاهده عدم تناسب چهره و نقص‌های ظاهری «چهره‌ای سیاه، زرخدان سفید، دماغ بلند و گوش‌های پهن» موجب تمسخر او توسط پادشاه شد (تسوجی، ۱۳۹۴: ۷۸).

۳-۵-۴. نگاه شرانکار

معلولان اغلب در داستان‌ها افراد شروری دانسته می‌شوند که تهدید شوم آن‌ها با تفاوت فیزیکی نشان داده می‌شود (Morris, 1991: 63). گاه حتی افراد شرور بیش از آنکه به صورت جنایت‌کار به تصویر درآیند، افرادی ناهنجار و با نقص‌های ظاهری به تصویر کشیده می‌شوند. در اکثر داستان‌ها، شخصیت‌های منفی و عاملان تهدید دچار نقصی در ظاهرند، برای نمونه «دزدان، جادوگران، تبهکاران و جنایتکاران با صورت‌هایی زشت و با نقصی در ظاهر به تصویر کشیده می‌شوند» (King, 2004: 25). علاوه بر این در قصه‌های عامیانه، اغلب دیوها، غول‌ها و دیگر موجودهای شرور با نقص‌های فیزیکی توصیف می‌شوند. تأثیر این نگاه در هزارویک شب، تا به حدی است که در حکایت «علی بن مجدالدین و کنیزک» کنیز، اعور بودن را صفت شیطان^۱ می‌داند (تسوجی، ۱۳۹۴: ۳۱۰).

در اکثر قصه‌های این اثر، شخصیت‌های مثبت و قهرمانان، از زیبایی و سلامت جسمی برخوردارند؛ درمقابل شخصیت‌های منفی و ضدقهرمان‌ها با نقص‌های ظاهری توصیف می‌شوند. روایان در این داستان‌ها با تکیه بر تأثیرات نفوذگفتمان سالم‌سالار، از معلولیت به عنوان نشانه و کدی برای القای مفهوم شر، بهره می‌گیرند. برای مثال در حکایت «علی نورالدین» توصیه به حذر کردن از «مردی که چشم راست او نابینا است و پای او شل است» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۷۲۹) شده‌است. در حکایت «شب نودوسوم» از زنی محتالّه مکاره به نام ذات‌الدواهی سخن به میان می‌آید که «پلک‌های سرخ و روی زرد و چشم احوال و تن مجروب و موی سرخ و سپید و پشت گوژ داشت» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۱۳۲). در حکایت «شب ششصدوسوم» نیز شخصیتی منفی و حيله‌گر «اعور» است (تسوجی، ۱۳۹۴: ۱۳۲). در ادامه همین حکایت سخن از شیخی نابینا به میان می‌آید که «همه فنون مکر و خدیعت را نیک بدانند» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۱۳۲).

در جای‌جای این اثر، موجودهای شرور و اهریمنی همچون «دیوها» و «غول‌ها» با نشانه‌های معلولیت توصیف شده‌اند. روایان در این موارد از معلولیت و نقص ظاهری برای القای حس شرارت، ترس، انزجار، نفرت و ... بهره گرفته‌اند. در ماجرای «سفر سوم سندباد بحری» غول با این عبارت‌ها توصیف شده‌است: «بزرگ‌جثه، سیاه‌رو و بلندقامت. دوچشم مانند شعله آتش و دندان‌ها، به‌سان دندان خنزیر داشت و او را دهانی بود بزرگ چون دهان چاه و لبانی مانند لبان شتر و گوش‌های پهن و درازش تا کمر آویخته بود و ناخن‌ها به‌سان ناخن درندگان داشت» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۴۵۹).

^۱ شیطان و دجال اعور تصویر شده‌اند.

در حکایت سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال غول این‌گونه توصیف شده «زشت‌رویی که چشم‌های دراز دارد و یک گوش خود را به زیر گسترده و دیگر گوش خود را به روی انداخته‌است» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۶۴۱). در ادامه همین حکایت غول‌ها اشخاصی مهیب که «درازی هر یک پنجاه ذراع بود و دندان‌های ایشان مانند دندان پیل از دهان به در آمده بود» توصیف شده‌اند (تسوجی، ۱۳۹۴: ۶۴۱). در داستان شب صد و هشتادویکم عفریت^۱ بدین صورت توصیف شده‌است «عفریت چشمانی دریده داشت و او را هفت شاخ و چهار گیسو بود و دست‌های کوتاه داشت و ناخن‌هایش مانند ناخن شیر بود و پاهای او به پای پیل همی‌مانست» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۲۲۱). همچنین در داستان شب پانصدوهفتادم عفریت این‌گونه تصویر می‌شود «او را چهار دست بود، دو دست چون دست‌های آدمیان و دو دست دیگر مانند دست‌های درندگان. سر او موی داشت مانند دم اسب و دو چشمش چون دو اخگر آتش بودند و چشمی دیگر در پیشانی داشت مانند چشم خرس که شراره آتش از او فرو می‌ریخت» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۴۷۸). در حکایت «حسن بصری و نورالسناء» نیز عفریت با نقص ظاهری توصیف شده‌است (تسوجی، ۱۳۹۴: ۶۸۸) و در حکایت «اسحق موصلی با شیطان» شیطان با معلولیت و نقص ظاهری توصیف شده‌است (تسوجی، ۱۳۹۴: ۵۸۰).

۴-۵-۴. نگاه شوم‌انگار

در فرایند آلوده‌انگاری حضور تهدیدآمیز دیگری برای رستگاری جامعه موجب آلوده و شوم‌انگاشتن او می‌شود. معلولان به‌عنوان دیگری در طول تاریخ، شوم انگاشته می‌شدند و به‌عنوان عامل تهدید طرد می‌شدند. در داستان‌های هزارویک شب نمونه‌هایی از نگاه شوم‌انگارانه به معلولان آشکار است. برای نمونه، در حکایت «نورالدین و شمس‌الدین»، شخص احدب به بوزینه‌ای تشبیه شده که «آن چه شمع به دست وی می‌دادند از شومی او فرومی‌نشست» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۵۱). در حکایت «اعور» نیز پادشاه که به قصد نخجیر از قصر خارج شده، دیدن اعور را شوم انگاشته و از ادامه سفر منصرف می‌شود. ملک اول نظری که به مردم انداخت، چشمش به چشم نابینای برادرش افتاد، ساعتی سر به زیر افکنده به فکر فرورفت و گفت: «أعوذُ باللهِ مِنْ شَرِّ هَذَا الْيَوْمِ» آن‌گاه اسب بازگردانید و سپاه نیز بازگشتند. ملک به خادمان فرمود که برادرش را بزنند و دور کنند» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۷۴). در حکایت «خداوند شش کنیز» کنیزک، مبروص بودن را نشانه شوم بودن می‌داند (تسوجی، ۱۳۹۴: ۳۲۵). در حکایت خلیفه صیاد نیز، صیاد دلیل بدبختی‌های خود را شومی بوزینه ای اعرج و اعور که صید کرده بود می‌داند. «این بدبختی مرا روی نداد مگر به سبب اینکه نخست روی چون تو اعرج و اعور و میشوم را دیدم» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۶۹۲).

۴-۵-۵. معلولیت در نتیجه دیوزدگی یا ملاقات با موجودی شرور

گذشتگان منشأ بیماری‌ها را امور غیرطبیعی می‌دانستند. آن‌ها گاه بیماری را نتیجه ملاقات با دیوی بدنهاد یا حلول ارواح خبیثه در بدن^۲ می‌دانستند. فریزر نمونه‌های فراوان از قبیله‌های مختلف نقل می‌کند که انواع بیماری‌ها، قحطی، بلایای طبیعی و... را به شیطان و ارواح خبیث نسبت داده‌اند (فریزر، ۱۳۸۶: ۶۰۱-۶۱۴). «به همین دلیل پزشکی با امور ماورایی عجین شده بود و دفع ارواح خبیثه و شیاطین حامل بیماری‌ها، از وظایف کاهنان بود» (بهزادی، ۱۳۸۲: ۴۳۸). نمونه‌هایی از تأثیر این نگاه در هزارویک شب مشهود است؛ در «شب چهاردهم» از عفریتی سخن به میان آمده که موجب ناقص شدن شخصیت‌های داستان شده‌است «از دهان و چشمان و بینی عفریت آتش فرومی‌ریخت... پس شوری از عفریت بر یک چشم من برآمده، چشم من نابینا شد و شوری

^۱ در هزارویک شب، نقش عفریت‌ها پررنگ است. عفریت‌ها دو دسته‌اند: عفریت‌های شر، که جادو می‌کنند، سحر می‌کنند، قصد قتل می‌کنند. در برابر این‌ها، عفریت‌های خیر هستند که از نشانه‌های آن‌ها ایمان آوردن به رسول خدا (مسلمان بودن) است. «در حکایت وزیر و پسر پادشاه در شب چهارم، غول (عفریت) مسلمان با شنیدن آیه قرآن از کشتن پسر پادشاه منصرف می‌شود و دست از او برمی‌دارد. به این ترتیب شر دفع می‌شود».

^۲ کاربرد واژه «دیوانه» برای اشخاصی که دچار زوال عقل شده‌اند، متأثر از این دیدگاه است.

به ملک برآمده ز نخدانش بسوخت و دندان هایش بریخت» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۴۱). در حکایت «سیف الملوک و بدیع الجمال» نیز غول موجب نابینایی افراد می‌شود (تسوجی، ۱۳۹۴: ۶۴۷). در حکایت «سفر چهارم سندباد بحری» غول‌ها که از قضا مجوس هستند موجب دیوانگی و معلول شدن یاران سندباد شده‌اند. «چون یاران من از آن طعام بخوردند، عقل ایشان برفت. پس به آنان روغن نارگیل بنوشاندند و تن ایشان را از آن روغن چرب کردند. درحال یاران مرا چشم‌ها کج شد... چون در ایشان دقت کردم، دانستم که ایشان مجوسند» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۴۶۳).

۴-۵-۶. معلولیت در نتیجه لمس تابو یا جادو

آنچه تابو نامیده می‌شود، معرف موقعیت و حال اشیاء، اعمال یا اشخاصی است که نیروهای جادویی دارند و نزدیکی به آن‌ها و هر تماس کوچکی و لمسشان ممنوع است زیرا خطری مرگبار در پی دارد (الیاده، ۱۳۸۹: ۳۵-۳۶). نقض یک تابو موجب کیفری است که معمولاً این کیفر دچار شدن به یک بیماری لاعلاج یا مرگ است (فروید، ۱۳۹۳: ۱۸۵). در داستان‌های هنر/رویک شب نیز گاه معلولیت یا بیماری در نتیجه لمس یا دیدار موجود یا مکانی جادویی و یا تابویی به وجود آمده‌است. به عنوان نمونه در داستان «شب پانزدهم» از اسبی جادویی سخن به میان آمده‌است که برخورد دم آن با یکی از چشم‌های ملک‌زاده، موجب نابیناشدن چشم وی می‌شود (فروید، ۱۳۹۳: ۴۳).

۴-۵-۷. معلولیت نتیجه طلسم و جادوشدن

یکی از نگاه‌های رایج در فرهنگ ملت‌های گذشته، ارتباط بیماری و نقض‌های جسمی با امور ماورایی چون طلسم و جادو بود. براساس این باور، دشمنان و جادوگران می‌توانستند با خواندن وردها و طلسم‌هایی افراد را به بیماری‌های لاعلاج و نقص عضو دچار کنند. به همین دلیل شفابخشی نیز جنبه جادوگری داشت و «تختین نظریه‌های پزشکی براساس باور به جادو شکل گرفت» (مختاری، ۱۳۷۹: ۲۳۴). پزشکان جادو-درمانگر از آموزه‌ها و آداب مذهبی و سحر و جادو در کار خود بهره می‌گرفتند تا نیروهای جادویی، افسون‌ها و طلسم‌های زیان‌باری که موجب بیماری فرد می‌شد خنثی کنند. این نگاه حتی در میان کلیسایان نیز دیده می‌شد. «در سال ۱۴۸۴ پاپ با فرمانی اعلام کرد که طاعون و توفان نتیجه اعمال زنان جادوگر است. حتی لوتر که از اصلاح‌طلبان بزرگ بود، درمان بیماری‌ها را منحصر به طلسم و دعا می‌دانست» (یثربی، ۱۳۹۳: ۴۵).

باور به اینکه معلولیت نتیجه طلسم و جادوشدن فرد به وسیله افراد شرور و بدنهاد است در مجموعه هنر/رویک شب نیز قابل مشاهده است. در حکایت «بدر باسم و جوهره» ملکه جادوگر قصد دارد بدر باسم را «به صورت استری یک چشم درشت روی» طلسم کند (یثربی، ۱۳۹۳: ۶۳۲).

۴-۵-۸. نگاه اخلاقی (کیفر انگارانه)

یکی از کهن‌ترین دیدگاه‌ها درباره معلولیت، نگاه اخلاقی به آن است. براساس این نگاه، بیماری محکومیتی به‌شمار می‌رود که در نتیجه لغزش اخلاقی یا کوتاهی در امور دینی «به‌عنوان عذابی از جانب خدایان و عقوبتی برای گناهان انسان عارض می‌شود» (نجم‌آبادی، ۱۳۷۱: ۱۱۲). همچنین معلولیت و بیماری مجازاتی از سوی خداوند برای آمرزش گناهان انسان قلمداد می‌شده‌است. اگرچه نگاه اخلاقی به معلولیت با توسعه علم پزشکی و رشد فرهنگی جوامع کمرنگ شده‌است، با نگاهی عمیق‌تر همچنان می‌توان سلطه آن را بر اذهان مشاهده کرد. نشانه‌هایی از این نگاه را در داستان‌های هنر/رویک شب می‌توان یافت. در برخی از این داستان‌ها چنین القا می‌شود که معلولان به‌واسطه شرارت و بدی ذاتی خود به ناتوانی و معلولیت گرفتار شده‌اند. در حکایت «شیخ خاموش و برادرانش» شیخ نسبت به اینکه خلیفه او را با برادران معلولش یکی دانسته، معترض است «ای خلیفه! تو مرا بدنام کردی که با

ایشان شمردی.» او نقص عضو آنان را نتیجه بی‌مروتی‌شان می‌داند. «هریک از ایشان از بی‌مروتی، آفتی رسیده. یکی اعرج و یک اعوج و سیمین افلج و چهارمین اعمی است و یکی را گوش و بینی و یکی را هر دو لب بریده‌اند» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۷۱).

گاه نیز شخصیت‌های منفی داستان دچار بیماری و معلولیت می‌شوند، گویی بدین ترتیب به کیفر اعمال بد خود می‌رسند؛ چنان‌که در حکایت «زن پرهیزگار» زنی که او را آزرده بود به برص مبتلا شد، در ادامه همین حکایت اعتراف به گناه و توبه شرط بهبود بیماری دانسته شده‌است: «شما از بیماری خلاص نخواهید شد مگر اینکه به گناهان خویش اعتراف کنید، از آن که چون بنده به گناه خود اعتراف کند، خدای تعالی به او رحمت آورد! پس قاضی با برادر خود گفت: ای برادر، به سوی خدا بازگرد و در معصیت خود اصرار مکن. ترا سودمند افتد که از بیماری خلاص شوی» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۴۰۵).

۹-۵-۴. معلولیت نشانه ناشایستگی

معلولیت و نقص عضو «اغلب به‌عنوان عدم شایستگی ملحوظ می‌شود» (شوالیه، ۱۳۸۵، ج ۴: ۴۴۶). معلولان تحت تأثیر ایدئولوژی‌های سالم‌سالارانه و «در جامعه سالم‌سالار که معیارهای سلامت و قدرت را تعریف می‌کند، به‌عنوان بدن‌های نشان‌دار، تحت عنوان معلول به طبقه بی‌بهره رانده می‌شوند» (سبزیان، ۲۰۱۵: ۴۰) و این دیدگاه حاکم می‌شود که افراد دارای نقص عضو لیاقت به‌دست‌آوردن شایستگی‌ها را ندارند. این نگرش در *هزارویک شب* نیز بازتاب یافته‌است. در داستان «شب ششصد و نودو هشتم» دخترک از اینکه «حسن شومان که پسری بود کل، مقدم میسره گردیده» ابراز ناراحتی می‌کند و او را درحالی که خود و مادر «در خانه نشسته‌اند و رتبی ندارند» شایسته این جایگاه نمی‌داند (تسوجی، ۱۳۹۴: ۵۸۲). در حکایت «نورالدین و شمس‌الدین» عفریت از اینکه دختر وزیر را به ازدواج فردی احدب درآورده‌اند اظهار ناراحتی می‌کند «هزار افسوس از چنان پریزاد که با آن احدب به سر خواهد برد» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۵۱). در ادامه همین حکایت، شمس‌الدین وزیر که از این موضوع بسیار عصبانی است به‌خاطر رهایی از ننگ داشتن دامادی چون احدب، قصد جان دختر را می‌کند و وقتی با چهره خندان روبه‌رو می‌شود، او را این چنین سرزنش می‌کند: «ای روسپی! تو با آن احدب چنین شادمانی» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۵۲).

۱۰-۵-۴. معلولیت نشانه دیوانگی، حماقت و بله

یکی از نگاه‌های کلیشه‌ای در حوزه پدیده معلولیت، ارتباط قائل شدن میان معلولیت‌های جسمی با نقص‌های روانی و دیوانگی است. این نگاه در ادبیات نیز ریشه دوانده‌است. در بسیاری از متن‌های داستانی از معلولیت و نقص ظاهری به‌عنوان نشانه‌ای از دیوانگی، عقب‌ماندگی، نادانی، حماقت و بله یاد می‌شود. در این اثر نیز در حکایت *گرگ و روباه* درشت‌جته‌بودن و بدقوارگی، نشانه دوری از خرد دانسته شده‌است (تسوجی، ۱۳۹۴: ۱۹۶). همچنین در حکایت *علی نورالدین*، او برای دیوانه نمایاندن خود از نشانه‌های معلولیت بهره می‌گیرد. «نورالدین چشمان بگردانید و پاها کج کرد. ملکه مریم گفت: نگفتمت که او دیوانه است» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۷۳۴).

۱۱-۵-۴. نگاه تحقیرآمیز

سلطه گفتمان سالم‌سالارانه، دیگری انگاشتن معلولین، سوگیری‌ها و ارزش‌گذاری‌ها و قرار گرفتن قلم در دست جامعه سالم، باعث شکل‌گیری نوعی سیادت برای افراد سالم در فرهنگ‌های مختلف شد. بدین ترتیب همواره افراد با سلامت ظاهری در طبقه برتر و فرادست و معلولین در طبقه فرودست قرار گرفتند و از سوی جامعه سالم تحقیر شدند. تحت تأثیر این نگاه، شخصیت‌های معلول، معمولاً جدی گرفته نمی‌شوند، مطرود و منفعل‌اند و مورد تحقیر قرار می‌گیرند. اگرچه این نگاه تقابلی با فرهنگ‌سازی و رشد فکری و فرهنگی جوامع در ظاهر محو شده‌است اما تأثیر آن در متون و سایر عناصر فرهنگی قابل‌ردیابی است. بدین ترتیب که در اکثر آثار داستانی، افراد سالم (خودی)، قهرمان‌ها، شخصیت‌های فعال و محوری داستان‌ها هستند و در مقابل افراد معلول (دیگری)، عموماً

ضد قهرمان، شخصیت‌های فرعی و حاشیه‌ای قصه‌ها هستند و در داستان نقش اثرگذار و پررنگی ندارند و گاه حتی مورد تحقیر قرار می‌گیرند. براساس ارزش‌گذاری‌های نشئت‌گرفته از سطله گفتمان سالم‌سالارانه، در *هنر/رویک‌شب* نیز بدن‌های سالم و چهره‌های زیبا متعلق به طبقه‌های بالای اجتماع (قهرمان‌ها، شاهزاده‌ها، شاهدخت‌ها و...) است و در مقابل بدن‌های ناسالم و معیوب و چهره‌های زشت متعلق به طبقه فروتر (گداها، غلام‌ها، کنیزک‌ها و...) است که جایگاه اجتماعی بسیار پایینی دارند. معلولان در اکثر داستان‌ها حتی نام ندارند و گویی تنها هویتشان معلولیتشان است و با عنوان‌هایی چون کنیز احو، غلام سیاه، گدای کور و... نام‌گذاری می‌شوند.

در حکایت *حمال و دختران گداها* با نقص‌های ظاهری توصیف شده‌اند «چشم چپ هر کدام نابینا و زرخشان تراشیده است» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۳۶). در حکایت *ابو/لاسود* نیز کنیزک، «احول» است (تسوجی، ۱۳۹۴: ۳۵۷). در حکایت *شب بیست‌وپنجم* نیز «مسخره ملک»، «احدب» است (تسوجی، ۱۳۹۴: ۶۰). در حکایت *نورالدین و شمس‌الدین* نیز غلام «گوژپشت» است (تسوجی، ۱۳۹۴: ۵۰-۵۲). در حکایت *شب دویست‌وهجدهم* نیز «ملک امجد» غلام سیاه را اینگونه مورد خطاب قرار می‌دهد: «ای سیاهک پلید، ای سیاه‌روی قبیح‌منظر، در هیئت تو سودی نمی‌بینم» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۲۴۰). در حکایت *شب هشتصد و نود* از غلامکی سیاه که رویی زشت چون غولان داشت و آوازی زشت و درشت داشت، یاد شده‌است (تسوجی، ۱۳۹۴: ۷۴۰). در حکایت *شب دویست‌ویست‌وششم* نیز غلامی به نام غضبان این چنین توصیف شده «غلام سیاهی با روی درهم کشیده و دماغ بلند و قد خمیده و صورت مهیب» (تسوجی، ۱۳۹۴: ۲۴۵).

نتیجه‌گیری

بازنمایی معلولیت و نقص‌های جسمی در قصه‌های *هنر/رویک‌شب*، متأثر از سطله گفتمان و ایدئولوژی‌های سالم‌سالار حاکم و بازتابی از کلیشه‌های فرهنگی نهادینه‌شده در جوامع توانمندسالار است. معلولیت در این اثر، نقشی نمادین و استعاره‌ای بازی کرده‌است و راویان این قصه‌ها، از آن به‌عنوان پروتز روایی برای پیش‌برد اهداف خود در روایت و انتقال معنا به مخاطب بهره گرفته‌اند. بدین ترتیب در این مجموعه، هر نوع نقص مشهود به عنوان عاملی هویت‌ساز، نماد شر و بدی دانسته شده‌است. در برخی از داستان‌های این اثر، شخصیت‌های منفی با نقص‌های ظاهری توصیف می‌شوند و در مقابل، شخصیت‌های مثبت و قهرمان داستان‌ها به دور از هرگونه نقص و عیبی توصیف می‌شوند. علاوه بر این در جای‌جای این اثر، موجودات شرور و اهریمنی همچون «دیوها» و «غول‌ها» با نشانه‌های معلولیت و نقص ظاهری تصویر می‌شوند. همچنین در اکثر داستان‌ها، طبقه‌های بالای اجتماع، بدون هیچ‌گونه نقصی توصیف می‌شوند و در مقابل، معلولان به طبقه‌های پایین اجتماع (کنیز، غلام، دلک و...) تعلق دارند. به‌طور کلی نقص عضو در این اثر با مفاهیم کلیشه‌ای چون ترس، شرارت، بله، جادو، ترحم، تحقیر و تمسخر عجین شده‌است.

با بررسی داستان‌های *هنر/رویک‌شب* به این نتیجه می‌رسیم که نمونه‌های طرح‌شده در این اثر، بر محور معلولیت‌ها و بیماری‌های ظاهری بیان شده‌است. برای مثال گوژپشت، اعرج، اعور، مجذوم، مبروص، شل نمونه‌هایی از تیپ‌ها و کاراکترهای دارای نقص در این اثر هستند. در این ارتباط نقص‌هایی که در محدوده سر و صورت، به‌ویژه چشم هستند، بیشترین تکرار را دارند (کچل، کوسه، اعمی، احو، اعور). بنابراین همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، بیماری‌هایی که به چهره آسیبی وارد نکرده یا آن را از شکل نمی‌اندازند، هرچه قدر مهم و مرگبار باشند، هیچ وقت هراس عمیقی را بر نمی‌انگیزند و در مقابل، هر اندازه معلولیت‌ها آشکارتر باشد، القاگر احساسات ناخردانه‌تری است که حامل بار منفی بسیاری است و با نگاه‌های کلیشه‌ای منفی مورد تفسیر قرار می‌گیرد.

منابع

- اباذری، یوسف و نفیسه حمیدی (۱۳۸۷). «جامعه‌شناسی بدن و پاره‌ای مناقشات»، زن در توسعه و سیاست (پژوهش زنان)، ۶ (۴)، ۱۲۷-۱۶۰. استنو، کاترینا (۱۳۸۳). تصویر دیگری: تفاوت از اسطوره تا پیش‌داوری، ترجمه گیتی دیهیم، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی و مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدن‌ها.
- وایس، آلن اس (۱۳۹۶). شهرسازی ناممکن، ترجمه پویا غلامی و ایمان گنجی، تهران: بان.
- افتخار، پریسا (۱۳۹۷). سیمای معلولیت در سینما، تهران: سیمای شرق.
- اکبریان، ناهید (۱۳۹۴). «بازنمایی ناتوانی و معلولیت در ادبیات داستانی کودک و نوجوان». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه هرمزگان.
- اکو، امبرتو (۱۳۹۵). تاریخ زستی، ترجمه هما بینا و کیانوش تقی‌زاده، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- الیاده، میرچا (۱۳۸۹). رساله در تاریخ ادیان، چاپ چهارم، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
- برتنس، هانس (۱۳۸۳). مبانی نظریه ادبی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: آگه.
- بروتون، داوید لو (۱۳۹۲). جامعه‌شناسی بدن، چاپ دوم، ترجمه ناصر فکوهی، تهران: ثالث.
- بهزادی، رقیه (۱۳۸۲). قوم‌های کهن در قفقاز، ماورای قفقاز و هلال حاصل‌خیز، تهران: نشر نی.
- پشت‌دار، علی محمد و سهراب سعیدی (۱۳۹۷). «بررسی معلولیت در اشعار عطار با تأکید بر دیوانگی»، فصلنامه اورمزد، شماره ۱ (پیاپی ۴۲)، ص. ۲۴۳-۲۲۴.
- پورداوود، ابراهیم (۱۳۴۷). یشت‌ها، ج ۱ و ۲، تهران: اساطیر.
- تاجبخش، حسن (۱۳۹۶). تاریخ دامپزشکی و پزشکی ایران، چاپ پنجم، تهران: دانشگاه تهران.
- تامسن، فیلیپ (۱۳۹۰). گروتسک، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
- تسوجی، عبداللطیف (۱۳۹۴). هزارویک شب، کاشمر: عالم‌افروز.
- ثمینی، نغمه (۱۳۷۹). عشق و شعبده، تهران: مرکز.
- جلیلی، خدیجه (۱۳۹۱). جامعه‌شناسی معلولیت، تهران: علمی.
- جوهری، فاطمه و دیگران (۱۴۰۰). «فو کو و لکان؛ دلالت‌هایی جامعه‌شناختی بر ادراک بیماری»، جامعه‌شناسی ایران، دوره بیست‌ودوم، شماره ۲، ص. ۳-۲۲.
- حسینی، نگین (۱۳۹۳). درآمدی بر مطالعات معلولیت با رویکرد جامعه‌شناسی، تهران: سیمای شرق.
- دکارت، رنه (۱۳۸۱). تأملات در فلسفه اولی، چاپ سوم، ترجمه احمد احمدی، تهران: سمت.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۷۱). اوستا: کهن‌ترین سروده‌ها و متن‌های ایرانی، تهران: مروارید.
- ذکایی، محمدسعید و مریم امن‌پور (۱۳۹۱). درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران، چاپ دوم، تهران: تیسرا.
- زرقانی، سید مهدی (۱۴۰۰). تاریخ بدن در ادبیات، چاپ دوم، تهران: سخن.
- سبزیان، سعید (۲۰۱۵). جسمیت و قدرت (مباحثی در معلولیت و تحول اجتماعی)، آموزشکده آنلاین توانا.
- سپیدار، ساعد (۱۴۰۲). بازنمایی معلولیت در متون زرتشتی، www.radiozamaneh.com.
- ستاری، جلال (۱۳۶۸). افسون شهرزاد، تهران: توس.
- سلیمی کوچی، ابراهیم و فاطمه سکوت چهرمی (۱۳۹۴). «بررسی شخصیت‌های داستان "اناربانو و پسرهایش" از منظر "تن بیگانه" کریستوا»، ادب‌پژوهی، شماره ۳۱، ص. ۱۱۷-۱۳۵.
- سونتاگ، سوزان (۱۳۹۵). بیماری به‌مثابه استعاره، ترجمه احسان کیانی‌خواه، تهران: حرفه‌نویسنده.
- شریفی، سمیه و عبدالله دن (۱۳۹۷). «جایگاه معلولیت در شعر و ادب فارسی»، فصلنامه اورمزد، دوره ۱۱، شماره ۴۱، ص. ۴-۱۷.

- شوالیه، ژان (۱۳۸۵). فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضاییلی، تهران: جیحون.
- شی ایرا، ادوارد (۱۳۷۵). *الواح بابل*، ترجمه علی اصغر حکمت، تهران: علمی و فرهنگی.
- عبداللهی، رضا (۱۳۹۷). *درآمدی بر جامعه‌شناسی قشریندی معلولیت، واکاوی نابرابری‌های اجتماعی افراد معلول*، تهران: دنیای اقتصاد.
- علی اکبری، معصومه (۱۳۹۳). «نابرابری، صورتی از آلوده‌انگاری»، *زنان امروز*، شماره ۶، ص. ۱۰۱-۱۰۵.
- فروید، زیگموند (۱۳۹۳). *روانکاوی و من به همراه توت‌پرستی*، ترجمه محمود نوایی و محمدعلی خنجی، تهران: جامی.
- فریزر، جیمز جرج (۱۳۸۶). *شاحه زرین*، چاپ چهارم، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: آگاه.
- فکوهی، ناصر (۱۳۹۰). *تاریخ اندیشه‌ها و نظریه‌های انسان‌شناسی*، چاپ هفتم، تهران: نی.
- فوکو، میشل (۱۳۸۳). *تاریخ جنون*، چاپ سوم، ترجمه فاطمه ولیانی، تهران: هرمس.
- کارگری، ملیحه (۱۳۷۰). *معلولان و پارک*، تهران: واحد آموزش و تحقیقات سازمان فضای سبز تهران.
- کارمن، تیلور (۱۳۹۰). *مرلوبوتنی*، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس.
- گافمن، اروینگ (۱۳۸۶). *داغ ننگ*، ترجمه مسعود کیان‌پور، تهران: مرکز.
- محبوب، محمدجعفر (۱۳۸۲). *ادبیات عامیانه ایران*، تهران: چشمه.
- مختاری، محمد (۱۳۷۹). *اسطوره زال تیلور تضاد و وحدت در حماسه ملی*، چاپ سوم، تهران: توس.
- مهندس‌پور، فرهاد (۱۳۸۶). *نقش زن و روایتگری در هزارویک شب*، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- میرخانی، مجید (۱۳۸۵). *مبانی توان‌بخشی*، تهران: دانشگاه علوم بهزیستی و توان‌بخشی.
- نجم‌آبادی، محمود (۱۳۷۱). *تاریخ طب در ایران*، تهران: دانشگاه تهران.
- نصر اصفهانی، اباذر (۱۳۹۱). *ناشنوایی در ادبیات فارسی*، قم: دفتر فرهنگ معلولین.
- نوروزی روشناوند، فرشید و فرزاد بالو (۱۴۰۱). «معلولیت و بازنمایی آن در ادبیات: تحلیل سه حکایت از مثنوی معنوی مولانا با استفاده از مفهوم پروتز روایی»، *جستارهای نوین ادبی*، (۲)۵۵، ۱۳۲-۱۱۵.
- هولیک، ماری لاهی (۱۳۸۸). *معنای عمیق هزارویک شب*، مجموعه جهان هزارویک شب، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.
- ولی‌زاده، فرشته (۱۳۹۵). «معلولیت و معلولان جسمی و روانی و ذهنی در متون ادب فارسی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان.
- یشربی، یحیی (۱۳۹۳). *فلسفه خرافات*، تهران: امیرکبیر.
- یوسف‌زاده فتسمی، عباس (۱۴۰۱). «بررسی انتقادی بازنمایی ناتوانی جسمی و معلولیت ذهنی در برگزیده‌ای از رمان‌های نوجوان»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه گیلان.

- Abberley, p. (1987). "The Concept of Oppression and the Development of a Social Theory of Disability". *Disability, Handicap and Society*, 2(1), 5-19
- Ablon, J. (2002). "The nature of stigma and medical condition", *Epilepsy & Behavior* .3. PP. 2-9.
- Ashcroft, B., & et al. (Eds) (2004), *The Post-colonial Studies Reader*, Routledge.
- Campbell, F. K. (2001). "Inciting Legal Fictions: Disability's Date with Ontology and the Ableist Body of the Law", *Griffith law Review*, 10: 42-46.
- Douglas, M. (1970). *Purity and danger*,: Routledge & Kegan Paul.
- Garland-Thomson, R. (2004). "The new disability Studies: From Oedipus to the Human Genome" pp.5-11 in *Disability Studies in the University, Emory across Academe*. No. 4. Atlanta, Academic Exchange.
- Gramsci, A. (1998). "Hegemony" from the "formation of Intellectual" in Julie Rivin and Michel Rym (Eds) *Literary Theory: An Anthology*, Malden, Blackwell.

- King, J. M. (2004). *Dynamics of Concealed Disabilities among Students at a Major Research University in a Rural Area*, (Doctoral Dissertation), Blacksburg, Virginia.
- Linton, S. (1998). *Claiming Disability*, New York University Press.
- Merleau-pony, M. (1964). *Signs*, Translated by R. McCleary, Northwestern University Press.
- Mitchell, D. T., & Snyder, (2011). *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Morris, J. (1991). *Pride Against prejudice: Transforming Attitude to Disability*, The Women's Press.
- Stiker, J. H. (2000). *A History of Disability*, Translated by W. Sayers, University of Michigan press.



Misattribution of Shah b. Shoja' of Kermani's words to other Sufis

Mohsen Pour Mokhtar 

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Vali Asr University of Rafsanjan, Rafsanjan, Iran. E-mail: m.poormokhtar@gmail.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 04 December 2023

Received in revised form 29

March 2024

Accepted 29 June 2024

Published online 08 September

2024

Keywords:

Shah b. Shoja Kermani, Dhu 'l-Nun al-Misri, Abu Yazid al-Bastami, Abu 'Uthman al-Hri, Abu Sa'id-i Abu al-Hayr

ABSTRACT

In the collection of seventy verses that have remained from Shah b. Shoja Kermani, twelve verses are attributed to other Sufis. Eight quotations in the name of Dhu 'l-Nun al-Misri, one quotation in the name of Abu Yazid al-Bastami, two quotations in the name of Abu 'Uthman al-Hri, and one quotation in the name of Abu Sa'id-i Abu al-Hayr. In this article, the attribution of the main author is discussed and it is argued that it is preferable to attribute these words to Shah Kermani based on the following arguments: A. a special reputation is attributed to the narrators of Shah Kermani's words. The first narrator is Abu Abd al-Rahman Sulami Nishabouri. He narrated the words of Shah through two prominent students of Abu Othman Heiri. Heiri himself was a student of the Shah and wrote his words in a special notebook. Khwaja Ali of Sirjani, the second narrator, is recognized not only as one of the great Sheikhs of Sufism and the author of the significant book *Al-Bayad Wa'S-Sawad* but also as a compatriot of the Shah and one of his earnest admirers. B. Shah Shuja Kermani's writing style is distinguished by a particular feature, namely the inclusion of three specific sayings in his works, which are referred to as triple sayings. These words were probably authored by Shah Kermani himself. C. Per the rule of "attribution to the most famous"¹, it is expected that the words of Shah Kermani would be attributed to Sufis who are more renowned than him. D. The extraordinary volume of the book "Hilyat al-Awliya" and the relative abundance of Dhul-Nun's words within it are factors that potentially increase the likelihood of errors.

Cite this article: Pour Mokhtar, M. (2024). Misattribution of Shah b. Shoja' of Kermani's words to other Sufis. *Persian Language and Literature*, 77 (249), 20-35 <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.59430.3600>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

DOI: <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.59430.3600>

¹ Based on this rule, a quotation usually is attributed the most known and famous figure of the related field.

انتساب سخنان شاه شجاع کرمانی به صوفیان دیگر

محسن پورمختار

دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ولی عصر رفسنجان، رفسنجان، ایران. رایانامه: m.poormokhtar@gmail.com

اطلاعات مقاله	چکیده
<p>نوع مقاله: مقاله پژوهشی</p> <p>تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۱۳</p> <p>تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۳/۰۹</p> <p>تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۰۹</p> <p>تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸</p>	<p>در بین حدود هفتاد قول که از شاه بن شجاع کرمانی باقی مانده است، دوازده قول به نام عارفان دیگری هم نقل شده است. هشت قول به نام ذوالنون مصری، یک قول به نام بایزید بسطامی، دو قول به نام ابوعثمان حیری نیشابوری و یک قول به نام ابوسعید ابوالخیر. در مقاله حاضر در باب گوینده اصلی این دوازده قول بحث شده و برپایه استدلال‌های ذیل، انتساب آن‌ها به شاه کرمانی مرجح دانسته شده است. یک: راویان سخنان شاه کرمانی دارای اعتبار ویژه‌اند. راوی نخست، ابوعبدالرحمان سلمی نیشابوری، اقوال شاه را از طریق دو تن از شاگردان برجسته ابوعثمان حیری روایت کرده و حیری خود شاگرد شاه بوده و سخنان او را در دفتری مخصوص نگاشته بوده است. راوی دوم خواجه علی سیرجانی علاوه بر اینکه یکی از مشایخ بزرگ تصوف است و صاحب کتاب مهم <i>البیاض و السواد</i>، هم شهری شاه و از علاقه‌مندان جدی او و آشنا به احوال و اقوال اوست. دو: اقوال سه‌گانی یعنی سخنانی که در آن‌ها از نشانه‌های سه‌گانه یاد شده، یک ویژگی مهم سبکی سخنان شاه شجاع کرمانی به‌شمار می‌روند و انتساب آن‌ها به شاه کرمانی پذیرفتنی‌تر است. سه: طبق قاعده استناد به اشهر، طبیعی است که سخنان شاه کرمانی به عارفان مشهورتر از او منسوب شده باشند. چهار: حجم فوق‌العاده کتاب <i>حلیة الأولیاء</i> و کثرت نسبی سخنان ذوالنون در آن امکان انتساب اشتباه به او را بیشتر می‌کند.</p>
<p>کلیدواژه‌ها:</p> <p>شاه شجاع کرمانی، ذوالنون مصری، ابوسعید ابوالخیر، بایزید بسطامی، ابوعثمان حیری، انتساب اقوال.</p>	

استناد: پورمختار، محسن. (۱۴۰۳). انتساب سخنان شاه شجاع کرمانی به صوفیان دیگر، *زبان و ادب فارسی*، ۷۷ (۲۴۹)، ۲۰-۳۵.

<http://doi.org/10.22034/perlit.2024.59430.3600>



© نویسنده‌گان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

مقدمه

ابوالفوارس، شاه بن شجاع کرمانی (د. ۲۸۸ق) معروف‌ترین عارف قدیم کرمانی است. شاه کرمانی در وهله نخست، حکیم است و دانشمند دین و اهل فتوت و بعد، عارف و صوفی‌ای که گاه به مرزهای اهل ملامت هم نزدیک می‌شود. گزارش‌هایی از احوال و بعضی اقوال او در غالب کتاب‌های مهم تصوف آمده و نویسندگان آن آثار مهم، القاب و عناوینی برای او ذکر کرده‌اند که نشانگر اهمیت ویژه اوست. شاه کرمانی با اقران خود یعنی بزرگان حکما و جوان مردان و صوفیه قرن سوم، ملاقات و مصاحبت و دوستی و نامه‌نگاری داشته‌است. از مهم‌ترین شخصیت‌های کهن تصوف که از یاران شاه کرمانی بوده‌اند می‌توان ابوتراب نخشی، ابوحفص حداد نیشابوری، یحیی بن معاذ رازی، ابوجعفر بن حمدان نیشابوری و ابوعثمان حیری نیشابوری را نام برد. از کتاب‌ها و رساله‌های شاه که در منابع کهن به او منتسب شده چیزی در دست نیست. آنچه از او باقی مانده حدود هفتاد سخن است که از گفتارها، اقوال تفسیری، کتاب‌ها و نامه‌های او جدا شده و در منابع صوفیه به‌طور پراکنده نقل شده‌اند. مشهورترین اثر شاه کتابی بوده‌است با نام *مرآة الحکماء* که امروزه نشانی از آن در دست نیست. تاریخ وفات شاه بن شجاع کرمانی در مهم‌ترین و قدیمی‌ترین منبع شرح احوال و اقوال او یعنی *طبقات الصوفیه* ابوعبدالرحمن سلمی نیشابوری به‌صورت «قبل الثلاثمائة» (سلمی، ۱۹۶۹: ۱۹۲) قبل از سال ۳۰۰ق آمده‌است. پس از سلمی تقریباً همه مورخین تصوف تاریخ درگذشت او را به همین صورت یا به شکل بعد از ۲۷۰ق آورده‌اند؛ اما تاریخ دقیق درگذشت شاه شجاع کرمانی سال ۲۸۸ق است که در کتاب *البیاض و السواد* خواجه ابوالحسن علی بن حسن سیرجانی آمده‌است. آرامگاه شاه کرمانی در روستای نصرآباد در غرب سیرجان در جنب مزار خواجه علی حسن سیرجانی قرار دارد (برای اطلاعات بیشتر ← پورمختار، ۱۳۹۷). آنچه در این مقاله مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد، دوازده فقره از اقوال شاه کرمانی است که به چند تن از دیگر مشاهیر تصوف منسوب شده‌اند. انتساب سخنان مشاهیر و گفتارهای حکیمانه و جملات قصار و اشعار به غیر گوینده اصلی آن‌ها امری رایج است و از جمله سخنان مشایخ صوفیه گاه در منابع مختلف به اشخاص متفاوت منسوب شده‌اند. فریدالدین عطار در ابتدای *تذکره الاولیاء* در این زمینه می‌نویسد: «و سخن بود که در یک کتاب نقل از شیخی بود و در کتاب دیگر نقل از شیخی دیگر به خلاف آن» (عطار، ۱۳۹۸: ۵). از این منظر یکی از مهم‌ترین انواع پژوهش‌های فرهنگی و تاریخی، پیدا کردن گویندگان اصلی سخنانی است که به دو/چند نفر منتسب شده‌اند. ذیلاً سخنان شاه کرمانی را که به دیگر مشایخ قوم منسوب شده برمی‌رسیم.

۱. پیشینه پژوهش

چنان که گذشت انتساب سخنان مشاهیر و نیز اشعار شاعران به غیر گویندگان اصلی آن‌ها از دیرباز رایج و شناخته بوده‌است. در این زمینه تحقیقاتی پراکنده در متون مصحح و شروح دیوان‌ها و مجموعه‌ها دیده می‌شود که شاید نمونه شاخص این نوع پژوهش را بتوان در کتاب *رباعیات خیام و خیامانه‌های پارسی* (سخن، ۱۳۹۹) درباره رباعیات منسوب به خیام نیشابوری دید.

درباره انتساب اقوال مشاهیر صوفیه به پیامبر اسلام و ائمه شیعه و نیز سایر مشایخ قوم هم گاه تحقیقاتی در لابلای متون مصحح یا آثاری که در شرح و تحلیل افکار صوفیان خاص یا جریان‌های صوفیانه نوشته شده، دیده می‌شود. نمونه را می‌توان از یکی از سخنانی که به نام امام علی بن ابی‌طالب شهرت یافته اما در اصل سخن یکی از زهاد اولیه است نام برد که در تعلیقات *لهی‌نامه* عطار هویت اصلی گوینده آن در مراجع اصیل تصوف، باز نموده شده‌است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۵۰۳). با وجود این، پژوهشی مخصوص و منحصر به این حوزه تاکنون به نظر نگارنده نرسیده و به طریق اولی درباره سخنان شاه کرمانی هم تحقیقی در این زمینه انجام نشده‌است.

۲. انتساب سخنان شاه شجاع کرمانی به ذوالنون مصری

از شاه بن شجاع کرمانی حدود ۷۰ قول باقی مانده است. تقریباً یک سوم این اقوال دارای ساختاری هستند که علامت‌های سه‌گانه‌ای را برای مفاهیم اخلاقی/دینی بیان می‌کنند. از سوی دیگر در کتاب *حلیه‌الاولیای ابونعیم اصفهانی* ۴۱ سخن با همین ساختار برای ذوالنون مصری نقل شده که ۷ مورد آن‌ها با سخنان مذکور از شاه کرمانی مشترک است. یک قول دیگر هم بین شاه و ذوالنون مشترک است، اما ساختار سه‌گانی ندارد. به نظر می‌رسد که این سخنان در اصل از شاه کرمانی بوده‌اند که به ذوالنون مصری منتسب شده‌اند. ذیلاً ابتدا اقوال مورد بحث و سپس استدلال‌هایی در باره ترجیح انتساب آن‌ها به شاه کرمانی آورده می‌شود.

۱-۲. اقوال شاه بن شجاع کرمانی دارای ساختار سه‌گانی^۱

✓ (۱) قال شاه الكرمانی: علامة الحیاء ثلاثة: وجدان الأُنس بفقدان الوحشة والإمتلاء من الحق بإدمان التذكرة واستشعار الهیئة بخالص المراقبة (سلمی، ۲۰۰۱: ۱/۲۱۳). (۲) وقال شاه: علامة النور فی القلب... (سلمی، ۲۰۰۱: ۱/۲۱۴). (۳) وقال شاه الكرمانی: علامة النصحیة ثلاثة... (سلمی، ۲۰۰۱: ۱/۲۳۲). (۴) قال شاه: علامات الإخبات ثلاث... (سلمی، ۲۰۰۱: ۱/۳۱۶). (۵) سمعتُ عبد الله الرّازی يقول كتبتُ من كتاب أبي عثمان وذكر أنه من كلام شاه: ثلاثة من علامات الصدور السلیمة... (فاتح ۲۶۲ گ ۲۳۲ ب). (۶) سمعتُ عبد الله الرّازی يقول كتبتُ من كتاب أبي عثمان وذكر أنه من كلام شاه: ثلاث من علامات الهدی... (سلمی، ۲۰۰۱: ۲/۱۲۹). (۷) ✓ سمعتُ عبد الله الرّازی يقول كتبتُ من كتاب أبي عثمان وذكر أنه من كلام شاه: ثلاثة من علامات الحكمة، إنزال النفس من الناس منزلتها عندهم وإنزال النفس كظنهم، ووعظهم على قدر عقولهم ليقوموا بنفع حاضر (سلمی، ۲۰۰۱: ۲/۱۲۹). ✓ (۸) سمعتُ عبد الله الرّازی يقول كتبتُ من كتاب أبي عثمان وذكر أنه من كلام شاه: ثلاثة من علامات الشكر، المقاربة من الإخوان فی النعمة واستغنام قضاء حوائجهم وبذل العطيّة مع إستقلال الشكر بملاحظة المنّة (سلمی، ۲۰۰۱: ۲/۱۲۹). (۹) سمعتُ عبدالله الرّازی يقول كتبتُ من كتاب أبي عثمان وذكر أنه من كلام شاه: ثلاثة من علامات الصدق... (سلمی، ۲۰۰۱: ۲/۱۴۳)؛ فاتح ۲۶۲ گ ۲۵۹ ب). (۱۰) سمعتُ عبدالله الرّازی يقول كتبتُ هذا من كتاب أبي عثمان وذكر أنه من كلام شاه: علامة الصبر ثلاثة أشياء... (سلمی، ۲۰۰۱: ۲/۱۸۳). (۱۱) قال شاه: علامة التفویض... (سلمی، ۲۰۰۱: ۲/۲۱۰). (۱۲) سمعتُ عبدالله الرّازی يقول سمعتُ أبا عثمان وذكر أنه من كلام شاه: ثلاثة من علامات التفویض... (سلمی، ۲۰۰۱: ۲/۲۱۰). (۱۳) قال شاه بن شجاع الكرمانی: علامة استحواذ الشیطان على العبد ثلاث... (سلمی، ۲۰۰۱: ۲/۳۱۴). (۱۴) رأیتُ بخط جدی، أبي عمرو إسماعیل بن نجید، قال شاه بن شجاع الكرمانی: شغل العارف بثلاثة أشياء... (سلمی، ۱۹۶۹: ۱۹۲). ✓ (۱۵) سمعتُ عبدالله بن محمد الرّازی يقول كتبتُ من كتاب أبي عثمان وذكر فيه من كلام شاه: ثلاثة من علامات الإسلام، التّعظیم لأهل الله وكف الأذى عنهم والعفو عند القدرة عن مسیئتهم (سلمی، ۲۰۰۹: ۶۴). (۱۶) وقال شاه الكرمانی: علامة بغض الرّئاسة... (السیرجانی، ۱۳۹۰: ۱۵۷). ✓ (۱۷) وقال شاه: علامة المودة: التّأنی فی الاحداث والتّوقی فی الزلازل والترقی فی المقال (السیرجانی، ۱۳۹۰: ۱۷۹). ✓ (۱۸) وقال شاه: علامة المحب: بذل الشیء لصفاء الودّ وتعطیل الإرادة لإرادة الأخ والمشاركة فی محبوبه ومكروهه بصحة العقد (السیرجانی، ۱۳۹۰: ۱۸۰). ✓ (۱۹) وقال شاه بن شجاع الكرمانی: علامة حسن الخلق قلة الخلاف على المعاشرين وتحسين ما يرد عليهم من أخلاقهم وإلزام النفس الأئمة فيما يختلفون فيه كفی عن النظر إلى عيوبهم (السیرجانی، ۱۳۹۰: ۲۸۴). (۲۰) ثلاث من علامات الفراسة... (خرگوشی،

۱. اقوال مشترک شاه کرمانی و ذوالنون مصری با ✓ مشخص شده‌اند و به‌طور کامل آورده می‌شوند.

١٩٩٩: ٣٢٤). (٢١) من صَحِبِكَ و وافَقَكَ على ما يَحِبُّ و خالَفَكَ فيما تَكْرَهُ، فَإِنَّمَا يَصْحَبُ هُوَاهُ و مَنْ صَحِبَ هُوَاهُ فَهُوَ طَالِبُ رَاحَةٍ الدُّنْيَا (سلمى، ١٩٦٩: ١٩٢).

٢-٢. اقوال ذوالنون مصری دارای ساختار سه گانی

اقوال ذوالنون مصری که دارای ساختار سه گانی هستند از حلیه/الاولیاء و طبقات/الاصفیاء ج ٩ صص ٣٤١ و ٣٤٢ و ٣٤٣ تا ٣٦٣ و ٣٩٣ و ٣٩٤ و ٣٧٦ نقل می شوند: ١. ثلاثه من أعلام المحبته.../ ٢. و ثلاثه من أعلام الصواب.../ ٣. و ثلاثه من أعمال اليقين.../ ٤. و ثلاثه من أعمال الثقة بالله.../ ٥. و ثلاثه من أعمال الشكر: المقاربه من الاخوان فى النعمه، و استغنام قضاء الحوائج قبل العطيء، و استقلال الشكر لملاحظه المنه.../ ٦. و ثلاثه من أعلام الرضى.../ ٧. و ثلاثه من أعمال الانس بالله.../ ٨. و ثلاثه من أعلام حسن الظن بالله.../ ٩. و ثلاثه من أعلام الشوق.../ ١٠. و ثلاثه علامات الخوف.../ ١١. و ثلاثه من أعمال الاخلاص... (قس: سلمى، ٢٠٠١: ٢/١٩٤). ١٢. و ثلاثه من أعمال الكمال.../ ١٣. و ثلاثه من أعمال اليقين.../ ١٤. و ثلاثه من أعمال التوكل.../ ١٥. و ثلاثه من أعلام الصبر.../ ١٦. و ثلاثه من أعلام الحكمة: إنزال النفس من الناس كباطنهم، و وعظهم على قدر عقولهم ليقوموا عنه بنفع حاضر.../ ١٧. و ثلاثه من أعلام الزهد.../ ١٨. و ثلاثه من أعلام العباده.../ ١٩. و ثلاثه من أعلام التواضع.../ ٢٠. و ثلاثه من أعمال السخاء.../ ٢١. و ثلاثه من أعلام حسن الخلق: قلة الخلاف على المعاشرين، و تحسين ما يرد عليه من أخلاقهم، و إزام النفس اللائمه فيما يختلفون فيه كفا عن معرفه عيوبهم.../ ٢٢. و ثلاثه من أعلام الرحمه للخلق.../ ٢٣. و ثلاثه من أعظم الاستغناء بالله.../ ٢٤. و ثلاثه من أعلام الحياء: وجدان الانس بفقدان الوحشه، و الامتلاء من الخلوه بادمان التفكير، و استشعار الهيئه بخالص المراقبه.../ ٢٥. و ثلاثه من أعلام المعرفه.../ ٢٦. و ثلاثه من أعلام الاسلام: النظر لأهل المله، و كيف الأذى عنهم، و العفو عند القدره لمسيئتهم.../ ٢٧. و ثلاثه من أعلام الايمان.../ ٢٨. و ثلاثه من أعلام التوفيق.../ ٢٩. و ثلاثه من أعلام الخمول.../ ٣٠. و ثلاثه من أعلام الحلم.../ ٣١. و ثلاثه من أعلام التقوى.../ ٣٢. و ثلاثه من أعلام الاتعاظ بالله.../ ٣٣. و ثلاثه من أعلام الرجاء.../ ٣٤. و ثلاثه من أعلام الحب فى الله بذل الشىء لصفاء الود و تعطيل الاراده لاراده الله و السخاء بالنفس و المشاركه فى محبوه و مكروهه بصفه العقد.../ ٣٥. و ثلاثه من أعلام الحياء.../ ٣٦. و ثلاثه من أعلام الأفضال.../ ٣٧. و ثلاثه من أعلام الصدق... (قس: سلمى، ٢٠٠١: ١/١٩٠). ٣٨. و ثلاثه من أعلام الانقطاع إلى الله.../ ٣٩. و ثلاثه من أعلام التودد: التأنى فى الاحداث و التوقر فى الزلال و الترفق فى المقال.../ ٤٠. و ثلاثه من أعمال الرشد.../ ٤١. و ثلاثه من أعلام السعاده.../ ٤٢. لا تتقن بموده من لا يحبك إلا معصوما و وال من صحبك و وافقك على ما تحب و خالفك فيما تكره فانما يصحب هواه، و من صخب هواه فانما هو طالب راحه الدنيا.

٢-٣. اقوال مشترك شاه کرمانی و ذوالنون مصری

یک: قول شماره (١) شاه و شماره ٢٤ ذوالنون

شاه ← علامه الحياه ثلاثه: وجدان الأُنس بفقدان الوحشه و الإمتلاء من الحق بإدمان التذکره و استشعار الهيئه بخالص المراقبه (سلمى، ٢٠٠١: ٢١٣). قس: و قال شاه: علامه المحبته وجدان الأُنس بفقد الوحشه و الإمتلاء من الحلاوه بإدمان التذکر (السيرجانی، ١٣٩٠: ٢٧٩).

ذوالنون ← و ثلاثه من أعلام الحياء: وجدان الانس بفقدان الوحشه، و الامتلاء من الخلوه بادمان التفكير، و استشعار الهيئه بخالص المراقبه (الأصفهانی، بی تا: ٣٦٢).

دو: قول شماره (۷) شاه و شماره ۱۶ ذوالنون

شاه ← ثلاثة من أعلام الحكمة: إنزال النفس من الناس منزلتها عندهم، وإنزال الناس من النفس كظنهم، ووعظهم على قدر عقولهم ليقربوا عنه بنفع حاضر. (سلمى، ۲۰۰۹: ۵۵).

ذوالنون ← و ثلاثة من أعلام الحكمة: إنزال النفس من الناس كباطنهم، و وعظهم على قدر عقولهم ليقوموا عنه بنفع حاضر (الأصفهاني، بی تا ۳۶۲). پاورقی: کذا بالاصل. و فيه نقص ظاهر.

سه: قول شماره (۸) شاه و شماره ۵ ذوالنون

شاه ← سمعتُ عبد الله الرأزي يقول كتبتُ من كتاب أبي عثمان وذكر أنه من كلام شاه: ثلاثة من علامات الشكر، المقاربة من الإخوان في النعمة واستغنام قضاء حوائجهم وبذل العطيّة مع إستقلال الشكر بملاحظة المنّة (سلمى، ۲۰۰۱: ۲/۱۲۹).

ذوالنون ← و ثلاثة من أعمال الشكر: المقاربة من الاخوان في النعمة، و استغنام قضاء الحوائج قبل العطيّة، و استقلال الشكر لملاحظة المنّة.

چهار: قول شماره (۱۵) شاه و شماره ۲۶ ذوالنون

شاه ← ثلاثة من علامات الإسلام: التعظيم لأهل الله وكف الأذى عنهم والعفو عند القدرة عن مسيئتهم، (سلمى، ۲۰۰۹: ۶۴)

ذوالنون ← ثلاثة من أعلام الاسلام: النظر لأهل الملّة، و كفّ (اصل: كيف) الأذى عنهم، و العفو عند القدرة لمسيئتهم (الأصفهاني، بی تا ۳۹۳).

پنج: قول شماره (۱۷) شاه و شماره ۳۹ ذوالنون

شاه ← علامة المودة: التآني في الاحداث والتوقّي في الزلازل والترفق في المقال (السيرجاني، ۱۳۹۰: ۱۷۹).

ذوالنون ← و ثلاثة من أعلام التودد: التآني في الاحداث و التوقر في الزلال و الترفق في المقال (الأصفهاني، بی تا: ۳۹۳).

شش: قول شماره (۱۹) شاه و شماره ۲۱ ذوالنون

شاه ← علامة حسن الخلق قلّة الخلاف على المعاشرين وتحسين ما يرد عليهم من أخلاقهم وإلزام النفس الأئمة فيما يختلفون فيه كفى عن النظر إلى عيوبهم (السيرجاني، ۱۳۹۰: ۲۸۴).

ذوالنون ← و ثلاثة من أعلام حسن الخلق: قلّة الخلاف على المعاشرين، و تحسين ما يرد عليه من أخلاقهم، و إلزام النفس اللائمه فيما يختلفون فيه كفا عن معرفة عيوبهم (الأصفهاني، بی تا: ۳۶۲).

هفت: قول شماره (۱۸) شاه و شماره ۳۴ ذوالنون

شاه ← علامة المحب: بذل الشئ لصفاء الودّ وتعطيل الإرادة لإرادة الأخ والمشاركة في محبوه ومكروهه بصحّة العقد (السيرجاني، ۱۳۹۰: ۱۸۰).

ذوالنون ← و ثلاثة من أعلام الحب في الله: بذل الشئ لصفاء الود و تعطيل الارادة لارادة الله و السخاء بالنفس و المشاركة في محبوه و مكروهه بصفّة العقد (الأصفهاني، بی تا: ۳۹۳).

هشت: قول شماره (۲۱) شاه و شماره ۴۲ ذوالنون

شاه ← من صحبك و وافقك على ما يحبُّ و خالفك فيما تكره، فإنّما يصحبُّ هواه و من صحب هواه فهو طالب راحة الدنيا (سلمى، ۱۹۶۹: ۱۹۲).

ذوالنون ← وقال (اصل: و وال) من صحبتک و وافقک علی ما تحب و خالفک فیما تکره فانما یصحب هواه، و من صخب هواه فانما هو طالب راحة الدنيا (الأصفهانی، بی تا: ۳۷۶).

۳. بحث

چنان که در آغاز این مقال گفته شد اقوال مشترک شاه و ذوالنون در اصل، سخنان شاه کرمانی بوده‌اند که به ذوالنون مصری منتسب شده‌اند. در این زمینه استدلال‌های ذیل عرض می‌شود:

۳-۱. وثاقت و اعتبار راویان اقوال شاه

اقوال مذکور از شاه کرمانی یا از طریق آثار ابو عبدالرحمن سلمی نیشابوری (م. ۴۱۲ق) و یا از طریق البیاض و السواد خواجه علی حسن سیرجانی (م. حدود ۴۷۰ق) به دست ما رسیده‌اند. این دو طریق در نقل سخنان شاه کرمانی، به شرحی که در ذیل آمده‌است از وثاقت و اعتبار بسیار بالایی برخوردارند:

۳-۱-۱. ابو عبدالرحمان محمد بن حسین سلمی نیشابوری

از نخستین و مهم‌ترین مؤلفان صوفیه و معتبرترین آن‌هاست. «سلمی تحصیلات اولیه و آشنایی‌اش با تصوف را مدیون جد مادری خود، ابو عمرو بن نجید (متوفی ۳۴۶ق) بود که خود مرید ابو عثمان حیری نیشابوری بود. سلمی مستقیماً یا با واسطه با چند تن از مشایخ بزرگ نیشابور و بغداد و کرمانشاه و ری مرتبط بود. پس از درگذشت اسماعیل بن نجید، کتابخانه او با همه کتاب‌های آن در علوم تصوف و حدیث و تفسیر قرآن به سلمی رسید و او نیز با استفاده از این میراث ارزشمند به تألیف کتاب‌ها و رسائل متعدد به زبان عربی، درباره مبانی تصوف و بزرگان صوفیه همت گماشت و در میان اهل تصوف مشهور شد. بیشتر نویسندگان صوفی پس از او مدیون آثار او بوده‌اند. مهم‌ترین آثار موجود سلمی دو کتاب *حقائق التفسیر و طبقات الصوفیه* است. هجویری در کتاب *کشف‌المحجوب* (ص ۱۲۲) سلمی را نقال طریقت و کلام مشایخ خوانده‌است. اگر آثار سلمی نبود، بی‌شک ما از بسیاری از مطالب دینی و عرفانی و اجتماعی در قرن‌های اولیه تاریخ اسلام به‌خصوص در ایران محروم می‌بودیم» (پورجوادی، ۱۳۸۸: ۷۲۷، ۷۲۸).

بزرگانی نظیر ابوالقاسم قشیری و ابونعیم اصفهانی و دیگران از سلمی اخذ و اقتباس کرده و او را در تصوف مرجع و حجت بی‌منازع دانسته‌اند. رساله قشیری خود مشحون از روایاتی است که قشیری مستقیماً از زبان سلمی نقل می‌کند و کمترین تردیدی برای افضلیت استاد بر شاگردش باقی نمی‌گذارد. از دیگر شاگردان سلمی می‌توان حافظ بزرگ، ابونعیم اصفهانی صاحب *حلیه‌الاولیاء* را نام برد. او بدون واسطه از سلمی نقل می‌کند و خود به فضل و استادی سلمی نسبت به خویش اعتراف دارد (عفیفی، ۱۳۷۲: ۳۹۲ تا ۳۹۶).

علاوه بر وثاقت عمومی منقولات سلمی از مشاهیر صوفیه، آنچه درباره نقل اقوال شاه کرمانی از طریق سلمی به‌طور اخص اهمیت دارد این است که او این اقوال را از دو تن از شاگردان ممتاز ابو عثمان حیری نیشابوری که خود او مهم‌ترین شاگرد شاه کرمانی بوده‌است، نقل می‌کند.

۳-۱-۲. ابو عثمان حیری نیشابوری

از مشایخ بزرگ تصوف و از سران ملامتیه است. طریق تصوف در نیشابور از او گسترش یافت: «من أُوحد المشایخ فی سیرته و منه انتشر طریقه التصوف بنیسابور» (سلمی، ۱۹۶۹: ۱۷۰) و «اگر او را از لحاظ تأثیرش بسنجیم، به‌حق می‌توان او را مهم‌ترین شخصیت تصوف خراسان در سده ۳ق.م. دانست» (گراملیش، ۱۴۰۲، ج ۱: ۱۹۱). خواجه عبدالله انصاری درباره او می‌گوید: «نام وی سعید بن اسماعیل... شاگرد شاه شجاع‌اید... امام و یگانه وقت بود. استاد نیشابور یان‌اید» (انصاری هروی، ۱۳۸۶: ۲۹۱). هجویری نیز

داستان شاگردی ابوعثمان نزد شاه کرمانی را از زبان خود او و به نقل از راویان موثق روایت کرده‌است (هجویری، ۱۳۸۳: ۲۰۴) و عطار در تذکرة‌الاولیاء راجع به عظمت مقام او در تصوف و شاگردی او نزد شاه کرمانی نوشته‌است (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ۴۹۷). ابوعثمان در سفری که با شاه کرمانی به نیشابور کرد، نزد ابوحنیفه حداد نیشابوری ماند. اما همچنان باب مرادده بین او و شاه، دست‌کم از طریق نامه‌نگاری، باز بوده‌است. سلمی از دو نامه ابوعثمان به شاه یاد کرده‌است (سلمی، ۲۰۰۱، ج: ۱، ۲۹۵) و (سلمی، ۲۰۱۰: ۴) خرگوشی نیز در تهذیب‌الأسرار جمله‌ای از یک نامه شاه به ابوعثمان حیری را نقل کرده‌است (خرگوشی، ۱۹۹۹: ۵۳۵). بیشترین اطلاعاتی که از احوال و اقوال شاه کرمانی باقی مانده‌است از طریق ابوعثمان حیری حفظ و نقل شده‌است. ابوعثمان، کتاب یا دفتری داشته که در آن سخنان شاه را نوشته بوده‌است. سلمی سخنان شاه کرمانی را از طریق دو تن از شاگردان خاص و محبوب ابوعثمان یعنی عبدالله رازی و ابوعمرو بن نجید نقل کرده‌است. ده مورد از این نوع سخنان شاه که به تصریح سلمی از دفتر مخصوص ابوعثمان حیری نقل شده را در منابع ذیل می‌توان دید: (سلمی، ۲۰۰۹: ۶۴؛ ۵۵) // (سلمی، ۲۰۱۰: ۳۱) // (فاتح ۲۶۲ گ ۲۳۲ ب) // (سلمی، ۲۰۰۱: ۲/۱۲۹ سه مورد) // (سلمی، ۲۰۰۱: ۲/۱۴۳؛ فاتح ۲۶۲ گ ۲۵۹ ب) // (سلمی، ۲۰۰۱: ۲/۱۸۳؛ ۲/۲۱۰).

۳-۱-۳. عبدالله رازی

ابومحمد عبدالله بن محمد رازی شعرانی (د. ۳۵۳ق). سلمی در طبقات‌الصوفیه درباره او می‌نویسد که با بسیاری از بزرگ‌ترین مشایخ تصوف مصاحبت کرده بود و خود از بزرگ‌ترین مشایخ نیشابور در روزگار خویش و از برجسته‌ترین یاران ابوعثمان حیری بود. ابوعثمان او را تکریم می‌کرد و بزرگ می‌داشت و قدرش را می‌دانست. عبدالله رازی از عالمان علوم تصوف بود. کتاب‌های بسیاری نوشت و روایت کرد و ثقه بود: «رازی‌الأصل؛ و مولده و منشأه بنیسیاور. صحب الجنید بن محمد و أباعثمان و... و غیرهم من مشایخ القوم. و هو من جلة أصحاب أبي عثمان. و كان أبوعثمان يكرمه ويجله ويعرف له محله. و هو من أجل مشايخ نيسابور في وقته. و كان عالماً بعلوم الطائفة و كتب الحديث الكثير و رواه و كان ثقة» (سلمی، ۱۹۶۹: ۴۵۱).

در بین بیست سخن از اقوال سه‌گانه شاه کرمانی ۸ مورد آن‌ها (شماره‌های ۵ و ۶ و ۷ و ۸ و ۹ و ۱۰ و ۱۲ و ۱۵) به نقل عبدالله رازی و تصریح او از روی کتابی که ابوعثمان حیری از سخنان شاه داشته، نقل شده‌است. در آغاز همه این اقوال، این عبارت آمده‌است: «سمعتُ عبد الله بن محمد الرازی يقول: كتبتُ من كتاب أبي عثمان و ذكر فيه أنه من كلام شاه، ثلاثة من علامات...» از این ۸ مورد سه مورد آن‌ها (شماره‌های ۷ و ۸ و ۱۵) از اقوال مشترک شاه و ذوالنون هستند که از کتاب حقایق‌التفسیر سلمی نقل شده‌اند. شماره ۱ هم که از همین کتاب نقل شده قاعدتاً باید از منقولات عبدالله رازی از همین طریق باشد.

۳-۱-۴. ابوعمرو بن نجید

ابوعمرو اسماعیل بن نجید (د. ۳۶۶ق)؛ سلمی در طبقات‌الصوفیه درباره او می‌نویسد که اسماعیل بن نجید جدّ مادری اوست و با جنید ملاقات کرده بود و خود از بزرگ‌ترین مشایخ در روزگار خود و از برجسته‌ترین یاران ابوعثمان حیری بود. او آخرین نفری بود از یاران ابوعثمان که درگذشت و در روایت ثقه بود: «...جدی لأمی، صحب أباعثمان الحیری و هو من كبار أصحابه. و هو آخر من مات من أصحاب أبي عثمان و لقی الجنید. و كان من أكبر مشايخ وقته. و كان ثقة» (سلمی، ۱۹۶۹: ۴۵۴).

قول هشتم از مشترکات شاه و ذوالنون را سلمی از طریق ابوعمرو بن نجید نقل کرده‌است. سلمی در کتاب طبقات‌الصوفیه با ذکر عبارت «رأيتُ بخط جدی، أبي عمرو إسماعیل بن نجید» (سلمی، ۱۹۶۹: ۱۹۲) یادآوری کرده که این قول شاه بن شجاع کرمانی، و قول پیش و پس آن را از خط جدش نقل کرده‌است.

این قول را ابونعیم اصفهانی در حلیه‌الاولیاء یک‌بار به نام شاه و یک‌بار به نام ذوالنون مصری نقل کرده‌است. ابونعیم در ذکر شاه این سخن را به نقل از احمد بن ابوعمران هروی از قول ابوعمرو بن نجید نقل کرده‌است (الأصفهانی، بی‌تا: ج ۱۰ ص ۳۹۴).

اما یک بار دیگر در ذکر ذوالنون مصری این سخن با سخنی از ابوعثمان حیری ترکیب شده و به شکلی مغلوپ به روایت از شخصی به نام عثمان بن محمد از احمد بن محمد بن سهل نیشابوری از قول ابوعثمان سعید بن عثمان خیاط به ذوالنون منسوب شد است: «لا تتقن بموده من لایحیک إلا معصوما و وال من صحبک و وافقک علی ما تحب و خالفک فیما تکره فانما یصحب هواه، و من صحب هواه فانما هو طالب راحة الدنيا» (الأصفهانی، بی تا، ج ۹: ۳۷۶).

چنان که گفته شد روایت این قول به نام ذوالنون مصری مغشوش و مغلوپ است به این شرح که: قسمت نخستین این قول که با لا تتقن (و نه لا تتقن چنان که در حلیه/الأولیاء آمده) صحیح است، سخن ابوعثمان حیری نیشابوری شاگرد مشهور شاه کرمانی است که حیری آن را به شاگرد خویش ابوعمرو بن نجید گفته است. این سخن در منابع متعددی به نام حیری نقل شده است از جمله در *اللمع فی التصوف* (۲۰۸) رساله قشیریة (۱۷۱) *البیاض و السواد* (۱۷۴) *شرح التعرف* (۱/۲۳۶) *تاریخ بغداد* (۱۰/۱۴۵) و *المختار من مناقب الأخیار* (۲/۴۹۶).

این کلام ابوعثمان حیری به ابن نجید حکایتی دارد که در بضعی از منابع مذکور در بالا آمده است. اینک حکایت قول مذکور از تاریخ بغداد: «و أخبرنا أبو حازم قال: سمعتُ أبا عمرو بن نجید يقول: سمعتُ أبا عثمان سعید بن إسماعیل يقول: لا تتقن بموده من لایحیک إلا معصوماً. قال أبو حازم: لم یزدنا أبو عمرو علی هذا القدر، فسمعتُ أبا عبدالله بن أبي ذهل يقول: سمعتُ أبا عمرو بن نجید يقول: كنتُ أختلفُ إلى أبي عثمان مدّة فی وقت شبابی، و كنتُ قد حظیتُ عنده، ففضی من القضاء أنى اشتغلتُ مرّة بشيء مما تشغل به الفتيان، فنقل ذلك إلى أبي عثمان، فانقطعتُ عنه بعد ذلك، فانفتقدنی، فأقمتُ علی انقطاعی عنه، و كنتُ إذا رأيتُهُ فی طریق أو من بعيد اختفيتُ فی موضع حتى لا تقع عينه علیّ، فدخلتُ يوماً سكةً من السكك فخرج علیّ أبو عثمان من عطفه فی السكة، فلم أجد عنه محيصاً، فتقدمتُ إليه وأنا دهشٌ متشوشٌ، فلما رأى ذلك، قال لی: یا أبا عمرو لا تتقن بموده من لایحیک إلا معصوماً. هذا منی الحکایة.» شایان ذکر است که ابونصر سراج در *اللمع* می گوید این سخن ابوعثمان را شخصاً از ابوعمرو بن نجید که در این حکایت صاحب واقعه است، شنیده (سراج توسی، ۱۹۱۴: ۲۰۸).

بنابراین با توجه به آنچه در منابع معتبر بالا آمده و قول سراج و حکایت فوق، شکی در اسناد این قول به ابوعثمان حیری و عدم اسناد آن به ذوالنون مصری باقی نمی ماند. اما قسمت دوم قول که با «و قال» (و نه «و وال» چنان که در *حلیه/الأولیاء* آمده) صحیح است، چنان که پیشتر آمد، دو بار از طریق ابوعمرو بن نجید به عنوان قول شاه روایت شده (در *طبقات/الصفیه سلمی و حلیه/الأولیاء*) و یک بار (در *حلیه/الأولیاء*) به شکل مغشوشی سخن ذوالنون دانسته شده است. لذا با توجه به آنچه در باب قسمت اول قول در حلیه و انتساب نادرست آن به ذوالنون مصری گفته شد و نیز انتساب آن به شاه از طریق حیری از قول ابن نجید، از سوی سلمی و نیز از سوی ابونعیم، انتساب آن به شاه کرمانی قطعی است.

۵-۱-۳. خواجه علی سیرجانی

شماره های پنج و شش و هفت از اقوال مشترک شاه کرمانی و ذوالنون مصری به روایت سیرجانی نقل شده اند. خواجه علی بن حسن سیرجانی (د. حدود ۴۷۰ق) صاحب کتاب مهم و معتبر *البیاض و السواد* (برای اطلاعات درباره سیرجانی و *البیاض و السواد* ← پورمختار، ۱۳۹۰) در نقل اقوال شاه شجاع منبع بسیار معتبر و موثقی است. سیرجانی اولاً یکی از مشایخ بزرگ تصوف روزگار خویش است و بسیاری از مشایخ روزگار خود یعنی راویان و شناسندگان اقوال مشایخ سلف را دیده بود: «بنا بر منابع احوال خواجه و مخصوصاً روایت هجویری که او را سیاح وقت و دارای اسفار نیکو معرفی کرده است، خواجه طبعاً باید بسیاری از مشایخ و معاریف عصر خود را ملاقات کرده باشد، بزرگانی چون شیخ عمو، ابوسعید ابوالخیر، هجویری، خواجه عبدالله انصاری، ابوعلی دقاق، ابوالعباس قصاب، ابوالحسن خرقانی، امام قشیری و اقران این بزرگان. قاعدتاً او باید پس از مسافرت های بسیار و دیدار مشایخ روزگار نهایتاً

در سیرجان و در رباط (خانقاه) خود که احتمالاً در جوار تربت شاه کرمانی قرار داشته‌است رحل اقامت افکنده و به‌عنوان آخرین شیخ بزرگ منطقه وسیع کرمان به پرورش مریدان و شاگردان و اطعام فقیران و تألیف کتاب‌های خود پرداخته باشد» (پورمختار ۱۳۹۰: سی).

ثانیاً آنچه در مورد نقل اقوال شاه مهم است آنکه سیرجانی علاوه بر اینکه هم‌شهری شاه بود، نسبت به او ارادت فوق‌العاده می‌ورزید چنان‌که به روایت عطار «خواجه علی سیرگانی پیش تربت شاه نان می‌دادی در کرمان» (عطار، ۱۳۹۸: ۱۳۹۰). علاوه بر این از روایت عطار در تذکرة الاولیاء و دقت در البیاض والسواد می‌توان حدس زد که خواجه معنویت خود را به شاه بن شجاع کرمانی هم مربوط می‌دانسته. خواجه در جوار شاه دفن شده‌است و به احتمال بسیار، رباط خواجه علی هم که در روایت سلفی و کتاب سلجوقیان و غز (ابوحامد کرمانی، ۱۳۷۳: ۵۲۹) از آن نام برده شده‌است، در محل آرامگاه شاه قرار داشته‌است.

خواجه علی سیرجانی در باب معرفه تاریخ مشایخ از کتاب خویش، شاه کرمانی را به‌عنوان سومین شیخ از گروه مشایخ ویژه با عنوان «أحد من الأوتاد» معرفی کرده‌است: «خزانة الحکمة وممدوح أهله، شاه بن شجاع أبو الفوارس الکرمانی...» (البیاض و السواد، ۳۹/۸). می‌دانیم که شاه کرمانی از جوان مردان و علمای قوم بوده و صاحب آثاری که معروف‌ترین آن‌ها مرآة الحکماء بوده‌است. علاوه بر این از طریق شرح شطحیات روزبهان بقلی (روزبهان، ۱۹۸۱: ۳۵) نیز می‌توان دانست که او کتاب دیگری داشته به نام خزانة الحکمة بنابراین خواجه با آوردن خزانة الحکمة هم به نام کتابی از شاه اشاره کرده و هم به حکیم بودن او. به نظر می‌رسد که خواجه در افتتاح کتاب البیاض و السواد با باب الحکمة، نظر به ارادتش به شاه کرمانی و تألیفات او داشته‌است از سوی دیگر دور نیست که او نام پسر خود حکیم را هم بنا به تعلق خاطرش به حکمت و شاه کرمانی که از نظر او مصداق برجسته حکیم بوده‌است نهاده باشد» (پورمختار ۱۳۹۰: بیست‌ونه، سی). از طریق کتاب جغرافیای حافظ ابرو می‌دانیم که فرزندزادگان شاه شجاع کرمانی تا قرن نهم یعنی حدود ۴۰۰ سال پس از خواجه علی حسن همچنان در سیرجان می‌زیسته‌اند (خوافی، ۱۳۷۶: ۳/۱۶). طبعاً تألیفات شاه از جمله کتاب مرآة الحکامی وی نزد خانواده و ارادتمندان او در سیرجان و در رأس آنان خواه علی حسن موجود بوده‌است، و او به مصداق «أهل البیت أدری بما فی البیت» به میراث معنوی شاه اشراف و آگاهی دقیق داشته‌است. مخصوصاً که سیرجانی سخنانی از شاه نقل کرده که در منابع شناخته‌شده دیده نمی‌شود. بنابر آنچه گفته‌شد، اعتبار اقوالی که سیرجانی از شاه کرمانی نقل کرده بسیار زیاد است

۲-۳. علامات سه‌گانه از ویژگی‌های سبکی سخنان شاه کرمانی

یکی از ویژگی‌های سخنان بازمانده از شاه کرمانی آن است که اقوال آغاز شده با واژه علامت در آن‌ها بسیار است. در مروری بر اقوال ۱۰۳ تن از مشایخ معرفی شده در کتاب طبقات الصوفیة سلمی و شمارش تعداد اقوال آن‌ها که با کلمه «علامه» شروع می‌شوند، این آمار به دست آمد: سری سقطی ۲، بایزید بسطامی ۱، معروف کرخی ۲، احمد بن ابی الحواری ۱، ابوحفص حداد ۲، احمد بن عاصم ۱، ابوعثمان حیری ۲، شاه بن شجاع ۷، ابوبکر وراق ۱، ابو عبدالله سجزی ۱، ابوعمر و دمشقی ۱، عبدالله بن محمد خراز ۱، ابوالحسین وراق ۱، ابراهیم قصار ۱، ابوجعفر بن سنان ۱، محمد بن علیان ۲، ابوبکر دققی ۲، ابوعبدالله رودباری ۱.

مشاهده می‌شود که از بین ۱۰۳ شیخ مذکور در طبقات الصوفیة تنها ۱۷ نفر اقوال نشانه‌ای دارند و از ۳۰ مورد سخنان مشایخ که در آن کتاب با واژه «علامه» آغاز شده‌اند ۷ مورد آن‌ها یعنی قریب به یک‌چهارم از شاه کرمانی هستند. سخنان شاه که با واژه «علامت» آغاز شده‌اند را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد، یکی اقوالی که به‌طور کلی به علامات پرداخته‌اند و دیگر اقوالی که در آن‌ها به علامات سه‌گانه اشاره شده‌است و چنان‌که در بحث از کتاب مرآة الحکامی او می‌آوریم، به‌نظر می‌رسد که آن کتاب یا بخشی از آن شامل همین نشانه‌شناسی‌های سه‌گانه می‌بوده‌است.

سُلْمی، قدیمی‌ترین شرح‌حال‌نویس شاه کرمانی در باره تألیفات او نوشته‌است: «و له رسالات مشهوره و المثلثة الّتی سَمّاها مرآة/الحکماء» (سلمی، ۱۹۶۹: ۱۹۲). او رسالات مشهوری دارد و مثلثه‌ای که نامش را مرآة/الحکماء نهاده‌است. از کتاب‌ها و رساله‌های شاه امروزه چیزی در دست نیست. آنچه به نام او باقی مانده حدود هشتاد فقره سخن است که از گفتارها، تفسیرها، کتاب‌ها و نامه‌های او جدا شده و در آثار صوفیانه به‌طور پراکنده نقل شده‌اند. اما مرآة/الحکماء مشهورترین اثر شاه بوده‌است که سُلْمی آن را مثلثه خوانده‌است. مراد از این تعبیر که در کتاب‌های مؤلفان بعد به مثل و مثلث تصحیف شده، دقیقاً معلوم نیست. بعضی از محققان مثلثه را کتابی دانسته‌اند که در آن از سه موضوع نزدیک به یکدیگر صحبت شده باشد (ر.ک: عابدی، ۱۳۸۳: ۷۵۳). اما درباره این اصطلاح وجه دیگری به نظر می‌رسد و آن این که مرآة/الحکماء مجموعه‌ای از سخنان شاه بن شجاع، مشتمل بر نشانه‌های سه‌گانه بوده‌است. در سخنان باقی‌مانده از شاه کرمانی تعداد اقوالی که با واژه علامت شروع شده‌اند بیشتر است: علامت رجاء، علامت انس، علامت حکمت، علامت تقوی... و چنان که از مقایسه سخنان منقول از شاه در طبقات/الصوفیة سُلْمی با اقوالی که از سایر مشایخ در آن کتاب نقل شده دیدیم، بسامد اقوالی از شاه که با کلمه «علامت» شروع شده‌اند چندین برابر سایر مشایخ است. از دیگر سو بسامد سخنانی از شاه که در آن‌ها به علامت‌های سه‌گانه اشاره شده نیز بیش از سایر اقوال اوست: نشان‌های صبر، شکر، حُسن خُلق، تسلط شیطان... همه سه‌گانه است. این‌ها، فرضی را به ذهن متبادر می‌کند که مرآة/الحکماء کتابی بوده که شاه در آن به نشانه‌ها و مخصوصاً نشانه‌های سه‌گانه پرداخته بوده و به همین سبب به مثلثه مشهور بوده‌است. از آنجا که بیشتر اقوال نشانه‌شناسانه شاه، مربوط به تفسیر آیات قرآن هستند فرض مکمل، این است که این کتاب حاوی اقوال تفسیری شاه می‌بوده‌است.

گراملیش در بحث از ابوعثمان حیری می‌نویسد: «شاگرد او عبدالله رازی شعرانی از کتاب/ابوعثمان مطالبی چند برگزیده‌است که در آن‌ها در هر مورد از شاه کرمانی نقل قول می‌شود: «سه چیز نشان شکر است...»، «سه چیز نشان صدق است...»، «سه چیز نشان تفویض است...»، «سه چیز نشان سلامت سینه است...»، «سه چیز نشان هدایت است...» شاه کرمانی در موارد دیگر نیز اغلب از نشان سخن به میان می‌آورد» (گراملیش، ۱۴۰۲، ج ۱: ۲۰۶ و ۲۰۷).

ساختار سه‌گانه در سخنان شاه کرمانی ویژگی مهم سخنان اوست به حدی که تقریباً یک سوم از سخنان بازمانده از او چه با ذکر واژه علامت و چه بدون ذکر آن، دارای این ساختارند. البته از ذوالنون مصری هم سخنانی با این ساختار نقل شده اما بسامد آن‌ها بسیار کمتر از اقوال سه‌گانی شاه است. به‌عنوان نمونه در حقائق/التفسیر سُلْمی اقوال سه‌گانی منقول از شاه بیش از سه برابر این‌گونه اقوال ذوالنون است. در حقائق/التفسیر، ۳ مورد از این نوع سخنان از ذوالنون (ج ۱: ۱۶۷ و ۱۹۰ و ج ۲: ۱۹۴) و ۱۳ مورد از شاه کرمانی (ج ۱: ۲۱۳ و ۲۱۴ و ۲۳۲ و ۳۱۶ و ج ۲: ۱۲۹ سه مورد و ۱۴۳ و ۱۸۳ و ۳۱۴ و نسخه کتابخانه فاتح ب شماره ۲۶۲ گ ۱۳۵ آ و ۲۶۲ ب) نقل شده‌است.

۳-۳. قاعده استناد به اشهر

در یک نگاه تاریخی به مجموعه آفریده‌های زبانی حکیمان، شاعران و سخنوران دیده می‌شود که بسیاری از سخنان ماندگار از گوینده اصلی به شخص/اشخاص دیگری منسوب شده‌اند. این انتساب‌های نادرست گاه به‌عمد از روی حب و بغض یا در جهت استفاده‌های متنوعی که از آن‌ها ممکن بوده‌است، انجام شده و گاه به‌سهو در طی نقل شفاهی از جمله خبط حافظه و... یا در نقل کتبی و به دلایلی از جمله اشکالات مربوط به خط و منابع کتبی صورت می‌گرفته‌است. این امر در مورد جملات حکیمانه و قصار و اشعار کاملاً رایج است. آنچه در این زمینه به‌عنوان قاعده می‌تواند ذکر شود آن است که در این انتساب‌ها معمولاً کلام شخص کم‌شهرت به شخص مشهور منسوب می‌شود. در ادبیات فارسی نمونه‌های این امر بسیار است چنان که بیت‌های به وزن متقارب و با مضمون حماسی معمولاً به فردوسی و بیت‌های به وزن رمل مسدّس مقصور و با مضامین عرفانی/حکمی معمولاً به مولانا و

رباعیات با محتوای خیامانه به عمر خیام منسوب می‌شده‌اند. با توجه به این حقیقت که می‌توان آن را «قاعده انتساب به اشهر» نامید، این فرض که اقوال ذوالنون مصری با شهرت فوق‌العاده او در تاریخ تصوف اسلامی به شاه شجاع کرمانی که به مراتب نسبت به او شهرت کمتری داشته منسوب شده‌باشد طبیعی نمی‌نماید بلکه طبیعی آن است که اقوال شاه کرمانی به ذوالنون مصری منسوب شده‌باشد. این انتساب می‌تواند حاصل اشتباه در نقل‌های مکرر شفاهی یا مکتوب در خانقاه‌ها و نیز بین علاقه‌مندان معارف مشایخ باشد. یا اینکه حتی ممکن است ناشی از سودجویی افرادی که در کار خریدوفروش کتاب‌ها و اجزای سخنان بزرگان می‌بوده‌اند باشد. توضیح اینکه در خریدوفروش کتاب‌ها، رساله‌ها و اجزاء سخنان مشاهیر در ادوار گذشته گاه سودجویانی نام مؤلف کتابی را به نامی جذاب و پرمشتری تغییر می‌داده‌اند تا آن را زودتر/گران‌تر بفروشند. به‌عنوان مثال به‌نظر می‌رسد نام کتاب *البياض والسواد* تألیف خواجه علی حسن سیرجانی به همین دلایل سودجویانه به *جدوة الاصطلاء و حقیقه الاجتلاء* تغییر داده و به محیی‌الدین ابن عربی منسوب شده باشد (نک: پورمختار ۱۳۹۰: ۴۷). با توجه به این قاعده انتساب سخنانی از شاه کرمانی کم‌شهرت به ذوالنون مصری مشهور پذیرفتنی‌تر است تا عکس آن.

۳-۴. حجم فوق‌العاده کتاب *حلیه الأولیاء* و اقوال ذوالنون در آن

کتاب *حلیه الأولیاء و طبقات الأصفیاء* بسیار مفصل است. این کتاب در ۱۰ جلد با حروف ریز چاپ شده‌است که اگر متوسط هر جلد را ۴۰۰ صفحه بگیریم ۴۰۰۰ صفحه می‌شود. متنی با این حجم اگر با حروف معمولی چاپ شود، کتابی با حدود ۱۰۰۰۰ صفحه خواهد شد بدیهی است که در چنین کتابی امکان اشتباه به تناسب حجم آن بالا خواهد بود. از سوی دیگر حجم اقوال منقول از ذوالنون مصری در *حلیه الأولیاء* بیش از اقران اوست. یک مقایسه بین تعداد اقوال منقول از ذوالنون با مشاهیر صوفیان هم‌تراز او نشان‌دهنده کثرت غیرطبیعی اقوال اوست. این در حالی است که در منابع تصوف معمولاً میزان اقوال منقول از بضعی از این اشخاص مثلاً جنید بغدادی بیشتر از اقوال ذوالنون است.

یحیی بن معاذ ۲۶ صفحه^۱، جنید ۱۶ صفحه^۲، سهل بن عبدالله ۲۳ صفحه^۳، بایزید ۷ صفحه^۴، ابوسلیمان دارانی ۲۶ صفحه^۵، ذوالنون مصری ۶۶ صفحه^۶

چنان‌که دیده می‌شود میزان اقوال ذوالنون سه و یا چهار برابر دیگر مشایخ برجسته است و این فرض را پیش می‌آورد که شاید بخش اقوال ذوالنون مصری در *حلیه الأولیاء* به سخنان دیگر بزرگان قوم آمیخته باشد

۳-۵. انتساب سخن شاه کرمانی به ابوسعید ابوالخیر

در بعضی منابع سخنی از ابوسعید ابوالخیر نقل شده‌است که در واقع سخن شاه کرمانی است: شیخ ما گفت من نظر الی الخلق طالت خصوصته معهم و من نظر الیهم بعین الحق استراح منهم (میهنی، ۱۳۸۱: ۱/۲۹۱). این سخن را عطار در ضمن سخنان ابوسعید به این شکل آورده: هر که نظر کند به خلق به چشم خلق خصومت او دراز شود و هر که نظر کند به خلق به چشم حق باز رهد (عطار، ۱۳۹۸: ۹۱۰).

۱. (ج ۹: از ص ۲۵۴ تا ۲۸۰)

۲. (ج ۹: از ص ۲۵۵ تا ۱۸۷)

۳. (ج ۹: از ص ۱۹۰ تا ۲۱۳)

۴. (ج ۱۰: از ص ۳۳ تا ۴۰)

۵. (ج ۱۰: از ص ۲۵۴ تا ۲۸۰)

۶. (ج ۹: از ص ۳۳۱ تا ۳۹۵ و ج ۱۰ ص ۳ تا ۴)

شفیعی کدکنی در تعلیقات/سررالتوحید در این باره می‌نویسد: «مسلماً گفته بوسعید نیست، بلکه او روایت‌کننده سخن دیگری است. اصل سخن از شاه بن شجاع کرمانی است که: من نظر الی الخلق بعینه طالت خصومته معهم ومن نظر الیهم بعین الله عذرهم فیما هم فیہ و قلّ اشتغاله بهم. و همین سخن او را سلمی به گونه‌ای دیگر نقل کرده‌است در ذیل آیه لا تثریب علیکم، قال شاه الکرمانی من نظر الی الخلق بعین الحق سلم من مخالفاتهم ومن نظر الیهم بعینه أفنی آیامه فی مخاصماتهم ألا تری یوسف لما علم مجاری القضاء عذر إخوته فقال لا تثریب علیکم الیوم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲/۸۲۱).

این سخن را سلمی در رساله الملامتیة خود به روایت از جدش به نام شاه نقل کرده‌است: سمعتُ جدی إسماعیل بن نجید یحکی عن شاه الکرمانی أنه قال: من نظر الی الخلق بعینه طالت خصومته معهم ومن نظر الیهم بعین الحق عذرهم فیما هم فیہ وعلم أنهم لا یستطیعون غیر ما جبروا علیه (سلمی، ۱۳۷۲: ۲/۴۲۶). سلمی این سخن شاه را یک بار دیگر هم در رساله جوامع آداب الصوفیة نقل کرده (سلمی، ۱۳۷۲: ۱/۳۵۷) و یک بار هم در حقایق التفسیر (فاتح ۲۶۲ گ ۱۳۵ آ) ابونعیم نیز آن را در حلیة الأولیاء به نام شاه آورده‌است (الأصفهانی، بی‌تا: ۱۰/۲۳۷).

بنابر آنچه آمد در صحت انتساب این قول به شاه کرمانی تردیدی نیست. به نظر می‌رسد این سخن شاه را شیخ بوسعید بر زبان رانده و مریدان/دوستان او به عنوان اینکه سخن خود اوست یادداشت و نقل کرده‌اند.

۳-۶. انتساب سخن شاه به بایزید بسطامی

سخنی که در بند پیشین از شاه نقل کردیم، در کتاب النور به سه شکل نزدیک‌به‌هم، نقل و به بایزید بسطامی منسوب شده‌است: من نظر الی الخلق بعین العلم مقتهم و هرب الی الله عزوجل ومن نظر الیهم بعین الحقیقة عذرهم وکان طریقاً لهم الیه. (بدوی، بی‌تا: ۱۰۵)

من نظر الی الناس بالعلم مقتهم ومن نظر الی الناس بالحقیقة رحمهم (همان: ۱۰۸).

من نظر الی الخلق بالخلق أبغضهم ومن نظر الی الخلق بالخالق رحمهم (همان: ۱۰۹).

این سخن با آنچه از قول شاه کرمانی در بند پیشین نقل کردیم تفاوت دارد اما ساختار اصلی آن با سخن شاه یکسان است. این سخن شاه را ابوعبدالرحمن سلمی از قول جد خودش ابوعمر بن نجید و نیز در حقایق التفسیر در تفسیر آیه قال لا تثریب علیکم الیوم (یوسف، ۹۲)، به نام شاه آورده‌است. با توجه به آنچه درباره وثاقت اقوال منقول از سلمی از طریق جدش در بالا گفتیم انتساب این سخن به شاه کرمانی مستندتر از انتساب آن به بایزید است. نیز با توجه به آنچه در بالا درباره انتساب به شهر گفتیم طبیعتاً با شهرت فوق‌العاده‌ای که بایزید بسطامی در تصوف داشته و دارد انتساب قول شاه به او طبیعی‌تر می‌نماید تا برعکس.

۳-۷. انتساب سخن شاه به أبوعثمان حیری

وقال شاه: الإخلاص نسیان رؤیة الخلق بدوام النظر الی الله عزوجل (السیرجانی، ۱۳۹۰: ۲۶۱).

این سخن را که خواجه علی سیرجانی به نام شاه آورده، در تهذیب‌الأسرار (خرکوشی ۱۹۹۹: ۱۸۰) و رساله قشیریة (قشیری ۱۹۸۹: ۳۱۶) با تفاوت اندکی (الإخلاص نسیان رؤیة الخلق بدوام النظر الی (فضل) الخالق) به أبوعثمان حیری نیشابوری منتسب شده‌است. با توجه به آنچه پیش ازین درباره اعتبار روایت اقوال شاه از طریق خواجه علی سیرجانی گفتیم، استناد این قول به شاه کرمانی موثق‌تر است. از سوی دیگر دیدیم که أبوعثمان حیری به عنوان مهم‌ترین شاگرد شاه کرمانی دفتری از اقوال شاه داشته که دیگرانی از قبیل عبدالله رازی از آن نقل می‌کرده‌اند. طبیعی است که خود ابوعثمان حیری نیز اقوالی از شاه را از آن دفتر یا از حافظه در مجالس خویش نقل کرده باشد و حاضران مجلس آن سخن را گفته خود او محسوب و به نام او نقل کرده باشند. با توجه

به تفات انتهای این قول در نقل سیرجانی و رساله قشیریه، محتمل است که روایت رساله ترکیبی از قول شاه و شرح آن توسط ابوعثمان حیری باشد.

طول العتاب فرقة و ترک العتاب حشمة (خطیب بغدادی، ۲۰۰۱: ۱۰/۱۴۵).

خطیب بغدادی به یک واسطه از ابوبکر پسر ابوعثمان حیری نقل می‌کند که این سخن را از پدر خویش شنیده‌است. اما این قول در واقع بخشی از یک نامه شاه کرمانی به ابوعثمان حیری است که خرگوشی در تهذیب/الأسرار آورده‌است: و کتب شاه الکرمانی إلى أبي عثمان: أما بعد فإن ترک العتاب وحشة و طول العتاب فرقة» (خرگوشی، ۱۹۹۹: ۵۳۵). ظاهراً این سخن را ابوعثمان نقل کرده و پسر او آن را شنیده و آن را کلام پدر خود دانسته و با تقدیم و تأخیری در اجزای سخن روایت کرده‌است. تصریح خرگوشی در تهذیب/الأسرار در باب این قول به‌عنوان بخشی از آغاز یک نامه شاه به ابوعثمان، تردیدی در انتساب آن به شاه کرمانی باقی نمی‌گذارد.

نتیجه‌گیری

در بین حدود هفتاد قول که از شاه بن شجاع کرمانی (م. ۲۸۸ق) باقی مانده‌است، ۸ قول با ذوالنون مصری (م. ۲۴۵ق) و یک قول با بایزید بسطامی (م. ۲۶۱ق) و دو قول با ابوعثمان حیری نیشابوری (م. ۲۹۸ق) و یک قول با ابوسعید ابوالخیر (م. ۴۴۰ق) مشترک است. در مقاله حاضر، در باب گوینده اصلی این سخنان بحث شده و با توجه به استدلال‌های ذیل، انتساب این سخنان به شاه کرمانی مرجح دانسته شده‌است: اعتبار و وثاقت بالای راویان سخنان شاه کرمانی، قاعده استناد به اشهر، توجه به اقوال سه‌گانی به‌عنوان یک ویژگی سبکی سخنان شاه شجاع کرمانی، حجم فوق‌العاده کتاب حلیه/الأولیاء و سخنان ذوالنون در آن که امکان اشتباه را بیشتر می‌کند.

منابع

- الاصفهانى، ابونعیم (بی تا). *حلیه الأولیاء وطبقات الأصفیاء*، بیروت: دار الفکر.
- ابن الاثیر (۲۰۰۳/۱۴۲۴). *المختار من مناقب الأخیار*، تحقیق مأمون الصّاعرجی، عدنان عبدربه، محمد اديب الجادر، الامارات العربیة المتحدة: مرکز زاید للتراث والتاریخ.
- ابوحامد کرمانی (۱۳۷۳). *سلجوقیان و غز در کرمان*، تحریر میرزا محمدابراهیم خبیصی، تصحیح باستانی پاریزی، تهران: انتشارات کورش.
- انصاری هروی، خواجه عبدالله (۱۳۸۶). *طبقات الصوفیه*، تصحیح محمد سرور مولایی، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس.
- بدوی، عبدالرحمن (۱۹۷۸). *سطحات الصوفیة*، کویت: وكالة المطبوعات.
- بقلی شیرازی، روزبهان (۱۹۸۱). *شرح سطحات*، به تصحیح و مقدمه فرانسه هانری کرین، تهران: انستیتو ایران و فرانسه.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۸). «سلمی نیشابوری»، در *دانشنامه زبان و ادب فارسی*، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- پورمختار، محسن (۱۳۹۰). *مقدمه بر البیاض و السواد*، چاپ اول، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران و دانشگاه آزاد برلین آلمان.
- پورمختار، محسن (۱۳۹۷). *شاه شجاع کرمانی*، کرمان: انتشارات یادگاران همایون.
- خرگوشی نیشابوری، عبدالملک بن محمد ابراهیم (۱۹۹۹). *تهذیب الأسرار*، به کوشش بسام محمد بارود، چاپ اول، المجمع الثقافی، ابوظبی.
- خطیب بغدادی (۲۰۰۱). *تاریخ بغداد*، تصحیح بشّار معروف عوّد، بیروت: دارالغرب الاسلامی.
- خوافی، شهاب‌الدین عبدالله (حافظ ابرو). (۱۳۷۸). *جغرافیای حافظ ابرو*، به تصحیح صادق سجادی، تهران: مرکز نشر میراث مکتوب.
- سراج طوسی، عبدالله بن علی (۱۹۱۴ م). *اللمع فی التصوف*، تصحیح رنولد الن نیکلسون، لیدن: انتشارات بریل.
- سلمی نیشابوری، ابو عبدالرحمان (۱۹۶۹). *طبقات الصوفیة*، به تصحیح نورالدین شریبه، چاپ دوم، قاهره: مکتبه المیانجی.
- سلمی نیشابوری، ابو عبدالرحمان (۲۰۰۱/۱۴۲۱). *حقائق التفسیر*، تحقیق سید عمران، چاپ اول، بیروت: دارالکتب العلمیه.
- سلمی نیشابوری، ابو عبدالرحمان (۲۰۰۹). *رسائل صوفیة*، به تصحیح گرهارد باورینگ؛ بلال أرفه لی، چاپ اول، بیروت: دارالمشرق.
- سلمی نیشابوری، ابو عبدالرحمان (۲۰۱۰). *مسائل وتأویلات صوفیة*، به تصحیح بلال أرفه لی؛ جرهارد بورینگ، چاپ اول، بیروت: دارالمشرق.
- سلمی نیشابوری، ابو عبدالرحمان (۱۳۷۲). *مجموعه آثار ابو عبدالرحمن سلمی*، گردآوری نصرالله پورجوادی، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- سلمی نیشابوری، ابو عبدالرحمان، *حقائق التفسیر*، نسخه شماره ۲۶۲ استانبول: کتابخانه فاتح.
- السیرجانی، ابوالحسن علی بن الحسن (۱۳۹۰). *البیاض و السواد من خصائص حکم العباد فی نعت المرید والمراد*، تصحیح محسن پورمختار، چاپ اول، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران و دانشگاه آزاد برلین آلمان.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۱). *مقدمه و تعلیقات اسرار التوحید*، چاپ پنجم، تهران: انتشارات آگه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷). *تعلیقات الهی نامه عطار*، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.
- عابدی، محمود (۱۳۸۳). *تعلیقات کشف المحجوب هجویری*، چاپ اول، تهران: انتشارات سروش.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۹۸). *تذکره الاولیاء*، به تصحیح محمدرضا شفیی کدکنی، تهران: انتشارات سخن.
- عقیقی، ابوالعلاء (۱۳۷۲). *الملامتیة الصوفیة وأهل الفتوة*، ترجمه مهدی تدین، در مجموعه آثار ابو عبدالرحمن سلمی، گردآوری نصرالله پورجوادی، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- قشیری، عبد الکریم (۱۹۸۹). *الرسالة القشیریة*، تصحیح عبد الحلیم محمود و...، قاهره: دار الشعب.
- گراملیش، ریشارد (۱۴۰۱). *پیشگامان کهن تصوف*، ترجمه شیرین شادفر، تهران: انتشارات حکمت.
- محمد بن منور (۱۳۷۶). *اسرار التوحید فی مقامات الشیخ أبی سعید*، تصحیح محمدرضا شفیی کدکنی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات آگه.
- مستملی بخاری، اسماعیل بن محمد (۱۳۶۳). *شرح التعرف لمذهب التصوف*، به تصحیح محمد روشن، تهران: اساطیر.

هُجْویری، علی بن عثمان (۱۳۸۳). کشف‌المحجوب، تصحیح محمود عابدی، چاپ اول، تهران: انتشارات سروش.



Validation of Stories Related to the Relationship between Abolghasem Qoshairi and Abu Saeed Abolkhair in *Asrar al-Tawhid*: A Critique of Qoshairi's Visage in *Asrar al-Tawhid*

Amir Hossein Hemati 

Associate Professor, Department of Persian language and literature, Faculty of Humanities, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran . E-mail: Amir.hemati@iaushk.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 20 January 2024

Received in revised form 24

May 2024

Accepted 29 June 2024

Published online 08 September
2024

Keywords:

Qoshairi, Abu Sa'id Abu al-Khair, *Asrar al Tawhid*, MaQameh Kohan, Al-Siyah in the history of Neyshabur

ABSTRACT

The fifth century (AH), within the historical course of the formation and evolution of Sufism, is one of the golden eras of this ideology and profession, in terms of growth and development. Different epochs of this century have actually witnessed the existence and emergence of many great figures and the appearance and perfection of famous scholars. The study of the surviving authorities of the great scholars of this century reveals that there have been relations of a kind of mastery and discipleship as well as friendship and companionship and sincere familial ties among a large number of them, regardless of simultaneity of time and place. Two of the most famous Sheikhs and the most well-known scholars of this century are Abolghasem Qoshairi and Abu Sa'id Abul Khair, although some researchers have denied the relationship of these two Sheikhs with each other, and have tried to consider any relevant existing historical documents as fake. The present study seeks to clarify the relationship of these two Sheikhs based on the existing ancient documents, and through citing what confirms the authenticity of such documents. The second general purpose of this research is to demonstrate the historical route and the gradual evolution of writing technology in Persian. The third aim is to prove that lack of mentioning the names of some scholars of different ages in a number of classic books or in other sources of Sufism, cannot rule out the absence of relationship among them. The findings of this study indicate that there has been a special relationship between Qoshairi and Abu Sa'id, not only in terms of personal association, but also concerning their strong familial ties.

Cite this article: Hemati , A. H. (2024). Validation of Stories Related to the Relationship between Abolghasem Qoshairi and Abu Saeed Abolkhair in *Asrar al-Tawhid*: A Critique of Qoshairi's Visage in *Asrar al-Tawhid*. *Persian Language and Literature*, 77 (249), 36-56. <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.60177.3627>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

DOI: <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.60177.3627>

اعتبارسنجی حکایات مرتبط با مناسبات ابوالقاسم قشیری با ابوسعید ابوالخیر در اسرار التوحید

امیر حسین همتی

دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران. رایانامه: hematiamir80@yahoo.com

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	قرن پنجم در سیر تاریخی تصوف، دوران طلایی این مسلک، از نظر بالندگی است. ظهور مشایخ متعدد، و همچنین کمال تعدادی از عالمان عارف را در این دوران می‌توان دید. بررسی احوال و مقامات برجای‌مانده از معارف این روزگار، مشخص می‌کند میان برخی از ایشان، صرف‌نظر از تقارن در ایام حیات، یا اشتراک در زیست‌بوم، روابطی از نوع استادی و شاگردی، یا پیوندهای مرادی و مریدی، و همچنین ملاقات و مروده، برقرار بوده است. دو تن از نام‌آوران زمانه مذکور که مناسباتی ویژه میان ایشان وجود داشت، ابوالقاسم قشیری و ابوسعید ابوالخیر هستند. این در حالی است که برخی بر مبنای چند استدلال کلی، ضمن انکار مرادوات این دو، هر سند تاریخی‌ای را که در این باب وجود دارد، ساختگی می‌دانند. این جستار در پی آن است تا ضمن بحث درباره این استدلال‌ها، با بهره‌گیری از اسناد کهن، و استناد به آنچه مؤید اعتبار آن‌هاست، صحت یا سقم مناسبات این دو را آشکار کند. نتایج حاصل از این پژوهش مؤید آن است که میان قشیری و ابوسعید، مرادواتی ویژه، نه فقط میان دو شخص، بلکه تا حد شکل‌گیری روابط مستحکم خانوادگی، برقرار بوده است.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۳۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۳/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۰۹ تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸	
کلیدواژه‌ها: ابوالقاسم قشیری، ابوسعید ابوالخیر، اسرار التوحید، السیاق لتاریخ نیساپور.	

استناد: همتی، امیرحسین. (۱۴۰۳). اعتبارسنجی حکایات مرتبط با مناسبات ابوالقاسم قشیری با ابوسعید ابوالخیر در اسرار التوحید، زبان و ادب فارسی، ۷۷ (۲۴۹)، ۳۶-۵۶.

<http://doi.org/10.22034/perlit.2024.60177.3627>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

مقدمه

تعلیقات و مقدمه‌ای مبسوط که بر آخرین تصحیح *اسرارالتوحید* نگاشته شد، از نمونه‌های فاخر پژوهش در روزگار معاصر است. در این مقدمه و تعلیقه، مسائلی متعدد در رابطه با معرفی احوال ابوسعید مطرح، و به تبیین آن‌ها توجه نشان داده شده‌است. یکی از این مسائل، مُراودات و مناسبات بوسعید، با نام‌آوران روزگار است. این بررسی، ذیل عنوان «بوسعید در میان صوفیان عصر او» صورت گرفته‌است. در مدخل مذکور، ضمن بیان این مطلب که ابوسعید با «اکثریت عارفان برجسته عصر خویش برخورد و دیدار داشته» (ابن منور، ۱۳۷۱: سی‌وهفت) معاصران او، از جمع صوفیان، به سه گروه تقسیم شده‌اند:

گروه نخست، کسانی هستند که ابوسعید در جوانی، محضر آنان را درک کرد. اشخاصی نظیر «بشر یاسین، ابوالفضل حسن سرخسی، لقمان سرخسی، قصاب آملی، عبدالرحمن سلمی و ابوعلی دقاق» در این گروه جای دارند. (ر.ک: همان). گروه دیگر، اشخاصی از اقران سنی ابوسعید، یا سال‌دیده‌تر از او هستند که شیخ با ایشان دیدار و گفت‌وگو، یا حشرونشر داشت. گروه سوم نیز کسانی را شامل می‌شود که نسبت به ابوسعید، مقام ارادت و شاگردی داشتند. در میان این اشخاص از «ابوبکر نساج، ابوعلی فارمدی و ابوعمر و بشخوانی» می‌توان یاد کرد (ر.ک: ابن منور، ۱۳۷۱).

مصحح *اسرارالتوحید*، در تکمیل این طبقه‌بندی، برای گروه دوم، دو زیرمجموعه لحاظ کرده‌است:

الف: کسانی که نسبت به ابوسعید، ارادتمند بوده با او توافق حال و مقال داشتند. در این زیرمجموعه «ابوالحسن خرقانی، ابوالقاسم کُرکانی، ابوالعباس شقانی و ابوعبدالله داستانی» جای گرفته‌اند.

ب: کسانی که با ابوسعید بر سر عناد و رقابت بودند. در این زیرمجموعه از «ابوعبدالله باکویه، ابومسلم فارسی، عبدالله انصاری و ابوالقاسم قشیری» یاد شده‌است.

پس از ارائه این دو زیرمجموعه، درخصوص روابط انصاری و هم‌چنین قشیری با بوسعید، توضیحی به این شرح آمده که:

دو تن از رجال برجسته تاریخ تصوف ایرانی که از اقران بوسعید بوده‌اند، و هر دو از مخالفان سرسخت بوسعید به‌شمار می‌روند، عبارت‌اند از خواجه عبدالله انصاری و ابوالقاسم قشیری. بی‌گمان، اختلاف این دو با بوسعید دارای ریشه‌های عمیق و گسترده‌ای بوده‌است. اگرچه مؤلف *اسرارالتوحید* با آوردن چندین داستان، خواسته‌است انکار ایشان را سرانجام به ارادت و تسلیم در برابر بوسعید بازگرداند، اما قراین تاریخی و اسناد دیگر این موضوع را تأیید نمی‌کند. از مطالعه آثار قشیری می‌توان دریافت که وی ارادتی به بوسعید نداشته و شاید هم هیچ دیدار و برخوردی با وی نداشته‌است. زیرا در هیچ‌یک از کتاب‌های خویش، نامی از بوسعید به میان نیاورده‌است و از قراین دیگر نیز می‌توان دریافت که آنان در مشرب عرفانی خویش تفاوت‌های بنیادی داشته‌اند و قشیری مردی سخت‌گیر و متعصب و مغرور به علم و دانش خویش بوده و در مسائلی از اصول تصوف، از جمله مسئله حلاج، درست نقطه مقابل بوسعید بوده‌است. و تصور من بر آن است که مریدان بوسعید آن همه داستان‌ها را فقط برای همین ساخته‌اند که در جمع شیفتگان بی‌شمار بوسعید جایی هم برای استاد امام عبدالکریم بن هوازن قشیری... باز کنند (ابن منور، ۱۳۷۱: چهل).

مستنداتی که نظریه فوق بر مبنای آن‌ها ارائه شده، سه مورد کلی هستند:

۱. قراین تاریخی و اسناد دیگر، مناسبات قشیری با ابوسعید را تأیید نمی‌کنند؛
۲. قشیری در هیچ‌یک از کتاب‌های خویش، نامی از بوسعید به میان نیاورده‌است؛

۳. ایشان در مشرب عرفانی، تفاوت‌های بنیادی داشته‌اند.

استناد تمام‌عیار به این نظریه و نتیجه حاصل از آن (بی‌آنکه پژوهشی در رابطه با تأیید یا عدم تأیید آن صورت گیرد) منجر به نگارش مقاله‌ای تحت عنوان «چهره قشیری در اسرارالتوحید» شده‌است. (ر.ک: محبتی، ۱۳۹۱: ۸۹ - ۱۰۸).

نظریه‌ای که مصحح اسرارالتوحید، همراه با قیدهای احتیاطی «شاید هم» و «تصور من بر آن است»، در زمینه مناسبات قشیری با ابوسعید بیان کرده، و استناد تام به آن، سبب شده تا مؤلف مقاله مذکور با یک سو نهادن جانب احتیاط، و با توسل به تفسیرهایی که بعضاً از واقعیت‌های تاریخی و حتی از محتوای برخی حکایت‌ها، فرسنگ‌ها فاصله دارد، هر آنچه را در اسرارالتوحید درباره روابط قشیری با ابوسعید آمده، حکایت‌های دروغین معرفی کند.

با توجه به اینکه محتوای مقاله مورد اشاره، مشتمل بر سهوهایی فاحش و لغزش‌هایی چندگانه است، ضروری است نسبت به کاستی‌های آن، اطلاع در اختیار باشد تا عیار مباحث مطرح شده و نتایج حاصل از آن (فارغ از هرگونه جهت‌گیری) آشکار شود. در مقاله مذکور چندین عامل مهم، سبب شده تا مؤلف ضمن ارائه تفسیرهای ذوقی و بعضاً ناصواب، نتیجه‌گیری شتاب‌زده‌ای نیز عرضه کند. یکی از این عوامل، به سهوهایی چندگانه مربوط است که در متن مقاله، دیده می‌شود. دیگر عامل، بی‌توجهی به مستندات متعدد تاریخی است، که در زمینه مناسبات قشیری با ابوسعید، در دیگر متون صوفیانه و حتی غیرصوفیانه آمده‌است. سومین عامل نیز، عدم التفات به تمامی متغیرهایی است که در رابطه با تشریح مرادوات قشیری با ابوسعید می‌بایست به آن‌ها عنایت نشان داده می‌شد، اما در مقاله مذکور، کاملاً مورد غفلت قرار گرفته‌است.

عمده‌ترین لغزش مقاله مذکور، آن است که مؤلف با اعتماد کامل به فهرست بسامدی نام‌های اسرارالتوحید، و بدون مراجعه به متن کتاب، عنوان دارند:

از قشیری ۲۳ بار در جای‌جای کتاب نام برده می‌شود و حدود سیزده داستان مستقل و چندین داستان مرتبط را در کتاب از آن خود می‌سازد (محبتی، ۱۳۹۱: ۹۳).

اینکه از قشیری در کل اسرارالتوحید، فقط ۲۳ بار نام برده شده، کاملاً اشتباه است. دلیل بروز این خطا، بی‌توجهی به متن کتاب، و اعتماد به فهرست اعلام است. فهرستی که در این مورد مشخص، اشتباه تنظیم شده‌است. در فهرست اعلام اسرارالتوحید، بسامد نام ابوالقاسم قشیری، ۲۳ مورد است (ر.ک: ابن منور، ۱۳۷۱: ۴۰۶). این در حالی است که به دلیلی نامعلوم، ذکر ابوالقاسم قشیری، که در صفحات «۷۶، ۷۷، ۷۹، ۸۰، ۸۱ و ۸۳» کتاب، شاهد تکرار آن در قالب حکایت‌های مهم هستیم، در این فهرست نیامده‌است.

عدم ذکر شماره این صفحات، در حالی است که مجموعاً ده حکایت مرتبط با مناسبات قشیری با ابوسعید، در صفحات مذکور جای دارد. پیوستگی صفحات ۷۶ تا ۸۳ و ذکر ده حکایت پی‌درپی در این باب، نشان‌دهنده ارتباط موضوعی این حکایات با یکدیگر است. این ده حکایت، از جانب مؤلف مقاله، نادیده گرفته شده، جزو متغیرهای تحقیق به‌شمار نیامده‌است.

با این توضیحات می‌توان گفت در اسرارالتوحید، مجموعاً ۳۳ بار از قشیری یاد شده‌است. این یادکردها نیز مجموعاً مشتمل بر ۳۲ حکایت هستند. حکایت‌هایی که از محتوای بسیاری از آن‌ها، در تبیین مرادوات قشیری با ابوسعید استفاده فراوان می‌توان کرد. ۲۸ حکایت به روابط قشیری با ابوسعید، در زمان حیات بوسعید و به روزگار حضور او در نیشابور اختصاص دارند. ۲ حکایت، به پس از مرگ بوسعید، و چگونگی برخورد قشیری با آن واقعه مربوط می‌شوند. ۲ حکایت نیز مشتمل بر روابط فرزندان و نوادگان این مشایخ با یکدیگر هستند.

این ۳۲ حکایت، بر اساس نظمی خاص، در کتاب جای گرفته‌اند. به‌گونه‌ای که از ابتدای حضور ابوسعید در نیشابور، و موضع‌گیری سرسختانه قشیری در برابر او، و چگونگی تغییر موضع و تبدیل انکار به اقرار، و حتی برقراری روابطِ حسنه خانوادگی، و ادامه این روابط، پس از وفات مشایخ مذکور، در قالبِ روابطِ فرزندان و نوادگان را بازگو می‌کنند.

این امر، مبین آن است که مؤلفِ *اسرارالتوحید*، بر اساس محتوای حکایت‌ها، و با عنایت به افرادِ نقش‌آفرین، و همچنین بر مبنای زمان وقوع هر یک از این رویدادها، «زمانِ خطی» را برای درج این حکایات، در نظر داشته‌است. این در حالی است که مؤلفِ مقاله، بی‌توجه به این موضوعِ مشهود، و برای دستیابی به نتایجِ موردنظر، زمان این حکایات را «زمانِ حلقوی» معرفی کرده‌است (ر.ک: محبتی، ۱۳۹۱: ۹۶).

از مجموع ۳۲ حکایت، محتوا و مضمون ۹ حکایت به‌گونه‌ای است که در آن‌ها فقط به مقتضای سخن، از قشیری ذکر به میان آمده. از این حکایت‌ها، در تبیینِ روابطِ قشیری با ابوسعید، بهره‌ای چندان نمی‌توان بُرد. جالب توجه اینکه، ۸ روایت از این حکایات، چنان هستند که در هیچ‌کدام از کتاب‌های «حالات و سخنان» و همچنین در «مقامات کهن و نویافته» نشانی از آن‌ها یافت نمی‌شود. اما ۲۳ حکایت دیگر، به‌نوعی هستند که چه به‌صورت مستقیم، و چه به‌شکل غیر مستقیم، گوشه‌ای از روابطِ متقابل این دو شیخ را آشکار می‌سازند.

دیگر سهو مقاله مورد اشاره، آن است که مؤلف با نادیده گرفتنِ مهم‌ترین حکایات (که در همان صفحات ۷۶ تا ۸۳ آمده‌اند) برخی از کم‌اهمیت‌ترین حکایاتِ نه‌گانه را مستندِ اظهارنظر و مبنای نتیجه‌گیری قرار داده‌است (ر.ک: محبتی، ۱۳۹۱: ۹۵). جالب توجه اینکه، در این میان، یک حکایت از آنچه مستندِ مؤلف قرار گرفته، اصلاً در ارتباط با روابطِ قشیری و ابوسعید نیست؛ بلکه مناسباتِ فرزندان و نوادگان این دو را بازگو می‌کند.

لغزشِ دیگر مقاله، به ارائه تفسیری اشتباه از یک عبارتِ *اسرارالتوحید* مربوط می‌شود. مؤلف، ذیل عنوان «نحوه برخورد و آشنایی» اظهار داشته‌اند:

در نخستین حکایت، هنگام ورود ابوسعید به نیشابور، بدو می‌گویند که اینجا بزرگی است که او را استاد امام بُلُقاسم قشیری می‌گویند؛ و می‌گوید که بنده به دو قدم به خدا می‌رسد. شیخ چه گوید؟ شیخ گفت: نی ایشان چنین (= نه چنان است که ایشان) می‌گویند که بنده به یک قدم به خدا می‌رسد (محبتی، ۱۳۹۱: ۹۷).

این تفسیر، خطاست. منظور از «ایشان» در عبارت فوق، قشیری نیست؛ بلکه مقصود، بوسعید است. ابوسعید هیچ‌گاه از کلمه «من و ما» استفاده نمی‌کرد و به‌جای آن، «ایشان» را به‌کار می‌برد. به این مطلب در *اسرارالتوحید* به تصریح اشاره شده‌است (ر.ک: ابن‌منور، ۱۳۷۱: ۱۵). صرف‌نظر از این تأکید، اگر به جملات و عبارات بعدی همین حکایت دقت شود، مشخص است که منظور از «ایشان چنین می‌گویند» یعنی «[ابوسعید ابوالخیر] چنین می‌گوید» است.

شایسته‌تر آن بود، مؤلف مقاله به‌جای گزینش جهت‌دار حکایت‌ها، و نیز ارائه تفسیرهای عجیب و هم‌چنین در عوض تأکید بر مضامینی کم‌ارزش، نظیر چگونگی حضور قشیری در متوضاً (که مؤلف با تعابیری سخیف هم‌چون نحوه تطهیر در مُستراح یا گرفتار شدن درون مُستراح از آن یاد کرده) و هم‌چنین حضور قشیری در گرمابه، و نیز گشوده شدن بند شلوار یکی از مریدان سابق قشیری، وادار کردن گربه بر فرزند امام‌الحرمین، و تکرار چندین باره آن‌ها در جای‌جای مقاله (ر.ک: محبتی، ۱۳۹۱: ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۸، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۴) به دیگر حکایت‌های مهم متن *اسرارالتوحید*، که هرگز آن‌ها را مدنظر نداشتند، عنایت نشان می‌دادند.

دیگر لغزش مقاله، ارائه تفسیرهای غریب، از برخی حکایات است. به عنوان نمونه، مؤلف ذیل مدخل «اثبات و تثبیت جایگاه» ضمن ارائه تفسیری ناصواب چنین بیان کرده‌اند که «در حکایت سوم، ابوسعید خود را به منزله حبیب خدا و قشیری را به مثابه کلیم خدا فرامی‌نماید» (محتبی، ۱۳۹۱: ۹۹). این درحالی است که اگر به اصل این حکایت مراجعه شود، مشاهده خواهد شد که این تفسیر از محتوای اصلی، فاصله‌ای بسیار دارد. این حکایت، از نوع روایت‌هایی است که ضمن آن فقط از قشیری یاد شده‌است. این حکایت، بیش از آنکه نشان‌دهنده مناسبات ابوسعید با قشیری باشد، مبین روابط ابوسعید با خانواده «جوینی» است. نکته دیگر آنکه، محتوای اصلی این حکایت، بیان یک رؤیاست که «ابومحمد جوینی» آن را دید و برای فرزند خویش تعریف کرد. این حکایت از طریق روایت «امام‌الحرمین» به اسرارالتوحید راه یافت. این که میان ابوسعید با ابومحمد جوینی و هم‌چنین با امام‌الحرمین، چه روابط مستحکم و مناسبات دوستانه برقرار بود، که حتی اسناد غیرصوفیانه نیز آن را تأیید کرده‌اند، مطلبی است که در ادامه جستار حاضر به آن اشاره خواهد شد.

هم‌چنین تفسیرهایی که مؤلف مقاله ذیل همان عنوان «اثبات و تثبیت جایگاه» از حکایت پنجم و هشتم و دهم ارائه داده‌اند، یا بعضاً تفسیرهایی ذوقی هستند، یا اظهارنظرهایی به‌شمار می‌روند که از واقعیت‌های تاریخی، فرسنگ‌ها فاصله دارند. به عنوان نمونه، آنچه مؤلف مقاله، با لحن تمسخرآمیز، درخصوص «ابوعلی فارمدی» بیان کرده، و آنچه را که درباره فارمدی و قشیری، و ارتباط آن‌ها با ابوسعید در اسرارالتوحید آمده، حکایت‌های دروغین دانسته، نه تنها حکایت‌های جعلی نیستند، بلکه عین وقایع زندگی فارمدی به‌شمار می‌آیند. شرح حال فارمدی، نه تنها در اسرارالتوحید بازتاب یافته، بلکه اسنادی را که مؤید صحت آن‌هاست، در منابع غیرصوفیانه نظیر السیاق لتاریخ نیشابور نیز می‌توان دید. ارائه این اسناد، همراه با تبیین دیگر براهین، به منظور مشخص ساختن روابط قشیری با ابوسعید، و تشریح نوع مناسبات ایشان، موضوعی است که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

۱. پیشینه پژوهش

در حوزه «ابوسعیدپژوهی» از تحقیقاتی پُرشمار می‌توان یادکرد. فهرست تفصیلی این پژوهش‌ها را در بخشی از کتاب مجموعه مقالات کنگره علمی ابوسعید ابوالخیر که به کتاب‌شناسی فارسی این عارف نیز اختصاص دارد، می‌توان دید. هیچ‌کدام از این پژوهش‌ها، از حیث موضوع و محتوا، هم‌سو با جستار حاضر نیستند. به همین سبب نمی‌توان از میان آن‌ها، نمونه‌هایی را به عنوان پیشینه نظری این جستار معرفی کرد. مقاله حاضر، در مقایسه با تحقیقات پیشین، رویکردی نوین دارد.

این مقاله، با الگوپذیری از شیوه شفیع کدکنی، در مقدمه و تعلیقات اسرارالتوحید که در بخش‌هایی از آن به تبیین مناسبات ابوسعید با معاصران توجه نشان داده، تنظیم شده‌است و مشخصاً بررسی مستندات و استدلال‌های سه‌گانه‌ای که بر مبنای آن‌ها روابط قشیری با ابوسعید محل تردید قرار گرفته، مورد پژوهش قرار داده‌است.

۲. بحث و بررسی

بخشی عمده از حکایت‌های مرتبط با مرادات قشیری با ابوسعید، بر این نکته تأکید دارند که پس از مهاجرت ابوسعید از میهنه به نیشابور، قشیری قُرب یک‌سال، در حق شیخ موضع انکار داشت تا اینکه به‌مرور، عناد او به رفق و مصاحبت تبدیل شد. درخصوص چگونگی رفع این عناد، سه روایت مختلف بیان شده‌است.

روایت اول، برطرف شدن انکار قشیری در حق ابوسعید را، به‌واسطه سفارش «ابوالحسن خرقانی» عنوان نموده‌است. این روایت در «حالات و سخنان» مندرج است. بر مبنای روایت مورد اشاره، آن‌گاه که قشیری عزم سفر قبله کرد:

چون به خرقان به نزدیکِ شیخ ابوالحسن رسید، سه ماه آن جا مُقام کرد در صحبتِ شیخ. شیخ ابوالحسن خرقانی وی را فرمود که بازگرد و رضاءِ شیخ ابوسعید حاصل کن. بعد از آن اگر عزمِ سفر کنی روا باشد. بر قضیتِ اشارتِ وی از آن جا بازگشت و به سفر نرفت. چون به نسابور رسید، سؤال کردند که موجبِ بازگشتن چه بود؟ گفت: شیخ ابوالحسن هفتاد زَنار از میانِ دلِ من بگشاد که کم‌ترین آن عداوتِ شیخ ابوسعید بود (ابوروح لطف‌الله، ۱۳۸۴: ۱۴۶).

دومین روایت، مؤید این مطلب است که قشیری یک سال پس از حضورِ ابوسعید در نیشابور، و به دنبال گرایشِ تعدادی از مریدانش به شیخ، به توصیه‌ی یکی از همین مریدان، معروف به «ابونصرِ حُرّی» تصمیم گرفت تا در مجلسِ ابوسعید شرکت جُسته، او را از نزدیک ملاقات کند. این روایت در *اسرارالتوحید* آمده است. (ر.ک: ابن منور، ۱۳۷۱: ۷۵).

از محتوای روایتِ سوم (البته به صورت غیرمستقیم) رفع انکار قشیری را به واسطه‌ی توصیه‌ی دیگر مریدی از مریدان سابق او، معروف به «ابوالقاسمِ روباهی» می‌توان فهمید. بر مبنای این روایت، ابوالقاسمِ روباهی از کبارِ اصحابِ قشیری بود که پس از حضور ابوسعید در نیشابور، به همراه ده تن از یارانش، التزامِ مجلسِ ابوسعید را بر حضور در خانقاهِ قشیری برگزید. این روایت در *مقامات کهن و نویافته* آمده است (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۴۴).

اینکه از این سه روایت، کدام یک می‌تواند به واقعیت قرین باشد، بر مبنای مستنداتِ چند می‌توان به آن پی برد. روایتِ مندرج در *اسرارالتوحید* یقیناً صحیح نیست. چراکه ابونصر حُرّی متولد «یک‌شنبه، نیمهٔ ربیع‌الاول ۴۵۸ در نیشابور بود؛ و هم درین شهر، روز چهارشنبه ۱۵ شعبان ۵۴۷ درگذشت» (ابن منور، ۱۳۷۱: ۶۸۱). بنابراین، ابونصر حُرّی که دارای هویتِ تاریخی کاملاً مشخص است، هجده سال پس از وفاتِ ابوسعید (وفات ۴۴۰ق) متولد شده و طبیعتاً نمی‌توانست محضرِ ابوسعید را درک کرده باشد. همچنین حضور او در محضرِ قشیری (وفات ۴۶۵ق) مربوط به دورانِ کودکی بوده و شاید به تبرک چیزی از وی سماع کرده باشد. از این روی، ابونصر حُرّی به هیچ‌وجه نمی‌تواند از مریدان خاصِ قشیری محسوب شود. آنچه مُسَلّم است، مؤلفِ *اسرارالتوحید* در این باب، مرتکب اشتباه شده است. این خطا، اعتبارِ تاریخی آنچه را در این زمینه در دو منبع دیگر آمده، برجسته‌تر می‌کند.

اینکه، از بین «ابوالحسن خرقانی» و «ابوالقاسمِ روباهی» توصیه‌ی کدام یک می‌توانست در رفع انکار قشیری مؤثر باشد، یقیناً با توجه به جایگاه رفیعِ استادِ امام، و همچنین از نظر منطق و استدلال، به نظر می‌رسد آنچه در «حالات و سخنان» آمده، به واقعیت نزدیک‌تر است. مضافاً اینکه هجویری در *کشف‌المحجوب*، سخنی از قشیری نقل کرده که خود شنوندهٔ آن بود. محتوای این سخن، سندی متقن بر سفرِ قشیری به خرقان و تأثیرپذیری از عظمتِ مقامِ معنویِ خرقانی است. هجویری می‌گوید:

از استاد ابوالقاسمِ قشیری شنیدم که چون من به ولایتِ خرقان آمدم، فصاحتم برسد و عبارتم نماند از حشمتِ آن پیر؛ تا پنداشتم که از ولایتِ خود معزول شدم (هجویری، ۱۳۸۶: ۲۴۸).

یقیناً اصالتِ همگی حکایت‌هایی که بر مُراوداتِ قشیری با ابوسعید دلالت دارند، پس از پژوهش در باب آن‌ها نمی‌تواند مورد تأیید قرار گیرد. اما به استنادِ معیارهایی می‌توان درستی یا نادرستی این حکایت‌ها را سنجید. یکی از این معیارها، بررسی تطبیقی آن‌ها در منابع مختلف است. این تطبیق (و نشان دادنِ وجوهِ مشابهت یا مغایرت) به آشکار شدنِ تصویری تقریباً جامع از نوع روابط قشیری با ابوسعید کمکی شایان خواهد کرد.

از دیگر معیارهایی که از آن در تشخیصِ صحت یا عدم صحتِ این حکایات می‌توان سود برد، دقت در مسائلی هم‌چون تعیین یا عدم تعیینِ راوی یا سلسلهٔ راویان حکایات، اشتغال یا عدم اشتغال آن‌ها بر سخنان ابوسعید یا قشیری، استحکام یا عدم استحکام

حکایت‌ها از نظر قواعد و منطوق روایت‌گری، نقش محتوای کلی این حکایت‌ها در تبیین یا عدم تبیین فراست، و هم‌چنین بازتاب مفهوم یا محتوای کلی آن‌ها در منابع غیرصوفیانه است.

۳. بررسی استدلال‌های سه‌گانه، که بر مبنای آن‌ها، حکایت‌های مبین مناسبات ابوسعید و قشیری، ساختگی معرفی شده‌اند

پرداختن به تمام معیارهای ذکرشده در فوق، از حوصله این جستار خارج است. به همین دلیل، شایسته است از میان آن‌ها، به مهم‌ترین معیار توجه شود که اتفاقاً بر مبنای آن نیز تمام حکایات مرتبط با مناسبات قشیری با ابوسعید، ساختگی عنوان شده‌است. این معیار، نحوه بازتاب یا عدم بازتاب این حکایات در منابع غیرصوفیانه است. بدون تردید، مهم‌ترین این منابع که در روزگاری نه‌چندان دور از حیات ابوسعید، و هم‌چنین قریب به عهد نگارش مقامه‌های موجود و شناخته‌شده از ابوسعید تدوین شد و نویسنده آن نیز از خانواده ابوالقاسم قشیری بود، کتاب *السیاق لتاریخ نیشابور* است.

در کنار پرداختن به این مسئله، ضروری است دو مستند دیگر، که بر مبنای آن‌ها نیز حکایت‌های مرتبط با مرادوات قشیری و ابوسعید جعلی معرفی شده‌اند، مورد پژوهش قرار گیرند. یکی از آن‌ها مربوط به این موضوع بود که قشیری در هیچ‌یک از کتاب‌های خویش، نامی از ابوسعید به میان نیاورده؛ دیگر آنکه، ایشان در مشرب عرفانی، تفاوت‌های بنیادی داشته‌اند. عیارسنجی این اسنادها و اینکه آیا بر مبنای آن‌ها می‌توان به عدم مرادوات قشیری با ابوسعید حکم کرد، موضوعی است که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

۳-۱. ذکر نشدن اسم ابوسعید در آثار قشیری و دلیل قرار دادن آن بر عدم مرادوات

بررسی این موضوع که چون قشیری «در هیچ‌یک از کتاب‌های خویش، نامی از بوسعید به میان نیاورده» (ابن منور، ۱۳۷۱: ۱۳۷۱) (چهل) دلیلی است که عدم مرادوات ایشان را از آن می‌توان نتیجه گرفت، به پژوهشی مستقل نیاز دارد. این پژوهش را به جستجو در آثار که در محدوده ایام حیات این دو شیخ، یا اندکی قبل و بعد از آن، تدوین شده‌اند، می‌بایست متمرکز ساخت. در این جستجو، ضروری است بررسی شود ذکر نشدن نام بعضی از مشایخ در برخی آثار را می‌توان به عدم مرادوات ایشان با یکدیگر تعبیر کرد؟

یکی از این آثار، *کشف‌المحجوب* است. هجویری از شخصیت‌های شناخته‌شده تصوف در قرن پنجم بود. او از جمله کسانی است که در مسافرت به نیشابور، با تعدادی از مشایخ آن دیار، از جمله با قشیری، دیدار داشت. هجویری، شرح این ملاقات را در باب «فی ذکر أئمتهم من المتأخرین» آورده‌است. او ضمن آنکه به احترام تمام از قشیری یاد کرده، به نقل سخنی کوتاه پرداخته، که خود از قشیری شنونده آن بود (ر.ک: هجویری، ۱۳۸۶: ۲۵۴). هجویری در دیگر قسمت‌های کتاب نیز به نقل سخنانی از قشیری (که بلاواسطه شنونده آن‌ها بود) توجه نشان داده‌است (ر.ک: همان: ۲۴۸).

هجویری در همین باب از *کشف‌المحجوب* (که از مهم‌ترین بخش‌های کتاب از نظر مشخص ساختن سیر تاریخی و چگونگی تکامل فن طبقات‌نویسی در زبان فارسی است) ضمن اشاره صریح به دلیل قرار دادن مذکور در کتاب، و با عنایت به سن مشایخ متأخر، و هم‌چنین با رعایت تاریخ وفات درگذشتگان، به ذکر ده تن از مشایخ که معاصر با او بودند، و هجویری حتی توفیق دیدار با نیمی از ایشان را نیز یافت، روی آورده‌است.

این کار از آن جهت حائز اهمیت است که اگر فصل مورد اشاره از *کشف‌المحجوب* با باب دوم از «رساله قشیری» که آن هم به ذکر مشایخ این طریقت اختصاص دارد، مطابقت داده شود، مشخص خواهد شد قشیری در *رساله*، با همه احترام و منزلتی که برای مرشد خاص خود «ابوعلی دقاق» قائل بود و با وجود کثرت یادکرد از سخنان و احوال دقاق، در باب دوم این کتاب، به صورت

منفرد و مجزا از او، نامی به میان نیاورده بلکه در پایان این باب، از ده تن از پیرانی که ایشان را دریافته، و هم‌چنین آن‌هایی که ملاقات ایشان را دریافته، اما با آن‌ها معاصر بوده، فقط به ذکر اسم بسنده کرده‌است (ر.ک: ابوعلی عثمانی، ۱۳۷۴: ۴۲۸). از این ده تن، فقط دو نام، با آنچه هجویری به‌عنوان شرح حال مشایخ متأخر آورده، اشتراک دارد. این نام‌های مشترک، قصابِ املی و ابوعلی دقاق هستند. هشت نام دیگر، افرادی را شامل می‌شوند که این دو، در قرار دادن اسم ایشان در ردیف مشایخ روزگار، اختلاف‌نظر داشته‌اند.

قشیری در باب دوم رساله، مجموعاً از ۸۳ تن، ذکر به میان آورده؛ درحالی که هجویری (صرف‌نظر از صحابه، تابعین، اتباع تابعین و برخی از ائمه اطهار) از ۶۴ تن یاد کرده‌است. از این تعداد، در مقایسه دو کتاب با یکدیگر، فقط ۵۰ نام را مشترک می‌یابیم. اگر ذکر این مشایخ را با آنچه «سلمی» پیش از قشیری و هجویری، در «طبقات‌الصوفیه» آورده مطابقت دهیم، مشاهده خواهد شد در این کتاب، مجموعاً از ۱۰۳ تن از مشایخ، ذیل پنج طبقه یاد شده‌است. (ر.ک: سلمی، ۱۹۵۳ م). از این تعداد، در مقایسه با رساله، ۷۵ نام مشترک، و در مقایسه با کشف‌المحجوب، ۴۹ نام، مشترک هستند.

هم‌چنین اگر ذکر مشایخ سلف و متأخر را، از کتاب‌های سابق‌الذکر، با آنچه «انصاری» بعدها در «طبقات‌الصوفیه» خویش به ذکر آن پرداخت مطابقت دهیم، مشاهده خواهد شد مشایخی که به‌صورت منفرد و مجزا از ایشان و احوالشان در این کتاب یاد گردیده، مشتمل بر ۲۵۵ تن هستند. از این تعداد، هیچ یادکردی مستقل به خرقانی و هم‌چنین قشیری، اختصاص نیافته‌است. این درحالی است که انصاری، احترامی زایدالوصف برای خرقانی قائل بود، تا آن‌جا که او را پیر برگزیده خویش معرفی کرد (ر.ک: خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۸۶: ۵۴۱ و ۳۷۳ و ۴۷۰).

در رابطه با قشیری نیز، به‌رغم شهرت فراوانش در میان عالمان و صوفیان روزگار انصاری، در طبقات‌الصوفیه او، فقط ذیل یادکرد از دقاق، به نسبت دامادی و شاگردی قشیری با دقاق اشاره شده‌است. (همان: ۵۴۳).

این مطالب، اسنادی متقن هستند، بر اثبات اینکه هر نویسنده نه‌تنها در ذکر نام مشایخ روزگار خود، بلکه هنگام یادکرد از ائمه سلف نیز، بنابر ملاحظات خاص به این عمل اقدام می‌کرد. چنان‌که سلمی در طبقات‌الصوفیه خویش، نام شیخ ابوالعباس قصابِ املی را، به‌رغم شهرت و مقام والای عرفانی او نیاورد. چنان‌که قصابِ املی را گفتند:

شیخ سلمی طبقات کرده مشایخ را. گفت: نام من را در آن نیاورده؟ گفتند: نه. گفت: پس هیچیز نکرده (انصاری، ۱۳۸۶: ۳۷۲).

این عمل سلمی، درحالی بود که منزلت شیخ ابوالعباس، به آن درجه از اعتلا رسیده بود که ابوسعید ابوالخیر، به‌رغم آنکه به توصیه استاد خویش (ابوالفضل سرخسی) از دست عبدالرحمن سلمی خرقه ارادت پوشید (ر.ک: ابن‌منور، ۱۳۷۱: ۳۲؛ نیز: ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۳۱). اما هیچ‌کدام از این دو را شیخ مطلق محسوب نمی‌داشت؛ بلکه از میان مشایخ روزگار، فقط قصابِ املی را شیخ مطلق می‌خواند (ر.ک: ابن‌منور، ۱۳۷۱: ۳۸؛ نیز: ر.ک: ابوروح لطف‌الله، ۱۳۸۴: ۶۶؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۳۳). ذکر نشدن نام برخی از مشایخ، در کتب طبقات (یا در فصل‌ها و باب‌هایی از دیگر کتاب‌های تصوف) امری طبیعی به نظر می‌آید و نمی‌تواند بر عدم ارتباط، یا عدم مرادده مشایخ هم‌عصر با یکدیگر، دلیل قرار گیرد. این موضوع، بیشتر نشان‌دهنده ملاحظات خاص هر صوفی نسبت به دیگر مشایخ است و هم‌چنین سیر تاریخی و تکامل تدریجی فن طبقات‌نویسی در زبان فارسی را نشان می‌دهد.

ذکر نشدن نام ابوسعید در رساله قشیری، نه‌تنها مایه شگفتی نیست، بلکه بر عدم ارتباط و نداشتن مرادده این دو، نمی‌تواند دلیل باشد. چراکه ذکر ابوسعید را در طبقات‌الصوفیه انصاری نیز نمی‌یابیم؛ درحالی که بین این دو، ملاقات‌ها و گفت‌وگوهایی بود و

حتی انصاری در زندگی‌نامه خویش، آشکارا به این موضوع اشاره کرده است (ر.ک: ابن منور، ۱۳۸۶: ۱۳۸۶). در مناقب‌نامه‌های ابوسعید نیز اسناد مثبتۀ اشارات انصاری را می‌توان یافت (ر.ک: همان: ۲۳۰).

مطلبی دیگر که انصاری، در زندگی‌نامه خویش، درخصوص رابطه و ملاقات با ابوسعید متذکر شده، مؤید این حقیقت تاریخی است که «بعضی از مشایخ وقت با [ابوسعید] نه به نیک بوده‌اند» (همان: ۳۹۱). انصاری دلیل این عناد را باورهای اعتقادی و هم‌چنین شیوۀ خاص ابوسعید در طریقت، عنوان کرده است. این موضوعی است که در سرتاسر حکایت‌های سه مقامۀ بازمانده از ابوسعید می‌توان اسناد مرتبط با آن را دید. آنچه از محتوای کلی این حکایت‌ها دریافت می‌شود، تشریح این موضوع است که با ورود ابوسعید به نیشابور، مخالفت مشاهیر این شهر، با شدت آغاز می‌شود. اما این انکارها، با توجه به شیوۀ مأخوذه از جانب ابوسعید در رفتار با طیف منکران، به تدریج به رفق و تأیید، و در حق گروه مخالفان نیز به تصمیم بر مدارا و عدم تعرض منتهی گردید.

همین انکارها، دلیلی دیگر بر ذکر نشدن نام برخی از مشایخ در برخی از آثار هستند. به‌گونه‌ای که هر مؤلف سعی داشت تا از اقوال و احوال مشایخی که در حق ایشان اعتقاد داشت، در توضیح و تشریح کلام خود استفاده کند، و در مواردی بسیار، ایشان را حتی به‌عنوان پیشوایان طریقت معرفی نماید؛ و درخصوص دیگران، یا کار را به سکوت بگذراند، یا حتی به تشریح عناد خود بپردازد. این عدم اعتقاد و ذکر نشدن نام برخی از مشایخ در بعضی آثار، نمی‌تواند بر تداوم انکار و دوام عناد، و نداشتن مراد، دلیل قاطع باشد. سندی که بر این امر می‌توان ارائه کرد، مطالب و شواهدی است که در آثار و منابعی ارائه گردیده که از نظر تاریخ تألیف، نزدیک یا حتی مقارن با دوران حیات مشایخ قرن پنجم بودند. یکی از این منابع، کشف‌المحجوب است.

ازجمله مشایخی که هجویری از ایشان به‌عنوان مشایخ متأخر یاد کرده، ابوسعید ابوالخیر است (ر.ک: هجویری، ۱۳۸۶: ۲۵۰). اهمیت این یادکرد به آن سبب است که اگر به تاریخ اتمام نگارش کشف‌المحجوب (که به احتمال قریب به‌یقین، اندکی قبل از سال ۴۷۰ قمری بود) توجه نشان داده شود، و هم‌چنین به تاریخ وفات ابوسعید (۴۴۰ قمری) عنایت گردد، و هم‌چنین با لحاظ تقدّم زمان تألیف کشف‌المحجوب، نسبت به دو مقامۀ معروف و بازمانده از ابوسعید (یعنی حالات و سخنان، تألیف ۵۴۱ و اسرار التوحید، تألیف ۵۷۴ التفات شود) مشاهده خواهد شد فقط ۳۰ سال پس از وفات ابوسعید، برای نخستین بار در یکی از کتاب‌های مهم تصوف، از ابوسعید به‌عنوان یکی از ائمه طریقت یاد شده است. این در حالی است که تا قبل از کشف‌المحجوب، در کتاب‌هایی که معاصران ابوسعید در زمینه تصوف به نگارش درآوردند، به دلایلی که به آن‌ها اشاره شد، یادی از او و مقاماتش نمی‌یابیم.

مطالب کشف‌المحجوب درباره ابوسعید، به دلیل قدمت و تعدد، حائز کمال اهمیت هستند. هجویری برای دست‌یابی به این حکایات و آشنایی با افکار ابوسعیدی، غیر از ملاقات و گفت‌وگو با فرزندان و مریدان این شیخ، به مقاماتی از ابوسعید نیز دسترسی داشت که اکنون نشانی از آن‌ها در اختیار نیست (ر.ک: ابن منور، ۱۳۸۶: ۱۸۷).

یکی از فضایی که معمولاً مؤلفان مناقب‌نامه‌ها، از شیخ خویش ذکر کرده‌اند، ممانعت از مکتوب ساختن مقامات اوست. همین اشاره، دلیلی دیگر است بر اینکه چرا نام مشایخ متأخر در هر روزگار، به تدریج وارد کتاب‌های طبقات شده است.

با تفحص در تاریخ تألیف مناقب‌نامه‌های مشایخ، این نکته آشکار می‌شود که هیچ‌کدام از این آثار، زمان حیات شیخ موردنظر تألیف نشده‌اند. تمام این آثار، پس از رحلت مشایخ و از طریق جمع‌آوری روایاتی که مریدان در حق شیخ مطرح می‌ساختند، یا استناد به مقاماتی مجمل که پنهان از نظر شیخ فراهم شده بود، تدوین گردیده‌اند. تفحص اجمالی در این آثار، مؤید این امر خواهد بود که همواره میان تاریخ وفات مشایخ و تاریخ تألیف مناقب‌نامه ایشان، فاصله‌ای وجود داشته است (ر.ک: همتی، ۱۳۹۰: ۳۷۵).

وقتی مشاهده می‌شود مقامات مستقل یک شیخ، با فاصله تقریبی چند سال تا چند قرن پس از وفات او به نگارش درآمده، کاملاً طبیعی است که در دیگر آثار و منابع مرتبط با تصوف، نام مشایخ هر روزگار، به تدریج، و درعین حال بنا به ملاحظات خاص

هر نویسنده، وارد شده باشد. بنابراین به نظر نمی‌رسد یاد نشدن نام برخی از مشایخ در آثاری که مؤلفان آن‌ها در روزگار حیات آن شیخ می‌زیستند، و حتی در یک زیست‌بوم جغرافیایی سکونت داشتند، بر عدم ارتباط و عدم ملاقات یا نداشتن مرآوده دلیلی قاطع باشد.

۲-۳. آیا قراین تاریخی و دیگر اسناد، مؤید مناسبات قشیری و ابوسعید نیستند؟

موضوع دیگر که به پژوهشی مستقل نیاز دارد، بررسی این مسئله است که آیا «قراین تاریخی و اسناد دیگر، این موضوع را تأیید نمی‌کند» (ابن منور، ۱۳۷۱: چهل) که مرآوداتی میان قشیری و ابوسعید وجود داشته‌است؟

ابوسعید و قشیری، از جمله مشایخی بودند که در یک زمان و در زیست‌بومی واحد، بخشی مهم از حیات خویش را گذراندند. این دو، علاوه بر شاگردان و مریدان، استادانی مشترک نیز داشتند. اینکه قشیری و ابوسعید، ضمن پابندی به اصول پذیرفته‌شده تصوف، در برخی از باورهای اعتقادی و هم‌چنین در مواردی از آداب طریقت، با یکدیگر دارای اختلاف نظر بودند، مطلبی انکارناپذیر است. اما این اختلاف‌ها نمی‌تواند بر نادیده انگاشتن مرآودات این دو، و بی‌اعتبار دانستن اسناد کهن، که مؤید نوع و چگونگی این روابطاند، دلیل قرار گیرد.

آنچه از قراین تاریخی در اثبات مرآودات قشیری و ابوسعید به‌عنوان اسنادی متقن می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد، بخشی از مطالبی است که در «کشف‌المحجوب» و هم‌چنین در «لسیاقی» در این باب آمده‌است. جهت تشریح این موضوع، شایسته است اسناد موردنظر، ذیل سه زیرشاخه بررسی شوند:

زیرشاخه اول، شامل برخی از مطالب کشف‌المحجوب خواهد بود که می‌توانند مؤید مناسبات قشیری با ابوسعید باشند. زیرشاخه دوم، بررسی اجمالی جایگاه علمی قشیری و ابوسعید است که سبب شد تا ایشان شاگردان و ارادتمندانی مشترک داشته باشند. این شاگردان مشترک، هم‌زمان در محضر درس قشیری برای آموختن علم تصوف و در مجلس ابوسعید برای یادگیری آداب صوفیگری، حضور می‌یافتند. استناد به این موضوع نیز در تبیین مناسبات متقابل این دو شیخ، راه‌گشا خواهد بود. زیرشاخه سوم، ارائه مطالبی از «لسیاقی» است که می‌توانند بر درستی برخی از حکایت‌هایی که بر مناسبات قشیری و ابوسعید دلالت دارند، به‌عنوان برهان مورد استناد قرار گیرند.

زیرشاخه اول

از جمله اسناد کهن که می‌تواند به‌صورت ضمنی مؤید مناسبات قشیری با ابوسعید باشد، مطالبی است که هجویری هنگام یادکرد از ابوسعید و قشیری، به ذکر آن پرداخته‌است. اگر به سخن هجویری، و آنچه در معرفی ابوسعید آورده، توجه شود، دیگر آنچه در سه مقامه بازمانده از ابوسعید در خصوص نوع و نحوه ارتباط قشیری با او مندرج است، داستان‌هایی برساخته مریدان به نظر نخواهند آمد.

یقیناً اطلاعات هجویری در رابطه با آن شیخ صاحب‌طریقتی که با او ملاقات کرده و کلامش را شنیده، و هم‌چنین با مریدان بلاواسطه آن شیخ دیگر نیز دیدار نموده و کلام ایشان را شنیده (و از دآوری و دیدگاه اهل روزگار هم در حق آن مشایخ اطلاع داشته) بسیار بیشتر از آگاهی‌هایی بوده که در این روزگار، فقط به استناد آنچه در منابع آمده، دریافت می‌شود. هجویری در معرفی ابوسعید، پس از اختصاص لقب «شاهنشاه محبان و ملک‌الملوک صوفیان» به او، می‌گوید:

سلطان طریقت بود و جمله اهل زمانه و را مسخر بودند، گروهی به دیدار، و گروهی به اعتقاد، و گروهی به قوت حال. و او عالم بود به فنون علم، روزگاری عجب داشت و شأنی عظیم اندر درجت اشراف بر آسار. و

وی را بجز این، آیات و براهین بسیار بود؛ چنان که آثار وی ظاهر است امروز در عالم (هجویری، ۱۳۸۶: ۲۵۰).

هم‌چنین در معرفی قشیری، ضمن اختصاص القاب «استاد امام و زین‌الاسلام» به او، می‌گوید:
اندر زمانه خود بدیع است و قدرش رفیع است و منزلت بزرگ. و معلوم است اهل زمانه را از روزگار وی و فضلش اندر هر فن. وی را لطایف بسیار است و تصانیف نفیس، جمله با تحقیق. و خداوند - تعالی - حال و زبان وی را از حشو محفوظ گردانیده است (همان: ۲۵۳).

مقایسه این دو نحوه کلام، همراه با تأمل در واژه‌های مورد استفاده در معرفی این دو شیخ، مبین حقایق بسیار خواهد بود. القاب «شاهنشاه مُجَبَّان» و «مَلِكِ الْمُلُوكِ صُوفِيَان» خود به تنهایی حامل دنیایی از مفاهیم هستند. اینکه هجویری، ابوسعید را سلطان طریقت، و همگی اهل روزگار را مُسَخَّرِ وی معرفی کرده، سخنی بر مبنای تمجید تهی از محتوا نیست. خصوصاً آنکه هجویری نحوه تسخیر و تصرف را نیز مشخص ساخته است.

عالم بودن به فنون علم و برخورداری از درجت اشراف بر اسرار، بیان‌کننده جایگاه ابوسعید در بهره‌مندی هم‌زمان از «عِلْمِ قال» و «عِلْمِ حال» است. همین، از جمله دلایلی است که هجویری آن القاب فاخر را فقط زبیده ابوسعید دانسته و او را بهره‌مند از آیات و براهینی بسیار معرفی کرده که شأنی عظیم را در میان معاصران برایش پدیدار ساخته بود. هرگاه همگی آنچه هجویری در معرفی ابوسعید آورده، با همگی آنچه در معرفی قشیری بیان کرده، مطابقت داده شود، به اهمیت مطالبی که درباره ابوسعید و قشیری به نگارش درآورده، بیشتر پی برده خواهد شد.

یقیناً آن پیر صاحب طریقتی که همه اهل روزگار را مُسَخَّرِ خود داشت، بی‌نیاز از آن بود که مریدانش بخواهند، درباره ارتباط او با قشیری، به داستان‌پردازی روی آورند، و آن هم نه در یک یا چند داستان معدود، بلکه ضمن ۳۴ حکایت (با اشاره به جزئیات وقایع، و تلاش جهت ثبت صورت صحیح اقوال و گفتار این دو با یکدیگر) قصد کرده باشند برای اسباب شهرت شیخ خویش، با ساختن اسناد مجعول، تمهیدی اندیشیده باشند.

همواره جای این پرسش باقی است که سؤال شود چرا مریدان ابوسعید درباره روابط او با دیگر مشایخ نام‌آور نیشابور، هم‌چون ابواسحاق اسفراینی به داستان‌پردازی نپرداخته‌اند؟ مگر نه آن است که او نیز از علمای طراز اول نیشابور و حتی مشرق عالم اسلامی بود، و چنان جایگاهی نزد اهل روزگار داشت که حتی ابوسعید در یکی از مجالس خود به سخنی از او استناد جست (ر.ک: ابن‌منور، ۱۳۸۶: ۲۵۷).

یا اینکه این پرسیده شود اگر حکایت‌های مرتبط با قشیری، ساختگی هستند، چرا حکایت‌های مرتبط با دیگر بزرگان این روزگار، مثلاً امام‌الحرمین جوینی و هم‌چنین ابومحمد جوینی، و نیز ابومسلم فارسی (که آن‌ها نیز بر روابط حسنه ایشان با ابوسعید دلالتی روشن دارند) مجعول به حساب نمی‌آیند؟ چگونه می‌توان با متن و موضوعی واحد، با استانداردهای دوگانه، برخورد کرد؟ تعدد یادکردها از قشیری در اسرارالتوحید، از داستان‌سازی مریدان و تلاش ایشان جهت کسب شهرت برای ابوسعید، نشان ندارد؛ بلکه این تعدد، مناسبات خاص این دو شیخ با یکدیگر را نشان می‌دهد.

ارتباط ابوسعید با قشیری، فراتر از ارتباط دو صوفی نام‌دار روزگار، بلکه ارتباط میان دو خانواده سرشناس بود. روابط خانواده ابوسعید با خانواده قشیری، به آن میزان از صمیمیت رسیده بود که وقتی در سحرگاه یکی از شب‌های سال ۴۱۸ هجری، آن‌گاه که کدبانو فاطمه (دختر ابوعلی دقاق و همسر قشیری) دومین پسر خویش را به دنیا آورد، آن‌گاه که کم‌تر کسی از اهل خانقاه ایشان از این موضوع اطلاع داشت، ابوسعید این ولادت را به‌فراست به‌جای آورد. در خانقاه قشیری حضور یافت و با بیان این مطلب که

«ما را آگاهی دادند که شما را پسری آمد؛ و ما را نامی مانده بود، بر وی ایثار کردیم» (ابن منور، ۱۳۸۶: ۷۷) لقب خویش را بر این نوزاد گذاشت.

جالب توجه‌ترین واقعه تاریخی آن است که دومین پسر قشیری «ابوسعید» لقب داشت. و شگفت‌تر آنکه، این لقب را در بدو تولد، ابوسعید ابوالخیر بر فرزند قشیری نهاد. شاید برخی این نکته را مطرح سازند که انتخاب لقب «ابوسعید» برای این فرزند، از جانب شخص قشیری، و به قیاس از لقب پسر نخستین او بود که «ابوسعید» نام داشت. هرچند این احتمال منتفی نیست، اما در اثبات آن هم دلیلی وجود ندارد. اما در مقابل این احتمال، سندی کهن وجود دارد که چگونگی نام‌گذاری این فرزند را به روشنی توضیح می‌دهد. به نظر می‌رسد، معتبر دانستن سندی که موجود است، در قیاس با یک فرض، از هر جهت سزاوارتر باشد.

هرگاه روابط صمیمانه، میان دو خانواده سرشناس، به آن میزان از استحکام نرسیده باشد، چگونه پذیرفتنی خواهد بود، شخصی با آوازه ابوسعید، هنگام تولد فرزند شیخی دیگر، آن هم در حد منزلت قشیری، در خانقاه او حضور یافته، قبل از آنکه پدر و مادر، برای فرزند خود لقبی در نظر گرفته باشند، او را به نام خویش موسوم سازد؟! هم‌چنین اگر آغازین قشیری در حق ابوسعید، به مودت بدل نگردیده بود، آیا پذیرفتنی به نظر می‌رسد که او لقب آن شیخی را که با وی بر سر انکار دائم بود، بر فرزند خویش بپذیرد؟! پذیرد؟!!

اسناد کهن موجود، گواهی می‌دهند قشیری پس از تبدیل انکارش به اقرار، از ابوسعید درخواست کرد، یک نوبت در هفته، در خانقاه او مجلس گوید. در یکی از همین مجالس بود که شورانگیزترین مکالمات، میان ابوسعید و ابوعبدالله باکویه به میان آمد. سخنانی که در اصل آن‌ها، به دلایلی که ذکر خواهد شد، کم‌ترین تردیدی نمی‌توان روا داشت. نتیجه مباحثه مذکور، حضور ابوسعید در پنج‌شنبه‌های هر هفته در خانقاه ابوعبدالله باکویه بود (ر.ک: ابن منور، ۱۳۷۱: ۸۳). این مراد در حالی شکل گرفت که ابوعبدالله باکویه، به تصریح خویش، با ابوسعید بر سر انکار بود و با او در آداب و اصول تصوف اختلاف عقیده داشت (ر.ک: همان: ۱۴۸ و ۲۰۷ و ۸۵).

غیر از برپایی مجالس ابوسعید در خانقاه قشیری، شخص قشیری نیز در برخی از مجالس ابوسعید حضور می‌یافت. در مجلسی که شطح معروف ابوسعید ایراد شد، قشیری به همراه تعدادی دیگر از بزرگان نیشابور حاضر بود. هرگاه از علت ایراد شطح، از جانب برخی از پیران اهل تصوف، اطلاع در اختیار باشد و برهان این مسئله دانسته شود که چرا مشایخ حاضر در آن مجلس، اعتراضی بر آن نداشتند (ر.ک: ابوروح لطف‌الله، ۱۳۸۴: ۵۶) دیگر همانند نویسنده مقاله «چهره قشیری در اسرار التوحید» این حکایت و دیگر حکایات مندرج در این کتاب، که مؤید روابط قشیری با ابوسعید هستند، دروغین محسوب نخواهند شد.

زیرشاخه دوم

اینکه قشیری در روزگار خویش در علم تصوف سرآمد اقران بود، مطلبی بی‌نیاز از شرح است. اما این موضوع، بر آن معنا نمی‌تواند دلیل باشد که ابوسعید در میان علمای طراز اول قرن پنجم، جایگاهی نداشت و مریدانش، آن حکایات را به این منظور ساختند تا در جمع شیفتگان بی‌شمار بوسعید، جایی هم برای قشیری بازکنند.

در اثبات مقام علمی ابوسعید، مکاتبات ابن‌سینا را با او می‌توان از گویاترین اسناد محسوب داشت (ر.ک: ابن منور، ۱۳۷۱: ۱۳۷). این مقام شامخ علمی، سبب گردید تا ابوسعید شاگردانی نام‌آور نیز داشته باشد. در شمار شاگردان او از «امام‌الحرمین جوینی» و «ابوعبدالله فارسی» می‌باید یاد کرد. کسانی که از ابوسعید، در حدیث و در آداب تصوف، درس آموختند (همان: سی‌ویک و سی‌وچهار). علاوه بر این دو، ابوسعید رامشی و امام حسن سمرقندی نیز از جمله کسانی بودند که در مجلس بوسعید حضور می‌یافتند (ر.ک: همان: سی‌وپنج).

اهمیت ذکر نام شاگردان بوسعید، به آن جهت است که برخی از ایشان، نظیر ابوعبدالله فارسی، نزدیک‌ترین پیوندهای خانوادگی را با قشیری داشت؛ و برخی دیگر، نظیر ابوسعید رامشی، حضور هم‌زمان در مجلس بوسعید و قشیری، و مصاحبت توأمان با این دو شیخ را، مغتنم می‌دانست (ر.ک: ابوالحسن فارسی، ۱۳۸۴: ۲۰۷).

تا زمانی که ابوسعید در نیشابور به سر می‌برد، خانقاه او محل حضور طالبان حدیث و جویندگان علم و آداب تصوف بود. کسانی که بدون هیچ مانع، مریدی ابوسعید و مصاحبت قشیری را هم‌زمان اختیار کرده بودند. یکی از این شاگردان، ابوعبدالله فارسی است (ر.ک: عبدالغافر فارسی، ۱۴۰۹ ق: ۱۴۹ و ۴۹۲). او همان کسی است که دختر ابوالقاسم قشیری را به ازدواج خویش درآورد و داماد خانواده قشیری شد. ازدواجی که حاصل آن، تولد عبدالغافر فارسی بود.

اگر انکار آغازین قشیری در حق ابوسعید، تا همیشه بر یک منوال باقی مانده بود، آیا پذیرفتنی می‌نمود که قشیری، یکی از مریدان آن شبخی را که با او بر سر انکار و عداوت دائم بوده، به همسری دختر خویش پذیرفته باشد؟ از دیگر اشخاص سرشناس، که هم‌زمان با ابوسعید و قشیری مصاحبت داشت، ابوبکر مؤدب است. به استناد آنچه ابن فندق در تاریخ بیهقی آورده، ابوبکر مؤدب عمر خویش را در تأدیبات اولاد ابوسعید صرف کرد و علاوه بر آن، با قشیری نیز مصاحبت و مراد صمیمانه داشت (ر.ک: ابن منور، ۱۳۷۱: ۶۴۸).

اگر انکار آغازین قشیری نسبت به ابوسعید، تا پایان بر یک حال باقی مانده بود، آیا پذیرفتنی به نظر می‌آید که قشیری نسبت به این موضوع رضایت داده باشد که یکی از صاحب‌فضل‌ترین مصاحبان او، تأدیبات و تربیت فرزندان بوسعید را عهده‌دار شود و نزدیک‌ترین مرادات را با ابوسعید و خانواده او برقرار سازد؟

وقتی ابوسعید، نیشابور را برای همیشه به قصد میهنه ترک کرد، آن‌گاه که پس از مدتی خبر واقعه وفات او به گوش نیشابوریان رسید، کسی که از بزرگان این شهر مراسم ماتم او را در نیشابور برپا داشت، و صاحب‌ماتمی جمع را نیز بر عهده گرفت، قشیری بود. هم‌چنین، کسی که سرپرستی جمع نیشابوریان را در سفر به میهنه، برای زیارت تربت ابوسعید عهده‌دار شد، باز هم قشیری بود (ر.ک: ابن منور، ۱۳۷۱: ۳۶۱). این‌ها، موضوعات و خاطراتی هستند که اهالی نیشابور، روایان آن‌ها جهت درج در مقامه‌های ابوسعید بودند. اگر هیچ نوع رابطه‌ای بین این دو خانواده سرشناس وجود نداشت، و ماجراهایی از نوع آنچه گفته شد به‌وقوع نپیوسته بود، چگونه تصور چنین امری امکان‌پذیر می‌نماید که اهل نیشابور، روایان چنین حکایاتی باشند، و فرزندان یا نوادگان قشیری در برابر آن‌ها سکوت اختیار کرده، در آثار خویش نظیر «لسیاق» به ساختگی بودن آن‌ها اشاره‌ای نداشته باشند؟!

روابط خانوادگی ابوسعید با قشیری، حتی در روزگار پس از حیات این دو شیخ، در قالب مرادۀ فرزندان و نوادگان، و در شکل حضور در خانقاه و محل سکونت یک‌دیگر، باز هم ادامه داشت. ابن منور در دو موضع از کتاب خود، از قول نوادگان قشیری به نقل حکایت پرداخته‌است (ر.ک: ابن منور، ۱۳۷۱: ۳۷۵ و ۳۷۶). متقابلاً، نوه دختری قشیری نیز، در کتاب مشهور خویش موسوم به *السیاق*، نه‌فقط از ابوسعید، بلکه از فرزندان او نیز به نیکی و احترام یاد کرده‌است.

منکر این حقیقت تاریخی نمی‌توان بود که بازپرداخت مطلب یا درج موضوعی، و هم‌چنین نگارش روایتی شفاهی (آن هم وقتی با فاصله تقریبی بیش از صد سال پس از روی داد آن انجام پذیرد) به‌صورت طبیعی نمی‌تواند خالی از حواشی و زواید باشد. اما این حواشی، به دلایلی که ذیلاً ذکر خواهد شد، نمی‌توانند بر انکار اصل وقوع یک رویداد، به‌عنوان برهان تلقی شوند.

نخست اینکه، این حواشی احتمالی به‌گونه‌ای نیستند که باعث شوند اصل سخن منقول از شیخ، یا اصل وقوع یک رویداد، محل تردید قرار گیرد. این اضافات، در غالب موارد، با اندکی دقت، و در مقایسه با همان مطلب، که در منبعی دیگر ذکر شده، و در صورت آشنایی با مبانی اعتقادی اهل تصوف، و هم‌چنین آگاهی از مفاهیم نظری ایشان، قابل‌پیرایش از اصل یک ماجرا هستند.

دیگر آنکه، مریدان صادق بر مبنای الگوی رسمی و تثبیت شده نظام خانقاه، برای نقل صحیح کلام مشایخ، اهمیتی فراوان قائل بودند. این اهمیت از چنان منزلتی برخوردار بود که ایشان در حفظ و نقل سخنان مشایخ، درست آن گونه که بر زبان شیخ جاری می‌شد، تلاش وافر از خود نشان می‌دادند. ایشان می‌پنداشتند اگر تغییری اساسی در این سخنان ایجاد شود، خیانت به یک امر مقدس خواهد بود. لذا در ذکر سلسله راویان آن سخن نیز، دقت نظر را مراعات می‌کردند. اتخاذ این شیوه، به تبعیت از شیوه اصحاب حدیث بود که برای نقل صحیح کلام رسول، اهمیتی ویژه قائل بودند (ر.ک: شفیع کدکنی، ۱۳۸۶: ۷۰). با لحاظ این سنت جاری در نظام خانقاه، دیگر در صحت اقوال مشایخ که در مناقب‌نامه‌های ایشان، در قالب حکایات متعدد، مکتوب گردیده، کم‌تر می‌توان تردید کرد.

برخی از مؤلفان کتب مقامه، برای نقل عین عبارت جاری شده بر زبان شیخ، به بیان مقتضیات حالی و مقامی، که شیخ در آن احوال به بیان آن سخن پرداخته بود، توجه ویژه نشان می‌دادند. حاصل این توجه، نگارش حکایاتی متعدد است که بخشی عمده از محتوای مناقب‌نامه‌ها را تشکیل می‌دهد. بسیاری از این حکایات، بازتاب دهنده یک یا چند سخن از شیخ هستند، که به مناسبتی خاص در یک مجلس، یا ضمن یک رویداد، ایراد شده‌اند. ذکر همراه با دقت سخنان قشیری با ابوسعید (که ضمن حکایاتی درج گردیده که مبتنی بر مناسبات ایشان است) دیگر دلیلی محسوب می‌شود که بر غیرمجموع بودن حکایات موصوف می‌توان به آن استناد کرد.

زیرشاخه سوم

دیگر دلیلی که بر صحت گزارش‌هایی می‌توان ارائه کرد، که مبنی بر چگونگی و نوع مناسبات ابوسعید با قشیری هستند، نتیجه‌گیری تلویحی از اشاراتی غیرمستقیم است که در آثار یکی از نوادگان قشیری در این زمینه یافت می‌شود. این نواده، عبدالغافر فارسی نام دارد. او مؤلف «السیاق لتاریخ نیشابور» است.

عبدالغافر، نوه دختری قشیری بود. سال ۴۵۱ هجری در نیشابور دیده به جهان گشود. نزد پدر بزرگش (ابوالقاسم قشیری)، مادر بزرگش (فاطمه خاتون دختر ابوعلی دقاق)، دایی‌هایش (ابوسعید و ابوسعید قشیری)، مادرش (أم رحیم)، پدرش (ابوعبدالله فارسی)، و هم‌چنین نزد امام الحرمین جوینی، علوم متداول را فراگرفت. مدتی از عمر را در غزنه و لاهور گذراند. در آنجا آثار قشیری را روایت کرد. سپس به نیشابور بازگشت. در همین ایام، یکی از استادان او به نام «زاهر بن طاهر شحامی» یادداشت‌های خود را که درباره عالمان نیشابور فراهم کرده بود، و قصد داشت بر مبنای آن‌ها، تکمله‌ای بر کتاب «تاریخ نیشابور» بنویسد، در اختیار او گذاشت و عبدالغافر را به نگارش این تکمله ترغیب کرد. عبدالغافر، به این عمل اقدام نمود و «السیاق» را اواخر ۵۱۰ هجری تدوین کرد. عبدالغافر سال ۵۲۹ هجری در نیشابور درگذشت.

هر چند از اصل «السیاق» اثری در دست نیست، اما دو تلخیص از این کتاب باقی مانده‌است. یکی از آن‌ها «المختصر» و دیگری «المنتخب» نام دارد. این دو تلخیص، از جهات متعدد تاریخی و علم‌انساب، دارای امتیازاتی گوناگون هستند. اشارات موجود در آن‌ها، در شرح احوال ابوسعید و فرزند او ابوطاهر، و هم‌چنین مطالب مذکور درباره ابومحمد جوینی، امام الحرمین، ابوعلی فارمدی و دیگر مشایخی که در آن روزگار، هم‌زمان به ابوسعید و قشیری خدمت می‌کردند، از مهم‌ترین اسنادی محسوب می‌شوند که بر صحت بسیاری از مطالب و حکایات مقامه‌های ابوسعید، دلیلی مورداستناد می‌توانند باشند.

عبدالغافر، در معرفی ابوسعید، ضمن استفاده از القاب فاخر، به نکاتی مهم درباره مقام علمی و عرفانی و هم‌چنین جایگاه او در میان مشایخ عصر، و نیز برخوردار بودن ابوسعید از فراست اشاره کرده‌است (ر.ک: ابوالحسن الفارسی، ۱۳۸۴: ۳۳۶). اهمیت اشارات عبدالغافر وقتی بیشتر آشکار خواهد شد که این معرفی، از جانب کسی صورت گرفته که نزدیک‌ترین پیوندها را با قشیری و خانواده

او داشت. آنچه عبدالغافر در معرفی ابوسعید آورده، به دلیل قدمت و تقدم آن‌ها نسبت به دو مقامه بازمانده از ابوسعید، حائز کمال اهمیت هستند.

اگر انکار آغازین قشیری در حق ابوسعید، هم‌چنان به قوت خود باقی مانده بود، گمان نمی‌رود عبدالغافر، که متعلق به خانواده قشیری است و دقیق‌ترین اطلاعات را از مناسبات این خانواده با اهالی یا دیگر خانواده‌های نیشابور در اختیار داشت، در کتاب خویش چنین یادکردی از ابوسعید به نگارش درآورد.

آنچه در کلام عبدالغافر، در معرفی ابوسعید، نظرها را به خود جلب می‌کند، حکایتی است که او در اثبات فراست ابوسعید، به روایت از امام‌الحرمین جوینی، به نقل آن پرداخته‌است. این حکایت را در *اسرارالتوحید* نیز می‌توان دید. تفاوت آنچه در مقامه‌های ابوسعید در این باب آمده، با آنچه عبدالغافر به روایت آن پرداخته، به این نکته منحصر می‌شود که در مقامه‌های ابوسعید، آنکه گمان باطل بودن شهادت اهل سماع را در خاطر آورد، قشیری است؛ اما در *السیاق*، ابومحمد جوینی این اندیشه را به خاطر آورده و درباره آن در مجلس خویش سخن گفت.

این امر، مؤید این نکته است که در بازنویسی و ثبت حکایات مربوط به احوال مشایخ، همواره احتمال دخل و تصرف کاتب یا افزودن و کاستن مطالبی بر اصل ماجرا می‌تواند لحاظ شود. اما این افزوده‌ها و کاسته‌ها، به نوعی نیستند که اصل وقوع یک رویداد را باطل سازند، و با رعایت ملاحظاتی، معمولاً می‌توان در آن‌ها، اصل را از فرع تشخیص داد.

در *السیاق*، از فرزندان ابوسعید نیز به احترام تمام یاد شده‌است. اهمیت این یادکردها، فقط به محترمانه بودن آن‌ها نیست؛ بلکه این یادکردها مشتمل بر اشاراتی هستند که هر یک بر صحت بسیاری از مطالب مندرج در مقامه‌های ابوسعید می‌توانند مؤیدی قوی باشند. به عنوان نمونه، یکی از این یادکردها، متعلق به خواجه ابوطاهر است (ر.ک: ابوالحسن الفارسی، ۱۳۸۴: ۹۴).

این شرح حال، مبین این موضوع است که ابوطاهر، سال‌ها، خدمت ابوسعید کرد. قوت حال و سلطنت ایام و مجاری امور او را از نزدیک شاهد بود. دیگر آنکه، ابوطاهر، ملاقات بسیاری از مشایخ بزرگ را که در مجلس ابوسعید حضور می‌یافتند، دریافت. هم‌چنین او، شاهد مناظرات این علما و مشایخ با یک‌دیگر، و ناقل سخنان و مجالسی خاص بود که در حضور ابوسعید برگزار می‌شد. اهمیت این مطلب وقتی بیشتر آشکار می‌شود که عنایت شود تعدادی قابل توجه از حکایات و اقوال ابوسعید، مندرج در مقامه‌های او، از قول ابوطاهر روایت شده‌اند. آنچه در *السیاق* درخصوص ابوطاهر بیان گردیده، گویاترین سند بر صحت این روایات و برهانی بر درستی این حکایات خواهد بود.

از دیگر وجوه اهمیت آنچه عبدالغافر، در معرفی ابوطاهر به آن اشاره داشته، تصریح به این مطلب است که ابوطاهر، پس از رسیدن به سن تعلیم و حضور در مکتب، برای رفتن به مدرسه، رغبتی از خود نشان نمی‌داد. وقتی این خبر به ابوسعید رسید، ضمن معاف ساختن فرزند از حضور در مدرسه، او را به خدمت متوضاء صوفیان گماشت. این اشاره، مؤید حکایتی از *اسرارالتوحید* است که بر موضوعی کاملاً شبیه با همین امر، دلالت دارد (ر.ک: ابن‌منور، ۱۳۸۶: ۳۶۴). این در حالی است که برخی را با وجود آنکه اعتقاد بر آن است که «در این گونه موارد، اعتماد بر عبدالغافر، بیش‌تر از محمد بن منور است» حکایت دبیرستان قرآن رفتن ابوطاهر را «به‌کلی مجعول» دانسته‌اند! (همان: صد و چهل‌ودو).

عبدالغافر ضمن لحاظ مقام علمی یا عرفانی اشخاص، در برخی از مواضع در معرفی بعضی از مشایخ عصر، به ادعاهای کذب ایشان نیز صراحتاً اشاره داشته و مثلاً در برابر تلاش‌های جاهلانۀ برخی از این اشخاص برای انتساب ناروای خود به یکی از دو خانواده سرشناس قشیری یا ابوسعید، سرسختانه موضع‌گیری کرده‌است. از جمله این اشارات، مطالبی است که در شرح احوال «أبوعطاء صوفی» می‌توان دید (ر.ک: ابوالحسن الفارسی، ۱۳۸۴: ۹۷).

عبدالغافر، تا ایام نوجوانی از بخت مصاحبت مستقیم با قشیری برخوردار بود. او نسبت به پیوندهای خانوادگی خویش، تعصب جدی داشت. حال، چگونه قابل تصور خواهد بود، از قشیری یا دیگر اعضای آن خانواده، سخنی در رد و انکار ابوسعید شنیده باشد، و در عوض ثبت آن در *السیاق*، و به جای آشکار ساختن نیرنگ‌ها، به تمجید از ابوسعید روی آورده باشد!

جای بسی شادمانی است که از «*السیاق*» دو تلخیص باقی مانده است. این انتخاب‌های دوگانه، هر کدام مؤید مطالب یک‌دیگر هستند. به‌عنوان نمونه، آنچه را در *المنتخب*، در معرفی ابوسعید مشاهده می‌شود، با تفاوتی بسیار اندک، کاملاً شبیه به توضیحاتی است که در *المختصر* در این زمینه آمده است (ر.ک: عبدالغافر فارسی، ۱۴۰۹ ق: ۴۰۹).

در شرحی که در *المنتخب* در معرفی ابوسعید مندرج است، به این نکته تصریح شده که امام‌الحرمین، و هم‌چنین ابوعبدالله فارسی (ر.ک: عبدالغافر فارسی، ۱۴۰۹ ق: ۴۹۲) از شاگردان ابوسعید بودند و از او حدیث روایت کردند. یقیناً در تصریحی که عبدالغافر به این موضوع دارد، تردیدی نیست. چراکه ابوعبدالله فارسی، پدر عبدالغافر است (ر.ک: همان: ۱۴۹). هم‌چنین، عبدالغافر از شاگردان امام‌الحرمین جوینی محسوب می‌شد. نارواست پنداشته شود پسر در باب پدر، و هم‌چنین در حق استاد، روایتی اشتباه آورده باشد. عبدالغافر، در شرح حال پدر امام‌الحرمین نیز متذکر نکاتی شده است که در استنباط نوع مناسبات قشیری با ابوسعید، حائز اهمیت هستند (ر.ک: عبدالغافر فارسی، ۱۴۰۹ ق: ۲۷۶). در یکی از این نکات تصریح گردیده ابومحمد جوینی، از همراهان و مصاحبان قشیری بود. این در حالی است که ابومحمد جوینی، به استناد آنچه در *السیاق* آمده، بدون تردید با ابوسعید نیز روابط دوستانه داشته است. مطالب *السیاق*، مؤید حکایت‌هایی هستند که در *اسرارالتوحید* درباره نوع مناسبات ابوسعید با ابومحمد جوینی ذکر شده است. حکایاتی که نشان می‌دهند ابومحمد جوینی، رفیق گرمابه و گلستان ابوسعید بود (ر.ک: ابن‌منور، ۱۳۸۶: ۲۱۸ و ۲۱۱). پسر او نیز (امام‌الحرمین جوینی) از دیگر مشایخ پُرآوازه بود که محضر و مجلس ابوسعید را درک کرد و از او روایت حدیث داشت. (ر.ک: عبدالغافر فارسی، ۱۴۰۹: ۳۳۰).

روابط ابوسعید با ابومحمد جوینی، از دوران حضور ایشان در مجلس درس «*قَالَ مَرَوَى*» آغاز و در سرتاسر ایام حیات ادامه داشت (ر.ک: ابن‌منور: ۲۳). مناسبات ایشان، به درجه‌ای از استحکام رسیده بود که وقتی ابوسعید به نیشابور آمد و به مجلس‌گویی پرداخت، جوینی نه‌فقط مانع حضور شاگردان خویش در مجلس ابوسعید نمی‌شد، بلکه خود نیز در برخی از این مجالس حضور می‌یافت. به‌عنوان نمونه، در مجلسی که شطح معروف ابوسعید ایراد شد، او به همراه قشیری در آن جمع حضور داشت (ر.ک: همان: ۲۰۱).

هنگامی که ابوسعید قصد کرد نیشابور را ترک کند، وقتی شفاعت مریدان برای ماندن شیخ اثر نداشت، بزرگانی که برای شفاعت مجدد نزد ابوسعید آمدند، ابومحمد جوینی و استاد اسماعیل صابونی بودند (ر.ک: ابن‌منور، ۱۳۸۶: ۱۴۸). بنا به روایت عبدالغافر نیز، ابومحمد جوینی هنگامی که ابوسعید از نیشابور عازم میهنه بود، در مراسم بدرقه او شرکت داشت (ر.ک: ابوالحسن الفارسی، ۱۳۸۴: ۳۳۶).

ابوسعید، حداقل دو سال پایانی زندگانی را در میهنه سپری کرد. علاوه بر اسناد مرتبط با ماجرای بازگشت ابوسعید از نیشابور به میهنه، و تاریخ تخمینی که از ضمن آن پدیدار می‌شود (ر.ک: ابن‌منور، ۱۳۷۱: ۱۴۶) سندی دیگر نیز در این رابطه وجود دارد. آن سند، نامه‌ای است که ابوسعید، هنگامی که خبر واقعه وفات ابومحمد جوینی را شنید، آن را در تعزیت این واقعه، از میهنه برای بزرگان نیشابور ارسال کرد (ر.ک: ابن‌منور، ۱۳۷۱: ۳۲۷). با توجه به اینکه وفات ابومحمد جوینی، سال ۴۳۸ هجری قمری بود، و هم‌چنین با عنایت به تاریخ وفات ابوسعید ابوالخیر (۴۴۰ ق) مشخص می‌شود ابوسعید، دو سال پایانی عمر را در میهنه اقامت داشته است.

به سبب وجود این روابط دستانه است که می‌توان بر این گمان بود اگر واقعه وفات ابومحمد جوینی به دو سال زودتر از واقعه وفات ابوسعید اتفاق نمی‌افتاد، آن زمان که خبر درگذشت ابوسعید به نیشابور می‌رسید، چه بسا برپا کننده مراسم ماتم او در این شهر، و برعهده گیرنده صاحب‌ماتمی آن مراسم، با ابومحمد جوینی می‌بود. حال آنکه مشاهده می‌شود این امر، به دلیل رفق و مصاحبتی که قشیری، هم‌زمان در حق این دو بزرگ‌مرد داشت، از جانب او در نیشابور برگزار شد.

ابوعلی فارمدی (ر.ک: عبدالغافر فارسی، ۱۴۰۹ ق: ۴۱۳) از دیگر مشایخ نام‌دار است که با ابوسعید و هم‌چنین با قشیری مصاحبت هم‌زمان داشت (ر.ک: ابن‌منور، ۱۳۸۶: ۱۱۸). شرح حال او در *السیاق*، مؤید برخی از حکایاتی است که در مقامات ابوسعید در این زمینه ذکر شده‌اند. آنچه در *اسرار التوحید* درباره او آمده، عین مآوقع زندگی فارمدی است (ر.ک: همان: ۶۶۹).

أبوسعید رامشی، از دیگر مشایخ جلیل‌القدر است که پس از ترک ریاست و گرایش به تصوف، هم‌زمان، مصاحبت ابوسعید، برای فراگیری آداب تصوف، به انضمام حضور در مجلس قشیری برای فراگیری علم تصوف را پیشه خود ساخت (ر.ک: عبدالغافر فارسی، ۱۴۰۹: ۳۱۴). هم‌چنین ابوالمظفر انصاری مهران، از دیگر مشایخ راسخ قدم بود که هم‌زمان، ملاقات و خدمت به ابوسعید، و هم‌چنین مصاحبت قشیری و نیز خدمت به او را دریافت (ر.ک: عبدالغافر فارسی، ۱۴۰۹: ۳۸۶).

اینکه مشاهده می‌شود در معتبرترین منابع تاریخی به مصاحبت و ملازمت هم‌زمان تعدادی از شاخص‌ترین افراد در مجالس ابوسعید و قشیری صراحتاً اشاره شده، دلیلی دیگر بر صحت مطالب مندرج در مقامات ابوسعید است که مدت انکار قشیری در حق ابوسعید را یک سال، و مابقی حیات این دو تن را رفق و مصاحبت بیان کرده‌اند.

۳-۳. تفاوت مشرب عرفانی قشیری با ابوسعید و استناد به آن، در اثبات عدم مرآوده

اختلاف اقوال، که نشئت گرفته از اختلاف احوال است (ر.ک: ابن‌مبارک بخاری، ۱۳۷۱: ۱۵۸) در تصوف، علاوه بر آنکه امری معمول به‌شمار آمده، از مزیت‌های آن نیز معرفی شده‌است. روش تعلیم اهل خانقاه، در زمانه‌ای که بدعت از ساحت آن دور بود، بر این اصل کلی قرار داشت که سالکان را به‌حسب استعداد، چنان تربیت کنند که دارای روش تازه و فکر نوین باشند. این امر، سبب می‌گردید تا رونده راه معرفت، جهان بیرون و درون را، مناسب دید خود بنگرد و در نیل به معرفت، راهی نو پیش گیرد. این شیوه جدید، به سالک می‌آموخت تا از تقلید صرف، چشم‌پوشی کند و به کشف و تحقیق شخصی دست یابد.

سالکان زبده، در روزگاری که هنوز تربیت خانقاهی بر اصول درست استوار بود، مقلد صرف پیران نبودند؛ بلکه بی آن که بخواهند به خودنمایی مشغول شوند، با آن‌ها اختلاف نظر هم داشتند. هم‌چنین، پیران و مشایخ نیز، در احوال گوناگون و حتی در یک مسئله، نظرهای مختلف اظهار می‌کردند. اهل عرفان، هیچ‌گاه بر حال و معرفت گذشته، یا معارف نقد و موجود، متوقف نگردیده، بلکه همواره کشف و تحقیق شخصی را وجهه همت خود قرار داده‌اند. رسیدن به کشف و تحقیق شخصی، اصل و نتیجه متصور بر تربیت صحیح خانقاهی بود (ر.ک: فروزانفر، ۱۳۴۷: ۳۸).

کشف شخصی، خواه‌ناخواه، اختلاف اقوال و هم‌چنین تفاوت مشرب‌ها و مغایرت در پایبندی به برخی آداب را در پی داشت. اهل تصوف، گوناگونی اقوال عرفانی و اختلاف در مشرب‌ها و آداب را عیب محسوب نداشتند، آن را یکی از مزیت‌های این مسلک به‌شمار آورده‌اند. متصوفه را در باب این اختلاف و مزیت‌های نهفته در آن، حتی عقیده بر آن بود که «اختلاف علما، رحمت خداست» (سراج طوسی، ۱۳۸۲: ۱۵۵).

اینکه چگونه می‌توان اختلاف علما در علوم ظاهر را، رحمت به‌شمار آورد، مستند به استدلالی خاص است. این استدلال، مبین این نکته است که چون دانشمندی درست‌اندیش، بر لغزش عالمی خطاکار خُرده گیرد و خطای او را آشکار سازد، درحقیقت مردمان را از خطای مجدد دور ساخته؛ و اگر چنین نباشد، دین مردم از دست خواهد رفت و همگی تباه خواهند شد (همان).

اهل عرفان بر مبنای این استدلال، و با قیاس علوم ظاهر با علوم باطن، اختلاف اهل حقایق را نیز درباره آموزه‌های معرفتی و امور کشفی، رحمتی دیگر از جانب خداوند محسوب داشته‌اند؛ زیرا هر صاحب‌دلی از حال و مقام خاص خویش، و از آن‌چه بر او کشف گردیده، سخن می‌گوید. او هنگام کلام، وجد ویژه دل خود را می‌نماید و با این عمل، به اهل طاعات و ارباب قلوب و مریدان، از گفته‌های خود میوه و نور می‌دهد. اهل تصوف، این چندگانگی گفته‌ها و آداب را بر بنیاد مرتبت‌ها و بزرگی صاحبان آن اقوال و احوال معرفی کرده‌اند (همان).

در طول تاریخ تصوف، هر صوفی بنا بر احوال و مقام عرفانی خویش، درباره موضوعات مطرح در آن، نظری ویژه ابراز داشته‌است. این نظریات، علاوه بر تعدد و تشتت، هرکدام به یک بُعد خاص از این مفاهیم مربوط هستند. تصور این که انتظار رود هر یک از مشایخ، درباره تمام مفاهیم مطرح در عرفان به ابراز عقیده پرداخته باشند، پنداری نارواست. بلکه هر یک، بنا به احوال و مقامات خاص خود، فقط به جنبه‌هایی ویژه از مسائل معرفتی نظر داشته‌اند و آن‌گاه از منظر خود، درخصوص آن به اظهار عقیده پرداخته‌اند. این نظریات مختلف را در مجموعه‌ای متنوع و گسترده از اقوال مشایخ می‌توان یافت. یکی از راه‌هایی که از آن طریق می‌توان ماهیت پیچیده موضوعات عرفانی را آشکار ساخت و با خصوصیات مختلف آن آشنا شد، کنار هم قرار دادن نظریات گوناگون و مطابقت آن‌ها با یکدیگر است. این شیوه‌ای است که از دیرباز برخی از صاحب‌نظران مسائل عرفان، هنگام نگارش آثار خود، به آن نظر داشتند. به‌عنوان نمونه، قشیری در تألیف بخش‌هایی از رساله، چنین کرده‌است.

برای کتاب «الرساله القشیریة» امتیازهایی متعدد می‌توان در نظر گرفت. یکی از وجوه اهمیت این اثر، اشمال آن بر تعدادی کثیر از اقوال و سخنان مشایخ نام‌دار است. قشیری در این کتاب، برای تبیین مبانی اعتقادی اهل عرفان و تشریح آموزه‌های معرفتی، از سخنان پیران طریقت بهره‌های فراوان گرفته‌است. این بهره‌مندی به‌گونه‌ای است که کم‌تر صفحه‌ای از این کتاب را، از زیور سخنان مشایخ، بی‌پیرایه می‌توان یافت. نکته حائز اهمیت آن است که برخی از این مشایخ، از جمله پیرانی محسوب می‌شوند که قشیری محضر درس ایشان را درک کرده، ناقل بدون واسطه کلام آن‌ها بود. منتهی این استفاده، بیشتر در تبیین مفاهیم نظری عرفان است و کم‌تر در آن در تشریح مبانی عملی تصوف یا همان آداب خانقاهی نشان می‌توان یافت. همین امر نیز از دیگر دلایل عدم ذکر نام ابوسعید در رساله قشیریة است؛ زیرا تفاوت مشرب عرفانی قشیری و ابوسعید بیشتر به آداب رایج در خانقاه و به سنت‌های عملی آن مربوط بوده است.

قشیری در نقل کلام مشایخ، نه تنها از سخن اسلاف و اخلاف، تقریباً به نسبتی متوازن، سود جسته، بلکه برای نقل اقوال مشایخی که خود در محضر درس ایشان حضور داشت، یا مصاحبت آن‌ها را دریافت، اعتباری ویژه قائل بود. به‌عنوان نمونه، او در بخشی از باب «ولایت» و هم‌چنین در باب «اثبات کرامات» با ذکر مختصر عقاید «ابوبکر فورک» و هم‌چنین بیان باورهای «ابوعلی دقاق» که درخصوص موضوع «آگاهی یا عدم آگاهی ولی از ولایت خویش» با یکدیگر اختلاف عقیده داشتند (ر.ک: ابوعلی عثمانی، ۱۳۷۴: ۴۲۸ و ۶۲۶) بدون آنکه مقلد صرف استادان خود باشد، روش و شیوه فکری خاص خود را درباره این موضوع اظهار کرده، به تبیین اندیشه‌ای نوین، که اتفاقاً متفاوت از نظریات استادان سابق‌الذکر نیز بود، پرداخته‌است (ر.ک: همتی، ۱۴۰۰: ۲۸۷ - ۲۶۳).

با توجه به این امر، تفاوت در مشرب عرفانی، که حتی بین نظریات استاد و شاگرد نیز دیده می‌شود، نمی‌تواند به‌عنوان دلیلی قاطع بر عدم مرادود مشایخ هم‌عصر با یکدیگر در نظر گرفته شود. این تفاوت در مشرب را میان ابوعبدالله باکویه و ابوسعید نیز به‌وضوح و به‌شدت هرچه تمام می‌توان دید. حال آنکه میان این دو، بدون تردید، مراودات و مناسباتی برقرار بوده‌است.

نتیجه‌گیری

از آنچه در این جستار به آن پرداخته شد، به ترتیب این نتایج به دست می‌آید:

۱. در سه مقامه بازمانده از ابوسعید، حکایت‌هایی که بازتاب‌دهنده مناسبات قشیری با او هستند، به بخش‌های ذیل تقسیم می‌شوند:

- در حالات و سخنان، دو حکایت در این رابطه مندرج است.

- در اسرارالتوحید، سی‌ودو حکایت در این زمینه وجود دارد.

- در مقامه کهن و نویافته، چهارده حکایت با این محتوا درج است.

۲. در این منابع، با نادیده انگاشتن موارد مشابه، مجموعاً ۳۴ حکایت غیرتکراری وجود دارد، که ضمن آن‌ها یا از قشیری نام برده شده یا در رابطه با نوع مناسبات او با ابوسعید از محتوای آن‌ها می‌توان به مطالبی دست یافت.

۳. این ۳۴ حکایت، از منظر محتوا، به سه دسته، تقسیم می‌شوند:

الف) سی مورد از آن‌ها، به مناسبات این دو در ایام حیات مربوط‌اند.

ب) دو حکایت، به چگونگی رفتار قشیری در مرگ ابوسعید ارتباط دارند.

ج) دو حکایت نیز، ادامه مناسبات فرزندان این دو را با یکدیگر، پس از وفات پدران ایشان، بازگو می‌کنند.

۴. سی حکایت دسته اول، مبین این موضوع هستند که پس از ورود ابوسعید به نیشابور، قشیری برای مدت تقریبی یک سال،

در قبال ابوسعید موضع انکار اتخاذ کرد. این انکار، به مرور، به اقرار، و سپس به برقراری روابط صمیمانه خانوادگی بدل شد.

نکته شایان توجه آنکه، محتوای ۹ حکایت از این ۳۰ مورد، به گونه‌ای هستند که متضمن هیچ نوع رابطه یا مرادهای میان ابوسعید و قشیری نیستند، بلکه ضمن آن‌ها فقط به اقتضای کلام، از قشیری نام برده شده است. این ۹ حکایت، فقط در اسرارالتوحید درج شده‌اند.

۵. آنچه در تأیید و تعیین اعتبار تاریخی این ۳۴ حکایت می‌توان به آن استناد جست، دقت در نحوه بازتاب مفهوم یا محتوای

کلی آن‌ها، در منابع غیر صوفیانه، هم‌چون کتاب السیاق است.

۶. نکته آخر آنکه، دلایلی سه‌گانه که بر مبنای آن‌ها عدم مرادده قشیری با ابوسعید تبیین می‌شود، به استناد تفصیلی که در

متن مقاله درباره هر یک آورده شد، می‌توانند محل تأمل باشند.

منابع

- ابن خلّکان، ابی‌العباس احمد بن محمد بن ابراهیم بن ابی‌بکر (۱۴۱۹ ق - ۱۹۹۸ م). *وفیات‌الأعیان*، بیروت: دارالکتب العلمیه.
- ابن مبارک بخاری، صلاح‌الدین (۱۳۷۱). *انیس‌الطالبین و عدّة‌السالکین*، تهران: سازمان انتشارات کیهان.
- ابن منور، محمد بن منور بن ابی‌سعد بن ابی‌طاهر بن ابی‌سعید میهنی (۱۳۸۶). *اسرارالتوحید فی مقامات شیخ‌ابی‌سعید*، تهران: مؤسسه انتشارات آگاه.
- ابوالحسن الفارسی، الإمام الحافظ ابوالحسن الفارسی (۱۳۸۴). *المختصر من کتاب السیاق لتاریخ نیسابور*، تهران: میراث مکتوب.
- ابوروح لطف‌الله، جمال‌الدین بن ابی‌سعید (۱۳۸۶). *حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر*، تهران: انتشارات سخن.
- ابوعلی عثمانی، حسن بن احمد عثمانی (۱۳۷۴). *ترجمه رساله قشریه*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- خواجه عبدالله انصاری (۱۳۸۶). *طبقات‌الصوفیه*، تهران: انتشارات توس.
- خواجه عبدالله انصاری (۱۳۶۸). *صد میدان*، تهران: کتابخانه طهوری.
- سراج طوسی، ابونصر (۱۳۸۲). *اللمع فی التصوف*، تصحیح و تحشیه رینولد آلن نیکلسون، ترجمه مهدی محبتی، چاپ اول، تهران: انتشارات اساطیر.
- سُلّمی، عبدالرحمان (۱۹۵۳ م). *طبقات‌الصوفیه*، مصر: الناشر جماعة الأزهر للنشر و التألیف مطابع دارالکتب العربی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). *چشیدن طعم وقت* (مقامات کهن و نوبافته بوسعید)، تهران: انتشارات سخن.
- عبدالغافر فارسی، ابی‌الحسن عبدالغافر بن اسماعیل بن عبدالغافر بن محمد الفارسی الحافظ (۱۴۰۹ هـ - ۱۹۸۹ م). *المنتخب من السیاق لتاریخ نیسابور*، بیروت: دارالکتب العلمیه.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۴۷). *مناقب اوحوال‌الدین حامد بن ابی‌فخر کرمانی*، با تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- مجموعه مقالات کنگره علمی ابوسعید ابوالخیر به ضمیمه گزیده کتابشناسی فارسی (۱۳۸۰). گردآورنده: دانشگاه تربت حیدریه، جلیل فرزادمهر و حسن سپهری. انتشارات الهدی.
- محبتی، مهدی (۱۳۹۱). «چهره قشیری در اسرارالتوحید، (بررسی و تحلیل روش‌شناختی و محتوایی)» *فصل‌نامه متن‌پژوهی ادبی*، دوره ۱۶ شماره ۵۴، ص ۸۹ - ۱۰۸.
- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۶). *کشف‌المحجوب*، تهران: انتشارات سروش.
- همتی، امیرحسین (۱۴۰۰). «نقش ابوالقاسم قشیری در تقریب دیدگاه‌های مختلف اهل طریقت، در باب علم ولی از ولایت خویش»، *دوفصل‌نامه پژوهشنامه عرفان*، سال سیزدهم، شماره ۲۵.
- همتی، امیرحسین (۱۳۹۰). *بررسی کرامات در ادبیات عرفانی ایران از آغاز تا قرن نهم هجری*، رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.



Investigation and Analysis of the Intellectual Foundations of the Yasavi Order and Its Influence on Sufism in Asia Minor

Asadollah Vahed¹ | Mohammad Mahdipour² | Ebrahim Ranjbar³ | Hadi Sadeghi⁴

1. Corresponding author, Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Tabriz University, Tabriz, Iran. E-mail: avahed@tabrizuac.ir
2. Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Tabriz University, Tabriz, Iran. E-mail: mohammad.mahdipour@gmail.com
3. Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Tabriz University, Tabriz, Iran. E-mail: ranjbar87@gmail.com
4. Ph.D Conditon, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Tabriz University, Tabriz, Iran. E-mail: Hadi.sadeghi@tabrizu.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 04 January 2024

Received in revised form 20
January 2024

Accepted 12 March 2024

Published online 08 September
2024

Keywords:

Ahmad-e Yasavi, Yasaviyyeh,
Asia Minor, beliefs, customs.

ABSTRACT

Ahmad-e Yasavi, also known as "Pir-e Torkestân," was a famous Sufi and influential spiritual leader in the Torkestân region in the 6th century. His Sufi movement and mystical teachings, known as "Yasaviyyeh," gained popularity in the Islamic world and played a significant role in the Islamization of Anatolia, experiencing ups and downs in Asia Minor. Yassaviyyeh is considered the first Sufi order to emerge among the Turks, originating in the city of Yasâ or Torkestân and later spreading throughout Asia Minor. The main significance of the Yasaviyyeh order lies in its ability to spread Sufi beliefs and practices tailored to the intellectual level, language, and culture of the Torkman people from Torkistân to Anatolia. By using simple and melodious poems rooted in the national spirit and customs of the people, Yasaviyyeh order was able to attract the pure and unadulterated souls of the Torkman people to Islam and Sufism, preparing the culture and society of Asia Minor to embrace and accept the teachings of various sects, many of which had origins in Khorâsân. Given the lack of research on critiquing and analyzing the beliefs and practices of Yassaviyyeh and the spread of this Sufi order in Asia Minor, the authors of this study aim to provide a detailed interpretation of the Sufi beliefs and practices of the Yasaviyyeh order by referring to the written works attributed to Ahmad-e Yasavi. They also seek to compare these beliefs and practices with those of Khorasan Sufism to reveal the mystical nature and cultural and intellectual influence of this Sufi order in Asia Minor.

Cite this article: Vahed, A.; Mahdipour, M; Ranjbar, E & Sadeghi, H. (2024). Investigation and Analysis of the Intellectual Foundations of the Yasavi Order and Its Influence on Sufism in Asia Minor. *Persian Language and Literature*, 77 (249), 57-77 <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.59927.3618>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

DOI: <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.59927.3618>

بررسی و تحلیل مبانی فکری طریقت یسویّه و تأثیر آن در تصوّف آسیای صغیر

اسدالله واحد^۱ | محمد مهدی پور^۲ | ابراهیم رنجبر^۳ | هادی صادقی^۴

۱. نویسنده مسئول، استاد، گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: avahed@tabrizuac.ir
۲. استاد، گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: mohammad.mahdipour@gmail.com
۳. دانشیار، گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: ranjbar87@gmail.com
۴. دانشجوی دکتری، گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: Hadi.sadeghi@tabrizu.ac.ir

چکیده

اطلاعات مقاله

«احمد یسوی» معروف به «پیر ترکستان» یکی از صوفیان و مشایخ مشهور و تأثیرگذار در خطّه ترکستان در قرن ششم بوده است. حرکت صوفیانه و سلوک عرفانی وی به نام «یسویّه» در جهان اسلام شهرت یافته است که در اسلامی شدن آناتولی نقش مهمی ایفا کرده است و با فراز و نشیب‌هایی در آسیای صغیر حیات داشته است. یسویّه به عنوان اولین طریقتی تلقی می‌شود که در میان ترکان پدید آمد؛ این جریان دینی ابتدا در شهر «یسی» یا «ترکستان» شکل گرفت و سپس آوازه آن کل ماوراءالنهر را درنوردید و در آسیای صغیر نیز گسترش یافت. اهمیت اصلی طریقت یسویّه از این منظر است که توانست متناسب با سطح اندیشه، زبان و فرهنگ ترکمانان، از ترکستان تا آناتولی، عقاید عرفانی و آداب و اصول صوفیانه‌شان را اشاعه و تبلیغ کند و با استفاده از اشعار عامیانه آهنگینی که ریشه در روح ملی و آداب و عقاید آن قوم داشت، روح بسیط و بی‌آلایش آن‌ها را مجذوب اسلام و تصوّف کند و در نهایت فرهنگ و اجتماع آسیای صغیر را آماده ورود و پذیرش آرای فرقه‌های مختلفی که اغلب آن‌ها اصل خراسانی داشت، گرداند. با توجه به این که تاکنون تحقیقی در مورد نقد و بررسی آراء و آداب یسویّه و گسترش این طریقت در آسیای صغیر صورت نپذیرفته است، نگارندگان این پژوهش برآنند که با استناد به آثار مکتوب و منسوب شخص احمد یسوی، به شرح و تفسیر عقاید صوفیانه و آداب طریقت یسویّه و تطبیق آن‌ها با تصوّف خراسان بپردازند تا از این طریق، ماهیت عرفانی و تأثیر فرهنگی و فکری این طریقت در آسیای صغیر آشکار و مشخص شود.

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۱۴

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۰/۳۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۲۲

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸

کلیدواژه‌ها:

احمد یسوی، یسویّه، آسیای صغیر، عقاید، آداب

استناد: واحد، اسدالله؛ مهدی پور، محمد؛ رنجبر، ابراهیم و صادقی، هادی (۱۴۰۳). بررسی و تحلیل مبانی فکری طریقت یسویّه و تأثیر آن در تصوّف آسیای صغیر،

زبان و ادب فارسی، ۷۷ (۲۴۹)، ۵۷-۷۷. <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.59927.3618>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

۱. بیان مسئله

از حدود قرن چهارم و پنجم هجری در گوشه و کنار ممالک اسلامی، نحله‌های گوناگون فکری رواج یافت. در این بین چیزی که بیش از همه نمایان شد، گسترش تصوف و ازدیاد صوفیان در سرزمین‌های مختلف اسلامی بود. در قرون اولیه اسلامی نشانه‌های بارزی از تصوف مشهود نبود ولی در دوره‌های بعد، پس از شکل‌گیری تدریجی، با تأثر از اندیشه‌های ایرانی، افکار بودایی و یونانی و مسیحیت به نحوی که عمده‌ترین عناصر خود را از اسلام، سنت و قرآن اخذ کرده بود، به‌عنوان یک پدیده فرهنگی - اسلامی به طور چشم‌گیری گسترش پیدا کرد (رک. زرین کوب، ۱۳۶۳: ۱-۲۱) و در تمامی ممالک اسلامی نفوذ یافت و و سبب رواج و گسترش تعالیم اسلامی و عرفانی گردید جنگ ملازگرد (۴۶۳ق / ۱۰۷۱م) در تاریخ آسیای صغیر نقطه عطفی محسوب می‌شود که موجب استقرار حکومت سلجوقیان روم در آن سامان گردید (رک. چارشی لی، ۱۳۶۸: ۲). تسلط حکومت سلجوقیان بر آناتولی، تمامی جوانب زندگی مردم آنجا را تحت‌الشعاع قرار داد به طوری که در مسلمان شدن و ترک زبان شدن آن‌ها نقش اصلی را ایفا کرد. از این تاریخ به بعد بود که سیلی از مهاجران از شرق و غرب بر این سرزمین آباد روانه شد و از قرن ششم و هفتم با افزایش تنش‌ها در آسیای میانه و بیم از وحشی‌گری‌های مغولان، سرزمین آسیای صغیر بی‌نویان بسیاری را به خود جلب کرد. در این میان درویشان، صوفیان و قلندران نیز بودند برای گسترش طریقت خود، برای نخستین بار قدم در آنجا می‌گذاشتند؛ چه بسا که اکثر این مهاجران صوفی مسلک از ملامتیان و قلندریان حیدریه خراسان (رک: شفیع کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۹۵-۱۹۰) یا از درویشان یسویه ماوراءالنهر بودند^۱ (Babinger, koprule, 1996: 17). اشاعه اسلام در آسیای صغیر مدیون کوشش‌ها و فعالیت‌های همین درویشانی بود که به «آتا» یا «بابا» موسوم بودند؛ آن‌ها با وجود تمامی آداب و رسوم کهنی که از دوران قبل از اسلام و قرون اولیه هجری در حافظه تاریخیشان برجای مانده بود، به ترویج و تبلیغ اسلام و تصوف می‌پرداختند. «این صوفیان مهاجر به تدریج مورد توجه مردم و حاکمان آناتولی واقع شدند و در نقاط مختلف زاویه‌ها و خانقاه‌هایی برایشان بنا کردند» (همان: ۱۷). آن‌ها در اجتماع نیز حضوری فعال و تأثیرگذار داشتند و با روستائیان و کوچ‌نشینان با زبانی ساده و نرم مصاحبت می‌کردند تا عقاید خود را به صورتی که ذوق لطیف ترکمانان بتواند دریابد، منتقل کنند.

شاعران دوره آغازین ادبیات ترکی آسیای صغیر، اکثراً همان باباهایی بودند که بریط و ساز در دست داشتند و در میان مردم می‌گشتند و افسانه‌ها و مناقب کهن اسلامی شده را در قالب شعر (با وزن هجایی) می‌سرودند. در میان این باباها که اسلام را به سهولت ارائه می‌کردند، «احمد یسوی» و «یونس امره» سرآمد بودند و با ارائه تصوف به زبان عامیانه و آهنگین، پیشاهنگ ادبیات صوفیانه آناتولی شدند (رک، کوپرلی، ۱۳۸۵: ۵۰-۶۵). بدین ترتیب آثار اولیه ادبیات صوفیانه را پدید آمد. آثاری که در این زمان به وجود آمدند، طبیعتاً به زبان ساده و عامیانه بودند. اما با گذشت زمان به‌خصوص در اواخر سلجوقیان روم و اوایل عثمانیان آثار پدید آمده، ظرافت و بلاغت بیشتری را پیدا کردند. اما در کلیت ادبیات صوفیانه آسیای صغیر، جنبه مردمی و تعلیمی بودن، وجه اشتراک غالب بوده‌است.

این ادبیات هر چند متأثر از ادبیات بلاد دیگر به‌خصوص ایران بود، از آنجایی که برخاسته از روح ملی یک ملت بود و در محیط جغرافیایی و فرهنگی شکل گرفته و همراه با ذوق عمومی تکامل یافته بودند، می‌توان آن را به صورت یک کل مستقل و به هم پیوسته‌ای در نظر گرفت و جنبه‌های مختلف آن را بررسی کرد و مورد مذاقه قرار داد.

^۱ . برای نمونه «امیرجی سلطان» یکی از بابایان اولیه یسوی است که در اوایل قرن هفتم وارد آناتولی شده‌است و در روستایی به نام «عثمان پاشا» تکیه و زاویه خود را بنا کرده‌است و در گسترش طریقت یسویه اثرگذار بوده‌است. او به بابائیان نیز منتسب بوده‌است و احتمالاً در قیام آن‌ها بر علیه حکومت سلجوقی جانش را از دست داده‌است. زاویه وی از قرن دهم هجری به دست پیروان بکتاشیه اداره شده‌است» (ocak, 2011:96-161).

در حدود ماوراءالنهر و سیحون و ترکستان عالمان دینی و صوفیانی بودند که برای تحصیل علوم دینی به محدوده خراسان رفت‌وآمد داشتند. احمد یسوی نمونه‌ای از این درویشان است؛ وی سالیان دراز در محضر «خواجه یوسف همدانی» به تحصیل علم و اصول تصوّف مشغول بوده‌است. این درویشان با ورود سلجوقیان به آناتولی از قرن پنجم وارد این منطقه شدند و به روند اسلامی شدن در این منطقه، سرعت بخشیدند. کتب تاریخی، دینی و تصوّف نشان می‌دهند که در آسیای صغیر از قرن پنجم طریقت‌ها و نحله‌های مختلف صوفیه در آن نواحی حضور و فعالیت داشتند و به مرور از قرن هفتم، بعد از حمله مغولان، بر تعداد و منشعبات آن‌ها افزوده شد. در واقع بعد از این یورش ویرانگر مغول، مردم ستم‌دیده آناتولی درصدد تسکین آلام روحی خود، به تصوّف پناه آوردند و از این دوره دیگر کمتر شخصی پیدا می‌شد که به طریقت‌ها و فرقه‌های رایج در منطقه خود دست ارادت نداده باشد (۲۰۴: Köprülü، ۱۹۹۳).

شایان ذکر است که تنوع جغرافیایی و فرهنگی موجود در آسیای صغیر هم موجب تنوع نحله‌های صوفیه می‌گردید و هر کدام پیروان خاصی را از طبقات مختلف جامعه جذب می‌کرد. این فرقه‌ها در اصل به دو بخش شهری یا روستایی و یا سنت‌گرا و بدعت‌گرا تقسیم می‌شد برای مثال طریقی که ترکان کوچ‌نشین و روستانشین بدان منسوب بودند، جزو فرقه‌های بدعت‌گرا و فرقی که شهرنشینان و طبقات متوسط و تحصیل‌کرده بدان انتساب داشتند، از نوع نحله‌های سنت‌گرا به حساب می‌آمدند (رک. قدرتی وایقان، ۱۳۹۲: ۶۳-۶۲). با این توضیح می‌توان فرقه‌هایی چون یسویه، بکتاشیه و اوحدیه را از نوع طریقی «بدعت‌گرا» و متمایل به تساهل در امور دینی دانست؛ در مقابل فرقه‌هایی چون مولویه، خلوتیه و رفاعیه را باید در سلک فرقه‌های «سنت‌گرا» قرار داد که نسبت به رعایت احکام دینی و اصول شریعت، ثبات و پایداری بیشتری نشان می‌دادند. این نحله‌ها در سرزمین آناتولی در همه شئون اجتماعی، سیاسی و فرهنگی حضوری فعال داشتند و در همه ادوار تاریخی نقش رهبری اجتماعی و اخلاقی خود را به‌خوبی ایفا کرده‌اند. با این حال روزبه‌روز بر تعداد و تنوع فرقی صوفیه در این سرزمین افزوده شده تا حدی که در دوره عثمانی به اوج خود رسیده‌است. بنابراین «ویژگی اصلی تصوّف در آناتولی اواخر سلجوقی و اوایل عثمانی عبارت بود از سیالیت و آشفتگی» (قرامصطفی، ۱۳۹۵: ۱۶۸). در این زمان که طریقت‌های صوفیه تحولات بسیاری را تجربه می‌کردند، سرزمین آناتولی همچون رودخانه پرخروشی بود که از هر طرف جوی‌هایی از عقاید، مکاتب و فرقه‌های صوفیه بر آن افزوده می‌شدند و سپس در محیط آنجا هضم می‌شدند و در نهایت این جنبش‌ها در هم می‌آمیختند و جنبش جدیدی را پدید می‌آوردند. قبل از احمد یسوی، صوفی شاعر ترکستان، صوفیان و مبلغان بسیاری بودند که در راه تبلیغ اندیشه‌های دینی خود مجاهدت بسیاری کرده‌اند. برخی از این‌ها یا در اثر ارتباط با مراکز علمی و اسلامی ایران، در تصوّف خراسان هضم و یا در اثر گذر زمان از یادها فراموش شدند؛ اما تنها کسی که موفق شده‌است یک طریقت و فرقه‌ای مجزا با ماهیتی اسلامی و متناسب با فرهنگ عامه پدید آورد، خواجه احمد یسوی بوده‌است (رک. کوپرولی، ۱۳۸۵: ۱۵۸-۱۵۹). طریقت «یسویه» منسوب به وی است. این طریقت ابتدا در آسیای مرکزی رشد گسترده‌ای یافت و سپس از قرن ششم و هفتم وارد آذربایجان و آسیای صغیر شد و مبدأ تحولات فرهنگی و اجتماعی قرار گرفت. در این تحقیق برای درک و فهم بهتر این تحولات و چگونگی حیات طریقت یسویه ابتدا به زندگی تاریخی و منقبتی احمد یسوی، پیروان وی و نحوه شکل‌گیری طریقت یسویه می‌پردازیم؛ سپس بر اساس آثار احمد یسوی، در مورد مبانی فکری و عرفانی یسویه توضیح مختصری ارائه می‌دهیم و در بخش بعدی نقد و بررسی مبانی فکری و عرفانی صوفیانه این طریقت را پی می‌گیریم.

۲. ضرورت و اهداف تحقیق

از آنجا که طریقت یسویه جزو اولین فرقه‌های صوفیانه است که درویش‌ها و باباهای منسوب بدان وارد سرزمین آناتولی شدند و تحولات فکری، دینی و فرهنگی بزرگی در آن خطه به وجود آوردند و به عنوان یکی از سرچشمه‌های تصوف آناتولی، زمینه‌ساز ورود آراء و عقاید سایر فرق اسلامی شدند، نقد و بررسی آراء، عقاید و آداب این طریقت، لازم و ضروری می‌نماید. با در نظر گرفتن چنین ضرورتی، نویسندگان از این تحقیق سه هدف را دنبال می‌کنند:

(الف) شناخت مبانی فکری و عرفانی یسویه و نقد و بررسی آن‌ها؛

(ب) تبیین نکات افتراق و اشتراک عقاید و آداب عرفانی یسویه با عقاید متصوفه خراسان؛

(پ) فهم ماهیت کلی طریقت یسویه و تأثیرات آن بر فرهنگ صوفیانه آسیای صغیر.

۳. روش و ابزار تحقیق

روش تحقیق در این مقاله مطالعه توصیفی-کتابخانه‌ای است و ابزارهای تحقیق کتاب، مقالات، نسخ خطی و نشریات و روش مورد استفاده نیز شیوه اسنادی با تکیه بر تحلیل متن است. بدین صورت که ابتدا این آثار از کتابخانه‌ها و پایگاه‌های علمی مختلف جستجو و یافت شده‌است و سپس به بررسی و نقد آراء و عقاید صوفیانه آن‌ها با تأکید بر نمونه‌هایی از آثار احمد یسوی پرداخته‌ایم.

۴. پیشینه پژوهش

بررسی پیشینه تحقیق حاضر نشان می‌دهد که تاکنون مقاله‌ای مستقلی که به معرفی و نقد و بررسی عقاید و آداب یسویه بپردازد و آن را با مبانی تصوف ایران و خراسان تطبیق دهد، نوشته نشده‌است. اما محتوای تحقیقات زیر می‌تواند تا حدی پیشینه تحقیق حاضر تلقی شود:

کوپرلی (۲۰۱۳) در کتاب *Türk Edabiyatında İlk Mutasavvıflar* بیشتر از جنبه ادبی به این طریقت توجه دارد و اشعار عامیانه «احمد یسوی» و «یونس امره» سرآغاز ادبیات ترکی می‌داند. سنایی^۱ (۱۳۷۶) در مقاله «طریقت یسویه و نقش آن در گسترش اسلام در آسیای مرکزی» و همچنین بهنام‌فر و ملایی (۱۳۹۱) در مقاله «خواجه احمد یسوی و رشد جریان یسویه در ماوراءالنهر و ترکستان» بیشتر به زندگی احمد یسوی و گسترش اسلام و تصوف در قزاقستان و آسیای مرکزی، تحت تأثیر طریقت یسویه می‌پردازند. AKYİĞİT (۲۰۲۰) در مقاله "Ahmed Yesevî'nin Düşünce Sisteminde Hoşgörü ve Kültürel Çoğulculuk" در مورد تعالیم مداراجویانه و اهداف وحدت‌گرایانه احمد یسوی از طریق یک زبان و دین مشترک بحث می‌کند که با صنعتی شدن کشور ترکیه، از این اهداف اولیه دور شده‌اند. همچنین TOSUN (۲۰۰۰) در مقاله "Hoca Ahmed Yasavî, Hayati, Eserleri ve Toplumunu Eğitme Metodu" با استناد به برخی اشعار دیوان حکمت (برجسته‌ترین اثر خواجه احمد یسوی) به نقش تربیتی و معلمی احمد یسوی می‌پردازد؛ بار دیگر طوسون به همراه کمال ارسلان (۲۰۱۶) در "Yesevî'nin Fakrnamesi ve iki farsça risalesi" بر اساس نسخ خطی که موجود در کتابخانه تاشکند و کوتاهیه به معرفی و چاپ آثاری از احمد یسوی پرداختد. همچنین طوسون (۲۰۱۷) در کتاب «Ahmed Yasavî» در مورد زندگی، آثار و عقاید احمد یسوی می‌نویسد و اشعاری نیز از دیوان حکمت نقل می‌کند. در هیچ کدام از آثار

۱. رایزن فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در قزاقستان.

مذکور در مورد گسترش این طریقت در آسیای صغیر، نقد و بررسی اندیشه‌ها و آداب عرفانی آن و ریشه‌شناسی این عقاید، اطلاعاتی یافت نمی‌شود. نویسندگان این مقاله ضمن بهره‌مندی از این آثار، درصدد رفع این ابهامات و نواقص و پاسخگویی به آن‌ها هستند.

۵. بحث اصلی

۵-۱. احمد یسوی و یسویه

«احمد یسوی در قصبه سایرام واقع در ۱۷۶ کیلومتری شمال شرقی «آق‌صو» و از توابع ایالت آق‌صو در خطه ترکستان شرقی در میانه‌های قرن پنجم به دنیا آمد و در حدود ۵۶۲ق/۱۱۶۷م از دنیا رفت» (رک. حزینی، ۲۰۱۴: ۴۹؛ به نقل از کوپرلی، ۱۳۸۵). با توجه به اینکه یسوی در دیوان حکمت (ص ۱۷۱-۱۷۰) از رسیدن خود به صدویست‌وپنج‌سالگی سخن می‌گوید که در این صورت ولادت او باید در سال ۴۳۷ق روی داده باشد (رک. هاشم‌پور سبحانی، ۱۳۷۷: ۱۱۶). احمد هفت‌ساله بود که تحت تعلیم شیخی به نام «ارسلان بابا» قرار گرفت و بعد از مرگ وی برای تحصیل به بخارا رفت. خواجه احمد در این شهر در محضر سرسلسله خواجهگان، یعنی «خواجه یوسف همدانی» (متوفی ۵۳۵ق در مرو) حاضر شد و شخصیت علمی و دینی‌اش، به‌عنوان سومین خلیفه خواجه یوسف همدانی منصوب‌گردید بعد از وی «خواجه عبدالخالق غجدوانی» بر مسند خلافت خواجه یوسف نشست (رک. جامی، ۱۳۷۵: ۳۷۷). احتمالاً احمد یسوی در ایام کهولت با «حاجی بکتاش ولی» و «قطب‌الدین حیدر زاوه‌ای» ارتباط داشته‌است و مدتی مرشد آن‌ها بوده‌است (نک. قرا مصطفی، ۱۳۹۵: ۱۵۴-۱۵۶). اما از نظر تاریخی نمی‌توان آن را قبول کرد.

احمد یسوی فقیهی حنفی‌مذهب و صوفی متشرعی بود و همچون استادش، خواجه یوسف، بر حفظ شریعت و رعایت آداب و اصول اسلامی تأکید داشت. آثاری که احمد یسوی به زبان ترکی جغتایی پدید آورده‌است، با زندگی روستایی و فرهنگ عامیانه آن نواحی سازگار بود و این امر طریقت یسویه را در وظیفه تبلیغ و ترویج تصوف اسلامی، بسیار یاری‌رساند «تا جایی که اشعار دیوان حکمت وی، از آن زمان تاکنون هنوز ورد زبان پیران قزاقستان است.^۲ باید توجه داشت که عقاید صوفیانه که از مهد تصوف، خراسان، ریشه گرفته و بالیده بود، از قرن چهارم وارد آسیای مرکزی شده‌است» (رک. سنایی، ۱۳۷۶: ۸۲-۸۳) احمد یسوی تربیت‌یافته مکتب بخارا و خواجهگان آن بود و بدیهی است که با زبان و ادبیات فارسی آشنایی داشته‌است، اما بنا به ضرورت محیط در اشعارش بیشتر از زبان ترکی جغتایی بهره برده‌است. هر چند با بررسی دیوان حکمت وی می‌توان نشانه‌های زبان‌شناسی نفوذ زبان و ادب پارسی را در آن یافت.

نام برخی از خلفا و پیروان احمد یسوی در کتب تاریخی و تذکره‌ها ذکر شده‌است. «از این میان می‌توان به دو شاگرد و خلیفه مشهورش، سلیمان حکیم‌آتا یا سلیمان باقیرخانی و صوفی‌محمد دانشمند اشاره کرد.^۳ هم‌چنین منصورآتا (۵۹۴ق/۱۱۹۸م)، پسر ارسلان بابا و سعیدآتا (۶۱۵ق/۱۲۱۸م) از معروف‌ترین خلفای احمد یسوی هستند (رک. کاشفی، ۲۵۳۶، جلد ۱: ۱۸-۲۱؛ به نقل از

^۱ ارتباط احمد یسوی با حاجی بکتاش و قطب‌الدین حیدر از نظر زمانی بعید به نظر می‌رسد. به احتمال زیاد این اشخاص با مریدان برجسته احمد یسوی در ارتباط بوده‌اند.

مینی حکمت لاریم قند و غسل دور همه سوزلار ایچنده بی بدل دور
مینی حکمت لاریم انعام‌الله سحر وقتده دیسه استغفرالله
(یسوی، ۱۳۷۹: ۲۳۵)

حکمت‌های من قند و غسل است / حکمت‌های من انعام‌الله است / در تمام سخنان بی‌نظیر است / برای کسی که سحرگهان استغفرالله بگوید.

^۲ کلمات حکمت‌آمیز و لطایف عبرت‌انگیز حکیم‌آتا درباره احوال درویشان به زبان ترکی زبانزد است. برخی از آثار منظوم وی همچون آثار یسوی مورد توجه عام و خاص بوده‌است از جمله کتاب *خر/نرمان*، منظومه باقیرخان، حضرت مریم و... (tosun, 2015: 36).

هاشم پور سبحانی، ۱۳۷۷). «زنگی آنا» در میان خلفای حکیم آنا هم از همه معروف تر است، این شخص مورد توجه و احترام «خواجه عبیدالله احرار»، صوفی بزرگ و نامدار آسیای میانه، بود. سلسله یسویه از طریق دو مرید زنگی آنا، «سیدآنا» و «صدرآنا» ادامه یافته است (رک. کوپرلی، ۱۳۸۵: ۱۳۵-۱۳۹). اولیا چلبی در قرن نهم خود را از پیروان و بازماندگان طریقت یسویه معرفی می کند که از مزار برخی اولیا و خلفای منتسب به احمد یسوی در دیار روم و آناتولی دیدن کرده است از جمله: «افشاربابا» که مزار او در «نیازآباد» است. «آق یازلی» در صحرای «باط اووا» در کنار دریای سیاه مدفون است و یا از «امیرچین عثمان»، خلیفه هفتم احمد یسوی، نام می برد که از ترکستان به آناتولی آمده است (Celebi, 1314, II:293-398؛ به نقل از کوپرلی، ۱۳۸۵).

احمد یسوی پیروان خود را برای گسترش اسلام و مبانی فکری طریقت خود، به سرتاسر ماوراءالنهر فرستاد. «نقش خلفا و پیروان احمد یسوی در گسترش آراء و عقاید یسویه در میان مردم ماوراءالنهر، ولگا و ترکان آذربایجان و آناتولی بسیار مؤثر واقع شده است، اما تأثیر و نفوذ این نحله بیشتر در ترکستان و آسیای میانه محدود شده است و میراث یسویه در خارج از این خطه، در آسیای صغیر نادیده گرفته شده است» (بهنام فر، ملایی، ۱۳۹۱: ۷۶). در میان نحله های مختلف صوفیه ای که از خراسان و خوارزم و بغداد به آناتولی می رفتند، درویشان یسوی نیز بنا به اغراضی چون مجاهده با کفار یا برای گسترش آیین اسلام و تبلیغ حکمت ها و عقاید یسویه وارد آناتولی شدند و تکیه ها و خانقاه های متعددی در آن جا برپا کردند و مریدان بسیاری را جذب و تربیت کردند (ocak, 2016: 69) و زمینه های رشد اسلام و تصوف را در آن مناطق فراهم ساختند. اما باید گفت که طریقت یسویه در آناتولی توفیق سایر فرقه هایی همچون مولویه، اخیان و بکتاشیه را پیدا نکرد و در حدود اواخر قرن هشتم و نهم حاکمیت معنوی خود را از دست داد. دلیل این امر هم به محیط علمی و فرهنگی آسیای صغیر برمی گردد که از همان ابتدا تحت تأثیر افکار و آداب یونانی و مسیحی، صحنه حضور و تحرک اندیشه های مختلف فلسفی بوده است و عقاید باطنیه در آن جا گسترش پیدا کرده بود؛ لذا اندیشه های زاهدانه و حکیمانه درویشان یسوی در برخورد با اجتماع و محیط آناتولی رنگ می باختند و یا در آن هضم می شدند (رک. کوپرلی، ۱۳۸۵: ۲۵۳-۲۵۴).^۱ باید بپذیریم که طریقت یسویه در آسیای میانه با آنچه در آناتولی رواج داشت، پدیده ای نسبتاً متفاوت بود. درویشان یسوی همچون امیرجی سلطان که برای اولین بار در قرن هفتم وارد آناتولی شدند، برای جلب پیروان بیشتر، مجبور شدند با شرایط ذهنی و فرهنگی مردم سازگار شوند تا به نیازهای فکری و معنوی آن ها پاسخ دهند (Ocak, 2011: 101-103). اما در عمل بعد از قرن هشتم با رواج و گسترش فرقه هایی چون بکتاشیه، مولویه و اخیان، مرشدان یسویه چنان چه باید نتوانستند طریقت خود را همه گیر کنند و بر وسعت نفوذ آن بیفزایند. اما از این جهت که فعالیت این طریقت به خصوص در مناطق غیر شهری آسیای صغیر، زمینه های فرهنگی را برای گسترش ادبیات صوفیانه و رشد طریقی عامه پسندی چون بکتاشیه فراهم کرده است، حائز اهمیت است. با وجود اینکه برخی از نویسندگان ترک ایراداتی بر اصل رواج یسویه در آسیای صغیر وارد می کنند، اما برخی از مسائل از جمله وابستگی حاجی بکتاش ولی به طریقت یسویه و منسوب کردن اولیا چلبی (در قرن یازدهم هجری) خود را به نسل احمد یسوی (چلبی، ج ۱: ۱۰۰) و نام بردن وی از مشایخ یسویه در دیار روم،^۲ عقاید منتقدان را تا حدی زیر سؤال می برد و بر پذیرش تأثیر قطعی یسویه بر تصوف آناتولی می افزاید (همان: ۱۰۲-۱۰۱).

۲-۵. عقاید و آداب طریقت یسویه

^۱. صوفیانی چون پیر دده، آق یازلی، گیکلو بابا، ابدال موسی و خروس دده که اولیا چلبی آن ها را اصلاً خراسانی و آذربایجانی می داند (چلبی، ج ۲: ۲۹۳؛ ج ۳: ۳۹۸؛ ج ۳: ۳۴۹؛ ج ۲: ۳۷۸-۳۷۷؛ ج ۲: ۱۷؛ ج ۴۶. به نقل از کوپرلی: ۸۸-۸۵). برخی از این مشایخ در منابع دیگر جزو اخیان و بکتاشیه نیز آمده است.

۱-۲-۵. مجاهدت و ریاضت

مرشد از طریق ریاضت است که مرید را تربیت می‌کند و جان او را از بند هواجس نفسانی می‌رهاند. این امر در طریقت یسویه جایگاه والایی دارد و بیشتر در مراسم خلوت با اصول و آداب مخصوص به خود انجام می‌شد. در این طریقت مجاهدت و ریاضت جایگاه والایی داشت. «حزینی» مشقّات این راه را بر این وجه بیان می‌کند: «در راه سفر لایعد و لایحصى جنگ پیش می‌آید از جمله آن‌ها در عالم باطن و درون کشور غیب‌الغیب سیصد و شصت دریا و چهل و چهار برزخ، پرده و حجاب‌ها گشوده می‌شود. از زیر و درون و ظهور هر برزخ و پرده و حجاب چهل و چهار راه پدید می‌آید. و نه تخت است و بر فراز تخت، سلطانی مستقل با تجمل امر و نهی می‌کند. اگر از آن تختگاه و سلاطین بگذری، دو درِ عظیم و بلندپایه و دروازهٔ همایون و درب میمون ظهور می‌کند...» (حزینی، ۲۰۱۴: ۱۱۶-۱۱۷ به نقل از کوپریلی).

عاشق بولسنگ کیچه کوندوز عشق استاکیل طاعت قیلکیل کیچه قوپوب هیچ یاتماکیل
(یسوی، ۲۰۲۰: ۹۲)

(اگر عاشق هستی شب و روز عشق بخواه و شب بیدار شو طاعت به جای آر و هیچ نخواب)

۲-۲-۵. بیزاری از زهد ریایی

یکی از موضوعاتی که در تمامی آثار احمد یسوی به کرات دیده می‌شود، بیزاری وی از عالمان و صوفیان ریایی است؛ آن موضوعی که صوفیان شریعت‌مداری چون جنید بغدادی و ابو‌حامد غزالی از آن می‌نالیدند. خواجه احمد چنین صوفیان را عاملی برای گمراهی طالبان حق و نفرت عامّه از دین و تصوّف می‌داند. او معتقد است که با محقق شدن پیر و مرشدی حقیقی همچون «ارسلان بابا»^۱ آن را از دست مده و پیرو طریقتش باش.

پیر خدمتین قیلدوق دیبب طالبم یندیب بیبب حرام حریش نی کولباریغه اورارلار
کوزلاریده نمی یوق حلقه ایچره کیرارلار ارسلان بابام سوزلارین ایشیتینکیز تبرک
(یسوی، ۱۳۷۹: ۱۵۶)

(میدان‌داری می‌کنند و می‌گویند که طالب هستیم و خدمت پیر کردیم در حالی که حرام می‌خورند و باقی را در کوله‌بارشان می‌برند. در چشمانشان اشکی وجود ندارد، اما وارد حلقهٔ ذکر می‌شوند. سخنان ارسلان بابایم را به‌عنوان تبرک گوش کنید)

^۱ طبق مناقب یسویه ارسلان‌بابا از اصحاب کبار است و چهارصد سال عمر کرده‌است رفتار و اعمال ملامی داشته‌است. یسوی در مورد دوران مریدی وی چنین می‌گوید:

آلتی یاشده ارسلان بابام ایزلاب تابتی هرسر کوروب پرده برله بوکوب یابتی
بحمدالله کوردوم ددی اوزوم ابتی اول سـ بیدن آلت مش اوچده کیردیم یرکا
(یسوی، ۱۳۷۹: ۱۷۹)

این موضوع در فقرنامه نیز مورد توجه بوده است و در ابتدای این اثر، حدیثی از پیامبر در این باره آمده است: «با نزدیک شدن آخرالزمان، چنان مشایخی به عرصه می آیند که ابلیس (لعنه الله علیه) از آن‌ها درس یاد خواهد گرفت و همه مردم با آن‌ها دوست خواهند شد و آن‌ها نخواهند توانست مریدانشان را هدایت کنند. شیوخ گستاخی که با وقاحت از مریدان چیزها طلب خواهند کرد، جانشان از کفر جدا نخواهند شد. آن‌ها با اهل بدعت، خوش رفتاری و اهل سنت را انکار خواهند کرد. این‌ها به علم شریعت عمل نخواهند کرد...» (یسوی، ۲۰۱۶: ۳۸-۴۷).

۳-۲-۵. اخلاص در ذکر

ورود به حلقه ذکر و خلوت بدون صدق قلبی و خلوص باطنی ممکن نیست. صوفیان ریایی بدون اینکه در اعمالشان اخلاص و ارادتی باشد، وارد مراسم ذکر می شوند. به نظر یسوی این‌ها اهل نیرنگ و دغل هستند و از تصوف تنها جامه و ظاهر آن را دارند در حالی که باطن سالکان واقعی سرشار از صدق و نور است و در ظاهر حق را رعایت می کنند و از حرام پرهیز می کنند.

ذاکر مین دیب زور اورار چیقماس کوزیدین
دل لاریده غمی یوق ناگه آغریغای باشی
مکر و حیله قیلورلار معلوم خداغه ایشی
ارسلان بابام سوزلارین ایشیتینکیز تبرک

(یسوی، ۱۳۷۹: ۱۵۶)

(زور می زنند، اما اشکی از چشمانش جاری نمی شود، می گویند ذاکر هستم اما در دلهاشان غمی نیست تا آنجا که سردرد بگیرند. مکر و حیله می کنند، خدا از کارشان آگاه است. سخنان ارسلان بابایم را به عنوان تبرک گوش دهید.) یسوی در پایان تمامی بندهای این شعر در دیوان حکمت از پیروانش می خواهد سخنان استادش را به عنوان تبرک بشنوند و بدان عمل کنند. به اعتقاد وی ارسلان بابا تجسمی است از صوفیان و مرشدان واصل و مجذوب در عشق الهی.

۴-۲-۵. عشق و مشقات آن

یکی از مسائلی که مکرراً در آثار عرفانی بدان تأکید می شود، عشق و سختی های راه آن است. در طریقت یسویه سالک باید در راه عشق، وقتی به پاداش و عقاب اخروی نُنهد؛ تنها هدف او در طی سلوک، رسیدن به قرب الهی است. سالک بدون عشق نمی تواند چهره معشوق ازلی و ابدی را مشاهده کند.

عشقنک قیلدی شیدا مینی جمله عالم بیلدی مینی
عشقنک قیلدی شیدا مینی جمله عالم بیلدی مینی
اوپماخ کرم جولان قیلام نه حورلارغه نظر قیلام
آنی مونی مین نه قیلام مینکا سینوق کرکسن

(همان: ۱۸۷-۱۸۶)

(عشق تو مرا شیدا و رسوای عالم کرد. شب و روز اندیشه ام تو هستی، من خواهان تو هستم. نه می خواهم وارد بهشت شوم و آنجا جولان دهم و نه به حوریان نظر افکنم. این و آن به چه کارم آید، من خواهان تو هستم.) سالک نباید بی پروا از عشق سخن بگوید و خود را عاشق خطاب کند؛ هر سالکی چنین ادعایی داشته باشد دروغ گو است؛ زیرا عشق ارزش والایی دارد و هر کسی نمی تواند قدم در دایره آن بگذارد.

قول خواجه احمد اوزدین کیچمای دعوی
عاشقلینی اولوغ ایشدور غافل بولمه
خلق ایچیده عاشق من دیب تیلکا آلمه
عاشقلینی اولوغ ایشدور غافل بولمه

(یسوی، ۱۳۷۹: ۲۳۵)

(به قول خواجه احمد تا از خود گذر نکرده‌ای، مدّعی مباش. در میان خلق بر زبان میاور که عاشق هستم زیرا عاشقی کار بزرگی است، غافل مباش که اگر غافل باشی به دیدار حق نائل نمی‌شوی.)

۵-۲-۵. عمل به احکام شریعت

در جای‌جای دیوان حکمت و فقرنامه سخن از رعایت احکام دینی و دوری از معصیت است. یسوی پیوسته مردم و مریدان خود را به رعایت حقوق حق و خلق تشویق و به پاداش اخروی ترغیب می‌کرد و از خطاکاری، ظلم و حرام‌خواری بر حذر می‌داشت و به عذاب اخروی تهدید می‌کرد.

بو ایش برلان بارسنک اکر دارالسلام
عزابی نی باریب آنده تارتماق کیراک

عمرینک آخر بولغو سیدور بر کون
حلال قویب یکان بولسنک دایم

(همان: ۱۵۹)

(عمرت سرانجام روزی به پایان خواهد رسید اگر با این کار نیک به آنجا برسی جایگاه تو دارالسلام خواهد بود. اگر حلال را فروگذاری و دائماً حرام خواری کنی، به آنجا که رسیدی حتماً عذابش را خواهی کشید)

پیر ترکستان در مرتبه‌ای دیگر که فراتر از این مقام است، سالکان طریق را به ترک دنیا و مافیها سفارش می‌کند و می‌فرماید:

کونکل بیرمای دنیاغه شروع قیلمای حرام غه
حقنی سویکان عاشق لار خلایق‌دین کیچمیشلار

دنیا مینیک دیکانلار جهان مالین آغانلار
کرکس قوش دیک بولوبان اول حرامغه باتمیشلار

(همان: ۹۴)

(عاشقانی که طالب حق هستند، دل به دنیا نسپردند و شروع به حرام‌خواری نکرده‌اند. آنان از خلیق گذشته‌اند و مال دنیا را تصاحب می‌کنند و می‌گویند دنیا از آن من است، مانند کرکس بر آن حرام فرود آمده‌اند.)

۵-۲-۶. پله‌های وصول به حقیقت

یسوی به‌عنوان یک صوفی اهل سنت و مقید به شریعت، در آمیختن شریعت و طریقت را اصل تعالیم خود می‌داند. او در طریقت خویش «معرفت» را نیز بر این سه اصل تصوف، می‌افزاید و بیان می‌کند که بدون شریعت، طریقت و معرفت نمی‌توان به حقیقت رسید:

شریعت‌سبیز دم اورماس لار طریقت ده
طریقت‌سبیز دم اورماس لار حقیقت ده

معرفت‌سبیز دم اورماس لار حقیقت ده
بارچه سینی شریعت‌دین سورماق گیراک

(همان: ۱۵۷)

(بدون شریعت نمی‌توان به طریقت رسید. بدون طریقت نمی‌توان به حقیقت رسید. بدون معرفت نمی‌توان به حقیقت رسید. ابتدا باید از شریعت شروع کرد و پرسید.)

۵-۲-۷. لزوم اطاعت محض از پیر

یکی از اصول و آدابی که در تمامی فرقه‌های صوفیانه بر مریدان طریق واجب گشته‌است، اطاعت از پیر و خدمت به وی است. در طریقت یسویّه مرید باید مطیع محض اوامر پیر باشد و از منهیات و اوامر وی تخطی نکند و همیشه رضایت پیرش را در نظر داشته باشد در چنین حالتی است که مرید قابلیت و شایستگی نیل رسیدن به مقام خلافت را پیدا می‌کند. سالک نباید هیچ کس را بالاتر از شیخ بداند و همیشه وفادار شیخ بوده و آماده نثار جان و مال خود در راه وی باشد.

طریقت کا سیاست‌لیغ مرشد کیراک اول مرشدکا اعتقادلیغ مرید کیراک
 خدمت قیلیب پیر رضاسین تاپماق مونداغ عاشق حق دین اولوش آلا ر ایرمیش
 (همان: ۱۳۲)

(از برای طریقت، مرشد باسیاست لازم است. از برای آن مرشد، مرید معتقد لازم است. باید به مرشد خدمت کرد و رضای پیر را به دست آورد. چنین عاشقی بهره خود را از حق می‌برد.)

در این طریقت برای طالبی که به مقام اجازت و خلافت می‌رسد به جای خرقة، چوبی به وی می‌دهند تا نشانی باشد از هدایت و تربیت گوسفند نفس مریدان با آن. (رک. Tosun، ۲۰۲۰: ۴۴-۴۵).

۸-۲-۵. آداب ذکر

در طریقت یسویه از جمله عواملی که سالک را در سیر صعودی حق یاری می‌رساند و درونش را به اوصاف الهی متصف می‌سازد، «ذکر» است که در فرقه‌های مختلف عرفانی به طرق مختلف صورت می‌گیرد. در طریقت یسویه نیز این امر با آداب و رسوم خاصی انجام می‌گیرد. در حالت ذکر بیشتر اسم و صفت «الله»، «حی» و «هو» با ضرب‌آهنگ‌هایی که در اثنای آن‌ها می‌آید، تکرار می‌شوند و بیشتر با ابزارهایی چون زنگوله صدای چاک‌چاک، میان اسامی و اوصاف ذوالجلاله ایجاد می‌کنند تا وجد و شور خلوت‌نشینان بدین طریق برانگیخته شود. از رفت و برگشت صدای حاصل از «هو» و «حی» صدایی چون حرکت ارّه بر روی چوب حاصل می‌شود. در نگاه خواجه احمد این اسامی چون ارّه‌ای هستند که بر سر چوب نفس کشیده می‌شود (رک. کوپرلی، ۱۳۸۵: ۱۴۹).

هو ارّه سین آلیان نفس باشیغه سالیبان تونی کونی طال بلار جا ننی قربان قیلینک لار
 حلقه ایچره «هو» دینکیز عشق اوتیغه یانینکیز تن جان برلان طالب‌لار تکبیر باشلاب ایتینک لار
 (یسوی، ۱۳۷۹: ۹۵)

(ای طالبان ارّه «هو» را بردارید و سرِ نفس را ببرید و شب و روز جان را قربان کنید. درون حلقه «هو» بگویید و به آتش عشق بسوزید. ای طالبان با جان و تن تکبیر بگویید.)

۹-۲-۵. آداب مراسم خلوت

از دیگر آداب یسویه «خلوت» است که در بین آن‌ها اهمیت بسیاری دارد. مراسم خلوت به صورت جمعی و با اقوال و افعال خاصی با نظارت پیر یسوی صورت می‌پذیرد. بدین صورت که مریدانی که در این طریقت با موافقت مرشد به خلوت می‌روند، از یک روز قبل روزه می‌گیرند. در طول روز تمام در و پنجره خلوت‌خانه بسته می‌شود و مریدان به ذکر و توبه مشغول می‌شوند. بعد از نماز مغرب با آب گرم روزه هایشان را باز می‌کنند و بعد از آن دیگر آبی داده نمی‌شود. در ادامه آتش خلوت به مریدان داده می‌شود. سپس اهل خلوت می‌نشینند و تا نیمه‌های شب به ذکر می‌پردازند و اشعار دینی دیوان حکمت را ذکر می‌کنند به دنبال آن سرها تراشیده می‌شود و مریدان گوسفندهایی را قربانی می‌کنند. (رک. حزینی، ۲۰۱۴: ۵۱-۵۶). هدف از خلوت در این طریقت دفع افعال مذموم بشری است (کوپرلی، ۱۳۸۵: ۲۲۴-۲۵۵). روایاتی وجود دارد که در برخی خانقاه‌های یسوی آناتولی، زنان نیز همگام با مردان در مراسم مذهبی شرکت می‌کردند و به رقص و سماع می‌پرداختند. (سنایی، ۱۳۷۶: ۸۴) بسیاری از این رسوم با اندک تغییری به تصوف آسیای صغیر هم منتقل شده‌است و جزو آداب صوفیانه طرایق آنجا گردیده‌است.

۳-۵. بررسی و نقد آراء و آداب عرفانی یسویه

– مجاهدت و ریاضت از بنیادهای اغلب مکاتب و نحله‌های صوفیه است که در هر کدام به شکل و آداب خاصی اجرا می‌شود. «مدار جمله رسم و شرع بر مجاهدت است... آن که مجاهدت کند، مشاهدت یابد» (هجویری، ۱۳۹۶: ۳۰۳-۳۰۴). در سرتاسر شرق و میان آسیا (از حدود مرزهای غربی چین تا مرکز ایران) قبل از اسلام آیین‌هایی چون مذاهب قدیم هند، بوداییان، مانویت، گنوسیسم، شمنیسم و مسیحیت وجود داشته‌اند که ریاضت جزو اصول اولیه آن‌ها به‌شمار می‌رفت. در آیین‌های گنوسیسم که حکمت اشراق ایرانی بدان وابسته است، روح انسان همچون پرنده‌ای است که در قفس جسمانیت و جهان ظلمانی اسیر و مبتلا شده‌است. تنها راه نجات او تعلیمات سروش غیبی برای ریاضت و مجاهدت است تا بتواند از ظلمت به نورانیت نایل شود (رک. زرین کوب، ۱۳۶۳: ۸-۹). در آیین نصاری نیز ریاضت و مجاهدت‌های سخت از جمله فقر و زهد، نوعی عبادت تلقی می‌شود. احمد یسوی همچون عارفان شاعری چون جلال‌الدین بلخی و عطار نیشابوری معتقد است که مضمون اشعار و سخنانش به واسطه سروش غیبی بر لوح سینه‌اش نقش می‌بندد و بنا به «والذین جاهدوا فینا لنهْدینَهُمْ سُبُلَنَا» (۱۶۹/عنکبوت) شرط رسیدن به غایت عشق را مجاهدت و ریاضت مستمر می‌داند (رک. زرین کوب، ۱۳۸۷: ۲۵-۲۷). بدین جهت عرفان یسویه به دلیل نزدیکی جغرافیایی و تاریخی، به عرفان گنوسیسم، بودایی و نصاری که به فقر و محبت ممتاز هستند، شباهت و ارتباط پیدا می‌کند. اما باید پذیرفت که این مسئله نسبت به مجاهداتی که در تصوف ایرانی-اسلامی وجود دارد، عمق و ژرفای لازم را ندارد و به نوعی تبعیت از اصول اولیه اسلامی باید تلقی شود.

– عرفا شریعت، طریقت و حقیقت را در هم تنیده و وابسته می‌دانند و شریعت را اولین پایه برای رسیدن به دیگر مقامات تلقی می‌کنند. یسوی چون دیگر صوفیان جایگاه والایی بر این مسائل قائل است. «شریعت عبارتی است از معنی‌ای که نسخ و تبدیل بر آن روا بود چون احکام اوامر. اقامت شریعت بی‌وجود حقیقت محال بود و اقامت حقیقت بی‌حفظ شریعت محال» (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۵۹) و «حقیقت عبارتی است از معنی‌ای که نسخ بر آن روا نباشد و از عهد آدم تا فنای عالم حکم آن متساوی است چون معرفت حق و صحت معاملت خود بر خلوص نیت» (همان: ۵۵۹). نویسنده کتاب «انسان کامل» در این باره می‌نویسد «ای درویش هر که می‌کند آن‌چه پیغمبر وی گفته‌است، اهل شریعت است و هر که می‌کند هر چه پیغمبر وی کرده‌است از اهل طریقت است و هر که می‌بیند آنچه پیغمبر وی دیده‌است، از اهل حقیقت است» (نسفی، ۱۳۸۴: ۷۴). خواجه احمد یسوی بر این سه اصل، معرفت را نیز می‌افزاید.

– ارشاد سالکان، اوراد و اذکار یسویه هم بیشتر در خانقاه انجام می‌شد؛ اما به‌نظر می‌آید نظام خاص خانقاهی که در حدود قرن هفتم و هشتم هجری در ایران و عراق با آداب و اوراد خاص و متنوع خود جریان داشت با نظام خانقاه یسویه متفاوت است. برای مثال رسوم خرقة و انواع آن در طریقت یسویه جایگاه چندانی ندارد و اذکاری که در خانقاه آن‌ها خوانده می‌شود، لسانی است. با این توضیح می‌توان پی‌برد که اساس طریقت یسوی بر ذکر «جهری» یا «جلی» استوار است و از ذکر «خفی» که در نظرشان به ریا نزدیک‌تر است، خودداری می‌کنند. در حالی که در کلیت عرفان اسلامی ذکر جهری مقدمه‌ای برای رسیدن به ذکر شهودی و وجودی است؛ حال آن‌که سلسله خواجهگان (آبای نقشبندیه) که یسویه میراث‌دار آن‌ها بودند، بر ذکر خفی تأکید داشتند (منفرد، ۱۳۸۲، ج ۷: ۴۰۱). می‌توان گفت که طریقت یسویه در معاملت به چنین ذکری در نوع خود منحصر به فرد است و این وجد و شور آهنگین مراسم خلوت و ذکر یسویه، نظم و آهنگ محیط طبیعی که از آن برخاسته بودند را تداعی می‌کند.

از ارکان مهم تصوف اسلامی «ذکر» و «خلوت» است. ذکر همیشه در مقابل نسیان مطرح بوده است و در نزد عارفان پلی بوده است به درگاه حقیقت و آرامش حاصل از «الا بذكر الله تطمئن القلوب». در طریقت یسویه به عنوان یکی از فرق عارفان اسلامی، مراسم ذکر و خلوت با آداب خاصی برگزار می‌شد و شیخ یا مرشد ادای ذکر خاص را بر سالکان تلقین می‌کرد و خود بر ادامه خلوت و ذکر نظارت می‌کرد. شاخصه اصلی مراسم خلوت و ذکر یسویه، اذکاری چون «هو» است که با ریتم و آهنگ منظم و شبیه به صدای آره انجام می‌شد؛ این شیوه ذکر در عرفان اسلامی در جایگاه خود منحصر به فرد است. البته در طریقت‌هایی چون مولویه که ماهیت آن‌ها با حلقه‌های عارفانه و سماع درآمیخته است، می‌توان به شباهت‌هایی بین آن‌ها دست یافت. در عرفان اسلامی نیز رایج‌ترین ذکر می‌شود «لا اله الا الله» است که به آن «تهلیل» هم گفته می‌شود. با توجه به آداب خلوت و ذکر می‌شود که در *مرصادالعباد* آمده است، شباهت‌هایی با آداب خلوت در یسویه دیده می‌شود. «شرط تلقین آن است که مرید به وصیت شیخ سه روز روزه دارد و درین سه روز در آن کوشد تا پیوسته بر وضو باشد... و به وقت افطار طعام بسیار نخورد... و بعد از سه روز به فرمان شیخ غسل کند» (رازی، ۱۳۹۹: ۲۷۶). اما تفاوت‌های قابل توجهی نیز از نظر ترتیب آداب و اعمالی چون طعام، شعرخوانی و غسل بین آن‌ها وجود دارد. یکی از تمایزات برجسته آداب خلوت یسویه، تراشیدن سر آن‌هاست که از این منظر، سر و ابرو تراشی قلندران تداعی می‌شود که از اصول اولیه قلندریان بوده است، این رسم در زمان ساسانیان نیز رواج داشت (رک. شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۷۷-۷۸). گمان می‌رود رواج این رسم در میان یسویه، مرده‌ریگی از دوران باستان باشد. برخی از آداب مانند حضور زنان در مجالس ذکر یسویه و قربانی کردن حیوانات، سماع و موسیقی قرن‌ها پیش از احمد یسوی در میان شمن‌های ماوراءالنهر، رایج بوده است. «شمینسم از باورها و آیین‌های کهن ترکان و مغولان باستان است که پیوستگی کاملی با طبیعت داشت، بر حول شخصیت یک شمن شکل گرفته بود که در ظاهر حکیم و ساحر بوده است. این آیین امروزه به عنوان یک سیستم جادوگری شناخته می‌شود. عقاید شمنی از راه شرق وارد آسیای صغیر شده است» (Ocak, 2002: 70). باین حال به نظر می‌رسد، برخی از آداب و آرای شمنی چون مطیع پیر بودن، مجالس سماع و بهره‌مندی از اشعار عامیانه در طریقت یسویه، میراث شمنیسم است که تأثیرات آن از طریق یسویه به سایر طریق آسیای صغیر چون بکتاشیه و اوحدیه نیز با تغییراتی منتقل شد اما باید متذکر شد که این تأثیرات قطعی و دقیق نیست؛ چراکه از قرن سوم تا پنجم هجری) ملامتیه نیز در نیشابور و خراسان حضوری پررنگ داشت (رک. زرین کوب، ۱۳۶۳: ۶۲). ملامتیه جزو اولین فرقه‌هایی بود که بر مدار پیر و اطاعت از وی، شکل گرفت یا چنان که در تاریخ تصوف مشهود است، «ابوسعید ابوالخیر» از ملامی صفتان قرن چهارم و پنجم خراسان، شیفته شعر و موسیقی بود و از همین رو زنان نیز در مجالس وی حاضر می‌شدند. چنین مجالسی شهرت او را به خارج از حدود خراسان می‌برد (همان: ۳۳۸-۳۴۲). در نتیجه می‌توان گفت که این عقاید از خراسان و بخارا به مناطق ترک‌نشین ماوراءالنهر و آناتولی منتقل شده است. بهترین نمونه در تأیید این نفوذ و تأثیرپذیری، شیوه و سنت طریقت «اوحدیه» در آسیای صغیر است، آنچه از مناقب اوحدالدین کرمانی (م ۶۳۵ق) برمی‌آید، ملامتی بودن افراطی اوست، چنان که در مجالس سماع وی و پیروانش، موسیقی نواخته می‌شد و مریدان همچون قلندران اولیه، سرهایشان را می‌تراشیدند و زنان نیز در این مجالس شرکت می‌کردند (رک. بایرام، ۱۳۷۹: ۹۰-۸۱). بنابراین غالب پیران اولیه طریقت‌های عرفانی آسیای مرکزی و آسیای صغیر، اصالت خراسانی و ایرانی داشتند و در مراکز علمی ایران پرورش یافته بودند و بالطبع چنین عقاید و آداب را نیز به حوزه تصوف خود منتقل کرده‌اند.

۱-۳-۵. ارتباط یسویه با سایر فرق صوفیه

طریقت یسویه همچون سایر فرق اسلامی و پدیده‌های فرهنگی، متأثر از تعالیم و مکاتب سلف و معاصر خود بود و در برخی اصول و آداب با آن‌ها اشتراک یا افتراق داشت. طریقت «نقشبندیه» یکی از اصلی‌ترین فرقه‌هایی است که ارتباط آن با یسویه مسلم است.

زیرا هر دو از سرچشمهٔ تصوّف سلسلهٔ خواجگان (منسوب به سید علی همدانی) سیراب شده بودند. بنابراین در بسیاری از عقاید و آداب از جمله ریاضت و مجاهدت و اصل بودن شریعت، مشترک هستند. چنانچه طریقت یسویّه نیز از قرن هشتم و نهم در شکل و شمایل نقشبندیّه ادامه یافت. این دو طریقت بعد از دور شدن از مبدأ اولیّه تحت تأثیر محیط اجتماعی و سیاسی جدید، در برخی از آداب و تعالیم تا حدّی دستخوش تغییر شدند. تأکیدى که یسویّه به ذکر جلی و نقشبندیّه به ذکر خفی دارند، نمونه‌ای از این تغییرات و تفاوت‌هاست. یکی از شاخه‌های اصلی یسویّه در آسیای صغیر، طریقت بکتاشیّه است. در ولایت‌نامهٔ حاجی بکتاش با وجود مطالب منقبت‌آمیز فراوان، حاجی بکتاش به واسطهٔ «لقمان پرنده»، از خلفای احمد یسوی، از تعالیم احمد یسوی مستفید می‌شود و به امر و اشارهٔ احمد یسوی به دیار روم می‌رود (نک. ولایت‌نامه: ۱۵-۱۰، به نقل از کوپریلی: ۹۳-۸۸). بدین ترتیب طریقت یسویّه با طریقت علوی-بکتاشیّه و پیروان وفایی و بابایی^۱ نیز مربوط می‌شود و برخی از عقاید آن به واسطهٔ این طریقت‌ها و جنبش‌ها ادامه پیدا می‌کند.

طریقت یسویّه در پاره‌ای از آداب نیز همچون تراشیدن سر در مراسم خلوت و علاقه به سماع، شعر و موسیقی با قلندریان و حیدریان و مولویّه ارتباط و تشابه دارند. این نحله مانند بکتاشیّه و اوحدیّه بیشتر با طبقات روستایی و امّی و عامّی آسیای صغیر در ارتباط بود اما این فرقه‌ها به تدریج متناسب با شرایط محیط فرهنگی از قرن هشتم راه خود را از یسویّه جدا کردند؛ به طوری که بکتاشیّه به تشیّع گرایش پیدا کرد و مولویّه در مباحث فلسفی وحدت وجود، جبر و اختیار و عشق الهی غوطه‌ور شد و اوحدیّه نیز با مظاهر جمال حق و با موضوع فتوّت و اخوّت به راه خود ادامه داد. باین حال اهمیت طریقت یسویّه به‌عنوان یکی از سرچشمه‌های تصوّف آناتولی قابل بررسی است.

۴-۵. امّهات آثار یسویّه

در مورد آثار احمد یسوی و برخی دیگر از آثار پیروان و خلفایش (با موضوع مناقب و اصول و آداب طریقت) آثاری وجود دارد که بسیاری از آن‌ها به‌صورت نسخ خطی در کتابخانه‌های ترکیه و تاشکند نگه‌داری می‌شوند. برخی از این آثار همچون دیوان حکمت چاپ شده‌است و برخی دیگر همچون رسائل فارسی و مناقب‌نامه‌ها تصویربرداری شده و به ترکی استانبولی ترجمه شده‌اند. در پایان تصاویری از صفحات نسخ خطی را می‌آوریم. آثاری که به آن‌ها دسترسی یافتیم از این قرار است:

۱-۴-۵. دیوان حکمت

نام مجموعه‌ای است از اشعار عامیانهٔ احمد یسوی به زبان ترکی جغتایی. موضوعات عمدهٔ این اثر در مورد دوستی خدا و پیامبر(ص)، اخلاق پسندیده، اهمیت ذکر، فانی بودن دنیا و ریاکاری عالمان دین است که به‌صورت اشعار و قطعاتی تحت عنوان حکمت رواج یافته‌است. این اثر علاوه بر ارزش محتوایی از نظر زبانی نیز حائز اهمیت است چراکه با این زبان توانسته‌است معلومات و آرمانه‌های خود را به هم‌عصران نوآیندش انتقال دهد. با بررسی این حکمت‌ها می‌توان به مبانی فکری و عقیدتی احمد یسوی و طریقت وی پی‌برد (رک. (tosun, 2017: 84) دیوان حکمت اولین اثری است که با اخذ عناصر ادبیات کهن مردمی آسیای میانه و ترکستان، روح اسلامی را با زبان آهنگین و اوزان کهن بیان کرده‌است؛ بنابراین می‌توانیم این اثر را کهن‌ترین و مهم‌ترین یادگار ادبیات صوفیانهٔ مربوط به ترکان به‌شمار آوریم (رک. کوپرولی، ۱۳۸۵: ۱۶۶). اکثر حکمت‌ها به صورت هفت هجایی و دوازده هجایی با آهنگ و لحن یک‌نواخت و ابتدایی سروده شده‌است. برخی از عبارات این دیوان هرچند ساخته و پرداختهٔ پیروان یسویّه است؛ باین حال منعکس‌کنندهٔ اندیشه‌های احمد یسوی و طریقت وی است.

^۱. به احتمال زیاد حاجی بکتاش و امیرجی سلطان خود از پیروان بابا الیاس بوده‌اند (16-96: 2011; ocak. 2011: 298-300; Paşazade, 2003).

۲-۴-۵. فقرنامه ۱

اثری است منسوب به احمد یسوی به زبان ترکی جغتایی و به خط فارسی. در این اثر نیز به عالمان ریاکار آخرالزمان می‌تازد. این اثر به نظر می‌رسد که مقدمه دیوان حکمت باشد (رک. tosun, 2017: 85). مضامین آن بیشتر بر حول فقر و بی‌نیازی از ماسواالله و سایر معارف تصوف، دور می‌زند. در اثنای این کتاب آیات، احادیث و اشعاری از احمد یسوی آمده‌است. در اینجا برای نمونه، صفحه‌ای از نسخه خطی فقرنامه و متن آن را به خط لاتین می‌آوریم.^۲ فقرنامه چنین آغاز می‌شود:

بسم الله الرحمن الرحيم العالمين والعاقبة للمتقين

والصلوة والسلام على رسوله محمد وآله أصحابه أجمعين

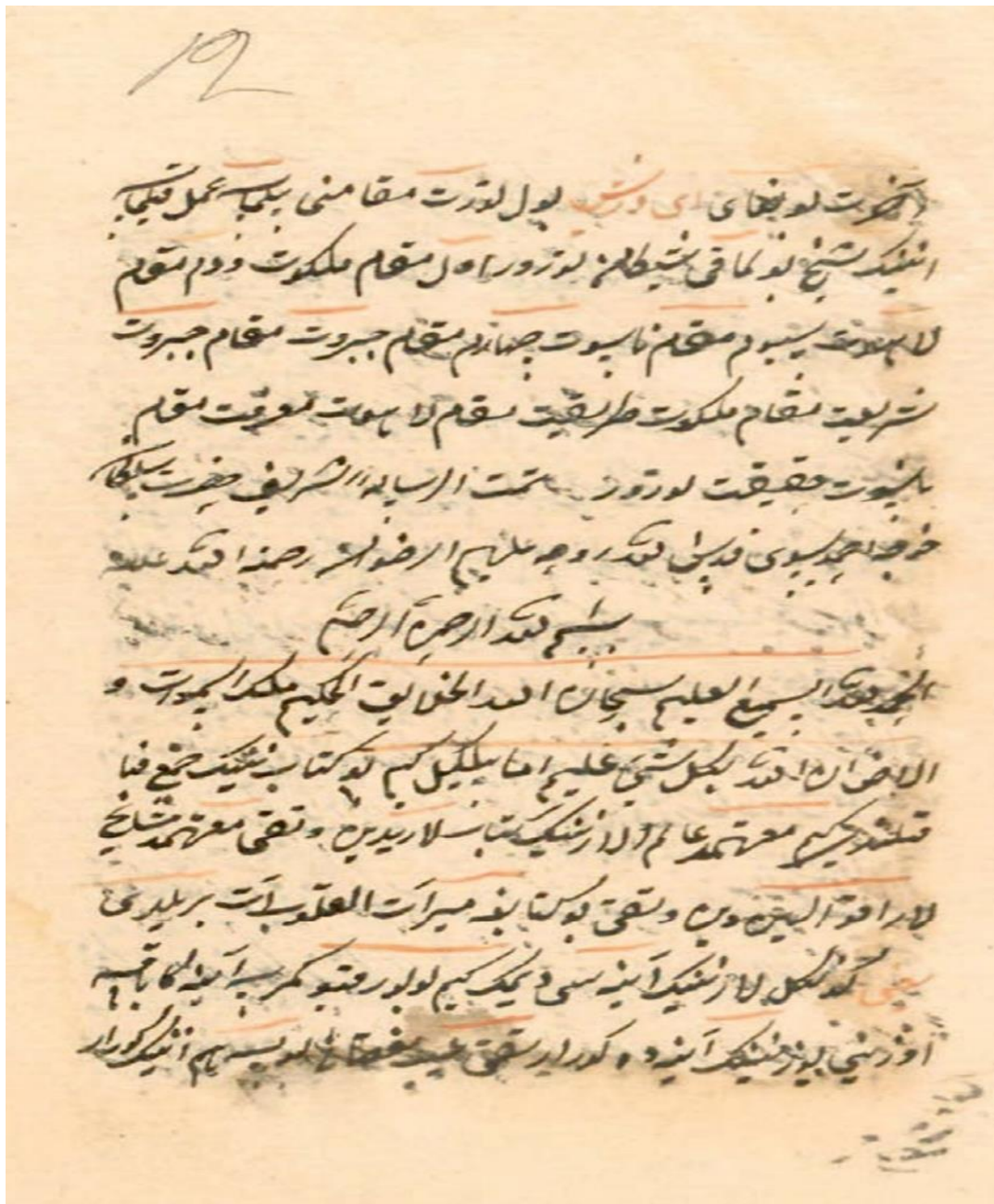
Amma bilgil bu risale- kùtbu l-aktab ve server-i meşayih sultanuèl-evliya burhanul-etmiya, ferzend-i han-i hazret-i sultanuèl-enbiya, selalla llahu ‘aleyhi ve selem, hazret-i sultan Hace Ahmed-i Yesevî andağ meşayihlar peyda bolğay kim İblis, ‘aleyhi l-la ne, alardın sebak alğay ve heme halk alarğa muhib bolğay ve müridlerini başkara’l-mağaylar. Ol şeyhler kim müridleridin tama kılğay ve canını küfr ü dalaletdin ayırmağay ve ehl-i bid atnı yahşı körgey (ve ehl-i sünnetni yaman körgey) ve ‘ilm-i şeri at birle ‘amel kılmağay ve na-mahremlerğa köz salğaylar ve ya ve ‘ilm-i şeri at birle ‘amel kılmağay...^۳

(ولی بدان که قطب‌القطاب، رأس الشیوخ، سلطان الاولیا، حجت‌المتقین، سلطان انبیا، نعمت الله - که درود خدا بر او باد- فرزند سفره او، سلطان حاج احمد یسوی معظم له در این رساله فرمودند: آخرالزمان بعد از ما نزدیک است. چون وقت فرا رسد چنین شیوخی ظهور می‌کنند که ابلیس - لعنت بر او باد- از آن‌ها یاد خواهد گرفت و همه مردم دوستان آن‌ها خواهند بود اما آن‌ها قادر به ارشاد نخواهند بود. آن شیوخ که با حرص از مریدان خود چیزی می‌خواهند و جان خود را فدا می‌کنند، بین کفر و ضلالت فرق نمی‌گذارند، اهل بدعت را نیکوکار و اهل سنت می‌دانند. بدی می‌بینند و به علم شرع عمل نمی‌کنند و به نامحرم نگاه می‌کنند و به علم شریعت عمل نمی‌کنند و...)

^۱. کمال أرسلان در سال ۱۹۷۷ و با حروف لاتین در شماره ۲۲ مجله زبان و ادبیات ترکی دانشکده ادبیات دانشگاه استانبول (ص ۴۵-۱۲۰) به شکل مقاله‌ای به چاپ رسانده‌است. سپس هیئت امنای دانشگاه احمد یسوی این مقاله را به شکل کتابی مستقل منتشر کرده‌است.

^۲. با توجه به اینکه آوردن کل متن رساله و کتب در حوصله در این بخش از تحقیق نیست، به آوردن بخشی از متن و اثر بسنده می‌کنیم.

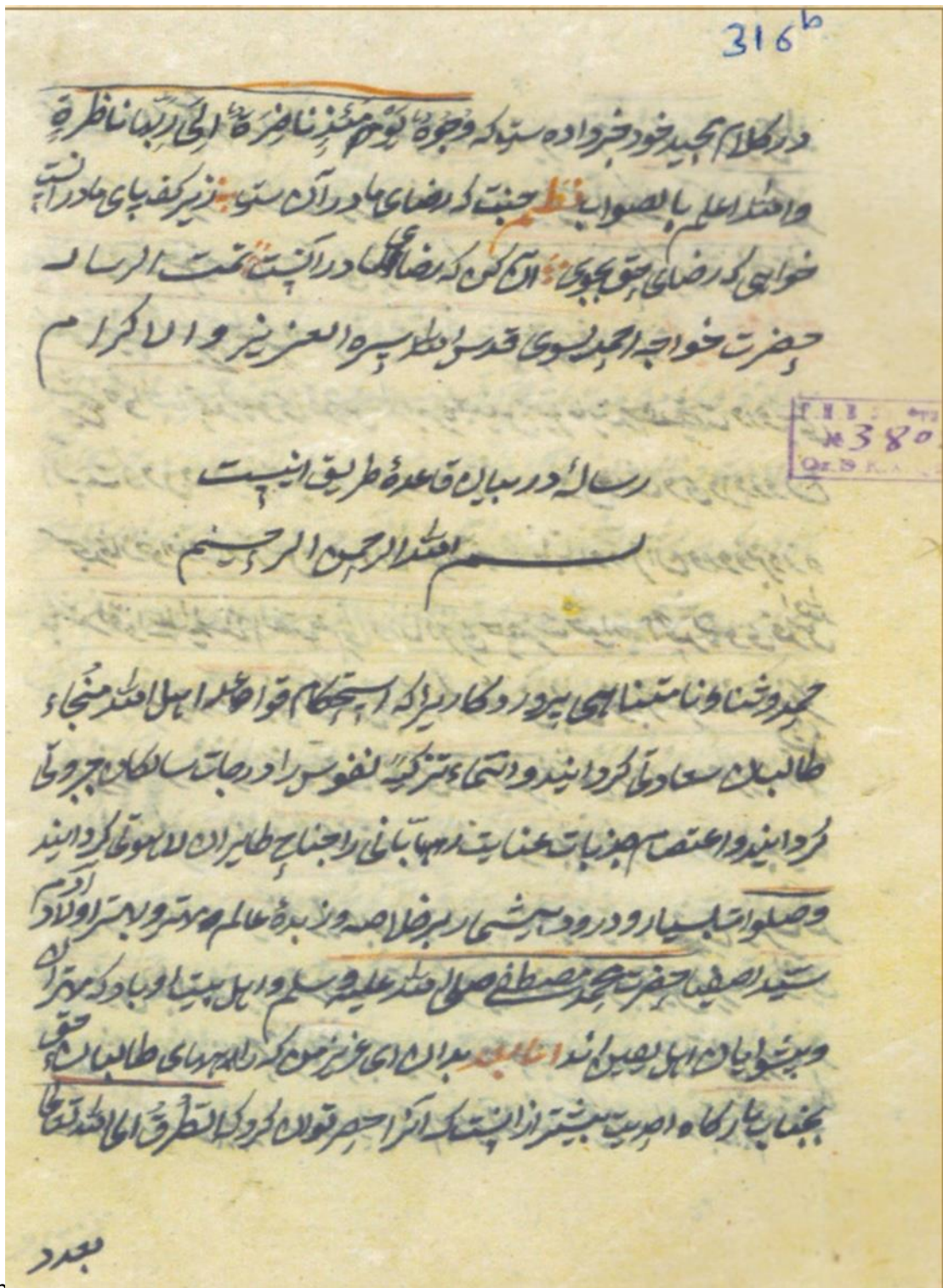
^۳. (Ersalan, tosun, 2016: 38-47).



متنی از فقرنامه

۳-۴-۵. رساله در ادب طریقت

رساله‌ای است کوچک به زبان فارسی که به احمد یسوی منسوب است. در این رساله بیشتر به موضوعاتی نظیر مقامات طریقت، ارتباط مرید و مرشدی، شناخت خداوند و عشق الهی پرداخته شده‌است. هر چند فقرنامه و رساله ادب طریقت و مقامات اربعین از آثار منسوب یسوی است، اما از این جهت که مشتمل بر تعالیم یسویه است، حائز اهمیت است.



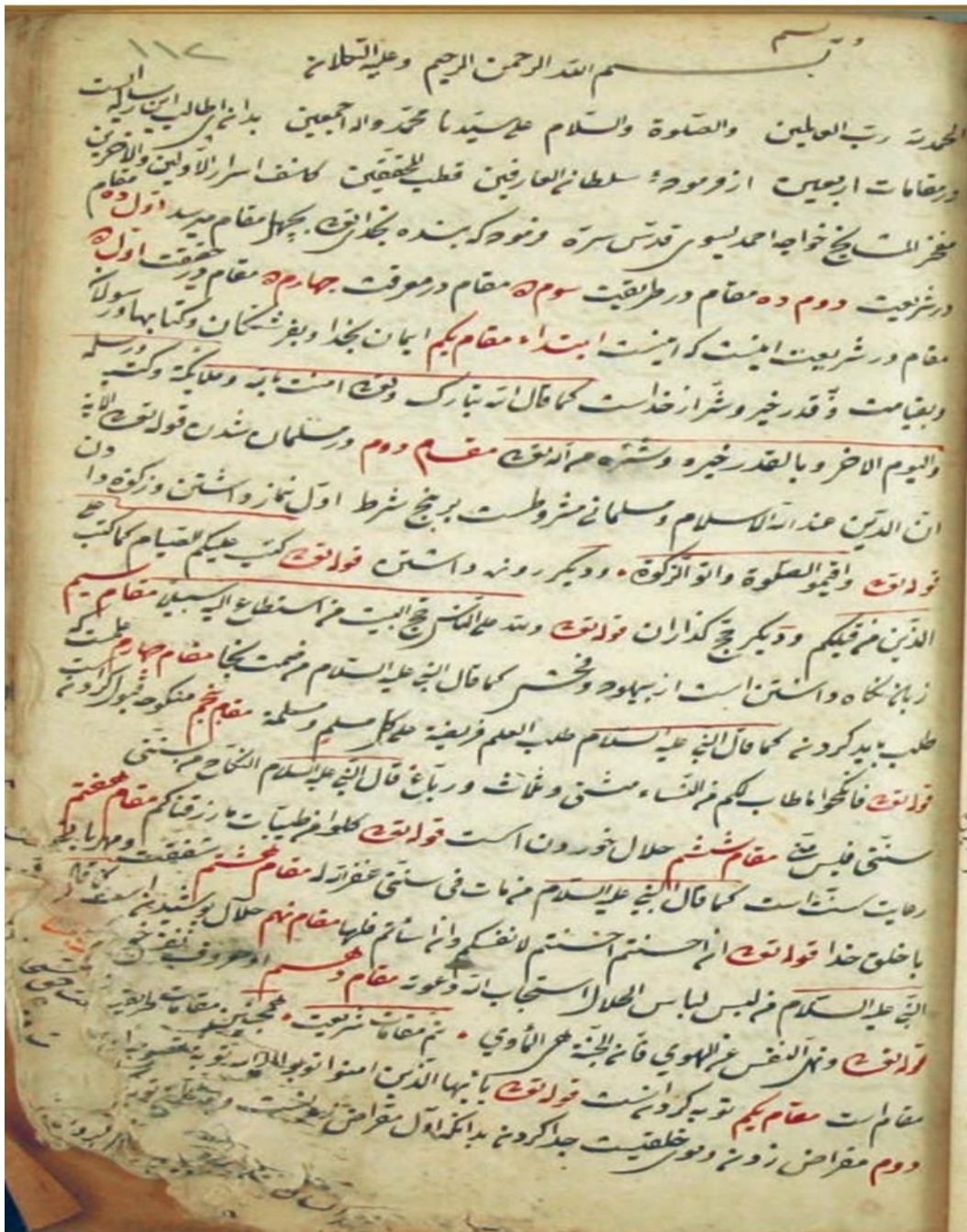
صفحه

نخستین رساله قاعده طریقت

۴-۴-۵. رساله در مقامات اربعین

این رساله کم حجم از آثار منسوب به احمد یسوی است که به زبان فارسی نوشته شده است و در آن در مورد شریعت، طریقت، معرفت و حکمت سخن می گوید و برای هر کدام از اینها ده مقام قائل می شود که در کل به چهل مقام می رسد. تنها نسخه

شناخته شده آن در کتابخانه عمومی زیتون اوغلو در شهر طوشانلی استان کوتاهیه به شماره ۱۰۵۶، برگ برگ ۱۱۲ و ۱۱۳ قرار دارد.



صفحه نخست رساله مقامات اربعین

علاوه بر آثار یادشده، مناقب‌نامه‌هایی نیز از این طریقت به زبان فارسی موجود است از جمله «ذکارالازکیا» (تألیف ۹۹۲ق) نوشته میر سید محمد؛ «لمحات من نفحات القدس» (۱۰۳۵ق) اثر محمد العالم الصدیقی العلوی. در کتاب لمحات برخی از اقوال

۱. سیفالله ملا ملکاناتولی آن را به ترکی قزاقی ترجمه و چاپ کرده است (tosun, 2017: 85). هر دو رساله فارسی احمد یسوی به زبان ترکی استانبولی در دانشگاه احمد یسوی توسط نجات طوسون (۲۰۱۷) ترجمه شده است.

خواجه احمد یسوی به زبان فارسی نقل شده است که قبلاً صوفی محمد دانشمند آن‌ها را جمع کرده بود. قسمت عمده این کتاب، تذکره‌هایی است که در مورد احمد یسوی، پیران و پیروان یسویه نوشته شده است. این اثر مهم‌ترین مناقب‌نامه یسویه است که به همت مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان و در مؤسسه انتشارات اسلامی لاهور به سال ۱۳۶۵ چاپ شده است (نک. قرامصطفی، ۱۳۹۵: ۱۵۰-۱۵۱). رساله‌ها و مناقب مذکور جزو گنجینه‌های زبان و ادب پارسی به‌شمار می‌آیند که بررسی ادبی و زبانی آن‌ها در پژوهش‌های آتی لازم به‌نظر می‌رسد.

نتیجه‌گیری

اهمیت یسویه در تاریخ اسلام و عرفان تنها در ادبیات عامیانه و صوفیانه آن نیست، بلکه در مقطع آغازین گسترش اسلام در میان مردم صحرائشین آسیای میانه و قرقیزستان، به رهبری احمد یسوی برای نخستین بار موفق شد یک مشرب و فرقه صوفیانه پدید آورد و سالیان دراز بر روح مردم آن مناطق تأثیرگذار باشد و چندی بعد مبدأ تحولات صوفیانه واقع شود. درحقیقت راز موفقیت طریقت یسویه و دلیل احراز این جایگاه مهم در عالم اسلام، رفتار تساهل‌گرانه با مردمی بود که طبع لطیف و ساده‌شان با مباحث غامض فلسفی و دینی سازگاری نداشت و زندگی سخت روستایی‌شان هرگز اجازه تحمل اجرای کامل احکام و قوانین دینی را نمی‌داد. به همین سبب از زبان و نگاه آن‌ها، مسائل دینی و صوفیانه را ارائه می‌کردند و با اشعار شفاهی و عامیانه‌ای که برخاسته از فرهنگ و زبان خود مردم بود، آن‌ها را جلب می‌کردند. به همین دلیل آثار مکتوب کمتری نسبت به سایر فرق در آناتولی از آن‌ها باقی مانده است.

عقاید این طریقت در اکثر جهات همچون آداب خلوت، ذکر، سماع، مجاهدت و ریاضت، تراشیدن سر و زهد با آیین‌های ایرانی و خراسانی شباهت دارد و این همگونی و شباهت را می‌توان از بابت مجاورت جغرافیایی و فرهنگی خراسان بزرگ و مناطق همجوار آن دانست که بعد از اسلام نیز تأثیرات متقابل آن‌ها مشهود بوده است. در طریقت یسویه، ادبیات و زبان ادبی، ابزاری بود برای تبلیغ دین و اشاعه اصول تصوف. در مقایسه با ادبیات عرفان خراسان، نمی‌توانیم برای آثار یسوی جایگاه والای هنری قائل شویم و آن‌ها را هم‌سطح با آثار کسانی چون عطار و سنایی قرار دهیم؛ خواه از جهت محتوای عرفانی و خواه از جهت فرم و ساختار ادبی. اما اگر از جنبه اندیشه و جریان فکری به این طریقت نگاه کنیم، درمی‌یابیم که درواقع احمد یسوی، متفکر و صوفی‌ای بود که به‌واسطه تحصیل در مراکز علمی ایران با فرهنگ و ادبیات ایرانی اسلامی آشنایی وافری داشت اما به حکم حدیث «کَلِمَ النَّاسِ عَلَى قَدْرِ عُقُولِهِمْ» در آثار خود به‌عمد سعی داشته است، موضوعات دینی را در حوزه تبلیغ خود تسهیل کند. بدیهی است که شرایط زندگی نوآیینان و مهاجرانی که هنوز از بند اعتقادات کهن بت‌پرستی‌های نیافته بودند، هرگز با موضوعات پیچیده عرفانی و فلسفی منطبق نمی‌شد؛ از این رو آثاری را که از این طریقت باقی مانده است، باید در صنف گونه‌های تعلیمی با زبانی ساده و صمیمی قرار دهیم. با آن که طریقت یسویه در طول سالیان دراز در آسیای میانه بسیار رواج و نفوذ عظیمی در فرهنگ مردم آن دیار داشت، اما این طریقت نتوانست مقبولیت کافی را در میان قشر شهرنشین و متوسط آسیای صغیر به‌دست‌آورد. دلیل اصلی این امر را باید در ریشه و اصل این نحله جست‌وجو کرد؛ زیرا یسویه بیشتر با روح و اندیشه مردمانی سازگار و هماهنگ بود که خود از جنس طبیعت و هم‌رنگ با آن بودند و تعالیمی که به آن‌ها ارائه می‌کرد، متناسب با سطح فکری و فرهنگی آن‌ها بود. این شیوه نمی‌توانست مردم آسیای صغیر را که با اندیشه‌های فلسفی فلوطینی یا «وحدت وجود» اخلاف ابن عربی و مولانا و علاوه بر این‌ها با تفکرات شیعه‌گرایانه بکتاشیه خو گرفته بودند، اقناع کند. هم‌چنین به دلیل مبتنی بودن تصوف یسویه بر تشریح زاهدانه و عدم آشنایی با آرای چون «انسان کامل» و آدابی مانند سماع و رقص عارفانه که در طریقت مولویه دل از طالبان می‌ربود، نمی‌توانست جایگاه

والایی را در بازار پررونق تصوف آناتولی داشته باشد. بنابراین مبادی ساده و بسیط این نحله که از اصول اولیه اسلامی نشئت می‌گرفت، با عرفان پرزرق‌وبرق آناتولی قرن هشتم و نهم بیگانه و غریب می‌نمود. با این حال نمی‌توان تأثیرات فکری و فرهنگی یسویه را بر عقول و رفتار مردم آناتولی به‌خصوص بر قشر غیرشهری نادیده گرفت؛ چراکه این طریقت در فراهم کردن زمینه رشد تصوف اسلامی و ادبیات صوفیانه و بعدها گسترش سایر فرق اسلامی چون بکتاشیه با گرایش‌های علوی، نقش اساسی داشته‌است. آرا و عقاید یسویه تا مدت‌ها در فرهنگ روستائیان و کوچ‌نشینانی که عقاید فلسفی و فقیهانه برای آن‌ها سخت می‌نمود، حیات و جریان داشته‌است و اشعار آهنگین شاعران یسوی و بکتاشی جزو ادبیات آن‌ها شده‌است. درنهایت آن چیزی که در این نحله و سایر فرق صوفیه آسیای صغیر نمایان و مشترک است، رد پای ملامتیان و قلندران خراسان و مشایخ ایرانی در چنین آیین‌ها و طریقت‌هاست، چنان‌که برخی از تأثیرات فکری و فرهنگی آن‌ها را می‌توان در آراء و آداب صوفیانه فرق عرفانی آناتولی مشاهده کرد و مورد بررسی قرار داد.

منابع

قرآن کریم

- بایرام، میکائیل (۱۳۷۹). *اوحادالدین کرمانی و حرکت اوحدیّه، ترجمه منصوره حسینی و داوود وفايي، تهران: نشر مرکز.*
- بهنام فر، محمد حسن و مصطفی ملایی (۱۳۹۱). «خواجه احمد یسوی و رشد جریان یسویه در ماوراءالنهر و ترکستان»، *هفت آسمان*، شماره ۵۵، ص ۶۳-۷۸.
- جامی، عبدالرحمن بن احمد (۱۳۷۵). *نفحات الانس من حضرات القدس، تصحیح مهدی توحیدی پور، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی.*
- چارشلی، اسماعیل حقی (۱۳۶۸). *تاریخ عثمانی، ترجمه ایرج نوبخت، جلد اول، تهران: نشر کیهان.*
- رازی، نجم‌الدین (۱۳۹۹). *مرصادالعباد و مفتاح‌النجاة، تهران: نشر علمی فرهنگی.*
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۳). *جستجو در تصوف ایران، تهران: نشر امیرکبیر.*
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷). *ارزش میراث صوفیه، تهران: نشر امیرکبیر.*
- سنایی، مهدی (۱۳۷۶). «طریقت یسویه و نقش آن در گسترش اسلام در آسیای مرکزی»، *فصلنامه مطالعات آسیای مرکزی و قفقاز*، سال ششم، دوره سوم، شماره ۱۹، ص ۷۹-۹۲.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲). *قلندریه در تاریخ، تهران: نشر سخن.*
- قدرتی وایقان، منیژه (۱۳۹۲). «*بانوان صوفی در آناتولی دوره سلجوقیان با تأکید بر سه طریقت: مولویه، اوحدیّه و بکتاشی*»، پایان نامه کارشناسی ارشد: دانشگاه الزهرا.
- قرامصطفی، احمد (۱۳۹۵). «*سرچشمه‌های تصوف آناتولی*»، ترجمه اشکان بحرانی، *ایران‌نامگ*، سال اول، شماره ۴، ص ۱۷۱-۱۴۲.
- کوپریلی، فؤاد (۱۳۸۵). *صوفیان نخستین در ادبیات ترک، ترجمه توفیق سبحانی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.*
- منفرد، افسانه (۱۳۸۲). «*تصوف در آسیای مرکزی و قفقاز*»، *دانش‌نامه جهان اسلام*، ج ۷، انتشارات بنیاد دایرةالمعارف اسلامی، ص ۳۹۸-۴۰۴.
- نسفی، عزالدین (۱۳۸۴). *الألسان الکامل، تهران: انتشارات طهوری.*
- هاشم‌پور سبحانی، توفیق (۱۳۷۷). «*احمد یسوی*»، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، جلد هفتم، صفحات ۱۱۸-۱۱۶، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- هجویری، ابوالحسن (۱۳۹۶). *کشف‌المحجوب، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران: انتشارات سروش.*
- یسوی، احمد (۱۳۷۹). *دیوان حکمت، به اهتمام رسول اسماعیل زاده، قو آنشبیگ قاری، غالیه قمبریکاوا، تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی.*
- Babinge, koprule, M. F. (1996). *Anadoluda islamiyat*, Akcag.
- Çelebi, E. (1314-1318). *seyahatname*, ikdam matbaası.
- Ersalan, Kemal, tosun ,necat. (2016). *yesavinin fakrnamesi ve iki farsça risalesi*, ahmed yasavi universitesi.
- Köprülü, F. (1993). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, 8.Baskı, Diyanet İşleri
- Ocak. A. Y. (2002). *Alavi ve beктаşi inançlarının Islam Öncesi Temeller*, İletişim Yayınları.
- Ocak. A. Y. (1978). *Emirci sultan ve zaviyasi*. TED,IX),SS.136-161.
- Başkanlığı Yayınları,.
- Paşazade, A. (2013). *Osmanoğulları'nın Tarihi*, K Kitaplığı
- Tosun, N. (2017). *yasavilik araştırmaları için bazı mühim kaynak eserler*, turkiye araştırmaları litratur dergisi, cilt15, sayi30: 11-83.
- Tosun, N. (2015). *hoca ahmed yasavi*, ahmed yasavi universitesi
- Tosun, N. (2011). *"DEDE GARKIN VE EMIRCI SULTAN (13 yuzyil)*, Gazi universitesi rektörü.



Scrutiny and Analysis of Linguistic Features in Manuscripts Explanations of Ganjavi's Nezami *Sharafnameh*

Ebrahim Eghbali^{✉ 1} | Mohammdreza Abedi² | Mohammad Khakpour³ | Abasalt Ahmadi Disaj⁴

1. Corresponding author, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Language and Literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: eghbaly@tabrizu.ac.ir
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Language and Literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: abedi@tabrizu.ac.ir
3. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Language and Literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: Khakpour@tabrizu.ac.ir
4. PhD Candidate, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Language and Literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: abasatahmadi@yahoo.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 23 January 2022

Received in revised form 29 November 2022

Accepted 02 March 2024

Published online 08 September 2024

Keywords:

Linguistic, features,
Manuscripts descriptions,
Sharafnameh, Nezami
Ganjavi

ABSTRACT

Enthusiasts of Iranian culture and literature Subcontinental countries, etc. have always been in search of literary inspiration and a correct understanding of Persian Texts, they have been diligent in understanding them, and from their own and others' point of view, they have described works such as Ganjavi's Nezami *Sharafnameh* have been paid. In this article, the authors have emphasized the use of words, written morphology and grammar in the manuscripts of Ganjavi's Nezami *Sharafnameh*, using a library method. They describe them according to their linguistic and stylistic features. The results of this study, after briefly introducing the manuscripts of *Sharafnameh*'s commentaries as scientific-literary texts, show that all the commentators have a good command of the Persian language in view of their geographical area, the Indian subcontinent, and explain the meanings and concepts in simple, comprehensible words and sentences. , explicit, clear and consistent with the standard language of India and even Iran at that time, they have directly transmitted. While writing in a simple way, they used Arabic and native words or the terms of literary techniques and...and avoided exaggeration and the use of synonyms In addition, in the written explanations, grammatical coordinates such as extra descriptive syntactic combinations, Arabic combinations and...are used and the prose has removed them from uniformity, so the style In terms of vocabulary and morphology, in the components of selection, invention and ...they are more in line with the features of Ghaznavid and Seljuk period (intermediate) prose, which indicates that their prose is scientific.

Cite this article: Eghbali, E. & Abedi, A.; Khakpour, M & Ahmadi Disaj, A. (2024). Scrutiny and Analysis of Linguistic Features in Manuscripts Explanations of Ganjavi's Nezami *Sharafnameh*. *Persian Language and Literature*, 77 (249), 78-97. <http://doi.org/10.22034/perlit.2023.50036.3262>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

DOI: <http://doi.org/10.22034/perlit.2023.50036.3262>

بررسی و تحلیل ویژگی‌های زبانی در نسخ خطی شروح شرف‌نامه نظامی گنجوی

ابراهیم اقبالی^۱ | محمدرضا عابدی^۲ | محمد خاکپور | اباصلت احمدی دیزج

۱. نویسنده مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: eghbaly@tabrizu.ac.ir
۲. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: abedi@tabrizu.ac.ir
۳. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: Khakpour@tabrizu.ac.ir
۴. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: abasatahmadi@yahoo.com

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	مشتاقان فرهنگ و ادب ایرانی همواره در کشورهایمانند هند، پاکستان، افغانستان و ... در پی التذاذ ادبی و دریافت صحیح از متون فارسی بوده، در تفهیم آن‌ها اهتمام ورزیده و به شرح آثاری مثل شرف‌نامه نظامی گنجوی پرداخته‌اند. نگارندگان در این مقاله به روش کتابخانه‌ای به کاربرد واژه‌ها، ریخت‌شناسی نوشتاری و دستور زبان در نسخ خطی شروح شرف‌نامه نظامی گنجوی تأکید نموده با توجه به ویژگی‌های زبانی و سبکی آن‌ها را به دلیل هم‌پوشانی و همسانی نثرشان توصیف می‌کنند. نتایج این بررسی بعد از معرفی مختصر نسخ خطی شروح شرف‌نامه به‌عنوان متون علمی ادبی نشان‌دهنده آن است که همه شارحان با نگرش به محدوده مکانی آن‌ها، شبه‌قاره هند، بر زبان فارسی تسلط خوبی داشته و معانی و مفاهیم را با واژگان و جملاتی ساده، قابل فهم، صریح، روشن و منطبق با زبان معیار هند و حتی ایران زمان خود مستقیم انتقال داده‌اند. در عین ساده‌نویسی، از واژه‌های عربی و بومی یا اصطلاحات فنون ادبی و دیگر علوم و نیز آیات قرآنی و احادیث و عبارتهای عربی بهره برده، از اطناب و زیاده‌گویی و کاربرد واژه‌های مترادف و پی‌درپی پرهیز کرده‌اند. علاوه بر این، در شروح خطی مختصات دستوری‌ای مانند ترکیبات نحوی اضافی وصفی، ترکیبات و تکیه‌کلام‌های عربی، آیات و احادیث، افعال تفضیل، حروف و اسامی و افعال ساده و کهن استفاده شده و نثر آن‌ها را از یکدستی دور کرده‌است پس سبک آن‌ها از نظر واژگان و ریخت‌شناسی، در مؤلفه‌های گزینش، ابداع و ساخت واژگان و رسم‌الخط بیشتر منطبق با ویژگی‌های نثر دوره غزنوی و سلجوقی (بینابین) بوده، نشانگر علمی بودن نثر آن‌هاست
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۰۳	
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۹/۰۸	
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۱	
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸	
کلیدواژه‌ها: ویژگی‌های زبانی و سبکی، نسخ خطی شروح، شرف‌نامه، نظامی گنجوی.	

استناد: اقبالی، ابراهیم؛ عابدی، محمدرضا؛ خاکپور، محمد و احمدی دیزج، اباصلت. (۱۴۰۳). بررسی و تحلیل ویژگی‌های زبانی در نسخ خطی شروح شرف‌نامه نظامی

گنجوی، زبان و ادب فارسی، ۷۷ (۲۴۹)، ۷۸-۹۷. <http://doi.org/10.22034/perlit.2023.50036.3262>



مقدمه

نسخه‌های خطی از ارزشمندترین ذخایر ملی- فرهنگی در هر کشوری هستند. ادب‌پژوهان «نخستین گام در پیشرفت ادبیات فارسی را کوشش در تصحیح و تنقیح همراه با نقد و عرضه نسخه‌های خطی دانسته‌اند» (همایی، ۱۳۹۰: ۱۱) چراکه بی‌مدد «نقد، مقایسه و تصحیح، نمی‌توان زندگی گذشتگان، آرا و عقاید آنان را بازساخت» (فدایی، ۱۳۸۶: ۱۸۵).

یکی از این آثار کهن مکتوب، *شرف‌نامه* نظامی گنجوی است. خوانندگان این اثر پر رمز و راز گاهی به دلیل وجود ابهام، درک بعضی از ابیاتش دچار مشکل شده، سردرگم می‌مانند به این جهت عده‌ای دست‌به‌قلم شده، از دیدگاه‌های مختلف و از چشم‌انداز ذهن خویش به شرح آن پرداخته‌اند و هرکدام با ترجیح نظرات و معلومات خود «برای رفع پیچیدگی‌ها از متون ادبی و تفهیم خواننده و آماده کردن او برای درک و دریافتی خوب و پویا تلاش کرده‌اند.» (علوی‌مقدم، ۱۳۸۹: ۶۳-۸۰) و علاوه بر رفع ابهامات «در پی دستیابی به درک تجربه شخصی شاعر و کلیدی برای دریافت حافظه عاطفی دیگر شاعران پس از او بوده‌اند» (فرزاد، ۱۳۸۸: ۱۶۷) و اطلاعات مختلف ادبی، اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و... مطابق سطح مخاطب و ذوق و علم خویش ارائه داده‌اند که بیشتر برگرفته از فرهنگ‌های لغت مانند جهانگیری، رشیدی و ... است.

این شروع خطی آن زمان مشکل‌گشای بسیاری از مخاطبان ادب فارسی بوده و امروزه هم تحلیل و مقایسه آن‌ها می‌تواند تأثیرگذار و بااهمیت باشد چراکه در عهد شارحان شروع خطی *شرف‌نامه*، «زبان فارسی در هند زبان علمی و مترقی و دلیل شرافت، فضل و عزت محسوب می‌شد» (بهار، ۱۳۸۶: ج ۳، ۲۵۷). چه‌بهرتر که به توصیه مینوی، محققان را «تشویق کنیم که آن کتب را مطالعه نمایند و تصحیح، مقابله و منتشر کنند» (ستوده، ۱۳۸۶: ۴۳۰).

۱. پیشینه تحقیق

متأسفانه تحقیقاتی که درباره شروع خطی انجام داده‌اند خیلی زیاد نیست؛ با این حال مهم‌ترین تحقیقات در این حوزه عبارت‌اند از: بررسی، تحلیل و معرفی سبک نسخه خطی شرح فارسی بر *کافیة ابن‌حاجب* (۱۳۹۷)؛ مقایسه اختلافات شرح *مثنوی نیکلسون* در دفتر اول با شرح *مثنوی فروزانفر*، کریم زمانی و استعلامی (۱۳۹۴)؛ تحلیلی بر رویکرد سبکی نسخه خطی شرح *محبت‌نامه جامی* (۱۳۹۷)؛ بررسی محتوایی و سبکی نسخه خطی «ترجمه و شرح رساله *طب‌القلوب*» (۱۳۹۷) و تحلیل اولین شرح دیوان انوری (۱۳۹۵).

در موضوع بررسی شروع چاپی *شرف‌نامه* پژوهشگران محدودی از جمله غلامحسین غلامحسین‌زاده و همکارانش (۱۳۸۷) مقاله‌ای نوشته و شروع ثروتیان، وحید دستگردی، زنجانی و عبدالحمیدی را در سه حوزه واژگان، عبارت و کل بیت بررسی و باهم مقایسه نموده‌اند. با اینکه حمیدرضا شایگان‌فر در مقاله‌ای به «نقد تصحیح خمسه نظامی» به کوشش بصیر مژدهی در مقایسه با نسخه‌های مصحح وحید پرداخته‌است (شایگان‌فر، ۱۳۹۳: ۴۱) اما تا به حال درباره «بررسی و مقایسه شروع کهن خطی *شرف‌نامه* از نظر زبانی، سبکی و...» تحقیقی انجام نشده‌است.

۲. بیان مسئله

مسئله اصلی این مقاله شناخت شروع خطی *شرف‌نامه* نظامی گنجوی به دلیل کم‌توجهی به آن‌هاست. امروزه بررسی و مقایسه آن شروع در حوزه ادب‌پژوهی نه تنها یک کار علمی بلکه کار ادبی و بازسازی چندین اثر خطی نیز است. لذا نگارندگان در این مقاله سعی دارند به بررسی و مقایسه چهار شرح خطی *شرف‌نامه* از نظر ویژگی‌های زبانی بپردازند و ضمن دریافت نقاط ضعف و ناتوانی‌های

شارحان از نکات قوت آن‌ها بهره بجویند تا آیندگان راه تازه‌ای در شرح متون بیابند و «شناخت، بینش نو، تصویر واقعی و راهنمای عملی به دست آید» (کرپیندورف، ۱۳۷۸: ۲۶).

در این بررسی، ابتدا متون چهار شرح خطی شرف‌نامه خوانده شده، محتوای آشکار و پنهان و داده‌های کمی و کیفی این شروح به روش تجمعی کتابخانه‌ای (رک، نوشادی، ۱۳۸۶: ۵) گردآوری شد. با مقایسه عینی آن‌ها ابتدا ویژگی‌های مشترک زبانی و سبکی بیان شده سپس تفاوت‌های هریک مطرح گردید و برای نتیجه‌گیری بهتر بعضی از داده‌های قابل‌شمارش به صورت جدول فراوانی ارائه شد. درنهایت با توجه به نمونه‌ها قضاوت و نتیجه‌گیری شد تا سبک کلی نسخ شروح خطی شرف‌نامه مشخص شود. زیرا از نظر گمنام ماندن، تأویلی و تفسیری بودن و محدوده جغرافی‌شان اهمیت دارند و از جهتی مخاطبان با شناخت ویژگی‌های زبانی و سبکی آن‌ها با مطالعه آسان و روان درک درستی به دست خواهند آورد.

۳. بحث و بررسی

۳-۱. جایگاه شرف‌نامه در آثار نظامی

موضوع مثنوی شرف‌نامه نظامی فتوحات و جنگ‌های اسکندر در خشکی‌هاست که از سه قسمت ساقی‌نامه، اندرزنامه و روایت داستان تشکیل می‌شود. این مثنوی از جهات مختلف اهمیت داشته و از دیگر آثار نظامی متمایز می‌شود:

نخست اینکه شرف‌نامه علاوه بر صور خیال، ترکیب‌سازی و... از نظر روایت و شکل داستانی و انسجام، ارزش ادبی دارد و برعکس دیگر آثار نظامی انواع ادبی غنا، حماسه و تعلیم را درهم می‌آمیزد با وجود نارسایی‌ها در حد ایده‌آل، صحنه‌های حماسی را توصیف می‌کند. همچنین وی ساقی‌نامه‌ها را به قصد براعت استهلال در دو بیت به‌عنوان چکیده داستان‌های بعد از آن می‌آورد (رک، ترابی، ۱۳۷۰: ۵). از جهتی دیگر شرف‌نامه اثری با خلاقانه از شاهنامه فردوسی است زیرا «نمی‌خواهد حرف‌های او را تکرار و در در شایسته دو سوراخ بسازد» (عم: ۳۴چ).

دوم اینکه نظامی در شرف‌نامه موضوع تاریخی سرگذشت اسکندر را با تکیه بر منابع تاریخی یا داستانی ذکر می‌کند:

ز تاریخ‌ها چون گرفتم قیاس

هم از نامه مرد ایزد شناس

(مجس: ۴۲چ)

و با تعمق زیاد در بخش تاریخی یا اسطوره‌ای قرآن مجید، کتب تاریخی و اسناد مکتوب و مخصوصاً روایات یهودی، نصرانی و روایت فردوسی (همان: ۴۱چ؛ سلطانیه) (مجس: ۲۶چ) را با عبارت «گزافه سخن را درستی نبود!» معتبر نمی‌داند و فقط به یک مأخذ معتبر از «پیر دیرینه سال» که شاید یکی از تاریخ‌نگاران گذشته بوده، اکتفا می‌کند (رک، ثروتیان، ۱۳۶۸: ۶۰۰). این عدم استناد به نقل‌قول‌های شفاهی و استناد به اسناد معتبر یک اصل مهم در تاریخ‌نگاری است.

سوم اینکه شرف‌نامه جایگاه اجتماعی، سیاسی و فرهنگی دارد زیرا در آن اندیشه‌های مدیریتی نظامی گنجوی بیشتر در گفتار و کردار اسکندر برای هدایت جامعه در جنبه‌های دین، سیاست، فرهنگ و... نمودار می‌شود. نظامی به موقع تعلیم می‌دهد به موقع انتقاد می‌کند:

که میلش بود سوی آموزگار

نبینم کسی را در این روزگار

کز این گوش گیران شوم گوشه‌گیر

چو من بلبلی را بود ناگزیر

(مجک: ۹۲)

۲-۳. معرفی مختصر شروح خطی شرف‌نامه نظامی

- شرح اسکندرنامه سراج‌الدین علی آرزو (۱۲۹۳ق) که به خط نستعلیق و به رنگ مشکی در ۲۷۵ برگ ۱۹ سطری نوشته شده است. آرزو با استفاده از منابع مختلف با نقد نظریات فردی به خیرالشارحین شرح کاملی را ارائه داده است. «عم».

- شرح شرف‌نامه که شارح آن ناشناس (قرن ۱۳) است با خط نسخ در ۹۴ برگ ۲۱ سطری با نثر تلگرافی نوشته شده است. با اینکه مؤلف آن ناشناس بود اما از مقایسه با ارجاعات نسخه «عم» مشخص شد که مؤلف آن محمد اکرم صاحب است. «مجن».

- شرح شرف‌نامه که مؤلفش ناشناس است به خط نستعلیق ساده در ۲۸۰ برگ ۱۹ سطری نوشته شده شرحی مفصل و کامل است اما اندکی افتادگی دارد و با مقایسه با عم معلوم می‌شود که جر در موارد خاص، بیشتر گفته‌های آرزو را بازنویسی یا تلخیص نموده است. «مچک».

- شرح محمد نصیرالدین سفیانی، بدون تاریخ است، نستعلیق تحریری خوانا دارد، شرح آن نسبت به شروح دیگر عمق بیشتر داشته از علوم دینی و عرفانی بیشتر بهره برده است.

غیر از چهار شرح که به دلیل در دسترس بودن و کامل بودن نسبی آن‌ها انتخاب گردید، بیش از دویست و پنجاه نسخه خطی شروح اسکندرنامه با کیفیت‌های مختلف در کتابخانه‌های ایران، پاکستان، افغانستان و هند وجود دارد که دستیابی به آن‌ها بسیار دشوار است. بیشتر این نسخه‌ها با عنوان «شرح اسکندرنامه» اغلب به شرح کل شرف‌نامه یا قسمتی از آن پرداخته‌اند.

کهن‌ترین نسخه شرح خطی، شرح شرف‌نامه خسروان عبدالکریم است که در رمضان ۱۰۵۱ق در سی‌وچهار بیت گزارش شده که در کتابخانه پنجاب است. بعد از آن، شرح «فوائد علیشیر» که محی‌الدین نظام در صفر ۱۰۷۶ق / اوت ۱۶۶۵م نوشته است. بقیه شروح خطی اسکندرنامه (شرف‌نامه) مربوط به قرون ۱۱، ۱۲ و ۱۳ هجری قمری است. نزدیک‌ترین نسخه خطی به زمان حاضر، شرح محمد اکرم بن عبدالرزاق ملتانی قادری است که در جهنگ چنیوت هند نگه‌داری می‌شود. علاوه بر این عناوین مستقل با عنوان «شرح شرف‌نامه» از مؤلفانی مانند بخشی افغان بن محمد امین (۱۴ سوال ۱۲۸۷ق) سراج‌الدین علی‌خان آرزو اکبرآبادی، (۱۱۶۹ق). ناشناس (سده ۱۳ق) محمد سیف‌الله احمدآبادی. (سده ۱۳ق) محمد اشرف (بی‌تا) ناشناس (۱۱۹۷ق) در فهرست‌نامه ثبت شده است (رک. رادفر، ۱۳۷۱: ۱۷۹-۱۸۵).

۳-۳. بررسی ویژگی‌های زبانی

ویژگی‌های زبانی یکی از مؤلفه‌های تعیین سبک شاعر و نویسنده است و «سبک» روش خاص ادراک و بیان افکار به‌وسیله ترکیب جملات و انتخاب الفاظ و طرز تعبیر است (بهار، ۱۳۸۶، ج ۱: د). در کتب شرح متون ادبی با روش خاص و داشتن ویژگی‌های متنوع، افکار شاعران و نویسندگان بیان شده است. در این میان ویژگی‌های نسخ خطی شروح شرف‌نامه به‌خاطر محدوده زمانی و مکانی یکسان تا حدودی به هم نزدیک است. بیشتر این شروح از قرن دهم تا قرن سیزدهم تألیف شده، نثر ساده داشته و با وجود عیناکی تا حدودی تکامل یافته به نظر می‌رسد و با توجه به ماهیت نثر علمی در نوشتار خود هنرورزی نکرده‌اند و چون سبک‌شناسی لایه‌های مختلف آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک (فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۳۷) متن را بررسی می‌کند در این مقال برای بررسی و مقایسه بهتر هریک از این شروح به تجزیه و تحلیل داده‌های جمع‌آوری شده پرداخته و فقط ویژگی‌های زبانی را در سطوح آوایی، ریخت‌شناسی واژگان و دستور زبان مورد بررسی قرار داده و برای هر کدام مثال‌هایی ذکر می‌شود تا درباره سبک آن‌ها قضاوت شود.

۱-۳-۳. سطح آوایی

شارحان شرفنامه در نسخ خطی با توجه به علمی بودن زبان، از امکانات آوایی فقط برای انتقال مستقیم مفاهیم استفاده می‌کنند و جملاتی ساده، بی‌تکلف، بی‌حاشیه، شفاف، روشن، بی‌تعارف و بی‌ابهام به کار می‌گیرند. در هیچ‌کدام از شروح از نظر آوایی، تلفظ حروف، واژه‌ها و جمله‌ها، تنافر و پیچیدگی نیست.

برای نمونه: «مراد آسمان و زمین است که اعظم آیات الله و اظهر آنهاست. بعضی مردمان در این باب اعتراض می‌کنند که چیزی که پناه آن رب‌العزت باشد پس نیستی او که مصرع ثانی دال بر آن است؛ چگونه باشد و نفهمیده‌اند که مراد از پناه، قایم کننده باشد» (عم: ۶ج).

کاربرد بیشتر امکانات زبانی در شروح نشان می‌دهد که مختصات آوایی هر چهار شرح با زبان معیار زمان متناسب است چنان‌که با عبارتهایی نظیر «**خلاف محاوره است**» (عم: ۷ج)، «**در محاوره فارسیان نیست**» «**در محاوره اهل زبان نیست**» (مجک: ۴۹ج)، «**محاوره بدان مساعدت نمی‌نماید**» (عم: ۱۳ج) به نقش سطح آوایی در متون مختلف در شروح خطی اشاره کرده‌اند. درصد بالای تکرار این جملات در چهار شرح نشانه‌ای از اعتلای نثر سراج‌الدین خان آرزو و مجک است که از «مختصات آوایی نثر فنی» می‌باشد اما بسامد پایین دارد.

سطح آوایی: توجه به زبان محاوره

عم	مجک	مجن	مجس
۸۳	۳۶	-	-

۲-۳-۳. سطح واژگانی

گزینش (choice) واژه‌ها، ترکیبات و اصطلاحات

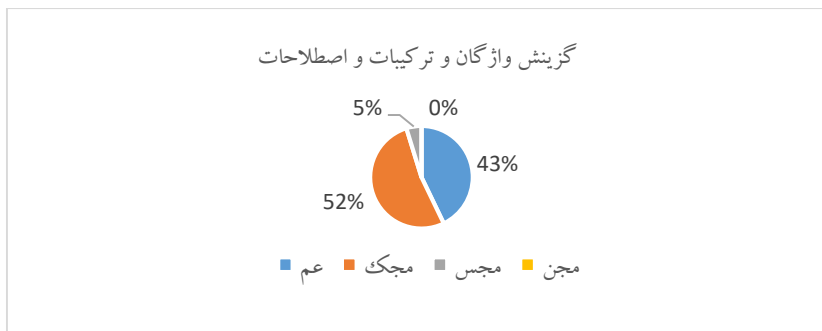
شارحان غیر از مقدمه از واژه‌های چندپهلوی و دیگر صور خیال مانند استعاره و تشبیه استفاده نکرده بلکه اغلب از واژگان، اصطلاحات ادبی و جملات در معنای حقیقی یا انتزاعی بهره گرفته‌اند که ممکن است در علوم مختلف معانی و مصداق‌های متفاوت داشته باشند. تعدد این اصطلاحات شروح خطی را به مجموعه متنوعی از انواع واژگان و اصطلاحات بدیع، معانی، نکات دستوری و مهم‌تر از همه نقد ادبی تبدیل کرده‌است. بعضی از این اصطلاحات، باگذشت زمان، کهنه‌شده، باعث پیچیدگی جملات می‌شود مانند اصطلاح **قطعه‌بند، معجمه و مهمله** و... که در بیشتر نسخ دیده می‌شود.

برای نمونه: مشعله: ... به عین معجمه نیز گفته‌اند و این بعید است. (عم: ۱۰ج)؛ مشغله: ...

با غین معجمه است (مجس: ۷ر) و...

کاربرد این نوع واژه‌ها و اصطلاحات در نسخه مجن مشاهده نشد اما در سفیانی کاربرد اندک و در نسخه آرزو و مجک بسامد بالایی دارد. در این شروح کاربرد لغات فارسی قدیمی و مهجور که ویژگی سبک مرسل است، بسامد اندکی دارد. از جمله:

از «نهیب» غوغای پیلان از خاموشی بی‌صبر شده (بیم و ترس) (مجس: ۸۱ر).



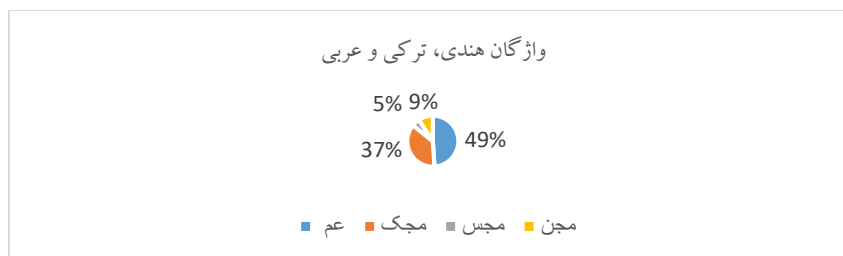
مبنای گزینش واژگان

معمولاً مبنای گزینش واژگان، منابع و مآخذ مورد استفاده و ابیاتی است که شرح داده می‌شود. شارح ابتدا با توجه به مشکل موجود در بیت و رعایت حال مخاطب واژه‌هایی را با پشتوانه فکری و علمی و نیز ذخیره واژگان ذهنی و منابع متعدد برمی‌گزیند تا با اظهار فضل مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد (رک. غریب، ۱۳۷۸: ۱۰۳).

برای نمونه: جهان بالکسر، جهنده و بال فتح، روزگار و در «مؤید» است از خدمت امیر شهاب‌الدین کرمانی و شیخ واحدی شیرازی رحمهما الله به معنی روزگار نیز به کسر است؛ و در «قنیه» به معنی مال و اسباب دنیا نیز آمده است و «شرح مخزن الاسرار» بدین معنی بالفتح هست (مجس: ۴چ).

تنوع واژگانی (هندی، ترکی و عربی)

از دلایل تنوع واژگانی در شروح خطی استفاده متناسب از واژگان هندی، ترکی و عربی در کنار واژگان فارسی است. شارحان از واژه‌های هندی و ترکی به مقتضای حال مخاطب و با توجه به «قابلیت زبانی ضمن مقایسه زبان‌ها» (خاکپور و همکاران، ۱۴۰۰: ۶۰) برای بیان معادل‌های بعضی از اعلام نباتی، جمادی و حیوانی استفاده کرده‌اند، مانند **مطرح: ... دام بزرگ به هندی بادر خوانند (عم: ۲۲)؛ درمنه: نام گیاه در هندی «کلائم» (مجن: ۱۹چ)؛ طلق = در هندی ابرک (مجک: ۸۸چ)؛ پتک: در هندی هتوره فتراک: به ترکی «قنجه» گویند (مجس: ۷۱چ؛ و ۱۷ر) و... کاربرد این واژگان، ناشی از گسترش زبان ترکی در دوره صفویه است که نفوذش از دوره غزنوی شروع شده است (بهار، ۱۳۸۶: ۲۹۲).**

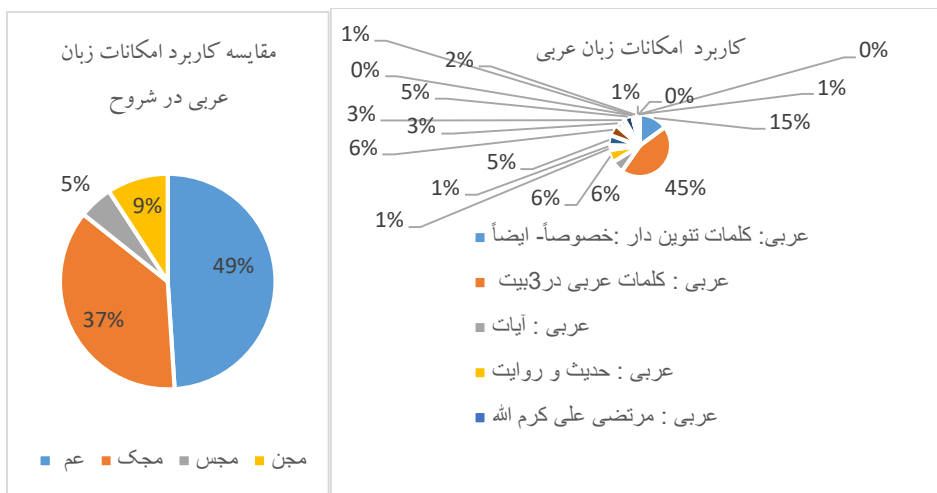


شارحان در توضیحات خود از امکانات زبان عربی در تفهیم مطالب بهره برده‌اند که به مواردی اشاره می‌شود: —کلمات تنوین‌دار را به‌طور متعادل به کار می‌برند که از قدیمی‌ترین ادوار، وارد زبان فارسی شده و حضور آن در نثر فنی بسیار بیشتر از نثر ساده است (فرشیدورد، ۱۳۷۳: ۱۹۹) مانند خصوصاً و ایضاً (عم: ۱۱چ ح و ۲/۶۱ر) و...

– بسیاری از کلمات و عبارات عربی شروح خطی در حوزه دین قرار می‌گیرد. مخصوصاً در کاربرد جملات دعایی و اشارات قرآنی و روایی مانند مرتضی علی کرم الله تعالی وجهه (مجن: ۲۴) تا که آدمی را محبت الهی حاصل نیست به ادای چهار مذهب مستعبد گردیده است و... (مجن: ۲۴) و گاهی هم برای رعایت حال مخاطب و احترام مآخذ مورد استفاده از تکیه کلام‌های عربی استفاده می‌کنند که بیانگر سبک خاص آن‌هاست. از اصطلاحات عربی در پایان توضیحات طولانی و پردامنه برای قانع کردن خواننده و تأکید بر گفته خود یا اطمینان از آن، مانند بسم الله، من ادعی فعلیه السند، انتها کلامه، هذا غایت التحقيق، هذا الباب، فافهم، فافهم قوله (مجس: ۱۸) استفاده می‌کنند؛ مثلاً «... از عالم این بیت عرفی: من کیستم آن سالک کونین مسیرم کز بیخته جوهر قدس است خمیرم. فافهم» (عم: ۱۳۸) یا به‌عنوان «سربند» توضیحاتی که در آن شک و تردید دارند و یا مطلب از قدرت درکشان خارج است، «به عبارتهای «الله اعلم» (مجن: ۲۶) (مجس: ۱۹)، الله اعلم به حقیقه الحال» (عم: ۹۲) (مجک: ۱۴۰) و «الله اعلم بالصواب» (مجس: ۳۷) و: «هذا هو التحقيق فلا يلتفت الی ما سبق الیه الاوهام.» (عم: ۱۶۸) (مجک: ۲۳۹) بسنده می‌کنند و در مواقع دروغ، خرق عادت و نامناسب بودن گفته‌های شاعر و شارحان دیگر از «اعاذ بالله تعالی منها» (عم: ۲/۱۳۵) (مجک: ۲۰۷) بهره می‌برند.

شارحان در کاربرد زبان عربی یکدست عمل نکرده‌اند با وجود این نثر و زبان ایشان امروزه هم برای عوام قابل‌درک است زیرا از کلمات عربی معمول و جاافتاده به‌جای کلمات فارسی و واژه‌های مترادف و معادل عربی و فارسی در یک یا دو جمله استفاده کرده‌اند، مانند «از همان کرده خویش پشیمان شد... یعنی پشیمان از آن عمل بدان سبب شد که...» (مجک: ۱۳۷) (عم: ۲/۹۰) «اگر بازو به زای معجمه بود که به عربی عَضِد خوانند مناسب نمی‌شود.» (همان) در اطاعت و انقیاد به‌جای فرمان‌برداری (مجس: ۵۴) (چ) «حرب به جای جنگ و لون و ترکیبات آن و فاضل‌تر به‌جای بهتر.» (مجک: ۳۱) (عم: ۱۶۱) (مجن: ۱۸) (صعب به‌جای سخت) (عظیم به‌جای بزرگ) (مجس: ۵۲) (مجن: ۳۷) (مجک: ۸۶) اما گاه از واژه‌های عربی دشوار استفاده کرده‌اند که نیاز به معنی نمودن احساس می‌شود مانند مزاولت: اشتغال ورزیدن در کاری (همان: ۱۱۷) (عم: ۸۰) (مضمحل (مجس: ۵۷)).

بسامد، تکرار و کثرت این ترکیبات و عبارات عربی می‌تواند یک مشخصه سبکی لحاظ شود زیرا از طرفی باعث به وجود آمدن یک مشکل خطابه به نام «تکیه کلام» شده و از جهتی دیگر سبک شارحانی چون آرزو، نصیر سفیانی و مؤلف مجک را از سبک مرسل به بین‌بین تکامل یافته ارتقا داده‌است.



از این شروح، شرح مجس و مجن از کلمات عربی نسبتاً کمتری استفاده کرده‌اند چنان‌که مجس کلمات عربی را بیشتر به زبان محاوره زمانش تبدیل می‌کند و مجن ذاتاً شرحی فرهنگ‌واره است اما همگی شروح از این نظر هم عامه‌فهم‌اند و نسخه عم و مجک در کاربرد زبان عربی در فارسی بالاترین بسامد را دارد.

واژگان و ترکیبات نو

علاوه بر تنوع واژگانی گاه در شروح خطی شرف‌نامه به واژه‌ها، ترکیبات نو و ساختگی که گاه با «شبه‌معنایی» همراه‌اند (رک. مدرسی، ۱۳۸۶: ۴۶۶) برمی‌خوریم که شاید به‌خاطر تأثیرپذیری شارحان از زبان و بیان نظامی یا به تقلید از نثر نویسان دوره صفویه باشد، مانند **چسبان‌تر: زیباتر و جافتاده‌تر**. (عم: ۱۵۲ چ) **از عالم: مانند**. (عم و مجک: ۵ ر) برای نمونه در قسمتی از شرح بیت زیر نوشته شده‌است:

چو نزلی چنین خوب و آراسته
روان کرد و با او بسی خاسته

خیرالشارحین گفته که مصرع دوم بیان بسی خواسته است. راقم گوید این اگرچه من حیث المعنی چسبان است لیکن دوری عبارت نمی‌خواهد که همان باشد زیرا چه تعقید است که مخل فصاحت است لازم آمد پس صواب همان است که مانوشته‌ایم (مجک: ۲۰۹ ر) (عم: ۱۳۷ ر).

کثرت کاربرد این ویژگی خاصه ایجاد شبکه معنایی در شرح آرزو و مجک بسامد بیشتر دارد اما در نسخه مجن به‌خاطر رعایت ایجاز در توضیحات بسیار کم دیده می‌شود؛ مثلاً

ترادف: سنگ و وزن / رفق و نرمی / خشنی و درشتی پالان... (مجس: ۳۷ چ / ۵۳ چ).

تضاد: خروس سفید: غول سیاه (عم: ۲/۶۱ ر) میان آب و آتش است. (مجس: ۸۰ ر) (مجک: ۶ چ).

تضمن: ترنج به تضمین به معنی میوه‌ای است معروف (ترنج-میوه) (عم: ۲۹ ر، مجک: ۳۷ ر) پرگار و خط (مجن:

واژگان و ترکیبات نو

عم	مجک	مجس	مجن
۴۸	۴۵	۰	۰

ساختمان واژگان

شارحان بدون دخل و تصرف و به‌طور طبیعی ساخت‌های مختلف واژگانی مانند ساده، مشق و مرکب و... را انتخاب و به‌کاربرده‌اند. ساختمان واژه‌های غیر ساده، از دو یا چند اسم و وندهای تصریفی و اشتقاقی تشکیل می‌یابند.

وندهای اشتقاقی مانند «ی، گار، گر و...» واژه‌های جدید ساخته، گستره و امکانات زبان و قدرت بیان شارح را افزون‌تر می‌کنند؛

پیوسته (مجک: ۷) **جنبش** (مجس: ۱۶) (عم: ح.ام ۱۸) (مجن: ۸) **جنبیدن** (مجک: ۱۲۶) ر.

از میان وندهای تصریفی (ها، ان، تر، ترین، م و...) پسوند «ها»؛ پرسامدترین پسوند جمع در شروح خطی است مانند **گوهرها**

(عم: ۱۰۷) **اندام‌ها** (مجک: ۲۶) **گل‌ها** (مجن: ۱۰) **حکیمان** (عم: ۷۲) **منجمان** (مجس: ۶۶) و ...

یکی از نشانه‌های زبانی بیانگر سبک شارحان، در وندها، جمع بستن اسم جمع «مردم» با علامت «ان» است. (مجس: ۴۵) (چ)

(مجک: ۶۵) و (عم: ۲/۶۵) دیگر اینکه پسوند تر و ترین برای لغات فارسی و عربی استفاده شده است (مجک: ۵۸) (چ) (عم: ۴۹) (مجس: ۴۱).

همچنین کاربرد اعداد ترتیبی در عم و مجک به‌خاطر اطناب در توضیحات بسامد دارد و نیز در موردی به‌جای سیوم از «سه دیگر» استفاده شده است. سه دیگر (مجک: ۱۸۵) (عم: ۱۲۱) ر.

ساختمان واژگان در ۳ بیت به‌طور اتفاقی

ساختمان واژگان در ۳ بیت	عم	مجک	مجس	مجن
اسم ساده	۲۶۵	۲۲۷	۱۰۲	۱۵
غیر ساده: مشتق	۲۷	۲۷	۲۴	۴
غیر ساده: مرکب	۳	۳	۱	۱
غیر ساده: مشتق مرکب	۰	۰	۱	۰
فعل ساده	۴۰	۴۱	۲۱	۴
فعل مرکب	۶	۶	۳	۰
فعل پیشوندی	۵	۵	۱	۰

کاربرد کلمات ساده و شبه ساده در شروح خطی بیشتر از واژه‌های غیر ساده است و بیشتر واژگان مرکب از اسم و فعل تشکیل

یافته‌اند: **فرمان پذیر** (مجک: ۸) **تعلیم پذیر** و **خوپذیر** (عم: ۲۹ و ۳۰ ح؛ ام) (مجن: ۱۴) ر.

به‌هر حال نوع ساختمان واژگان به‌کاررفته در این شروح نشانگر سبک خاص نیست زیرا مواردی مانند اندر، فراز، فرا و... را تنها

در نقل قول‌های مستقیم به‌کاربرده‌اند اما گاهی به تأثیر از همان نقل قول‌ها ناخودآگاه سبک مرسل دوره سامانی شکل گرفته است،

مانند کاربرد فعل دعایی تاریخی: **خدای تعالی باری دهاد و بدین تن‌ها چشم بد نرساند**. (مجن: ۵۱) ر) به سبب

آن شراب مذکور را به شخصی دهد که میراث خوار اسکندر است (مجک: ۵۸) (عم: ۴۹) گویا هدف اصلی شارحان در این باب، فقط غنی‌تر کردن ذخایر واژگانی و تدوین شرحی ساده و قابل‌درک برای جامعه ادبی خارج از ایران در شبه‌قاره بوده‌است.

رسم‌الخط واژگان

بنابر اندیشه‌های ساختارگرایی و یافته‌های زبانشناسی و بر اساس مشخصه‌های زبانی مانند جدا و پیوسته‌نویسی و... متون علمی و ادبی از یکدیگر متمایز می‌شوند (رک. سرامی، ۱۳۹۳: ۴) اما طرز و سبک نویسنده، از رسم‌الخط او نیز تأثیر می‌پذیرد. در گذشته در کنار نویسندگان، نساخ هم در سبک نوشتار تأثیر می‌گذاشته‌اند تعیین اینکه ریخت واژگان و رسم‌الخط شروع خطی مطابق نظر شارحان یا نساخ است، دشوار است. در اینجا مبنا را بر انطباق با نظر شارحان قرار داده و چگونگی آن‌ها را توضیح می‌دهیم.

تفاوت‌های رسم‌الخطی بیشتر ناشی از نوشتن حروف هم‌ریشه و همسان به‌جای همدیگر است از جمله «ز» به‌جای «ذ» و بالعکس (مجن: ۲۳) (مجک: ۱۰۲) (عم: ۷۳) این ویژگی از نظر سبکی «املای کهن کلمات» نام گرفته و از مختصات سبک مرسل است. (رک. شمیسا، ۱۳۷۵: ۲۲۲)

اختلاف در حروف (ذ - د)، (ز - د)، (ب - پ) (ک - گ)، (ظ - ض)، (س - ث)، (ح - ه)، (ز - ض)، (د - ت) (آ - ا)، (ج - چ)، (س - ص) (ق - ک)، (غ - ق)، (ت - ط)، (ه - هـ)، (ه عربی - ت) (واو مجهول - ضمه اشباع‌شده) (ناتل خانلری: ۱۳۷۸: ۳۲) در تمام شروع با فراوانی متفاوت مشاهده می‌شود که مطابق رسم‌الخط قدیم است و امروزه غلط املایی به شمار می‌آیند، مانند **گذارش** (مجن: ۲۳) (مجک: ۱۰۲) (عم: ۷۳) و **برگزیده** (مجس: ۱۲) **ایزا = ایذا و گذارنده = گزارنده** (مجن: ۶۵) **بزاته = بذاته** (مجس: ۵۹) **تعویز = تعویذ** (مجس: ۲۱) **پذیر = پزیر** (مجس: ۳۲) **گذاشت = گذاشت**. (مجن: ۱۲) **بددلی = بزدلی** (عم: ۶۹) (مجک: ۹۱) (مجن: ۲/۳۶) **باره - بی**. (مجن: ۲۴) **کمان = گمان** (عم: ۱۷) **فرنکی = فرنکی و کویند = گویند** (مجس: ۸) **عشوه‌گری = عشوه‌گری** (عم: ۱۵۸) **راه کیر = راه‌گیر** (مجن: ۲۴) **ظوابط** (عم: ۴۱) **ام کسافت = کثافت** (مجس: ۱۷) (مجن: ۸) **نثر = نسر** (مجس: ۱) **حاروت = هاروت** (مجس: ۲۱) **حزیز = حزیض** (مجس: ۷۴) **فائز = فایض** (مجن: ۶۲) **پرده لعبد = لعبت** (مجس: ۳۴) که در متون کهن آمده‌است (ناتل خانلری: ۱۳۷۸: ۳۵). **شهیدان = شهیدان** (مجن: ۱۲) **جامه = چامه** (عم: ۳۵) **ح: ام** (مجن: ۱۷) **رسدگاه = رسدگاه**... (مجن: ۳۷) **اسطلاح موسیقی** (مجس: ۵۶) **متراقم = متراکم** (مجن: ۴۲) **چ در حاشیه) باسغ = باسق** (مجن: ۵۴) **شهر خطای = ختای** (مجن: ۵۴) **مطربه فلک = مطرب فلک** (مجس: ۱۷) (مجن: ۸) **خوردبینی = خردبینی** (مجن: ۴۳) **آمدش، آنچه و... - آمدش، آنچه** (عم: ۱۱۰) **گرد برآوردن** (مجن: ۳۱)، **اماده** (مجن: ۵۵) و ...

علاوه بر این، یکی از مختصات رسم‌الخطی شروع خطی حذف یا اضافه شدن یک حرف یا نقطه یکی از حروف در نوشتار واژگان است.

اضافه شدن «ه» به پیشوند فعلی «ن» و «ب» نه بینی (مجک: ۳۲) (همان: ۳۴) (مجن: ۱۶) (عم: ۲۱۲).

حذف واو معدوله: مانند **خوار بر تن = خار بر تن** (مجن: ۴۴).

حذف «ه» ملفوظ از آخر کلمات: مانند **گیاهای شیرین** (عم: ۱۵۰) **بلکه - بلک** (مجن: ۴۱).

روش شارحان در جدا و پیوسته‌نویسی هم با ویژگی‌های نثر ساده دوره سامانی مطابق است چنان‌که «را» مفعولی در هر دو نسخه عم و مجس جز در موارد نادر و تثبیت‌شده مانند «مرا» و «آترا» جدا نوشته‌اند: (جهان را) (عم: ۲۶)، هیچکس را (مجس: ۱۱) و...

پیشوندهای فعلی، حرف‌افزافه «به»، «است» اسنادی و ترکیبات وصفی به واژگان بعد خود پیوسته نوشته شده‌اند، مانند نمیگرد، میخواست (مجن، ۷۱) بقصد (مجک: ۸) بحدیث (مجس: ۴۱)، باندک، باعتبار (مجن: ۶۴) آنست (مجک: ۵۵) واقعت (عم: ۱۱۰) و چقسیم (مجس: ۵۹ ح؛ سلطانیه) و... البته در نسخه مجن و مجس «است» به کلمات مختوم به مصوت بلند بیشتر پیوسته نوشته شده‌است، مانند اوست (مجن: ۲۸) جامه‌ایست (مجس: ۶۱).

مواردی مانند عدد و معدود، صفت اشاره و پسوندهای تفضیلی و عالی بیشتر جدا نوشته شده‌اند مانند یک حرف (مجن: ۶۲) یکبار (مجس: ۲۹) آن حضرت (مجک: ۸) (مجن: ۷) (مجس: ۱۲ ح) این مصراع (مجس: ۱۳)، همایون تر، مبارک تر (مجس: ۳۰ ح) نوآیین ترین، منعم ترین و بزرگ ترین (مجک: ۵۸) (عم: ۴۹) (مجس: ۴۱) محسوس ترین (عم: ۷) اما گاه به خاطر مقتضای خط نستعلیق، طبق عادت یا متناسب با ذوق ناسخ و رعایت ریخت زیبا، پیوسته نوشته می‌شوند، مثل آنحضرت (مجک ۱۶) (مجس: ۱۳) (عم: ۱۵) آنچنان (مجن: ۷) آنخواجه (مجس: ۱۲ ح) خوشترین (عم: ۴۹) خوبتر (مجس: ۵۶). گفتنی است در نسخه مجن صفت عالی‌ترین مشاهده نشد و چنان‌که در مثال‌ها می‌بینیم این پسوندها در شروح عم، مجک و مجس هم برای لغات فارسی و هم برای لغات عربی استفاده شده‌اند. البته در مواردی مانند پیوستن علامت جمع «ها» به واژه مختوم به «های» غیرملفوظ که های غیرملفوظ حذف شده‌است، مانند شعلهای آتش (مجن: ۵۷) باید سهو ناسخ و نوع خط و شرایط فیزیکی نسخه را هم در نظر گرفت؛ و مهم‌تر اینکه در نسخ قدیمی بیشتر به پیوسته‌نویسی تأکید داشته‌اند. با توجه به نمونه‌های مذکور متوجه می‌شویم که در نگاه کلی این غلط‌های املائی یا نشانه‌های رسم‌الخط کهن در نسخه «عم» کمتر از دیگر نسخ شروح خطی است و از لحاظ ریخت‌شناسی اصول یک متن علمی در آن‌ها رعایت شده‌است چنان‌که هیچ‌کدام از شارحان از افعال اول یا دوم‌شخص مفرد استفاده نکرده به‌جای آن از عبارت «مؤلف گوید» استفاده نموده‌اند که از نظر سبک‌شناسی متون علمی و ادبی، کاملاً قابل‌قبول است و سبک همه شروح از این نظر هم مثل دیگر نثرهای دوره غزنوی و سلجوقی بین‌بین است.

۳-۳-۳. سطح دستوری و نحوی

۳-۳-۳-۱. ترکیبات نحوی

با نگاه به توضیح صدها بیت از شروح خطی آشکار می‌شود که بیشتر ترکیب‌های نحوی که جمله زیرساختی دارند، از نوع ترکیب اضافی و وصفی هستند. این ترکیبات اسمی و وصفی با توجه به تفسیری و توضیحی بودن شروح، بیشتر از واژه‌های پرکاربرد عربی در فارسی ساخته شده‌اند که به‌زیبایی در زنجیره گفتار و نوشتار جا افتاده‌اند اما ترکیبات نحوی مفعولی، نهادی، متممی و... به‌ندرت دیده می‌شوند، مانند ترکیب نهادی مثل دلپسند (مجن: ۳۹)، ترکیب مفعولی بازی کن و سلاح‌پوش (مجس: ۷۷ ح)؛ روح افزا (مجس: ۳۹)؛ ترکیب عددی؛ مثل چهار کیفیات (عم: ۷) و...

با نگاه به نوع زبانی ترکیبات نحوی، ظاهراً شارحان به دلیل گنجاندن معانی بسیار در واژه‌های اندک به استفاده از ترکیبات و عبارات عربی مانند احادیث، آیات ناگزیر بوده‌اند که گاه این ترکیبات خام زبان ایشان را از لطافت و ظرافت دور کرده‌است، از جمله:

- مطابقت صفت و موصوف و عدد و معدود: در کتب طیبیه مرقوم است (عم: ۱۵۱ چ). به کثرت افعال ذمیمه (مجس: ۴۸ ر) نه حجره: یعنی از فکر علایق ظاهری و عبارت است از خانه ازواج مطهرات (عم: ۱۷ ر) به مقتضای موتوا قبل ان تموتوا به طریق مردگان شده‌ای (مجک: ۱۴۳ چ). اما به مقتضای آیه کریمه «لا تخافون لومه الایم» مرا باکی نیست (عم: ۱۳۳ ر) و نیز (مجس: ۱۳ ح؛ سلطان) ادیان باطله (مجس: ۱۲ ح)، افعال صالحه (مجس: ۶۵ چ ح؛ سلطانیه) توجهات رکیکه (عم: ۱۵۰ چ) توجیه نسخه مشهوره (همان: ۱۵۳ چ) لوازم شعریه (مجس: ۲۴ چ) عجایب بلبلان (همان: ۲۵ چ) اجسام مرکبه (مجک: ۶ چ) هر دو خواص دارا (مجک: ۱۳۲ چ).

البته غیر این موارد از قاعده فارسی پیروی شده است، مانند سه معنی (مجک: ۱۹۱ چ) سه علم حکمی (مجک: ۲۰۲ ر) چهار چنبر (عم: ۲۱ ح) چهار نکته (مجس: ۷ ر) این نوع ترکیبات عمدتاً در ترکیبات هنری مانند استعاره، تشبیه و کنایه به کار نرفته است.

- کاربرد صفات عربی در نقش جمله معترضه:

یکی از مشخصه‌های زبانی شروح خطی، آوردن صفاتی از قبیل تعالی، سبحانه، بر سر ضمیر و ... است که نقش جمله معترضه را دارند؛ یعنی به جای اینکه بگوید: خدای تعالی یا سبحانه، می‌نویسد: ذات او تعالی... / قوله تعالی / فی الحقیقه عبارت است از وی تعالی... (مجس: ۶ ح به نقل از سلطان) (عم: ۸ چ) (مجس: ۸ ر) (مجک: ۲۲ ر).

با وجود اینکه این موارد در کل بسامد بالایی ندارد اما در عربی مآبی نثر زیاد تأثیر دارند زیرا کاربرد امکانات زبان عربی، سبک و زبان هر نویسنده و شاعری را به سبک و سیاق خاصی سوق می‌دهد.

۲-۳-۳-۳. مفردات نحوی

غیر از ترکیبات نحوی مفردات دستوری (عربی-فارسی) در زبان علمی شارحان دیده می‌شود، از جمله:

- کاربرد اسم فاعل به جای مصدر (مفروح: به معنی لازمه فرحت.) (مجس: ۱۸ ر) (عم: ۳۶ چ ح؛ ام).

- به کارگرفتن اسم تفضیل: آب دادن اهم است یا احتمال دوم اقوی است. (عم: ۸۰ ر و ۱۵۱ چ).

- استفاده فراوان از جمع مؤنث عربی: مانند تخیلات و خیالات (عم: ۳۶ ح. ام) معلومات (مجک: ۵ ر) و معجزات و برکات و فیوضات و آب حیوان در ظلمات پوشیده است (مجس: ۸ ر) و نیز (عم: ۷ چ) (عم: ۲/۸۲ چ) (مجس: ۲۷ چ).

- استفاده فراوان از جمع مکسر که سطح زبان شروح را تا حدودی برای درک و دریافت بهتر مفاهیم بالا می‌برد مانند متواتر (عم: ۷۹ ر) ازمینه (عم: ۸ چ) (مجس: ۷۸ چ) علایق و عوایق (مجس: ۱۸ ر) سخن‌های لاطائل و نصایح دور اذکار گفته (عم: ۱۶۲ ر) این کلمات به ندرت با ادات جمع فارسی یا عربی جمع بسته می‌شوند: عجایبات گوناگون درشت (مجس: ۱۹ ر؛ سلطانیه).

- کاربرد ضمایر: در چهار شرح خطی بیشتر از ضمیر سوم شخص مفرد استفاده کرده‌اند؛ اما ضمایر فاعلی «من، تو، ما و شما» هم در متن یافت می‌شود. من در بعضی نسخ بیت مذکور چنین یافتیم (مجک: ۱۹۹ ر) همچنین از ضمیر سوم شخص جمع «ایشان» برای ارجاع به اسامی ذی‌روح و هم غیر ذی‌روح و از دیگر ضمایر پیوسته مانند «ش» به تناسب تأکید فاعل یا مفعول استفاده شده است. «آماینده گوهرهای اربعه عناصر در رشته خلقت انسانی و اعتدال دهنده در ایشان»

تویی» (مجس: ۷ح) در عالم حکما کار می‌کردند تصور نظر ایشان محروم نمی‌آید. (مجس: ۷ح) و (مجس: ۱۱چ) درجات ایشان (مجس: ۸ر) و ...

- کاربرد افعال: بیشتر افعال با توجه به معنای ابیات در زمان ماضی ساده، نقلی، استمراری و مضارع التزامی بدون بای تأکید و مضارع ساده با فعل «است» به صورت معلوم و مجهول به کار رفته‌اند. (رک. عم: ۱۹چ) (مجس: ۱۶چ ح؛ سلطانیه) (مجک: ۲۱چ) اما ظاهراً کاربرد افعال در زمان حال بیشتر است. برای نمونه: تنیده تنش: در اینجا به معنی تافتن است و اطلاق این بر جسد مجاز است که جسد را در خاطر به لباس تشبیه داده، پس استعاره بالکنایه خواهد بود (عم: ۲۰ر) (مجک: ۲۱چ) یعنی وجود مبارک حضرت رسالت پناه در شب معراج بر روحانیان جسد نور تنیده. ای بافته و نسبت فاعلیت تنیده شدن به تن مجاز است. (مجس: ۱۷ر ح؛ عبدالرسول)

فعل وجهی بایستن فقط در عم و مجک، عمدتاً برای ایجاد ساخت غیرشخصی به کار رفته‌است، مانند «آن رایزن که پیر بود بایستی خوش آمد دارا می‌کرد» (عم: ۲/۷۹) (مجک: ۱۱۵ر) هر چند بایستی که ... (عم: ۸۴ر) (مجک: ۱۲۵ر) ظاهر آن است که در این مقام لفظ آورد به صیغه ماضی باید. (عم: ۷۰ر)

۳-۳-۳-۳. جمله و اجزای آن

چینش اجزای جمله با ارزش‌هایی متفاوت به زبان و سبک نویسنده بستگی دارد که مؤلفه‌های زیر در نوشتار شارحان دیده می‌شود: حذف اجزای جمله: حذف به قرینه لفظی در توضیحات طولانی شروح دیده می‌شود که غرض از آن حذف‌ها بیشتر، اختصار است و دیگر اغراض در طول این غرض قرار دارند. مانند: «یکی گفت که من به دلیری و مردانگی جنگ رومیان را برهم زخم و دیگری گفت من به حيله و فریب [برهم زخم]» (عم: ۹۰ر) (مجک: ۱۳۴ر) اما حذف به قرینه معنوی بیشتر در توضیحات کوتاه مخصوصاً توضیحات تلگرافی نسخه مجن دیده می‌شود. مثلاً حذف فعل اسنادی «است» و «شد» به قرینه معنوی «از رومی مراد اسکندر و از زنگی مراد پادشاه زنگ» (مجک: ۷۰چ) در روم و شام: صفت کس [است] (مجس: ۳۷ر) مقوله مولوی علیه الرحمت بر سبیل قصه مذکور [شد] (مجس: ۳۷ر) و نیز (عم: ۱۵۲چ) (عم: ۲/۷۷چ) (مجک: ۱۱۱ر) در بیشتر جملات شروح عم، مجک و مجس؛ حتی در صورت حذف یکی از اجزای جمله، نهاد و فعل مطابقت دارند و به آن تأکید کرده‌اند: «لفظ بود مفرد وحشیان جمع واقع است و آن چندان قباحتی ندارد و سابق مذکور شده که اختلاف مفرد و جمع در مسند و مسندالیه در فارسی بسیار آمده و...» (عم: ۲/۶۷ر) (مجک: ۸۷چ).

برخی از شارحان افعال را به صورت وجه وصفی برخلاف صورت صرفی برای همه اشخاص و زمان‌ها به یک وجه استفاده می‌کنند (ذوالفقاری، ۱۳۸۷: ۲۴۲)، مانند «به زر منقش کرده بر سر علم، خود و مغفر بندند...» (مجس: ۳۵ر) (مجس: ۵۵چ).

در مواردی یکی از اجزای جمله مانند حرف عطف «و»، حرف ربط که اسم، صفت و افعال اسنادی «شد و است»، تکرار می‌شود، مثلاً «و بدان که در بعض نسخ واو عطف بعد عزیزند واقع است و این عطف انشاست بر اختیار و این گاهی در فارسی می‌آید» (عم: ۱۷۶ر). «سخن که حرف است کیفیتی است خاص وابسته به کیفیت دیگر که آن هوای مسموع است» (مجس: ۲۵ر). کمی (مجس: ۹چ). «... دیده‌است فاما دروغ نیست عین راست است» (مجس: ۲۴چ). ... جسم است... تمثیل است» (مجس: ۵۳چ) و نیز. (عم: ۱۵۴چ).

از نظر کوتاهی و بلندی جمله‌ها، در تمامی نسخ بیشتر جمله‌ها ساده‌اند و جمله‌های مرکب هم اطناب نداشته یک یا دو فراکرد دارند که باعث انسجام توضیحات شده‌است، مثلاً «خیرالشارحین در توجیه نسخه مشهور نوشته که اسکندر را با ازدهای سیاه یاد نموده یعنی شنیده نشده که طرف هیچ کشوری مانند این شیر تندی دیگر از روم برآمده در او نهاده باشد و گویا این ادعایی است که مدام از روم شیران به اقطار عالم می‌روند و بعد و رکاکت این نسخه و توجیه بر سخن فهم بلاغت شناس پوشیده نیست» (عم: ۱۵۳چ) و نیز (مجن: ۲۲چ).

مجک و مجن و مجس جملات کوتاه و ساده‌تری دارند (رک: مجک ۷۰ر) خاصه مجک که به‌خاطر بیان معنی کل بیت بیشتر جملاتش کوتاه است؛ اما در کل شارحان اجزای جمله را به‌طور کامل می‌آورند به‌جز در نسخه مجن که با اختصار بیشتری بیان شده‌است.

شارحان ترتیب اجزای کلام را رعایت کرده، ساده‌نویسی و عادی‌نویسی (Common Core) را مدنظر داشته‌اند؛ از جمله، مقدم داشتن فعل بر متمم و مفعول به‌ندرت دیده می‌شود که یکی از ویژگی‌های سبک مرسل است. مانند «به اعتبار آنکه در زهر آب‌داده باشند به وقت ساختن» (مجک: ۸۴چ). «مفعول فرستاد که قاصد باشد محذوف شده از جهت وضوح. (مجک: ۱۰۷ر) موکل است بر ستارگان و پیکران» (مجس: ۵۵چ).

در نسخه مجن بیشتر موارد توضیحات شکل جمله نداشته، به‌صورت ترکیب و بی فعل بوده از اختصار زبانی برخوردار است اما گاه به جمله‌هایی برمی‌خوریم که فعل مجهول را نادرست به کار برده‌است؛ مثلاً «یعنی چرم خود را به ریاضت چنان دباغت داده‌ام که از هر نوعی آن را برتافته و پیچیده شود؛ ای حمل کند» (مجن: ۲۹ر) که وجود نشانه مفعول و فعل مجهول جمله را دچار ابهام^۱ می‌کند.

استفاده از جمله‌ها، افعال و واژگان تأکیدی یکی دیگر از عناصر نحوی به‌کاررفته در شروع خطی است که از نشانه‌ها و ویژگی‌های سبک علمی و ساده است، مانند «بدان که» در آغاز توضیحات اکثر ابیات به کار رفته‌است (مجک: ۱۴۲چ) (عم: ۹۳. ر) (مجس: ۸۷ر) یا از کلماتی مانند، «مناسب است» و «این بهتر است» به‌منظور ارتباط منطقی جملات با یکدیگر استفاده شده‌است. (مجک: ۲۴۲چ) (عم: ۱۷۲چ) (مجک: ۱۶۳ر) (عم: ۱۰۶ر) همچنین جملات توضیحی که خاص علوم و اصطلاحات ادبی است دیده می‌شود؛ مثلاً در توضیح وند «مند» (رک. عم: ۴۸ر) و زمانی که لازم است به منابع، حقایق خاص، دستورالعمل‌ها و غیره اشاره شود؛ از عباراتی مانند «چنان که بر متبع پوشیده نیست» (عم ۴۵چ) استفاده کرده‌اند.

۳-۳-۳-۴. کاربردهای کهن

از قراین دستور تاریخی می‌توان به کاربرد حروف خاصی مانند «به» قیدساز، «را» و حرف اضافه «به» و حرف «مر» در شروع خطی اشاره کرد که از مختصات سبک مرسل است البته بسامد ندارند:

«به» قیدساز: به مجاز (مجس: ۲۵چ، ۱۴چ) (مجس: ۷. ر. به نقل از ش. ۱۴چ) (مجک: ۳۶ر) و (عم: ۹ر) به حسب یقین (عم: ۱۳ر).

رای مفعول: این زبان را بسوخت (مجک: ۵۳ر) (عم: ۴۳چ).

^۱ Ambiguity

رای مالکیت: که ایشان را قصص متعدّدین یاد باشد. (مجن: ۲/۳۶) و نیز (مجس: ۶۴ ح؛ سلطانیه) و (مجک: ۱۴۹) مدعیان معرفت را به تو راه نیست. (مجن: ۷ر).

رای فک اضافه: او را چرخ در گشود (مجس: ۷۱ر) و نیز (مجن: ۵۷چ) و (مجک: ۲۱۹ر).

حرف اضافه «به»: آذر خرد او را گویند (مجس: ۹۲ر) و او را کارفرمایم (مجک: ۱۶۵چ) (عم: ۱۰۸ر).

حرف اضافه «برای»: آب او را حکم هوا دارد. (مجک: ۱۷۸ر) (عم: ۱۱۵ر).

حرف اضافه «به» در معنای «در»: لهذا به هند دراز دست گفتندی (مجس: ۸۹چ).

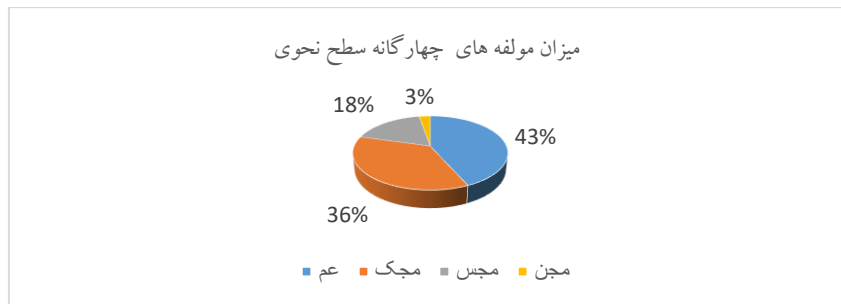
کاربرد حرف اضافه «مر» به شیوه کهن: رسته بودند مر صدف‌ها را (مجن: ۳۲چ) یعنی عقل همسایه نیک است مر آدمی را (مجک: ۱۱۰چ) (عم: ۷۷چ) و نیز (مجس: ۳۲چ).

علاوه بر حروف خاص، از نشانه‌های دستور تاریخی گاه واژه‌های متروک و افعال کهن مشاهده می‌شود که در اثر گذر زمان از زنجیره زبان حذف شده‌اند، مانند:

ای: به معنی یعنی که از اواخر قرن ششم هجری متروک مانده‌است (ناثل خانلری: ۱۳۷۸: ۲۲۹) و در بیشتر موارد مترادف با «یعنی» و نشانگر بدل توضیحی است (مجس: ۱۷چ) **دستارخوان** (عم: ۱۵۷چ) که با وجود فارسی بودن، در فارسی متروک شده اما در زبان ترکی کاربرد دارد.

افعال کهن: ماضی التزامی مستمر: **طلا را بر سنگ می‌زده باشند** (مجک: ۲۶۷چ) (عم: ۲۰۷چ). امر مستمر: می‌رو (مجن:

۶۱) ماضی استمراری: **خون از جسم من جاری همی‌آید** (مجس: ۸۵ر ح؛ سلطانیه)... از مذاق سخن همی بسیار بعید است (مجک: ۶۵ر). (عم: ۵۵ر).



با بررسی شروح طبق قواعد صرف و نحوی زبان در دوران گذشته و چگونگی پیدایش، رواج و متروک شدن این قواعد (مهمیار: ۱۳۷۶: ۱۱۴) پی‌می‌بریم که اولاً شارحان در نسخ خطی به نشانه‌های زبان معیار و کهن و تحولات واژگان و قواعد دستوری (فرشیدورد: ۱۳۸۲: ۳۶) توجه نموده و در نوشتار خود را بروز داده‌اند چنان‌که خان آرزو برای بیان اینکه نظامی به زبان معیار و محاوره‌ای زبان خود سخن گفته در بیشتر موارد با عبارت «چنان‌که در محاوره آید»، سند معنی لغات و عبارات را از محاوره می‌آورد. با اینکه از مؤلفه‌های دستور تاریخی بیشترین درصد فراوانی با ۴۳٪ و ۳۶٪ به نسخه عم و مجک تعلق دارد که با در نظر گرفتن حجم شروح خطی و متن شرف‌نامه در کهنگی نثر آن‌ها تأثیر زیادی ندارد.

نتیجه‌گیری

از نقد و بررسی داده‌ها درباره ویژگی‌های زبانی و سبکی شروح خطی *شرف‌نامه* نظامی گنجوی نتیجه می‌گیریم که از نظر آوایی، شارحان *شرف‌نامه* مفاهیم را مستقیم انتقال می‌دهند. در تلفظ واژگان و جمله‌ها پیچیدگی ندارند. زبانشان با زبان معیار فارسی دری هند و ایران آن زمان متناسب است.

از نظر واژگان این شارحان ضمن رعایت حال مخاطبان برون‌مرزی در انتخاب واژگان معیارهای محاوره، حقیقی، انتزاعی، ساده، متنوع و عامه‌فهم بودن را در نظر گرفته‌اند و به‌خاطر استفاده از کلمات عربی در کنار استعمال لغات فارسی کهن نثر خود را از ساده به بینابین ارتقا داده‌اند اما در کاربرد واژگان عربی یکدست عمل نکرده‌اند. با وجود این، نثر و زبان همه شروح خطی امروزه هم برای عوام قابل‌درک است؛ زیرا در بیشتر موارد مانند کاربرد، ساخت و ریخت و رسم‌الخط واژگان، طبیعی عمل کرده و دخل و تصرف نکرده‌اند و اختلاف‌های موجود بیشتر ناشی از حروف هم‌ریشه و همسان و جدا و پیوسته‌نویسی، مقتضای خط نستعلیق، رعایت ریخت زیبای واژگان است. همه این موارد با شدت و حدت غیرمحسوس در تمامی نسخ شروح خطی مشاهده می‌شود و در نگاه کلی از لحاظ ریخت‌شناسی^۱ اصول یک متن علمی در آن‌ها رعایت شده‌است چنان‌که هیچ‌کدام از شارحان از افعال اول شخص مفرد یا دوم‌شخص مفرد استفاده نکرده‌اند به‌غیراز مواردی جزئی از اطناب، زیاده‌گویی و کاربرد واژه‌های مترادف پی‌درپی خبری نیست و از به‌کارگیری واژه‌های ثقیل هم تا حدودی پرهیز نموده‌اند.

از نظر نحوی هم شروح خطی *شرف‌نامه* جز در بعضی از ترکیبات نحوی خام و غیرطبیعی در کاربرد ترکیبات نحوی، جمله‌بندی و جابجایی اجزای آن، تکرار افعال، قواعد دستور تاریخی و... ایده‌آل عمل کرده‌اند، باینکه گاهی غلط‌های صرفی و نحوی در زبان شارحان مخصوصاً ابونصیر سفیانی و محمد اکرم صاحب دیده می‌شود و مطابقت صفت و موصوف به شیوه عربی عبارات آنان را از یکدستی طبیعی انداخته، تکرار تعارفات و تکیه کلام‌ها، عدم تعمق و امانتداری و ترک دقت در ذکر سال‌ها و احوال تاریخی نثرشان را معیوب کرده‌است.

با توجه به مختصات آوایی و لغوی و نحوی ذکرشده و طبق نظر استاد خانلری نثر این شروح خطی در «دوره فارسی درسی» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۸۶) قرار می‌گیرد اما هم ویژگی‌های سبک مرسل دوره سامانی مانند ایجاز و اختصار، تکرار فعل و اسم به‌حکم ضرورت معنی، کوتاهی جملات و مطابقت عدد و معدود در جمع و هم ویژگی‌های نثر دوره غزنوی و سلجوقی مانند استشهاد به آیات و احادیث، تقلید از نثر عربی در تکیه کلام‌ها و سربندها و ... حذف افعال به قرینه و استعمال لغات عربی در نثر ایشان دیده می‌شود.

به نظر می‌آید که شارحان به اقتضای محدوده مخاطبان و به جهت ساده‌نویسی در نثر خود کهن‌گرایی^۲ دارند و از واژه‌ها و دیگر مختصات سبک خراسانی استفاده کرده‌اند و نثر خود را از نظر سبکی چهره‌دار نموده‌اند و درنهایت به سبکی بینابین رسیده‌اند بر این پایه، نثر ایشان علمی، ساده و روان و آمیخته با واژه‌های عربی است چنان‌که در متون به‌جامانده از دوره صفویه (از قرن دهم تا دوازدهم) به هر سه نوع نثر فنی، ساده و متکلف برمی‌خوریم (رک. مؤلفان، ۱۳۸۲: ۴۷). در قضاوت کلی نثرهای علمی مانند شروح خطی *شرف‌نامه* در ایران و هندوستان باید گفت این آثار به نثری ساده و عوام‌فهم و کاملاً متأثر از صرف و نحو عربی، به شیوه علمی قدیم و سبک موجز و پخته و عبارت‌پردازی درست فارسی تحریر شده‌اند (بهار ۱۳۸۶: ۳۰۵) و به قول بهار، این نثرهای ساده معیوب برای لذت بردن و چیز فهمیدن بهتر از کتب فاضلانهای است که در این عهد نوشته شده‌است (بهار ۱۳۸۶: ۲۶۰) و

^۱ Morphology

^۲ Archaism

در شیوایی و لطف و ادای مقصود بسیار مفید و مطلوب‌اند. به‌هرحال تمام ویژگی‌های زبانی و سبکی شروح خطی شرف‌نامه نشانگر سبک علمی ساده بینابین در دوره صفویه است.

منابع

- آرزو، سراج‌الدین علی‌خان (۱۲۹۳ق). شرح اسکندرنامه، با ۲۸۰ برگ به شماره ثبت ۲۰۹۹۵۱ و شماره ۱۸۷۸۶، نسخه خطی تهران: کتابخانه مجلس شورای اسلامی. «عم».
- اکرم صاحب، محمد (قرن ۱۳). شرح اسکندرنامه، با ۹۴ برگ شماره نسخه: ۱/۱۸۷۵۸، تهران: نسخه خطی کتابخانه مجلس. «مجن».
- بهار، محمدتقی (۱۳۸۶). سبک‌شناسی، چاپ نهم، ج ۱ و ۳، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- پهلوان‌شمسی، فاطمه و همکاران (۱۳۹۷). «تحلیلی بر رویکرد سبکی نسخه خطی شرح محبت‌نامه جامی»، دوفصلنامه پژوهشنامه نسخه‌شناسی متون نظم و نثر فارسی، دوره ۳، شماره ۷ صفحه ۱۲۵-۱۴۸.
- ثروتیان، بهروز (۱۳۶۸). شرف‌نامه نظامی گنجوی (شرح و توضیح). چاپ اول، تهران: انتشارات توس.
- ترابی، سید محمد (۱۳۷۰). «حکیم نظامی مبتکر ساقی‌نامه»، آشنا، سال اول، آذر و دی، شماره ۲.
- خاکپور، محمد و محمد مهدی پور و مهدی باقری (۱۴۰۰) «دیدگاه‌های بلاغی صهبایی در شرح سه نثر ظهوری»، نشریه علمی جستارهای نوین ادبی، شماره ۲۱۴، پاییز. دوره ۵۴ شماره ۳ صص ۵۵-۸۱
- ستوده، غلامرضا (۱۳۸۶). مرجع‌شناسی و روش تحقیق در ادبیات فارسی، چاپ نهم، تهران: انتشارات سمت.
- سرامی، قدم‌علی (۱۳۹۳). از رنگ گل تا رنج خار؛ شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه، چاپ ششم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۹۳). «نقد تصحیح‌نامه نظامی به کوشش بصیرمژدهی، در مقایسه با نسخه‌های مصحح وحید دستگردی و مسکو»، متن‌شناسی اصفهان، دوره ۶، شماره ۱، خرداد ۱۳۹۳، صفحه ۴۱-۶۰
- شمشیری، بابک و نوشادی، محمود رضا (۱۳۸۶). «مطالعات برنامه درسی» علمی-پژوهشی وزارت علوم، پاییز، شماره ۶ صص ۵۱ تا ۷۸.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۵). کلیات سبک‌شناسی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات فردوس.
- علوی مقدم، مهیار (۱۳۸۹). «آسیب‌شناسی ساختار «شرح‌نویسی» در حوزه فهم ادبی»، فنون ادبی، شماره دو پاییز و زمستان، سال دوم، اصفهان، صص ۶۳-۸۰
- غریب، رز (۱۳۷۸). نقد بر مبنای زیباشناسی، چاپ اول، ترجمه نجمه رجایی، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- غلامحسین‌زاده غلامحسین و همکاران (۱۳۸۷). «نقد و تحلیل شرح‌های اسکندرنامه نظامی گنجوی»، ادبیات فارسی، پاییز ۱۳۸۷، دوره ۵، شماره ۱۹، صص ۳۱-۵۵
- فتوحی محمود (۱۳۹۲). سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). عربی در فارسی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- فرزاد عبدالحسین (۱۳۸۸). درباره نقد ادبی، چاپ پنجم، تهران: نشر قطره.
- فؤادیان، محمدحسن و حاجی‌پور طالبی، جلیل (۱۳۹۷). «بررسی، تحلیل و معرفی سبک نسخه خطی شرح فارسی بر کافیه ابن‌حاجب» به نقل از سایت <https://civilica.com/doc/902133>
- کرپیندورف، کلوس (۱۳۷۸). تحلیل محتوا، چاپ پنجم، ترجمه هوشنگ نایب، تهران: انتشارات روش.
- کمالی، آمنه و همکاران (۱۳۹۷). «بررسی محتوایی و سبکی نسخه خطی ترجمه و شرح رساله طب‌القلوب»، زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد سنندج، سال دهم، بهار، شماره ۳۴ ۱۰۶-۱۳۱
- مؤلفان (۱۳۸۲). ادبیات فارسی تخصصی پیش‌دانشگاهی، چاپ پانزدهم، تهران: انتشارات کتب درسی.
- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۸). دستور تاریخی زبان فارسی، چاپ چهارم، به کوشش عفت مستشارنیا، تهران: توس.
- ناشناس (بی‌تا). شرح اسکندرنامه، با ۲۸۰ برگ، به شماره ثبت ۱/۱۴۲۰۷، تهران: نسخه خطی کتابخانه مجلس. «مچک»
- نصیرالدین سفیانی، محمد (قرن ۱۲). شرح شرف‌نامه، با ۹۷ برگ، شماره ثبتی ج ۲۰۹۳۷۰، تهران: نسخه خطی کتابخانه مجلس. «مجس»

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹). فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ سی‌ام، تهران: مؤسسه نشر هما.



Analysis of Rumi's Quatrains Based on Genet's Theory of Intertextuality, Relying on The Quatrains of Earlier Poets

Mahnaz Nezami Anbaran ¹ | Rahman Moshtaqmeh ²

1. Corresponding author , Ph.D Conditon, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Azarbaijan Shahid Madni University, Tabriz Iran. E-mail: Mahnaznezami10@yahoo.com
2. Professor of Persian language and literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Azarbaijan Shahid Madni University, Tabriz, Iran.. E-mail: r.moshtaqmeh@gmail.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 14 August 2023

Received in revised form 15

October 2023

Accepted 01 January 2024

Published online 08 Sptember

2024

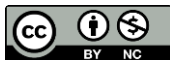
Keywords:

intertextuality, Rumi's
quatrains, previous poets,
ancient texts

ABSTRACT

In addition to the existence of a considerable number of quatrains of previous poets among the quatrains attributed to Rumi, there are also quatrains in his Divan that in composing them, Rumi paid attention to the quatrains of others and was inspired by them. Sometimes he has quoted a verse or half verse from others quatrains and in many cases he has followed the structure of the quatrains of his predecessors. in this research, by examining and comparing the quatrains of Rumi with the existing and available quatrains of previous poets, the sources of inspiration and influence of Rumi from the quatrains of the previous poets were determined to some extent. In contemporary literary criticism, in the context of the relationship of one text with other texts, this category of Molana's quatrains in Genet's theory of intertextuality is placed in two areas of non-explicit and implicit intertextuality and is adaptable with it. Rumi has inspired by many previous poets in his quatrains, but the main sources of his inspiration in his quatrains belong to poets such as Sanai, Ohad al-ddin Kermani, Attar and Khayyam Neishaburi.

Cite this article: Nezami Anbaran , M. & Moshtaqmeh, R. (2024). Analysis of Rumi's quatrains based on Genet's theory of intertextuality, relying on the quatrains of earlier poets. *Persian Language and Literature*, 77 (249), 98-125. <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.57979.3541>



© The Author(s).

DOI: <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.57979.3541>

Publisher: University of Tabriz.

بررسی رباعیات مولانا براساس نظریه بینامتنیت ژنت با تکیه بر رباعیات شعری متقدم

مهناز نظامی عنبران^۱ | رحمان مشتاق مهر^۲

۱. نویسنده مسئول، دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه:

Mahnaznezami10@yahoo.com

۲. استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: r.moshtaqmehr@gmail.com

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	علاوه بر وجود تعداد قابل ملاحظه‌ای از رباعیات شعری متقدم در میان رباعیات منسوب به مولانا، رباعیاتی نیز در دیوان او یافت می‌شود که مولانا در سرودن آن‌ها به رباعیات دیگران توجه داشته و از آن‌ها الهام گرفته‌است. او گاه بیت یا مصرعی را از یک رباعی تضمین کرده و در موارد بسیاری نیز به تتبع از ساختار رباعیات شعری پیش از خود پرداخته‌است. در این پژوهش با بررسی و مقایسه رباعیات مولانا با رباعیات موجود و در دسترس شعری پیشین، تا حدودی سرچشمه‌ها و منابع الهام‌گیری و تأثیرپذیری مولانا از رباعیات پیشینیان مشخص شد. در نقد ادبی معاصر، در زمینه رابطه یک متن با متون دیگر، این مقوله از رباعیات مولانا در نظریه بینامتنیت ژنت در دو حوزه بینامتنیت غیرصریح و ضمنی قرار گرفته و با آن قابل انطباق است. مولانا از شعری متقدم بسیاری در رباعیاتش الهام گرفته‌است، اما در این میان عمده‌ترین سرچشمه‌های الهام‌گیری او در رباعیاتش به شعری از قبیل سنایی، اوحدالدین کرمانی، عطار و خیام نیشابوری تعلق دارد.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۲۳	
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۷/۲۳	
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۱۱	
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸	
کلیدواژه‌ها: بینامتنیت، رباعیات مولانا، شعری متقدم، متون کهن.	

استناد: نظامی عنبران، مهناز؛ و مشتاق مهر، رحمان. (۱۴۰۳). بررسی رباعیات مولانا براساس نظریه بینامتنیت ژنت با تکیه بر رباعیات شعری متقدم، *زبان و ادب*

فارسی، ۷۷ (۲۴۹)، ۹۸-۱۲۵. <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.57979.3541>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

مقدمه

در نقد ادبی جدید ارتباط یک متن با متون پیشین یا معاصر در قالب رویکردی به نام بینامتنیت^۱ تحلیل و بررسی می‌شود. اگرچه خاستگاه نظریه بینامتنیت را می‌توان در ایده‌های نظریه‌پرداز ادبی روس، میخائیل باختین و زبان‌شناس سوئیسی، فردینان دو سوسور، جست‌وجو کرد، اعتبار ابداع و طرح اصطلاح بینامتنیت در دهه ۱۹۶۰م به زبان‌شناس فرانسوی، ژولیا کریستوا اختصاص دارد. با اینکه نظریه بینامتنیت در آثار پس‌اساختارگرایی^۲ اواخر دهه شصت قرن بیستم ظهور پیدا کرده، این رویکرد توسط نظریه‌پردازان ساختارگرای^۳ نیز، اخذ و استفاده شده‌است. یکی از منتقدان و نظریه‌پردازان ساختارگرایی معاصر، ژرار ژنت فرانسوی است. نظام بینامتنی ساختارگرایانه ژنت طرحی است که «وجود موضوعات یکتا را منکر شده، بر سرشت نظام‌مند و رابطه‌بنیاد آن‌ها، چه متون ادبی و چه آثار هنری تأکید می‌کند» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۴۰). از نظر ژنت یک منتقد ادبی می‌تواند با تقسیم یک اثر ادبی به بخش‌هایی چون بن‌مایه‌ها، مضمون‌ها، نقل‌قول‌ها، بایگانه‌ها و ...، آن اثر ادبی را بازآرایی کند و از این طریق رابطه اثر ادبی را با نظام ادبی سازنده آن اثر مشخص کرده و به نمایش بگذارد، بنابراین «مؤلف عناصر ساختار یا نظام بسته ادبی را اخذ کرده و آن‌ها را در اثر آرایش داده و رابطه این اثر با آن نظام را مکتوم نگه می‌دارد؛ درحالی‌که منتقد، اثر را اخذ کرده و آن را به نظام ارجاع داده، رابطه بین اثر و نظام را که مؤلف مکتوم نگه داشته، روشن می‌کند» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۴۱).

نظریه بینامتنیت کریستوا بر این اساس استوار است که خلق متن‌ها هیچ‌گاه به یک‌باره صورت نمی‌گیرد بلکه در خلق هر متنی متن‌های دیگری نیز مشارکت دارند. ژنت به‌عنوان یکی از اصلاح‌گرایان نظریه بینامتنیت کریستوا نیز، بر این اساس تأکید داشته و در نظریه بینامتنیت خود از آن بهره برده‌است، اما تفاوت مهمی که میان نظریه بینامتنیت کریستوا و ژنت وجود دارد این است که «بینامتنیت در نزد کریستوا به‌عنوان روشی برای رصد کردن عناصر برگرفته از دیگر متن‌ها نمی‌باشد بلکه برای تبیینی نو از وضعیت جدید متن، مورد استفاده قرار می‌گیرد. از ویژگی‌های مهم این بینامتنیت، تقابل آن با نقد منابع است» (آذر، ۱۳۹۵: ۱۷). «از نظر کریستوا همانند بارت، امکان نقد کامل منبع وجود ندارد، زیرا اگر این اصل پذیرفته شود که «تمام متن، بینامتن است» بنابراین تجسس در خصوص منابع آن‌ها، هم امکان‌پذیر نیست و هم کارآیی ندارد. امکان‌پذیر نیست زیرا بسیاری از تأثیرات به صورت غیرمستقیم و ناخودآگاه بوده و هیچ شاخص و روشی وجود ندارد که بتواند تضمین چنین تحقیق جامع و کاملی را بدهد» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۶۳). بنابراین می‌توان گفت که نظریه بینامتنیت کریستوا قابلیت کاربردی ندارد چراکه او مخالف یک نقد با عنوان نقد بینامتنی است، اما منتقد و نظریه‌پردازی چون ژنت، الگوهای عملی و کاربردی را در این حیطه ارائه داد که متون ادبی را متناسب با هریک از آن‌ها می‌توان مورد نقد و بررسی قرار داد. بنابراین به‌طور کلی می‌توان گفت که بنیان‌گذاران نظریه بینامتنیت چون کریستوا امکان مطالعه کاربردی این نظریه را با ارائه استدلال‌هایی انکار می‌کنند، اما درمقابل ساختارگرایی چون ژنت آن را میسر دانسته و حتی روش‌هایی نیز برای آن ارائه داده‌اند.

¹ intertextuality

² poststructuralist

³ structuralist

ژنت با ارائه طرحی جامع و نو رابطه یک متن با متن‌های دیگر را ترامتنیت^۱ نامید و سپس آن را به پنج دسته به نام‌های بینامتنیت^۲، سرمتنیت^۳، پیرامتنیت^۴، فرامتنیت^۵ و بیش‌متنیت^۶ تقسیم کرد. «از این میان، بینامتنیت و بیش‌متنیت به رابطه دو متن، و سایر اقسام آن به رابطه میان یک متن و متن‌های مشابه توجه دارد» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۳). در بینامتنیت ژنت دو متن با یکدیگر، عنصر و یا عناصری مشترک دارند، «بنابراین حضور یک عنصر از یک متن در متن دیگر یا حضور چند عنصر از چند متن در یک متن مشخص، سه گونه اصلی بینامتنیت از این نقطه نظر محسوب می‌شود» (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۵۸-۵۹). بینامتنیت ژنت که یکی از زیرمجموعه‌های نظریه ترامتنیت اوست، خود به سه دسته بینامتنیت صریح و اعلام‌شده، غیرصریح و پنهان، و بینامتنیت ضمنی تقسیم می‌شود. در بینامتنیت صریح، حضور آشکار یک متن در متن دیگر دیده می‌شود، مانند نقل قول‌هایی که در متون مختلف وجود دارد، نقل قول‌هایی که گاهی با ارجاع و گاهی نیز، بدون ارجاع در متن آمده‌است. در بینامتنیت نوع دوم که غیرصریح است، یک متن در متن دیگر به دلایلی حضوری پنهانی دارد. در بینامتنیت نوع سوم یعنی بینامتنیت ضمنی هم، مؤلف متن دوم قصد پنهان‌کاری نداشته، و در متن خود نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با آن می‌توان بینامتنیت را تشخیص داد و حتی منبع آن را نیز شناخت (آذر، ۱۳۹۵: ۲۱-۲۲).

با توجه به مقدمه اجمالی مذکور که از موضوع بینامتنیت به‌طور کلی، و بینامتنیت از نظر ژنت به طور اخص ارائه شد، می‌توان گفت که به صورت تطبیقی متون ادب فارسی را نیز، می‌توان در حوزه‌هایی که ژنت برای بینامتنیت مطرح کرده، مورد نقد و بررسی قرار داد، چنان‌که در پژوهشی با عنوان «بررسی تطبیقی محورهای سه‌گانه بینامتنیت ژنت و بخش‌هایی از نظریه بلاغت اسلامی» نیز، به این موضوع اشاره شده‌است (صباغی، ۱۳۹۱). در این مقاله تضمین و گونه‌های مختلف آن در بلاغت اسلامی، با بینامتنیت صریح و آشکار ژنت، سرقت‌های ادبی و انواع آن نیز، با بینامتنیت غیرصریح و پنهان، و درنهایت هم تأثیرپذیری‌هایی چون ترجمه، اقتباس، الهام‌گیری و... با بینامتنیت ضمنی تطبیق داده شده‌است.

یکی از آثار ادب فارسی که می‌توان آن را طبق نظریه بینامتنیت ژنت مورد بررسی قرار داد، رباعیات مولانا است. البته عدم قطعیت انتساب رباعیات دیوان کبیر به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، نکته‌ای است که نظر اغلب پژوهشگران این حوزه را به خود جلب کرده و آنان را بر آن داشته تا اشاراتی، هرچند اندک، به این مسئله داشته باشند. پژوهشگرانی مانند فرانکلین دی لویس (۱۳۸۳: ۴۱۶)، فروزانفر در مقدمه جلد هشتم دیوان کبیر (۱۳۶۳: ۱) و میرافضلی هرکدام به انحاء مختلف به وجود رباعیات سرگردان و دخیل در مجموعه رباعیات مولانا اشاره کرده و بر این امر صحه گذاشته‌اند، از جمله سید علی میرافضلی، پژوهشگر برجسته رباعیات فارسی، در این زمینه می‌نویسد: «بعضی از این مجموعه رباعیات - مانند رباعیات مولوی (در کلیات شمس) و اوحدالدین کرمانی - فراهم کرده‌میریدان و معتقدان آن‌هاست که اهتمام و اعتقاد بلیغی داشته‌اند که هرچه شعر بر زبان مرادشان می‌گذشته‌است به اسم خود او به ثبت برسانند و مجموعه اشعارش را فربه نمایند» (میرافضلی، ۱۳۷۶: ۲۴-۲۵).

تاکنون در زمینه بررسی اصالت رباعیات مولانا، سه مقاله با عنوان «بازشناسی منبع ۳۸ رباعی منسوب به مولانا در متون ادبی و تاریخی» (رحیمی زنگنه و رحمتیان ۱۳۹۶)، «مآخذ نویافته ۷۵ رباعی از دیوان کبیر مولانا با تکیه بر نزه‌المجالس» (مشتاق مهر و دیگران ۱۴۰۰)، «ردیابی ۳۵ رباعی منسوب به مولانا در نسخ خطی و چاپی دیوان سنایی و متون کهن‌تر» (نظامی و دیگران:

¹ transtextuality

² intertextuality

³ architextuality

⁴ paratextuality

⁵ transtextuality

⁶ hypertextuality

۱۳۹۹)، و هم‌چنین یک رسالهٔ دکترای تخصصی با عنوان «نسخه‌پژوهی رباعیات مشترک بین خیام و پنج شاعر (عطار، بابا افضل، مولوی، مجد همگر و حافظ)» (صادری، ۱۳۹۳)، نگاشته شده‌است. البته رویکرد اصلی هریک از پژوهش‌های مذکور، اغلب یافتن رباعیات شعرای پیشین در دیوان کبیر مولانا است، اما در پژوهش حاضر سعی بر آن است که به جست‌وجوی منابع الهام مولانا در سرایش رباعیاتش پرداخته، و این تأثیرپذیری او را براساس نظریهٔ بینامتنیت ژنت مورد تحلیل و بررسی قرار دهیم.

براساس بررسی‌های انجام‌شده در این زمینه باید بگوییم که از نوع اول بینامتنیت ژنت که همان بینامتنیت صریح و آشکار است و تضمین و انواع آن را شامل می‌شود، نمی‌توان نمونه‌ای را در رباعیات مولانا یافت، چرا که قالب رباعی تنها از چهار مصرع تشکیل شده و هر چهار مصرع آن نیز، اغلب برای انتقال معنا و محتوایی واحد است. بنابراین عملاً در رباعی نمی‌توانیم تضمین‌هایی آشکار با ذکر نام شاعر داشته باشیم. نکتهٔ مهم دیگر اینکه بررسی آثار مولانا نشان می‌دهد که این عارف شاعر، از متون نظم و نثر فارسی و حتی عربی پیشینیان خود، محفوظات فراوان و اعجاب‌آوری را در حافظهٔ خویش داشته است، بر همین اساس، طبیعی است که او در سرایش رباعی به صورت ناخودآگاه بیت یا مصرعی از رباعیات پیشینیان را در رباعیات خود درج کند، به‌ویژه اینکه مولانا طبق سبک و عادت معهود خویش حتی در سرایش برخی از غزلیاتش نیز چنین سبکی دارد، به گونه‌ای که او برخی از غزلیات خود را نیز، با بیتی از سنایی، نظامی و حتی خاقانی آغاز می‌کند، وجود چنین مواردی در اشعار مولانا حاکی از آن است که زبان در نزد عرفایی چون او حد و مرزی ندارد، چراکه صوفیه و بالاخص مولانا برای بیان مقصود خویش از همهٔ ظرفیت‌های زبان استفاده کرده و به مقتضای حال، دخل و تصرفاتی را نیز، در اشعار پیشینیان ایجاد می‌کرده‌اند. آنان حتی به اشعار غیرصوفیانه نیز توجه داشته و برای بیان معنا و مقصود خویش از آن بهره می‌جسته‌اند، چنان‌که مولانا گاه به نقل کامل و بدون تغییر یک رباعی از شعرای پیشین پرداخته و در موارد متعددی هم با تضمین بیت یا مصرعی از رباعیات غیرصوفیانه اغلب با تغییر مضمون و گاهی نیز، بدون تغییر مضمون، به مقتضای حال، رباعی دیگری را سروده است. «هر چه میزان آشنایی این دسته از عرفا با اشعار و رباعیات و به‌طور کلی آثار ادبی پیشین بیشتر می‌شد به همان میزان اختلاط اشعار دیگران، با اشعار آن‌ها بیشتر می‌گردید» (مشتاق مهر و دیگران، ۱۴۰۰: ۲۹۹). بنابراین شاید بهتر باشد که در فنون بلاغت در چنین مواردی بازنگری‌هایی صورت بگیرد و تضمین‌های این چینی در رباعیات و یا حتی غزلیات مولانا را تضمینی پنهان به شمار آورده و از اطلاق عنوان سرقت ادبی به آن پرهیزیم. «در منابع بلاغت اسلامی تعریف دقیقی از انواع بینامتنی پنهان که با عنوان سرقت‌های ادبی از آن‌ها نام برده شده، به‌درستی صورت نگرفته است؛ برای مثال تضمین، اقتباس، توارده، تتبع یا تقلید، که در ادبیات فارسی نمونه‌های بی‌شماری دارد، اگر سرقت قلمداد شوند، ضمن اینکه بخشی از آثار فارسی ارزش ادبی خود را از دست خواهند داد و حذف خواهند شد، دوگانگی به‌بارآمده از تعریف‌ها نیز، انسجام نظریهٔ بلاغت اسلامی را مخدوش خواهد کرد. مثلاً چگونه می‌توان با یک تعریف یکسان اقتباس از آیه و حدیث را حسن و آرایه تلقی کرد، اما اقتباس از شعر یا اثری ادبی را سرقت دانست؟» (صباغی، ۱۳۹۱: ۶۳). از طرفی هم باید بدانیم که وجود آموزه‌های تأکیدی مبنی بر فراگیری آثار و اشعار ادبای پیشین، در کتب تعلیمی فن شعر و شاعری، خود به خود زمینه‌ساز پیوند بینامتنی میان آثار ادبی خواهد بود، به همین دلیل شاید درست نباشد که تضمین پنهان، تقلید، تتبع و استقبال شاعران از آثار ادبی متقدم را سرقت ادبی تلقی کنیم. آن‌چه در بررسی متون ادبی برپایهٔ بینامتنیت ژنت باید مورد توجه قرار بگیرد، این است که می‌توان در قالب این نوع بررسی به آبخورهای فکری و فرهنگی پدیدآورندهٔ اثر ادبی پی برد. «نکتهٔ مهم در درک و تشخیص پیوندهای بینامتنی این است که مخاطب دریابد در بینامتنی تکوینی پشتوانهٔ فرهنگی هنرمند و دانش و توانایی وی در بهره‌گیری از سرچشمه‌های گوناگون فرهنگی چیست و چقدر است و این سرچشمه‌ها کدامند» (همان: ۶۳).

بنابراین شایسته است که تضمین‌های مولانا را در رباعیاتش، در حوزه بینامتنیت غیرصریح ژنت قرار داده و بررسی کنیم. دسته‌ای دیگر از رباعیات او را نیز که نظیره‌گویی، اقتباس و یا جوابیه بوده و مولانا آن‌ها را با تأثیرپذیری و تتبع از ساختار رباعیات شعری مقدم سروده، در حوزه بینامتنیت ضمنی بررسی نماییم تا بتوانیم هرچه بیشتر با منابع مطالعاتی و بنیان‌های فکری او آشنا شویم.

۱. بررسی رباعیات مولانا براساس نظریه بینامتنیت ژنت با تکیه بر رباعیات شعری مقدم

با آنکه مولانا شاعری خلاق و آفریننده است، از آثار و قرائن موجود در رباعیاتش چنین برمی‌آید که وی در سرایش رباعیاتش به رباعیات پیشینیان نظر داشته‌است. یکی از شگردهای مولانا در رباعیاتش وام‌گیری از رباعیات شعری پیشین است که به اشکال مختلف در دیوانش نمود یافته‌است. او گاهی یک بیت و گاهی نیز مصرعی را از یک رباعی تضمین کرده و رباعی جدیدی را به اقتضای حال و به سبک خاص خود ارائه می‌دهد. در مواردی هم به استقبال رباعیات پیشینیان رفته و نظیره‌گویی می‌کند، گاهی نیز، در تعامل با رباعیات دیگر شعرا به مجابات می‌پردازد و با همان ساختار و قافیه رباعیاتی را می‌سراید. بر همین اساس رباعیات بررسی شده در این پژوهش را می‌توان براساس نظریه بینامتنیت ژنت در دو حوزه بینامتنیت غیرصریح یا پنهان و هم‌چنین بینامتنیت ضمنی مورد بحث و بررسی قرار داد:

۱-۱. بینامتنیت پنهان در رباعیات مولانا با تکیه بر رباعیات شعری مقدم

تضمین‌هایی که مولانا از رباعیات دیگر شعرا در رباعیات خود داشته‌است، نوعی حضور آثار ادبی گذشتگان در رباعیات مولانا محسوب شده و در حوزه بینامتنیت غیرصریح ژنت می‌توان آن‌ها را در دو بخش مجزا مورد نقد و بررسی قرار داد: بخش اول رباعیاتی که یک بیت از آن‌ها تضمین شده، و بخش دوم نیز، رباعیاتی که یک مصرع از آن‌ها تضمین شده‌است.

۱-۱-۱. بررسی رباعیاتی که یک بیت از آن‌ها تضمین شده است

۴۱ رباعی از رباعیات مولانا در یک بیت با رباعیاتی از شعری پیشین مشترک بوده و در واقع مولانا در این رباعیات بیتی را تضمین و بیت دیگر را خود ساخته است:

۱. (ش: ۴۸)

چون زود نبشته بود حق فرقت ما	از بهر چه بود جنگ و آن وحشت ما
گر بد بودم برستی از زحمت ما	ور نیک بدم یاد کنی صحبت ما

↓ سفینه کهن رباعیات (مرادی و وفایی، ۱۳۹۵: ۲۶۲ رباعی ۹۳۴ ☞ حسن غزنوی)

رفتم چو ندیدم از تو برخوردار	از صحبت تو بسی کشیدم خواری
گر بد بودم برستی از محنت من	ور نیک بدم بسی مرا یاد آری

۲. (ش: ۱۲۴)

گر باد بر آن زلف پریشان زندت	مه طال بقا از بن دندان زندت
ای ناصح من ز خود برآیی و ز نصح	گر زانچ دلم چشیده بر جان زندت

^۱ «ش»: نشانه شماره رباعی در دیوان کبیر به تصحیح فروزانفر است.

↓ دیوان (رضی‌الدین نیشابوری، ۱۳۸۲: ۱۷۳)

گر باد بر آن زلف پریشان زندت
ای از دل و جان عزیزتر خوار مدار
مه طال بقا از بن دندان زندت
درد دل بنده را که بر جان زندت
۳. (ش: ۲۲۱)

در ظاهر و باطن آنچه خیر است و شر است
من جهد همی‌کنم قضا می‌گوید:

از حکم حقست و از قضا و قدر است
بیرون ز کفایت تو کاری دگر است

↓ نزهة‌المجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۶۷۳، رباعی ۴۰۳۷ فتوحی)

هر روز دلم به زیر باری دگر است
من صبر همی‌کنم قضا می‌گوید:
در دیده من شکسته خاری دگر است
بیرون ز تمنای تو کاری دگر است

منابع دیگر: /عروض‌السیاسة (سمرقندی، ۱۳۴۹: ۸۸)، /التوسل الی‌الترسل (بغدادی، ۱۳۸۵: ۱۷۷)، /فرائد‌السلوک (ناشناس، ۱۳۶۸: ۱۰).

۴. (ش: ۲۸۹)

عمریست که جان بنده بی‌خویشتن است
برخاستن از جان و جهان مشکل نیست
و انگشت نمای عالم مرد و زن است
مشکل ز سر کوی تو برخاستن است

۵. (ش: ۲۹۵)

ای کز تو دلم پر سمن و یاسمنست
برخاستن از جان و جهان مشکل نیست
وز دولت تو کیست که او همچو منست؟
مشکل ز سر کوی تو برخاستن است

نسخ خطی: نسخه شماره ۱۰۸، ف، بخش ۶ (کتابت ۷۳۰ ق)، در صفحه ۲۵ این رباعی بدون ذکر نام سراینده آمده است، در این مجموعه شعری از مولانا نیامده است.^۱

۶. (ش: ۳۵۶)

زان روز که چشم من به رویت نگریست
زهرم بادا که بی‌تو می‌گیرم جام
یکدم نگذشت کز غمت خون نگریست
مرگم بادا که بی‌توام باید زیست

↓ دیوان (مجیر بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳۹۱ رباعی ۳۱)

زان روز که چشم من به رویت نگریست
بشتاب که دل بی‌تو نمی‌داند ساخت
نگذشت شبی که در غمت خون نگریست
دریاب که جان بی‌تو نمی‌داند زیست

۷. (ش: ۴۵۳)

یک سو مشکات امر پیغام نهاد
هر نیک و بدی که اول و آخر رفت
یک سوی دگر هزار گون دام نهاد
او کرد ولی بهانه بر عام نهاد

^۱ آراسته بی‌زحمت پیراستن است

مشکل ز سر کوی تو برخاستن است

^۱ روی چو مهت که ایمن از کاستن است

برخاستن از سر جهان مشکل نیست

↓ رباعیات (منسوب به خیام، ۱۳۶۷: ۱۸۸)

صیاد ازل چو دانه در دام نهاد
هر نیک و بدی که می‌رود در عالم

منابع دیگر: هزار حکایت صوفیان (ناشناس، ۱۳۸۹: ۳۱۵)

۸. (ش: ۴۹۴)

چشم تو هزار سحر مطلق دارد
زلفت کفر است و دین رخ چون قمرست

↓ سفینه کهن رباعیات (مرادی و وفایی، ۱۳۹۵: ۱۷۲ رباعی ۴۵۹ ناشناس)

چشم تو که پیشه سحر مطلق دارد
چه سود چو رای خون ناحق دارد

نسخ خطی: در نسخه شماره ۵۷۳ ف، جنگ اشعار، (کتابت ۷۲۷ق)، در صفحه ۲۰۵ به زکی مراغی منسوب است.

۹. (ش: ۵۱۰)

شاد آنکه جمال ماهتابش ببرد
می‌آید آب دیده، می‌ناید خواب

↓ نزهة المجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۳۸۵ رباعی ۳۸۵ ناشناس)

خرم دل آن کسی که خوابش ببرد
می‌آید آب چشم و می‌ناید خواب

نسخ خطی: نسخه شماره ۸۲۸۴/۱، در دیوان رضی الدین نیشابوری، (کتابت ۱۲۶۰ق) در صفحه ۱۹۴ آمده است.

۱۰. (ش: ۵۲۲)

کشتی چو به دریای روان می‌گذرد
ما می‌گذریم ز این جهان در همه حال

↓ دیوان (اوحدالدین کرمانی، ۱۳۶۶: ۲۹۷ رباعی ۱۶۶۴)

عمری که به یاد این و آن می‌گذرد
بر می‌گذری تو از جهان چون شب و روز

۱۱. (ش: ۵۴۳)

روزی که وجودها تولا گیرد
تا قبضه شمشیر که آلاید خون

↓ طبقات ناصری (منهاج سراج، ۱۳۶۳: ۳۰۵ ج ۱)

ای جان غم این غم‌زده سودا گیرد
تا قبضه شمشیر که پالايد خون

منابع دیگر: جوامع الحکایات (عوفی، ۱۳۵۹: ۱۰۵)

۱۲. (ش: ۶۰۳)

تو جانی و هر زنده غم جان بکشد
هر جان که چو کارد با تو در بند زر است
هر که آن دارد مؤونت آن بکشد
گر تیغ زنی از بن دندان بکشد
↓ باب الالباب(عوفی، ۱۳۲۴: ۳۸۳ج ۲ ﷺ سعد الدین اسعد النجار)

گر زر داری ناز تو سلطان بکشد
آن کس که چو کارد با تو در بند زر است
بیداد تو جانان از بن جان بکشد
گر تیغ زنی از بن دندان بکشد
۱۳. (ش: ۶۲۷)

بار دگر این خسته جگر باز آمد
از شوق تو بر مثال جان‌های غریب
بیچاره به پا رفت و به سر باز آمد
سوی ملک از کوی بشر باز آمد
۱۴. (ش: ۶۲۸)

بار دگر این خسته جگر باز آمد
زحمت ز شکر بود و مگس را می‌راند
بیچاره به پا رفت و به سر باز آمد
صبرش نبد و سوی شکر باز آمد
↓ نزهة‌المجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۵۳۵ رباعی ۲۹۹۱ ﷺ سید حسن غزنوی)

چاکر به درت خسته جگر باز آمد
این شوخ‌گریزپا، دگر باز آمد
درمانده و ناخوانده، ز در باز آمد
بیچاره به پا رفت و به سر باز آمد
۱۵. (ش: ۶۹۹)

عشق خوش تو چو قصد خونریز کند
کافر باشد که با لب چون شکر کند
جان از قفص قالب من خیز کند
امکان گنه یابد و پرهیز کند
↓ نزهة‌المجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۳۳۹ رباعی ۱۹۶۰ ﷺ عزیز شروانی)

آنی که غمت آتش دل تیز کند
کافر باشد که با لب چون شکر کند
لب‌های تو جان را طرب‌انگیز کند
سامان گنه یابد و پرهیز کند
۱۶. (ش: ۷۹۰)

در سلسله‌ات هر آنک پا بست شود
می‌فرماید که می‌خور و مست مشو
گر فانی و گر نیست بود، هست شود
ناچار هر آنک می‌خورد، مست شود
↓ الاقطاب القطبیة (اهری، ۱۳۵۸: ۲۱۰)

چون باده خورم کار من از دست شود
گویند مرا کی می‌خور و مست مشو
عقل و خردم به جملگی پست شود
ناچار هر آنک می‌خورد، مست شود
نسخ خطی: نسخه شماره: ۷۷۷/الاقطاب القطبیة، (کتابت ۶۶۶ق) صفحه: ۱۰۸.

منابع دیگر: روح‌الارواح (سمعانی ۱۳۸۴: ۴۹۵) بیت دوم آمده است:

شه گفت مرا که می‌خور مست مشو
ای شاه هر آنکه می‌خورد، مست شود

۱۷. (ش: ۸۵۹)

آن روز که جان خرقهٔ قالب پوشید
سرنای دل از بس که می لب نوشید

دریای عنایت از کرم می جوشید
هم بر لب تو مست شد و بخروشید

۱۸. (ش: ۸۶۰)

عشق ازلت نبود، آدم کوشید
سرنای تو از بس که می لب نوشید

او را به حواس نقش سرنا پوشید
هم بر لب تو مست شد و بخروشید

↓ نزهةالمجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۱۹۸ رباعی ۳۸۷) قاضی ابوالماجد

سرنای تو چندان ز لب می نوشید
انگشتانت چو پرده بر وی پوشید

کاندر دهن مست شد و بخروشید
در پرده دریدن جهانی کوشید

۱۹. (ش: ۸۸۸)

گفتی که: «بیا که باغ خندید و بهار
آنجا که تو نیستی از اینهام چه سود؟»

شمع است و شراب و شاهدان چو نگار
و آنجا که تو هستی خود از اینها به چه کار؟

نسخ خطی: نسخه شماره ۱۴۵۹۰، سفینه تبریز، (کتابت ۷۲۱-۷۲۳ق)، در صفحه ۳۰۰، بدون ذکر نام شاعر آمده: ۱

۲۰. (ش: ۹۰۸)

آن ساقی روح در دهد جام آخر
گردد فلک تند مرا رام آخر

این مرغ غریب بجهد از دام آخر
وز کرده پشیمان شود ایام آخر

↓ قره العین (قاضی اوش، ۱۳۵۴: ۱۲۹)

از بخت بیابم ای صنم کام آخر
گردد فلک تند مرا رام آخر

وز نامه تو بر آیدم نام آخر
وز کرده پشیمان شود ایام آخر

منابع دیگر: التوسل الی الترسل (بغدادی، ۱۳۸۵: ۲۹۴)

۲۱. (ش: ۱۰۰۴)

ای عشق بیا به تلخ خویان خو بخش گردد
از باغ جمال تو چه کم خواهد شد

ای پشت جهان به حسن جویان رو بخش
زان سیب زنخندان، دو سه شفتالو بخش

↓ نزهةالمجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۳۹۸ رباعی ۱۹۴۹) فخرالدین مبارکشاه

زان سنبل تازه، نافه آهو بخش
از باغ جمال تو چه کم خواهد شد

دل راه، جانی ز نرگس جادو بخش
ای سیب زنج، هان! دو سه شفتالو بخش!

حاضر همه و تو غایب ای زیبا یار
و آنجا که تو حاضری خود اینها به چه کار؟!

باغ و گل و مل نوای مرغان بهار
این جا که تو غایبی از اینهام چه سود؟

منابع دیگر: معارف (بهاء‌الدین ولد، ۱۳۸۲: ج ۱: ۱۰۸).

۲۲. (ش: ۱۰۹۰)

حاشا که کند دل به دگر جا منزل
چشمم چو شکفت غیر آب تو نخورد

↓ دیوان (اوحدالدین کرمانی، ۱۳۶۶: ۲۲۶ رباعی ۱۰۸۸)

حاشا که کند دل به دگر جا منزل
گر دیده من به شاهدهی درنگرد

۲۳. (ش: ۱۲۰۹)

کردی تو قبول و من زرد می‌ترسم
از بیم زوال آفتاب حسنت

↓ سفینه کهن رباعیات (مرادی و وفایی، ۱۳۹۵: ۲۵۸ رباعی ۹۱۴ ناشناس)

در خدمت تو ز چشم بد می‌ترسم
از غایت لطف تو من مسکین را

۲۴. (ش: ۱۲۳۴)

گفتم که مگر غمت بود درمانم
او از سر لطف گفت: «درمان تو چیست؟»

↓ نزهة‌المجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۲۸۴ رباعی ۱۰۳۱ طغانشاه)

گفتم که مگر غمت بود درمانم
بر خاک درت نشسته می‌دانستم

منابع دیگر: «اشعار فارسی کاشی‌های تخت سلیمان» (قوچانی، ۱۳۷۱: ۷۴). سفینه ترمذ (یغمور، ۱۳۹۶: ۴۹۰ خواجه عبده).

۲۵. (ش: ۱۲۸۴)

دستارم و جبه و سرم هر سه به هم
نشیدستی تو نام من در عالم

↓ دیوان (منسوب به بابا افضل، ۱۳۱۱: ۱۵۴ رباعی ۳۲۳)

دستار و سر و پیرهنم هر سه به هم
سر تا سر آفاق بگردیدم من

۲۶. (ش: ۱۳۱۲)

ما خرکه ز دیبای الستش داریم
ما مذهب چشم شوخ مستش داریم

دل را مثل مهره به دستش داریم

دین سر زلف بت پرستش داریم

^۱ در دیوان چاپ فروزانفر «به یک» نوشته شده است که در آن صورت وزن رباعی نادرست است.

۲۷. (ش: ۱۳۱۳)

ما مذهب چشم شوخ مستش داریم
گویند جز این هر دو بود دین درست
کیش سر زلف بت پرستش داریم
از دین درست ما شکستش داریم

۲۸. (ش: ۱۳۱۴)

ما مذهب چشم شوخ مستش داریم
هر چند شکست یار دل‌ها شکند
کیش سر زلف بت پرستش داریم
ما هم دل و جان بهر شکستش داریم

↓ معارف (بهاءالدین ولد، ۱۳۸۲: ۲۶۷ ج ۱ و ۲ ج ۹۵)

ما مذهب چشم شوخ مستش داریم
منابع دیگر: دیوان (اخصیکتی، ۱۳۳۷: ۴۷۹):
کیش سر زلف بت پرستش داریم

ما مذهب چشم شوخ شنگش داریم
ماییم و دلی و نیم جانی ز غمش
کیش سر زلف مشک رنگش داریم
و آن نیز برای صلح و جنگش داریم

۲۹. (ش: ۱۳۶۵)

در عالم گل گنج نهانی ماییم
چون از ظلمات آب و گل بگذشتیم
دارنده ملک جاودانی ماییم
هم خضر و هم آب زندگانی ماییم

↓ تبصرة المبتدی (قونوی، ۱۳۶۴: ۸۸)

چون از ظلمات آب و گل بگذشتیم
هم خضر و هم آب زندگانی ماییم

نسخ خطی: در نسخه شماره ۵۵۷/۲، «مطالع الايمان» (کتابت ۶۶۰ق)، در صفحه ۳۵ آمده است: ۱

۳۰. (ش: ۱۴۴۵)

با هر دو جهان به جنگ باید بودن
مردانه و مرد رنگ باید بودن
بیزار ز لعل و سنگ باید بودن
ور نی به هزار ننگ باید بودن

۳۱. (ش: ۱۴۴۶)

با روی بتان چو رنگ باید بودن
مردانه و مرد رنگ باید بودن
با رنگ عدو پلنگ باید بودن
ور نه به هزار ننگ باید بودن

۳۲. (ش: ۱۴۴۷)

در عشق تو شوخ و شنگ باید بودن
با جان خودم به جنگ باید بودن
مردانه و مرد رنگ باید بودن
ور نی به هزار ننگ باید بودن

↓ دیوان (سنایی، ۱۳۸۸: ۱۱۶۰ رباعی ۳۹۹)

اندر دریا نهنگ باید بودن / اندر صحرا پلنگ باید بودن
مردانه و مرد رنگ باید بودن / و نه به هزار ننگ باید بودن

منابع دیگر: مقالات شمس (تبریزی، ۱۳۸۵: ۱۸۹)

۳۳. (ش: ۱۴۹۹)

رفتگی و نرفتگی بت بگزیده من / مهتر ز دل و خیالت از دیده من
می‌گردم باشد که به پیشم افتی / ای راه نمای راه پیچیده من

↓ مرصادالعباد (نجم رازی، ۱۳۸۹: ۳۶۰)

هرگز نشود ای بت بگزیده من / مهتر ز دل و خیالت از دیده من
گر از پس مرگ من بجویی یابی / مهر تو در استخوان پوسیده من

نسخ خطی: در نسخه شماره ۱۴۵۹۰، سفینه تبریز، کتابت (۷۲۱-۷۲۳ق)، صفحه: ۲۹۹ به تمنی اصفهانی منسوب است. / در سفینه اشعار شماره ۹۰۰ (سده هشتم)، صفحه: ۵۴۹ به رابعه بنت کعب منسوب است.

منابع دیگر: «اشعار فارسی کاشی‌های تخت سلیمان» (قوچانی، ۱۳۷۱: ۷۷)، «تاریخ شعر زنان» (کراچی، ۱۳۹۷: ۱۵۵) ☞ بنت کعب

۳۴. (ش: ۱۵۷۸)

مانند توام در دو جهان کیست؟ بگو / وان کیست که بی‌امید تو زیست؟ بگو
من بد کنم و تو بد مکافات کنی / پس فرق میان من و تو چیست؟ بگو

۳۵. (ش: ۱۵۷۹)

ای جان جهان جز تو کسی کیست؟ بگو / بی‌جان و جهان هیچ کسی زیست؟ بگو
من بد کنم و تو بد مکافات دهی / پس فرق میان من و تو چیست؟ بگو

↓ دیوان (اوحدالدین کرمانی، ۱۳۶۶: ۲۶۲ رباعی ۱۳۷۴)

بی‌جرم درین جهان توان زیست بگو / ناکرده گنه، در جهان کیست؟ بگو
من بد کنم و تو بد دهی پاداشم / پس فرق میان من و تو چیست؟ بگو

منابع دیگر: نزهة المجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۵۶۴ رباعی ۳۲۱۰ ☞ ناشناس)، رباعیات خیام در منابع کهن (میرافضلی، ۱۳۸۲: ۲۷۵).

۳۶. (ش: ۱۶۵۶)

گر آب دهی نهال خود کاشته‌ای / ور پست کنی مرا تو برداشته‌ای
خاکی بودم به زیر پاهای خسان / همچون فلکم مها تو افراشته‌ای

↓ (باب‌الالباب (عوفی، ۱۳۲۴: ۲۸۲ ج ۱ ☞ محمود بن احمد النیشابوری)

گر آب دهی نهال خود کاشته‌ای / ور پست کنی بتا خود افراشته‌ای
من بنده همانم که تو پنداشته‌ای / از دست می‌فکنم چو پنداشته‌ای

منابع دیگر: کشف‌الاسرار (میبدی، ۱۳۶۳: ۳۹۸ ج ۲ و ۳)، الاوامر العلائیه (الجعفری الرغدی، ۱۳۳۳: ۱۶۶)، (۲۱).

۳۷. (ش: ۱۶۶۵)

ای در دل هر کسی ز مهتر تابی / وی از تو تضرعی به هر محرابی

جاوید شبی باید و خوش مهتابی
 ↓ دیوان (سنایی، ۱۳۸۸: ۱۱۷۱ رباعی ۴۸۵)
 در پیش خودم همی کنی آنجایی؟
 تا با تو غمی بگویم از هر بابی
 جاوید شبی بیاید و مهتابی
 منابع دیگر: «غنیة الکاتب و منیة الطالب» (خویی، ۱۳۷۹: ۳۲۰). مکتوبات (مولوی، ۱۳۷۱: ۱۱۵، ۱۳۷).
 ۳۸. (ش: ۱۷۲۸)

با خنده بر بسته چرا خرسندی؟!
 فرقت میان عشق کز جان خیزد
 چون گل باید که بی تکلف خندی
 تا آنک به ریسمانش بر خود بندی
 ↓ نزهة المجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۱۶۴ رباعی ۱۵۰) رضی نیشابوری
 ای شمع به هرزه چند بر خود خندی؟!
 فرقت میان سوز کز جان خیزد
 تو سوز دل مرا کجا ماندی
 با آن که به ریسمانش بر خود بندی

نسخ خطی: نسخه شماره ۱۴۵۹۰، سفینه تبریز (۷۲۱-۷۲۳ق)، در صفحه ۲۶۶ به نام رضی نیشابوری آمده است.
 منابع دیگر: مرصاد العباد (نجم رازی، ۱۳۸۹: ۱۲۴)، رباعی نامه (بهشتی، ۱۳۵۶: ۱۵۲) رضی نیشابوری.
 ۳۹. (ش: ۱۸۸۱)

شمعی است دل مرد بر افروختنی
 ای بی خبر از ساختن و سوختنی
 چاکبست ز هجر دوست بردوختنی
 عشق آمدنی بود نه آموختنی
 ↓ دیوان (سنایی، ۱۳۸۸: ۱۱۷۸ رباعی ۵۲۲)
 پرسى که ز بهر مجلس افروختنی
 ای بی خبر از سوخته و سوختنی
 در عشق چه لفظهاست بردوختنی
 عشق آمدنی بود نه آموختنی
 منابع دیگر از نسخ خطی: نسخه شماره ۱۳۳۴ف، کلیات سنایی، کتابخانه بایزید ولی ترکیه، دانشگاه تهران، (کتابت ۸۴ق)، صفحه ۳۱۸.

نسخه شماره ۱۴۵۹۰، سفینه تبریز (۷۲۱-۷۲۳ق)، کتابخانه مجلس، بخش «خلاصه الاشعار فی الرباعیات» در صفحه ۳۰۰ به نام سنایی آمده است.
 منابع چاپی دیگر: نزهة المجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۲۳۹ رباعی ۶۹۳) سنایی، نامه ها (عین القضاة، ۱۳۷۷، ج ۱: ۳۶۰)، اسرار التوحید (محمد بن منور، ۱۳۸۱: ۴۷)، لمعة السراج (ناشناس، ۱۳۴۸: ۲۱)، روح الارواح (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۲۰)، مرصاد العباد (نجم الدین رازی، ۱۳۸۹: ۴۸۷).

ای روی تو را پیشه جهان آرایی
 آن سلسله سحر تو را، آن شاید
 وی زلف تو را قاعده عنبرسایى
 کش می گزی و می کنی و می خایی
 ↓ لباب الالباب (عوفی، ۱۳۲۴: ج ۱ ص: ۲۳۹) شمس الدین محمد بن الذابى
 ای روی تو را پیشه جهان آرایى
 وای قاعده زلف تو عنبرسایى

با سودایت خوشست جان را و که دید
بازرگانی چون تو خوش سودایی
۴۱. (ش: ۱۹۶۲)

ماییم در این زمان زمین پیمایی
بگذاشته هر شهر به شهر آرای
چون کشتی یاوه گشته در دریایی
هر روز به منزلی و هر شب جایی
↓ نزهةالمجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۲۷۰ رباعی ۹۲۵) ناشناس

ماییم در این زمان زمین پیمایی
بی‌دیده و دل بمانده در سودایی
تن جایی و دل جایی و دلبر جایی
منابع دیگر: التوسل الی التوسل (بهاءالدین بغدادی، ۱۳۸۵: ۳۵۲)، لمعةالسراج (ناشناس، ۱۳۴۸: ۶۲).

۲-۱-۱. بررسی رباعیاتی که یک مصرع از آن‌ها تضمین شده است

دوازده رباعی از رباعیات مولانا در یک مصرع و اغلب در ساختار نیز، به مانند رباعیاتی است که از پیشینیان سروده شده است، این رباعیات عبارت است از:

۱. (ش: ۲۰۸)

از حلقه گوش او دلم با خبراست
در حلقه او دل از همه حلقه برست
زیر و زیر چرخ پر است از غم او
هر ذره چو آفتاب زیر و زبر است
↓ نزهةالمجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۳۵۵، رباعی ۱۵۹۹) کمال‌الدین اسماعیل

از حلقه گوش او دلم با خیر است
کاین تندی طبع همه از بهر زر است
از گوش تو خود قیاس می‌باید کرد
کانجا که زر است پاره‌ای نرم‌تر است
منابع دیگر: سفینه کهن رباعیات (مرادی و وفایی، ۱۳۹۵: ۲۷۵ رباعی ۱۰۰۴) کمال‌الدین اسماعیل، دیوان (کمال‌الدین، ۱۳۹۹: ۳۱۹ رباعی ۷۰۷).

۲. (ش: ۲۱۵)

چشم تو ز روزگار خونریزتر است
تیر مژه تو از سنان تیزتر است
رازی که بگفته‌ای بگوشم واگوی
زان روی که گوش من گران‌خیزتر است
↓ دیوان (عبدالواسع جبلی، ۱۳۵۶: ۶۶۴)

دیدار تو از می‌طرب انگیزترست
طبع تو ز آتش جفا تیزترست
چشم تو ز روزگار خونریزترست
خال تو ز شعر من دلاویزترست
نسخ خطی: نسخه شماره ۲/۲۴۸، دیوان عبدالواسع جبلی، (کتابت ۹۹۹ق) صفحه: ۱۶۴ آمده است.

۳. (ش: ۳۰۱)

سلطان ملاحه مه موزون منست
در سلسله‌اش این دل مجنون منست
بر خاک درش خون جگر می‌ریزم
هر چند که خاک او به از خون منست
↓ دیوان (کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۹۹: ۲۴۱ رباعی ۱۶۳)

درد تو دوی دل وارون منست
آسایش اندرون و بیرون منست
بر خاک در تو خون دل ریختنی‌ست
کان خاک به هر حال به از خون منست

۴. (ش: ۴۴۸)

ای سرو روان باد خزانست مرساد
ای چشم جهان چشم بدانت مرساد
ای آنکه تو جان آسمانی و زمین
جز رحمت و جز راحت جانت مرساد
↓ نزهةالمجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۵۰۹ رباعی ۲۸۰۳) صدر خجندی

ای چشم جهان چشم جهانست مرساد
خون دل یاقوت، مگیراد لبست
دردی به دو چشم ناتوانت مرساد
دود دل لاله در رخانت مرساد
۵. (ش: ۸۱۶)

از درد چو جان تو به فریاد آید
والله که اگر داد کنی، داد آید
↓ دیوان (سنایی، ۱۳۸۸: ۱۱۳۸ رباعی ۲۲۱)

چون عالمی از قحط به فریاد آید
گر یاد آمد نه آب از داد آمد
آن‌گه ز خدای عالمت یاد آید
چون بر صحرا باد بری، باد آید
۶. (ش: ۱۰۰۲)

سوگند بدان جان که شدست او پستش
سوگند بدان دم که مرا می‌دیدند
سوگند بدان سر که شده است او مستش
سغراق به دستی و به دستی دستش
↓ جنگ رباعیات (میرافضلی، ۱۳۹۴: ۳۲ رباعی ۱۲۰) سنایی

آن بت که زمانه از برم بگستش
گر نه به کلیسای رومم بینی
منابع دیگر: «روح‌الارواح» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۶۸)

۷. (ش: ۱۱۵۴)

دل داد مرا که دلستان را بزدم
جانی که بدو زنده‌ام و خندانم
آن را که نواختم، همان را بزدم
دیوانه شدم چنان که جان را بزدم
۸. (ش: ۱۱۵۵)

از شور و جنون رشک جنان را بزدم
دل داد مرا که دلستان را بزدم
ز آشفته دلی راحت جان را بزدم
و آن را که نواختم همان را بزدم
↓ نزهةالمجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۵۴۹ رباعی ۳۰۹۹) ناشناس

دل داد مرا که دلستان را بزدم
در عشق تو، گفته‌ام که: جانی بزنم
وان قد چو سرو بوستان را بزدم
آن قول درست گشت، جان را بزدم
۹. (ش: ۱۲۳۷)

من یک جانم که صد هزار است تنم
چون موج برآوردم سر از تن خود
چون جمله منم ز غیر خودم نزنم
نیکو بنگر هست سرم عین تنم

۱۰. (ش: ۱۲۳۹)

من یک جانم که صد هزار است تنم
لیکن چه کنم که بند دارد دهنم؟
دیدم دو هزار خلق کان من بودم
زان جمله ندیده‌ام یکی را که منم

↓ «رباعیات اوحدالدین کرمانی در کهن‌ترین منابع» (میرافضلی، ۱۳۷۹: ۷۱ و ۷۲)

من یک جانم که صد هزار است تنم
چه جان و چه تن که من همه خویشتنم
خود را دگری ساخته‌ام این عجب است
تا شاد کنم آن دگری را که منم

۱۱. (ش: ۱۲۸۵)

من خاک تو را به چرخ اعظم ندهم
غم‌های تو را به هر دو عالم ندهم
نقش خود را نثار عالم کردم
وز نقش تو من آب به آدم ندهم

↓ کشف الاسرار (میبدی، ۱۳۶۳، ج ۹: ۱۲۶)

مهر تو به مهر خاتم جم ندهم
وصلت به دم مسیح مریم ندهم
عشقت به هزار باغ خرم ندهم
یک دم غم تو به هر دو عالم ندهم

۱۲. (ش: ۱۸۹۷)

از گل قفس هدهد جان‌ها تو کنی
از خاک سیه شکرشان‌ها تو کنی
آن را که چنین سرمه کشی او داند
کاین‌ها ز تو آید و چنان‌ها تو کنی

↓ نزهة‌المجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۵۸۱، رباعی ۳۳۳۳) صدر خجندی

بر چهره ز خون دل نشان‌ها تو کنی
دل‌ها تو بری و قصد جان‌ها تو کنی
و آنکه گویی که: عهد ما بشکستی!
آن‌ها ز تو آید، آن‌چنان‌ها تو کنی

۲. بینامتنیت ضمنی در رباعیات مولانا با تکیه بر رباعیات شعرای متقدم

همان‌طور که پیش‌تر نیز بدان اشاره شد، در بینامتنیت ضمنی، مؤلف متن دوم قصد پنهان‌کاری ندارد و به همین دلیل در متن خود نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با آن می‌توان بینامتن را تشخیص داد و منبع آن را نیز شناخت. بر همین اساس می‌توان رباعیاتی را که مولانا در آن‌ها به استقبال رباعیات پیشینیان رفته و با اقتباس از آن‌ها به نظیره‌گویی می‌پردازد، و یا در تعامل با رباعیات دیگر شعرا با حفظ ساختار، جوابیه‌ای می‌سراید، در حوزه بینامتنیت ضمنی بررسی نمود.

۲-۱. نظیره‌گویی

۳۱ رباعی از رباعیات مولانا در محتوا و ساختار، اقتباسی از رباعیات پیشینیان است، مولانا در این دسته از رباعیات اغلب با حفظ قافیه، ردیف و ساختار کلی رباعیات پیشینیان به تتبع از آن‌ها به نظیره‌گویی پرداخته است:

۱. (ش: ۱۱۰)

ای هرچه صدف بسته دریای لب
وی هر چه گهر فتاده در پای لب
از راه زبان رسید جانم تا لب
گر ره ندهی وای من و وای لب

↓ نزهةالمجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۳۸۸ رباعی ۱۸۶۶) جمال اشهری

ای چشمه جان بسته به دریای لب
وی شیفته عالمی، ز سودای لب
جانم ز نهانخانه این سینه تنگ
بر بام لب آمد به تماشای لب

۲. (ش: ۲۱۳)

هر روز دلم در غم تو زار تر است
وز من دل بیرحم تو بیزارتر است
بگذاشتیم، غم تو نگذاشت مرا
حقا که غمت از تو وفادارتر است

↓ نسخه برگردان رسائل العشاق (سیفی نیشابوری، ۱۳۹۹: ۳۹۶) (اوایل سده هفتم) (کتابت ۸۵عق)

هجر تو ز وصل تو نکوکارتر است
هر روز دل مرا خریدارتر است
هر چند به من وصل سزاوارتر است
آخر غم هجر تو وفادارتر است

۳. (ش: ۳۱۱)

ای دل تو و درد او که درمان اینست
غم می خور و دم مزن که فرمان اینست
گر پای بر آرزو نهادی یک چند
کشتی سگ نفس را و قربان اینست

↓ مختارنامه (عطار، ۱۳۵۸: ۲۰۴ رباعی ۲۶)

در عشق اگر جان بدهی جان اینست
ای بی سرو سامان، سر و سامان اینست
گر در ره او دل تو دردی دارد
آن درد نگه دار که درمان اینست

۴. (ش: ۳۶۴)

یاری که به نزد او گل و خار یکی ست
در مذهب او مصحف و زنار یکی ست
ز نهار به نزد او کسی را مفرست
کو را خر لنگ و اسب رهوار یکی ست

↓ دیوان (اوحدالدین کرمانی، ۱۳۶۶: ۱۳۸ رباعی ۳۴۱)

در راه خرد امین و طرار یکی ست
و اندر پس پرده سر و اسرار یکی ست
سلطان و گدا و بت پرست و کافر
آنجا که حقیقت ست هر چار یکی ست

۵. (ش: ۳۹۰)

گر دامن وصل تو کشم جنگی نیست
ور طعنه عشقت شنوم ننگی نیست
با وصل خوشت می زنم و می گیرم
وصلی که در او فراق را رنگی نیست

↓ لوائح (عین القضاة، ۱۳۳۷: ۳۵)

در عشق تو از ملامتم ننگی نیست
با پنجه آن ازین سخن جنگی نیست
این شربت عاشقی همه محرم راست
نامحرم را درین قدح رنگی نیست

منابع دیگر: مرصادالعباد (نجم رازی، ۱۳۸۹: ۳۸۵)، رباعیات (خیام، ۱۳۶۷: ۱۸۸)

۶. (ش: ۴۸۴)

یاری که مرا در غم خود می بندد این
غمگینم از آنکه خوشدلم نپسندد
چون ببند او مرا که من غمگینم
پنهان پنهان شکر شکر می خندد

۷. (ش: ۴۸۵)

ماهی که کمر گرد قمر می‌بندد
چون بیند او که من چنین گریانم

↓ نزهةالمجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۴۳۸ رباعی ۲۲۵۴) ✎ مجیرالدین بیلقانی

با من چو شبی به وصل در پیوندد
بنشینم و در فراق او می‌گیرم

۸. (ش: ۵۰۵)

از روی تو روی من جمالی دارد
از تو جگرم آب زلالی دارد

↓ دیوان (سنایی، ۱۳۸۸: ۱۱۲۸ رباعی ۱۵۰)

از روی تو دیده‌ها جمالی دارد
در هر دل و جان غمت نهالی دارد

۹. (ش: ۵۴۰)

زهر از کف یار سیمبر بتوان خورد
بس بانمکست یار بس بانمک است

↓ نزهةالمجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۲۶۱ رباعی ۸۵۱) ✎ شفروه

پنداشت دلم کز تو بری بتوان خورد
بیچاره ندانست، که بر خوان لبست

۱۰. (ش: ۵۵۴)

گر صبر کنم جامه و جان می‌سوزد
ور بانگ برآورم دهان می‌سوزد

↓ مختارنامه (عطار، ۱۳۵۸: ۲۳۲ رباعی ۸۷)

از آه دلم کام و زبان می‌سوزد
ای شمع اگر بسوزدت تن سهل است

۱۱. (ش: ۵۶۶)

می‌جوشد دل که تا به جوش تو رسد
می‌نوشد زهر تا به نوش تو رسد

۱۲. (ش: ۵۶۷)

کی باشد کین نیش به نوش تو رسد؟
زیرا که تو کیمیای بی‌پایانی

زهرم به لب شکر فروش تو رسد؟
ای خوش خامی که او به جوش تو رسد

↓ نزهةالمجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۴۶۹ رباعی ۲۴۹۰ ☞ ناشناس)

آیا بود آن که دل، به هوش تو رسد دستم، به لب شکر فروش تو رسد؟
بیدار شو از خواب خوش، ای جان و جهان تا ناله زار من، به گوش تو رسد
۱۳. (ش: ۸۸۶)

گر رنگ خزان دارم و گر رنگ بهار تا هر دو یکی نشد نیامد گل و خار
در ظاهر خار و گل، مخالف دیدار بر چشم خلاف دید، خندد گلزار
۱۴. (ش: ۸۸۷)

من رنگ خزان دارم و تو رنگ بهار تا این دو یکی نشد نیامد گل و خار
این خار و گل از چه شد مخالف دیدار بر چشم خلاف بین بخندای گلزار

↓ «سوانح العشاق» و «رسالة الطيور» (غزالی، ۱۳۷۶: ۷۸ و ۱۵۰)

چون رویم زرد دید آن سبزه نگار گفتا که: «دگر به وصلم امید مدار
زیرا که تو ضد ما شدی از دیدار تو رنگ خزان داری و من رنگ بهار»
۱۵. (ش: ۹۵۰)

معشوقه ما کران نگیرد هرگز وین شمع و چراغ ما نمیرد هرگز
هم صورت و هم آینه و الله که وی است این آینه زنگی نپذیرد هرگز
↓ دیوان (اوحدالدین کرمانی، ۱۳۶۶: ۲۱۵ رباعی ۹۸۴)

عشق آفت و نقصان نپذیرد هرگز وین آینه زنگار نگیرد هرگز
هر گه که دل از دوست جفایی یابد بیمار شود ولی نمیرد هرگز
منابع دیگر: نزهةالمجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۲۵۴ رباعی ۷۵۹ ☞ ناشناس)

۱۶. (ش: ۹۸۷)

چون روبه من شدی تو از شیر مترس چون دولت تو منم ز ادبیر مترس
از چرخ چو آن ماه تو را همراه است گر روز بگاهست و گر دیر مترس

↓ جنگ رباعی (میرافضلی، ۱۳۹۴: ۳۶۲ رباعی ۷ باباافضل ☞)

هان ای دل بد زهره! ز شمشیر مترس بفشار قدم، ز حمله شیر مترس
در ساحت این زمانه عاریتی زاقبال مشو شاد و ز ادبیر مترس
۱۷. (ش: ۹۹۹)

آن رند و قلندری نهان آمد فاش در دیده من بجو نشان کف پاش
یا او است خدا یا که فرستاده خدش ای مطرب جان یکی نفس ما را باش
↓ مختارنامه (عطار، ۱۳۵۸: ۱۶۹ رباعی ۵)

دوش آمد و گفت: در درون ما را باش در خاک نشین و غرق خون ما را باش
بر من می زد تا ز من هیچ نماند چون هیچ شدم گفت: کنون ما را باش

۱۸. (ش: ۱۱۶۳)

از خویش بچستن آرزو می‌کندم
در بند مقامات همی بودم من
آزاد نشستن آرزو می‌کندم
وان بند گسستن آرزو می‌کندم
↓ نزهةالمجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۶۲۷ رباعی ۳۶۸۷) ﴿ناشناس﴾

با یار نشستن، آرزو می‌کندم
عهدی کردم که نیز نامش نبرم
وز غصه برستن، آرزو می‌کندم
آن عهد شکستن، آرزو می‌کندم
(ش: ۱۲۲۶)

از عشق تو گشتم ارغنون عالم
مانده چنگ شد همه اشکالم
وز زخمه تو فاش شده احوالم
هر پرده که می‌زنی مرا می‌نالم
↓ دیوان (کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۹۹: ۲۹۷ رباعی ۵۵۵)

از عشق تو گر چه شهره‌ام در عالم
مانند گل دو رنگ بر چهره زرد
زان روی که تا نهفته ماند حالم
گلگونه‌ای از خون جگر می‌الم
(ش: ۱۲۴۶)

من عاشق روی تو نگارم چکنم
هر لحظه یکی شور برآرم چکنم
وز چشم خوش تو شرمسارم چکنم
والله به خدا خبر ندارم چکنم
↓ مختارنامه (عطار، ۱۳۵۸: ۱۵۳ رباعی ۳۰)

من عاشق زار روی یارم چکنم
گردیده من شوند ذرات دو کون
از معتکفان کوی یارم چکنم
نتوان نگریست سوی یارم چکنم
(ش: ۱۲۸۶)

من درد تو را به هیچ مرهم ندهم
گفتم جان را به یار محرم ندهم
یکی موی ترا بهر دو عالم ندهم
از گفته خود بیش دهم کم ندهم
↓ مختارنامه (عطار، ۱۳۵۸: ۱۶۵ رباعی ۱۷)

رنج تو به صد گنج مسلم ندهم
چون درد تو درمان دلم خواهد بود
ملک غم تو به ملکت جم ندهم
یک ساعته دردت به دو عالم ندهم
(ش: ۱۴۴۸)

پالوده شوی در طلب پالودن
تا لذت پالودنتان شرح دهد
فرسوده شوی در هوس فرسودن
در نیست چگونه هست خواهد بودن
(ش: ۱۴۵۱)

پیموده شدم ز عشق تو پیمودن
نی روز بخوردن و نه شب بغنودن
فرسوده شدم ز عشق تو فرسودن
ای دوستی تو دشمن خود بودن
↓ نزهةالمجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۵۳۵ رباعی ۲۹۹۶) ﴿سید حسن غزنوی﴾

پالوده شدم، ز خون دل پالودن با
 فرسوده شدم، ز دل به غم فرسودن
 تو به حضر، قرار و آرامم نیست
 بی تو به سفر، چگونه خواهم بودن؟
 ۲۴. (ش: ۱۴۵۳)

فرخ باشد جمال سلطان دیدن
 جان زنده شود ز روی جانان دیدن
 من سلسله عشق تو دیدم در خواب
 یارب چه بود خواب پریشان دیدن؟!
 ↓ نزهةالمجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۳۲۴ رباعی ۱۳۴۱ ☞ دختر سالار)

با درد تو نیست روی درمان دیدن
 دشوار بود وصل تو آسان دیدن
 من دوش به خواب دیده‌ام زلف تو را
 گویی چه بود خواب پریشان دیدن؟!
 ۲۵. (ش: ۱۴۶۱)

گر دست بشد ز کار پای می‌زن
 گر نیست تو را به عقل رای می‌زن
 ↓ دیوان (اوحدالدین کرمانی، ۱۳۶۶: ۱۵۰ رباعی ۴۳۷)

ای دل به غم فراق راهی می‌زن
 بر چنگ امید او نوایی می‌زن
 زنه‌ار هزیمت مشو ار خسته شوی
 افتاده و خسته دست و پای می‌زن
 ۲۶. (ش: ۱۵۴۰)

در اصل یکی بد است جان من و تو
 پیدای من و تو و نهان من و تو
 خامی باشد که گویی آن من و تو
 برخاست من و تو از میان من و تو
 ۲۷. (ش: ۱۵۴۱)

در اصل یکی بد است جان من و تو
 خود از پی فهمم گفتم: آن من و تو
 پیدای من و تو و نهان من و تو
 چون نیست من و تو، در میان من و تو
 ↓ نزهةالمجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۱۴۷ رباعی ۴۸ ☞ جمال‌الدین خلیل)

چون هر دو یکی شدند جان من و تو
 من تو شده‌ام، تو من شدستی، اکنون
 شاید که یکی بود نشان من و تو
 فرقی نتوان کرد میان من و تو
 ۲۸. (ش: ۱۶۴۵)

برخیز و به نزد آن نکونام درآی
 در صحبت آن یار دلارام درآی
 زین دام برون جه و در آن دام درآی
 از در اگرت براند از بام درآی
 ↓ مختارنامه (عطار، ۱۳۵۸: ۲۷ رباعی ۵۷)

برخیز و به بحر عشق دلدار درآی
 از هر دو جهان چو سوزنی برهنه گرد
 مردی کن و مردانه بدین کار درآی
 وانگاه به بحر سرنگونسار درآی
 ۲۹. (ش: ۱۶۹۲)

یک بوسه ز تو خواستم و شش دادی
 خوبی و کرم را چو نکو بنیادی
 شاگرد که بودی که چنین استادی
 ای دنیا را ز تو هزار آزادی

↓ دیوان (کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۹۹: ۲۴۲، رباعی ۱۶۹)

پیوسته کنی تو از غم من شادی
پس هم تو گله کنی و من آزادی
۳۰. (ش: ۱۶۹۷)

ای شادی را ز تو هزاران شادی
وان سرو چمن را که کمین بنده تست

↓ دیوان (اوحدالدین کرمانی، ۱۳۶۶: ۱۱۱، رباعی ۱۱۰)

ای از تو خرابی سبب آبادی
در بندگیست از دو جهان آزاد
۳۱. (ش: ۱۹۷۹)

گاه از غم او دست ز جان می‌شویی
سرگشته چرا گرد جهان می‌پویی
↓ تمهیدات (عین القضاة، ۱۳۷۷: ۲۳)

ای آنک همیشه در جهان می‌پویی
چیزی که تو جویان نشان اوئی

۲-۲. جوابیه یا مجابات

دو رباعی شماره ۶۲۲ و ۱۸۳۶ دیوان کبیر را مولانا را در پاسخ به دو رباعی که احتمال دارد از خیام باشد، سروده است. اغلب رباعیات مسئله ساز خیام، با پاسخی از جانب مخالفان همراه بوده است:

۱. (ش: ۶۲۲)

از مرگ دلا نه بر زیان خواهی شد
اول به زمین از آسمان آمده‌ای
↓ رباعیات (خیام، ۱۳۶۷: ۸۲، رباعی ۳۱۵)

دریاب که از روح جدا خواهی شد
می‌نوش ندانی ز کجا آمده‌ای
۲. (ش: ۱۸۳۶)

آن را که نکرد زهد سود، ای ساقی
مردانه در آ مگو تو زود، ای ساقی
↓ رباعیات (خیام، ۱۳۶۷: ۱۹۶، رباعی ۸۳)

زاهد نکند زهد سودای ساقی
پر کن قدحی باده تو زودای ساقی

چندان که من از بندگیات آزادی
شاگرد که‌ای بتا بدین استادی؟!

وز تو به خرابات هزار آبادی
از خدمت آزاد و هزار آزادی
وای در غم تو هزار جان را شادی
هرگز دیدی بنده بدین آزادی
که قصه او به درد دل می‌گویی
کو از تو برون نیست کرا می‌جویی
این سعی تو را چه سود دارد گویی
با تست همی تو جای دیگر جویی

نسخ خطی: در نسخه شماره ۲۷۵ ف، سفینه اشعار، (کتابت ۶۸۱ق) در صفحه ۸ به خیام منسوب است:^۱
 منابع دیگر: نزهة المجالس (شروانی، ۱۳۷۵: ۱۸۴ رباعی ۲۸۱) معزی، رباعیات خیام در منابع کهن (میرافضلی، ۱۳۸۲: ۲۷۹).

نتیجه گیری

همچنین دواوین شعری پیشین انجام گرفت، براساس بینامتنیت پنهان و غیرصریح ژنت ۵۳ رباعی بررسی شد، که در ۴۱ رباعی از آن، مولانا یک بیت و در ۱۲ رباعی دیگر یک مصرع از رباعیات شعری پیشین را تضمین کرده است. ۳۳ رباعی دیگر نیز، براساس بینامتنیت ضمنی ژنت بررسی شد، که مولانا در ۳۱ مورد از آن به نظیره‌گویی براساس رباعیات پیشین پرداخته و در دو رباعی نیز جوابیه‌های زیبایی است که مولانا آن‌ها را در مقابل دو رباعی احتمالی از خیام سروده است. از مجموع ۸۶ رباعی بررسی شده، سراینده ۱۷ رباعی ناشناس بوده، و ۶۹ رباعی دیگر نیز به ۲۷ شاعر تعلق دارد، که از میان آن‌ها دو رباعی هر کدام به دو شاعر منسوب است. در جدول زیر نام هر شاعر به همراه شماره رباعیات بر طبق دیوان کبیر آمده است:

شماره	نام شاعر	تعداد	شماره رباعیات در دیوان کبیر
۱	سنایی	۸	۱۸۸۱، ۱۶۶۵، ۱۴۴۷، ۱۴۴۶، ۱۴۴۵، ۱۰۰۲، ۸۱۶، ۵۰۵
۲	اوحدالدین کرمانی	۸	۱۶۹۷، ۱۴۶۱، ۱۲۳۹، ۱۲۳۷، ۱۰۹۰، ۹۵۰، ۵۲۲، ۳۶۴
۳	عطار	۶	۱۶۴۵، ۱۲۸۶، ۱۲۶۴، ۹۹۹، ۵۵۴، ۲۱۱
۴	خیام	۴	۱۵۷۹، ۱۵۷۸، ۴۵۳، ۳۹۰
۴	احتمالاً از خیام	۲	۱۸۳۶، ۶۲۲
۵	سید حسن غزنوی	۵	۱۴۵۱، ۱۴۴۸، ۶۲۸، ۶۲۷، ۴۸
۶	کمال‌الدین اسماعیل	۴	۱۶۹۷، ۱۲۲۶۱، ۳۰۱، ۲۰۸
۷	اثیرالدین اخسیکتی	۳	۱۳۱۴، ۱۳۱۳، ۱۳۱۲
۸	رضی‌الدین نیشابوری	۳	۱۷۲۸، ۵۱۰، ۱۲۴
۹	مجیرالدین بیلقانی	۳	۴۸۵، ۴۸۴، ۳۵۶
۱۰	بابا افضل	۲	۱۲۸۴، ۹۸۷
۱۱	جمال‌الدین خلیل	۲	۱۵۴۱، ۱۵۴۰
۱۲	قاضی ابوالماجد	۲	۸۶۰، ۸۵۹
۱۳	صدر خجندی	۲	۱۸۹۷، ۴۴۸
۱۴	احمد غزالی	۲	۸۱۷، ۸۸۶
۱۵	فتوحی	۱	۲۲۱
۱۶	شرف‌الدین شفروه	۱	۵۴۰
۱۷	زکی مراغی	۱	۴۹۴
۱۸	سعدالدین اسعد النجار	۱	۶۰۳

زیرا که قَدَر عمل نمود ای ساقی

کاندر ازل آنچه بود، بود ای ساقی

زاهد نکند به زهد سود ای ساقی

پر کن قدح نیبذ زود ای ساقی

۶۹۹	۱	عزیز شروانی	۱۹
۱۰۰۴	۱	فخرالدین مبارکشاه	۲۰
۱۲۳۴	۱	ملک طغانشاه، یا خواجه عبده	۲۱
۱۴۹۹	۱	تمنی اصفهانی، یا بنت کعب	۲۲
۱۱۰	۱	جمال اشهری	۲۳
۱۴۵۳	۱	دختر حسام سالار	۲۴
۱۶۵۶	۱	محمود بن احمد النیشابوری	۲۵
۱۹۵۱	۱	شمس‌الدین محمد بن الذابی	۲۶
۲۱۵	۱	عبدالواسع جبلی	۲۷

منابع

- آذر، اسماعیل (۱۳۹۵). «تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی»، مجله پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شماره ۲۴ دوره هفتم، ص. ۱۱-۳۱.
- آلن، گراهام (۱۳۸۰). بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- اخصیکتی، اثیرالدین (۱۳۳۷). دیوان، به تصحیح و مقابله رکن‌الدین همایون فرخ، تهران: انتشارات کتابفروشی رودکی.
- اصفهان‌ی، کمال‌الدین اسماعیل (۱۳۹۹). دیوان غزلیات و رباعیات، تصحیح و تحقیق دکتر محمدرضا ضیاء، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
- اهری، عبدالقادر (۱۳۵۸). الاقطاب القطبیه او البلغه فی الحکمه، تصحیح محمد تقی دانش‌پژوه، تهران: انجمن فلسفه ایران.
- بهاء‌الدین ولد، محمد (۱۳۸۲). معارف، به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: طهوری.
- بهشتی، احمد (۱۳۵۶). رباعی‌نامه، تهران: انتشارات روزنه.
- بیلقانی، مجیرالدین (۱۳۵۸). دیوان، تصحیح دکتر محمد آبادی، تبریز: مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
- جلی، عبد الواسع (۱۳۵۶). دیوان. به اهتمام و تصحیح و تعلیق ذبیح‌الله صفا، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- خویی، حسام‌الدین حسن بن عبدالمؤمن (۱۳۷۹). مجموعه آثار حسام‌الدین خویی، به کوشش صغری عباس‌زاده، تهران: میراث مکتوب.
- خیام نیشابوری (۱۳۶۷). طریخانه، به اهتمام علامه جلال‌الدین همایی، چاپ دوم، تهران: موسسه نشر هما.
- رازی، نجم‌الدین (۱۳۸۹). مرصادالعباد، به اهتمام دکتر محمدامین ریاحی، تهران: علمی فرهنگی.
- رحیمی زنگنه، ابراهیم و دیگران (۱۳۹۶). «بازشناسی منبع ۳۸ رباعی منسوب به مولانا در متون ادبی و تاریخی»، دوفصلنامه تاریخ ادبیات، دوره ۱۰ شماره دوم. ص. ۳۵-۴۸.
- سمعانی، شهاب‌الدین احمد بن منصور (۱۳۸۴). روح‌الارواح، به کوشش نجیب مایل هروی، تهران: علمی و فرهنگی.
- سنایی غزنوی، ابوالمجدود (۱۳۸۸). دیوان. به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران: سنایی.
- سیفی نیشابوری، علی بن احمد (۱۳۹۹). رسائل‌العشاق و وسائل‌المشتاق، به کوشش جواد بشری، تهران: انتشارات دکتر محمود افشار.
- شروانی، جمال خلیل (۱۳۷۵). نزهة‌المجالس. تصحیح و تحقیق محمدامین ریاحی، تهران: علمی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷). غزلیات شمس تبریز (دو جلد)، تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲). زبان شعر در نثر صوفیه، تهران: سخن.
- شمس تبریزی، محمدبن علی (۱۳۸۵). مقالات شمس تبریزی، تصحیح محمدعلی موحد، تهران: خوارزمی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۴). سیر رباعی در شعر فارسی، تهران: فردوس.
- صادری، طه (۱۳۹۳). نسخه‌پژوهی رباعیات مشترک بین خیام و پنج شاعر (عطار، بابا افضل، مولوی، مجد همگر و حافظ)، پایان‌نامه دکترای تخصصی، گروه ادبیات، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران.
- صباغی، علی (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی محورهای سه‌گانه بینامتنیت ژنت و بخش‌هایی از بلاغت اسلامی»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال نهم، شماره ۳۸، ص. ۵۹-۷۱.
- ظهیری سمرقندی، بهاء‌الدین محمد (۱۳۴۹). اغراض‌السیاسة فی اغراض‌الریاسة، به کوشش دکتر جعفر شعار، تهران: دانشگاه تهران.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۵۸). مختارنامه، تصحیح، مقدمه و حواشی محمدرضا شفیع کدکنی، تهران: توس.
- عوفی، محمد (۱۳۵۹). جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات، (باب چهاردهم از قسم اول)، تصحیح دکتر امیر بانو مصفا (کریمی)، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- عوفی، محمد (۱۳۲۴). لباب‌الالباب، (جلد ۲) به کوشش ادوارد براون، لیدن: بریل.

- عین‌القضات همدانی (۱۳۷۷). *نامه‌های عین‌القضات همدانی*، (۳جلد)؛ به کوشش علینقی منزوی و عقیف عسیران، تهران: اساطیر.
- عین‌القضات همدانی (۱۳۷۷). *تمهیدات*. به کوشش عقیف عسیران، تهران: کتابخانهٔ منوچهری.
- عین‌القضات همدانی (۱۳۳۷). *لویح*، به تصحیح دکتر رحیم فرمنش، تهران: هنر.
- غزالی، احمد (۱۳۷۶). *مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزالی*، به کوشش احمد مجاهد، تهران: دانشگاه تهران.
- غزنوی، سیدحسن (۱۳۶۲). *دیوان*. به تصحیح و مقدمهٔ محمد تقی مدرس رضوی، تهران: اساطیر.
- فرائدالسلوک (۱۳۶۸). به کوشش نورانی وصال و غلامرضا افراسیابی، تهران: پازنگ.
- قاضی اوش. (۱۳۵۴). *قره‌العین*، به اهتمام امین پاشا اجلالی، تبریز: انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی.
- قوچانی، عبدالله (۱۳۷۱). *اشعار فارسی کاشی‌های تخت سلیمان*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- قونوی، صدرالدین (۱۳۶۴). *تبصره‌المبتدی و تذکره‌المنتهی*، تصحیح نجفقلی حبیبی، مجلهٔ معارف، ۲(۱)، ۶۹-۱۲۸.
- کاشانی، افضل‌الدین محمد (۱۳۱۱). *رباعیات بابا افضل‌الدین کاشانی*، به اهتمام سعید نفیسی، تهران: کتابخانهٔ دانشکده.
- کراچی، روح‌انگیز (۱۳۹۷). *تاریخ شعر زنان از آغاز تا سدهٔ هشتم*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- کرمانی، اوحدالدین (۱۳۶۶). *دیوان رباعیات*، به اهتمام احمد ابومحبوب و مقدمهٔ محمدابراهیم باستانی پاریزی، تهران: سروش.
- کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی (۱۳۹۹). *دیوان*، به اهتمام و تصحیح دکتر محمدرضا ضیاء، تهران: انتشارات دکتر محمود افشار.
- لمعه‌السراج لحضرةالتاج* (۱۳۴۸). به کوشش محمد روشن، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- لوئیس، فرانکلین دی (۱۳۸۳). *مولوی: دیروز و امروز، شرق و غرب*، ترجمهٔ فرهاد فرهمندفر، تهران: نشر ثالث.
- محمد بن منور (۱۳۸۱). *اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابوسعید ابوالخیر*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه.
- مرادی، ارحام؛ وفا، محمدافشین (۱۳۹۵). *سقیئهٔ کهن رباعیات*، تهران: سخن.
- مستوفی قزوینی، حمدالله (۱۳۶۴). *تاریخ گزیده*، به تصحیح عبدالحسین نوایی، تهران: امیرکبیر.
- مشتاق‌مهر، رحمان، و دیگران (۱۴۰۰). «مآخذ نویافتهٔ ۷۵ رباعی از دیوان کبیر مولانا با تکیه بر نزهة المجالس»، *دو فصل‌نامهٔ علمی پژوهشی کهن‌نامهٔ ادب پارسی*، سال دوازدهم، شمارهٔ اول، ص. ۲۹۶-۳۳۴.
- منهاج‌السراج عبدالحی (۱۳۶۳). *طبقات ناصری*. تهران: دنیای کتاب.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۷۱). *مکتوبات*، به کوشش توفیق سبحانی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۶۳). *کلیات شمس یا دیوان کبیر*، ج ۸، با تصحیح و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، تهران: دانشگاه تهران.
- موید بغدادی، بهاء‌الدین محمد (۱۳۸۵). *التوسل الی التوسل*، به کوشش احمد بهمنیار، تهران: اساطیر.
- میبدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۶۳). *کشف‌الاسرار و عده‌الابرار*، به کوشش علی اصغر حکمت، تهران: امیر کبیر.
- میرافضلی، سید علی (۱۳۸۲). *رباعیات خیام در منابع کهن*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- میرافضلی، سید علی (۱۳۹۴). *جنگ رباعی: بازیابی و تصحیح رباعیات کهن پارسی*، تهران: سخن.
- میرافضلی، سید علی (۱۳۷۶). «*مروارید کرمانی و رباعیات سرگردان*»، *مجلهٔ معارف*، شمارهٔ سوم، ص. ۲۴-۳۶.
- میرافضلی، سیدعلی (۱۳۷۹). «*رباعیات اوحدالدین کرمانی در کهن‌ترین منابع*»، *معارف*، ۱۷ شمارهٔ هفدهم، ص. ۵۳-۸۹.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶). «*ترانمیتیت مطالعهٔ روابط یک متن با متون دیگر*»، *مجلهٔ پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، شمارهٔ پنجاه و ششم، ص. ۸۳-۹۸.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۱). «*بینامتنیت‌ها*»، *کتاب تخصصی تقدنامهٔ هنر*، شمارهٔ دوم، ص. ۵۷-۸۴.
- نظامی، مهناز و دیگران (۱۳۹۹). «*ردیابی ۳۵ رباعی منسوب به مولانا در نسخ خطی و چاپی دیوان سنایی و متون کهن‌تر*»، *مجلهٔ زبان فارسی و گویش‌های ایرانی*، دوره پنجم شماره ۲، ص. ۵۱-۷۷.
- نیشابوری، رضی‌الدین (۱۳۸۲). *دیوان*، به کوشش ابوالفضل وزیرنژاد، مشهد: محقق.

هزار حکایت صوفیان. (۱۳۸۹). به کوشش دکتر احمد خاتمی پور، تهران: سخن.
 یغمور، محمد (۱۳۹۶). سفینه ترمه، به کوشش امید سروری و همکاری سید باقر ابطحی، تهران: انتشارات موقوفات دکتر محمود افشار.

نسخ خطی:

الاقطاب القطبیه یا البلغه فی الحکمه، نسخه شماره ۷۷۷، قطب‌الدین ابوالفضایل عبدالقادر بن حمزه بن یاقوت اهری، (کتابت ۶۶۶)، کتابخانه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
 جنگ اشعار، نسخه شماره ۹۰۰، (اواخر قرن ۷ یا اوایل قرن ۸) کتابخانه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
 دیوان عبدالواسع جبلی، نسخه شماره ۲/۲۴۸، (کتابت ۶۹۹ق)، کتابخانه موقوفه مرحوم مجتبی مینوی.
 سفینه تبریز، نسخه شماره ۱۴۵۹۰، ابوالمجد محمد بن مسعود تبریزی، (کتابت ۷۲۱-۷۲۳ق) کتابخانه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
 مجموعه اشعار، نسخه شماره ۲۷۵ (۶۸۱ق)، کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.
 مجموعه اشعار، نسخه شماره ۱/۸۲۸۴، دیوان رضی‌الدین نیشابوری، کتابخانه مجلس شورا، (کتابت ۱۲۶۰ ق)
 مجموعه اشعار، نسخه شماره ۲۷۰ (۶۸۶ق) کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.
 مجموعه اشعار و مراسلات، شماره ۴۸۷ کتابخانه لالا اسماعیل ترکیه، و میکروفیلم شماره ۵۷۳ف، (کتابت نیمه اول سده هشتم)، کتابت محمد بن حیدر حسینی عبدالکریم بن اصیل جاربردی، حمزه بن عبدالله طواشی، محمد بن عبدالرزاق، عبدالمجیب بن محمد بن عقیف اصفهانی و حاجی محمد گوینده تبریزی. یک انجامة آن به سال ۷۲۷ق است. کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.
 مجموعه اشعار فارسی، نسخه شماره ۲۰۵۱ کتابخانه ایا صوفیه، میکرو فیلم شماره ۱۰۸ف، به خط محمود ابن احمد سراج تبریزی، (کتابت ۷۳۰ق)، کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.
 مطالع‌الایمان، میکرو فیلم شماره ۲/۵۵۷ف، منسوب به صدرالدین قونوی (در نسخه اوحدالدین نوشته شده)، (کتابت: ۶۶۰ق)، به خط علی بن سلیمان بن یونس قونوی معلم، کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.



Expression of Emotion in the Poetry of The Azerbaijani School

Narges Oskouie 

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Bonab Branch, Islamic Azad University, Bonab, Iran.

E-mail: n.oskooi@bonabiau.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 02 January 2024

Received in revised form 14
July 2024

Accepted 03 August 2024

Published online 08 September
2024

Keywords:

Expression, poetry of the
Azerbaijani school, feeling,
exaggeration,
conceptualization

ABSTRACT

Design is one of the important and basic principles of creating aesthetic values in literary and artistic texts. Paramodern art provides the artist with the opportunity to create a new situation, protest and renew the rules. Expression is an artistic method to describe works in which the artist distorts reality, values and norms in order to express emotions or inner states. The main issue of the current research is to explain the important place of emotion representation, themes and methods of its creation, in explaining emotions, protests of emotions and inner experiences and great impact on the audience in the poetry of the Azerbaijani school. This research was done by descriptive and analytical method. The statistical community of the research was the works of the leading poets of this school (Khaqani, Nizami, Falki Shervani, Mujiruddin Bilqani and Mehsti Ganjavi). The result of the research indicates that: in the Azerbaijani school, the main components of the theory of expression of feeling, that is, human art, protest and the desire to change and reform, and to go beyond the logical and traditional literary criteria to depict human thinking and life are very prominent. The expression of feeling in the lyrical forms of this poem (praise, satire, boasting, lamentation, as it is, lamentation, poetry, etc.) in themes related to "self", "other" and "living conditions" is very frequent and is one of many techniques. And as an indicator: exaggeration, contradiction and paradox, repetition and consolidation of attributes (adjective + simile + allusion + myth) have been used to show it in the works of this school.

Cite this article: Oskouie, N. (2024). Expression of Emotion in the Poetry of The Azerbaijani School. *Persian Language and Literature*, 77 (249), 126-148. <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.59899.3617>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

DOI: <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.59899.3617>

فرانمود هنری در شعر مکتب آذربایجانی

نرگس اسکویی

دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران. رایانامه: n.oskooi@bonabiau.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	فرانمایی احساس یکی از مبادی مهم و اساسی ایجاد ارزش‌های زیباشناسانه در متون ادبی و هنری است. هنر فرانمودی، موقعیت خلق وضعیت جدید، اعتراض و نوسازی قواعد را برای هنرمند فراهم می‌آورد. فرانمود، یک روش هنری برای توصیف آثاری است که در آن هنرمند به‌منظور تعبیر، تفسیر و هیجانی‌تر کردن نمود عواطف و یا حالات درونی، دست به کژنمایی واقعیت، ارزش‌ها و هنجارها می‌زند. مسئله اصلی تحقیق حاضر، تبیین جایگاه مهم فرانمایی احساس، مضامین و شگردهای ایجاد آن، در تبیین هیجانات، اعتراضات، عواطف و تجربیات درونی و اثرگذاری حسّی بر مخاطب در شعر مکتب آذربایجانی بوده‌است. این تحقیق به روش توصیفی و تحلیلی انجام شد. جامعه آماری تحقیق، آثار شاعران سرآمد این مکتب (خاقانی، نظامی، فلکی شروانی، مجیرالدین بیلقانی و مهستی گنجوی) بوده‌است. ماحصل پژوهش حاکی از آن است که در مکتب آذربایجانی مؤلفه‌های اصلی نظریه فرانمایی احساس، یعنی هنر انسانی، اعتراض و میل به تغییر و اصلاح و فراروی از معیارهای منطقی و سنتی ادبی برای به تصویر درآوردن تفکر و زیست انسان بسیار پررنگ است. فرانمایی احساس در گونه‌های غنایی این شعر (مدح، هجو، مفاخره، شکواییه، حسب‌حال، مرثیه، تغزل و ...) در مضامین مربوط به «خود»، «دیگری» و «شرایط زیست» بسیار پربسامد است و از شگردهای بسیار و به‌گونه شاخص از اغراق، نماد و انواع استعاره، تضاد و پارادوکس، تکرار و تنسیق‌الصفات (صفت+تشبیه+تلمیح+اسطوره) و روش‌های تعلیلی برای فرانمود آن در آثار این مکتب، استفاده شده‌است.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۱۲ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۴/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۱۳ تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸	
کلیدواژه‌ها: فرانمود هنری، شعر مکتب آذربایجانی، احساس، اغراق، فراروی از واقعیت	

استناد: اسکویی، نرگس. (۱۴۰۳). فرانمود هنری در شعر مکتب آذربایجانی، *زبان و ادب فارسی*، ۷۷ (۲۴۹)، ۱۲۶-۱۴۸.

<http://doi.org/10.22034/perlit.2024.59899.3617>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

مقدمه

نظریهٔ فرانمایی احساس در میان مکاتب هنری-ادبی، در رتبهٔ بعد از نظریهٔ سنتی بازنمایی، میمسیس یا محاکات قرار دارد. نظریهٔ بازنمایی، بر عنصر تقلید تأکید می‌کند تا آنچه از ترسیم، تجسم یا تخیل آبره در متون هنری و ادبی بازنمونی می‌شد، بیشترین مقارنه و شباهت را با اصل واقعی آن داشته باشد. اما فرانمایی، چنین ارزش زیباشناسانه برای تقلید قائل نبود. این دیدگاه پس از افول رمانتیسم، در میان منتقدان هنری و ادبی برآمد و حیات دیدگاه‌های رمانتیک درخصوص احساس و شهود را به‌شکلی دیگر در میان مکاتب هنری، تا به امروز، تداوم بخشید. فرانمایی احساس در آغاز قرن ۲۰، جنبشی در هنر نقاشی بود که از آلمان آغاز شد. «این نظریه واکنشی علیه رئالیسم و هدفش نشان دادن واقعیت‌های روان‌شناختی درونی بود» (کادن، ۱۳۸۱: ۳۵۵). فرانمایان تمایلات واقع‌گرایان را نداشتند و نمی‌خواستند واقعیات بیرونی^۱ را به نمایش بگذارند؛ بلکه برخلاف آنان قصد داشتند تصویر ذهنی این واقعیات را از خلال ذهنیات یک شخصیت اصلی، عینیت بخشند. زیرا حقیقت را امری درونی و ذهنی^۲ می‌دانستند (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۹: ۱۸-۱۹). فرانمایی احساس با نمود^۳ و رودرروی اصوات، رنگ‌ها، ضرباهنگ‌ها و حرکت‌ها، گونه‌ای فرایند نمودگرایی^۴ محسوب می‌شود و با واقع‌گرایی که به بازنمود^۵ این امور می‌پردازد، تفاوت کلی دارد. در این دیدگاه، معنی احساس، فراتر از لذت یا درد انگاشته می‌شود و از آن به حیات درونی و حقیقت ذهنی انسان تعبیر می‌شود. فرانمایی در مورد هنری مصداق می‌یابد که در آن هنرمند برای بیان و انتقال مستقیم احساس خویش از اصول متعادل و منطقی و مفاهیم زیبایی سنتی پیروی نمی‌کند. هنرمند فرانما می‌کوشد تا زیست درونی خویش را صورتی تصویری و یا زبانی ببخشد. از این رو در این نوع نگاه به هنر و ادبیات، شدت و حدت احساس از بازنمایی دقیق آن مهم‌تر است. هنرمند از طریق اعتراض، بیان احساس و تجربه‌های درونی خویش، مخاطبان را درگیر نموده و آن را به این‌گونه حالات مبتلا می‌سازد. در این دیدگاه، استعاراتی انسان‌محور به کار می‌رود و حالات درونی هنرمند در شکل‌گیری فرم و محتوای اثر هنری مؤثر شمرده می‌شود. عناصری که در هنر فرانمایی ایفای نقش می‌کنند (پدیده‌های طبیعت، اشیا و...) چونان موجوداتی می‌نمایند که از شدت فشار عاطفی در حال انفجارند. برای هنرمند فرانما، هدف غایی، دقت عینی در تصویرگری یا رعایت محتاطانه موازین ترکیب‌بندی نیست، بلکه القای عواطفی آتشین چون خشم، ترحم، دلهره و یأس اولویت اوست. بنابراین در هنر فرانمایی، هیجان بر هر عنصر دیگری اولویت دارد.

شعر مکتب آذربایجانی جوهرهٔ عاطفی و انسانی بسیار قوی دارد که در نوع خود منحصره‌فرد است. شاعران این مکتب از احوال و اوقات و احساسات خود در شعرشان سخن گفته‌اند؛ شاعر این مکتب جهان «انسان» را برای مخاطب بازنمایی می‌کند. این شعر احساسی و مهیج با رویکرد فرانمایانه به زیست درونی انسان، در قالب شکواییه‌ها، مدح‌ها، مرثیه‌های شخصی، شعر وصفی، عاشقانه‌ها و حتی مفاخره‌های این شاعران تظاهر می‌کند. اغراق‌های تازه و زیبا، در تمام مضامین این شعر وجود دارد، و همچون تمام مظاهر این شعر، پررنگ، فراوان، حسی، متنوع و خلاقانه است. آفرینش صورت‌های خیالی جدید، متنوع، هنجارگریز و فراوان یکی دیگر از ویژگی‌های این مکتب است. گاهی دیده می‌شود که شاعر برای توصیف چیزی، بیش از ده صورت کنایی یا استعاری می‌آفریند. ایماژها در این مکتب جوهرهٔ انسانی‌تری یافته‌اند و تصویرگری عوالم تجریدی و فرانمایی احساس و اعتراض با بر هم زدن هنجارهای منطقی و صوری شعر منظور اصلی این تصویرسازی‌ها و جادوخیالی‌هاست.

¹ Objective Realities

² Subjective

³ Present

⁴ Presentational Ism

⁵ Represent

۱. بیان مسئله

مفهوم‌سازی جهان درونی شاعر و خیالات متنوع و گسترده با وام‌گیری از تجربیات جهان عینی، از اولویت‌های اصلی شعر مکتب آذربایجانی است. از این‌رو، حسی و تجربی بودن تصاویر و مضامین که برای عینیت‌بخشی به ذهنیت فرارونده و تخیل نامحدود شاعر فراخوانده شده‌اند، در کنار فرانمایی احساس، از ویژگی‌های مهم و اساسی این شعر است. این خصوصیت از واژه‌گزینی تا آرایش‌ها و صورت‌سازی همه‌جا با شاعران این سبک همراه است. مسئله اصلی تحقیق حاضر، بررسی مضامین و روش‌های زیباشناسانه برای فرانمایی احساس در شعر مکتب آذربایجانی است.

۲. پرسش‌های پژوهش

حل مسئله تحقیق حاضر از طریق پاسخ‌گویی به سؤالات زیر محقق خواهد شد:

۱. کدام ویژگی‌های فرانمایی احساس در شعر مکتب آذربایجانی متجلی است؟
۲. فرانمایی احساس در کدام مضامین شعری این مکتب بیشتر دیده می‌شود؟
۳. کدام سازه‌های ادبی و شگردهای فنی و بلاغی بیشتر به یاری فرانمایی احساس در این مکتب آمده‌است؟

۳. روش پژوهش

گردآوری اطلاعات لازم از منابع کتابخانه‌ای و جست‌وجوی مضامین و ساختار مناسب با الگوی فرانمایی احساس در جامعه آماری تحقیق (دیوان خاقانی، فلکی، مجیر بیلقانی، خم سه نظامی و رباعیات مه ستی گنجوی) نخستین گام تحقیق بوده است. سپس داده‌های تحقیق، با روش توصیفی و تحلیل محتوایی مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گرفت. اطلاعات به‌دست آمده پس از سازمان‌دهی، تفکیک و طبقه‌بندی براساس مؤلفه‌های نظریه فرانمایی احساس در متن مقاله ارائه شد.

۴. پیشینه پژوهش

پرداختن به نظریه فرانمایی احساس، در مطالعات انواع هنر (نقاشی، نگارگری، عکاسی، معماری، هنرهای نمایشی، هنرهای تجسمی و ...) از فراوانی بیشتری نسبت به پژوهش‌های ادبی برخوردار است. با این حال، به یکی دو اثر نزدیک به محتوای این پژوهش، می‌توان اشاره نمود:

- زمانیان (۱۳۸۱) در مقاله «اکسپرسیونیسم و ادبیات» این نظریه را براساس دیدگاه‌ها، نظریه‌پردازان و آثار مرتبط با این نگره از ادبیات جهان، معرفی نموده‌است.
- فتوحی (۱۳۹۸) در مقاله «جمال‌شناسی اغراق در شعر سبک هندی»، نقش انواع اغراق را در فرانمایی هنری شاعران این سبک جسته‌است. در این تحقیق، مؤلف نخست مضامین فرانمایی شده در این سبک و دلیل غلبه یا پسند این مضمون‌ها در سبک هندی را کاویده‌است. پس از آن، در بحثی مستوفی، با یاری گرفتن از نظریه‌های بلاغت و تذکره‌های مرتبط با نقد بلاغی این عهد، شگردهای هنری و بلاغی ایجاد اغراق در متن را معرفی نموده‌است؛ در نهایت به ساختار دستوری جملات حاوی اغراق پرداخته‌است.
- زهره‌وند و منوچهری (۱۳۹۴) در مقاله «اکسپرسیونیسم و غزلیات شمس»، ابتدا تلاش نموده‌اند که تعاریف و مؤلفه‌های این مکتب را ارائه نمایند و پس از آن این الگوها را در غزلیات مولانا بازجسته‌اند.

- برخی از مؤلفه‌های اصلی فرانمایی احساس نظیر انسان‌انگاری، فردیت و شعر حسی و عاطفی، و نیز شگردهای فرانمایی احساس و فراروی از واقعیت نظیر تکرار، پارادوکس، تعلیل و استدلال، پیشتر در دیگر پژوهش‌های نویسنده این تحقیق درخصوص مکتب آذربایجانی (رک. منابع این تحقیق) یا به شکل مستقل (مثل پارادوکس و تکرار) و یا در ضمن پژوهش کلی‌تر (مثل مولفه فردیت در مقاله جلوه‌های رمانتیسیم در شعر خاقانی) جست‌وجو و تحلیل شده‌است.

۵. چارچوب مفهومی پژوهش

فرانمود، یک روش هنری برای توصیف آثاری است که در آن هنرمند به‌منظور بیان عواطف و یا حالات درونی، دست به کژنمایی واقعیت می‌زند. این دیدگاه پس از افول رمانتیسیم، در میان منتقدان هنری و ادبی برآمد و حیات دیدگاه‌های رمانتیک درخصوص احساس و شهود را به‌شکلی دیگر در میان مکاتب هنری، تا به امروز، تداوم بخشید. در این دیدگاه، معنی احساس، فراتر از لذت یا درد انگاشته می‌شود و از آن به حیات درونی و حقیقت ذهنی انسان تعبیر می‌شود. فرانمایی در مورد هنری مصداق می‌یابد که در آن هنرمند برای بیان و انتقال مستقیم احساس خویش از اصول متعادل و منطقی و مفاهیم زیبایی سنتی پیروی نمی‌کند. هنرمند فرانما می‌کوشد تا زیست درونی خویش را صورتی تصویری و یا زبانی ببخشد. از این‌رو در این نوع نگاه به هنر و ادبیات، شدت و حدت احساس از بازنمایی دقیق آن مهم‌تر است. هنرمند از طریق بیان احساس و تجربه‌های درونی خویش، مخاطبان را درگیر نموده و آن را به این‌گونه حالات مبتلا می‌سازد.

در فلسفه هنر، نخستین تعاریف از هنر، به‌شکل «بازنمود یک آئذ به‌طریق تلقید» ارائه می‌شد. اما از قرن ۱۹ به بعد، هم‌زمان با پناه بردن هنرمندان از جهان بیرون به دنیای درون و مشغله آنان در بازتاب عینیات، تعریف هنر دچار تحول شد و دیگر نه بازنمایی احساس، بلکه فرانمایی آن بود که در هنر اصل شمرده می‌شد. نظریه فرانمایی محصول چنین تغییرات فرمی و نگرشی به مقوله هنر است و منظور از آن نوعی فرافکنی و انعکاس عواطف، احساسات و شور درونی هنرمند است که به صورت‌های متفاوت در رسانه‌ها بروز می‌کند. نظریه فرانمایی را در ساده‌ترین شکل لغوی آن می‌توان بیان احساس دانست؛ البته با این شرط که بیان در معنای موردنظر از تعریف هنر، عبارت باشد از تجلی بیرونی، ابراز، عینیت‌بخشی، تجسم، فرانمایی یا ارائه کیفیات انسانی یا صفات انسان‌گرایانه یعنی صفاتی که علی‌القاعده فقط بر آدمیان قابل‌اطلاق است. هم‌چنین در این تعریف، از واژه احساس نیز کلی‌ترین معنای آن در نظر گرفته می‌شود. در این تعریف، احساس شامل هر آن چیزی است که توسط سیستم حسی و عصبی-عاطفی انسان حس می‌شود و می‌تواند از حس فیزیکی نظیر درد، خوشی، هیجان و انواع واکنش‌ها تا پیچیده‌ترین احساسات و ادراکات درونی، تنش‌های فکری یا زیرویم حیات آگاهانه را در بر داشته باشد (مددپور، ۱۳۸۱: ۱۷۱).

آثار هنری، تجارب انسانی‌ای هستند که شکلی خاص به خود گرفته‌اند و ما از دریچه حواسمان به آن‌ها می‌نگریم و لذت می‌بریم؛ تأثرات حسی ما به عکس‌العمل‌های احساسی منجر می‌شود و ذکاء ما به عقل می‌انجامد و سرانجام احساس و ذکاوت ما به مرحله ادراک منتهی می‌گردد. در فرانمایی، بازتاب و انتقال هیجانانگیز یک اصل شمرده می‌شود. مشخص نیست که حتماً مؤلف و هنرمند، همان هیجانی را که آثارشان در مخاطب برمی‌انگیزد، خود نیز تجربه کرده باشند و روش قاطعی برای اثبات آن وجود ندارد. اما در تحقیقات مربوط به هیجان‌سنجی متن، ملاک، متن و روش‌های بیانی یا فرانمایی هیجان است نه تجربیات زیسته مؤلف و زندگی خصوصی او. یک اثر ادبی و هنری، از طریق دو عنصر اصلی، یعنی موضوع و شیوه زیبایی‌شناسی تبیین احساسی، بر عواطف مخاطب تأثیر می‌گذارد، پس در نقد فرانمایی احساس باید دو مقوله را بررسی نمود: اول، موضوع (مضمون یا درون‌مایه اصلی اثر) و دوم، شیوه ترکیب و گزینش عناصر روایت که روش زیبایی‌شناسی اثر را نشان می‌دهد. شیوه عاطفی، هر وسیله و

دستاویزی را به کار می‌گیرد تا شدیدترین احساس یا هیجان را در نگرنده برانگیزد (فلدمن، ۱۳۷۸: ۱۷۷-۱۷۸). یک روش هنری اصلی برای فرانمایی احساسی در متون ادبی آن است که هنرمند دست به کژنمایی واقعیت زده باشد. این اصطلاح در مورد هنری مصداق می‌یابد که در آن هنرمند برای بیان و انتقال مستقیم احساس خویش از اصول متعادل و منطقی و مفاهیم زیبایی سستی پیروی نمی‌کند. اغراق و انواع آن (مبالغه، غلو و...) جایگاه مهمی در هنر فرانمایی ادبی دارد.

۶. ویژگی‌های فرانمایانه در شعر مکتب آذربایجانی

۱-۶. انسان‌انگاری Anthropomorphic

موجودیت هنر فرانمودی بر انسانی بودن آن استوار است که در برون‌گرایی عواطف درونی و هیجان‌نمایی‌های خاص خود بازتاب می‌یابد. در هنر فرانمایانه، تصاویری از اشیاء و پدیده‌های طبیعت یا سایر مواد و عناصر می‌توان یافت که آنان را چونان انسان‌های در تب‌وتاب از شدت هیجان و حسیات تجربی و عاطفی تند نشان می‌دهد:

چیست به عهد من جهان؟؛ صرعی سنگ در بغل کیست به بخت من فلک؟؛ مست خدنگ در کمان

(مجیرالدین، ۱۵۵)

عید است و آن عصیر عروسی است صرع‌دار کف بر لب آوریده و آل—وده معجرش

(خاقانی، ۲۹۹)

بیشترین تلاش هنر فرانمودی آن است که حقایقی را به شکلی مؤثر و برجسته‌سازی شده منعکس نماید که متعلق به انسان و جهان خاص اوست: «هرقدر که شاعری بتواند در به تصویر کشیدن تجارب زیسته انسانی موفق‌تر عمل کند، بهتر می‌تواند مخاطب را با خود همگام سازد و این امر مستلزم آن است که شعر او حاوی تجربه‌های انسانی، آن هم در قوی‌ترین صورت آن باشد» (دیلتای، ۱۳۹۴: ۱۹۰). از این روی مفهوم‌سازی تجربیات و حسیات از حوزه مقصد انسانی و با نگاهی از عوالم خاص آدمی، در این هنر بسیار فراگیر است:

در بستان دوش از غم و از شیون خویش می‌گشتم و می‌گریستم — تن خویش

آمد گل‌سرخ و چاک زد دامن خویش آلود — اشکم همه پیراهن خویش

(مهستی، ۱۰۲)

شعر مکتب آذربایجانی از جمله انسانی‌ترین گونه‌های شعری فارسی تا عصر و زمانه خودش است (رک: اسکویی، ۱۳۹۱) انسانی بودن مکتب آذربایجانی، خصوصیت شعری است که در دوره شعری قبل، کمتر دیده شده است. این شعر را می‌توان نمونه و نماینده انسان عصر خود دانست که دغدغه اصلیش فرانمود حیات بشری با تمام نشانه‌ها و فرازوفرودهای آن است. توجهی از این دست به انسان برای تغییر دیدگاه شعر و نیز کمک در به تکامل رسیدن زیبایی‌شناسانه آن بسیار بایا بوده است. در شعر مکتب آذربایجانی، محور و موضوع اصلی سخن، انسان و گستره حیات بشری است. ویژگی انسان‌انگاری به هنر فرانمودی امکان می‌دهد که انعکاس تجربیات عاطفی-فرهنگی-اجتماعی انسان را بر گوشه‌های دیگر از عالم بازتاباند و با تجربه‌ای دو رویه (یکی از عالم انسانی و دیگری از سایر عوالم) و البته تقویت و تشدید یافته، از هیجان این ادراک و یادآوری، به مخاطب منتقل سازد:

بس درخ—ورم به عالم بی‌مایه زان که اوست مزکوم سرگرفته و من گوی اغبرم

(مجیرالدین، ۱۴۰)

مبین بـه کبک که او فاسقی است در خرّقه نگر به مـور که او مومنی است در زنار
(مجیرالدین، ۲۹۹)

دهر است پیرمـردی، زال عقیم دنیا چون بادریسه یک چشم ایـن زال بدفعلش
(خاقانی، ۳۱۱)

تصاویر خیالی، به‌ویژه نمادها و استعارات، پیاپی و در تعبیر و تفسیر حالات مختلف یک شیء، پدیده، حادثه و یا جاندار ساخته می‌شود که با داشتن اوصاف و ویژگی‌های انسانی، به فراروی از واقعیت و طبیعت می‌پردازد. این تعبیر حسی از جهان، درعین‌حال تجربه‌ای دوسویه و البته زیبایی‌شناختی از نظام هستی و حیات بشر را به تماشا می‌گذارد. در اغلب این تصاویر، جانداران و پدیده‌های طبیعت و اشیار با حسیات انسان همراه می‌شوند و نشانه‌هایی روان‌شناختی از عواطف حسی او هستند. بسامد این‌گونه تصاویر در شعر مکتب آذربایجانی بسیار بالا است. به‌عنوان نمونه چند تصویر از زهره را از دیوان مجیرالدین بیلقانی مرور می‌کنیم:

زهره، چهرهٔ زنانه فلک که اوصاف خنیاگری، دلبری، ساحری و دفزنی و عود و بربط‌نوازی او در ادبیات مشهور است، به همراه دیگر ستارگان و سیارگان و افلاک و اجرام سماوی از آن پدیده‌هایی است که در شعر شاعران مکتب آذربایجانی در همه اوقات و احوال حضور دارد و هر بار به ایفای نقشی متفاوت در دستگاه تصویری این مکتب می‌پردازد:

وقتی سخن از شرع‌مداری ممدوح و حرام شمردن سماع درمیان باشد، زهره باید «بربط»ش را در آتش اثیر بسوزاند:
پیش شرعش زهره بربط در اثیر انداخته بینویان فلک را کـرده محروم از نوا
(مجیرالدین، ۷)

آن‌گاه که پای خدمت به ممدوح در میان باشد، زهره آلات نوازندگی (زخمه) و دوزندگی (دوک) خود را با ادوات جنگ (تیغ و تیر) عوض می‌کند:

ز آرزوی غلامیت زهره بدل همی کند زخمه به تیغ زخم‌زن، دوک به تیر دل‌شکر
(همان، ۱۱۹)

در ماتم ممدوح، زهره نوای موسیقی را قطع می‌کند و سازی نمی‌سازد (به قول حافظ که می‌گوید: «زهره سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت»):

زهره تا «زخم‌خورد» ماتم اوست نیست یک زخمه بر رباب زده
(همان، ۲۳۳)

در تصویر دیگر زهره را می‌بینیم که دمی از رقص نمی‌آساید و دلیلش هم آن است که باده از اندازه مألوف بیشتر نوشیده‌است؛ حسن‌تعلیل زیبایی مجیر در این بیت، در کنار صنعت تصویر در تصویر (زهرهٔ رقصنده بار دیگر به ذره مانند شده‌است) و نیز تضاد موجود در بخشی از کنایه وصفی «کم‌زنان» با «افزون»، صحنه‌های جذابی را خلق کرده‌است:

زهره همچون ذره سرتاپای در رقص است از آنک کم‌زنان آسمانش باده افـزون کرده‌اند
(همان، ۶۴)

در تصویر دیگر، از «سر زلف» و «گوشهٔ چادر» زهره گرفته‌اند تا او را برای رامشگری به «مجلس عشاق» کشند:
زهره را تا به سوی مجلس عشاق کشند که سر زلف و گهی گوشهٔ چادر گیرند
(همان، ۷۳)

۲-۶. شعر حسی و تجربی

در فرانمایی احساس، احساسات درونی به بیرون تجلی می‌کند و با بیانی برجسته‌سازی شده، هیجان ذهنی یا واکنش حسی هنرمند به تجربه‌ای زیسته را روایت می‌کند (گدانسیلو، ۱۳۸۵: ۲۰۳). در این طرز بیان، شخصیت، موقعیت ذهنی یا شرایط حسی هنرمند مفهوم‌سازی می‌شود تا در عالی‌ترین مقیاس و درجه، توان اثرگذاری، از طریق تداعی تجربیات حسی آشنا و مشابه، بر مخاطب را داشته‌باشد: «در واقع برقراری ارتباط با یک اثر ادبی یا هنری، به‌معنای یافتن تجربه یا تجربیاتی از خود در آن اثر است. این اثر نه‌تنها به بیان تجربه می‌پردازد، بلکه آن را پررنگ‌تر، قوی‌تر و هوشمندانه‌تر از چیزی که ما درک کرده‌ایم پیش روی ما می‌گذارد» (دوباتن، ۱۳۹۰: ۲۳۸). بیان منتقدانه، مسئله‌محور و بعضاً غلوشده از حس‌های متنوع انسان در موقعیت‌های زیستی مختلف، از آشکارترین نشانه‌های این نوع هنر است که در کاربرد خاص ابزارهای زبانی و بلاغی شعر مکتب آذربایجان تجلی می‌یابد. این مکتب، شعر را «جان» می‌داند و مقصود از سخن جانی و جان‌دار، کلامی است که «حس» در آن قوی است و اثرگذار بر مخاطب. شاعر در این اشعار، غم و درد خود را بدتر و بالاتر از درد همه آدم‌های دنیا می‌داند و می‌پندارد که غمش، غمی «غمناک»‌تر است:

آه و دردا کـــه چراغ من تاریک بمرد
باورم کن کـــه از این درد بتر کس را نی
غلطم من کـــه چراغی همه کس را میرد
لیک خورشید مرا مـــرد و دگر کس را نی
(خاقانی، ۱۰۶۴)

خاصیت حسی و تجربی بودن در شعر و سخن، خاصیتی سبکی است که همچون خود سبک از پیوند عوامل مختلف از لحن و موسیقی و زبان و فکر در شعر ایجاد می‌شود. آشکار است که شاعران مکتب آذربایجان به دنبال شعر جاندار و اثرگذار هستند و از این روی به تعبیر و تفسیر تجربیات حسی و عاطفی اهتمام بسیار دارند:

صور نگار حدیثم ولی هر آن صورت
که جـــــان در او نتوانم نمود، ننگارم
(خاقانی، ۳۷۳)

سخن گفتن بگر جـــــان سفتن است
نـــــه هر کس سزای سخن گفتن است
(نظامی، شرفنامه، ۹۱)

سخن جان است و جان‌داروی جان است
مگـــــر چون جان عزیز از بهر آن است
(نظامی، خسرو و شیرین، ۳۱)

همین ویژگی روحی و حساسیت‌های شدید عاطفی است که رنگی انحصاری به شعر مکتب آذربایجان می‌بخشد و امکان بررسی‌های نامحدود روان‌شناسانه و رمانتیک را در آثار این مکتب ایجاد می‌کند. در ساختار صور خیال در شعر مکتب آذربایجان به صورت‌هایی برمی‌خوریم که بسیار زنده و جاندارند و تجربه عاطفی ما، پیام حسی موجود در آن‌ها را به راحتی درک می‌کند و واکنش نشان می‌دهد. تعبیر هیجانی و فراروی شده از طبیعت که حسیات انسانی را به‌گونه‌ای تقویت شده در شعر بازتاب می‌دهد در شعر مکتب آذربایجان بسیار است؛ گویا که انسانی به بازتعریف خود و جهان درونی‌اش مشغول است:

شکسته‌دل تـــــــر از آن ساغر بلورینم
که در میانه خارا بـــــــه عمد کنی رها
(خاقانی، ۱۲)

همه ما می‌دانیم که «جام شکسته زیر کف پای» چه حس دردناکی ایجاد می‌کند، مجیر معادل این احساس را از رقبایش دریافت می‌کند:

جام شکسته زیـــــر کف پای خاطرند خود را ز خاطر ار چه همه جام جم نهند
(مجیرالدین، ۸۴)

خاقانی چنان در مسیر عشق «گرمرو» است که معتقد است اگر عشق، پوستین (پوست) او را هم بدرد مشکلی به وجود نمی‌آید؛ توجه به معنای نزدیک کنایه «پوست دریدن یا کندن» در تناسب با نماد «سوخته» و نیز در ارتباط با معنای بخشی از کنایه وصفی «گرمرو» (در گرما نیازی به پوستین نیست)، چنین تصویر جذاب و حسی را به وجود آورده‌است:

عشق توام پوستین گـــــر بدرد گو بدر سوخته گـــــرمرو تا چه کند پوستین؟
(خاقانی، ۴۸۹)

لطافت، از ویژگی‌های اصلی مضمون و نیز روش تصویرسازی و زیبایی‌شناسی مکتب شعر آذربایجانی است و منظور ما از شعر لطیف، آن نوع از کلام است که با حس و عاطفه آدمی آمیخته‌است و شاعر تمام احساس خود را در آن ریخته‌است تا جانانه‌ترین حس‌ها و هیجان‌ها را به مخاطب خود منتقل کند:

با آن همه تنگی مسافت آنجاش رسانـــــدم از لطافت،
خواننده‌اش اگـــــر فسرده باشد عاشق شود ار نمـــــرده باشد
(نظامی، خسرو و شیرین، ۳۱)

نظامی جای دیگری هم در ارتباط با جان‌دار و اثرگذار بودن شعرش گفته‌است:

نظمم ائـــــر آن چنان نماید کـــــز جذر اصم زبان گشاید
حرفم ز تبش چنـــــان فروزد کانگشت بـــــرو نهی بسوزد
(همان، ۶۱)

۳-۶. فردیت Individualism

از دیدگاه فرانمایی احساس، احساس در معنای وسیع خود ناظر بر آگاهی باطنی و تجربیات ذهنی بشری است و در هر اثر هنری، نه بیانگری احساس، بلکه شناخت یک فرد از احساس و مفهوم احساسی را درمی‌یابیم: «در هر اثر هنری، جنبه‌هایی از احساس هنرمند، به صورت یک ایده در قالب فرم هنری تجلی پیدا می‌کند» (ضیمران، ۱۳۹۳: ۳۳). فرانمایی به ارائه تصویر از واقعیت‌های ذهنی^۱ پرداخته و رویدادها را از دید و وجدان یک ذهن و اندیشه خاص بررسی می‌کند (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۹: ۱۴). این امر مفهوم فردیت را از دیدگاه فرانمایی آشکار می‌سازد. هنر فرانمودی در پی بیان فردیت است. فردیت پیوندیافته با کل که امکان ابراز و تعبیر تجربیات عاطفی ناب، جدید، کمترپرداخته، جذاب و اثرگذار را از عالم انسانی ممکن می‌سازد. آنچه در شعر مکتب آذربایجانی، از سیمای شاعر قابل مشاهده است، نه چهره سخن‌گویی پس‌رو منفعل هنجارها و سنت‌های شعری زمانه، بلکه چهره شاخص و پرهیجان انسانی است که درک و عاطفه دارد، از سختی‌ها و ناملایمت زندگی در عذاب است و از درونیات و حسیات خود با ما سخن می‌گوید (رک. اسکویی، ۱۳۹۸: ۸۶-۹۰) و تجربیات هیجانی در شعر وارد می‌کند. حوادث و وقایع زندگی شاعران این مکتب بسیار بوده که تلاش نموده‌اند همه را در شعرشان بیاورند؛ از این‌روی ذکر مسافرت‌ها، گرفتاری‌های زندان، عشق و اطوار آن، مرگ زن و فرزند و خویشان، انواع دردهای جسمانی و روحی از موضوعات شعر ایشان است. دیوان این شاعران، مشحون است از یادگارهای زندگی شاعر و گویندگان این مکتب در بیان این احوال، قدرت شاعرانه کم‌نظیری دارند (همان). شعر مکتب آذربایجانی

^۱ Subjective

در شعر غنایی، قوی‌ترین و استوارترین اشعار را از جهت عاطفه شخصی به ادبیات فارسی تقدیم کرده‌است. به‌عنوان نمونه، خاقانی پس از مرگ دختر خردسالش، از حس خود نسبت به زادن و مرگ این دختر بسیار فرامایانه سخن می‌گوید:

سرفکنده شدم چو دختر زاد بر فلک سرفراختم چو برفت
 بودم از عجز چون خر اندر گل بر جهان اسب تاختم چو برفت
 ماتم عمر داشتم چو رسید عمر ثانی شناختم چو برفت
 محنتش نام خواستم کردن دولتش نام ساختم چو برفت
 (خاقانی، ۸۳۵)

جای دیگر در مورد وضعیت شغلش و «بیش بیش آرزوها»یش که او را وادار به «تاختن به راه امید» و سفرهای پیاپی از شهری به شهر دیگر می‌کرد سخن می‌گوید و خون جگرهایی که خورده و کج‌تابی‌های آسمان را با مراد دلش فرامی‌نماید:

گر به شروانم اهل دل می‌ماند در ضمیمه سفر نمی‌آمد
 و بر به تبریزم آب رخ می‌بود ارمنم آب خور نمی‌آمد
 و بر به ارمون دو جنس می‌دیدم دل به جای دگر نمی‌آمد
 هر چه می‌کردم آسمان با من از در مه مردم در نمی‌آمد
 هر چه می‌تاختم به راه امید طالع راهب نمی‌آمد
 خون همی شد ز آرزو جگرم و آرزوی جگر نمی‌آمد
 بیش بیش آرزو کوه بود مرا با کم کم به سر نمی‌آمد
 ترک بیشی بگفتم از پی آنک کشت دولت به سر نمی‌آمد
 آنچه آمد مرا نمی‌بایست و آنچه بایست، به سر نمی‌آمد
 (خاقانی، ۱۱۶۰)

آن‌گونه که از فحوای کلام مجیر بر می‌آید، موهای او در جوانی سفید شده بوده‌است، فرانمود این تجربه در شعر مجیر متعدد و مشهود است:

بدین موی سپید از راست خواهی بنای رنج و آزارم نهاده‌است
 مرا تا دهه سنبل یاسمن کرد به دل بر، به بیمار تیمارم نهاده‌است
 (مجیرالدین، ۳۵)

۴-۶. اعتراضی بودن

هنر فرانمودی در جوهره خود مایه اعتراض و انتقاد دارد. گویا هنرمند قصد دارد علیه وضع موجود و شرایط انسانی و اجتماعی زمان خود، ادعای نام و سندی فلسفی و هنری تنظیم و ارائه نماید. «در این نظریه، شخصیت اصلی در برابر تسلط جامعه، ماشین و هر نیروی هیولاسای خارجی معترض است؛ زیرا معتقد است که ماشین‌ساز، بوروکراسی، مصنوعی و غیرطبیعی شدن شرایط زندگی، سبب تغییر ماهیت و فساد در فطرت انسانی می‌گردد و از آن با اصطلاح «الیناسیون: از خودبیگانگی»^۱ یاد می‌کند» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۹: ۵). شاعران مکتب آذربایجان جزو شاعران معترض و انتقادگر شعر فارسی هستند. فریاد اعتراض شاعر این مکتب نسبت به زمین و زمان و مردم زمانه و معشوق و رقبا و بخت و اقبال و قضا و قدر و ... بلند است. در ابیات زیر، تصاویر فرامایانه از

^۱ Alienation

اندوه، ضعف و رنجوری تن، دل‌آزردگی و غم‌خاقانی را می‌یابیم که به مدد موسیقی حزین، گزینش و چینش هنرمندانه واژگان و نحو هنجارگریز، اثرگذاری عاطفی عمیق بر مخاطب دارد. این بیانات شبیه واگویه‌ها و حدیث نفس انسانی است که به‌مرور حسابات درونی به قصد ابراز خود و اعتراض و فریادخواهی مشغول است. فراروی از واقعیت به قصد فرانمایی و تقویت حس در همه تصاویر و تعابیر شعری مشهود است:

راحت از راه دل چنان برخواست	که دل اکنون ز بند جان برخواست
نفسی در میان میانجی بود	آن میانجی هم از میان برخواست
سایه‌ای مانده بود، هم گم شد	وز همه عالم نشان برخواست
چاردیوار خانسه روزن شد	بام بنشست و آستان برخواست
دل خاکی به دستخون افتاد	اشک خونین ندبستان برخواست
آب شور از مژه چکیسد و بیست	زیر پایم نمکستان برخواست
بر دل من کمان کشید فلک	لرز تیرم ز استخوان برخواست
آه من دوش تیر بباران کرد	ابر، خونبار از آسمان برخواست
غصه‌ای بر سر دلم بنشست	که بدین سر، نخ‌واهد آن برخواست

(خاقانی، ۹۰)

در بررسی شعر فارسی و گونه‌های آن درمی‌یابیم که یکی از آسیب‌های اصلی که گونه پرسیامد و اصلی قرن‌های نخست ادبیات، یعنی مدح، به شعر وارد ساخت، دور کردن شعر از عوالم واقعی زندگی درونی و برونی انسان است. چهره انتزاعی بخشیدن به زندگی و چهره‌های تصویرشده در آن از ممدوح و دوستان و دشمنانش، و مداح و دوستان و دشمنانش دستاورد مدح است. اما اعتراض‌ها، شکایت‌ها و حسب‌حال‌های فراوانی که در شعر مکتب آذربایجانی دیده می‌شود، و شاید ملال‌آور هم به نظر بیاید، این هر دو اشکال شعر را کم‌رنگ‌تر می‌کند، یعنی هم به شعر جنبه انسانی می‌بخشد و تجلی‌گاه جان و روح انسان می‌شود و هم اینکه شعر را به فرانمایی عاطفی انسانی نزدیک‌تر می‌کند (رک. اسکویی: ۱۳۹۳: ۱-۱۹). مثلاً در این شعر زیبا، مجیرالدین در همه دنیا که آن را به شکل «کام اژدها» فرامی‌نماید، سراغ کسی را می‌گیرد که «دمی» خوش باشد:

مگر زمانه بدان عهد بست و پیمان کرد	که خوشدلی و فراغت به عهد ما نبود
به نزد عقل، مراد دل است حاصل عمر	ز بی‌میرادی دل، عمر جز هبا نبود
در این زمانه فراغت طلب نشاید کرد	که جای داری دل کام اژدها نبود
کراست یک دم خوش در جهان مرا بنمای	که جفت آن دم خوش محنت و عنا نبود
خدای عاقبت کمار ما به خیر کناد	که بر زبان به از این خلق را دعا نبود

(مجیرالدین، ۹۰)

۷. شگردهای فرانمایی احساس در شعر مکتب آذربایجانی

تکیه فرانمایی احساس بر مضامین قدرتمند عاطفی و بیان احساسات شورانگیز است که از تجربه‌های حسی و عاطفی آدمی به‌گونه‌ای تقویت‌شده بهره‌مند می‌گردد. از لحاظ تکنیک و شکل و فرم ظاهری، به‌سختی می‌توان اصولی را برای فرانمایی احساس مشخص کرد. تنها نکته‌ای که خصوصیت فرانمایی را در متنی مشخص می‌کند، برجستگی محتوای احساسی و قوت و حدت پیام‌های عاطفی

موجود در آن است. و ظهور و بروز در متن شعر، تجربه‌ای نو در زبان شعری است. با این همه، «تقریباً هر نوع تغییر شکل عمدی از واقعیت را می‌توان نمونه‌هایی از فرانمایی احساس به حساب آورد» (داد، ۱۳۸۳: ۴۷).

۱-۷. فرانمایی احساس با اغراق

اگرچه سنت و سلاطین ادبی در بسیاری از دوره‌ها و سبک‌ها و ژانرها (حماسه، مدح، هجو، طنز، مرثیه و غیره)، اغراق را جزو اصول و بایستگی‌های زبان شعری می‌داند، اما التزام به اغراق در نظریهٔ فرانمایی احساس صدچندان احساس می‌شود. زیرا منظوره‌های اصلی این نظریه در سایهٔ اغراق و روش‌های آن است که به بار می‌نشیند. سازه‌های اغراق‌آمیز زبانی، بلاغی، توصیفی، معنایی و تصویری از موثرترین راه‌کارها و ابزارها برای فرانمایی احساس در زبان شعر فرانمودی است. شکل‌گیری اغراق در زبان شعر بی‌قاعده است و اغراق محصول تجارب زیستی برجسته‌سازی شده و توانایی‌های زبان شعر است. برای ساخته شدن اغراق، ذهنی دقیق، روحیه‌ای حساس و خیالی باریک‌بین لازم است تا دقیق به چشم نیامدنی را دریابد، با صورتی خیالی و انواع بدایع شعری بیامیزد و در زبانی شیوا و فصیح روایت کند. در تمام مضامین، توصیفات و صورت‌های خیالی که در شعر مکتب آذربایجانی وجود دارد، عنصر اغراق نقشی کاربردی و حساس دارد. اغراق اساس و زیربنای زبان و تفکر شاعرانه است و در قلب تمام موضوعات آن، جای دارد. اغراق برای آنکه دلنشین باشد و بر جلوه و جمال سخن بیفزاید و ارزش هنری شعر محسوب گردد، باید حاوی نکته‌ای برجسته، خلاف عادت، تازه و درعین حال زیبا و نغز باشد و این همان خصوصیتی است که در بسیاری از اغراق‌های شاعرانهٔ مکتب آذربایجانی شاهد آن هستیم.

مجیرالدین برای فرانمایی سردی هوا، از این بیان مبالغه‌آمیز و درعین حال نویافته (مثل یک طنز) استفاده می‌کند:

هوازان سان خنک شد کز جنان حورا همی گوید خنک آن کاو درین سرما مقام اندر سقر دارد
ز مرغی کاو خورد آتش حسدها می‌برد مرغی که طوبی‌آشیان است و ز کوثر آب‌خور دارد
(مجیرالدین، ۳۰۲)

برای ساخته شدن اغراق، ذهنی دقیق، روحیه‌ای حساس و خیالی باریک‌بین لازم است تا دقیق به چشم نیامدنی را دریابد، با صورتی خیالی و انواع بدایع شعری بیامیزد و در زبانی شیوا و فصیح روایت کند. به جهت روحیهٔ خاص شاعران آذربایجانی و هم به جهت علاقهٔ وافر آنان به بزرگ‌نمایی عواطف و حسیات و برجسته‌سازی تمام عوامل شعری از لغت گرفته تا صورت خیالی و معانی و مضامین گوناگون، اغراق جزو خصایص اصلی زبان شعری و تصویری آن‌ها گشته‌است و به روانی در شعرشان جریان دارد. خاصیت زبان و ذهن شعر، حماسه و مدح، پیشینی‌شعر فارسی را با رنگ اغراق عجین ساختند و اغراق را به شکل عاملی تفکیک‌ناپذیر از شعر درآوردند. اغراق در مدح امری ناگزیر است و بدون ویژگی اغراق، مدح به وجود نمی‌آید. این اغراق منطقی و نظم زندگی را در هم می‌نوردد تا جابه‌جایی در همهٔ ارکان جهان حاصل شود:

از بهر مجلس انده‌زدای او خواهد بهار، کاول فصل خزان رسد

(مجیرالدین، ۵۴)

در غزلی عاشقانه از خاقانی، شاعر صورتی بدیع و بی‌بدیل (توام با پارادوکس منطقی) با تکیه بر اغراق، خلق می‌کند:

گل پیمانه در دستش ز خجلت غنچه می‌گردد به عارض تا فتاد از تاب می‌گل‌های خندان

(خاقانی، ۹۲۵)

شاعر می‌گوید وقتی از تأثیر می، چهره یار گلگون و شکفته می‌شود، چنان زیبایی و حسنی در سیمای او نمایان می‌شود که «گل پیمان» از خجالت آن، دست و پای خود را جمع می‌کند و دوباره به حالت غنچگی بازمی‌گردد.

مجیرالدین در توصیف مجد و کرم ممدوح می‌گوید:

ز بهر ریزه خـوانش دو دست روح‌القدس
هزار پنجه چو دست چنار خواهد بود

(مجیرالدین، ۸۸)

اینکه فرشته مقرب غیب دان حامل وحی، ریزه‌خور خوان بنده خدایی باشد، آنقدر اغراق در خود دارد که دیگر نیاز به کلام دیگری نباشد، اما شاعر به این مورد اکتفا نمی‌کند و او را با «هزار پنجه» توصیف می‌کند تا بر رونق اغراق بیفزاید.

همو در وصف قدرت و جنگاوری ممدوح می‌گوید:

بسه سر دست کوه و دریا را
روزی از روی امتحان برداشت
دهن بحر تا به سینه ببرد
کمر کوه تا میان برداشت
سپر ماه را به نوک سنان
جو جو از راه کهکشان برداشت

(مجیرالدین، ۴۶)

ممدوح نظامی «روزی‌ده اصل امهات» است:

فیض تو که چشمه حیات است
روزی‌ده اصل امهات است

(نظامی، لیلی و مجنون، ۵۵)

و این فرانمایی هنری در بیان حس شوریدگی فرهاد:

چو سوی قصر او نظاره کردی
به جای جامه، جان را پاره کردی

(نظامی، خسرو و شیرین، ۱۶۰۴)

اگرچه همه شاعران مکتب آذربایجانی از اغراق به‌وفور در شعر خود استفاده کرده‌اند و اغراق ویژگی سبکی مشترک بین همه آن‌هاست، اما انصافاً مبالغه‌هایی که خاقانی در شکوه از روزگار و وصف حال خود در شعرش وارد کرده‌است، چیز دیگری است. مثلاً در گونه حبسیه و در توصیف لاغری و نحیفی خود می‌گوید:

نیم‌جان دارم و جان سایه ندارد به زمین
من به جان می‌زیم و سایه جان است تنم
از ضعیفی که تنم هست، نهان گشت چنانک
سال‌ها هست که در آرزوی خویشتم
گر مرا پرسى و چیزی به تو آواز دهد
آن نه خاقانی باشد که بود پیرهنم

(خاقانی، ۹۶۶)

جای دیگر در همین مضمون گوید:

دور از تو ز «بی‌تنی» که هستم
چون وصل تو، هست بی‌نشانم

(خاقانی، ۹۶۰)

در این شعر، ترکیب‌های پارادوکسیکال و اغراق‌آمیز «بی‌تنی» و «هست بی‌نشان» در فرمانمود تصویری لاغری شاعر، عاطفی و تازه هستند.

خاقانی در مورد غم و اندوه (آتش دل) چنین تصویر فرامایانه و بدیع می‌سازد:

تسرم که چو صبرم از غم تو نسام تو بسوزد از زبـانم
 فریاد کسز آتش دل من فریاد بسوخت در دهانم
 (خاقانی، ۹۶۰)

ترسیدن پدیده‌ها و اشیا خود امری به‌غایت خارج از واقعیات هستی است، اما اینکه ترس توان بردن خاصیت آتشی (آتش بودن) از آتش و آبی (آب بودن) از آب را داشته باشد، خود شبیه اعجازی دیگر است:

ای تیغ تو آب روشن و آتش ناب آبی چو خماین، آتشی چون سیماب
 از هیبت آن آب آتش تاب رفت آتشی از آتش و آبی از آب
 (خاقانی، ۱۲۶۸)

خاقانی فراوانی اشک خود را این‌چنین فرامی‌نماید:

شورش دریای اشک من به زمین رفت بر تن ماهی شکنج مـرار برافکند

(خاقانی، ۸۸۲)

این اعتقاد قدما معروف است که زمین بر شاخ گاوی است و آن گاو بر پشت ماهی‌ای قرار گرفته‌است. برپایه این باور، شاعر می‌گوید اشکش حتی به آن ماهی در آن عمق از زیر زمین می‌رسد و آن ماهی را (که همیشه باید ساکن باشد تا زمین هم آرام باشد)، مثل مار به پیچ‌وتاب می‌افکند. (ظاهراً در این بیت «شورش» در مفهوم «شوری» به کار رفته‌است).

مجیرالدین هم در هجران یار، آن‌چندان گریسته‌است که می‌شود در اشکش «سماری» راند:

هر شبی بر اشک چشمم تا به روز دست هجرانت سماری می‌کشد

(مجیرالدین، ۲۲۱)

در ادبیات فارسی دل به گرمی و سوزش متّصف است و در مقابل آه، هم به سردی موصوف است و هم به گرمی. خاقانی در وصف سردی آهش گوید:

در بابل آگـر نهند شمعی زاین جا بکشم بـه باد سردش

(خاقانی، ۹۲۹)

نکته ظریف سازنده اغراق در این بیت، علاوه بر اغراق در قدرت و سردی آه (که از مسافتی بعید، شمعی را خاموش می‌کند)، انتخاب «بابل» به‌عنوان جایگاه شمع است. بابل نماد ساحری است و خاقانی با خاموش کردن شمع بابلیان توانایی‌های «خود» را در ساحری شاعرانه به رخ می‌کشد.

خاقانی گرمی آه و نیروی تأثیر ناله‌اش را هم با همان شیوه مبالغه‌آمیز فرامی‌نموده‌است:

از ناله، هفت چشمه گردون شکافتم وز آه، چـار گوشه عالم بسوختم

هر جوهری که بود بر این تخت لاجورد از شعله‌های آه دمـادم بسوختم

از تفّ دل شرار به صحرا چنان زدم کز دود، مـهره در سر ارقم بسوختم

(خاقانی، ۹۳۷)

یکی از جایگاه‌ها و خاستگاه‌های اصلی اغراق در شعر مکتب آذربایجانی، مفاخره است. خودنمایی یا بزرگ‌نمایی خود و نازش فراتر از هنجار به خود و توانایی خود، از مهم‌ترین و پررنگ‌ترین انواع فرامی‌نمایی در شعر مکتب آذربایجانی است. درست است که مفاخره از دیرباز در شعر فارسی وجود داشته‌است، اما بسامد بالای آن در مکتب آذربایجانی، به‌ویژه دیوان خاقانی، و اهتمام شاعران

حس فرانمایی شده خشم و پرخاشگری خاقانی را نسبت به پدرش شاهدیم. ناسزا از پربسامدترین الگوهای فرانمایی حسی-هیجانی است که در شعر مکتب آذربایجان به فراوانی وارد می‌شود و تصاویر فرانمایانه با هیجانات تند و مبالغه‌آمیز از تجربه «دیگری» به‌نمایش می‌گذارد:

زین خـــــــام قلتبان پدري دارم	کز آتش آفـــــــريد جهاندارش
همزاد بـــــــود آزر نمرودش	استاد بوده يـــــــوسف نجارش
با آنکه بهتـــــــرين خلف دهرم	آيد ز فضل و فطنت مـــــــن عارش
کای کاش جـــــــول هستی خاقانی	تا این سخنوری نبـــــــدی کارش

(خاقانی، ۱۱۹۷)

مجیرالدین رقبای شعریش را «گاو سامری» (گیج و گول، رفاه‌زده و پر از بانگ دروغین) می‌بیند و کنایه می‌زند که شعر آنان فقط نزد «مشتی خر» مقبولیت و خریداری دارد (خشمی نمودیافته در واژگان حقارت‌آمیز مشت‌ی و خر). درعوض خود را «خوشه» پربار و شکفته (اما پای مال گاو) معرفی می‌کند که درعین‌حال، خوراک هنری رقبای (گاو) را فراهم می‌کند (اشاره‌ی ضمنی به سرقت ادبی رقبای از مضامین و ابداعات هنری مجیر):

چو گاو سامری اندر قبول مشت‌ی خر	که مایه همه‌شان یا زر است، یا آوا
من از ز گاو شدم پایمال نه شگفت	که برج طالع مــــن خوشه بود در مبدا

(مجیرالدین، ۵)

مدح، عرصه جولان ممدوح و محل انواع مضامین و شگردهای فرانمایانه در شعر فارسی است. در سایه مدح، ابرقهرمانانی با قوای جسمانی فرانسائی، فضائل اخلاقی آرمانی و نیروهای قدسی و فرازمینی خلق می‌شوند که هیجانات و حسیاتی خارق‌العاده در مادح می‌آفرینند. بخش بزرگی از ادب کهن فارسی و از جمله شعر مکتب آذربایجان، میدان هنرنمایی و فصاحت گویندگان در موضوع مدح است که در نوع خود، فرانمایانه‌ترین مضمون و گونه‌ی هنری در شعر است:

فرخنده خسروی است که در جنب هم‌تتش	نه چرخ و هشت خلد و دو گیتی محقر است
گــــر هر کسی مسخر دور سپهر شد	بنگر بــــدو که دور سپهرش مسخر است
عرش مجید پیش دلش کم ز خردلی است	بحر محیط پیش کفش کم ز فرغر است
خورشید نزد عرصه قدرش چو پشه‌ای است	سیمرغ پیش مخلب قهرش کبوتری است

(مجیرالدین، ۴۱)

هم‌چنان که گفتیم، اغراق را به یک دو سازه یا روش نمی‌توان محدود کرد و ظهور آن در متن، حاصل خلاقیت است. اما روش‌هایی نظیر بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی (با تشبیه، استعاره، تمثیل، اسطوره، تلمیح، کاف تصغیر، دشنام)، مقایسه دو امر، استفاده از نمادها و علائم مبین کمیت و اندازه نظیر اعداد، واحدهای اندازه‌گیری، و نیز وابسته‌های عددی برای شکل‌گیری اغراق در متن موثر و پرتکرارند.

۲-۷. فرانمایی با استعاره‌های تهکمه و تبعیه

اگرچه انواع استعاره، به‌طور کلی می‌تواند جلوه‌هایی از فرانمود تصویری در متن باشد (بیش‌ازهمه تشخیص که در خصلت انسان‌انگاری فرانمایی نقش اساسی ایفا می‌کند) اما جنبه فرانمایی حسی و فراروی از واقعیت در برخی استعارات قوی‌تر است. مصداق استعاره تهکمه با مضمون این مثل که «برعکس نهند نام زنگی، کافور» مطابقت دارد، یعنی گاهی شاعر از سر خشم، یا تحقیر و توهین

و یا طنز، کلمات و یا افعال را به شکل معکوس و متناقض با منظور خود استعمال می‌کند. این استعاره در زبان غیرادبی هم پرکاربرد است؛ مثلاً به کسی که کار نادرستی انجام داده‌است، می‌گویند: «آفرین». البته در این گونه مواقع، لحن ملامتگر و ناهمگونی سخن با اقتضای حال، منظور توبیخ‌آمیز و ناخرسندی گوینده را نشان می‌دهد.

خاقانی، در تصویر بسیار جالبی که برای مفهوم ناامیدی در عشق می‌آفریند، خطاب به معشوق می‌گوید: امید و عشقم را به سان دانه‌ای «در زمین کردی» با این وعده که سرو سامانی به کار عشقم بدهی، اما به کلی از من و کار عشقم غافل. و عاقبت، حرف آخر را با استعارهٔ تهکمیه، عاطفی‌تر و اثرگذارتر می‌سازد: «با زحمت‌های من؟ یا خسته نباشی از این همه زحمت.»

امیدم در زمین کردی که کارت بر فلک سازم زهی فارغ ز کار من، چنین در کار من چونی؟

(خاقانی، ۹۹۸)

جای دیگر از «نوش کردن» زهری که یار در کامش می‌ریزد می‌گوید:

صد زهر بیامیزی و در کام دلم ریزی چون نوش کنم، زهری زان صعب‌تر آمیزی

(خاقانی، ۱۰۳۲)

همچنین «کریمان» زمانه‌اش را چنین می‌بیند:

پیش ما بینی **کریمانی** که گاه مائده ماکیان بر در کنند و گربه در زندان سرا

گر برای شوربایی بر در اینها روی اولت سکتا دهند از چهره آنگه شورا

(خاقانی، ۳۱)

مجیرالدین می‌گوید «امید» نداشته‌است که به این همه غم و بیچارگی گرفتار شود:

در کوی توام سینهٔ پر سوز افکند وز روی توام دور بدآموز افکند

امید نبودم کوه بدین روز افتم شب‌های غم توام بدین روز افکند

(مجیرالدین، ۳۹۹)

استعارهٔ تبعیه، استعاره در فعل است؛ این نوع استعاره به ویژه آن‌گاه که به جای فعل از مصدر کامل استفاده شود (وجه مصدری) از زیبایی و لطافت خاصی برخوردار خواهد بود. این نوع استعاره (همراه با مصدر کامل به جای فعل)، از مختصات اصلی شاعران **سبک هندی** در خلق تصاویر خیالی است که نشانه‌های نخستینش را در شعر مکتب آذربایجانی می‌توان یافت:

خواست **پریدن** چمن از چـابکی خواست **چکیدن** سمن از نـازکی

(نظامی، مخزن‌الاسرار، ۴۹)

ز تـرّی خواست اندامش **چکیدن** ز بـازی زلفش از دستش **پریدن**

(نظامی، خسروو شیرین، ۲۱۱)

۳-۷. فرآینمای احساس با پارادوکس

از جملهٔ شگردهای بیانی که در مسیر بیان حسیات و عواطف، کج‌تابی‌های منطقی و هنری ایجاد می‌کند، سازه‌های هنری مبتنی بر تضاد و پارادوکس است. شعرای نامدار این مکتب، در جریان فرآینمای عواطف و احساسات بشری و پرداخت عمیق‌تر ارتباط جهان درونی آدمی با دنیای بیرونی، از انواع روش‌های عادت‌گریز و برجسته‌ساز متناقض‌نمایی در شعر خود بهره جسته‌اند (رک. اسکویی:

هر شب ز دست هجرش چندان به یارب آیم کز دست من همه شب یارب به یارب آید
(خاقانی، ۱۹۴)

۵-۷. فرانمایی احساس با تنسیق الصفات

از میان آرایه‌های ادبی پر کاربرد در مکتب آذربایجانی، که نقش مهمی در فرانمایی احساس دارد، باید به آرایه تنسیق الصفات نیز اشاره کرد. در تنسیق الصفات، چندین آرایه و تصویر و تلمیح و حتی اسطوره دست به دست و زنجیروار از پی هم می‌آیند تا تأثرات عمیق و احساسات فراگیر و چندبعدی گوینده را فرانمایی نماید. در این آرایه، شاعر برای موصوف واحد، چندین صفت به دنبال هم برمی‌شمارد. این صنعت بیشتر در مضامین مدحی، هجوی-انتقادی و عاشقانه به کار می‌رود. در تنسیق الصفات، شاعر با ردیف کردن اوصاف بسیار، به برون‌ریزی حسی و عاطفی در مورد شخصیت مورد نظر می‌پردازد. بدین سان تنسیق الصفات نقش مؤثری در فرانمایی احساس شاعر نسبت به «دیگری» دارد.

مجیرالدین از تنسیق الصفات برای فرانمایی محامد ممدوح بهره یافته‌است:

مصاف افروز دشمن سوز، شاه نیمروز آن کو در این ملک است کافی رای وافی عهد صافی ظن
ملک تائید بدرآیین، فلک تائیر کوه‌آلت نهنگ آسب بی‌رآفت، پلنگ آشوب شیرافکن
(مجیرالدین، ۱۴۵)

و این ابیات:

قضا کمین فلک صولت ستاره حشر سکندر آیت و جمشید ملک و خضر بقا
محیط کوه رکاب آسمان صاعقه چشم سپهر عرض جناب آفتاب ابر عطا
(مجیرالدین، ۱۵)

خاقانی در تغزل، خطاب به معشوق و در مقام استرحام و شکوه‌های عاشقانه، چندین صفت از اوصاف یار را ردیف می‌کند تا در واحد یک مصرع یا یک بیت، به شکل پرننگ و برجسته، حسیات خود را فرا نموده باشد:

لاله‌رخا، سمن بـرا سرو روان کیستی؟ سنگدلا، ستمگ بـرا، آفت جان کیستی؟
تیرقدی، کمان کشی، زهره‌رخ و مهوشی جانت فدا که بس خوشی، جان و جهان کیستی؟
(خاقانی، ۱۰۴۳)

در هجو هم از این صنعت برای تقویت کلام حسی بهره می‌یابد (نقش کاف تصغیر در تقویت و برجسته‌سازی لحن و تصاویر تحقیرآمیز، قابل توجه است):

این گربه چشمک، این سگ گوری غرک سگسارک، مخز شک، زشت کافرک
با من پلنگ سارک و روباه طبعک است این خوک گردنک، سگک دمنه گوهرک
بوده سگ در من و اکنون بـه بخت من شیرک شده‌است و گرگک و از هر دو بترک
(خاقانی، ۹۳۲)

۶-۷. فرانمایی با روش‌های تعلیلی و استدلالی

همان‌گونه که اشاره شد، اهتمام اصلی در فرانمایی احساس، نه در بیان احساس، بلکه در تعبیر و تفسیر احساس و ابراز جهان درونی انسان است. ذکر دلایل شاعرانه و تعلیل‌های هنجارگیز می‌تواند در فراروی از واقعیات و حدت بخشیدن بر ادراک از حسیات تجربی نقش مهمی ایفا نماید. شاعران مکتب آذربایجانی اهل استدلال و تعلیل‌اند و انواع شیوه‌های تعلیلی (تمثیل، اسلوب معادله،

جای دیگر، سفیدی موی ممدوح را چنین تفسیر می‌کند:

بر سرت جای جای موی سپید
 نه ز عذر سپهر کین توز است

سایه‌بانی است بر تو بخت سپید
 آن سپیدی بخت دلسوز است

(خاقانی، ۱۱۰۳)

نتیجه‌گیری

مسئله اصلی تحقیق حاضر، بررسی انواع و شگردهای فرانمودهای هنری در مضامین و روش‌های سبکی و زیباشناسی مکتب آذربایجانی بود و از انجام آن این نتایج به دست آمد:

حسی و تجربی بودن تصاویر و مضامین که برای عینیت‌بخشی به ذهنیت فرارونده و تخیل نامحدود شاعر فراخوانده شده‌اند، از ویژگی‌های مهم شعر آذربایجانی است. این خصوصیت از واژه‌گزینی تا آرایش‌ها و صورت‌سازی همه‌جا با شاعران این سبک همراه است. آنچه در صنعت‌سازی و صورت‌پردازی در اهم اولویت برای این شاعران قرار دارد قابل‌درک و نزدیک به تجربه و زندگی انسان بودن این عوامل است. صفت عمومی شاعران آذربایجانی در شرح وقایع و تجربیات زندگی است؛ این صفت البته هیچ منافاتی با غرقه شدن در دریای خیال و یا فرورفتن در بحر اغراق ندارد، بلکه خود به‌نوعی مکمل و تقویت‌گر عاطفه، احساس و هیجان در این شعر به شمار می‌آید؛ به نظر می‌رسد که شکوفایی مضامین و موضوعات جدیدی نظیر مرثیه‌ها و شکواییه‌ها و حماسه‌های شخصی و همچنین ورود و شیوع مسائل مختلف فرهنگی در شعر، همه ماحصل فرانمایی احساسی شاعران این مکتب است. دیگر مؤلفه‌های اصلی فرانمود یعنی انسان‌انگاری، تفرد (فردیت)، اعتراضی بودن و فراروی از واقعیت جزو خصوصیات مهم مکتب آذربایجانی است.

فرانمایی احساس در اغلب مضامین و موضوعات شعری مکتب آذربایجانی وجود دارد، اما مهم‌ترین و پربسامدترین محتوای فرانمایی‌شده در این شعر را می‌توان در سه محور به این شرح تقسیم‌بندی نمود: فرانمایی خود، فرانمایی دیگری و فرانمایی غم و رنج شخصی و اجتماعی. در هریک از این مضامین، فرانمایی هنری، موجب تقویت و تأکید بار عاطفی و هیجانی کلام و اثرگذاری عاطفی عمیق بر مخاطب است.

اغلب سازه‌های هنری، ابزارهای بلاغی (تشبیهات، استعارات، کنایات، اشارات، تلمیحات و...) و منظوره‌های هنری-گفتمانی موجود در لایه‌های مختلف زبانی و سبکی این شعر، در خدمت تصویرگری خیال و مفهوم‌سازی فرانمایانه عواطف، حسیات و اندیشه‌های تجریدی منظور نظر شاعران این مکتب است. اما آنچه بیش‌ازهمه در تقویت فرانمایی احساس و برون‌ریزی مکنونات روحی و اندیشگانی در شعر مکتب آذربایجانی کاربرد دارد، عبارت است از روش‌های تکرار (از واج تا عالی‌ترین سطوح نحوی کلام)، اغراق (و انواع آن)، تضاد و پارادوکس و تنسیق‌الصفات (تشبیه+تلمیح)، نماد و استعاره و شیوه‌های تعلیلی کلام.

منابع

- اسکویی، نرگس (۱۳۹۱). «سبک آذربایجانی: انسان در میانه طبیعت و خدا»، نقد ادبی، سال پنجم، شماره ۲۰، صص ۴۹-۷۲.
- اسکویی، نرگس (۱۳۹۲). «نقش تکرار در شعر سبک آذربایجانی»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، دوره ۴، شماره ۶، صص ۱۱-۳۵.
- اسکویی، نرگس (۱۳۹۳ الف). «متناقض‌نما در شعر سبک آذربایجانی»، متن‌پژوهی ادبی، دانشگاه علامه طباطبایی، دوره ۱۸، شماره ۶۱، صص ۱۰۷-۱۳۵.
- اسکویی، نرگس (۱۳۹۳ ب). «انقلابی در برابر مدح در شعر سبک آذربایجانی»، پژوهشنامه ادب غنایی، شماره ۲۳، صص ۹-۲۶.
- اسکویی، نرگس (۱۳۹۴). «شیوه‌های تعلیلی شاعران مکتب آذربایجانی»، شعرپژوهی، شماره ۲۳، صص ۳۰-۴۸.
- اسکویی، نرگس (۱۳۹۸). «جلوه‌هایی از رمانتیسم در شعر خاقانی»، ادب فارسی، شماره ۲۳، صص ۸۳-۹۹.
- خاقانی شروانی (۱۳۷۵). دیوان اشعار، جلد اول و دوم، ویراسته دکتر میرجلال کزازی، تهران: مرکز داد، سیما (۱۳۸۳). فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ دوم، تهران: مروارید.
- دوباتن، آلن (۱۳۹۰). تسلی بخش‌های فلسفی، ترجمه عرفان ثابتی، تهران: ققنوس.
- دیلتای، ویلهلم (۱۳۹۴). شعر و تجربه، ترجمه منوچهر صانعی، تهران: ققنوس.
- زمانیان، مهدی (۱۳۸۱). «اکسپرسیونیسم و ادبیات»، کتاب ماه ادبیات، شماره ۵۴ و ۵۵، صص ۳۴-۳۹.
- شپرد، ان (۱۳۸۲). مبانی فلسفه هنر، مترجم علی رامین، تهران: علمی و فرهنگی.
- ضمیران، محمد (۱۳۹۳). مبانی فلسفی نقد و نظر در هنر، تهران: نقش جهان.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۸). «جمال‌شناسی اغراق در سبک هندی»، کهن‌نامه ادب فارسی، دوره ۱۰، شماره ۲، صص ۲۹۳-۳۳۲.
- فلدمن بارت، لیز (۱۳۷۸). هیجانان چگونه ساخته می‌شوند، مترجم میرجواد حسینی، تهران: تمدن علمی.
- فلکی شروانی (۱۳۴۳). دیوان اشعار، به تصحیح شهاب طاهری. تهران: ابن‌سینا.
- کادن، جی، ای (۱۳۸۱). فرهنگ و ادبیات و نقد، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
- گدانسیلو. جی. پاتریشا (۱۳۸۵). «سبک‌های هنری در تصویرگری کتاب»، کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۱۰۴-۱۰۶، صص ۲۰۱-۲۰۶.
- مجیرالدین بیلقانی (۱۳۸۵). دیوان اشعار، تصحیح محمد آبادی، تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز
- مددپور، محمد (۱۳۷۷). حکمت معنوی و ساحت هنر، تهران: سوره
- مهمستی گنجوی (۱۳۷۱). رباعیات، جمع و تدوین احمد سهیلی خوانساری، چاپ اول، انتشارات ایرانی
- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۴). مخزن الاسرار، تصحیح برات زنجانی. تهران: دانشگاه تهران.
- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۶). شرفنامه، تصحیح بهروز ثروتیان. چاپ اول. تهران: امیرکبیر.
- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۹). لیلی و مجنون، تصحیح بهروز ثروتیان. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.
- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۰). خسرو و شیرین، تصحیح حسن وحید دستگردی. چاپ دوازدهم. تهران: قطره.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۹). گزاره‌گویی (اکسپرسیونیسم) در ادبیات نمایشی، تهران: سروش.



Paradigmatic and Syntagmatic in the Persian Literature (Majābāt): Jakobson's Perspective

Haidar Naeem Hamza Al Zoamil 

Assistant professor, Department Archeology, University of Al Qadisiyah, Al-Diwaniyah, Iraq. E-mail: haider.alzoamil@qu.edu.iq

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 22 June 2024

Received in revised form 21
May 2024

Accepted 10 August 2024

Published online 08 September
2024

Keywords:

Paradigmatic, Syntagmatic,
Prague School, Jakobson,
Mujabat, Parody.

ABSTRACT

Paradigmatic and Syntagmatic are two theories of linguistics. According to Jakobson, these two processes appear figuratively and virtually in verbal art and are considered a method for identifying literary and artistic styles. Persian literature has several distinct literary periods that can be categorized stylistically based on the poets' inclination toward these axes. In different periods of the Persian language, we observe works that are composed in response to and in the same form and style as famous works, which are referred to as "mujāvāt" in literary terminology. The characteristic feature of these poems is the presence of linguistic signs that guide the audience to the intention and author of the poem. The importance of the art of response, which is specific to Iranians, lies in its role in expanding and disseminating poetry in terms of meaning and placing it in an unfinished and continuous space. Therefore, due to its significance and position in Persian literature, this article examines the literary role and functioning of linguistic axes in some responsive poems using a descriptive-analytical approach. The results of this study demonstrate that poets have paid attention to this matter by aligning their responses with the intended axis and in accordance with it.

Cite this article: Naeem Hamza Al Zoamil, H. (2024). Paradigmatic and Syntagmatic in the Persian Literature (Majābāt): Jakobson's Perspective. *Persian Language and Literature*, 77 (249), 149-164 <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.57226.3512>



© The Author(s).

DOI: <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.57226.3512>

Publisher: University of Tabriz.

جانشینی و همنشینی واژگان در ادبیات فارسی (مجابات): دیدگاه یاکوبسن

حیدر نعیم حمزه الزوامل

استادیار، گروه باستان شناسی، دانشگاه القادسیه، الدیوانیه، عراق. رایانامه: haider.alzoamil@qu.edu.iq

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	محور جانشینی و همنشینی دو محور در زبان شناسی است. از دید یاکوبسن این دو فرایند، در هنر کلامی به ترتیب در دو نقش استعاری و مجازی ظاهر می‌شوند و روشی برای تشخیص سبک‌های ادبی و هنری به شمار می‌روند. ادبیات فارسی چندین دوره مشخص ادبی دارد که براساس گرایش شعرا به این محورها، می‌توان آن‌ها را سبک‌شناسی کرد. در ادوار زبان فارسی، آثاری را مشاهده می‌کنیم که در جواب و استقبال از آثار مشهور و به همان قالب و سبک با محور همنشینی و جانشینی سروده شده‌اند که در اصطلاح به آن‌ها «مجابات» گفته می‌شود. ویژگی این دست اشعار، وجود نشانه‌هایی در کلام است که مخاطب را به سرمشق و سراینده آن هدایت می‌کند. اهمیت فن جواب که مختص ایرانیان است در این است که سبب گسترش و فراگیری شعر از لحاظ معنایی می‌شود و آن را در فضایی ناتمام و ادامه‌دار قرار می‌دهد. از این رو، به سبب اهمیت و جایگاه فن مجابات در ادبیات فارسی، در این مقاله با شیوه توصیفی تحلیلی به بررسی نقش ادبی و نحوه کارکرد محورهای زبانی همنشینی و جانشینی در برخی از اشعار جوابی پرداخته شده‌است. نتایج به دست آمده از این تحقیق نشان می‌دهد شاعران در جواب‌گویی‌های خود مطابق محور مدنظر سرمشق و متناسب با آن به این امر اهتمام ورزیده‌اند.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۰۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۳/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۲۰ تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸	
کلیدواژه‌ها: محور جانشینی، محور همنشینی، مکتب پراگ، یاکوبسن، مجابات	

استناد: الزوامل، حیدر نعیم حمزه. (۱۴۰۳). جانشینی و همنشینی واژگان در ادبیات فارسی (مجابات): دیدگاه یاکوبسن، *زبان و ادب فارسی*، ۷۷ (۲۴۹)، ۱۴۹-۱۶۴.

<http://doi.org/10.22034/perlit.2024.57226.3512>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

مقدمه

اصل جانشینی^۱ و همنشینی^۲ همانند سایر دستاوردهای نظریه‌های زبان‌شناسی در بررسی و تحلیل یک متن ادبی نقش مهمی ایفا کرده‌اند (چهارلنگ، ضامنی، مهرکی، ۱۴۰۰: ۳۹-۴۰). به‌طور کلی این امر در فهم دقیق، میزان زیبایی‌شناسی و تحلیل ادبی یک اثر بسیار کمک‌کننده است. مطابق این اصل، در زبان دو نوع پیوند جانشینی و همنشینی وجود دارد که اساس پیوند و رابطه بین نشانه‌ها یا به تعبیری اسکلت ساختار اثر است. در محور جانشینی، کلمات با توجه به وجه مشترک به‌جای یکدیگر قرار می‌گیرند و هویت پیدا می‌کنند اما در محور همنشینی، کلمات با چینش و نحوه قرارگیری در کنار هم در زنجیره گفتار نقش پیدا می‌کنند.

یاکوبسن^۳ با بهره‌گیری از این دو محور زبان‌شناسی برای تشخیص نقش ادبی گفتار و نشان دادن عنصری که ادبیت یک متن را تبیین می‌کند دو قطب «ترکیب» و قطب «انتخاب» را در نظریاتش مطرح می‌کند (یاکوبسن، ۱۹۸۹: ۴۰). به اعتقاد وی، ارتباط میان عناصر تشکیل‌دهنده زبان هم بر مبنای ترکیب است که بر ویژگی خطی یا افقی زبان استوار است، و هم مبتنی بر انتخاب و جای‌گیری در ویژگی عمودی زبان است که بر اساس رابطه مشابهت یا همسنگی انجام می‌شود. او این دو قطب را زایشگاه زبان و سازنده مجاز و استعاره می‌داند.

بر اساس آنچه از نظریات یاکوبسن برمی‌آید و تحقیقات صورت‌گرفته در زبان فارسی، تمایز دوگانه محورهای همنشینی و جانشینی، سبک‌های ادبی را مرزبندی مشخصی می‌کند. این دو محور که یکی ساختاری و دیگری گزینشی است شیوه‌ای است که گویش‌وران زبان برای آفرینش ادبی و درک پیام زبانی از آن بهره می‌برند. کاربرد مجاز در سبک خراسانی و استعاره در سبک عراقی از سوی شاعران امری اثبات‌شده است؛ اما نظر به اینکه در این میان اشعاری وجود دارند که در جواب‌گویی به اشعار معروف شاعران متقدم و یا هم‌عصر سروده شده‌اند بررسی محورهای همنشینی و جانشینی در این دست اشعار که در ادبیات به‌عنوان مجابات اشتهار دارند ضرورت دارد. در فن جواب‌گویی فرضیه این است که شاعر بر اساس همان محور و نقش‌های ادبی به کار گرفته شده سرمشق عمل می‌کند. تمرکز و هدف تحقیق حاضر نیز در راستای بررسی همین امر است. روش انتخابی در این اثر توصیفی‌تحلیلی است.

۱. پیشینه پژوهش

یاکوبسن یکی از اندیشمندان و نظریه‌پردازان برجسته روسی است. مکتب زبان‌شناسی پراگ^۴ به همت وی در ۱۹۲۶ میلادی شکل گرفت و بنیاد بسیاری از مطالعات حوزه زبان‌شناسی را سبب شد. آثار و نظریات یاکوبسن تأثیر گسترده‌ای بر مطالعات زبان‌شناسی بر جای گذاشت. یکی از مهم‌ترین دستاوردهای یاکوبسون، قطب‌های استعاری و مجازی زبان است که بر اساس محور جانشینی و همنشینی شکل گرفته است. این دو محور که تا این زمان هم معتبر است ملاکی برای تشخیص سبک‌های ادبی به شمار می‌رود. در ادبیات فارسی، پژوهش‌های زیادی در باب ترجمه، شرح و تکمیل نظریات یاکوبسن شده است و تلاش‌های بسیاری از محققان در این زمینه صورت گرفته است. در این میان، پژوهش‌های صفوی در علم زبان‌شناسی بسیار راهگشاست. وی در کتاب *زبان‌شناسی به ادبیات*، در دو جلد در سال‌های ۱۳۷۱ و ۱۳۸۱ و نیز در کتاب *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*، در سال ۱۳۹۱ به معرفی، بررسی و تحلیل نظریات زبان‌شناسی می‌پردازد و مطالب ارزشمندی را درخصوص مکتب فرمالیسم روسی و ساختارگرایی به مخاطبان خود ارائه می‌کند. صفوی همچنین مقالاتی را با جنبه آموزشی در اختیار فعالین این حوزه قرار داده است.

¹ Paradigmatic

² Syntagmatic

³ Roman Jakobson

⁴ Prague linguistic circle

از جمله مقاله «بررسی ساختار ادب غنایی از دیدگاه زبان‌شناسی با تکیه بر نظریه نقش‌های زبانی یاکوبسن» در سال ۱۳۹۵ که صفوی در این مقاله، ضمن سبک‌شناسی آثار غنایی، به معرفی نظریه نقش‌های زبانی یاکوبسن می‌پردازد و توضیح می‌دهد که این نظریه چگونه به تحلیل ادبیات غنایی کمک می‌کند.

مقاله موردی «تناسب هنری در دو محور همنشینی و جانشینی شعر قیصر امین‌پور» از عباسعلی وفایی و زهرا علی‌نوری در سال ۱۳۸۹ که محقق با بررسی پنج دفتر شعری امین‌پور، تناسب‌هایی را که ارزش هنری بیشتری در اشعار شاعر دارد، تحلیل می‌کند. مقاله «سبک‌شناسی اشعار بیدل دهلوی با تکیه بر نظریه زبان‌شناسی قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن» از سمیه آقابابایی در سال ۱۳۹۸ در مورد بررسی شعر بیدل دهلوی و شیوه‌های زیبایی‌آفرینی اوست. این مقاله نحوه انتخاب و ترکیب «محور جانشینی» و «محور همنشینی» در شعر بیدل دهلوی را مورد بحث قرار می‌دهد. در مقاله «بررسی ویژگی‌های شعری شاملو و نزار قبانی با تکیه بر نظریه زبان‌شناسی قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن» از سمیه آقابابایی و زهره قربانی در سال ۱۳۹۹ ویژگی‌های شعری دو شاعر، شاملو و نزار قبانی، با استفاده از نظریه زبان‌شناسی قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن بررسی و تحلیل شده‌است. در این مقاله، از این نظریه برای تحلیل و بررسی استعاره‌ها و لغت‌های مجازی استفاده می‌شود و ویژگی‌های شعری این دو شاعر در این راستا مورد بررسی قرار می‌گیرند. مقاله «بررسی قطب استعاری و مجازی زبان در شرح شطحیات روزبهان براساس نظریه یاکوبسن» از فرزانه چهارلنگ، علی ضامنی و ایرج مهرکی در سال ۱۴۰۰ مقاله دیگری است که در آن با استفاده از نظریه یاکوبسن، قطب‌های استعاری و مجازی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند و نحوه استفاده از آن‌ها در شرح شطحیات روزبهان بررسی می‌شود.

عمده بحث این مقالات مربوط به بررسی و استخراج تناسب‌های هنری در اشعار افراد مورد تحقیق است. در باب مجابات در ادبیات فارسی نیز می‌توان به مقاله‌ای تحت عنوان «فن جواب‌گویی و تتبع در شعر فارسی» از ریکاردو زیپولی در سال ۱۳۷۴ اشاره کرد. موضوعی که در این مقاله بررسی می‌شود، ارتباط و تأثیر این دو عنصر شعری یعنی جواب‌گویی و تتبع در شعر فارسی است. نیز مقاله «بررسی مفهوم تعارض و انواع آن در فن جواب در شعر فارسی از آغاز تا قرن ششم» از یدالله بهمنی و مرضیه مالکی در سال ۱۳۹۴ که به بررسی تعارض شعری و انواع آن در فن جواب در ادبیات فارسی از ابتدای تاریخ تا قرن ششم می‌پردازد. اما تمایز اثر حاضر با آثار پیش‌گفته در این است که به‌جهت بررسی‌های کلی در بحث محورهای همنشینی و جانشینی در سبک‌های ادبی فارسی، از این مطلب، یعنی فن جواب جز در مواردی، غفلت شده و سعی ما بر آن است به‌صورت تلفیقی به بررسی عملکرد محورهای جانشینی و همنشینی در جواب‌گویی‌های ادبی براساس دیدگاه یاکوبسن بپردازیم.

۲. چارچوب نظری تحقیق

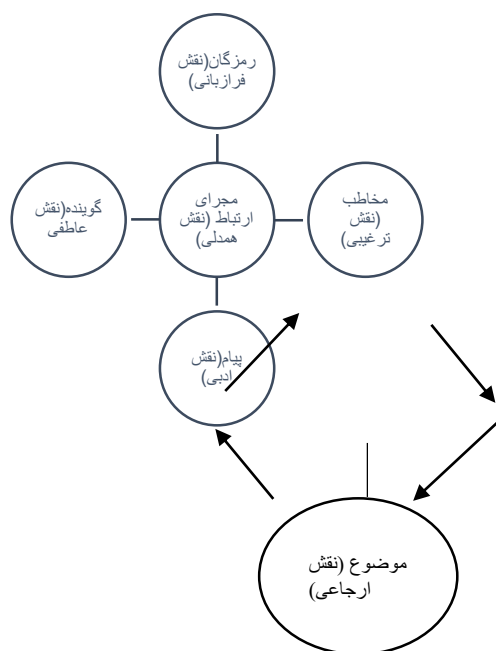
محورهای جانشینی و همنشینی از مباحث مهم مطرح‌شده در علم زبان‌شناسی است. کارکرد ویژه این دو محور کشف معانی درونی در ساختارهای زبانی است (رضایی، صدریان، ۱۳۹۸: ۴۵). واضع این دو محور، زبان‌شناس معروف سوئیسی، فردینان دوسوسور^۱ بنیان‌گذار مکتب صورت‌گرایی (فرمالیسم) روسی است. از نظر دوسوسور زبان دارای ساختاری نظام‌مند است که از روابط بین نشانه‌ها تشکیل می‌شود و ارزش هر نشانه تابع رابطه آن با نشانه‌های دیگر است (سجودی، ۱۳۹۵: ۱۵). او اصول تعیین‌کننده ساخت درونی زبان را به دو محور جانشینی و همنشینی تقسیم کرد. محور جانشینی محور عمودی کلام است که در آن اجزا برحسب شباهت جانشین یکدیگر می‌شوند و محور همنشینی، محور افقی کلام است که اجزای آن برمبنای مجاورت همنشین شده‌اند.

^۱ Ferdinand de Saussure

یکی از پیروان سنت نشانه‌شناسی سوسوری یاکوبسن (۱۸۹۶-۱۹۸۲) است. او پس از انحلال جنبش صورت‌گرایی به همراه برخی دیگر از فعالان حوزه زبان‌شناسی در دهه ۱۹۲۰ روسیه را به مقصد پراگ ترک کرد. شش سال بعد در سال ۱۹۲۶ حلقه زبان‌شناسی پراگ به کمک او و چند تن دیگر از زبان‌شناسان چک تشکیل شد و نظریات سوسور ادامه و گسترش یافت (رضایی، صدریان، ۱۳۹۸: ۴۶). این محفل ادبی نقش مهمی در شکل‌گیری مکتب ساخت‌گرایی داشت و فعالیت آن تا پیش از جنگ جهانی دوم ادامه داشت.

مشخصه زبان‌شناسی پراگ که تلفیقی از ساخت‌گرایی اروپایی و فرمالیسم روسی است این بود که رویکردی نقش‌گرایانه به زبان داشت. نخستین کسانی که در این مسیر به فعالیت پرداختند بر این باور بودند که برای ادبیات و انواع گونه‌های ادبی باید دلیلی زبان‌شناختی یافت. از این‌رو بیشترین تأکید مکتب ساخت‌گرایی پراگ، بر «نظام نقش‌مند» و «غایت‌مند» زبان بود. به این معنا که تغییرات زبانی، بی‌ربط و تصادفی نیستند بلکه همه در راستای رسیدن به یک هدف مشخص پیش می‌روند. از نظر گردانندگان این مکتب، زبان محصول فعالیت انسانی است و نظامی متشکل از ابزار مناسب برای بیان یک هدف خاص است که نیت انسان را از برقراری ارتباط نشان می‌دهد. از این‌رو همه عناصر درون نظام و ساخت زبان نقش خاصی دارند و خود زبان نیز قابلیت آن را دارد که در برابر بافت بیرونی، نقش‌های مختلفی را بپذیرد.

پژوهش‌های یاکوبسن نیز در راستای تبیین نقش‌های زبان بود. او ابتدا نموداری کلی از فرایند ایجاد ارتباط و عوامل دخیل در آن را طرح کرد و سپس براساس آن توانست طرحی منسجم از «نقش‌های زبان» را ارائه کند. به اعتقاد یاکوبسن پیامی که گوینده



برای مخاطب می‌فرستد زمانی مؤثر است که حاوی معنایی باشد، به همین جهت باید از سمت گوینده «رمزگذاری» و از سمت مخاطب «رمزگردانی» شود (آقابابایی، ۱۳۹۸: ۱۶). او فرایند ارتباط کلامی را متشکل از شش عامل مهم و سازنده می‌داند: موضوع، پیام، مخاطب...گوینده، مجرای ارتباطی، رمزگان.

از نظر یاکوبسن توجه پیام به هر کدام از این شش عامل باشد، سبب ایجاد یکی از نقش‌های متفاوت زبان می‌شود. این نقش‌ها عبارت‌اند از: نقش عاطفی (معطوف به گوینده)، نقش ترغیبی (معطوف به مخاطب)، نقش ارجاعی (معطوف به موضوع)، نقش فرازبانی (معطوف به رمزگان)، نقش همدلی (معطوف به مجرای ارتباطی) و نقش ادبی (معطوف به پیام). هر پیامی در قالب این شش نقش شکل می‌گیرد که نمودار آن را می‌توان این‌چنین ترسیم کرد: از دید یاکوبسن مهم‌ترین نقش زبان، نقش ادبی

است. او نقش ادبی زبان را زمانی مطرح می‌داند که خود پیام در کانون توجه باشد (صفوی، ۱۳۹۱: ۶۴)؛ یعنی زمانی که پیام توجه ما را به ساختار نحوی، زبان ادبی و الگوهای آوایی نهفته در خود پیام جلب می‌کند که یاکوبسن آن را نقش شعری می‌نامد. مهم‌ترین نحوه تجلی نقش شعری زبان در شعر، انتقال بعد استعاری و جانشینی زبان بر بعد همنشینی است. شعر با برجسته‌سازی همانندی‌های آوایی، وزنی و تصویری زبان را می‌پروراند و توجه را از معنای ارجاعی زبان به ساختمان صوری آن جلب می‌کند (اسکولز، ۱۳۷۹:

۴۹؛ شولس، ۱۳۷۳: ۴۱). در این کارکرد به سبب تأکید بر واژگان، نحوه جمله‌ها، گزینش واژه‌ها و... پیام به شکل بهتر و کامل‌تر فهمیده می‌شود.

یاکوبسن ملاک زبانی و تجربی نقش شعری را با شیوه انتخاب و ترکیب واژه‌ها مرتبط دانسته‌است. او با پذیرفتن نظریه سوسور مبنی بر دو اصل محورهای جانشینی و همنشینی زبان، در یکی از مقاله‌های خود با نام «قطب‌های استعاره و مجاز»، این دو فرایند را از منظر زبان‌شناسی بالینی مورد توجه قرار داد و ثابت کرد که انواع اختلالات زبانی، برحسب اختلال در نوع «انتخاب» و نوع «ترکیب» واحدهای نظام زبان صورت می‌پذیرد (یاکوبسن، ۱۹۸۹: ۱۵۹).

گزینش یا انتخاب مبتنی بر اصل هم‌ارزی، تشابه و فقدان تشابه، ترادف و تضاد صورت می‌گیرد، درحالی‌که همنشینی یا ترکیب، به معنی پدید آوردن توالی، بر مبنای مجاورت عناصری که در کنار هم می‌آیند محقق می‌شود (یاکوبسن، ۱۹۸۸: ۱۳۵). یاکوبسن قطب جانشینی را قطب ساخت «استعاره» و قطب همنشینی را قطب ساخت «مجاز» می‌نامد و می‌گوید: «گفتمان ممکن است به دو شیوه معنایی متفاوت شکل گیرد. یک موضوع ممکن است برحسب شباهت یا به واسطه مجاورت به دنبال موضوع دیگر بیاید که نمود آن‌ها به ترتیب در استعاره و مجاز می‌آیند» (یاکوبسن، ۱۹۸۹: ۱۶۰). او تعامل این دو عنصر را به ویژه در هنر کلامی بسیار مهم می‌داند و میزان استفاده از آن‌ها را، ملاکی برای تشخیص سبک‌های ادبی و هنری می‌داند (یاکوبسن، ۱۹۸۹: ۱۶۲؛ آقابابایی، ۱۳۹۸: ۱۲). به عنوان نمونه از نظر وی در سبک‌های رمانتیسیم و سمبولیسم فرایند استعاری تقدم دارند چون بیشتر از استعاره بهره می‌برند، ولی در سبک واقعیت‌گرایی یا رئالیسم مجاز، تسلط دارد چون بیشتر از مجاورت و ترکیب و تباین عناصر استفاده می‌کند همان‌گونه که در سروده‌های غنائی، ساختار استعاری غالب است درحالی‌که در سروده‌های حماسی، روش مجازی رایج است (یاکوبسن، ۱۹۸۹: ۱۶۳). براساس این دیدگاه می‌توان گفت در ادبیات فارسی، گرایش شاعران سبک خراسانی به سمت محور همنشینی و قطب مجازی بوده‌است اما در سبک عراقی توجهات بیشتر به محور جانشینی و قطب استعاری است (شاه‌حسینی، ۱۳۹۰: ۱۳).

همچنین از نظر یاکوبسن نثر دارای طبیعتی مجازی و شعر دارای طبیعتی استعاری است (چهارلنگ و دیگران، ۱۴۰۰: ۳۹) به گفته او «شعر بر اصل تشابه متکی است؛ توازن وزنی مصرع‌ها، یا هم‌ارزی واژه‌های متجانس، موجب طرح مسئله تشابه و تباین معنایی می‌شود بر عکس نثر که اساساً متکی بر مجاورت است. به این ترتیب، استعاره برای شعر و مجاز برای نثر ویژگی‌هایی بارز به شمار می‌روند» (یاکوبسن، ۱۹۸۹: ۱۷۰). نکته این است که از دید یاکوبسن می‌توان شیوه‌های متفاوت استعاری و مجازی را در سبک‌های گوناگون و در هنرهای مختلف بررسی کرد.

۳. ساختار تحقیق

یاکوبسن در نظریاتش بهره‌گیری از دو شگرد استعاری و مجازی را در سبک‌ها و هنرهای مختلف مطرح می‌داند از دید وی هیچ اثر ادبی را نمی‌توان یافت که کاملاً خالی از آن‌ها باشد. این شگردها در هنرهای کلامی سبب تصویرسازی و خیال‌پردازی آن می‌شود و یا آن را از صورت مستقیم و یک‌بعدی به صورت غیرمستقیم و چندبعدی تبدیل می‌کند (شمیسا، ۱۴۰۱: ۲۶). به عبارتی این دو عنصر، گفتار را از زبان عادی به نقش ادبی ارتقا می‌دهد؛ بنابراین برای بررسی یک اثر بایستی به میزان و کیفیت این دو عنصر در محورهای جانشینی و همنشینی توجه کرد.

در محور جانشینی صناعتی مانند «استعاره»، «تشبیه بلیغ» و «کنایه» که دارای معانی غیرمستقیم و چندوجهی‌اند و در محور همنشینی صناعات «ایهام»، «پارادوکس»، «تضاد»، «مراعات‌النظیر» و انواع «جناس» که بیشتر معنی مصرع را توضیح می‌دهند قرار دارند (آقابابایی و قربانی مادوانی، ۱۳۹۹: ۳۵). صناعات مربوط به محور جانشینی در حوزه علم بیان و صناعات مربوط به محور

همنشینی در حوزه علم بدیع بررسی می‌شوند که شامل بدیع لفظی و بدیع معنوی است. آثار ادبی نیز بر همین اساس و محور در سبک‌های ادبی جای می‌گیرند.

به عبارتی برای تبیین بیشتر این امر در ساختار تحقیق نخست نگاهی اجمالی به مختصات شعری و نحوه عملکرد محورهای زبان در سبک خراسانی و عراقی می‌اندازیم سپس به چستی مجابات و علل اهمیت آن در ادبیات فارسی می‌پردازیم و در آخر نمونه‌هایی از مجابات شاعران معروف با استخراج تناسب‌ها و صنایع به‌کاررفته در آن‌ها در محورهای همنشینی و جانشینی بررسی خواهد شد. در این پژوهش به بررسی جانشینی و همنشینی واژگان در بافت‌های شعری خراسانی و عراقی با تکیه بر مفهوم مجابات پرداخته می‌شود. جانشینی و همنشینی واژگان، دو مفهوم کلیدی در زبان‌شناسی و تحلیل ادبی هستند که نقش مهمی در خلق و تفسیر متون ادبی ایفا می‌کنند. اهمیت بررسی این مفاهیم در شعر فارسی به دلیل تأثیر آن‌ها بر ساختار و غنای زبانی آثار ادبی، انکارناپذیر است. هدف این تحقیق، بررسی نقش و کارکرد جانشینی و همنشینی واژگان در شعر خراسانی و عراقی و تحلیل آن‌ها براساس دیدگاه یاکوبسن است. در این راستا، سؤالات اصلی تحقیق شامل بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو مفهوم در دو دوره شعری مذکور و تأثیر آن‌ها بر غنای ادبیات فارسی خواهد بود. در این بخش، مبانی نظری مرتبط با جانشینی و همنشینی واژگان مورد بررسی قرار می‌گیرد. ابتدا به تعریف و توضیح مفاهیم جانشینی و همنشینی پرداخته می‌شود. سپس دیدگاه‌های یاکوبسن در این زمینه معرفی و بررسی می‌گردد. مرور پیشینه تحقیق و مطالعات مشابه نیز به‌منظور روشن شدن جایگاه و نوآوری این پژوهش انجام خواهد شد. این بررسی‌ها به ما کمک می‌کند تا با دیدگاه‌های مختلف درباره این دو مفهوم آشنا شویم و پایه‌ای نظری قوی برای تحلیل‌های بعدی فراهم کنیم.

ابتدا به بررسی مصادیق جانشینی واژگان در اشعار خراسانی پرداخته می‌شود و سپس نمونه‌های مشابه در اشعار عراقی تحلیل می‌گردد. همچنین، نمونه‌های همنشینی واژگان در هر دو دوره شعری بررسی می‌شود. درنهایت، نقش این واژگان براساس دیدگاه یاکوبسن تبیین می‌شود. این تحلیل‌ها به ما کمک می‌کند تا تفاوت‌ها و شباهت‌های جانشینی و همنشینی واژگان در دو دوره شعری را شناسایی کرده و تأثیر آن‌ها بر غنای ادبیات فارسی را بررسی کنیم. نتایج به‌صورت خلاصه و دقیق بیان می‌شود تا خواننده بتواند به‌طور کامل از یافته‌های تحقیق بهره‌مند شود. این بخش نشان می‌دهد که چگونه جانشینی و همنشینی واژگان می‌توانند به خلق مفاهیم جدید و ارتقای سطح زبانی و ادبی اشعار کمک کنند.

۴. محور همنشینی و جانشینی در سبک خراسانی و سبک عراقی

ادبیات فارسی دارای چندین سبک مشخص ادبی است. سبک خراسانی و سبک عراقی از سبک‌های مطرح ادبیات فارسی هستند. گرچه تعاریف متعددی از مفهوم و ویژگی سبک‌های ادبی وجود دارد اما ملاک تمایز این دو سبک ادبی در مختصات لفظی و معنوی است (وزین پور، ۱۳۸۱: ۱۵۰).

همان‌گونه که گفته شد صنایع لفظی (بدیعی) در محور همنشینی بررسی می‌شوند؛ یعنی ارتباط و تقابل کلمه با کلمات پس‌وپیش خود در زنجیره گفتار درحالی‌که صنایع معنوی (بیان)، در محور جانشینی بررسی می‌شوند (شمیسا، ۱۴۰۱: ۲۷). بدیع لفظی به وجود آورنده یا افزایش‌دهنده موسیقی کلام از نظر روابط آوایی است مانند صنعت تسجیع، تجنیس و تکرار. صنایع معنوی نیز شامل تشبیه، استعاره و کنایه است که در کلام معانی ضمنی ایجاد می‌کنند؛ بنابراین آنچه میان سبک خراسانی و عراقی تفاوت ایجاد کرده کاربرد صنایع ادبی و محوریت هر یک از دو قطب‌های مجازی و استعاری است. سبک خراسانی، بر توصیف و ساده‌گویی استوار است و از شعر همان معنایی افاده می‌شود که شاعر اراده کرده‌است. از این‌رو مشخصه بارز سبک خراسانی که از نیمه دوم قرن سوم آغاز و تا

پایان قرن ششم رواج داشته سادگی و روانی و خالی بودن از صنایع معنوی است. این ویژگی‌ها در شعر شاعران برجسته آن همچون رودکی، منوچهری، فردوسی و ناصر خسرو به‌خوبی نمایان است. در این سبک ادبی تشبیهات و استعارات، اندک و غالباً ساده، محسوس و قابل‌درک‌اند و شاعران بیشترین استفاده را از چرخهٔ همنشینی کلام داشته‌اند و اغلب عناصر در مجاورت همدیگر و بر همین محور توصیف شده‌اند (شاه‌حسینی، ۱۳۹۰: ۱۴-۱۵). به‌عنوان مثال توصیف فردوسی از کشیدن کمان در بیت زیر و توجه به محور همنشینی واژگان بسیار ظریف است.

خروش از خم چرخ چاچی بخاست

ستون کرد چپ را و خم کرد راست

آرایه‌های به‌کاررفته در این بیت براساس محور همنشینی عبارت‌اند از:

۱. صنعت تضاد میان «چپ» و «راست» همچنین «ستون»^۱ و «خم»؛
۲. تکرار در واج یا واج‌آرایی در حروف «خ» و «چ»؛
۳. صنعت جناس میان واژگان «راست» و «خاست».

سبک قرن هفتم تا اواخر قرن نهم به سبک عراقی معروف است. از خصیصه‌های مهم این سبک این است که توجه به صنایع شعری، بیان و بدیع زیاد می‌شود و شاعران به هنرهای مختلف ادبی که هرگز در شعر سبک خراسانی وجود نداشت دست می‌یابند (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۶۰). فراوانی استفاده از آرایش‌های سخن، به کار بردن ترکیبات و مفهوم‌های لطیف و بدیع، استفاده از واژه‌های عربی و آکندگی از تشبیهات، استعارات و کنایات زیبا و تازه به آثار این دوره جلوه خاصی بخشیده‌است. بر این اساس استفاده از محور جانشینی و قطب استعاری را می‌توان ویژگی بارز این سبک دانست. سروده‌های شاعران بزرگی چون سنایی، عطار، حافظ، سعدی، مولانا، نظامی و ... مؤید این امر است. از آنجاکه به گفته برخی در سبک عراقی، حافظ به دلیل استفاده کامل از بیان و بدیع و ایجاد روابط متعدد موسیقایی و معنایی بین کلمات گوی سبقت را از همگان ربوده‌است (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۴۳) مثالی از دیوان وی که استفاده از محور جانشینی را نشان می‌دهد می‌آوریم:

به دست مرحمت یارم در امیدواران زد

سحر چون خسرو خاور علم بر کوهساران زد

آرایه‌های به‌کاررفته در بیت حافظ در محور جانشینی:

۱. «خسرو خاور» استعاره از خورشید است؛
۲. «علم بر کوهساران زدن» کنایه از طلوع خورشید است؛
۳. «امیدواران» کنایه از خود شاعر است.

همان‌گونه که گفته شد مطابق دیدگاه یاکوبسن بررسی عملکرد فرایند انتخاب و ترکیب بر روی محور جانشینی و همنشینی یکی از روش‌های مقایسه سبک‌های ادبی است (یاکوبسن، ۱۹۸۹: ۱۶۲). مقایسه مشخصه‌ها و آرایه‌های دو نمونه شعری بالا به‌خوبی نشان می‌دهد زبان سبک عراقی نسبت به سبک خراسانی از پیچیدگی بیشتری برخوردار است. اساس شعر در سبک خراسانی، موزونی، حسن ترکیب و توجه به محور افقی زبان است اما در سبک عراقی با رواج غزل به‌جای قصیده، لفظ و گفتار شاعر تحت تأثیر قرار گرفته و دگرگون می‌شود. شعرا علاوه بر انسجام بیرونی کلام، به حسن باطنی آن و معنای رمزی و کنایی، توجه

ویژه نشان می‌دهند و به میزان زیادی از استعاره و تشبیه در اشعار خود استفاده می‌کنند؛ بنابراین می‌توان گفت خلاقیت، ابتکارات، شگردها و توجه به یکی از دو قطب ترکیب و انتخاب در محورهای همنشینی و جانشینی در شناخت دقیق ویژگی‌های سبکی و تمایز آن‌ها از هم بسیار مؤثر است (وفایی و علی‌نوری، ۱۳۸۹: ۹۹).

۵. جایگاه و نمونه همنشینی و جانشینی در مجابات شعری

برای بررسی جایگاه همنشینی و جانشینی در اشعاری که به شکل فن جواب‌گویی سروده شده‌اند دانستن تعریفی از این اصطلاح و مختصری از تاریخچه آن ضروری به نظر می‌رسد. مجابات به معنای سخنان جواب داده شده و از ماده «جواب» گرفته شده‌است و در اصطلاح شعری قدیم جواب شعر را به شعر دادن است تقریباً مرادف اصطلاح تتبع و استقبال که در عرف گویندگان امروز معمول است (دهخدا، ۱۳۹۰-۱۳۸۵، ج ۲: ۲۶۰۳).

برخی فن جواب را نوعی از تتبع و تقلیداتی می‌دانند که شعرا با استفاده از آن تعارض خود را با دیگر شاعران نشان می‌دهند (بهمنی مطلق و مالکی، ۱۳۹۴: ۷۴). برخی نیز آن را نوعی سرودن شعر به پیروی از سرمشقی پیشین دانسته‌اند (پیشگر و زارعی، ۱۳۹۰: ۳۳۵). تعاریف متعدد فن جواب نشان می‌دهد که جواب‌گویی از دیرباز میان شعرای ایرانی مرسوم بوده و به‌عنوان بخشی از سنت‌های شعری، در ادبیات فارسی برای خود جا باز کرده‌است. گرایش به جواب‌گویی در هر دوره جدا از انگیزه خود شاعران همچون طبع‌آزمایی، برتری‌جویی و یا تفاخر دلایل زیادی داشته از جمله یکی از راه‌های راه یافتن در دربار شاهان یا به‌عنوان چالش نبوغ و استعداد سخنوری و شاعری برای مطرح شدن میان مردم نیز محسوب می‌شده‌است.

بیشتر این مجابات هم به‌تبع اشعار شاعران بزرگ و سرآمد سروده شده‌اند. آنچه مسلم است ذوق و قریحه شعری در ماندگاری و ادبیت این تتبعات بسیار تأثیرگذار است. علت اهمیت این سروده‌ها در ادبیات فارسی این است که شعر الگو یا سرمشق را در یک مسیر و یک تجربه تازه قرار می‌دهد و راه را برای دیگر شاعران در استقبال از آن باز می‌کند طبیعتاً بهترین نتیجه‌ای که برای این امر می‌توان متصور شد این است که علاوه بر شهرت اثر از رکود و ایستایی آن جلوگیری کرده و به‌تدریج بر معانی آن افزوده خواهد شد.

از منظر نحوه اهتمام و جایگاه محور همنشینی و جانشینی در مجابات می‌پردازیم به یکی از مشهورترین اشعاری که برخی از شاعران بزرگ به جواب‌گویی آن پرداخته‌اند و بسیاری از شاعران معاصر هم علاقه‌مندی خود را به نظیره و نقیضه‌گویی از آن ابراز داشته‌اند.

غزل حافظ:

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را
به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

این بیت یکی از پررمزوارترین اشعار حافظ است که تاکنون تفاسیر زیادی بر آن شده‌است. هرکس بنا به فهم خود از واژگان و کاوش آن در محورهای افقی و عمودی زبان نظریاتی را در این باب ارائه داده‌اند که نمی‌توان هیچ‌کدام را رد کرد و این همان ویژگی چندبعدی بودن اشعار حافظ است؛ اما آنچه از ظاهر کلام برمی‌آید این است که حافظ در این بیت درصدد برجسته کردن و اهمیت ترک شیرازی است. در محور جانشینی «ترک شیرازی» از نظر کسانی که عرفان حافظ را مدنظر داشته‌اند می‌تواند کنایه از معشوق ازلی باشد اما در بعد ظاهری استعاره از معشوق زیباروست گرچه بعضی نیز آن را استعاره از ممدوح حافظ، شاه شجاع دانسته‌اند. «ترک»، خود مجاز به علاقه‌شبهت، یعنی اراده یک قومیت و یک منطقه به‌عنوان مظهر زیبایی است. «خال هندو» در

تعبیر عرفانی آن کنایه از زیبایی و صفات حق است و در تعبیر ظاهری، استعاره از یکی از جلوه‌های زیبایی معشوق است. «سمرقند و بخارا» در محور افقی مجاز جز به کل دارد که مقصود کل دنیا است.

اما بارزترین ویژگی شعری حافظ، به کار بردن صنعت ایهام است به طوری که «ترک شیرازی» جدا از مفهوم استعاری به دلیل متبادر کردن دو شخصیت در ذهن، دارای صنعت ایهام نیز هست که در محور همنشینی کلام بررسی می‌شود. در همین محور مراعات‌النظیر زیبایی بین «شیراز، هند، سمرقند و بخارا» و «دست و دل و خال» وجود دارد. در آخر، بررسی عملکرد محور همنشینی در این بیت وجود اغراق و مبالغه را در آن نشان می‌دهد و همین امر به زیبایی‌های این شعر افزوده‌است. وجود چنین بار شگرفی از معنا بسیاری از شاعران را بر آن داشته که به تتبع و جواب‌گویی آن بپردازند. شعرای معروفی چون صائب تبریزی و استاد شهریار و بسیاری دیگر از شاعران معاصر.

جواب صائب تبریزی به شعر حافظ:

هر آن کس چیز می‌بخشد، ز جان خویش می‌بخشد
نه چون حافظ که می‌بخشد سمرقند و بخارا را

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را
به خال هندویش بخشم سر و دست و تن و پا را

نکته‌ای که در باب جایگاه همنشینی و جانشینی در شعر صائب که در تعارض با شعر حافظ است وجود دارد گزینش کلمات در محور همنشینی است بدون اینکه در محور جانشینی تغییری ایجاد کند. قرار گرفتن «سر، دست، تن و پا» در محور عمودی به جای «سمرقند و بخارا» که مجاز از جسم مادی است و آن را از اغراق‌گویی خارج کرده‌است. همین مورد در شعر شهریار نیز مشهود است.

جواب استاد شهریار:

هر آن کس چیز می‌بخشد بسان مرد می‌بخشد
نه چون صائب که می‌بخشد سر و دست و تن و پا را

سر و دست و تن و پا را به خاک گور می‌بخشد
نه بر آن ترک شیرازی که برده جمله دل‌ها را

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را
به خال هندویش بخشم تمام روح و اجزا را

شهریار در تعارض با نظر صائب بر او خرده گرفته و ضمن تأیید سخن حافظ مبنی بر اهمیت ترک شیرازی تناسب «روح و اجزا» را که مجاز از تمام هستی شاعر است در جوابیه خود برگزیده‌است. بررسی این دو سروده در جواب شعر حافظ نشان می‌دهد این تعارض‌ها تنها در محور افقی زبان یعنی محور همنشینی رخ داده‌است ولی در محور جانشینی و استعاری از شعر سرمشق تبعیت دارند و به عبارتی عملکرد محورهای زبانی در مجابات با نمونه سرمشق مطابقت دارد. برای رد یا تأیید این امر درخصوص سایر مجابات و نحوه پیروی آن‌ها از محورهای زبان لازم است نمونه‌های بیشتری مقایسه و بررسی شود که در عنوانی به همین مضمون به آن می‌پردازیم.

فن مجابات که برخی آن را پدیده‌ای مختص ایرانیان دانسته‌اند (زیبوی، ۱۳۷۴: ۳۴) دو نوع است یک نوع آن جواب‌گویی جدی و نوع دوم جواب‌گویی طنز و هزل‌گونه است که به ترتیب آن‌ها را نظیره و نقیضه نامیده‌اند (نیکویخت، ۱۳۸۰: ۹۶). البته علاوه بر آن، فنون دیگری نیز وجود دارند که به حوزه فن جواب‌گویی بسیار نزدیک‌اند مانند اقتفاء، اقتباس، معارضه، مشاجره، مناظره، مشاجره، مهاجات و ... نظیره که یکی از روش‌های رایج در آفرینش بسیاری از سروده‌های زبان فارسی به شمار می‌رود به سرودن

اشعار جدی و درعین حال دارای خلاقیت و ادبیت دلالت دارد. شاعر در نظیره‌گویی یا استقبال به بازپروری مضامین شعری براساس مضامین سرمشق، علاقه نشان می‌دهد و براساس تعاریفی که از آن ارائه شده، نظیره‌گو جدا از مضمون شعر از ویژگی‌های ثابت آن، مانند وزن، قافیه و ردیف اشعار نیز می‌تواند وام‌گیری کند (همان: ۳۶). اشاره به سرمشق و شاعر، راه نظیره‌گو را از مقلد صرف مجزا می‌کند، مانند شهریار شاعر خوش‌ذوق تبریزی که در این فن دارای ابتکار است و توانسته یک‌سوم غزل‌های حافظ را در چارچوب شکل و قالب استقبال کند (طاهر، ۱۳۹۶: ۲۸۴).

حافظ:

حاصل کارگه کون و مکان این همه نیست باده پیش آر که اسباب جهان این همه نیست

شهریار:

تا بود خون جگر خوان جهان این همه نیست باده پیش آر که اسباب جهان این همه نیست

مقایسه ابیات فوق، توجه شهریار در جواب‌گویی را به محور جانشینی نشان می‌دهد. «خوان جهان» در تقابل با «کارگه کون و مکان» که هر دو مفهومی کنایی دارند و صنعت تشبیه هم در هر دو مورد قابل توجه است. مضمون کلی شعر یک حرف است و آن بی‌اهمیت بودن جلوه‌های مادی دنیا به سبب ناپایداری آن و توجه به خوش باشی. مصرع دوم هم که تضمین از بیت خود شاعر است.

یکی دیگر از نظیره‌های مشهور در ادبیات فارسی از دو شاعر بزرگ، مولوی و حافظ است:

شعر مولوی:

ساقیا برخیز و می‌در جام کن وز شراب عشق دل را دام کن

آتش بی‌باکی اندر چرخ زن خاک تیره بر سر ایام کن

و شعر حافظ:

ساقیا برخیز و درده جام را خاک بر سر کن غم ایام را

مضمون این اشعار برگرفته و اقتباس از شعر حکیم سنایی، شاعر قرن ششم هجری است. سنایی در یکی از غزلیات خود در داشتن حال خوش و نادیده گرفتن غم و اندوه زندگانی می‌گوید:

ساقیا برخیز و می‌در جام کن در خرابات خراب آرام کن

آتش ناپاکی اندر چرخ زن خاک تیره بر سر ایام کن

در استقبال و تأثیرپذیری مستقیم حافظ و مولوی از بیت سنایی تردیدی نیست. در محور جانشینی باید گفت به دلیل تضمین شعر سنایی، استعاره و کنایه موجود، بدون تغییر است. البته این نکته را باید در نظر داشت که «ساقی» در جایگاه استعاری گاه استعاره از معشوق آزلی، گاه معشوق زمینی و گاه به معنای لغوی یعنی شراب‌دهنده است و شاعران با دیدگاه‌های متفاوت آن را به کار گرفته‌اند. در محور همنشینی نیز به همین صورت است و بیت دوم تلمیحی است که اشاره‌ای دارد به آیه «لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ

فی کَبَد (بلد:۴)؛ همانا ما انسان را در رنج و زحمت آفریدیم.» مقایسه این اشعار بیانگر عملکرد یکسان مولانا و حافظ در نظیره‌گویی از شعر سنایی براساس محور جانشینی و همنشینی است.

در دیوان حافظ از این نمونه بیت‌های سرمشق، بسیار وجود دارد. یکی از شاعرانی که به نوعی «مرشد ادبی» حافظ محسوب می‌شود و تأثیرش در غزلیات حافظ آشکار است، خواجه کرمانی است (آهن‌جان و همکاران، ۱۴۰۱: ۵۷). مصداق‌های لفظی و معنایی موجود در اشعاری که حافظ در استقبال از شاعر هم‌عصرش خواجه سروده شده کاملاً نمایان است مانند ابیات زیر:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما

ما مریدان روی سوی قبله چون آریم چون روی سوی خانه خمار دارد پیر ما

در خرابات طریقت ما به هم منزل شویم کاین چنین رفته‌ست در عهد ازل تقدیر ما

که در استقبال از مضمون این شعر خواجه کرمانی سروده شده:

خرقه رهن خانه خمار دارد پیر ما ای همه رندان مرید پیر ساغر گیر ما

گر شدیم از باده بدنام جهان تدبیر چیست همچنین رفتست در عهد ازل تقدیر ما

زیبولی در مقاله خود از جمله خصیصه‌های مجابات شاعر را در این می‌داند که باید در تقابل با گذشته‌ای باشد که منبع الهام آن بوده و باید به گونه‌ای ارائه شود که از آن متمایز باشد و خواننده با ردیابی نشانه‌ها به شناخت سرچشمه شعر هدایت شود (زیبولی، ۱۳۷۴: ۳۸). این امر در اشعار استقبالی حافظ از خواجه با بررسی نحوه‌ی جای‌گیری نشانه‌ها در محور همنشینی به‌خوبی مشهود است. در این ابیات هم تکرارها و تضادهای موجود، عملکرد متناسب ترکیب در محور همنشینی را با شعر سرمشق نشان می‌دهد. تضاد «مسجد و میخانه» و «قبله و خانه خمار» و تکرار «پیر» در محور افقی زبان به تبعیت از شعر خواجه قابل توجه است.

نوع دیگر مجابات در زبان فارسی که نشان از دو سویه بودن آن دارد و برخلاف نظیره بنا بر شوخی، هجو و حتی سخره‌ی دیگران است به نقیضه معروف است (زیبولی، ۱۳۷۴: ۴۱). برخی آن را نظیره طنزآمیز نیز معنا کرده‌اند (ذوالفقاری، ۱۳۸۵: ۷۰). در کتاب *نقیضه و نقیضه‌سازان*، دو نوع «نقیضه جد» و «نقیضه هزل» مطرح شده‌است و نوع دوم را با «پارودی» در ادبیات فرنگ معادل دانسته‌است (اخوان ثالث، ۱۳۷۴: ۲۹)؛ اما چیزی که محرز است این است که نقیضه گاهی برای مجادله، نزاع و یا نشان دادن تعارض با اشعار و دیدگاه‌های دیگران نیز به کار رفته است، مانند شعری از حافظ که قبلاً برای نمونه آورده شد: «اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را...» این نوع از جواب‌گویی‌ها در ادبیات فارسی فراوانند به خصوص در میان شاعران معاصر نمونه‌های آن بسیار یافت می‌شود؛ اما قرار گرفتن آن‌ها ذیل نقیضه‌گویی به معنای این نیست که همگی از ارزش ادبی یکسان برخوردارند، مانند نقیضه زیر از بسحاق اطعمه، شاعر پارسی‌گوی نیمه‌ی دوم قرن هشتم و قرن نهم در جواب خاقانی شروانی:

پس از چل چله روشن گشت بر بسحاق این معنی که بورانی ست بادمجان و بادمجان ست بورانی

خاقانی:

پس از سی سال روشن گشت بر خاقانی این معنی که سلطانی ست درویشی و درویشی ست سلطانی

گرچه توجه به وزن و قافیه و محور زبان همگی توسط نقیضه‌سرا رعایت شده و خالی از صنایع نیست اما با همه این‌ها نقیضه جز بر سخره شاعر رأی نمی‌دهد. تفاوت را در بیت زیر از سعدی و نقیضه‌های آن می‌توان فهمید:

دردی است درد عشق که هیچش طیب نیست گر دردمند عشق بنالد غریب نیست

نقیضه حافظ:

عاشق که شد که یار به حالش نظر نکرد؟ ای خواجه درد نیست و گرنه طیب هست

نقیضه هوشنگ ابتهاج:

عاشق منم که یار به حالم نظر نکرد ای خواجه درد هست و لیکن طیب نیست

تضاد و تناسب موجود در هر بیت با آوردن «است و نیست» و «درد، طیب، عاشق دردمند، نالیدن، حال» از منظر ترکیب در محور همنشینی قابل بررسی است و با وجود تعارض مشهود، رعایت تناسب به شعر طرح یکدستی داده و سبب انسجام آن شده است. در میان شاعران سنت‌گرا این نمونه از جواب‌گویی‌ها که با فنون بلاغی مختلف سروده شده‌اند فراوان یافت می‌شود؛ اما در میان مشاهیری که در شعر نو به جواب‌گویی پرداخته‌اند می‌توان از فروغ فرخزاد نام برد. یکی از سروده‌های فروغ به نام «سیب» در جواب شعری از حمید مصدق به همین نام است. هر دو شعر، بی‌تکلف و به زبان ساده، داستانی را از زبان دو کودک روایت می‌کنند. نخست مصدق از زبان پسری که تمام عشقش را با دزدیدن سیبی از باغچه همسایه به محبوبه دوران کودکی‌اش نشان می‌دهد و ادامه ماجرا؛ اما فروغ در جایگاه دخترک می‌نشیند و به گونه‌ای دیگر سخن پروری می‌کند و آن را به صورت نقیضه‌ای زیبا در ادبیات فارسی ارائه می‌کند و آن چنان هم به دل می‌نشیند که بسیاری را به جواب‌گویی مجدد آن ترغیب می‌سازد. به همین دلیل با وجودی که از منظر نقش‌های زبانی یاکوبسن، جهت‌گیری شعر سیب به سوی موضوع پیام است و تمامی جملات آن خبری‌اند اما درخشش و زیبایی آن تمام است.

شعر «سیب» از حمید مصدق:

تو به من خندیدی و نمی‌دانستی / من به چه دلهره از باغچه همسایه سیب را دزدیدم / باغبان از پی من
تند دوید / سیب را دست تو دید / غضب‌آلود به من کرد نگاه / سیب دندان‌زده از دست تو افتاد به خاک /
و تو رفتی و هنوز / سال‌هاست که در گوش من آرام‌آرام / خش‌خش گام تو تکرارکنان / می‌دهد آزارم / و
من اندیشه‌کنان غرق در این پندارم / که چرا باغچه کوچک ما سیب نداشت

شعر «سیب» از فروغ:

من به تو خندیدم / چون که می‌دانستم / تو به چه دلهره از باغچه همسایه سیب را دزدیدی / پدرم از پی
تو تند دوید / و نمی‌دانستی باغبان باغچه همسایه / پدر پیر من است / من به تو خندیدم / تا که با خنده
تو پاسخ عشق تو را خالصانه بدهم / بغض چشمان تو لیزه انداخت به دستان من / و سیب دندان‌زده
از دست من افتاد به خاک / دل من گفت: برو / چون نمی‌خواست به خاطر بسپارد گریه تلخ تو را... و
من رفتم و هنوز سال‌هاست که در ذهن من آرام آرام / حیرت و بغض تو تکرارکنان / می‌دهد آزارم / و
من اندیشه‌کنان غرق در این پندارم / که چه می‌شد اگر باغچه خانه ما سیب نداشت.

زبان شعر ساده و صمیمی است از این رو تنها در محور همنشینی می‌توان به تناسب‌های هنری آن پرداخت از جمله مراعات‌النظیر «باغچه، باغبان، سیب»، تکرار «سیب»، جناس «دوید و دید»، تضاد «خنده و گریه» و نیز به اعتقاد برخی تلمیح به داستان آدم و حوا (حسینیان، ۱۴۰۲: ۱)؛ بنابراین فروغ نیز در جواب‌گویی، از منظر نحوه‌گزینش و ترکیب واژگان بر روی محورهمنشینی متناسب با شعر مصدق عمل کرده و درستی فرضیه‌ما را قوت بخشیده‌است.

نتیجه‌گیری

از دید یاکوبسن عناصر فرایند ارتباط شامل گوینده، موضوع، پیام، مجرای ارتباطی، رمزگان و مخاطب است و محوریت هر کدام از آن‌ها یکی از نقش‌های زبان را ایجاد می‌کند. زمانی که توجه به سمت خود پیام و معطوف به آن باشد زبان از گفتار عامیانه جدا شده و وارد قلمرو نقش ادبی می‌شود. نقش ادبی در گفتار براساس عملکرد قطب انتخاب و ترکیب در محور جانشینی و همنشینی قابل بررسی است. تشبیه، استعاره و کنایه بر روی محور جانشینی و آرایه‌های لفظی که موسیقی کلام را می‌سازند بر روی محور همنشینی قرار دارند. سبک‌های نیز ادبی براساس میزان و عملکرد محورهای زبان از هم تفکیک می‌شوند.

در گستره ادبیات فارسی، وقتی اثری ادبی خلق می‌شود، نشانه‌هایی پیدا و پنهان از صنایع لفظی و معنوی را در بطن خود می‌گنجاند. کمتر اثری را از متون معتبر ادبی می‌توان یافت که بدون آرایش‌های کلام باشد. از این رو این متون به سبب ابداعات در سخنوری همواره مورد استقبال و تتبع شاعران دیگر قرار گرفته‌اند. این دست آثار استقبالی توانسته‌اند در ادبیات فارسی برای خود جایگاهی بیابند. البته مقصود آثاری است که دارای ارزش و نقش ادبی هستند نه مواردی که به قصد سخره و هزل گفته شده‌اند. استقبال گاه به شیوه و فن جواب‌گویی است؛ یعنی شاعری در وزن، قافیه، ردیف، موضوع و دیگر ویژگی‌های شعری به سراغ شاعری می‌رود و کار او را جواب می‌دهد یا به همان سبک و قلم، نقشی نو می‌آفریند. نظیره و نقیضه‌گویی دو شیوه‌ی مجابات و دو فن بلاغی‌اند که بسیاری از استقبال‌های ادبی را شامل می‌شوند. این اشعار همواره ذهن مخاطب را درگیر می‌کند تا به جستجو، مقایسه و یافتن برجستگی‌های ادبی آن با نمونه‌ی سرمشق پردازد. در این راستا تحقیق حاضر با انتخاب نمونه‌هایی از نظیره و نقیضه‌های ادبی برای یافتن حلقه‌های اتصال، آن‌ها را از منظر محورهای همنشینی و جانشینی بررسی نمود.

در ادبیات فارسی فن جواب‌گویی انواع مختلفی دارد. توجه به دو محور جانشینی و همنشینی در این شیوه ادبی می‌تواند به‌عنوان الگویی برای آفرینش نقش‌های ادبی (استعاری و مجازی) مورد استفاده قرار بگیرد. در این دست آثار جوابی، گاهی مصرعی از شاعر به‌عنوان تضمین در پاسخ آورده شده‌است و گاهی مضمون شعرهای قبلی به‌عنوان الهام برداشته شده‌است. همچنین، انتخاب و ترکیب واژگان گاهی به صورت خلاقانه و نوآورانه انجام می‌شود و گاهی از ترکیبات قبلی استفاده می‌شود. در بعضی از این سروده‌ها با پس‌وپیش کردن نشانه‌ها و نشانیدن آن در هیئتی جدید نقش‌های ادبی بدون تغییر است در مواردی هم که نشانه‌ها و ترکیبات جدید گزینش شده‌اند نقش‌های ادبی براساس همان نمونه سرمشق خلق شده‌است. جواب‌گویی‌هایی که در تعارض با سرمشق هستند، گاه با نشانه‌هایی همراه‌اند که تکرار می‌شوند و این خود نشان‌دهنده‌ی توجه به تناسب‌های شعری نمونه‌الگوست مانند «ارنی» و «لن ترانی» که قبلاً به آن‌ها اشاره کردیم یا در شعر فروغ که این تکرار صنعت مراعات‌النظیر را به وجود آورده‌است. این امر نشان می‌دهد توجه شاعر در فن جواب به همان صناعات و نقش‌های ادبی محورهای جانشینی و همنشینی سرمشق است. به عبارت دیگر، اگر شاعر در نمونه سرمشق بیشترین تأکید را بر محور جانشینی داشته باشد، در پاسخ‌ها نیز به همین شیوه عمل می‌کند. همین الگو در مورد محور همنشینی نیز صدق می‌کند. بنابراین، نتیجه کلی تحقیق بیانگر این است که در فن جواب‌گویی طبق محورهای زبانی سرمشق عمل شده‌است و روابط معنایی، تناسب‌ها، نقش‌های ادبی و محورهای زبان در پاسخ‌هایی که شاعران ایجاد می‌کنند، تأثیرگذارند.

منابع

- آقابابایی، سمیه (۱۳۹۸). «سبک‌شناسی اشعار بیدل دهلوی با تکیه بر نظریه زبان‌شناسی قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن»، دو فصلنامه علمی بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، ۴(۱)، صص ۱۱-۳۱.
- آهن‌جان، فیروزه و دیگران (۱۴۰۱). «تأثیرپذیری حافظ از خواجوی کرمانی در مضامین مصور عاشقانه و عارفانه، براساس نظریه بینامتنیت ژرار ژنت»، هنر اسلامی، ۰(۴۶)، صص ۳۹-۵۶.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۴). *تقیضه و تقیضه‌سازان*، تهران: زمستان.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
- بهمنی، یدالله؛ مرضیه مالکی (۱۳۹۴). «بررسی مفهوم تعارض و انواع آن در فن جواب در شعر فارسی از آغاز تا قرن ششم»، *کهن‌نامه ادب پارسی*، ۶(۱)، صص ۷۱-۹۴.
- پیشگر، احد؛ زهرا، زرعی (۱۳۹۰). «نگاهی سبک‌شناسانه به استقبال‌های شاعران از یک قصیده سنایی»، *بهار ادب*، ۰(۱۴)، صص ۱۳۵-۲۵۲.
- چهارلنگ، فرزانه؛ ضامنی، علی؛ مهرکی، ایرج (۱۴۰۰). «بررسی قطب استعاری و مجازی زبان در شرح شطحیات روزبهان براساس نظریه یاکوبسن»، *فصلنامه علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی*، ۱۷(۶۵)، صص ۳۹-۶۷.
- حسینیان، طیبه (۱۴۰۲). «سیب: بازیابی معصومیت از دست رفته خوانشی از شعر حمید مصدق در پرتو نظریات آلبرت بگن»، *نشریه قلم*، صص ۱-۱۳.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۹۰-۱۳۸۵). *لغت‌نامه*، مصحح جعفر شهیدی و همکاران، ج ۲، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۵). «هفت‌پیکر نظامی و نظیره‌های آن»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، ۱۴(۵۲ و ۵۳)، صص ۶۷-۱۰۹.
- رضایی، ابوالفضل؛ زهرا صدریان (۱۳۹۸). «بررسی و تحلیل قصیده «النازلون علی الریح» از محمد علی شمس‌الدین با تکیه بر محور جانشینی و هم‌نشینی»، *ادب عربی*، ۱۱(۲)، صص ۴۵-۶۵.
- زیبولی، ریکاردو (۱۳۷۴). «فن جواب‌گویی و تتبع در شعر فارسی»، ترجمه مصطفی ذاکری، *نامه فرهنگستان*، ۰(۲)، صص ۳۰-۴۸.
- سجودی، فرزانه (۱۳۹۵). *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر علم.
- شاه‌حسینی، فائده (۱۳۹۰). «بررسی ویژگی‌های شعری شاعران سبک خراسانی و عراقی از منظر زبان‌شناسی»، *کتاب ماه ادبیات*، سال ۵ شماره ۵۸، صص ۱۳-۱۶.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۲). *سبک‌شناسی شعر*، تهران: انتشارات فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۴۰۱). *نگاهی تازه به بدیع*، تهران: میترا.
- شولس، رابرت (۱۳۷۳). «نظریه شعری: یاکوبسن و لوی-استروس در برابر ریفاتر»، ترجمه مراد فرهادپور، *ارغنون*، ۰(۴)، صص ۳۷-۵۶.
- صفوی، کورش (۱۳۹۱). *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*، ج ۱، تهران: نشر علمی.
- طاهر، رحیم (۱۳۹۶). «بررسی نظیره‌گویی و استقبال خلاقانه شهریار از غزل‌های حافظ»، *فصل‌نامه مطالعات شهریارپژوهی*، ۳(۱۲)، صص ۲۸۳-۲۹۲.
- نیکوبخت، ناصر (۱۳۸۰). *هجو در شعر فارسی: نقد و بررسی شعرهجوی از آغاز تا عصرعبید*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- وزین‌پور، نادر (۱۳۸۱). *بر سمند سخن*، تهران: انتشارات فروغی.
- یاکوبسن (۱۹۸۸). «زبان‌شناسی و شعرشناسی»، کورش صفوی (مترجم)، *در ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، فروزان سجودی (سرپرست مترجمان)، تهران: حوزه هنری.
- یاکوبسن (۱۹۸۹). «قطب‌های استعاره و مجاز»، کورش صفوی (مترجم)، *در ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، فروزان سجودی (سرپرست مترجمان)، تهران: حوزه هنری.

- Jakobson, R. (1989). Poles of metaphor and permission, *in constructionism, post-constructionism and literary studies*, Translated By K. Safavi, Forozan Sejouidi (supervisor of translators), Hozha Hanari.
- Jakobson, R. (1988). Linguistics and poetics, *in constructivism, post-structuralism and literary studies*, Translated By K. Safavi, Forozan Sejouidi (supervisor of translators), Tehran: Hozha Haneri.



Investigation and Review of Briefness Methods in Persian Rhetorical Texts

Fateme Hejri ¹ | Amir Momeni Hezaveh ²

¹. Ph. D. Candidate, Departemant of Persian Language and Literature, Faculty of humanities. University of Zanjan, Zanjan, Iran. E-mail: fatemehejri@yahoo.com

². Corresponding author, Associate Professor, Departemant of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities. University of Zanjan, Zanjan, Iran.. E-mail: am.hezaveh@znu.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received ۱۰ February ۲۰۲۴

Received in revised form ۱۰

March ۲۰۲۴

Accepted ۲۰ May ۲۰۲۴

Published online ۰۸ Sptember

۲۰۲۴

Keywords:

Briefness, Omission briefness, Shortness briefness, Rhetoric, Rhetoricians

ABSTRACT

Briefness is one of the important topics in the knowledge of meanings and it has two types; shortness briefness and omission briefness. This discussion has not been elaborated and explained in the rhetorical texts as it should be. The reasons for this is the lack of accuracy of the examples, the limited and repetitive nature of the examples, the exaggeration and the inappropriate multiplicity of the titles, and Arabization and in humanism. In addition to that, the discussion of deletion and omission is also mentioned in the topic of declarative sentence (remove Musnadalia, Musnad or subject). However, there is no mention of its relationship with the briefness of omission. The use of short sentences, vowels and industries related to briefness, methods of shortening and removing words or words from a sentence, the pseudo-sentence and the deletion of one or more sentences are considered to be concise methods of deletion In Persian rhetorical texts, which are presented only by mentioning limited examples and without categorization. The use of short sentences, vowels and industries related to briefness, methods of shortening and removing words or words from a sentence, the pseudo-sentence and the deletion of one or more sentences are considered to be concise methods of deletion In Persian rhetorical texts, which are presented only by mentioning limited examples and without categorization. Therefore, it is necessary to explain and compile these dispersions and present a systematic plan of brevity methods, In the present article, an attempt has been made to analyze the methods of briefness in Persian rhetorical texts by In the present article, an attempt has been made to analyze the methods of briefness in Persian rhetorical texts by analyzing and criticizing Persian rhetorical texts in the past and today, while criticizing topics related to brevity analyzing and criticizing Persian rhetorical texts in the past and today, while criticizing topics related to brevity and it can, il addition to solving the mentioned shortcomings, cause the coherence of the topic of brevity in rhetorical texts and make it more productive. In the present article, an attempt has been made to analyze the methods of briefness In Persian rhetorical texts by analyzing and criticizing Persian rhetorical texts in the past and today, while criticizing topics related to briefness. Analyzing the data and examining the examples show that short sentences, phrases, and vowels basically make it brief by removing or hiding a part of the word; therefore, the Infrastructure of any shortness briefness is elimination. Although this deletion is hidden. It is only in one type of shortness briefness, that shortness, not omission, occurs, and that is a short Ironic word that reminds the audience of a story.

Cite this article: Hejri, F. & Momeni Hezaveh, A. (۲۰۲۴). Investigation and Review of Briefness Methods in Persian Rhetorical Texts. *Persian Language and Literature*, ۷۷ (۲۴۹), ۱۶۵-۱۸۰ <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.00398.3448>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

DOI: <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.00398.3448>

بررسی و نقد شیوه‌های ایجاز در متون بلاغت فارسی

فاطمه هجری^۱ | امیر مؤمنی هزاوه^۲ ✉

۱. دانش‌آموخته دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. رایانامه: fatemehejri@yahoo.com
۲. نویسنده مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. رایانامه: am.hezaveh@znu.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	ایجاز از مباحث مهم در دانش معانی است و دو گونه دارد؛ ایجاز حذف و ایجاز قصر. این بحث در متون بلاغی چنان که باید تدوین و تشریح نشده و چارچوب نظری روشنی برای شناخت مفهوم آن به خواننده ارائه نشده است. دقیق نبودن نمونه‌ها، تداخل مثال‌های اطناب در ایجاز، درک نادرست از مفهوم «کوتاهی جمله»، محدود و تکراری بودن مثال‌ها، زیاده‌گویی و تعدد نایب‌های عنوان‌ها، و عربی‌مآبی و نامأنوس‌گرایی، از دلایل این امر است. افزون بر آن، بحث حذف در مبحث جمله‌های خبری نیز آمده است (حذف مسندآلیه، مسند)؛ اما درباره نسبت آن با ایجاز حذف سخنی نرفته است. مهم‌ترین این کاستی‌ها دقت نکردن در ارائه مثال‌هاست که بیشتر حاصل تداخل نمونه‌هایی از هر دو نوع ایجاز، در نظر نگرفتن تمامی موارد حذف یا قصر است. اساسی‌تر اینکه بلاغت‌نویسان هر جمله کوتاهی را در زمره ایجاز قصر قرار داده‌اند، درحالی‌که براساس تعریف ایجاز، دو شرط اصلی برای در زمره ایجاز قصر قرار دادن جمله‌های کوتاه، عبارت است از گنجاندن معانی بسیار در الفاظی اندک و وجود معانی مختلف و مکمل در جمله‌های کوتاه متعدد و پی‌درپی. براین‌اساس تشریح و نقد این پراکندگی‌ها ضروری می‌نماید و می‌تواند افزون بر رفع کاستی‌های مذکور، سبب انسجام مبحث ایجاز در متون بلاغی و بهره‌وری بیشتر از آن شود. در مقاله حاضر کوشش شده است با بازخوانی تحلیلی انتقادی آثار بلاغت‌نویسان فارسی در گذشته و امروز، به نقد مباحث مرتبط با ایجاز، پرداخته شود.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۲۴	
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۲/۲۵	
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۳۱	
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸	
کلیدواژه‌ها: ایجاز، ایجاز حذف، ایجاز قصر، بلاغت، بلاغت‌نویسان.	

استناد: هجری، فاطمه و مؤمنی هزاوه، امیر. (۱۴۰۳). بررسی و نقد شیوه‌های ایجاز در متون بلاغت فارسی، *زبان و ادب فارسی*، ۷۷ (۲۴۹)، ۱۶۵-۱۸۰.

<http://doi.org/10.22034/perlit.2024.05398.3448>



© نویسنده‌گان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

مقدمه

کلام موجز را قدما از هنرهای ادبی برشمرده و گفته‌اند: «خیر الکلام ما قلّ و دلّ»؛ در این سخن مشهور ایجاز یکی از دو رکن اصلی بهترین کلام دانسته شده‌است. شمیسا معتقد است در آثار ادبی معمولاً صرفه‌جویی در الفاظ نه تنها به ارائه معنی ضرر نمی‌رساند، بلکه آن را رساتر و مؤثرتر می‌سازد (۱۳۸۶: ۱۶۵)، اما مبحث ایجاز در متون بلاغت فارسی چقدر کارآیی دارد؟ آیا این مبحث توانسته‌است به معرفی نظام‌یافته ایجاز و انواع آن بپردازد؟

دقیق نبودن نمونه‌ها، تداخل مثال‌های اطناب در ایجاز، درک نادرست از مفهوم «کوتاهی جمله»، محدود و تکراری بودن مثال‌ها، زیاده‌گویی و تعدد نابجای عنوان‌ها، عربی‌مآبی و نامأنوس‌گرایی، و پراکندگی ایجاز حذف از جمله عیوب مباحث حذف و ایجاز در متون بلاغت فارسی هستند. برای یافتن این کاستی‌ها در پژوهش پیش رو سعی شده‌است به بررسی و نقد ایجاز و حذف در این متون پرداخته شود، از این رو در این پژوهش، سیر دگرگونی مبحث ایجاز و حذف در متون بلاغت فارسی و نقد آن خواهد آمد.

بلاغت‌نویسان فارسی گاه اقسام اطناب را داخل در مثال‌های ایجاز کرده‌اند. برای نمونه، کزازی هنگام ذکر مثال برای ایجاز، نمونه‌ای را می‌آورد که بلاغت‌نویسان شبیه آن را برای اطناب آورده‌اند:

«دو کس مردند و حسرت بردند: یکی آن که داشت و نخورد و دیگر آن که دانست و نکرد» (۱۳۷۳: ۲۵۶). بلاغت‌نویسان شبیه این مثال را معمولاً در زمره توشیح/ توشیح^۱ آورده‌اند که شگردی اطناب‌آفرین است. نویسنده یا شاعر در این شگرد در ابتدای کلام، چند چیز یا چند کس را برمی‌شمرد و در ادامه کلام از آن‌ها نام می‌برد:

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است با دوستان مروت با دشمنان مدارا
(مستوفی، ۱۳۸۹: ۲۵۴؛ نشاط، ۱۳۴۷: ۳۸۹)

عربی‌مآبی و نامأنوس‌گرایی نیز از ایرادهای بحث حذف در کتب بلاغی فارسی است. برای نمونه، تقریباً تمام مثال‌های مبحث ایجاز و حذف در *انوارالبلاغه*، عربی^۲ و بر پایه قواعد دستوری آن زبان است؛ یعنی چندان مناسبتی با نمونه‌های ایجاز و حذف در زبان فارسی ندارد و «براساس ساختار جمله‌های اسمیه و فعلیه در زبان عربی شکل گرفته‌است و در بسیاری موارد با ساختار زبان فارسی سازگاری ندارد» (نوح‌پیشه و هادی، ۱۳۹۴: ۲۴۸)؛ نمونه دیگر، بحثی است که در کتاب *انوارالبلاغه* درباره حذف جواب «لَمَّا» آمده‌است (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۲۳۰). لَمَّا در زبان عربی به عنوان ادات شرط غیر جازم، بر سر جمله‌های فعلیه درمی‌آید و چون جمله را شرطی می‌کند، مستلزم جواب و جزا است و اصلاً در زبان فارسی کاربرد ندارد. یا برخی کتب بلاغی فارسی حذف جاز و مجرور را از انواع ایجاز حذف برشمرده‌اند (ر. ک رجائی، ۱۳۵۳: ۲۰۴)؛ درحالی که این حروف در زبان فارسی کاربرد ندارد. یا در مثالی دیگر حسام‌العلماء در مبحث ایجاز حذف، حذف حرفی از کلمه را یکی از انواع حذف در مبحث ایجاز برشمرده‌است (۱۳۱۶: ۸۴)؛ اما در متون بلاغی فارسی حذف حرف از کلمه در ذیل مبحث ایجاز نیامده‌است و اگر هم در متون مذکور به عنوان

^۱ برخی بلاغت‌نویسان مانند آهنی، شگرد مذکور را توشیح (۱۳۳۹: ۱۷۳) و برخی دیگر مانند مازندرانی (۱۳۷۶: ۲۳۵)، مستوفی (۱۳۸۹: ۲۵۴)، شمس‌العلماء (۱۳۷۷: ۱۸۹)، حسام‌العلماء (۱۳۱۶: ۸۶)، نشاط (۱۳۴۷: ۳۸۸) و تقوی (۱۳۱۷: ۱۳۳) آن را توشیح نامیده‌اند. البته شمس‌العلماء و نشاط توشیح و توشیح را دو شگرد جدای از هم دانسته و توضیح داده‌اند.

^۲ جز یک مثال در صفحه ۹۲، در بخش حذف مسندالیه.

شگردی به آن اشاره شده است، معمولاً در بخش صنایع لفظی بدیع و از فروع صنعت التزام محسوب می‌شود^۱ مثالی هم که حسام‌العلماء ذکر کرده، عربی است و کاملاً منطبق با دستور آن زبان است: «لم اک بغیاً ای: لم اکن» (همان) یا در کتاب *دُررُ الأَدب* «إخفاء امر از غیر سامع» و «ضجر و سأمه مخاطب» (همان: ۸۵) دو غرضی است که به سبب آن کلام را موجز می‌سازند. در این دو عبارت، واژگان إخفاء، سامع، و ضجر و سأمه، واژگان نامأنوس عربی هستند.

در پژوهش حاضر، ابتدا سیر تحول ایجاز در متون بلاغی بررسی و سپس، مباحث ایجاز و حذف نقد و تحلیل می‌شود. برای تحلیل مسأله پژوهش، ایجاز در کتاب‌های برجسته بلاغی گذشته و امروز مطالعه شده است تا ایرادهای مبحث مذکور شناخته و دسته‌بندی شود. افزون بر این، مبحث حذف در متون بلاغی نیز بررسی و نقد خواهد شد.

جامعه آماری این پژوهش شامل مهم‌ترین کتاب‌های بلاغت فارسی، بدین قرار است: *المعجم شمس قیس رازی، دقایق الشعر* تاج‌الحلاوی، *بدایع الأفكار* ملا واعظ کاشفی، *مطلع رضی‌الدین مستوفی، انوارالبلاغه* محمدهادی مازندرانی، *ابداع‌البدایع* شمس‌العلماء، *دُررُ الأَدب* حسام‌العلماء، *زیب سخن* محمود نشاط، *نقد معانی* غلام‌حسین آهنی، *هنجار گفتار* نصرالله تقوی، *معالم‌البلاغه* محمد خلیل رجائی، *معانی* میر جلال‌الدین کزازی و *معانی* سیروس شمیس.

۱. پیشینه پژوهش

در حوزه نقد و بررسی مبحث ایجاز و شیوه‌های آن تاکنون پژوهشی انجام نشده است. تنها مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطور ایجاز و انواع آن در بلاغت عربی تا میانه قرن ۷ هجری» (۱۳۹۳) موجود است. در این مقاله نویسندگان تنها سیر تطور ایجاز در کتب بلاغت عربی را بررسی کرده‌اند؛ بی‌آنکه به نقد و تحلیل انواع ایجاز بپردازند. دیگر پژوهش‌هایی که درباره مبحث ایجاز انجام شده است، نقدهایی کاربردی است که تنها ایجاز را در اثری خاص بررسی کرده‌اند.

در مبحث حذف در متون بلاغی، حمیده نوح‌پیشه و روح‌الله هادی در مقاله‌ای با عنوان «نقد و تحلیل مبحث حذف و ذکر در کتاب‌های فارسی علم معانی» ضعف‌ها و قوت‌های متون بلاغت فارسی را در ارائه منسجم و هدفمند مباحث حذف و ذکر نشان داده‌اند و برای ادغام دسته‌ای از اغراض در یکدیگر، حذف برخی اغراض ثانویه نابجا، تغییر نام برخی از آن‌ها، تعیین حدود مسند و بازنگری در مبحث «ذکر مسندآلیه»، پیشنهادهای طرح کرده‌اند، اما جای مبحث ایجاز حذف در پژوهش مذکور خالی است. درحالی‌که پژوهش حاضر افزون بر نقد مبحث حذف و ایجاز حذف، به نقد و بررسی ایجاز قصر در متون بلاغت فارسی و تعیین و دسته‌بندی نقص‌ها و عیوب این مباحث نیز پرداخته است.

۲. ایجاز در کتاب‌های بلاغت عربی

گرچه گاه احتمال می‌رود بلاغت فارسی ریشه در بلاغت ایران باستان و یونان داشته باشد (به ترتیب ر.ک؛ نعمتی و سبزیان‌پور، ۱۳۹۴؛ عمارتی‌مقدم: ۱۳۹۵)، اما «دیدگاه رایج در میان اهل ادب و بلاغت این است که دانش بلاغت در زبان فارسی از عربی گرفته شده است» (سارلی و سعادت‌درخشان، ۱۳۸۹: ۸). براین اساس، برای پرداختن به جایگاه ایجاز در ادبیات فارسی، لازم است اشاره‌ای به سیر تاریخی آن در ادبیات عربی شود.

^۱ همایی در تعریف این حذف می‌نویسد: «شاعر یا نویسنده مقید باشند که یک حرف یا چند حرف از حروف تهجی را نیاورند و مثلاً قصیده یا مقاله‌ای بسازند که حرف الف یا نون یا هیچ کدام از حروف نقطه‌دار در آن نباشد... رشیدالدین وطواط هم قصیده‌ای با حذف حرف الف به مطلع زیر دارد: خسرو ملک‌بخش کشورگیر / که ز خلقش به عدل نیست نظیر» (همایی، ۱۳۸۹: ۶۰ و ۶۱).

نخستین رساله به زبان عربی در فنون بلاغت، البدیع از ابن معتر است. نویسنده مبحث ایجاز را در رساله مذکور بیان کرده‌است؛ اما پیش از او جاحظ در قرن سوم در کتاب *البیان و التبیین* به «ایجاز» اشاره کرده‌است. جاحظ در این کتاب از برخی اصطلاحات بلاغی صرفاً نام برده‌است. بر همین اساس، برخی جاحظ را پایه‌گذار بلاغت عربی می‌دانند (عبدالمعمر، ۱۳۹۴: ۱۰؛ شوقی ضیف، ۱۳۹۸: ۷۵)؛ اما او مباحث بلاغی را به شکل مستقل طرح نکرده و به تعریف و بیان حدود این فنون نیز نپرداخته‌است (ر.ک جاحظ، ۱۹۹۸). جاحظ کتابی با نام *الحيوان* نیز دارد که دارای برخی ملاحظات بلاغی است. این کتاب در بردارنده شگرد «ایجاز» نیز هست. بلاغت‌نویسان پس از جاحظ و ابن معتر در سراسر قرن سوم بی‌اعتنا به ایجاز یا حذف موجز نبوده‌اند.

در قرن چهارم قدامه بن جعفر در کتاب *تقد الشعر* از ایجاز با عنوان «اشاره» نام برده و در تعریف آن نوشته‌است: «و آن لفظی اندک است که در بردارنده معانی بسیار است»^۱ (قدامه بن جعفر، ۱۳۰۲: ۵۵). پس از قدامه بلاغت‌نویسان معمولاً با نام اشاره یا ایجاز از «معانی بسیار با الفاظی اندک» یاد کرده‌اند. زمخشری در اواسط قرن پنجم، در میان شگردهای دانش معانی، به «ایجاز» توجهی ویژه داشت. نویسندگانی که پس از زمخشری آمدند، تنها به تلخیص نوشته‌های او پرداختند و حرفی تازه به مباحث بلاغت نیفزودند.

۳. تعریف ایجاز در کتاب‌های بلاغت فارسی

«ایجاز» در لغت کوتاه کردن سخن و اختصار نمودن است (*لغت‌نامه*، ذیل ایجاز). شمس قیس رازی در قرن هفتم نخستین کسی است که ایجاز را زیر عنوان «تلمیح» و در مقابل اطناب تعریف کرده و نوشته‌است که چون شاعر، الفاظ اندک را برای معانی بسیار بیاورد، به آن «تلمیح» گویند (شمس قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۸۳). او در ادامه «تلمیح» را «به نزدیک بلغا پسندیده‌تر از اطناب» دانسته‌است (همان). شمس قیس رازی در دنباله سخنش معنی بلاغت را در ایجاز و اطناب (بسط) حصر کرده‌است (همان: ۳۸۴) و پس از تعریف تلمیح و بلاغت، بار دیگر با عنوان ایجاز، آن را لفظ اندک و معنی بسیار، شناسانده‌است (همان).

تاج‌الحلاوی در قرن هشتم در *دقایق الشعر* عنوان ایجاز را نیاورده، ولی در ذیل عنوان «بلاغت و فصاحت» از ایجاز سخن گفته و بلافاصله پس از عنوان مذکور به معرفی بسط یا همان اطناب پرداخته‌است. او در تعریف بلاغت و فصاحت نوشته‌است: «آن است که متکلم سخنی گوید نظم یا نثر که لفظ او اندک باشد و معنی بسیار» (تاج‌الحلاوی، ۱۳۸۳: ۹۶). با این معرفی، معلوم می‌شود که تاج‌الحلاوی بلاغت را منحصر به ایجاز دانسته‌است. واعظ کاشفی نویسنده قرن نهم چون شمس قیس رازی ایجاز را «ایراد لفظ اندک و معنی بسیار» تعریف کرده‌است (۱۳۶۹: ۷۷).

رضی‌الدین محمد مستوفی نویسنده مطلع در قرن یازدهم ایجاز را از زبان برخی دانشوران ادای مقصود به عبارتی کمتر و محدودتر / محصورتر از آن چه «اوساط ناس» ادا می‌کنند، دانسته و افزوده‌است هر مطلبی که ادا شود و به تلفظ یا تحریر درآید، اگر آن لفظ کمتر از مقصود باشد در ادای مقصود مراعات ایجاز شده‌است (مستوفی، ۱۳۸۹: ۲۵۴). این نخستین بار است که قید «اوساط ناس» در مبحث کمیت کلام در متون بلاغی فارسی طرح شده‌است. این اصطلاح را سکّاکي ابداع و بیان کرد.^۲ منظور از

۱. و هو أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معاني كثيرة.

۲. سکّاکي در این باره می‌نویسد: «الإيجاز و الإطناب فلکونهما نسبيين، لا يتيسر الكلام فيهما إلا بترك التحقيق و البناء على شيء عرفي، مثل جعل كلام الأوساط على مجرى متعارفهم في التأديبه للمعاني فيما بينهم، و لا بد من الاعتراف بذلك مقيساً عليه، و لنسمة: متعارف الأوساط» (۱۹۸۷: ۲۷۶). (ایجاز و اطناب چون هر دو نسبی هستند، سخن گفتن درباره آن‌ها آسان نیست؛ مگر اینکه ترک تحقیق شود و بر کاری عرفی تکیه شود؛ مانند کاربرد سخن مردم عادی بر اساس عرف رایج در میان آنان و به‌ناچار باید این را در قیاس با آن شناخت و ما نامش را می‌گذاریم عرف مردم عادی).

«اوساط ناس» همان مردم عادی است و مستوفی به تأثیر از سگاک، به گفتن کمتر و محدودتر/ محصورتر از آن چه در سخن مردم عادی عرف است، ایجاز گفته‌است.

محمد‌هادی مازندرانی در قرن یازدهم ایجاز را چون اطناب به اعتبار نسبی بودن کمیت در کلام، از امور اضافی دانسته و افزوده‌است که براین اساس، قدر معینی برای هر یک نمی‌توان مقرر کرد؛ بنابراین بنای این دو را بر متعارف «اوساط ناس» یا «مقتضای مقام» گذارده و با توجه به این دو اعتبار، به ایجاز دو معنی داده‌است؛ او با در نظر گرفتن تعبیر «اوساط ناس» ایجاز را تعبیر از مقصود به عبارتی که کمتر از عبارت اوساط ناس باشد، در نظر گرفته‌است (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۲۲۳) و در اعتبار دوم نوشته‌است که ایجاز تعبیر از مقصود است به عبارتی که کمتر از قدر مقتضای ظاهر مقام باشد (همان). مقتضای کلام ایجاب می‌کند که گوینده، زبانی مناسب برای ارائه سخن خود برگزیند و «مقام، موقعیتی را گویند که کلامی با خصوصیتی مناسب با آن می‌آید. توضیح آنکه متکلم برای آنکه سخن او بیشترین تأثیر را داشته باشد و به عبارتی از بلاغت لازم برخوردار باشد، پس از در نظر گرفتن شرایطی که در آن واقع شده و حال نامیده می‌شود، خصوصیتی را متناسب با حال در کلام خود لحاظ می‌کند» (رسولی، ۱۳۷۸: ۱۲۰). گوینده باید میان معانی با حالات و وضعیت روحی مخاطب، موضوع سخن، مکان و زمان عرضه کلام، توازن و تناسب برقرار کند و برای هر کدام، مقامی و جایگاهی جداگانه در نظر بگیرد.

محمد‌هادی مازندرانی افزوده‌است که چون ایجاز و اطناب از امور اضافی‌اند، دو کلامی را هم که در اصل معنی، مشترک هستند و به حسب لفظ با هم اختلاف دارند؛ یعنی یکی نسبت به دیگری لفظی زیادتر دارد، به ترتیب مُطَنَب و موجَز می‌گویند (۱۳۷۶: ۲۲۴) و در این معنی، مثالی را از قرآن می‌آورد: «لَا يُسْئَلُ عَمَّا يَفْعَلُ وَ هُمْ يُسْئَلُونَ»^۱ که گفته‌اند موجز است نسبت به قول شاعر:

و نُكِرُ إِن شِئْنَا عَلَي النَّاسِ قَوْلَهُمْ وَ لَا يُنْكِرُونَ الْقَوْلَ حِينَ نَقُولُ^۲

(همان):

(۲۲۵)

مازندرانی در این نظر خویش متأثر از تفتازانی، شارح *مفتاح‌العلوم سگاک*، است. او اول بار این روش را در سنجش کمیت کلام ارائه کرد (عرفان، ۱۳۷۵: ۵۴۰/۲). این روش زمانی است که دو کلام مساوی در معنی را با هم بسنجند و به هر کدام که حروفش بیشتر باشد «مُطَنَب» و به هر کدام که کمتر باشد «موجَز» بگویند. تفتازانی نمونه اشعاری در قیاس با یکدیگر آورده‌است. از آن جمله دو بیت زیر:

دقیقی مدیح آورد نزد او چو خرما بود برده سوی هجر

در قیاس با:

شعر ما پیشت چنان باشد که از شهر با یکی خرما کسی هجرت کند سوی
حجاز هجر

^۱ مقصود مازندرانی از اضافی دانستن ایجاز و اطناب، نسبی بودن این دو معنی است.
^۲ (خداوند) از آنچه می‌کند بازخواست نمی‌شود؛ در حالی که آنان بازخواست می‌شوند.
^۳ و ما سخن مردم را اگر بخواهیم، انکار می‌کنیم و آنان سخن ما را انکار نمی‌کنند.

که شعر اخیر نسبت به شعر دقیقی، اطناب دارد (عرفان، ۱۳۷۵: ۵۴۰/۲ تا ۵۳۸).

شمس‌العلماء (درگذشته ۱۳۰۵) در *ابدع/البدیع* بی‌آنکه به تعریف ایجاز پرداخته باشد، انواع و اقسام آن را بیان کرده‌است. او علاوه بر ایجاز، شگردی دیگر را با نام «اشاره» ارائه کرده‌است که هم در تعریف عین ایجاز آن را شناسانده و هم اینکه این شگرد در برخی کتب بلاغت عربی مثل «نقدالشعر» ظاهراً به‌جای ایجاز آورده شده‌است. او در تعریف «اشاره» نوشته‌است: «اشعار نمودن متکلم است به لفظ قلیل به سوی معنی بسیار» (شمس‌العلماء، ۱۳۷۷: ۶۰).

محمود نشاط در *زیب سخن ایجاز* را مختصر و مفید ساختن کلام تا سرحد امکان تعریف کرده و منظور خویش را از سر حد امکان تا وقتی خللی به معنا وارد نشود و ایجاز معنا را نارسا نسازد، بیان کرده‌است (نشاط، ۱۳۴۷: ۵۳) و در عبارتی دیگر، ایجاز را عبارت از لفظ اندک و معنی بسیار دانسته و نوشته‌است: «یعنی مقصود را در کمترین کلمات ممکن بیاورند». در ادامه نیز نظر سکاکی را دربارهٔ نسبی بودن کمیت در کلام ذکر کرده‌است (همان).

در میان بلاغت‌نویسان معاصر، حسام‌العلماء ایجاز را تعبیر کرده‌است به الفاظی که کمتر از کاربرد کلمات در عرف باشند و در عین حال به غرض گوینده وفا کنند (۱۳۱۶: ۸۳). او نیز متأثر از مستوفی و مازندرانی بنای ایجاز را بر متعارف اوساط ناس (کلام مردم عادی) نهاده‌است. آهنی در کتاب *نقد معانی*، بی‌آنکه توضیحی دربارهٔ ایجاز دهد و تنها با بیان انواع آن، سخن سکاکی را دربارهٔ نسبی بودن ایجاز و اطناب آورده‌است (۱۳۳۹: ۱۶۴). تقوی در *هنجارگفتار* (۱۳۱۷: ۱۲۶)، رجائی در *معالم البلاغه* (۱۳۵۳: ۱۹۳) و کزازی در *معانی*^۱ (۱۳۷۳: ۲۵۴) ایجاز را بیان مقصود با واژگانی اندک و کمتر از آن چه در معانی سخن به آن نیاز است، دانسته‌است.

شمیسا در نظر گرفتن حداکثر معنا با حداقل الفاظ را در تعریف ایجاز ذکر کرده و قول شمس قیس رازی را در این باره آورده‌است. او شرط بلاغت را در ایجاز، در آن دانسته که صرفه‌جویی در لفظ به انتقال پیام خللی وارد نکند. او ایجاز را در سخنرانی‌ها و کتابت عادی، بازبسته به حال شنونده دانسته و در صورتی که مخاطب اهل اصطلاح و آشنا به موضوع باشد، حکم به سخن موجز می‌کند و در ادبیاتی که مخاطب اهل ادب است، ایجاز را در همه احوال پسندیده می‌داند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۶۶). شمیسا در ادامه می‌نویسد: «به نظر می‌رسد که اقوام بدوی چون اعراب و مغولان بیشتر به «ایجاز» و اقوام پُرسابقهٔ متمدن بیشتر به آرایش کلام و «اطناب» متمایل بودند» (همان: ۱۶۷).

۴. انواع ایجاز

کتب بلاغی کهن تا قرن دهم انواع ایجاز را مشخص نکرده‌اند. اول‌بار محمدهادی مازندرانی (قرن دهم) ایجاز را به قصر و حذف تقسیم کرده‌است. پس از او نیز بلاغت‌نویسان در زبان فارسی ایجاز را به دو گونهٔ مذکور قسم‌بندی کرده‌اند.

۴-۱. ایجاز حذف

ایجاز حذف را کلامی موجز گفته‌اند که بخشی از آن به قرینه (لفظی یا معنوی) حذف شده باشد. فقط شمیسا تأکید می‌کند که جزء محذوف باید به قراین معنوی دریافت شود (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۶۸). کتب بلاغی، جزء محذوف را مختلف دانسته‌اند؛ اما حذف مضاف، موصوف، صفت، شرط و جواب شرط، میان آن‌ها مشترک است (ر. ک. حسام‌العلماء، ۱۳۱۶: ۸۴). اختلاف‌هایی هم در انواع محذوف در این کتب به چشم می‌خورد؛ رجائی مضاف‌الیه، جار و مجرور، مسند و مسندالیه (۱۳۵۳: دویست و چهار) آهنی جملهٔ تمام (۱۳۳۹: ۱۶۹ و ۱۷۰)، حسام‌العلماء حرف، مضاف‌الیه، جار و مجرور، مسندالیه، مسند، جمله و چند جمله (۱۳۱۶: ۸۴)، نشاط

۱. کزازی از «ایجاز» به «کوتاهی» تعبیر کرده است.

جمله و چند جمله (۱۳۴۷: ۵۹)، کزازی کلمهٔ ربط، مضاف‌الیه، فعل و بخشی از جمله (۱۳۷۳: ۲۶۲ تا ۲۵۸) و مازندرانی (بیشتر با تأثیرپذیری از متون بلاغت عربی)، جواب قسم، جواب لمّا، معطوف یا حرف عطف، مستثنی، بیش از یک جمله و چند جمله (۱۳۷۶: ۲۲۹ تا ۲۳۱) را به انواع محذوف در ایجاز حذف، افزوده‌اند. شمس‌العلماء، تقوی و شمیسا هم انواعی را برای ایجاز حذف ذکر نکرده‌اند.

۲-۴ ایجاز قصر

تعریف متداول از ایجاز قصر را لفظ اندک و معنی بسیار گفته‌اند؛ بی‌آنکه در کلام حذفی صورت گیرد (ر. ک مازندرانی، ۱۳۷۶: ۲۲۳) معمولاً در ایجاز قصر بسامد فعل بالاست (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۶۸). حسام‌العلماء بر این باور است که «هرکس رعایت این نوع از ایجاز را بیشتر بکند بلیغ‌تر و عظمت کلام او بیشتر است» (۱۳۱۶: ۸۳). کلمات قصار مبتنی بر ایجازند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۶۸) نظیر کلمات قصار امام علی (ع) (حسام‌العلماء، ۱۳۱۶: ۸۳).

۵. نقد و تحلیل ایجاز در متون بلاغی

کتاب‌های بلاغت فارسی در تعاریف و مثال‌هایی که برای تبیین بحث ایجاز ارائه کرده‌اند معمولاً تابع یکدیگرند و در عین حال، بحث ایجاز را به شکلی مختصر و با توضیحات اندک طرح کرده‌اند. باین‌حال نقدهایی را می‌توان در به کار آنان وارد ساخت که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود:

۱-۵. دقیق نبودن نمونه‌ها

تقریباً تمام انواع ایجاز حذف در کتاب‌های بلاغی به نقش کلمات محذوف در جمله‌ها اختصاص دارد. چند متن بلاغی نیز به حذف جمله یا بیش و بخشی از آن اشاره کرده و نمونه‌هایی نیز به زبان فارسی یا عربی، در این باره آورده‌اند. این نمونه‌ها گاه نابجا نقل شده‌است؛ برای مثال، آهنی که حذف تمام جمله را نیز ذکر کرده‌است، بیتی را نمونه می‌آورد که مناسب برای حذف تمام جمله نیست و فقط حذف متمم و فعل را دربردارد:

گر برای شوربایی بر در این‌ها شوی اوّلت سکبا دهند از چهره، وانگه شوربا

آهنی دربارهٔ اجزای محذوف در بیت مذکور نوشته‌است: «یعنی وانگه دهندت شوربا» (۱۳۳۹: ۱۷۱)؛ و شمیسا دربارهٔ ایجاز بیت

زیر:

ز سنبل کرد بر گل مشک‌بیزی ز نرگس بر سمن سیماب‌ریزی

تنها به ایجاز قصر ناشی از استعارات اشاره کرده (۱۳۸۶: ۱۶۶)؛ درحالی‌که افزون بر آن فعل «کرد» در مصراع دوم نیز حذف شده‌است (ایجاز حذف) و شمیسا آن را ذکر نکرده‌است.

در بیت سوم از مثال زیر افزون بر حذف کلمهٔ «زبان» از ترکیب «زبان تازی» (کزازی، ۱۳۷۳: ۲۵۸)، فعل «می‌دانند» نیز از پایان بیت حذف شده‌است؛ اما کزازی به حذف فعل اشاره‌ای نکرده و سبب موجز شدن بیت را تنها در حذف کلمهٔ «زبان» از ترکیب مذکور دانسته‌است. حذف دیگری نیز در میان دو مصراع ۴ و ۵ رخ داده و آن حذف یکی از مقدمات در استدلال منطقی (صنعت بدیعی مذهب کلامی) است. عبارت تمام این است: سعدی کارافتاده است و هر کارافتاده‌ای راهورسم عشق‌بازی را می‌داند؛ بنابراین سعدی راهورسم عشق‌بازی را خوب می‌داند. کزازی به این حذف نیز اشاره‌ای نکرده‌است.

حدیث عشق از آن بطال مینوش
که در سختی کند یاری فراموش
چنین کردند یاران زندگانی
ز کارافتاده بشنو؛ تا بدانی؛
که سعدی راه و رسم عشق‌بازی،
چنان داند که در بغداد، تازی

در مصراع‌های «۳ و ۴» و «۷ و ۸» ابیات زیر، مسندآلیه که همان «علم» است به قرینه لفظی حذف شده‌است؛ اما کزازی به حذف مسندآلیه در توضیح ایجاز حذف در این بیت نپرداخته و تنها محذوف را کلمه شرط در مصراع‌های ۳ تا آخر ۸ دانسته‌است (کزازی، ۱۳۷۳: ۲۶۳)؛ درحالی‌که می‌توان اجزای محذوف را «درحالی‌که» یا «وقتی که» نیز دانست؛ «درحالی‌که/وقتی که خفته‌ای»:

همره عقل و یار جان علم است
در دو گیتی حصار جان علم است
خفته‌ای برسر تو بیدار است
مرده‌ای با حقیقت یار است
طعمه می‌جویی اوست راید تو
راه می‌پویی اوست قائد تو
می‌روی با دل تو همراه است
می‌نشینی ز جانت آگاه است

کزازی (۱۳۷۳: ۲۶۳) دربارهٔ موارد حذف در دو بیت زیر تنها به حذف افعال «می‌کند» و «برمی‌آورد» در بیت دوم اشاره کرده‌است و حذف مسندآلیه (میراث‌خواران) در بیت اول را بیان نکرده‌است.

بنهندش به خاک و بازآیند
بر سر مال او، فراز آیند.
این حسابی که: «چند مظلمه برد؟»
آن فغانی که: «از چه زود نمرد؟»

اختلاف در ثبت نمونه‌های حذف این مطلب را نشان می‌دهد که نمی‌توان برخی علل و اغراض حذف را با اطمینان معین کرد. چند نمونه از بی‌دقتی در ذکر مثال‌ها در مبحث حذف (مسند و مسندآلیه) را بیان می‌کنیم:
نخست اینکه، آهنی در بخش حذف مسندآلیه ذیل عنوان آزمایش هوش مخاطب مثالی ذکر کرده که حذف بخشی از مسند (فعل) را نیز دربردارد:

اول و آخر به وجود و صفات
هست کن و نیست کن کائنات
(۱۳۳۹: ۵۶)

دیگر اینکه، شمیسا در بخش «حذف مسندآلیه» مثالی دارد که «حذف مسندآلیه» و «حذف مسند» هر دو را دربرمی‌گیرد، درحالی‌که زیر عنوان حذف مسندآلیه آمده و جالب آنکه خود او نیز به حذف مسند در کنار مسندآلیه اشاره کرده‌است:
«گداخت جان که شود کار دل تمام و نشد
بسوختیم در این آرزوی خام و نشد»

که ضمیر مستتر در نشد راجع به کار دل (مسندآلیه) و تمام (مسند^۱) است یعنی کار دل تمام نشد» (۱۳۸۶: ۹۳).

^۱ برخی بلاغت‌نویسان چون شمیسا مسند را معادل فعل آورده‌اند و در کنار حذف مسند (فعل) به حذف سایر اجزای فعل نیز پرداخته‌اند؛ ولی دیگران مسند را محدود به فعل ندانسته و در کل حذف مسند را به ارکان و اجزای گزاره در جمله چون مفعول و متمم تعمیم داده‌اند.

۲-۵. تداخل مثال‌های اطناب در ایجاز

اطناب ایراد معانی اندک با الفاظ بسیار است. این شگرد انواعی گوناگون دارد که در توضیح یا تأکید کلام پیشین خود به کار می‌روند و به موجب تعاریف شگردهای اطناب‌آفرین برخی نمونه‌های اطناب هستند که داخل در ایجاز طرح شده‌اند. نمونه‌هایی از این تداخل در متون بلاغت فارسی به چشم می‌خورد:

زغن در مصراع دوم بیت زیر نمادی برای بی‌ثباتی و ناپایداری بر امری است؛ درحالی‌که در مصراع اول به بی‌ثبات بودن روزگار اشاره شده بود و مصراع دوم تنها تأکیدی برای محتوای مصراع اول است. ظاهراً مصراع دوم این بیت مثالی مناسب برای شگردهای تأکیدی و اطناب‌آفرین است؛ اما شمس‌العلماء (۱۳۷۷: ۶۱) بی‌هیچ توضیحی، آن را به عنوان نمونه‌ای برای اشاره (ایجاز) آورده‌است:

روزگارا چون ز عنقا می نیاموزی ثبات
چون زغن تا چند سالی مادگی سالی نری

بلاغت‌نویسان فارسی نظیر کلام زیر را از گلستان سعدی، نمونه برای صنعت توشیح/توشیح آورده‌اند:
«دو کس رنج بیهوده بردند و سعی بی‌فایده کردند یکی آن که مال اندوخت و نخورد و دیگری آن که علم آموخت و عمل نکرد»

اما حسام‌العلماء بی‌هیچ توضیحی آن را نمونه برای ایجاز آورده است (حسام‌العلماء، ۱۳۱۶: ۸۳).^۱

۳-۵. درک نادرست از مفهوم «کوتاهی جمله»

صرف کوتاهی جمله دلیل بر موجز بودن آن نمی‌تواند باشد. وقتی جمله‌ای کوتاه، کلامی موجز محسوب می‌شود که بتوان با کلماتی بیشتر معنای آن را بیان کرد چون بنا به تعریف کلام موجز، ایجاز زمانی است که معنایی بسیار را با الفاظی اندک بیان کنند و گرنه اگر معنایی را تنها با همان الفاظ بتوان بیان کرد، دیگر ایجازی روی نداده‌است. ایجاز زمانی محقق می‌شود که معنایی بسیار با الفاظی اندک بیان شود؛ نه معنایی در قالب الفاظی هرچند کم بگنجد. کم و اندک بودن الفاظ نشانه موجز بودن کلام نیست. شاید برای گفتن معنایی همان تعداد لفظ کافی باشد. برای نمونه، در بیت زیر که شمس‌العلماء (۱۳۷۷: ۶۱) آن را مثال برای ایجاز قصر آورده‌است، هرچند مصراع اول کوتاه است؛ اما حذف و قصری در آن روی نداده‌است؛ یعنی صورت معمول و طبیعی و حد وسط سخن گفتن در مصراع اول رعایت شده‌است که البته در متون بلاغی به آن، ادای کلام به «مساوات»^۲ گویند. اما در مصراع دوم آن، با حذف «سخن‌هایی» ایجاز حذف روی داده‌است. از این گذشته منظور از سخن‌ها، سخن‌های سرزنش‌آمیز است؛ یعنی داخل حذف واژه مذکور، حذف دیگری نیز، با عنوان حذف صفت، روی داده‌است و از مصراع اول بیت زیر نیز صفت سرزنش‌آمیز حذف شده‌است:

بهر تو شنیده‌ام سخن‌ها شاید که تو هم (سخن‌هایی) شنیده

باشی

^۱ حسام‌العلماء جمله نخست را به این صورت نقل کرده است: «دو کس رنج بیهوده خوردند و سعی بی‌فایده کردند یکی آن که مال اندوخت و نخورد و دیگری آن که علم آموخت و عمل نکرد» (حسام‌العلماء، ۱۳۱۶: ۸۳). البته با توجه به حذف برخی کلمات، در پاره‌ای از جمله‌های این عبارت، ایجاز حذف نیز می‌توان یافت.

^۲ مساوات آن است که الفاظ کلام به مقدار رساندن اصل معنا به کار روند؛ یعنی به اندازه‌ای که معمول و متعارف و در ادای مقصود لازم است (رجائی، ۱۳۵۳: ۱۹۳).

مطلب دیگر آنکه جمله‌های کوتاه متعدد و پی‌درپی را می‌توان موجز سخن دانست؛ به شرط آنکه ۱. توضیح مطلب پیشین نباشند؛ ۲. یک معنی را تکرار و تأکید نکنند. درواقع، دربردارنده معانی مختلف و مکمل باشند. برای نمونه، کزازی (۱۳۷۳: ۲۵۵) بیت زیر را مثالی برای ایجاز قصر ناشی از جمله‌های کوتاه ذکر کرده‌است:

طفل می‌نالید یعنی قرص رنگین کوچک است؛ سگ دوید؛ آن قرص از او بر بود و آنک رفت راست

درحالی که مصراع نخست آن را نمی‌توان شاهد مثال دانست؛ هرچند از دو جمله کوتاه تشکیل شده‌است؛ زیرا جمله دوم آن، توضیح جمله نخست است و نالیدن طفل را تفسیر می‌کند؛ بنابراین مصراع نخست نه تنها موجز نیست؛ بلکه قسمی اطناب نیز دارد که آن را ایضاح بعد از ابهام^۱ می‌نامند؛ اما سراسر مصراع دوم را می‌توان موجز دانست؛ زیرا از جمله‌هایی کوتاه با معانی مختلف و مکمل تشکیل شده‌است: «سگ(ی) دوید؛ (آن سگ) آن قرص (را) از او بر بود و (سگ) آنک (در همان لحظه) رفت راست».

۴-۵. محدود و تکراری بودن مثال‌ها

پیش‌تر گفتیم که از *انوارالبلاغه* مازندرانی به بعد، ایجاز به دو قسم تقسیم می‌شود. در کتاب‌های قبل از آن، مثال‌های ایجاز بسیار محدود است؛ المعجم تنها سه مثال از شعر فارسی نقل کرده‌است (شمس قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۸۴). *دقایق‌الشعر* اصلاً به شگرد ایجاز اشاره‌ای نکرده و از آن به همراه بسط (اطناب) ذیل عنوان «بلاغت و فصاحت» یاد کرده‌است، یعنی تاج‌الحلاوی بلاغت را منحصر به ایجاز و اطناب دانسته‌است و مثالی نیز ذکر نکرده‌است (۱۳۸۳: ۹۶). *بدایع‌الافکار* تنها یک مثال از شعر فارسی ذکر کرده‌است (کاشفی، ۱۳۶۹: ۷۷) و مطلع نیز در این باره مثالی نیاورده‌است (مستوفی، ۱۳۸۹: ۲۵۴). در *انوارالبلاغه* هم که آغاز تقسیم‌بندی ایجاز است، تمام مثال‌ها عربی است (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۲۲۳) و پس از *انوارالبلاغه* جز در معانی شمیسا (۱۳۸۶: ۱۶۵) و کزازی (۱۳۷۳: ۲۵۴) باقی کتب به عربی بیش‌وکم نمونه‌هایی آورده‌اند و جز این دو، در باقی کتب معاصر که به طریقی کاملاً سنتی و مقلدانه نوشته شده‌اند، نمونه‌ها تکراری و محدود است و برخی مثال‌ها نیز از نظم و نثر عربی است.

در بخش حذف مسندآلیه مثال‌های فارسی *هنجار گفتار*، *انوارالبلاغه* و *دُرر‌الادب* تنها یک عدد است و در بخش حذف مسند نیز تقوی، آهنی، رجائی و حسام‌العلماء دو تا چهار نمونه فارسی ذکر کرده‌اند و در برخی مثال‌ها مشترک هستند. این محدودیت در ارائه مثال‌ها می‌تواند گواه تکراری بودن آن‌ها نیز باشد؛ یعنی همین مثال‌های محدود در این کتاب‌ها پیوسته تکرار می‌شود و تنها شمیسا و کزازی، در دوره حاضر، نمونه‌های متعددی در مبحث حذف بیان کرده‌اند.

۵-۵. تعدد نام‌گذاری

در بخش حذف مسند و مسندآلیه در کتب بلاغی گاه تفاوت‌هایی به چشم می‌خورد که بیشتر ناشی از تعدد نام‌گذاری‌ها است. در ادامه به این تفاوت‌ها اشاره خواهیم کرد:

تمام کتب بلاغی حذف را به دو قرینه بیرونی و درونی (لفظی و معنوی) دانسته‌اند؛ اما کزازی سه قرینه برای حذف ذکر کرده‌است؛ دو قرینه مذکور و قرینه «کمابیش برونی» (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۵۰). او در توضیح قرینه اخیر می‌نویسد: «گزاره محذوف به یک‌بارگی با گزاره آورده شده یکسان نیست، ولی گزاره آورده شده به‌گونه‌ای آن را فریاد می‌آورد. نمونه را خواجه فرموده‌است:

^۱ در اصطلاح بلاغی اگر ابتدای کلام، گزاره‌ای مبهم و مجمل طرح و سپس تفسیر و تفصیل آن ذکر شود، شگردی با نام «ایضاح» از انواع اطناب پدید می‌آید. بررسی نمونه‌های ایضاح مشخص می‌کند که از اقسام آن تفسیر کلام مبهم و مجمل پیشین است که این تفسیر معمولاً با «یعنی» همراه می‌شود (هجری و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۶۳).

عشق دُرْدانه است و من غواص و دریا
سر فرو کردم در آنجا؛ تا کجا سر بر کنم!
می‌کده

از سه جمله‌ای که در پاره نخستین بیت آورده شده‌اند، جمله دوم به نشانه «کمابیش بیرونی» سترده شده‌است؛ و جمله سوم به نشانه برونی. زیرا گزاره آورده شده در جمله نخستین، "است" با گزاره جمله سوم: "دریا می‌کده است"، یکی است؛ اما در جمله دوم: "من غواصم." "م" بر پایه "است" سترده شده‌است و با آن یکسان نیست» (همان).

باقی کتب این دست مثال‌ها را نیز در شمار حذف به قرینه بیرونی قرار داده‌اند زیرا قرینه حذف با اندکی تغییر در کلام حضور دارد و در واقع، قرینه حضوری و لفظی است و مناسب‌تر است برای جلوگیری از تعدد نام‌گذاری و پراکندگی به دو قرینه (بیرونی و درونی) در حذف بسنده کرد. نکته دوم آنکه در مثال مذکور تنها دو فعل ربطی پی‌درپی حذف شده‌است، در حالی که گزاره بخش‌های دیگری چون مفعول و متمم را نیز در برمی‌گیرد؛ بنابراین مناسب‌تر بود که کزازی به جای واژه گزاره واژه فعل را به کار می‌برد.

از تفاوت‌های دیگر در مبحث حذف، نام‌گذاری‌هایی است که یا نیازی به آن‌ها نیست و یا می‌توان آن‌ها را در هم ادغام کرد: آهنی، رجائی، کزازی و مازندرانی در میان اسباب حذف از دو عامل «پرهیز از بیهودگی در سخن» و «آشکار بودن مسندآلیه» نام‌برده‌اند. در صورتی که فقط بحث حذف مسندآلیه در میان باشد، می‌توان این دو را یک عامل برای حذف دانست و در هم ادغام کرد. گاه خود نویسندگان مذکور این مطلب را دریافته‌اند. کزازی در توضیح پرهیز از بیهودگی در سخن به این نکته اشاره کرده و نوشته‌است: «نهاد آن چنان آشکار است که تو گویی اگر آن را در جمله یاد کنند، به بیهوده سخن گفته‌اند» (۱۳۷۳: ۸۱).

مازندرانی نیز در این باره نوشته‌است: «معلوم بودن مسندآلیه و این قسم، فی‌الحقیقت، داخل احتراز از عبث می‌تواند بود» (۱۳۷۶: ۹۳). به نظر می‌رسد گاه به آسانی نمی‌توان غرض حذف را مشخص کرد. بر این اساس نیز بلاغت‌نویسان گاه در تعیین نمونه برای غرضی مردّد بوده و مثالی را ذیل عنوانی نهاده‌اند که دیگران آن مثال را در بخشی دیگر ثبت کرده‌اند؛ مثلاً رجائی معتقد است برای «احتراز از عبث» در مواقعی ممکن است به جای «هذا الهلال» بگویند «الهلال» یعنی «هذا»ی مبتدا را حذف کنند (۱۳۵۳: ۴۱)؛ اما مازندرانی (۱۳۷۶: ۹۳)، حسام‌العلما (۱۳۱۶: ۴۰)، کزازی^۱ (۱۳۷۳: ۸۶) و آهنی (۱۳۳۹: ۵۸) شبیه این مثال^۲ را در بخش حذف به سبب «فوت فرصت» آورده‌اند.

هنگامی که همه افراد در جستجوی هلال یا غزال هستند، دیگر چه نیازی است که هذای مبتدا یا شکار در نقش نهاد^۳ را بیاورند. ظاهراً پرهیز از بیهودگی در سخن، خود، دلایل گوناگونی چون معلوم بودن مسندآلیه و فوت فرصت دارد و به قرینه عقلی برای مخاطب مشخص خواهد شد که چرا گوینده بخشی از کلام را حذف کرده‌است؛ بنابراین نیازی به ذکر عنوان‌های دیگر نیست.

از اسباب دیگر حذف، آزمایش هوش مخاطب است که حسام‌العلما (۱۳۱۶: ۴۰)، آهنی (۱۳۳۹: ۵۶)، رجائی (۱۳۵۳: ۴۲) و کزازی (۱۳۷۳: ۸۵) آن را زیر یک عنوان طرح کرده، ولی مازندرانی و تقوی دو عنوان جداگانه به آزمایش هوش مخاطب

^۱. کزازی نیز «تباهی زمان» را از اسباب حذف شناخته است. او برای سره‌گویی واژه اول این ترکیب را فارسی آورده و اصطلاح مذکور را جایگزین «فوت فرصت» کرده است. کزازی در این باره نمونه‌ای فارسی ذکر کرده و نوشته است: «اگر شکارگرانی در کمین شکار نشسته باشند؛ شکار به ناگاه از گوشه‌ای آشکار گردد؛ و یکی از شکاریان، به دیدن آن، بانگ برزند: «آنجاست». نهاد را از بیم تباهی زمان و گریختن شکار سترده است؛ زیرا به جای آنکه بگوید: «شکار آنجاست!»، گفته است: «آنجاست!» (۱۳۷۳: ۸۶).

^۲. هذا الغزال با حذف هذا مبتدا مراد است.

^۳. رجوع به پانویشت شماره ۱ از همین صفحه شود.

اختصاص داده‌اند؛ مازندرانی در *انوارالبلاغه* دو عنوان «امتحان شعور سامع» و «امتحان مقدار شعور سامع» را از اسباب حذف مسندالیه دانسته (۱۳۷۶: ۹۲) و تقوی در *هتجار گفتار* دو عنوان «اختبار تنبه سامع» و «اختبار اندازه هوش سامع» را به کار برده‌است (۱۳۱۷: ۳۳). گویا مناسب‌تر است این دو را در هم ادغام کرد و عنوان کلی آزمایش هوش مخاطب را به کار برد که در بردارنده میزان هوش مخاطب نیز هست.

از دیگر اسباب حذف مسندالیه که حسام‌العلما (۱۳۱۶: ۴۱) و آهنی (۱۳۳۹: ۵۹) ذکر کرده‌اند، «پیروی از زبان عربی در حذف مسندالیه» است. آهنی در این باره نوشته‌است: «چون عرب غالباً در مواضع مدح و ذم و ترخم مسندالیه را حذف می‌نماید. در این صورت هرگاه مقتضای مقام مدح یا ذم یا ترخم باشد مسندالیه به تبع عرب حذف می‌شود» (همان). نکته اول که گواه تقلیدی بودن بسیاری مباحث بلاغی در متون بلاغت فارسی است، این است که اصلاً ضرورتی ندارد که پیروی از استعمال عرب‌زبانان شود، جدای از آن به موجب مثال‌هایی فارسی که آهنی آورده‌است^۱ می‌توان نمونه‌های این بخش را در حذف مسندالیه به سبب «معلوم و آشکار بودن»، جای داد و عنوان پیروی از عرب‌زبانان را به کار نبرد، افزون بر این، عنوان مذکور نمونه مشهوری دارد که حسام‌العلما یک‌بار آن را زیر عنوان حذف مسند به جهت «استعمال عرب» و بار دیگر در حذف مسندالیه در ذیل عنوان «زیادتی فایده» ذکر کرده‌است. او در این باره بخشی از آیه ۱۸ سوره یوسف را مثال آورده و نوشته‌است که «فصبر جمیل» که اگر مسندالیه را در این عبارت محذوف بدانیم، کامل عبارت می‌شود: «امری صبر جمیل» و اگر مسند را محذوف پنداریم، کامل عبارت «صبر جمیل أجمل» می‌شود (حسام‌العلما، ۱۳۱۶: ۴۱)؛ بنابراین حذف، سبب ابهام و در نتیجه زیادتی فایده می‌شود.

حسام‌العلما یکی از اسباب حذف را چنین شرح داده‌است: «ضیق مقام از اطالۀ کلام که علت ملول شدن سامع است» و به همراه مثالی از نظم عربی، بیت فارسی زیر را بی‌هیچ توضیحی، آورده‌است:

«گفتم که خواجه کی بسر حجله می‌رود گفت آن زمان که مشتری و مه قران کنند»

(۱۳۱۶: ۴۰)

چطور می‌توان فهمید که شاعر به سبب ملول شدن شنونده از اطالۀ کلام خودداری کرده‌است، در حالی که قرینه‌ای نیز در این باره وجود ندارد. این در حالی است که حسام‌العلما در ادامه سبب «محافظة وزن» را نیز در شمار اسباب حذف مسندالیه ذکر کرده‌است (۱۳۱۶: ۴۰)؛ بنابراین «ضیق مقام» یا همان «محافظة از وزن» شعر یک سبب برای حذف بیش نیست و می‌توان این دو را در هم ادغام کرد.

بیت فارسی بالا در *معالم‌البلاغه* ذیل عنوان «اختصار به مناسبت ضیق مقام» آمده‌است که طبعاً ضیق مقام اشاره به همان محافظت وزن دارد؛ اما محافظت از وزن در شعر سنتی که مراعات تعداد افاعیل عروضی در آن اجباری است، نمی‌تواند دلیلی مستقل برای حذف باشد، بلکه تمام اغراض حذف در شعر سنتی، مراعات وزن را در خود دارند.

در مثالی دیگر، بیتی عربی را که حسام‌العلما «ضیق مقام از اطالۀ کلام که علت ملول شدن سامع است» بیان کرده، رجائی ذیل عنوان «برای اشاره به اینکه دلیل عقلی قوی‌تر باشد از دلیل لفظی» آورده‌است^۲ (۱۳۵۳: ۴۱) و جالب آنکه در پایان این

^۱ مثال‌های آهنی: مبدع هر چشمه که جودیش هست/ مخترع هر چه وجودیش هست

گاهی عروس‌وار به پیش آید/ با گوشوار و یاره و با افسر

با صد کرشمه بستر از رویت/ با شرم گرد باستی و معجز (۱۳۷۲: ۵۶).

^۲ قال لی کیف انت قلت علی سهر دائم و حزن طویل که محذوف مبتدا، آن، از «أنا علی» است.

عنوان نوشته‌است که البته می‌تواند مثال احتراز از عبث نیز باشد (۱۳۵۳: ۴۲). مازندرانی و آهنی نیز دلیل حذف مسندآلیه در بیت مذکور را احتراز از عبث یاد کرده‌اند. ظاهراً پرهیز از عبث و بیهوده‌گویی می‌تواند عنوانی مناسب برای چنین مثال‌ها قرار گیرد.

۶-۵. عربی‌مآبی و نامأنوس‌گرایی

از دیگر معایب مبحث حذف مسند و مسندآلیه در کتب بلاغی، عربی‌مآبی و نامأنوس‌گرایی است؛ تمام مثال‌های *انوارالبلاغه* و بیشتر مثال‌ها در کتب بلاغی گذشته و معاصر، عربی است و تنها دو کتاب *معانی شمیسا* (۱۳۸۶: ۱۱۷ و ۹۳) و *معانی کزازی* (۱۳۷۳: ۱۴۸ و ۷۸) نمونه‌هایی از فارسی را ارائه داده‌اند. برخی از این مطالب و مثال‌ها کاملاً بر زبان عربی منطبق است و اساساً با ساختار زبان فارسی بیگانه است؛ به‌طورمثال حسام‌العلما در بحث حذف مسندآلیه به دو نوع حذف اشاره کرده‌است:

۱. آنکه حذف آن در موقع اعراب معلوم می‌شود مثل اهلاً و سهلاً که نصب آن‌ها به فعل محذوف است مانند *جئتَ یا نزلتَ* و

حذف‌شده؛

۲. آن است که نقصان معنی دلیل بر حذف باشد (حسام‌العلما، ۱۳۱۶: ۳۹).

از آنجاکه اساساً در زبان فارسی حرکت و اعراب معنا ندارد و درواقع نقش کلمات در جمله با اعراب آشکار نمی‌شود، بلکه در معنا یا جایگاه محقق می‌شود، حذف در نوع اول متناسب با ساختار زبان فارسی نیست.

«ایهام تنزیه مسندآلیه» و «ایقاع در وهم مخاطب» دو عنوان نامأنوس و ناشناخته عربی هستند. این دو را در برخی کتب بلاغی از اسباب حذف مسندآلیه دانسته‌اند. رجائی در توضیح سبب نام‌گذاری ایهام تنزیه مسندآلیه نوشته‌است:

«مسندآلیه از شدت عظمت و علو مقامی که دارد، منزّه است از اینکه نامش بر زبان جاری گردد یا ایهام تنزیه زبان‌گوینده از

ذکر او، یعنی پستی و پلیدی وی به حدی است که زبان‌گوینده منزّه است از اینکه نام او را ببرد» (۱۳۵۳: ۴۲).

ایقاع نیز در لغت «افکندن» است (دهخدا، ۱۳۷۷: «ایقاع») و در اینجا منظور از ایقاع مخاطب را در وهم افکندن است و وقتی را که گوینده زبان خود را از ذکر مسندآلیه پرهیز دهد و این امر را یا از نظر تعظیم و تفخیم یا از نظر تحقیر کند، با عنوان مذکور می‌شناسند (آهنی، ۱۳۳۹: ۵۷).

تقوی نیز نامی طولانی و دیریاب را در این باره در نظر گرفته‌است؛ ایهام حفظ کردن او [مسندآلیه] را از زبان خود یا حفظ کردن زبان خود را از ذکر او [مسندآلیه] (۱۳۱۷: ۳۳)؛ اما کزازی به‌جای به‌کاربردن این نام‌های نامأنوس از دو نام شناخته‌شده و مناسب «خوارداشت نهاد» و «بزرگداشت نهاد» بهره برده‌است (۱۳۷۳: ۸۵ و ۸۴)، البته می‌توان این دو را زیر یک عنوان «خوارداشت یا بزرگداشت نهاد» قرار داد.

در بخش ایجاز نیز مثال‌های عربی و پرداختن به نقش‌های جمله با توجه به نحو عربی از مصادیق عربی‌مآبی در کتب بلاغت فارسی است. در بخش ایجاز حذف کتاب‌های *معالم‌البلاغه* و *دُرر‌الآدب*، حذف جار و مجرور (رجائی، ۱۳۵۳: ۲۰۴؛ حسام‌العلما، ۱۳۱۶: ۸۴) و *انوارالبلاغه*، حذف جواب *لَمَّا* و مستثنی (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۲۳۰) را به تقلید از نحو عربی ذکر کرده‌اند و مثال‌هایی عربی نیز برای این حذف‌ها آورده‌اند.

در ایجاز قصر نیز مثال‌ها معمولاً عربی است. در کتاب‌های *المعجم*، *دقائق‌الشعر* و *بلایع‌الأفکار*، یعنی در کتاب‌هایی که تا پیش از قرن دهم نوشته شده‌اند و در مطلع و *انوارالبلاغه* همه مثال‌ها و در باقی کتب برخی از نمونه‌های ایجاز قصر، عربی است. تنها کزازی و شمیسا در *معانی* خویش تمام مثال‌ها را به فارسی بیان کرده‌اند.

۷-۵. پراکندگی ایجاز حذف

متون بلاغت فارسی در بحث ایجاز حذف، به حذف اجزای جمله اشاره کرده‌اند. برخی از متون مذکور حتی از حذف نقش‌های گوناگون کلمات در جمله نام برده و در این باره مثال‌هایی نیز آورده‌اند؛ ولی بار دیگر به حذف دو نقش مسندآلیه و مسند تحت عنوان حذف مسندآلیه و مسند در بخش احوال مسندآلیه و مسند پرداخته‌اند. دو بخش احوال مسندآلیه و احوال مسند در علم معانی به ترتیب در باب‌های دوم و سوم تشریح می‌شوند. تألیف و تدوین دو کتاب معانی کزازی و شمیسا تا حدی متفاوت با دیگر کتب بلاغی است و دو بخش حذف مسندآلیه و مسند در معانی کزازی و شمیسا به ترتیب در قسمت حال‌های نهاد و جمله‌های خبری تبیین شده‌اند. نکته اینجاست که اگر حذف مسندآلیه و مسند از انواع ایجاز حذف است که در واقع چنین است، متون بلاغت فارسی نباید جدا از ایجاز حذف این دو عنوان (حذف مسند و مسندآلیه) را طرح کنند و این امر عامل پراکندگی در مبحث حذف است؛ بنابراین می‌بایست دو مقوله حذف مسند و مسندآلیه را در ذیل عنوان ایجاز حذف قرار داد. این درحالی است که برخی بلاغت‌نویسان چون رجایی و حسام‌العلما هم در بخش احوال مسند و مسندآلیه هم در بخش ایجاز حذف از دو حذف مسند و مسندآلیه یاد کرده‌اند. حتی حسام‌العلما همان مثال عربی را که در ایجاز حذف نمونه‌ای برای حذف مسند ذکر کرده در بخش حذف مسند نیز آورده‌است.

نتیجه‌گیری

برخی نویسندگان متون بلاغت فارسی و عربی، کوشیده‌اند مبحث ایجاز را زیر نام‌هایی چون «اشاره»، «تلمیح» و «بلاغت و فصاحت» تبیین و تدقیق کنند. بحث ایجاز چنان‌که از نام‌گذاری اخیر برمی‌آید، در نظر بلاغت‌نویسان اهمیت بسیار دارد؛ اما باین‌حال، دقیق نبودن نمونه‌ها، محدود و تکراری بودن مثال‌ها، تعدد نام‌گذاری‌ها، عربی‌مآبی و نامأنوس‌گرایی، پراکندگی مبحث حذف و مطرح نشدن شیوه‌های ایجاز‌ساز، نقدهایی است که بر تلاش آنان در این حوزه می‌توان وارد کرد.

دقیق نبودن مثال‌ها بیشتر حاصل تداخل نمونه‌هایی از هر دو نوع ایجاز (قصر و حذف) در یکدیگر است. یعنی بلاغت‌نویسان مثالی را که در آن ایجاز قصر یا حذف روی داده‌است، نمونه‌ای برای نوع دیگر ایجاز ذکر کرده‌اند. گاه هم تمام موارد حذف یا قصر را در متن در نظر نگرفته‌اند. در برخی نمونه‌ها نیز مثال‌های اطناب در ایجاز داخل شده‌است.

دیگر آنکه بلاغت‌نویسان به تطبیق جمله‌های کوتاه با تعریف ایجاز قصر نپرداخته‌اند و هر جمله کوتاهی را در زمره نمونه‌های ایجاز قصر قرار داده‌اند؛ بی‌آنکه آن نمونه تناسبی با تعریف ایجاز قصر داشته باشد. به بیان دیگر، اشاره نکرده‌اند که اگر معنا تنها در قالب همان کلام اندک و با همان کلمات عرضه شود، دیگر موجز نیست. چون بنا بر تعریف، کلام وقتی موجز می‌شود که معنایی بسیار با الفاظی اندک بیان شود و دیگر آن که اجمال و ایجاز در جمله‌های کوتاه متعدد و پی‌درپی زمانی روی می‌دهد که آن جمله‌ها توضیح مطلب پیش از خود نباشند و یک معنی را تکرار و تأکید نکنند. بلکه در بردارنده معانی مختلف و مکمل باشند. پراکندگی مبحث حذف، یکی دیگر از معایب قابل طرح در مبحث ایجاز است. در متون بلاغت فارسی مبحث حذف ذیل دو عنوان ایجاز حذف و حذف مسند و مسندآلیه قرار دارد و بلاغت‌نویسان در دو بخش مذکور به مبحث حذف پرداخته‌اند؛ درحالی‌که این پراکندگی از تمرکز در پرداختن به مبحث مذکور کاسته و ورود نقش‌های موجود در جمله‌بندی زبان عربی را به بلاغت فارسی آسان‌تر کرده‌است.

تعدد نام‌گذاری‌ها نیز از معایب مبحث حذف (مسند و مسندآلیه) است و سبب آن بیشتر نام‌گذاری‌های غیرلازم و بی‌فایده است که حاصل زیاده‌گویی است و گاه از مردد بودن نویسنده متن بلاغی در تعیین عنوانی مناسب برای نمونه‌ای منشأ می‌گیرد؛ بنابراین ادغام این نام‌گذاری‌ها می‌تواند چاره‌گر این نقیصه باشد.

تقلیدی بودن مبحث ایجاز که تکراری و محدود بودن مثال‌ها و تعاریف در مباحث مذکور را به همراه داشته، سبب شده‌است که بلاغت‌نویسان برای متفاوت جلوه‌دادن نوشته‌های خود، به جای خلق موضوعات و مثال‌های نو و متناسب با ساختار زبان فارسی، به عربی‌مآبی و نامأنوس‌گرایی روی آورند.

منابع

- آهنی، غلام‌حسین (۱۳۳۹). *نقد معانی در صنعت نظم و نثر فارسی*، اصفهان: تأیید.
- تاج‌الحلاوی، علی بن محمد (۱۳۸۳). *دقایق‌الشعر*، تصحیح سیدمحمدکاظم امام، تهران: دانشگاه تهران.
- تقوی، نصرالله (۱۳۱۷). *هنجارگفتار*، تهران: چاپخانه مجلس.
- جاحظ (۱۹۹۸). *البيان والتبيين* (ج. ۱ و ۳) تصحیح عبدالسلام محمد هارون. قاهره: مکتبه الخانجی.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*، تهران: موسسه دهخدا. جلد سوم.
- رجایی، محمدخلیل (۱۳۵۳). *معالم‌البلاغه*، شیراز: دانشگاه شیراز.
- رسولی، حجت (۱۳۷۸). «حال و مقام در دانش بلاغت»، *پژوهشنامه علوم انسانی*، شماره ۲۶، صص ۱۱۵-۱۲۷.
- سارلی، ناصرقلی و سعادت‌درخشان، فاطمه (۱۳۸۹). «دوره‌بندی تاریخ دانش بلاغت فارسی»، *فصلنامه نقد ادبی*، سال سوم، شماره ۱۰، صص ۷-۳۳.
- سکاکي، سراج‌الدین (۱۹۸۷). *مفتاح‌العلوم*. بیروت: دارالکتب العلمیه.
- شمس‌العلماء، محمدحسین (۱۳۷۷). *ابده‌البدایع*، تصحیح حسین جعفری، تبریز: احرار.
- شمس قیس رازی (۱۳۸۸). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، تصحیح سیروس شمیسا، تهران: علم.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). *معانی*. تهران: میترا.
- شوقی ضیف، احمد (۱۹۶۵/۱۳۹۸). *تاریخ و تطور علوم بلاغت*. ترجمه محمدرضا ترکی. تهران: سمت (چاپ به زبان اصلی ۱۹۶۵ م).
- عبدالحسین ناشر، حسام‌العلماء (۱۳۱۶). *دُرر‌الادب*، ج ۳، قم: هجرت.
- عبدالمنعم، محمد نورالدین (۲۰۰۸/۱۳۹۴). *بلاغت عربی و تأثیر آن در پیدایش و تحول بلاغت فارسی*. ترجمه ابوالفضل رضائی و ابوالفضل تقی‌پور. تهران: دانشگاه بهشتی.
- عرفان، حسن (۱۳۷۵). *کرانه‌ها: شرح فارسی مختصرالمعانی تفتازانی*، جلد دوم، چ ۵، قم: موسسه انتشارات هجرت.
- عمارتی‌مقدم، داوود (۱۳۹۵). *بلاغت: از آتن تا مدینه*، تهران: هرمس.
- قدمه بن جعفر (۱۳۰۲). *نقد‌الشعر*. مطبعه الجوائب: قسطنطنیه.

- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۳). معانی، جلد دوم، تهران: کتاب ماد.
- مازندرانی، محمدهادی (۱۳۷۶). انوارالبلاغه، تصحیح محمدعلی غلامی‌نژاد، تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله و دفتر نشر میراث مکتوب.
- مهدوی، فاطمه (۱۳۸۹). تصحیح و تحقیق کتاب مطلع اثر رضی‌الدین محمد بن محمد شفیع مستوفی (قرن ۱۱) (پایان‌نامه کارشناسی ارشد). دانشگاه قم، ایران.
- نشاط، سید محمود (۱۳۴۷). زیب سخن، مجلد دوم، تهران: شرکت سهامی چاپ و انتشارات کتب ایران.
- نعمتی، فاروق و سبزیان‌پور، وحید (۱۳۹۴). «جلوه‌های بلاغت در ایران باستان (با تکیه بر شواهد ذکرشده در منابع عربی)»، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۴، شماره ۲، صص ۳۷ - ۵۱.
- نوح‌پیشه، حمیده و هادی، روح‌الله (۱۳۹۴). «نقد و تحلیل مبحث حذف و ذکر در کتاب‌های فارسی علم معانی». در مجله زبان ادبیات فارسی (دانشگاه خوارزمی). ۲۳ (۲۴) شماره ۷۹. صص ۲۶۹-۲۴۷.
- واعظ کاشفی، حسین (۱۳۶۹). بدایع‌الافکار فی صنایع‌الشعار، تصحیح میرجلال‌الدین کزازی، تهران: نشر مرکز.
- هجری، فاطمه؛ مومنی هزاوه، امیر و مهدی محبتی (۱۴۰۱). «نقد و بررسی اطناب و انواع آن در متون بلاغی فارسی». در پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت. ۱۱ (۱). صص ۱۷۳-۱۴۹.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹). فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: اهورا.



Review and Analysis of *Dae Jan Napoleon's* Novel From the Point Of View of Grotesque Elements and Themes

Manoochehr Joukar^{✉ 1} | Manoucher Tashakori² | Masoumeh Delfan³

1. Corresponding author , Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.. E-mail: gol.joukar@gmail.com
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. E-mail: tashakori_m@yahoo.com
3. Ph.D Conditate of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. E-mail: delfan.19665@yahoo.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 24 October 2023

Received in revised form 11 August 2023

Accepted 03September 2024

Published online 08 September 2024

Keywords:

Grotesque, grotesque elements,, Dae Jan Napoleon's, novel.

ABSTRACT

Grotesque is a pseudo-species in which the author or speaker mocks individual and social abnormalities with an unpleasant exaggeration that is at the same time disgusting and funny. Grotesque elements create a dual space in a literary and artistic work and create a structure that contains a combination of conflicting thoughts; Grotesque simultaneously fascinates and frightens, laughs and scares. Grotesque usually shows the face of a human being and everything that is based on it in an exaggerated and manipulated way and treats regular and logical structures such as time sequence and cause and effect relationships as if it happened. It is also possible in another way. The novel "Uncle John Napoleon" written by Iraj Mesechzad is one of the works of fiction in which grotesque elements and spaces are used to criticize some ideas and behaviors of the Iranian society. In this novel, there are 136 grotesque elements, of which the element of "abnormality" is more abundant, and the type of abnormality is mainly conceptual and behavioral; Also, in the grotesque element "horror and comic" - which has a frequency after abnormality in this novel - the comic and funny side is more than the horror side

Cite this article: Joukar , M.; Tashakori, M. & Delfan, M. (2024). Review and Analysis of *Dae Jan Napoleon's* Novel From the Point Of View of Grotesque Elements and Themes. *Persian Language and Literature*, 77 (249), 181-198. <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.58753.3581>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

DOI: <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.58753.3581>

بررسی رمان دایی جان ناپلئون از منظر عناصر و مضامین گروتسک

منوچهر جوکار^۱ | منوچهر تشکری^۲ | معصومه دلفان^۳

۱. نویسنده مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. رایانامه: gol.joukar@gmail.com

۲. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. رایانامه: tashakori_m@yahoo.com

۳. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. رایانامه: delfan.19665@yahoo.com

چکیده

اطلاعات مقاله

گروتسک شبه‌گونه‌ای است که نویسنده یا گوینده آن، ناهنجاری‌های فردی و اجتماعی را با اغراقی ناخوشایند و هم‌زمان انزجارآمیز و خنده‌دار به‌سخره می‌گیرد. عناصر گروتسک در یک اثر ادبی و هنری فضایی دوگانه ایجاد می‌کند و ساختاری می‌آفریند که ترکیبی از افکار متضاد را در خود نهفته دارد؛ گروتسک در آن واحد هم مجذوب می‌کند و هم می‌رماند، هم می‌خنداند و هم می‌هراساند. گروتسک معمولاً سیمای انسان و هرآنچه را دستمایه قرار داده‌است، به شکلی مبالغه‌آمیز و دست‌کاری‌شده نشان می‌دهد و با ساختارهای منظم و منطقی همچون توالی زمان و روابط علی و معلولی چنان رفتار می‌کند که انگار وقوع آن‌ها به نحو دیگری هم امکان‌پذیر است. رمان *دایی جان ناپلئون* نوشته ایرج پزشک‌زاد، از جمله آثار داستانی‌ای است که در آن از عناصر و فضاهای گروتسکی برای نقد برخی پندارها و رفتارهای جامعه ایرانی به‌خوبی بهره‌برداری شده‌است. در این رمان، ۱۳۶ عنصر گروتسکی وجود دارد که از این میان، عنصر «ناهنجاری» دارای فراوانی بیشتری است و نوع این ناهنجاری هم عمدتاً پنداری و رفتاری است. همچنین در عنصر گروتسکی «وحشت و کمیک»، که در این رمان پس از ناهنجاری دارای بسامد بالایی است، سویه کمیک و خنده‌آوری بر سویه وحشت و هراسناکی آن فزونی دارد.

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۰۲

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۵/۲۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۱۳

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸

کلیدواژه‌ها:

گروتسک، عناصر گروتسکی، رمان

دایی جان ناپلئون

استاد: جوکار منوچهر؛ تشکری، منوچهر و دلفان، معصومه. (۱۴۰۳). بررسی رمان *دایی جان ناپلئون* از منظر عناصر و مضامین گروتسک، *زبان و ادب فارسی*، ۷۷

<http://doi.org/10.22034/perlit.2024.58753.3581>، ۱۹۸-۱۸۱، (۲۴۹)



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

مقدمه

در ادبیات معاصر برخی از گونه‌های ادبی و هنری به هم درآمیخته‌اند و شبه‌گونه‌هایی پدید آورده‌اند که نمی‌توان آن‌ها را یکسره به گونه‌ای خاص منحصر و متعلق دانست. پیدایش این شبه‌گونه‌ها تا حد زیادی متأثر از الزامات زندگی مدرن و گاه برآمده از وضعیت و موقعیت انسان امروزی است. «گروتسک» که می‌توان آن را شبه‌گونه‌ای طنز ادبی و هنری شمرد، هرچند نوپدید نیست، ولی نمونه‌های امروزی آن به جهت اهداف، شگردها، اثربخشی‌ها و کارکردها، با نمونه‌های موجود در آثار ادبی گذشته تفاوت بسیار دارد و تا حدودی بیانگر کنش‌ها و اندیشه‌های انسان این روزگار است. در بیشتر منابع و فرهنگ‌های فارسی و انگلیسی-فارسی، املائی فارسی واژه گروتسک را بدون برابر سازی مقابل املائی انگلیسی این واژه، (grotesque) گذاشته‌اند. برخی نیز معادل‌های فارسی برای آن پیشنهاد کرده‌اند: «عجایب‌نگاری و عجایب‌پردازی» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۰۱۷)؛ «صورعجایب» (موری، ۱۳۸۷: ج ۲/ ۴۱۱)؛ «عجایب هیئت» (کرامتی، ۱۳۷۸: ۱۹۱). به گمان ما عجایب‌نگاری و عجایب‌پردازی، برابر نهادۀ مناسب‌تری برای گروتسک است. فرهنگ فشرده واژگان ادبی آکسفورد، مشخصه گروتسک را «اشکال عجیب‌وغریب، مسخ‌شده و تغییرشکل یافته» می‌داند؛ به‌ویژه تغییراتی «غیرعادی و عجیب که در اجزای بدن و چهره انسان» جلوه کند. همین کتاب، گروتسک را در عرصه ادبیات ترسیم و تجسم «کاریکاتورهایی غریب از رفتارها و ظواهر انسان‌ها» می‌داند و برای نمونه داستان‌های چارلز دیکنز^۱ را نام می‌برد. در پایان هم می‌افزاید: «شخصیت داستانی‌ای که به‌طور نگران‌کننده‌ای عجیب‌وغریب باشد، آن را نیز گروتسک می‌نامند» (Baldick, 1992: 108). فرهنگ واژگان ادبی راتلج^۲ همچون منبع پیشین بر این نکته تأکید دارد که «گروتسک معمولاً سیمای انسان را به شکلی مبالغه‌آمیز و دست‌کاری شده، نشان می‌دهد» (Childs and Fowler, 2006: 101). در فرهنگ پیشرفته آکسفورد نیز ذیل گروتسک آمده‌است:

«گروتسک: الف) زشت یا مضحک و بی‌معنا با شیوه‌ای مضمّن‌کننده... بیگاری کشیدن از کسی در مقابل دستمزدی ناچیز عملی گروتسکی است؛ نگاه گروتسکی: (مثلاً) پیرمرد به دنبال دل‌ربایی از دختر جوان است. این تعاریف و معانی کم‌وبیش در دیگر فرهنگ‌های یک‌زبانۀ انگلیسی نیز آمده‌است. ب) عجیب و غریب، زشت و غیرطبیعی به نظر رسیدن به اندازه‌ای که موجب هراس یا خنده شود: (مثلاً) رقصندگان قبیله‌ای نقاب‌های گروتسک بر چهره می‌گذارند» (Hornby, 2000: 525).

در دان‌شنامۀ نظریه‌های ادبی معاصر، نخست به این نکته اشاره شده‌است که گروتسک «پدیده‌ای دوگانه» است؛ یعنی «ساختاری است که ترکیبی از افکار متضاد» را در خود نهفته دارد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۴۴). آن‌گاه بر این اساس می‌گوید که گروتسک در آن واحد «هم مجذوب می‌کند و هم می‌ماند، هم می‌خنداند و هم می‌هراساند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۴۵). این دوگانگی و تضاد درونی در مفهوم گروتسک، در برخی از فرهنگ‌ها و منابع دیگر هم مورد توجه قرار گرفته‌است. مثلاً در فرهنگ نظریه و نقد ادبی، معادل گروتسک «مضحکۀ شگرف» آمده‌است. در این اثر، گروتسک سبکی هنری-هنری دانسته شده که دارای این ویژگی‌هاست: «عناصر شگرف، اغراقی، شهوانی، ترسناک و جلوه‌های کمیک و طنزآمیز» (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۲۴۳). واقعیت این است که نمی‌توان گروتسک را دست‌کم در ادبیات فارسی به‌عنوان یک سبک یا مکتب و حتی گونه (ژانر) مستقل به حساب آورد؛ چراکه بسامد عناصر گروتسکی در آثار یک دوره و یا یک نویسنده در حدی نیست که بتوان آن را سبک یا مکتب نامید؛ شاید بهتر آن باشد که گروتسک را به‌عنوان هنر-ابزار و گاه در کار برخی از نویسندگان «شبه‌گونه» یا زیرگونه ادبی و هنری قلمداد کرد. در تلقی یاد شده، گروتسک تاریخچه دورودرازی دارد و درباره آن بسیار نوشته‌اند و نظریه‌های گوناگون و گاه

ضدونقیضی عرضه کرده‌اند؛ اما به‌مثابه مفهومی که درباره آن اندیشیده شده و نظریه‌پردازی صورت گرفته باشد مبحثی است که از قرن شانزده میلادی در اروپا پیدا شد و البته در کشور ما مطالعات پیرامون آن کمتر از یک دهه سابقه دارد. با آنکه برخی آثار ادب کلاسیک فارسی از مضامین و عناصر گروتسک خالی نیست، اما تا کنون پژوهشی در این موضوع انجام نگرفته‌است؛ در ماجرای آوردن سر بریده حسنک وزیر در مجلس بزم بوسهل زوزنی در تاریخ بیهقی و نیز در رفتار شگفت و نابهنجار و ریشخندآمیز برخی از شخصیت‌های مقامه‌ها و در برخی قصه‌ها و متل‌های مکتوب و شفاهی ادب عامه لایه‌ایی از گروتسک وجود دارد. آنچه در داستان‌های گروتسک فارسی در مقایسه با ادبیات ملل دیگر، متفاوت به نظر می‌رسد، فضا سازی و اتفاقات کلی است که در قالب یک داستان در فضای گروتسکی رخ می‌دهد. در برخی از داستان‌های گروتسک مثل آثار «کورت‌ونه‌گات جونیر^۳» و «لویی فردینان سلین^۴» در ادبیات غرب، یک صحنه آنی و گذرا مثل «سبیل در آوردن یک زن» باعث ایجاد صحنه‌ای نابهنجار و گروتسک می‌گردد، ولی در داستان‌های ایرانی معمولاً، کل اتفاقات داستان اعم از فضا سازی، مکان، زمان و... به ایجاد فضایی گروتسکی می‌انجامد.

۱. نسبت طنز و فانتزی با گروتسک

گروتسک با طنز رابطه‌ای درونی و آمیخته دارد؛ تا آنجا که به‌آسانی نمی‌توان سویه طنز و سویه گروتسک را از هم جدا کرد. ارتباط و درآمیختگی این دو مقوله سبب شده‌است که هر دو شیوه، از عناصر مشابهی چون اغراق، نابهنجاری، ناهماهنگی و عدم تجانس در شیوه بیانی خود بهره ببرند؛ اما دو مقوله «اغراق» و «ناهماهنگی» برجسته‌ترین بُعد این آمیختگی و ارتباط‌اند. این ناهماهنگی معمولاً از عواملی مثل کشمکش، برخورد، آمیختگی ناهمگون‌ها یا تلفیق ناجورها پدید می‌آید. اغراق هم یکی از روش‌هایی است که می‌تواند اثری را از حالت جدی خارج کند و این همان چیزی است که هم طنز و هم گروتسک در ساختار خود از آن بهره می‌برند.

از سویی، طنز وانمود می‌کند قصد خندانند دارد؛ اما درحقیقت می‌خواهد بگریاند. از سوی دیگر، به عقیده فرای^۵، سومین مرحله طنز، استهزای طنز در هنجاری والاست که در آن ادیب، شگرد ویژه‌ای بر ضد شخص جزم‌اندیش و متعصب ابداع می‌کند، به این صورت که گاهی عقل سلیم داور یا معیار داوری قرار می‌گیرد، درحالی‌که این عقل هم تعصب‌های خاص خود را دارد که در آن داده‌های حسی و علمی، مسلم و معتبر مفروض می‌شود؛ حال آنکه طنز نویس با بزرگ‌نمایی، واقعیت‌ها را به گونه‌ای وحشت‌آور نشان می‌دهد، در جامعه غول‌هایی زشت یا کوتوله‌هایی باوقار. به این صورت، گروتسک را شگردی برای استهزای طنز هم می‌توان دانست که با افراط و اغراق در طنز پدید می‌آید (کریچلی، ۱۳۸۴: ۱۳۰). نتیجه‌ای که از این مطلب گرفته می‌شود این است که طنز فقط برای خندانند نیست و این خنده، خنده‌ای است به امور شوم و نامطلوب و ویژگی‌اش این است که ناشاد است؛ زیرا «در واقع خنده تهنی از شوق در گروتسک وسیله‌ای است برای بیان ضعف‌ها، کمبودها، ناهماهنگی‌ها و آگاه کردن خواننده به پستی‌ها، شرارت‌ها و تبهکاری‌های بشر» (راستی، ۱۳۸۸: ۱۱۸).

بنابر آنچه گفتیم گروتسک به جهت ماهیت آن در تعریفی جامع و مانع نمی‌گنجد؛ چراکه مقوله‌ای چندوجهی است و تأکید بر یک وجه آن، وجوه دیگر را کم‌رنگ و یا بی‌رنگ می‌سازد. گروتسک از یک سو مقوله‌ای کم‌وبیش وهمی و تخیلی است چون بسیاری از مقوله‌ها در آن درهم می‌آمیزند و در درون آن ناهنجاری، عجیب و عبث بودن، خنده‌دار بودن، وحشت و هراس و بیش از همه، عنصر خیال را می‌توان دید. در عین حال با «فانتزی» تفاوت دارد؛ چه اینکه اغراق در فانتزی خوشایند است و چون در عالم خیال و رؤیا روی می‌دهد، برگشت پذیر است. به علاوه، هنجارگریزی گروتسک با هنجارگریزی موجود در عالم فانتزی

متفاوت است. گروتسک، ناموزونی، ناهمخوانی و مسخرگی دنیای واقعی خارج از ذهن یا خرابی و بدی و پوچی دنیا را با طنز و ترس به تصویر می‌کشد که غیرقابل برگشت است، با اغراقی ناخوشایند و هم‌زمان انزجارآمیز و خنده‌دار. در واقع گروتسک، نوعی تمسخر فیلسوفانه ناهنجاری‌هاست.

ناهماهنگی میان دو عنصر وحشت و مضحکه، سبب سرگردانی و دودلی در تعیین خنده‌آوری یا ترسناکی هر اثر می‌شود که از آن به‌عنوان ویژگی بارز گروتسک یاد می‌کنند. گروتسک با حس عدم تطابق، عبث بودن، عدم اطمینان و قرار گرفتن در مرکز تناقضات و مایوس شدن از انتظارات، همراه است «و با ساختارهای منظم مثل زمان، فضا، علت و معلول و منطق چنان رفتار می‌کند که انگار آن‌ها به نحو دیگری هم امکان‌پذیرند» (ثابت‌قدم، ۱۳۸۳: ۱۰۳). این ویژگی گروتسک را می‌توان ناشی از پیوند تنگاتنگش با طنز دانست.

۲. عناصر و اهداف و کارکردهای گروتسک در ادبیات

فیلیپ تامسون^۶ (زاده ۱۹۴۱م) از صاحب‌نظران برجسته در زمینه گروتسک ادبی و هنری است؛ گروتسک در ادبیات، عنوان کتابی است که از این نظریه‌پرداز به فارسی ترجمه شده است. تامسون، گروتسک را اثری می‌داند که هم‌زمان دارای محتوای «وحشت‌زا و مضمئزکننده» و در عین حال «خنده‌آور» است (تامسون، ۱۳۸۴: ۹). این نوع ناسازگاری و تقابل مفهومی، در اثر یا شخصیت گروتسک یا چهره دوگانه‌ای که در گروتسک وجود دارد، به تعبیر تامسون «مضحکه صورت» و «دیو سیرت» است (تامسون، ۱۳۸۴: ۱۳). به نظر تامسون گروتسک مبتنی بر «واقع‌گرایی» است و «الزاماً پیوندی با خیال‌پردازی ندارد» (تامسون، ۱۳۸۴: ۱۷). از نگاه تامسون رایج‌ترین انگاره‌های گروتسکی در آثار ادبی، «گروتسک کمیک» و «گروتسک مخوف» است (رک. تامسون، ۱۳۸۴: صص ۹-۳۵).

به گمان ما می‌توان انگاره سومی را با عنوان «گروتسک ناخواسته» به این دو افزود. منظور از «گروتسک ناخواسته» این است که نویسنده قصد پیشینی برای استفاده از عناصر گروتسکی ندارد و شاید اساساً با آن در حکم یک ابزار بیان ادبی و هنری آشنا نبوده و یا به آن باورمند نباشد، بلکه موقعیت ایجادشده در داستان، به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر شخصیت‌ها یا کنش‌های داستانی را به گروتسک تبدیل می‌کند و داستانی گروتسکی می‌آفریند؛ درست مثل اثری که بی‌قصد طنزگویی نویسنده و گوینده و تنها به حکم «موقعیت» ایجاد شده، به طنز تبدیل می‌شود^۷. از دیدگاه تامسون چهار عنصری که مهم‌ترین خمیرمایه‌های شکل‌دهنده شبه‌گونه گروتسک در آثار ادبی به شمار می‌روند، عبارت‌اند از: الف. ناهماهنگی ب. خنده‌آوری و خوفناکی (وحشت‌زایی و کمیک) ج. افراط و اغراق د. ناهنجاری.

در خصوص اهداف و کارکردهای گروتسک نیز باید گفت اساسی‌ترین هدف در گروتسک نقد و اصلاح رفتارها و باورها است که نویسنده با استفاده از کارکردهای زیر به دنبال تحقق آن‌ها است. البته یادآور می‌شویم برخی از مواردی که در زیرخواهند آمد لزوماً جزو اهداف گروتسک نیست اما شخصیت‌های داستان و خود نویسنده از آن‌ها کارکردی را طلب می‌کند که به اهداف نویسنده در تحقق انگاره‌های گروتسکی کمک می‌کند؛ «پرخاشگری» از آن جمله است. این اهداف و کارکردها عبارت‌اند از: الف. انتقاد از وضع موجود و باور یا شخص موردنظر؛ ب. اصلاح و پالودن فرد و اجتماع؛ ج. پرخاشگری و ازخودبیگانگی؛ د. تأثیرگذاری روانی؛ ه. تنش و گشایش‌ناپذیری؛ و. تفریح و بلهوسی.

۳. گروتسک، ریشخندی فیلسوفانه

به گمان ما، در پی مطالعات و ملاحظاتِ دو نظریه پرداز حوزه نقد ادبی، ولفگانگ کایزر^۸ و میخائیل باختین^۹، رویکردی مهم و اساسی درباره گروتسک پدیدار شده و مطالعات بعدی در خصوص این موضوع را تحت تأثیر قرار داده است. نگاهی گذرا به این رویکرد ما را در تبیین موضوع مقاله یاری می‌کند.

بر اساس رویکرد ولفگانگ کایزر (۱۹۰۶-۱۹۶۰) «گروتسک تجلی دنیای پریشان و از خودبیگانه روزگار ماست» (شربتدار و انصاری، ۱۳۹۱: ۱۱۱). از نظر کایزر، گروتسک نوعی رویارویی با تحولات ژرف قرن بیستم جهان است؛ تحولاتی که بیننده نمی‌تواند راحت درکشان کند و با آنها کنار بیاید. شاید در نگاه نخست، از تماس با آنها و مشاهده‌شان دچار سردرگمی می‌شود؛ ولی درنهایت، با خنده‌ای تلخ اضطراب درونش را از این رویارویی و تماس بیرون می‌ریزد. میخائیل باختین (۱۹۷۵-۱۸۹۵) نیز کمابیش چنین نگاهی به گروتسک دارد؛ او گروتسک را از دل کارناوال‌های عامیانه و پُرشروشور مردم بیرون می‌کشد و این کارناوال‌ها را نظام مقابل نظام حاکم می‌بیند؛ نظامی که در آن برخلاف نظام حاکم، همه چیز با خنده، شوخی و مسخرگی پیش می‌رود. جایی که مردم نقاب‌ها و صورتک‌های عجیب بر چهره می‌گذارند و در عریان‌ترین و بدوی‌ترین شکل ممکن ظاهر می‌شوند (رک. شربتدار و انصاری، ۱۳۹۱: ۱۱۲). براین بنیان، گروتسک در ژرف ساخت خود، مواجهه فیلسوفانه اما ریشخندآمیز با نظام‌های سیاسی و فرهنگی و اجتماعی حاکم است؛ علاوه بر این‌ها، داستان گروتسک همیشه نوعی وحشت و تنفر را نیز با خود دارد، ولی به‌طور مطلق نمی‌توان گفت که داستان گروتسک صرفاً ترسناک است. همان‌گونه که قبلاً نیز اشاره کردیم، گروتسک نقطه تلاقی یا دربردارنده دو یا چند نیرو و حس متضاد است.

۴. پیشینه پژوهش در ایران

با موضوع بررسی حضور گروتسک در ادبیات، به زبان فارسی تعدادی مقاله، پایان‌نامه و کتاب نوشته و ترجمه شده است ولی در مجموع آنچه به حضور گروتسک در ادبیات فارسی و به‌ویژه داستان مربوط می‌شود چندان نیست و سابقه کار در این حوزه کمتر از یک دهه است. ذیلاً چند مورد را که ارتباط بیشتری با موضوع مقاله دارد، به کوتاهی معرفی می‌کنیم:

فشارکی، خدادادی و افشارنیا (۱۳۹۲) در مقاله «بررسی و تحلیل عناصر ساختاری گروتسک در برخی داستان‌های خارجی و فارسی»، گروتسک را با استفاده از دیدگاه‌های تامسون بررسی کرده‌اند. برخلاف عنوان مقاله، آنچه نویسنده‌ها به آن پرداخته‌اند، بیشتر داستان‌های خارجی بوده و داستان‌های فارسی را بسیار کم مورد توجه قرار داده‌اند؛ به علاوه، بررسی‌ها بسیار کلی است و خط سیر مشخصی ندارد. یعقوبی جنبه سرایی و فشی (۱۳۹۰) در مقاله «گروتسک (طنز آمیخته) در آثار جمالزاده»، ضمن اینکه معادل «طنز آمیخته» را برای گروتسک به کار برده‌اند، تنها پنج اثر از جمالزاده را از منظر این موضوع بررسی کرده‌اند که موضوع بحث ما نیست. تسلیم جهرمی و طالبیان (۱۳۹۰) در مقاله «تلفیق احساسات ناهمگون و متضاد (گروتسک) در طنز و مطایبه» با روشی توصیفی-تحلیلی به شناساندن مضامین و مفاهیم گروتسک و چگونگی بروز این مفاهیم و مضامین در کاریکلماتور به‌ویژه کاریکلماتورهای پرویز شاپور پرداخته‌اند. شرف‌زاده و صنیع‌دانش (۱۳۹۴) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «مطالعه ابعاد گروتسک در داستان کوتاه دست تاریک، دست روشن اثر هوشنگ گلشیری»، همان‌گونه که از عنوان برمی‌آید، فقط به یکی از آثار هوشنگ گلشیری از منظر گروتسک پرداخته‌اند.

۵. عناصر گروتسکی در رمان دایی جان ناپلئون

ایرج پز شکزاد (۱۳۰۵-۱۴۰۰خ)، نویسنده، طنزپرداز و تحصیل کرده حقوق است. او با انتشار رمان طنزآمیز *دایی جان ناپلئون* در سال ۱۳۴۹ به شهرت و مقبولیت رسید. پز شکزاد در این رمان شخصیت‌های واقعی را از میان جامعه انتخاب می‌کند اما از آن‌ها کاریکاتوری می‌سازد تا نقدهای محکمی بر رفتارها و باورهای شان وارد کند. این کتاب نقد روان‌شناسی ایرانیان در مواجهه اغراق‌آمیز و گاه عجولانه و پیشداورانه با رخ دادهای جامعه است. از دیگر سوی، آنچه در رمان *دایی جان ناپلئون* پز شکزاد بیش از همه مشهود است تقابل بین عرف و اخلاق با اشرافیت است. این تقابل را می‌توان میان آقاخان (پدر سعید راوی داستان) و دایی جان مشاهده کرد. دایی جان خود را منسوب به خانواده اشرافی و با اصل و نسب می‌داند و دارای مراتب بالای نظامی - حال آنکه به واقع سر جوخه‌ای بیش نبوده - و دیگران را بی‌بته و بی‌ریشه می‌پندارد و این میانه مش‌قاسم شخصیت بسیار جذاب داستان نیز با تملق‌گویی‌های احمقانه‌اش به بلاهت دایی جان می‌افزاید و کار این تقابل به قدری بالا می‌گیرد که باعث جنون دایی جان می‌شود و داستان وارد سوپه غم‌انگیز خود می‌شود و دایی جان در حالت جنون و توهم ترس از انگلیسی‌ها نامه‌ای با رمز «مرحوم آقابزرگ با ژانت مک‌دونالد آبگوشت بزباش می‌خورند» برای هیتلر می‌نویسد و از او کمک می‌خواهد!

گرچه عشق، یکی از موضوعات اصلی این داستان است، اما در خلال آن شخصیت‌های مختلفی وارد داستان می‌شوند و حوادثی رخ می‌دهد که زمینه را برای ورود عناصر گروتسکی همچون ترس و وحشت، ناهنجاری‌های رفتاری، اغراق و ناهماهنگی در روابط علی و معلولی و رفتار آدمهای داستان فراهم می‌کند. ما حدود ۱۳۶ مورد از عناصر گروتسکی را در رمان ۶۰۰ صفحه‌ای *دایی جان ناپلئون* یافته‌ایم که ذیلاً به اختصار آن‌ها را دسته‌بندی، معرفی و بررسی می‌کنیم.

۱-۵. ناهنجاری

عنصر ناهنجاری نیز از عناصر اصلی گروتسک شمرده می‌شود. «از زمانی که اولین نقاشی‌های روی دیواره غارها منجر به کشف هنر گروتسک گردید، این ویژگی به‌عنوان عنصری بنیانی در آثار گروتسک پذیرفته شد؛ نقاشی‌های عجیبی که با تلفیقی از انسان، گیاه و حیوان بر عنصر ناهنجاری تأکید می‌کند و به خوبی نشان‌دهنده این ویژگی گروتسک است» (فشارکی و دیگران، ۱۳۹۲: ۹۶). گروتسک، ناهنجاری دو سوگرایانه است. «گروتسک، ناهنجار است زیرا حقیقت را تحریف کرده و از شکل می‌اندازد تا محتوای آن را هیولگونه سازد، به آن برجستگی دهد و به نمایش بگذارد. به این صورت گروتسک، وارونه‌ساز و بیگانه‌ساز است. چون در آن حقیقت تحریف می‌شود. در ادبیات معمولاً شخصیت‌های گروتسک از یک سو ترحم‌برانگیز و منزجرکننده و از سوی دیگر طنزآمیزند» (تسلیم جهرمی و طالبیان، ۱۳۹۰: ۵).

در واقع گروتسک به نوعی با ویژگی‌های جسمانی و اختلالات آن در ارتباط است. نظر باختین این است که «گروتسک بالذاته جسمانی است و همواره با تن و زیاده‌روی‌های تنانه و بزرگداشت این زیاده‌روی‌ها به گونه‌ای فارغ از قید و بند و اهانت‌بار اما بالذاته شادمانه سروکار دارد» (تامسون، ۱۳۹۰: ۶۸)، بنابراین در داستان گروتسک، ناهنجاری یا ناشی از تعارضات جسمانی است یا ناشی از ناهنجاری‌های روانی و یا ناشی از اعمال و اتفاقاتی است که خلاف عرف و قواعد پذیرفته‌شده اجتماع است.

همان‌گونه که پیش از این گفتیم دایی جان و آقاخان (پدر سعید) اختلافی کهنه و قدیمی با هم دارند و همواره این اختلاف و ستیز بین آن دو برقرار است. یک شب آقاخان مراسم مهمانی و جشن و سروری ترتیب می‌دهد، وقتی دایی جان از این موضوع مطلع می‌شود صرفاً برای برهم زدن مهمانی آقاخان، مش‌قاسم (خدمتکار عمارت دایی جان) را مأمور برگزار کردن مراسمی بی‌مناسبت با عنوان مجلس عزای مسلم‌بن‌عقیل (ع) می‌کند و صحنه‌ای گروتسکی را خلق می‌کند:

مش قاسم به آقا جان گفت: چه طور نمی دانی بابام جان؟ امشب شب شهادت حضرت مسلم بن عقیل است، میگی نه برو از آقای آسید ابوالقاسم بپرس!

صدای خفهای از پشت سرم شنیدم. برگشتم و دیدم آقا جان در حالیکه رنگش مثل گچ سفید شده بود با چهره منقبض و چشمانی که از فرط غضب داشت از حدقه بیرون می آمد مش قاسم و بیرق سیاه او را نگاه می کرد... مش قاسم که غضب فوق العاده آقا جان را حس کرده بود از ترس از نردبان پایین نمی آمد و با تنگر گردوخاک بیرق سیاه را پاک می کرد... عاقبت آقا جان با صدایی دورگه گفت: امشب بابات مرده که بیرق سیاه زدی؟

مش قاسم از بالای نردبان با آرامش همیشگی خود گفت: کاشکی بابای ما خدایا مرز یک همچه شب عزیزی مرده بود! امشب شب شهادت حضرت مسلم بن عقیله.

حضرت مسلم بن عقیل به کمر تو و کمر اربابت و کمر هر چه دروغگو است بزند!...

لابد اربابت وقتی از ترس دزد غش کرده بود جبرئیل بهش نازل شده خبر داده که امشب شب شهادت است!

والله دروغ چرا تا قبر چهارانگشته... ما این چیزها را نمی دانیم... اما می دانیم که امشب شب شهادت حضرت مسلم بن عقیله... آقای آسید ابوالقاسم هم می دانند... می خواهید از خودش بپرسید.

آقا جان که که از فرط خشم می لرزید فریاد زد: من بلایی سر تو و اربابت و آسید ابوالقاسم بیاورم که دو طفلان مسلم به حالتان گریه کنند.

و حین ادای این کلمات شروع به تکان دادن نردبان کرد. نعره مش قاسم به آسمان رفت: بابام هی! یا حضرت مسلم بن عقیل خودت به دادم برس (پزشکرا، ۱۳۹۴: ۵۹-۶۰).

یکی دیگر از مخالفت های دایی جان با آقا جان این بود که دایی جان، آقا سید ابوالقاسم واعظ را مأمور کرده بود تا بهانه ای برای پلمپ داروخانه آقا جان بتراشد و آن را در مجلس وعظ و سخنرانی خود در حضور عموم مردم اعلام کند. وقتی آقا جان در برابر نیرنگ دایی جان مستأصل می شود به همکار داروساز خود می گوید که کاغذی بر روی در داروخانه بچسباند و علت بستن و پلمپ داروخانه را پای بندی به امری دینی و مذهبی اعلام کند. رفتار دایی جان و آقا جان هر دو برخلاف هنجارهای اخلاقی، اجتماعی و عرفی است و از این رو منجر به ایجاد فضایی گروتسکی می شود:

دیشب آقای آسید ابوالقاسم واعظ در مسجد بالای منبر گفته است که دواها و شربت های داروخانه ما همه با الکل و عرق ساخته می شود و مصرف آن ها حرام است... آقا جان ساکت بود و آقای دواساز ادامه داد:

حالا دوا از ما نمی خرنند جای خود، هیچ بعید نیست اهل محل دواخانه را آتش بزنند و من بیچاره را تکه تکه کنند!...

سخنرانی آقا جان در فواید شجاعت و مقاومت بی اثر ماند و آقای دواساز از نظر خود عدول نکرد. عاقبت آقا جان تسلیم شد و گفت: خیلی خوب حالا امروز دواخانه را باز نکنید تا فردا ببینم چه می شود... ولی یک کاغذی روی در بچسبانید... مثلاً بنویسید به علت مسافرت به قم برای زیارت حضرت معصومه... (پزشکرا، ۱۳۹۴: ۹۷-۹۸).

در بخشی دیگر از داستان دوستعلی خان، همسر عزیزالسلطنه چند روزی به جهت تهدیدهای همسرش پنهان شده و به خانه نمی رود. عزیزالسلطنه مدعی است که او را کشته اند؛ وقتی مأمور انتظامی برای بازجویی و تحقیق در این امر به عمارت دایی جان می آید به اسدالله میرزا (از شخصیت های مهم داستان و از بستگان دایی جان) مشکوک شده و او را تحت فشار قرار می دهد تا به قتل دوستعلی خان اعتراف کند و این در حالی است که دوستعلی خان اصلاً کشته نشده اما کسی حرف اسدالله میرزا را باور نمی کند

و او نیز برای رهایی از فشار شکنجه مأمور نظمیه به دروغ با آوردن عذری غیراخلاقی و غیر شرعی صحنه‌ای گروتسکی خلق می‌کند:

اسدالله می‌گوید: حالا که فشار می‌آورد می‌گوییم، من... دوستعلی را... دوستعلی را کشتیم... برای اینکه...

برای اینکه چی؟... تند، فوری، سریع!

اسدالله میرزا سر را بیش از پیش به زیر انداخت و با حجب و حیای یک پسر بچه گفت: برای اینکه زنش را دو ست دایم... برای اینکه دوستعلی عشق مرا از من گرفته بود... برای اینکه بزرگترین زخم را به دل من زده بود.

همه ساکت شدند. دهن مُفتش از تعجب بازماند. من بی‌اختیار به طرف عزیزالسلطنه نگاه کردم. با چشم‌های گرد از تعجب و دهن باز بی‌حرکت برجامانده بود. مُفتش با صدای آهسته پرسید: همین خانم؟... این خانم را دوست داشتی؟

اسدالله میرزا آهی کشید و گفت: بله... حالا که دیگر عمر من به آخر رسیده بگذارید همه بدانند...

عزیزالسلطنه همچنان با دهن باز اسدالله میرزا را نگاه می‌کرد. عاقبت به زحمت دهن را بست آب گلو را قورت داد و با صدای ناله‌مانندی گفت: اسدالله!... اسدالله!

اسدالله میرزا شاید بیش از حد لازم تحت تأثیر رُل خود قرار گرفته بود با سوز و گداز گفت:

سعدی بخفیه خون جگر خورد بارها / این بار پرده از سر اسرار برگرفت.

و حاضران که سخت تحت تأثیر قرار گرفته بودند ساکت مانده بودند. عزیزالسلطنه با حالت تأثر آمیخته با ناز و دلبری گفت:

خدا مرگم بده اسدالله!... آخ اسدالله! این چه کاری بود کردی؟... چرا به من نگفتی؟... آخر چرا سرش را بریدی؟...

آخ الهی خدا به عزیز مرگ بده، اسدالله... غصه نخور، من باید از خونش گذشت کنم که می‌کنم... حالا یک اتفاقی است افتاده! (پژشک‌راد، ۱۳۹۴: ۱۳۷-۱۳۶).

بسیاری از نمونه‌های ناپهنجاری گروتسکی در رمان *دایی جان ناپلئون* مربوط به ناپهنجاری‌های اخلاقی و عرفی است؛ مسائلی از قبیل ارتباط نامشروع، شُرب خمر، اعمال منافی عفت و... که از آوردن نمونه‌های اینچنینی معذوریم و به آوردن شماره صفحه آن‌ها در قسمت مربوط به جدول عناصر گروتسکی بسنده می‌کنیم.

۲-۵. اغراق

یکی دیگر از ویژگی‌های شبه‌گونه گروتسک اغراق است. در گروتسک آن قدر در توصیف صحنه‌ها از اغراق استفاده می‌شود که گاهی تشخیص اینکه این اثر گروتسک است یا فانتزی دشوار می‌شود. «هم فانتزی و هم گروتسک دارای خصوصیات انحراف از قوانین طبیعی اند، با این تفاوت که فانتزی در دنیای خیال اتفاق می‌افتد و گروتسک در مرز بین خیال و واقعیت» (ضیایی، ۱۳۷۷ الف: ۱۹). در تفاوت میان گروتسک و فانتزی، فیلیپ تام سون گفته است: «گروتسک نه فقط اصلاً خوی‌شاوندی با فانتزی ندارد، بلکه دقیقاً این اعتقاد مسلم است که جهان گروتسک، هر قدر هم غریب، باز جهان خود ما است» (تام سون، ۱۳۹۰: ۲۸). بدین معنا که گروتسک و اتفاقات آن در دنیای پیرامون ما شکل می‌گیرد و اگرچه بغرنج و ناپهنجار است، در فضای زندگی انسان اتفاق می‌افتد و طبیعی جلوه می‌کند؛ درحالی‌که فانتزی در دنیای ذهنی و خارج از زندگی انسان اتفاق می‌افتد.

عزیزالسلطنه از دوستعلی خان همسرش به دلیل هرزگی و رفتارهای غیراخلاقی او به دایی جان شکایت می‌برد. دایی جان تصمیم می‌گیرد به او کمک کند و این درحالی‌است که عزیزالسلطنه چاقویی در دست گرفته و با حالت تهاجمی به دوستعلی خان حمله‌ور می‌شود که علاوه بر وجود عنصر گروتسکی وحشت و کمیک، دارای اغراقی گروتسکی نیز می‌باشد:

آخ بُرید!... به دادم برسید با کارد آشپزخانه بُرید... مثل الماس تیز شده...

دایی جان سرهنگ دست روی دهن او گذاشت و فریاد زد: ساکت باش مرد حسابی!... آبرومان را بردی!... کجا بریدی؟ تو اینجا هستی، در امن و امان هستی!

دایی جان ناپلئون نگاه تحقیرآمیزی به دو ستعلی خان انداخت: چه عهد و زمونه‌ای شده است... ما هزار بار با تفنگ و سرنیزه و شمشیر و شریپل روبرو شده‌ایم و لحظه‌ای ترس و وحشت به دلمان راه پیدا نکرده است آن وقت اینها از کارد آشپزخانه اینطور وحشت می‌کنند.

مش قاسم هم دنبال آن را گرفت: ما شالله آقا دل شیر دارند... خاطراتان هست جنگ کهه کیلویه آن جانممد با قمه چه جوری پرید روی شما؟... پنداری دیروزه... ما شالله با یک ضرب شمشیر از سرش تا دم نافش را دو قاچ کردید... آن وقت این آقا فقط کارد مطبخ دیده داره قبض روح میشه... تازه چیزیش را هم نبریدند... اگر بریده بودند حالا چه کار می‌کرد...
اسدالله میرزا که از ترس دایی جان و شمشیر سعلی میرزا سخت جلوی خنده‌اش را گرفته بود گفت: حالا یک نگاهی بکنید، شاید راستی راستی بریده باشد! (تامسون، ۱۳۹۰: ۷۱-۷۲).

در جایی دیگر از داستان در کمال ناباوری و تعجب و در اصل برای تمسخر، آقا جان شروع به تعریف و تمجیدی اغراق‌آمیز از دایی جان می‌کند که سراسر خلاف واقعیت است ولی موجب توهّم بیشتر دایی جان می‌شود:

امروز یک اتفاقی افتاد که تمام وجود مرا منقلب کرد. به یکی از رجال سرشناس برخوردی وقتی صحبت از شما شد یک چیزی گفت که مرا تکان داد. به من گفت شما باید افتخار کنید که همچو آدمی در خانواده دارید. دلم می‌خواست می‌شنیدند با چه هیجانی از شما صحبت می‌کرد. می‌گفت از میجر ساکسون که در جنگ اول سالها اینجا مأموریت داشته شنیده که اگر شما نبودید خیلی چیزها در این مملکت به این صورت نبود. اگر مبارزات شما و اگر وطن پرستی شما نبود انگلیسها خیلی کارها می‌توانستند بکنند می‌گفت آن زمان جنگهای جنوب انگلیس حاضر بودند یک میلیون لیره به کسی بدهند که شما را از بین ببرد.

چهره دایی جان به طور محسوس با و شکفته شد، کم کم لبخندی آسمانی بر لبهایش نقش بست، چشم از دهن آقا جان بر نمی‌داشت. آقا جان با همان لحن و صدا ادامه داد: همین آدم از مبارزات شما با طرفداران استبداد صحبت کرد. می‌گفت اگر فداکاری‌های شما نبود شاید ما امروز مشروطه نداشتیم... مش قاسم که با دقت به این حرفها گوش می‌داد گفت: میگن ماه زیر ابر نمی‌مونه... ما می‌دانیم که آقا چه بلاها سر انگلیسها آوردند... همین الان هم آقا را بگذارند سه تایی این هیتلر بابای انگلیسها را درمیاره... همین آدم می‌گفت... می‌گفت از دهن خود میجر ساکسون شنیده که انگلیسها از دست دو نفر به تنگ آمده‌اند یکی آقا در جنگ اول و یکی هیتلر در جنگ دوم... (تامسون، ۱۳۹۰: ۱۹۲-۱۹۴).

در ادامه نیز خود دایی جان با اغراقی شگفت‌انگیز رشادت‌ها و قدرت‌نمایی‌های متوهمانه‌اش در برابر دشمن را این‌گونه توصیف می‌کند:

ما بودیم و در حدود سه هزار نفر افراد خسته و گرسنه و بدون اسلحه کامل و در مقابل ما چهار ژیمان کاملاً مسلح انگلیسی با پیاده نظام، سوار نظام، توپخانه کامل... تنها چیزی که باعث نجات ما شد همان تاکتیک معروف ناپلئون در جنگ مارنگو بود... جناح راست را سپردیم به خدا بیامرز سلطانعلی خان... جناح چپ را به خدایبامرز علی قلی خان... خودم هم فرماندهی سوار نظام را عهده گرفتم... البته چه سوار نظامی... شما یک چیزی می‌شنوید، زمان محمدعلی شاه فقط یک اسمی از سوار نظام بود... چهار تا یابوی چلاق گرسنه...

مش قاسم دخالت کرد: اما آقا، خدا بیامرز دهن آن اسب کهر شما خودش پای چهل تا اسب درمی‌آمد... پنداری رخس رستم بود. یک رکاب بهش می‌کشیدند مثل عقاب از بالای کوه و دره پرواز می‌کرد...

خوب، فقط همان یک اسب بود... یادت میاد اسمش چی بود، مش قاسم؟
والله دروغ چرا؟ تا قبر آ... آنکه ما خاطر موم میاد اسمش را گذاشته بودید سهراب... (تامسون، ۱۳۹۰: ۲۱۶-۲۱۷).

۳-۵. وحشت و کمیک

از آنجاکه گروتسک سبک تلفیق حس‌های متضاد است، دو حس خنده و ترس را با یکدیگر به مخاطب القا می‌کند. «گروتسک به دنبال ایجاد نوعی تضاد و دوگانگی است که دو حالت خنده و ترس را در کنار هم قرار می‌دهد و ما شاهد دو عنصر کاملاً متضاد هستیم؛ ترس و چندش و خنده تهی از عشق» (راستی، ۱۳۸۸ الف: ۶۱). خنده در گروتسک با دلهره و وحشت همراه است و درست به همین علت «اشمئزاز و اکراه و ترس از یک سو و طنز و خنده و تمسخر از سوی دیگر ستون‌هایی هستند که گروتسک بر آنان می‌ایستد» (تسلیم چه‌رمی و طالبیان، ۱۳۹۰: ۵). از آنجاکه گروتسک تلفیقی از ترس و خنده است بنابراین نمی‌توان گفت که گروتسک به طور قطع یکی از این دو حالت است و ممکن است میزان هر عنصر (خنده یا ترس) با دیگری یکسان نباشد. به این ترتیب ممکن است با متنی اساساً کمیک روبه‌رو شویم که مختصری عنصر ترسناک در آن باشد یا بالعکس. به نوشته تامسون «خنده به گروتسک، خنده‌ای از ته دل نیست و جنبه دهشتناک آن با حالت مفرح و مسرت‌بخش آن در تضاد قرار می‌گیرد. قاه‌قاه ما به چهره‌ای درهم کشیده تبدیل می‌شود، اما می‌توان آن را وارونه هم کرد و گفت که وقتی وجه کمیک گروتسک را درمی‌یابیم، پاسخ ما به وجه دهشتناک آن کم‌رنگ می‌شود» (تامسون، ۱۳۹۰: ۷۲-۷۳).

در بخش اول داستان، سعید برای پیدا کردن راه حل درست برای برخورد و کنترل با چنین حس عاشقانه‌ای به نزد مش قاسم (خدمتکار عمارت دای جان) می‌رود و از او می‌خواهد تا راهنمایی‌اش کند. سعید نمی‌تواند موضوع را به طور مستقیم و با صراحت بازگو کند بنابراین به مش قاسم می‌گوید یکی از همکلاسی‌هایم عاشق شده، عکس‌العمل مش قاسم و احساسی که به سعید منتقل می‌شود سراسر وحشت توأم با خنده است که منجر به ایجاد صحنه‌ای گروتسکی می‌گردد:

مش قاسم نزدیک بود از روی چهارپایه بیفتد:

با حالتی نزدیک حیرت گفت: چی؟... چطور؟... عاشق شده؟ یعنی خاطر خواه شده؟ همکلاسی تو؟ با نگرانی فراوان پرسیدم:

چطور مگر، مش قاسم؟ خیلی خطرناک است؟

مش قاسم در حالی که چشم به قیچی باغبانی دوخته بود با آرامش گفت: والله، بابام جان، دروغ چرا؟ تا قبر آ... ما خودمان خاطر خواه نشدیم... یعنی اونهم شدیم! خلاصه می‌دانیم چه بلایی است! خدا برای هیچ بنده‌ای نخواهد! خدا ان شالله به حق پنج‌تن، هیچکس را به درد و مرض خاطر خواهی دچار نکند! آدم بزرگش از عاشقی جان بدر نمی‌برد چه برسد به بچه‌اش بابام جان! پاهایم تاب تحمل بدنم را نداشت. سخت ترسیده بودم.

...

ولی مش قاسم، این همکلاسی من که خیال می‌کند عاشق شده‌است اول می‌خواهد بداند راستی عاشق شده‌است یا نه. آن وقت اگر عاشق باشد یک‌جوری این دردش را دوا کند.

اما، بابام جان، مگه خاطر خواهی به این آسانی‌ها علاج میشه؟ بی‌پدر از هر درد و ناخوشی بدتره. دور از جون از حصبه و قولنج بدتره...

با شجاعت گفتم: مش قاسم. اینها حالا جای خود... اما آدم چطور می‌فهمد عاشق شده‌است؟

والله بابام جان... دروغ چرا؟... اونکه ما دیدیم اینجوری است که وقتی خاطر یکی را می‌خواهی... آن وقتی که نمی‌بینیش توی دلت بلند میشه، پنداری یخ می‌بنده... وقتی می‌بینیش یک هورمی توی این دلت بلند میشه، پنداری تنور نانوايي را روشن

کردند... خلاصه آرام نمی‌گیری مگر اینکه آن دختر را برات شیرینی بخورند... ما یک هم‌شهری داشتیم خاطر خواه شده بود... یک شب آن دختره را برای یکی دیگه شیرینی خوردند صبح آن هم‌شهری ما زد به بیابان تا حالا که بیست سال گذشته هنوز هیچکس نفهمیده چی شده... پنداری دود شد رفت آسمان... (تامسون، ۱۳۹۰: ۱۳-۱۴).

در بخش دیگری از داستان، دایی‌جان در مجلس مهمانی مشغول سخن گفتن درباره فداکاری‌های خود در راه مشروطیت بود که از توهمات و خودبزرگ‌بینی‌اش سرچشمه می‌گرفت. در میانه صحبت دایی‌جان، آقا جان متوجه احساس غرور و خودبرتربینی دایی‌جان می‌شود با صدای بلند شروع به خندیدن می‌کند که همین امر موجب خشم و ناراحتی بیش از اندازه دایی‌جان می‌گردد تا جایی که به مش‌قاسم دستور می‌دهد تفنگش را بیاورد و... سعید که شاهد این صحنه است آن را با ترس و وحشتی آمیخته با خنده این‌گونه توصیف می‌کند:

دایی‌جان همچنان از فداکاری‌های خود در راه مشروطیت صحبت می‌کرد: حالا همه مشروطه‌خواه شده‌اند... همه ادعا دارند که برای مشروطه زحمت کشیده‌اند... ولی ما حرف نمی‌زنیم و از خاطرها رفته‌ایم.
در این موقع ناگهان صدای خنده گوش‌خراشی از گلولی آقا جان بلند شد و در میان قهقهه خنده تصنعی فریاد زد: قزاق‌های کلنل لیاخوف هم حالا دیگر مجاهدین مشروطه شده‌اند!

یک دیوار نسترن بین آن‌ها فاصله بود. من وحشت‌زده گردن کشیدم که عکس‌العمل دایی‌جان را ببینم. رنگش کمبود شده بود. تمام عضلات صورتش منقبض بود. چند لحظه بی‌حرکت برجا ماند. ناگهان از جا پرید و به طرف مش‌قاسم هجوم برد. با صدایی که از فرط غضب به زحمت از گلویش بیرون می‌آمد فریاد زد: تفنگ... قاسم تفنگ! و دست برد که تفنگ را از دست مش‌قاسم بگیرد...

آقا جان از لحن ترسناک صدای دایی‌جان گویی حسابش را کرد و با عجله دور شد. دایی‌جان باز نعره زد:
بی‌شعور. خائن. گفتم تفنگ را بده به من!...

مش‌قاسم درحالی که می‌دوید فریاد می‌زد: آقا ترا به مرتضی‌علی ببخشیدش... آقا ترا چون بچه‌ها! غلط کرد. نفهمید!...
مش‌قاسم با چابکی غربی می‌دوید و دایی‌جان نفس‌زنان به دنبال او می‌دوید ناگهان پای مش‌قاسم به یک شاخه خشک گیر کرد و زمین خورد و صدای گلوله‌ای بلند شد.

آخ مردم... آخ خدا جونم!...

آقا، آقا جون! قاسمت را کشتی؟!...

دایی‌جان خم شد که او را بلند کند ولی مش‌قاسم با ناله جگرخراشی گفت:

نه، نه... دستم نزن آقا... می‌خواهم همینجا بمیرم... اهل خانه دور مش‌قاسم حلقه زده بودند و او را دلداری می‌دادند و مش‌قاسم با صدای آهسته ناله می‌کرد: آخ بابام‌هی! چه دردی داره! چه سوزی داره!... آرزوی مکه را به گور بردم!...
آقا، به ما قول بدید که ما را توی صحن حضرت معصومه چال کنید!...

وقتی دکتر پیراهن مش‌قاسم را باز کرد دهن همه از تعجب بازماند چون هیچ‌جای بدن او اثری از زخم دیده نمی‌شد.
پس کجاست تیر خورده؟

مش‌قاسم بدون اینکه نگاه کند جواب داد: والله دروغ چرا، ما خودمان هم درست نمی‌دانیم... مگر شما ندیدید؟...

دایی‌جان لگدی بر پشت مش‌قاسم که داشت از جا بلند می‌شد زد: پاشو گمشو! حالا دیگر به من هم دروغ می‌گویی
نانجیب (تامسون، ۱۳۹۰: ۵۳-۵۵).

دوستعلی خان از ترس تهدیدات عزیزالسلطنه، همسرش چند روزی پنهان شده و به منزل نمی‌رود. عزیزالسلطنه شایع می‌کند که دو ستعلی را کشته‌اند و قاتل او هم اسدالله میرزا است. زمانی که برای دادخواهی و انتقام خون هم‌سرش به عمارت دایی جان می‌رود صحنه‌ای دهشتناک را به وجود می‌آورد.

عزیزالسلطنه که به زحمت جلوییش را گرفته بودند کوشش می‌کرد خود را روی اسدالله میرزا بیندازد؛ پس را ستی را ستی دوستعلی را کشته‌ای؟... ای بی‌شرف! ای قاتل!

شمسعلی میرزا بی‌حال روی نیمکت افتاد. همه در آن واحد حرف می‌زدند. حتی دایی جان برای اینکه موضوع طبیعی جلوه کند خطاب به اسدالله میرزا تندترین کلمات را بر لب می‌آورد. عاقبت صدای فریاد نایب تیمورخان بلند شد:

ساکت!... گفتم ساکت!...

ولی عزیزالسلطنه لحظه‌ای از تلاش برای حمله به اسدالله میرزا که سر را به زیر انداخته بود نمی‌ایستاد:

من چشمهای تو را با ناخنهای خودم در میارم... الهی روی تخته مرده شور خانه بینمت... من دختر بابام نیستم اگر تو را به دست خودم نکشم... آقای مفتش!... آقای نایب!... بگذارید این قاتل بی‌همه چیز را با این دست‌هایم خفه کنم... الهی به مرض طاعون بمیری! این بیچاره طفل معصوم به تو چه کار کرده بود...

نایب تیمورخان عرق پیداشانی را پاک کرد و گفت: خانم! اشخاص نباید عدالت را خودشان اجرا کنند!... فرشته عدالت مراقب است!... این قاتل به‌سزای عمل زشت خود می‌رسد. من به شما قول می‌دهم که تا یکماه دیگر این بدنش را بالای چوبه‌دار تحویل شما بدهم!

باز عزیزالسلطنه به طرف اسدالله میرزا حمله برد و اسپیران غیاث‌آبادی به موقع جلوییش را گرفت (تامسون، ۱۳۹۰: ۱۳۱-۱۳۳).

۴-۵. ناهماهنگی

یکی از مشخصه‌های داستان‌های گروتسک، عنصر «ناماهنگی» است. فیلیپ تامسون آن را از عناصر اصلی گروتسک می‌داند و می‌گوید: «پایدارترین مشخصه گروتسک در طی زمان، عنصر ناهماهنگی است؛ چه مصداق آن تضاد و تعارض امور ناهمگون باشد چه امتزاج اجزای نامتجانس» (تامسون، ۱۳۹۰: ۲۴).

منظور از ناهماهنگی در گروتسک این است که گروتسک‌دنیایی را خلق می‌کند که اجزای آن با یکدیگر یا با فضای پیرامون خود در ارتباط و هماهنگی است. «گروتسک یادآور احساساتی مانند دل‌تنگی، بیم، تنفر، شادی، سردرگمی و دلهره است که با نیروی یادآورنده‌اش قالبی متناقض جلوه می‌کند. گروتسک هم‌دنیایی است هم‌غیردنیایی است و همان است که فراخوانی از واکنش‌های متناقض محسوب می‌شود (لوتر آدامز و یتس، ۱۳۸۹: ۲۰). گروتسک اموری را به تو صیقل می‌آورد که از نظر ما ناهمگون و نامتجانس است. ضیایی می‌گوید: «گروتسک یعنی تلفیق دو حالت متضاد، ناهماهنگ و نامتجانس با هم و چنین حس دوگانه‌ای برخاسته از ماهیت دوگانه گروتسک است» (ضیایی، ۱۳۷۷ الف: ۲۴).

دوستعلی خان در یک حادثه‌ای مورد اصابت گلوله قرار گرفته و تیر به نشیمنگاهش خورده، در هنگام شلیک و اصابت تیر وحشت می‌کند و عکس‌عملی که به سبب ترس نشان می‌دهد باعث گرفتگی عضلات دست را ستش نیز می‌گردد؛ دکتر برای معالجه و معاینه او به عمارت دایی جان می‌آید... دوستعلی خان آنقدر از درد دست را ستش که اصلاً مورد اصابت تیر قرار نگرفته می‌نالد که باعث تعجب و حیرت حاضران می‌گردد. در همین زمان اسدالله میرزا برای ربط دادن درد دست با موضوع تیر خوردن نشیمنگاه دوستعلی دلیلی کاملاً ناهماهنگ و نامتناسب می‌آورد که منجر به فضایی گروتسکی می‌گردد:

خدایا... دستم... دستم...

اسدالله میرزا باز طاقت نیاورد گفت: مومنت. اگر تمام بدنش هم خوب بشود این دست را دست دیگر تکان نمی خورد. طفلکی! خوب، معلوم است گلوله به نشیمنگاه بخورد دست راست فلج می شود! رابطه دست راست با نشیمنگاه از نظر علمی کاملاً ثابت شده است! (پزشکزاد، ۱۳۹۴: ۲۹۲).

آسپیران غیاث آبادی (همشهری مش قاسم)، برای خواستگاری اجباری و مصلحتی به عمارت دایی جان می رود. قمر دختر عزیزالسلطنه که اندکی شیرین عقل است به محض شنیدن موضوع خواستگاری بی صبرانه منتظر آمدن آسپیران غیاث آبادی است و شرط ازدواجش با آسپیران را هم داشتن زلف پُرپشت و مشکی اعلام کرده است. مکالمه‌ای که بین حاضران مجلس خواستگاری از جمله مش قاسم و اسدالله میرزا صورت می گیرد و همچنین وضعیت موی آسپیران صحنه‌ای گروتسکی با عنصر ناهماهنگی و کمیک ایجاد کرده است:

قمر گفت: حالا کجاست شوهرم؟... می دانید عمو اسدالله من می خواهم زلف پرپشت مشکی داشته باشد که بچه ام زلفه اش مثل او مشکی و قشنگ بشود!...

مش قاسم که ساکت و آرام در گوشه‌ای ایستاده بود گفت: اینکه جور در نمی آید... این کار مثل اینکه نمی خواهد جور بشود.

چرا مش قاسم، چطور مگر؟

مگر نشنیدید گفت می خواهد مردش زلف پرپشت مشکی داشته باشد.

مگر زلف آسپیران غیاث آبادی مشکی نیست؟

والله دروغ چرا؟ تا قبر آ... آن دو سه روزی که ما این همشهریمان را دیدیم کلاهش را تا رو گوشش کشیده بود پایین اما یک دفعه که ناغافل کلاهش را برداشت دیدیم یک دست سرش کچل بود... یعنی و سطش که پاک خالی بود دورش هم که دو تا شوید مو داشت لک و پیس بود...

حالا رنگ مویش سیاه بود با نه؟

والله دروغ چرا؟ تا قبر آ... همه رنگی داشت. چند تارش سفید بود، چند تاش سیاه بود، چندتاش هم حنایی...

عزیزالسلطنه به صورت خود زد: وای خدا مرگم بده! بچه ام دق می کند یک همچو کله‌ای را روی بالشتش ببیند.

اسدالله میرزا گفت: خوب خانم، آسپیران غیاث آبادی است، ردولف والانتینو که نیست، یک کلاه گیس برایش می خریم که سر و کله اش معلوم نشود. مش قاسم سری تکان داد و گفت: این را خیال نکنیم که زیر بارش برود... غیاث آبادی ها خیلی ناموسشان را دوست دارند.

مومنت، غیاث آبادیها ناموسشان روی مغز سرشان است؟! (پزشکزاد، ۱۳۹۴: ۳۲۷-۳۲۸).

در آن شبی که آقا جان همزمان با مجلس روضه خوانی و عزاداری مسلم بن عقیل (ع) که به خواست دایی جان برگزار می شود، مجلس مهمانی و پایکوبی و شادی راه می اندازد، علاوه بر نابهنجاری، از منظر تقابل صحنه‌های داستان، عنصر ناهماهنگی نیز خود را نشان می دهد؛ درواقع این بخش از رمان دربردارنده دو عنصر گروتسک «نابهنجاری» و «ناماهنگی» است که اولی به کلیت آن دو برنامه و دومی به اجزای آن‌ها ناظر است (رک: مدخل ۶-۱، نابهنجاری).

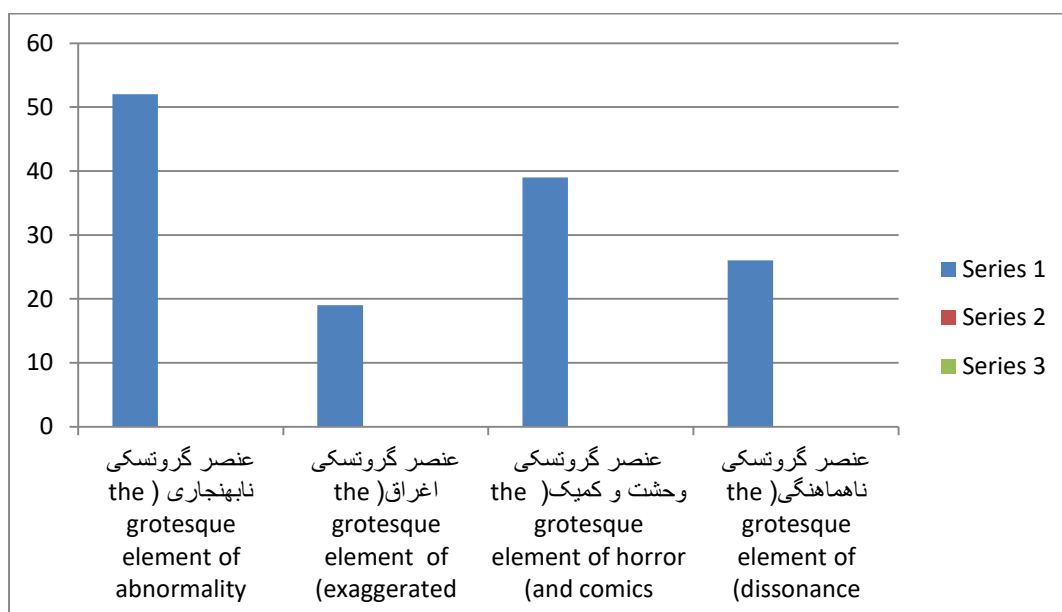
۵-۵. جدول فراوانی عناصر گروتسکی در رمان دایی جان ناپلئون

Table of abundance of grotesque elements in Dae Jan napoleons novel

تعداد (number)	شماره صفحه (page number)	عنصر گروتسکی (grotesque element)	رمان (novel)
۵۲	۱۳۷، ۹۷، ۹۶، ۷۸، ۵۹، ۵۲، ۴۷، ۳۶، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۲، ۱۵۴، ۱۵۶، ۱۷۶، ۱۸۱، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۱۲، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۹، ۲۵۹، ۲۷۲، ۲۸۰، ۲۹۶، ۳۰۱، ۳۱۵، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۴، ۳۴۶، ۳۵۱، ۳۵۴، ۳۷۰، ۳۷۳، ۳۷۶، ۳۸۱، ۳۸۶، ۳۹۷، ۴۱۴، ۴۱۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۶، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۵۸، ۴۶۳، ۴۶۵، ۴۸۵، ۴۹۲، ۴۹۳، ۵۰۱	ناهنجاری (abnormality)	دایی جان ناپلئون
۱۹	۴، ۲۶، ۲۶، ۴۹، ۷۱، ۱۷۹، ۱۸۵، ۱۹۲، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۶، ۲۳۷، ۲۴۰، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۷۴، ۴۱۲، ۵۲۷	اغراق (exaggeration)	دایی جان ناپلئون
۳۹	۵، ۶، ۱۳، ۱۵، ۲۹، ۳۴، ۴۲، ۵۲، ۶۶، ۸۱، ۱۳۲، ۱۸۱، ۱۹۱، ۲۰۲، ۲۳۴، ۲۴۷، ۲۷۹، ۳۶۰، ۳۶۴، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۹۱، ۴۰۶، ۴۱۱، ۴۲۰، ۴۲۹، ۴۳۲، ۴۳۴، ۴۴۱، ۴۴۶، ۴۵۵، ۴۶۶، ۴۷۱، ۴۷۶، ۵۱۴، ۵۲۱	وحشت و کمیک (horror and comics)	دایی جان ناپلئون
۲۶	۴۵، ۶۰، ۶۱، ۸۷، ۹۱، ۱۲۴، ۲۳۸، ۲۴۶، ۲۵۰، ۲۷۶، ۲۸۴، ۲۸۸، ۲۹۲، ۲۹۷، ۳۰۱، ۳۲۲، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۴۸، ۳۶۳، ۴۰۰، ۴۰۴، ۴۸۹، ۴۹۸، ۵۱۵، ۵۱۶	ناهماهنگی (inconsistency)	دایی جان ناپلئون

۵-۶. نمودار فراوانی عناصر گروتسکی در رمان دایی جان ناپلئون

Chart of abundance of grotesque elements in the story of uncle john napoleon



۵-۷. تحلیل داده‌های جدول و نمودار

در رمان *دایی جان ناپلئون* ۱۳۶ عنصر گروتسکی به کار رفته است که از این تعداد ۵۲ عنصر نابهنجاری، ۳۹ عنصر وحشت و کمیک، ۲۶ عنصر ناهماهنگی و ۱۹ عنصر اغراق مشاهده گردید. بیشترین بسامد عنصر گروتسکی مربوط به عنصر نابهنجاری و کمترین بسامد عنصر گروتسکی مربوط به عنصر اغراق است. عمدتاً عنصر گروتسکی نابهنجاری در داستان *دایی جان ناپلئون* از نوع نابهنجاری رفتاری و اخلاقی است، رفتارهایی برخلاف هنجارهای اجتماعی، اخلاقی و عرفی که در شخصیت‌های گوناگون این رمان منجر به ایجاد فضایی گروتسکی شده است؛ نابهنجاری از نوع روحی و روانی بسیار کم است و بیشتر در شخصیت *دایی جان* به دلیل توهمات و اختلالات ذهنی و روانی وی مشاهده می‌گردد. در عنصر گروتسکی وحشت و کمیک سوئیۀ کمیک و خنده‌ناکی آن از سوئیۀ وحشت و هراسناکی آن به مراتب قوی‌تر است زیرا همان‌طور که در سطور قبلی ذکر شد، هدف پزشک‌زاد به‌عنوان نویسنده‌ای طنزپرداز بیان واقعیات تلخ و تعصبات بی‌جا در قالبی خنده‌ناک و کمیک است تا ضمن ایجاد احساس شادی و خنده در مخاطب و خواننده، آگاهی از نکات و امور منفی اخلاقی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی را نیز به او منتقل کند و به هدف غایی طنز که همانا اصلاح امور نابسامان اجتماعی، اخلاقی و... است دست یابد از این رو وجه کمیک و خنده‌آوری آثار او از برجستگی قابل ملاحظه‌ای برخوردار است. در بسیاری از صحنه‌ها و اتفاقات رمان پزشک‌زاد، موقعیت ایجاد شده در داستان، شخصیت‌ها یا کنش‌های داستانی را به گروتسک تبدیل کرده و فضایی گروتسکی را ایجاد نموده است؛ از این روی به گمان ما می‌توان گفت که گروتسک در رمان *دایی جان ناپلئون* پزشک‌زاد نوع «گروتسک ناخواسته» بر دیگر الگوهای گروتسک غلبه دارد.

نتیجه‌گیری

گروتسک شبه‌گونه‌ای چندوجهی است که در تعریفی جامع نمی‌گنجد. از یک سو مقوله‌ای برخوردار از عناصر وهمی و تخیلی است اما در عین حال با «فانتزی» تفاوت دارد. گروتسک با طنز نیز در رابطه‌ای دو جانبه و درونی درهم می‌آمیزد؛ به گونه‌ای که

به سختی می‌توان مشخص کرد کدام سمت یک اثر، طنز و کدام گروتسک است و اساساً طنز، بخش جدایی‌ناپذیر شبه‌گونه گروتسک است. اغراق هم یکی از روش‌هایی است که می‌تواند اثری را از حالت جدی خارج کند و این همان چیزی است که هم طنز و هم گروتسک در ساختار خود از آن بهره می‌برند. به سخن دیگر، خنده تهنی از شوق در گروتسک وسیله‌ای است برای بیان ضعف‌ها، کمبودها، ناهماهنگی‌ها و آگاه کردن خواننده از پستی‌ها و تبهکاری‌های جامعه. بسیاری از نویسندگان و شاعرانی که از گروتسک در آثار خود بهره گرفته‌اند، پیشامدها و بحران‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را به صورت مستقیم و غیرمستقیم تجربه کرده یا تحت تأثیر آن‌ها قرار گرفته‌اند. پژوهشگر از جمله نویسندگان ادبیات داستانی ایران است که شخصیت‌های رمان *دایی جان ناپلئون* را مانند کاریکاتوری از انسان‌های اجتماع ایران در طبقه و دوره معین به تصویر می‌کشد تا بدین وسیله مردم ایران را از تعصب‌ها و کج‌بینی‌های موجود در جامعه ایران آگاه کند تا در صدد برطرف کردن آن‌ها برآیند. آنچه در رمان *دایی جان ناپلئون* بیش از همه مشهود است تقابل بین اخلاق و عرف با اشرافیت است. گرچه موضوع اصلی رمان، عشق سعید (راوی نوجوان داستان) به لیلی دختر دایی جان است اما در خلال این عشق، موضوعات دیگری چون ترس و وحشت، ناهنجاری‌های رفتاری، اغراق در توصیفات و ناهماهنگی‌های ساختاری اشخاص و اجزای داستان موجب شکل‌گیری صحنه‌هایی گروتسکی می‌گردد. در این رمان ۱۳۶ عنصر گروتسکی به کار رفته است که از این تعداد ۵۲ عنصر نابهنجاری، ۳۹ عنصر وحشت و کمیک، ۲۶ عنصر ناهماهنگی و ۱۹ عنصر اغراق است. بیشترین بسامد عنصر گروتسکی مربوط به عنصر نابهنجاری و کمترین بسامد مربوط به عنصر اغراق است. پرکاربردترین عنصر گروتسکی در رمان *دایی جان ناپلئون* نابهنجاری است. عنصر گروتسکی نابهنجاری در این رمان از نوع نابهنجاری رفتاری، اخلاقی و عرفی است؛ یعنی رفتارهایی برخلاف هنجارهای اجتماعی، اخلاقی و عرفی. در عنصر گروتسکی وحشت و کمیک نیز سوبیه کمیک و خنده‌ناکی از سوبیه وحشت و هراسناکی آن به مراتب قوی‌تر و از فراوانی بیشتری برخوردار است. به گمان ما در این کتاب، در بسیاری از موارد که «موقعیت» شخصیت‌ها و حوادث ایجاد کرده است، فضای داستان و کار و کردار و پندار شخصیت‌ها گروتسکی شده است و از این روی موارد بسیاری از «گروتسک ناخواسته» و اجتناب‌ناپذیر در رمان *دایی جان ناپلئون* پژوهشگر می‌توان به دست داد.

منابع

- پاکباز، رویین (۱۳۷۹). *دایرةالمعارف هنر*، تهران، فرهنگ معاصر.
- پزشکزاد، ایرج (۱۳۹۴). *دایی جان ناپلئون*، چاپ سیزدهم، تهران، انتشارات صفی‌علیشاه.
- تامسون، فیلیپ (۱۳۸۴). *گروتسک در ادبیات*، ترجمه غلامرضا امامی، شیراز، انتشارات نوید شیراز.
- تامسون، فیلیپ (۱۳۹۰). *گروتسک*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، سعدی.
- تسلیم جهرمی، فاطمه و طالبیان، یحیی (۱۳۹۰). «تلفیق احساسات ناهمگون و متضاد (گروتسک) در طنز و مطایبه»، *فنون ادبی*، سال سوم، شماره یک، صص ۱-۲۰.
- ثابت‌قدم، خسرو (۱۳۸۳). «گروتسک در نثر ناباکوف»، *سمرقند*، شماره ۳ و ۴، صص ۲۰۱-۲۱۰.
- حیدری، خدیجه و احمد سلطانی، منیژه (۱۳۹۴). *گروتسک در آثار صادق هدایت*، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، کارشناسی ارشد.
- راستی‌یگانه، فاطمه (۱۳۸۸ الف). «جنبه‌های مذهبی گروتسک در ادبیات»، *صحنه*، شماره ۶۸، صص ۶۱-۶۵.
- راستی‌یگانه، فاطمه (۱۳۸۸ ب). «جستاری در گروتسک»، *صحنه*، شماره ۶۹، صص ۱۱۶-۱۱۸.
- سبزیان، سعید و کزازی میرجلال‌الدین (۱۳۸۸). *فرهنگ نظریه و نقد ادبی: واژگان ادبیات و حوزه‌های وابسته*، تهران: مروارید.
- شربتدار، کیوان و انصاری، شهره (۱۳۹۱). «گروتسک و ادبیات داستانی بر سی مفهوم گروتسک و کاوش مصداق‌های آن در آثار داستانی شهرام مندنی‌پور»، *ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی، مطالعات فرهنگی*، شماره دوم، صص ۱۰۵ تا ۱۲۱.
- شرف‌زاده، محمدحسین و صنیع‌دانش، سپیده (۱۳۹۴). *مطالعه ابعاد گروتسک در داستان کوتاه «دست تاریک»*، دست‌روشن اثر هوشنگ گلشیری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرودشت، دانشکده علوم تربیتی و روانشناسی، کارشناسی ارشد.
- ضیایی، محمدرفیع (۱۳۷۷). «گروتسک چیست»، *کیهان کاریکاتور*، شماره ۷۵ و ۷۶، صص ۱۸-۱۹.
- کرامتی، محسن (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات و واژگان هنرهای تجسمی انگلیسی به فارسی*، تهران، چکامه.
- کریچلی، سیمون (۱۳۸۴). *در باب طنز*، ترجمه سهیل سمی، چاپ اول، تهران، انتشارات ققنوس.
- لوتر آدامز، جیمز و ویلسون تیس (۱۳۸۹). *گروتسک در هنر و ادبیات*، ترجمه آتوسا راستی، تهران، قطره.
- محمدی‌فشارکی، حسن؛ خدادای، فضل‌الله و افشارنیا، یوسف (۱۳۹۲). «بررسی و تحلیل ساختاری گروتسک در برخی داستان‌های فارسی و خارجی»، *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، شماره ۱۷، صص ۸۹-۱۱۰.
- مرادی کرمانی، هوشنگ (۱۳۹۴). *بچه‌های قالی‌بافتخانه*، چاپ نهم، تهران، معین.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهراں مهاجر، محمد نبوی، چاپ اول، تهران، نشر آگه.
- موری، پیتر و موریلیندا (۱۳۸۷). *فرهنگ هنر و هنرمندان*، ترجمه سوسن افشار، ج ۲، تهران، دایره.
- قوبی جنبه‌سرابی، پارسا و طیبه فشی (۱۳۹۰). «گروتسک (طنز آمیخته) در آثار جمالزاده»، *پایگاه مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی، دانشگاه کردستان*، سال چهارم، شماره سوم، صص ۲۴۵-۲۵۴.

Baldick, C. (1992). *The concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press.

Childs, P & Rogert, F. (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge.

Horenby, A.S (2000). *Oxford Advanced Learners Dictionary of Current English*, Jonatan Crowther (ed). Oxford University Press.



Examining the Contrast between Tradition and Modernity in Tubi and The Meaning of the Night by Shahrnoush Parsipour

Mahnaz Abhari¹ | Manijeh Falahi² | Ali Eskandari³

1. Ph.D Condidate, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Saveh Branch, Islamic Azad University, Saveh, Iran. E-mail: abhari@stu.iau-saveh.ac.ir
2. Corresponding author, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Saveh Branch, Islamic Azad University, Saveh, Iran. E-mail: fallah@iau-saveh.ac.ir
3. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran. E-mail: Ali.Eskandari@iau.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 17 April 2024

Received in revised form 25

May 2024

Accepted 01 June 2024

Published online 08 September

2024

Keywords:

Tuba and the meaning of the night, Shahrnoush Parsipour, tradition, modernity, confrontation

ABSTRACT

Background and Purpose The purpose of the present research is to examine and analyze how tradition and modernity clash in Iran's contemporary history based on the novel Tuba and the meaning of Shahrnoosh night in Parsipur. The novel includes the events of many eventful periods of Iran's contemporary history, which are reported with the focus of Tuba's life. The events of the novel take place in the context of political developments from the threshold of the constitutional movement to the last decades of Pahlavi II's rule and the height of violent struggles. During it, Parsipour depicts the life of several generations, centered on the life of Tuba. From this perspective, the novel Tuba and the meaning of the night is the story of the life and inner conflicts of the Iranian man, who, in addition to living in the context of political and social conflicts, is involved in the turmoil and psychological conflicts arising from the wave of modernity within himself. **Study method:** This article has been prepared in an analytical-descriptive method, using library resources and using scientifically valid sources. **Findings:** The findings of the research confirm that the confrontation between tradition and modernity has been going on from the threshold of constitutionalism to the occurrence of the revolution in various fields of Iranian society. In addition to politics and governance, this confrontation has transformed family and social relations. **Conclusion:** The results of this research show that at any point in time from the constitutional era to this point, on the one hand, we can witness the progress of modernity in the individual, social, and political spheres, and on the other hand, the resistance of traditional standards and standards against the relentless wave of modernity. The approach of different strata and groups of society to modernity is differentiated from each other according to the level of education, class and social origin. From this point of view, they can be divided into three spectrums: those who accept the principles and ideas of modernity, those who oppose the social and political aspects of modernity, and those who are confused against modernity.

Cite this article: Abhari, M.; Falahi, M. & Eskandari, A. (2024). Examining the contrast between tradition and modernity in Tubi and the meaning of the night by Shahrnoush Parsipour. *Persian Language and Literature*, 77 (249), 199-215. <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.61243.3658>



© The Author(s).

DOI: <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.61243.3658>

Publisher: University of Tabriz.

بررسی تقابل سنت و تجدد در رمان طوبا و معنای شب اثر شهرنوش پارس‌پور

مهناز ابهری^۱ | منیژه فلاحی^۲ | علی اسکندری

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ساوه، دانشگاه آزاد اسلامی ساوه، ایران. رایانامه: abhari@stu.iau-saveh.ac.ir
۲. نویسنده مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ساوه، دانشگاه آزاد اسلامی، ساوه، ایران. رایانامه: fallah@iau-saveh.ac.ir
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی اراک، ایران. رایانامه: Ali.Eskandari@iau.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	پژوهش حاضر درصدد بررسی و تحلیل چگونگی تقابل سنت و تجدد در تاریخ معاصر ایران بر اساس رمان طوبا و معنای شب اثر شهرنوش پارس‌پور است. این رمان دربرگیرنده رخداد‌های چند دوره‌ی پرحادثه از تاریخ معاصر ایران است که با محور قرار دادن زندگی طوبا، گزارش شده‌است. حوادث رمان در متن تحولات سیاسی از آستانه جنبش مشروطه‌خواهی تا دهه‌های پایانی حکومت پهلوی دوم و اوج‌گیری مبارزات قهرآمیز می‌گذرد. پارس‌پور در خلال آن زندگی چند نسل را به تصویر کشیده‌است. از این چشم‌انداز، رمان طوبا و معنای شب، داستان زندگی و کشاکش‌های درونی انسان ایرانی است که علاوه بر زیستن، در متن حوادث و بحران‌های سیاسی و اجتماعی، درگیر آشوب‌ها و درگیری‌های روانی برخاسته از موج تجدد در درون خویش است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که تقابل سنت و تجدد از آستانه مشروطیت تا وقوع انقلاب در عرصه‌های مختلف جامعه ایران جریان داشته و علاوه بر حوزه سیاست و حکمرانی، مناسبات خانوادگی و اجتماعی را نیز در معرض دگرگونی قرار داده‌است. در هر مقطع از این دوره، از یک سو پیشروی جلوه‌ها و نمودهای تجدد در عرصه فردی و اجتماعی، سیاسی مشهود است و از سوی دیگر مقاومت معیارها و موازین سنت را در برابر موج بی‌امان تجدد می‌توان مشاهده کرد. یافته‌های مقاله مؤید آن است که رویکرد اقشار و گروه‌های مختلف جامعه به تجدد، متناسب با میزان تحصیلات، خاستگاه طبقاتی و اجتماعی آنان از یکدیگر تمایز می‌یابد. از این حیث، می‌توان آن‌ها را در سه طیف پذیرندگان مبانی و اندیشه‌های تجدد، مخالفان ابعاد اجتماعی و سیاسی تجدد و سرگشتگان در برابر تجدد صورت‌بندی کرد.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۲۹	
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۳/۰۵	
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۱۲	
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸	
کلیدواژه‌ها: طوبا و معنای شب، شهرنوش پارس‌پور، سنت، تجدد، تقابل.	

استناد: ابهری، مهناز؛ فلاحی، منیژه و اسکندری، علی. (۱۴۰۳). بررسی تقابل سنت و تجدد در رمان طوبا و معنای شب اثر شهرنوش پارس‌پور، *زبان و ادب فارسی*،

۷۷ (۲۴۹)، ۱۹۹-۲۱۵. <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.61243.3658>

© نویسنده‌گان

ناشر: دانشگاه تبریز.



مقدمه

در تاریخ ایران، دوره حفاصل آغاز آشنایی جامعه ایرانی با غرب تا انقلاب مشروطیت به عصر بیداری معروف است. در این دوره، رویارویی جامعه ایرانی به‌ویژه نخبگان تحصیل کرده با مدرنیته اروپایی از طرق مختلف، منجر به شکل‌گیری گفتمان تازه‌ای شد که به تدریج کل چشم‌انداز فرهنگ سیاسی و فکری ایران را دستخوش تغییرات اساسی کرد. اندیشه اخذ و اقتباس مظاهر تمدن جدید و به‌طور کلی آشنایی با نمودهای تجدد، با شکست ایران در جنگ‌های نخست ایران و روسیه (۱۲۱۸-۱۲۲۸ق) آغاز شد. درحقیقت تازیان‌های شکست سهمگینی که در طول این جنگ بر پیکر نحیف ایران فرود آمد نوعی بیداری از خواب خوش قرون را در پی آورد. ایرانیان تا این تاریخ همچنان در عصر سنت می‌زیستند و نیازی به شناخت آنچه در پیرامون آن‌ها می‌گذشت احساس نمی‌کردند. گرچه همواره از عصر صفویان مراوداتی میان ایران و غرب وجود داشت و بازرگانان، مبلغان مذهبی و فرستادگان گوناگون دربارهای اروپایی به دربار صفویه آمدورفتی داشتند و گاهی برخی از شاهان صفوی کسانی را به نمایندگی از خود به این دربارها گسیل می‌داشتند، اما درحقیقت ارتباط ایران و غرب عمدتاً یک‌سویه بود و در دربار ایران چندان تمایلی برای شناخت آنچه در آن سوی مرزهایش جریان داشت به‌ویژه دگرگونی عظیمی که در پرتو رنسانس در جهان غرب در حال رخ دادن بود، وجود نداشت. شکست در جنگ با روسیه تزاری ایران را از خواب غفلت قرن‌ها بیدار کرد و به عقب‌ماندگی خود از قافله تمدن آگاه ساخت و مقدمات آشنایی با تجدد و دنیای جدید را فراهم آورد. ضرورت حفظ کیمیا در برابر یورش دشمنان نیرومند به‌ویژه امپراتوری روسیه، عباس میرزا و کسانی از کارگزاران عالی‌رتبه دستگاه حکومتی او نظیر میرزا عیسی و میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام را بر آن داشت تا با اعزام دانشجویان به اروپا و تربیت نیروهای متخصص و آشنا با علوم و فنون جدید، تأسیس چاپخانه و ارتباط آگاهانه با برخی کشورهای اروپایی به پی‌ریزی مقدمات نوسازی ایران پردازند (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۲۲۵/۱-۲۲۶). این کوشش‌ها مبتنی بر جمع‌بندی از وضعیت عقب‌افتاده ایران و درک ضرورت نوسازی کشور از طریق تجهیز به دانش و کارشناسی تمدن جدید اروپایی بود. روندی که از این زمان آغاز شد با افت‌وخیزهایی تا دوران مشروطه تداوم یافت. «ایران در سیر تحول جدید فکری و اجتماعی خود تا نهضت مشروطیت چند جهش تاریخی داشت: آغاز اصلاحات یا دوره عباس میرزا؛ اصلاحات مضبوط همه‌جانبه یا عصر میرزاتقی‌خانی؛ در تلاش ترقی یا برزخ تاریخی، تحرک تجدد و ترقی یا عصر سپهسالار؛ تکوین ایدئولوژی جنبش مشروطیت» (آدمیت، ۱۳۸۵: ۱۳).

اندیشه تجددخواهی با تأسیس مدرسه دارالفنون در سال ۱۲۶۴ق، رواج ترجمه آثار فرنگی، به تدریج دامنه گرفت، شکل‌گیری حلقه‌های روشنفکری و انتشار روزنامه‌هایی نظیر *اختر*، *قانون*، *حبل‌المتین* و... بر دامنه آن افزود و با یورش علیه گفتمان‌های مبتنی بر سنت، درصدد استقرار نظم و نظام مدرن در ایران برآمد و سرانجام در سال ۱۳۲۴ق / ۱۲۸۵ش به استقرار نظام مشروطه در ایران انجامید. «گرچه گروه پرشماری از روشنفکران از دوره پسین سده نوزدهم و سال‌های نخستین قرن بیستم در چالش با باورهای خرافه‌آمیز سنتی به ارزش‌های مدرنیته روی آوردند، اما ایشان در همان حال در کار گزینش از میان مدرنیته راستین اروپایی اماواگرهای بی‌شماری می‌کردند و برگرفتن آراییی چون انسان‌گرایی، باور به نقش پویای آدمی در جهان، میل مهار و کنترل طبیعت را... با قید و شرط‌های فراوانی همراه می‌ساختند» (بروجردی، ۱۳۸۹: ۱۳۷-۱۳۹). بدین ترتیب، هرچند از دوره مشروطه بدین طرف، اندیشه تجدد گام‌های بلندی را به جلو برداشته‌است اما هنوز پس از گذشت بیش از یک قرن از آن روزگار، ایران در عرصه‌های گوناگون سیاست و فرهنگ و جامعه شاهد تقابل و کشاکش میان سنت و تجدد است. این رویارویی و تقابل چنان بوده‌است که همه زوایای حیات فردی، خانوادگی و اجتماعی ایرانیان را تحت تأثیر قرار داده‌است.

شهرنوش پاریسی‌پور در رمان «طوبا و معنای شب» برخی از ابعاد و جلوه‌های این تقابل و پیامدهای اجتماعی‌سیاسی و فرهنگی آن را در خلال وقایع داستان و سرگذشت شخصیت‌های آن بازتاب داده‌است.

۱. پیشینه پژوهش

در مورد مدرنیته و تجدد در ایران آثار گوناگونی اعم از کتاب، مقاله و پایان‌نامه و رساله تدوین یافته‌است که پرداختن به یکایک آن‌ها در مجال محدود مقاله نمی‌گنجد، باین‌حال اشاره به برخی از آن‌ها که از جهاتی با موضوع مقاله حاضر ارتباط دارد، لازم به‌نظر می‌رسد.

علی محمد حق‌شناس (۱۳۸۳۹) در کتاب *زبان و ادب فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته* (مجموعه‌مقالات) به‌اجمال به موضوعاتی از قبیل «رمان و عصر جدید در ایران»، «زبان فارسی، از سنت تا تجدد»، به موضوع سنت و مدرنیته در ادبیات پرداخته‌است. سهیلا ترابی فارسانی در کتاب *زن ایرانی در گذر از سنت به مدرن* که در سال ۱۳۹۷ توسط انتشارات نیلوفر به چاپ رسیده‌است، در هفت فصل به مسئله سنت و تجدد پرداخته و وضعیت تاریخی زنان را در گذشته، به‌خصوص در دوره قاجار مورد بررسی قرار داده‌است و ضمن آن حضور هم‌زمان سنت‌های اجتماعی و عناصر نوگرایانه را در میان زنان بررسی کرده‌است.

اسماعیل مردانلو (۱۳۹۸) در کتاب *نگاهی به تجربه مدرنیته در ایران* بررسی رمان‌های اجتماعی دهه ۴۰ و ۵۰، تحول جامعه ایران و پذیرش شتاب آلود مدرنیسم را مورد مطالعه قرار داده‌است. بر اساس استنباط او، رمان‌نویسان این دوره به ارائه تصویری منفی از شهر روی می‌آورند و با عبارتهایی معنادار و به شکلی غیرمستقیم، وحشت و تشویش خود را از زندگی در شهر نشان می‌دهند. نویسنده به‌عنوان نمونه رمان‌های شوهر آهو خانم (۱۳۴۰) نوشته علی محمد افغانی، سفر شب (۱۳۴۶) نوشته بهمن شعله‌ور، دل‌کور (۱۳۵۱) نوشته اسماعیل فصیح، شب هول (۱۳۵۶) نوشته هرمز شهدادی و جای خالی سلوچ (۱۳۵۸) نوشته محمود دولت‌آبادی را بررسی و تحلیل کرده‌است.

زینب رحمانیان و همکاران (۱۳۹۸)، در مقاله «بررسی جامعه‌شناختی رمان *طوبا و معنای شب* اثر شهرنوش پاریسی‌پور»، با محور قرار دادن شورش علیه بحران‌ها و خلأهای اجتماعی، نکات جامعه‌شناسی را در «*طوبا و معنای شب*» را تحلیل می‌کنند و در ضمن آن با اشاره به تقابل طوبا با سنت، طوبا را به‌عنوان نماینده مدرنیته در تقابل سنت و مدرنیته، مورد توجه قرار داده‌اند. این مقاله از بین تمام شخصیت‌های داستان «*طوبا و معنای شب*» فقط به طوبا و از تمام عمر طوبا فقط به جوانی او توجه داشته‌است و از همین رو در استنباط خود درباره طوبا و تلقی او به‌عنوان نماینده مدرنیته به خطا رفته‌است. این مقاله از این حیث که به موضوع سنت و تجدد و تقابل آن در کل اثر و زندگی شخصیت‌های رمان نپرداخته‌است با مقاله حاضر تمایز اساسی دارد.

مریم عاملی رضایی (۱۳۹۲)، در مقاله «تحلیل تقابل سنت و مدرنیته در رمان اجتماعی پس از انقلاب اسلامی»، رویکرد نویسندگان دهه ۶۰، ۷۰ و ۸۰ شمسی را به موضوع تقابل سنت و مدرنیته بررسی و مقایسه کرده‌است. نتیجه بررسی‌های وی نشان داد که در دهه ۶۰ این تقابل به شکلی آشکار در اعتراض به صنعتی شدن، مظاهر مادی مدرنیته و از دست رفتن سنت‌ها دیده می‌شود، اما در دهه ۷۰ و ۸۰ این تجربه درونی شده و به شکل تردید، سرگردانی و گاه سنت‌گرایی بروز یافته‌است. بر اساس استنباط او پذیرش تجدد که در دهه ۶۰، یک چالش محسوب می‌شد، در دهه ۷۰ و ۸۰ در جوامع شهری و در میان اقشار تحصیل‌کرده، گسترش شتابنده‌ای یافته‌است.

زینب صابر و نادر شایگان‌فر (۱۳۹۴)، در مقاله «بررسی تطبیقی - انتقادی تأثیرپذیری رمان *طوبا و معنای شب*» از رمان صد سال تنهایی با تأکید بر درونمایه جدال سنت و مدرنیته، با بررسی عناصر بینامتنی دو رمان صد سال تنهایی و *طوبا و معنای شب*،

مهم‌ترین درون‌مایه مشترک این دو رمان را مواجهه سنت با تجدد قلمداد کرده‌اند و نشان داده‌اند که رواج مدرنیته در جامعه سنتی، واکنش‌هایی مانند حیرت، شگفتی، نفرت و بیگانگی‌ستیزی را در پی دارد. به زعم آن‌ها این واکنش‌ها در صد سال تنهایی انتقادی و صریح و در «طوبا و معنای شب» به صورت موضع‌گیری مغشوش و منفعلانه است. این مقاله در یکی دو نکته با مقاله حاضر مشابهت دارد ولی در نوع رویکرد به موضوع و استنباط از آن دو مقاله، تمایز درخور توجهی با یکدیگر دارند.

ابراهیم ظاهری عبده‌وند (۱۳۹۵)، در رساله دکتری خود با عنوان «مدرنیته و ساختار سنتی خانواده ایرانی براساس رمان‌های منتخب معاصر ۱۳۰۰ - ۱۳۵۷»، تأثیر مدرنیته را بر ساختار سنتی خانواده ایرانی در رمان‌های شوهر آهو خانم از محمدعلی افغانی، چشم‌هایش از بزرگ علوی، سمفونی مردگان از عباس معروفی، مادرم بی‌بی‌جان از اصغر الهی، درازنای شب از جمال میرصادقی، سپیده‌دم ایرانی از امیرحسن چهلتن، جزیره سرگردانی و ساربان سرگردان از سیمین دانشور واکاویده و تأثیر حوادث را بر تحولات خانواده در دوره مذکور نشان داده‌است. رساله مذکور به تأثیر مدرنیته بر ساختار خانواده پرداخته و تقابل سنت و تجدد را به طور عام مدنظر نداشته‌است. در هیچ‌یک از آثار فوق رمان طوبا و معنای شب از منظر پژوهش مورد مطالعه قرار نگرفته‌است.

۲. بحث و بررسی

پیش از ورود به بررسی سنت و تجدد در رمان «طوبا و معنای شب» لازم است تعریف اجمالی از دو مقوله سنت و تجدد به دست داده شود تا ابعاد مفهومی و مؤلفه‌های هر یک از آن‌ها به درستی معلوم شود. از سنت و تجدد تعریف‌های گوناگونی عرضه شده‌است که در اینجا با صرف‌نظر از نقل تعریف‌های مختلف با در نظر گرفتن وجوه مشترک آن‌ها، می‌توان سنت را مجموعه شرایط و مقتضیات عینی و ذهنی دانست که تاریخ ظهور آن سال‌های دور بوده، ولی نمی‌توان برای آن پایانی تصور کرد. نمی‌توان سنت را قدیم به معنای کهنه نامید که دیگر منسوخ شده‌است، بلکه می‌بایست مجموعه تفکرات و رفتارهایی تلقی کرد که تنها ریشه در قدیم دارد و برای خود دارای بنیان‌های خاصی است که می‌تواند در همه زمان‌ها، طرفدارانی داشته باشد. (رهبری، ۱۳۸۷: ۲۵۷). به عبارت دیگر «سنت» مجموعه میراث فرهنگی و اعتقادی است که در طی نسل‌های مختلف تکوین و از نسلی به نسل‌های دیگر انتقال یافته‌است. حافظه جمعی و فردی و روایت شفاهی، نخستین حامل سنت به‌شمار می‌آیند (نک. بیرو، ۱۳۸۰: ذیل واژه).

از جمله عناصر و مؤلفه‌های سنت عبارت‌اند از: جایگاه محوری خدا در جهان هستی، تقدیرگرایی، اطاعت از اوامر و نواهی دینی و متولیان دیانت بدون ارزیابی عقلی، گذشته‌گرایی و پابندی به معتقدات و رسوم بازمانده از پیشینیان، اعتقاد به سلسله‌مراتب در نظام اجتماعی و پذیرش اختلافات طبقاتی، اعتقاد به عدم تساوی حقوقی افراد به علت تفاوت‌های آیینی، جنسیتی و نژادی و در نتیجه تلقی زن به‌عنوان موجودی فاقد عقل کامل در حقوق و جایگاه برابر با مرد.

مدرنیته^۱ یا تجدد عبارت است از مجموعه باورها، و رهیافت‌هایی که از دوران رنسانس با تغییر در روش شناخت و بازگشت از موازین سنت مسیحی آغاز و پس از کشاکش‌های بسیار به تدریج تثبیت می‌شود و تمدن جدید مغرب‌زمین را شکل می‌دهد. دوران رواج مدرنیته با نقد سنت و موازین و معتقدات سنتی آغاز می‌شود و سرانجام با طرد سنت و یا تطبیق برخی از موازین و رسوم آن با رهیافت‌های مدرنیته به پایان می‌رسد. در این دوره تغییراتی در نگاه انسان به خود، هستی و جامعه رخ می‌دهد که حاصل آن مؤلفه‌های مدرنیته را شکل می‌دهد. برخی از این مؤلفه‌ها به اختصار عبارت‌اند از: نگاه متفاوت به جهان و افسون‌زدایی از هستی، تأکید بر عقل و اتخاذ روش استقرایی برای دستیابی به شناخت قابل‌اطمینان از طریق تجربه و آزمون، نسبی‌گرایی و شکاکیت، اومانیسیم و انسان‌گرایی، اعتلای جایگاه فرد و تأکید بر اراده و آزادی‌های فردی، جدایی دین از دولت، برابری حقوقی انسان‌ها

^۱ modernity

قطع نظر از تفاوت‌های دینی، نژادی و جنسیتی و... (برای توضیح بیشتر، نک. هودشتیان، ۱۳۸۱: صفات مختلف؛ جهاننگلو، ۱۳۸۴، صفحات مختلف).

راهیابی برخی از نمودها و اصول تجدد به ایران از همان ابتدا واکنش‌های گوناگونی را برانگیخت، گروهی با تمسک به غیرت دینی و تلقی سنت‌گرایانه از دین نه تنها با اصول و اندیشه‌های نوگرایانه به مخالفت برخاستند بلکه حتی مظاهر و ابزارهای تازه‌ای را که محصول مدرنیسم و صنعت اروپایی بود، حرام دانستند. اینان طیف وسیعی از اقشار و گروه‌های سنت‌گرای جامعه ایران را تشکیل می‌دادند و به نوعی هدایت دینی توده‌های مردم را بر عهده داشتند. جمعی دیگر که در حلقه روشنفکران نوظهور عصر ناصرالدین شاه جای داشتند به پذیرش کامل و غیرانتقادی همه وجوه و مظاهر تمدن جدید اصرار می‌ورزیدند، میرزا فتحعلی آخوندزاده (وفات ۱۲۹۵ق) میرزا ملکم خان (۱۳۲۶ق) از آن جمله بودند. در این میان گروه دیگری نیز بودند که به برخورد انتقادی، به‌گزینی و تلفیق اندیشه‌ها و دستاوردهای فکری، مدنیت جدید با معتقدات و رسوم و سنت‌های بومی تأکید می‌کردند. سید جمال‌الدین اسدآبادی (۱۳۱۵ق)، میرزا عبدالرحیم طالبوف (۱۳۲۸ق) از برجستگان این گروه به‌شمار می‌روند (آجدانی، ۱۳۸۷: ۸۹-۱۱۴؛ رحمانیان، ۱۳۸۲: ۱۱۸). رویکرد به مدرنیسم و مدرنیته از دوران مشروطه به بعد با اندک تمایزی نسبت به گذشته تداوم یافت. میرسپاسی در پژوهش درباره مدرنیته ایرانی (ر.ک: ۱۳۸۴: ۴۰)، سه رویکرد زیر را قابل‌ردیابی دانسته‌است:

الف) پذیرش غیرانتقادی مدرنیته، به‌مثابه الگویی غربی که می‌تواند به‌طور کامل جایگزین فرهنگ ایرانی شود.

ب) جابه‌جایی به‌سمت پارادایم چپ و مدرنیته‌ای که منتقد امپریالیسم و سرمایه‌داری است.

ج) چرخش به‌سمت گفتمان اسلامی «بازگشت به اصل».

اما در مقایسه با دیگر کشورها و نوع مواجهه آن‌ها با پدیده مدرنیته و رویکردشان به سنت، ایران در دسته کشورهای با نگرش «آشفته» جای می‌گیرد.

در اینجا باید بر این نکته تأکید کنیم که در بحث از تجدد در ایران لازم است، تمایز میان مدرنیته و مدرنیزاسیون همواره در نظر گرفته شود. مدرنیته، ناظر بر ابعاد نظری و مفاهیم و طرز اندیشه مبتنی بر شناخت علمی، تجربی، رهیافت‌های فلسفی و انسان‌شناختی و به‌طور خاص انسان‌گرایی و اومانیزم، و اعتقاد به برابری، آزادی و اراده مستقل انسانی است و می‌توان آن را معادل تجدد دانست، حال آنکه مدرنیزاسیون به مفهوم نوسازی و عمدتاً بیانگر استقرار مظاهر مدنیت جدید و مبتنی بر مدرنیته است، به عبارت دیگر مدرنیته، اساس و بنیاد مدرنیزاسیون و مدرنیسم است و اخذ و اقتباس مظاهر تمدن جدید از سوی جامعه‌ای لزوماً به معنی مدرن شدن حقیقی آن جامعه، شمرده نمی‌شود.

۳. خلاصه رمان

طوبا و معنای شب حکایت مراحل گوناگون زندگی خانواده‌ای است از دوران مشروطه تا انقلاب ۱۳۵۷ که شخصیت اصلی آن زنی است به نام طوبا. حاج ادیب، پدر طوبا که مردی دانشمند و اهل فلسفه است در پی ضربه شلاق یک مرد انگلیسی شکایت به نزد صدراعظم می‌برد و از این طریق با صاحب‌منصبان دولتی آشنا می‌شود و شرکت در محافل آنان زمینه آشنایی او را با علوم جدید فراهم می‌آورد. او تصمیم می‌گیرد قبل از آنکه بیگانگان به دخترش اندیشیدن بیاموزند، خود، طوبا را تعلیم دهد اما زمانی که طوبا چهارده‌ساله می‌شود، حاج ادیب می‌میرد. طوبا بعد از مرگ پدر با حاجی محمود ۵۲ساله ازدواج می‌کند که بعد از چهار سال به طلاق می‌انجامد و او تصمیم می‌گیرد به دنبال خدا برود. پس از مدتی با شاهزاده‌ای قجری ازدواج می‌کند. به دلیل بی‌مسئولیتی شاهزاده، کم‌کم تمام مسئولیت‌های زندگی بر دوش طوبا می‌افتد.

مباشر شوهر طوبا که ابوذر نام دارد، پس از قتل شیخ محمد خیابانی در تبریز، خواهر و دو فرزندش (ستاره و اسماعیل) را به تهران می‌آورد و در خانه طوبا نگهداری می‌کند. ستاره را که در جریان حمله قزاق‌ها باردار شده، می‌کشد و با کمک طوبا او را در زیر درخت انار دفن می‌کند. طوبا با اسماعیل انس می‌گیرد و او را بزرگ می‌کند. اسماعیل بعدها به علت فعالیت‌های سیاسی زندانی می‌شود، با دختر طوبا ازدواج می‌کند. طوبا ناگزیر هر سه کودک یتیم خانواده دیگر (مریم، کمال و کریم) را تحت سرپرستی خود می‌گیرد. کمال و متعاقب آن مریم به گروه‌های سیاسی می‌پیوندند، مریم شبی در یک درگیری، تیر می‌خورد و کشته می‌شود و جسد او را کنار جسد ستاره دفن می‌کنند. طوبا به واسطه برخی از دوستان شوهرش با تصوف و مراتب سیر و سلوک آشنا می‌شود، در پی پیر تا کرمانشاه می‌رود، ولی رهنمودهای او نیز آرام روحی طوبا را تسکین نمی‌دهد. حادثه‌های تلخ یکی پس از دیگری او را به سرگستگی می‌کشد و سرانجام در سفری سوررئالیستی در اعماق زمین از دیده‌ها پنهان می‌شود.

۴. سنت و تجدد در رمان «طوبا و معنای شب»

«طوبا و معنای شب» شناخته‌شده‌ترین رمان شهرنوش پاریسی پور است که به سال ۱۳۶۷ شمسی انتشار یافته‌است. رمان دربرگیرنده رخدادهای چند دوره پرحادثه از تاریخ معاصر ایران است که با محور قرار دادن زندگی طوبا، دختر یکی از عالمان خوش‌نام و اهل فلسفه عصر مظفردالدین شاه گزارش شده‌است. حوادث رمان در متن تحولات سیاسی از آستانه جنبش مشروطه‌خواهی تا دهه‌های پایانی حکومت پهلوی دوم و اوج‌گیری مبارزات قهرآمیز چریکی می‌گذرد. پاریسی پور در خلال آن، زندگی چند نسل را با محوریت زندگی طوبا به تصویر می‌کشد (میرصادقی، ۱۳۷۹: ۳۰۷). این رمان از منظرهای مختلف شایسته مطالعه و تحلیل است، در این پژوهش رمان «طوبا و معنای شب» از منظر تقابل سنت و تجدد بررسی شده‌است. این تقابل میان سنت و تجدد تنها در عرصه جامعه و مناسبات اجتماعی رخ نمی‌دهد بلکه با بازتاب یافتن در درون شخصیت‌ها، به‌ویژه شخصیت‌های پاینده به موازین و مناسبات برخاسته از سنت، ابعاد روان‌شناختی نیز می‌یابد. از این چشم‌انداز رمان طوبا و معنای شب داستان زندگی و کشاکش‌های درونی انسان ایرانی است. یافته‌های مقاله، بیانگر آن است که در هر مقطع زمانی از دوران مشروطیت به این سو، می‌توان از یک طرف شاهد پیشروی جلوه‌ها و نموده‌های تجدد در عرصه فردی و اجتماعی سیاسی بود و از سوی دیگر مقاومت معیارها و موازین سنت را در برابر موج بی‌امان تجدد، مشاهده کرد.

۵. نموده‌های تقابل سنت و تجدد در رمان طوبا و معنای شب

۱-۵. بازاندیشی و علم‌گرایی به‌مثابه نخستین پیامد رویارویی سنت و تجدد

به نظر می‌رسد شهرنوش پاریسی پور در رمان «طوبا و معنای شب» با آگاهی از عوامل پیدایش نموده‌های تمدن جدید در ایران متعاقب جنگ نخست ایران و روس در سال‌های ۱۱۲۱۸-۱۲۲۸ق، آغاز مواجهه شخصیت‌های داستان خود را با مدرنیته و تجدد با باز آفرینی این رویداد در قالب اتفاقی تکان‌دهنده در مقیاس فردی، سامان داده‌است. اگر ایران را شلاق‌های جنگ روسیه به بیداری اضطراب‌آلودی کشاند، در رمان نیز فرود آمدن شلاق صاحب‌منصب انگلیسی بر سر و صورت حاج ادیب، یک عالم اهل علم و فلسفه و مورد احترام مردم، او را که غرق در تأملات فلسفی بود و ناخودآگاه در مسیر مرد انگلیسی قرار گرفته و موجب رم کردن اسب او شده بود، از اعماق افکار دورودراز عصر سنت به عالم بیداری واقعیت می‌کشاند. حاج ادیب در پیاده‌روی «غرق گشودن یکی از معماهای ملاصدرا» بود که شلاق مرد انگلیسی با تجاوز به قلمرو به ظاهر امن و موقعیت رفیع اجتماعی او، حاجی را از عالم اندیشه و خیال به واقعیت جامعه پرتاب می‌کند (پاریسی پور، ۱۳۶۸: ۱۲). او برای شکایت به نزد مشیرالدوله، صدراعظم وقت، می‌رود

و می‌کوشد بر آشفتگی و لرزش صدایش غلبه کند و ماجرا را توضیح دهد و «بگوید که: خود را نه بزرگ می‌داند و نه صاحب‌شأن اما اگر در مقابل چشم کس و ناکس یک انگلیسی بر روی او بکوبد که لباس و سربند اهل علم را به یدک می‌کشد، مردم چه خواهند گفت؟ بعد چطور خواهد شد؟» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۱۴). مشیرالدوله اهمیت مسئله را درک می‌کند و قول می‌دهد که این اتفاق را به پیشگاه اعلی‌حضرت مظفرالدین‌شاه عرضه بدارد، انگلیسی‌خطاکار را از طریق سفیر انگلیس تعقیب کند و دمار از روزگارش درآورد. حادثه با حضور مرد انگلیسی در منزل حاجی ادیب و عذرخواهی او پایان می‌پذیرد اما آرامش پیشین هرگز به ذهن و زندگی حاجی ادیب برنمی‌گردد. این اتفاق پای حاجی را به منزل مشیرالدوله و بزرگان حکومت باز می‌کند و در این رفت‌وآمدها در مسیر علوم جدید قرار می‌گیرد. «او می‌دانست که زمین گرد است، اما وقتی کرهٔ جغرافی بزرگ منزل مشیرالدوله را برای نخستین بار دید تکان خورد، داستان سفر کریستف کلمب و باقی دریانوردان را شنید و مشیرالدوله برایش توضیح داد که وضع خیلی خراب است. یا باید فرنگی شد و یا نوکر فرنگی» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۱۸).

با همان ضربه، حاج ادیب پیام هشدار را از احتمال وقوع فاجعه در آینده دریافت می‌کند و بیدار می‌شود. او که تا آن زمان اندیشهٔ خود را صرف حل معماهای فیلسوف‌هایی مثل ملاصدرا می‌کرد، می‌فهمد که برای حفظ موقعیت اجتماعی‌اش در شرایط جدید جامعه باید توجه خود را به واقعیت‌های محیط پیرامون خود معطوف کند. این حادثه حاجی ادیب را به تأمل واداشت، تأملی از نوع دیگر، «تشنگی همیشگی‌اش دربارهٔ ملاصدرا و شیخ اشراق فروکش کرده بود. درحقیقت مدت‌ها بود که به آن‌ها نیندیشیده بود... در خانهٔ مشیرالدوله مستفترنگ‌ها را دیده بود. از آن‌ها بدش می‌آمد اما بودند و روزبه‌روز زیادتر می‌شدند (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۱۹). همهٔ این‌ها حاج ادیب را به فکر فرومی‌برد و اینکه آینده چگونه خواهد بود؟ او بالاخره به این نتیجه رسید که چاره‌ای جز پذیرش علم جدید و آنچه در عالم واقعیت رخ می‌دهد ندارد. به‌زعم او، زنان در دنیای تازه‌ای که آغاز شده بود، بیش از دیگران در معرض خطر خواهند بود از این‌رو تصمیم گرفت پیش از آنکه دختر هفت‌ساله‌اش، طوبا، در معرض آموزش فرنگی‌ها و مستفترنگ‌ها قرار گیرد خود به آموزش او بپردازد. آموزش او را با الفبا و قرآن شروع کرد و بعد با *گلستان*. از سفر حج موقع عبور از شام یک کرهٔ جغرافی خرید و سعی کرد به دخترش بیاموزد که زمین گرد است و روس و پروس و انگلیس در کجای زمین قرار دارند. حاجی در آموزش‌هایش می‌کوشید میان دانسته‌های جدید و معتقدات سنتی نوعی سازگاری پدید آورد. او بذر عشق به خدا را چنان در دل دخترک کاشت که او در همهٔ عمرش از جستجوی خدا غافل نماند.

شهرنوش پارسی‌پور در آغاز داستانش با شرح زندگی حاج ادیب به‌عنوان نمایندهٔ سنت علمی و دینی عصر و نحوهٔ رویارویی او با مظاهر تمدن جدید، دریچه‌ای را در برابر چشم خوانندگان می‌گشاید تا نشان دهد که چگونه راهیابی دانش و اندیشه و رسوم جدید به ایران، آرامش دوران سنت را درهم می‌آشوبد و فرهیختگان عصر را بی‌قرار و ناآرام می‌کند؟ او درعین حال به پیوند ناگزیر مظاهر تجدد با سلطهٔ استعمار که مرد انگلیسی نماد آن است، اشاره می‌کند و بدین ترتیب فرارسیدن دوران بغرنجی را در تاریخ مردم ایران یادآور می‌شود. در رمان «*طوبا و معنای شب*» بی‌آنکه نویسنده قائل به تفصیل باشد گویی که دانش و کارشناسی و استعمار را همان‌گونه که عبدالهادی حائری در کتابش شرح داده‌است، دو ریهٔ تمدن جدید می‌داند (حائری، ۱۳۷۲: صفات مختلف).

۲-۵. تجدد و اقشار و طبقات سنت‌گرا

رواج مظاهر تمدن جدید تنها زندگی اقشار فرهیختهٔ جامعه، نظیر حاج ادیب را دستخوش تغییر نمی‌کند بلکه تأثیرش در اقشار دیگر جامعه نیز که با اندیشه‌ها، رسوم و خلق و خصلت‌های سنتی خو گرفته‌اند چشمگیر است. در رمان *طوبا و معنای شب* می‌توان سه رویکرد متفاوت را در رویارویی اقشار سنت‌گرا با تجدد از هم تفکیک کرد که عبارت‌اند از: ستیز با تجدد، پذیرش تجدد و سرگشتگی

در برابر تجدد. این هر سه طیف را کسانی در رمان، نمایندگی می‌کنند. فریدون میرزا، شاهزاده قاجاری، به علت خاستگاه طبقاتی خود مدافع وضع موجود و سنت‌های اشرافی و مخالف هر اندیشه و پدیده تازه‌ای است. حاج ادیب و میرزا کاظم را می‌توان در شمار نمایندگان دو گروه از مردم دانست که در معرض وزش تندباد تجدد قرار گرفته‌اند و هریک با برآورد و انگیزه‌ای در برابر آن سپر انداخته و پذیرای حداقل نموده‌ایی از تجدد شده‌اند. طوبا نماینده کسانی است که در مقابل موج تجدد، متحیر مانده و گرفتار سرگشتگی شده‌اند و برای رهایی از اضطراب در پی راهیابی به عالم معنا هستند.

الف: ستیز با تجدد

فریدون میرزا، شوهر دوم طوبا، شاهزاده‌ای قاجاری است که با سنت‌های اشرافی پرورده شده و مدافع اشرافیت روبه‌افول روزگار خویش است. او از یک سو، مانند بسیاری از وابستگان دربار، عیاش و زن‌باره است و از سوی دیگر قلندرمنش و معتقد به برخی آداب دینی و مدعی نوعی عرفان. او ضد مشروطه است؛ موج مشروطه‌خواهی زندگی اشرافی او و خاندان قاجار را در معرض تهدید قرار داده است. برخلاف برخی از شاهزادگان قاجار که در کشاکش مشروطه و استبداد در کنار مشروطه‌خواهان قرار گرفتند و یا نوعی بی‌طرفی پیشه کردند او مدافع سرسخت محمدعلی‌شاه و دشمن آشتی‌ناپذیر مشروطه‌خواهان است و با هر نوع اندیشه تازه‌ای که موقعیت شاهزادگی و منافع خاندان قاجار را در معرض خطر قرار دهد، سر ناسازگاری دارد؛ از این رو در کودتای محمدعلی‌شاه علیه ملت و مجلس در کنار او و عوامل مدافع استبداد می‌ایستد. سه روز پس از پیروزی کودتا به خانه برمی‌گردد و می‌گوید: «دخل همه مشروطه‌خواهان درآمده و دسته‌دسته در باغ شاه اعدام شده‌اند» (پارسى پور، ۱۳۶۸). پس از فتح تهران هنگامی که شاه قاجار ناگزیر از ترک ایران و پناهندگی به روسیه می‌شود از معدود همراهان شاه خلع شده است. او یک سال در روسیه به سر می‌برد و سرانجام ناچار از بازگشت به ایران می‌شود. او شاهزاده دون‌پایه‌ای است؛ املاکی در آذربایجان دارد که به وسیله مباشرش، میرزا ابوزر، اداره می‌شود. پس از مدتی اقامت در تهران بر سر املاک خود می‌رود.

فریدون میرزا نه فقط با اندیشه‌های نو، مخالف است، بلکه در هر پدیده جدیدی حتی در لوله‌کشی آب و آسفالت خیابان‌ها، دخالت توطئه‌گران را در میانه کار می‌بیند. مشروطه‌خواهان را عامل انگلیس می‌شمارد و حرامی می‌داند. «این حرامیان کارشان به جایی رسیده بود که می‌خواستند آب تهران را در لوله کنند با این بهانه که آب کثیف نشود تا چه بشود؟ هر وقت خواستند لوله آب را ببندند و شهر را صحرای کربلا کنند. می‌خواستند در خیابان‌ها سنگریزه بپاشند و قیر بکشند تا مردم نتوانند راه آب‌ها را تمیز کنند. رعیت را می‌شورانند. این انگلیسی‌ها رعیت را علیه ارباب‌ها می‌شورانند و آقای خیابانی از عوامل آن‌ها بود» (پارسى پور، ۱۳۶۸: ۱۲۲). شاهزاده، مخالف حضور اجتماعی زنان و دخالت آنان در سیاست است. «زن جماعت باید از سیاست بپرهیزد. چون این طوری مثل کفتر خانگی به دام ارادل و اوپاش می‌افتد» (پارسى پور، ۱۳۶۸: ۱۲۲). از نظر او گویی که زن تنها برای عشرت آفریده شده است. گاهی تعبیرهای او درباره زن، نشان‌دهنده ذهنیت آلوده و واپس‌گرایی اوست. او ضمن گفتگو با درویشی می‌گوید «درویش! زن جماعت واقعاً خلاست.» درویش می‌گوید: «از همین خلا، همه ما با سر در برهوت عالم پرتاب می‌شویم.» شاهزاده پاسخ می‌دهد: «چه عمارت به بیرون پرتاب کرده باشد، چه نکرده باشد، خلاست. به علاوه گه خورده. نطفه را پدر می‌دهد؛ زن خلایی است که نطفه در آن می‌افتد. از نور این نطفه است که خلا قابلیت زادوولد پیدا می‌کند» (پارسى پور، ۱۳۶۸: ۱۶۲-۱۳۶۸)، گرچه درویش تأکید می‌کند که «زن و کودکان معصومانند، معصوم ابدی. این مردان بودند که این آینه‌های معصوم را با گل‌ولای لجن می‌آغشتند. زن بالطبع مقدس به دنیا می‌آید، آینه‌ای برای انعکاس ژرفا بود. اگر در ژرفای کسی، خلا وجود داشت، زن تجسم خلا می‌شد و اگر از نور سرشته بود زن نورانی می‌شد» (پارسى پور، ۱۳۶۸: ۶۳) اما شاهزاده فریدون میرزا بر همان دیدگاه تحقیرآمیزش درباره زنان باقی می‌ماند.

ب: پذیرش تجدد

به جز حاج ادیب که نماینده اقشار فرهیخته دوره حاکمیت سنت است و به سبب رویارویی با مرد انگلیسی و حوادث متعاقب آن ناگزیر از پذیرش پاره‌ای از وجوه تجدد، از جمله اهمیت فراگیری علوم جدید، ضرورت آشنایی با دنیا و واقعیت‌های آن و لزوم آموزش دختران برای محافظت آن‌ها از جنبه‌های نامطلوب تجدد می‌شود، میرزا کاظم یکی دیگر از نمایندگان طیف سنت‌گرای جامعه در رمان «طوبا و معنای شب» است. او بازاری و در کار فرش است، از میان توده مردم برخاسته و اندک سواد آموخته‌است، در رمان از وابستگی طوبا است و پس از جدایی طوبا از همسر اولش، رؤیای ازدواج با او را در سر دارد اما به ناگاه یک شاهزاده قاجاری از راه می‌رسد و زن رؤیاهایش را از آن خود می‌کند. او که دل خوشی از وضعیت موجود ندارد، تحت تأثیر این حادثه دستخوش آشوب درونی می‌شود و سرانجام راه دیگری در زندگی برمی‌گزیند. او با موجی که جنبش مشروطیت برانگیخته‌است همراهی می‌کند، از طریق روزنامه‌خوانی در جریان رخدادها قرار می‌گیرد، تغییر شغل می‌دهد و در اداره‌ای استخدام می‌شود و متناسب با موقعیت جدید، لباس اهل بازار را از تن درمی‌آورد و جامعه متجددان عصر و مستفرنگ‌ها را به تن می‌کند.

ج: سرگستگی در برابر تجدد و بازگشت به سنت

طوبا، شخصیت اصلی رمان را می‌توان از گروه سنت‌گرایان تلقی کرد. او در خلال رخدادهای رمان، نقش محوری و وضعیت بغرنجی دارد. اگر در اوان جوانی تحت تأثیر آموزش‌های مختصری که از پدر دریافته بود در قیاس با زنان و دختران دیگر متجدد و متفاوت می‌نمود، هرچه پا به سن می‌گذشت و در معرض حوادث گوناگون قرار می‌گرفت، پای‌بندی او به سنت افزون‌تر می‌شد. از همان سنین پیش از دوازده‌سالگی که شاگرد پدر بود و حاج ادیب سوره مریم و تفسیر آن را به وی آموخته بود، عطش جستجوی خدا و داشتن زندگی مریه‌وار در او برانگیخته شده بود. گرفتاری‌های گوناگون زندگی به‌ویژه بعد از ازدواج با فریدون میرزا، اداره خانواده و تأمین هزینه زندگی در غیبت و حضور شوهری لاقید و بی‌مسئولیت، او را از پیمودن راه دلخواه خود بازداشته بود. چند اطاق خانه‌اش را اجاره داده بود تا از طریق آن امرامعاش کند. خود نیز قالی می‌بافت. شنیدن خبر ازدواج مجدد شوهرش با دختر چهارده‌ساله یکی از رعیت‌هایش، آتش خشم او را شعله‌ورتر می‌کرد. خبرهای ناگواری از هرسو می‌رسید و آشفته‌ترش می‌کرد. در تبریز نیروهای حکومتی «خیابانی» را به قتل رسانده بودند. خبرش را از میرزا ابوذر شنید. طوبا از همان زمانی که تازه با شوهر اولش ازدواج کرده بود خیابانی را شناخت. خیابانی او را از دست چند تن اوپاش که در قبرستان درصدد آزار او بودند نجات داده بود و به خانه‌اش رسانده بود. از همان هنگام دلبستگی معنوی عمیقی نسبت به خیابانی داشت، بی‌آنکه با افکار و مواضع او آشنا باشد، در سیمای او نور خدا را می‌دید. بعدها هم که شوهرش گفته بود که خیابانی رعیت‌ها را علیه اربابان می‌شوراند و نوکر روس و انگلیس است، در اعتقادش به خیابانی چندان تردید نورزیده بود. اکنون از مباشر شوهرش خبر کشته شدن او را می‌شنید.

میرزا ابوذر در عین حال که در خدمت شاهزاده بود، به خیابانی ارادت داشت، وقتی از حوادث تبریز آگاه شده بود از روستا به تبریز آمده بود و از مرگ خیابانی مطلع شده بود. در هجوم مأموران حکومتی، خانه خواهر بیوه میرزا ابوذر نیز بر اثر تصادف، مورد غارت قرار گرفته بود و به ناچار خواهر و خواهرزادگانش ستاره و اسماعیل را با خود به خانه طوبا آورده بود تا چند ماهی تحت حمایت طوبا زندگی کنند و او بتواند فکری برایشان کند. آن‌ها در خانه طوبا مانده بودند و بار مسئولیت دیگری بر دوش او گذاشته شده بود. در ورای گرفتاری‌های زندگی و تلاش برای تأمین معیشت خانواده و تربیت بچه‌ها، او همچنان راه‌هایی را در معنویت و عرفان می‌جست. یک بار به توصیه درویشی برای دیدن گداعلی‌شاه، سرسلسله یکی از فرقه‌های تصوف، تا کرمانشاه رفته بود ولی از این

دیدار نیز چندان طرفی نبسته بود. او بدین سان، همه عمرش را در حیرت و سرگشتگی گذرانده بود و بهره‌ای از مزایای تجدد نبرده بود. ترجیح داده بود تا همچنان عقاید سنتی و خانه قدیمی و فرسوده‌اش را بی هیچ تغییر و تعمیری نگه دارد. طوبا در طول زندگی برخلاف پدر، ذره‌ای شک به دانسته‌های خود راه نمی‌دهد و از بازاندیشی طفره می‌رود. او تا پایان عمر، همان سر نخ را پی می‌گیرد که در کودکی از پدرش گرفته‌است؛ ذهن خود را به روی دیده‌ها و شنیده‌ها می‌بندد، نه می‌بیند و نه می‌شنود. تمام عمر، منتظر است که از سوی خدا انتخاب شود. سال‌ها بدین منوال روزگار می‌گذراند و زندگی را بر خود و دیگران سخت می‌گیرد. «طوبای لچک‌به‌سر، مگر چه کرده بود جز آنکه خط سیری را که پدرش تعیین کرده بود دنبال کند؟ ... اسماعیل باید می‌فهمید او هیچ تقصیری ندارد. همه چیز از حدود اراده او خارج بود. در تمام سال‌هایی که حریم خانه را حفظ می‌کرد، حادثه در بیرون رخ می‌داد. او چیزی نمی‌دانست، هرگز وقت نکرده بود چیزی بداند؛ مسئول چیزی نبود... اگر چند صبحی یک نفس در خیابان راه می‌رفت، اگر در برابر مغازه‌ها می‌ایستاد و به مردم گوش می‌داد، اگر مجله‌های اسماعیل را خوانده بود، اگر به سفر رفته بود و دنیا را دیده بود. چه احمقانه خود را در خانه‌اش حبس کرده بود تا حادثه، ناگهان بر سرش هوار بشود» (پارسى پور، ۱۳۶۸: ۳۸۴ - ۳۸۳). طوبا با همه کشاکش‌های روحی همچنان بر عقاید سنتی خود پایبند می‌ماند و به توصیه پیر، نگهبانی خانه را که نماد سنت بود به عهده می‌گیرد و سرانجام همراه خانه به ویرانی می‌رسد.

۳-۵. گسست نسلی و تقابل اندیشه‌ها

یکی از پیامدهای راهیابی نارس تجدد به جوامع سنتی در هم آشفتن نظام و بنیان خانواده و ایجاد گسست‌های نسلی بود. در دوره حاکمیت ارزش‌های عصر سنت، خانواده از استحکام بیشتری برخوردار بود، وظایف هر یک از اعضای خانواده مشخص بود و هر کسی وظیفه و جایگاه خود را در خانواده می‌شناخت و بدان تن می‌داد. از سوی دیگر ایستایی جامعه، موجب می‌شد غالباً پسران شغل و پیشه پدر را در پیش بگیرند و این نیز سبب تداوم وضعیت معیشتی و ثبات خانواده در گذر نسل‌های مختلف بود. در جوامع سنتی و ایستا غالباً فرزند از حیث شغل، اعتقاد، مشی و منش بیش‌وکم همانند پدر بود و راه او را ادامه می‌داد، همان‌گونه که دختر نیز همان رفتار و خصوصیات مادر را به میراث می‌برد.

تحولات اجتماعی و اقتصادی در عصر جدید تا حد زیادی استحکام و مناسبات درونی خانواده را برهم زد. از جمله «گرفتاری‌های خارجی زن و شوهر سبب شده‌اند که خانواده قسمتی از کارکردهای تربیتی دیرین خود را به سازمان‌های دیگر مانند پرورشگاه‌ها و آموزشگاه‌ها محول کند» (آریان پور، ۱۳۵۷: ۴۱۴). این امر نظام تربیتی حاکم بر خانواده را با چالش مواجه کرد. دوگانگی آموزش و تربیت در خانه و مدرسه، موجب گسست نسلی شد. رمان «طوبا و معنای شب» گزارشگر رخداد‌های مقطعی از تاریخ و جامعه ایران است که می‌توان از آن به دوره گذار از سنت به سوی تجدد تعبیر کرد، از این رو در این دوره، هرچند می‌توان در مواردی استمرار موازین تربیتی و ارزش‌های بین‌نسلی را دید اما نمودهای گسست نسلی و تفاوت و تعارض ارزش‌های میان‌نسلی نیز در آن به‌فراوانی دیده می‌شود. اسماعیل، کمال، مونس و مریم نمایندگان گسست نسلی در داستان هستند. هرچند جز مونس، بقیه، فرزندان طوبا نیستند اما همه را او تربیت کرده و درخانه او بزرگ شده‌اند. کمال البته وضعیت بیش‌وکم متفاوتی دارد؛ نمودهای سرکشی و عصیانگری از همان دوران کودکی در او نمایان بود و سرانجام نیز راه پرخون و خطری را در پیش گرفت. زندگی این چهار نماینده نسل بعد از طوبا، هریک به‌نوعی تلاطم اجتماعی و فکری دوره‌هایی از تاریخ تحولات ایران را بازتاب می‌دهد. اسماعیل در محفل دوستان خود، به حقایق جدیدی می‌رسد که با تعلیمات طوبا در تضاد است. «آن‌ها محفلی داشتند و به‌اتفاق روزنامه و کتاب می‌خواندند. همچنین فرانسه و آلمانی می‌خواندند. وقتی به این محفل وصل می‌شد، کسی بود برای خودش در دنیا به‌جای قوم و خویش دوستانی پیدا می‌کرد که او را با خود، برابر می‌دانستند. چند نفری از معلمان نیز در بین جمع بودند. اسماعیل عزم جزم

کرده بود به دانشگاه وارد شود، می‌خواست از همه‌چیز، سر درآورد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۲۹۲). دستگیری و زندانی شدن او در سال ۱۳۱۷ و خبر ارتباط او با یک گروه اشتراکی که در روزنامه چاپ می‌شود، نشان‌دهنده پیوستگی او به گروهی است که بعدها گروه پنجاه‌وسه نفر نامیده شد. در رمان البته از این گروه نام برده نمی‌شود ولی قراین ضمنی نشان می‌دهد که پارسی‌پور در پرداخت این بخش از زندگی شخصیت داستان خود به ماجرای پنجاه‌وسه نفر نظر داشته‌است. اسماعیل بعد از آزادی و سقوط رضاشاه به حزب توده می‌پیوندد و مدتی بعد با انشعاییون از آن حزب جدا می‌شود. او در این دوره، در عین برخی انتقاداتی که به مصدق دارد، کم‌وبیش به نهضت ملی و مصدق می‌گردد. کودتای ۲۸ مرداد او را نیز همانند بسیاری از روشنفکران دیگر به یأس می‌کشد. اسماعیل در رمان، نماینده نسل مایوس و شکست‌خورده پس از کودتاست، با همه خصوصیتی که این نسل داشت. او در عین حال که از باورهای گذشته فاصله گرفته‌است، درگیر تردیدهای فکری گوناگون است؛ یک روشنفکر شکست‌خورده که با همه تقلاها و آرمان‌های اجتماعی به تحقق آرزوهایش نایل نیامده‌است. در حال او نماینده نسلی از روشنفکران ایرانی است که از دنیای سنت فاصله گرفته و آرمان‌های تجددخواهان‌اش به حقیقت نپیوسته‌است.

کمال نماینده نسل سوم بعد از مشروطه است، در فقر پرورده شده‌است. پسر محمود بناست، در روستای محرومی به نام «گود» زندگی می‌کرده‌است. با بیماری محمود بنا، طوبا و مونس، خانواده او را برای مراقبت به خانه خود می‌آورند. کمال، مدتی را در خانه طوبا به سر می‌برد. همین مدت کافی است که تفاوت‌ها و تضادهای اجتماعی و طبقاتی را بشناسد. او سرکش بود. از همان کودکی می‌خواست روزی بزرگ‌تر از همه باشد. تمام بچه‌های محل و مدرسه از او اطاعت می‌کردند. مدتی را که در خانه طوبا گذراند دنیای دیگری را دید که با آنچه تا آن روز در گود دیده بود، تفاوت بسیاری داشت. در آن مدت «همراه خواهر و برادرش به اتفاق آقا و خانم یا آن پیرزن بدقلق به خانه‌های مختلفی به میهمانی رفته بود. دیده بود که بچه‌ها می‌توانند یک اتاق اسباب‌بازی داشته باشند، کفش ورنی بپوشند، لباس‌هایشان همیشه نو باشد و وقتی بعد از بازی، لباس‌هایشان کثیف می‌شود آن‌ها را عوض کنند. بچه در بازگشت به محیط خود، دچار احساس خفقان شده بود. وقتی دوستانش بر سر یک آب‌نبات یا یک موش مرده به سروکله هم می‌کوبیدند، احساس نفرت پیدا می‌کرد. آن‌ها خانه‌های بهتری را نمی‌شناختند. او به این مسئله می‌اندیشید. دوست نداشت در بازی‌های خشن آن‌ها شرکت کند. برعکس دلش می‌خواست دست آن‌ها را بگیرد و ببرد این خانه‌ها را نشان بدهد؛ اما خودش دلش نمی‌خواست در آن خانه‌ها زندگی کند؛ می‌خواست طوری بزرگ شود که خانه خودش با پای خودش بیاید و به او بگوید: بفرماید در من زندگی کنید. باید کارهای بسیار بزرگ می‌کرد، آن قدر بزرگ که همه خانه‌ها در برابر آن کوچک باشند. باید تمام بچه‌های تیتیش‌مامانی که دیده بود جلوی او خم می‌شدند و می‌گفتند او را ببینید که چقدر بزرگ است» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۳۹۸-۳۹۹).

کمال سرانجام به چریک‌ها می‌پیوندد. او درصدد است همه‌چیز را ویران کند و از نو بسازد. گفتگویی که در رمان، میان او و اسماعیل ترتیب داده شده‌است، نشان‌دهنده طرز تفکر سیاسی و اجتماعی اوست و در عین حال، دو نوع‌گرایی را که در میان تحول‌خواهان ایران در آن روزگار مطرح بود، بازگو می‌کند. کمال از ضرورت آتش زدن و ویران کردن خانه سخن می‌گوید: «چون خیلی کهنه است و بوی ماندگی می‌دهد». اسماعیل هم معتقد است، خانه کهنه است ولی ضرورتی نمی‌بیند، خانه را آتش بزند «البته خانه خوبی نبود، کهنه بود، ولی آتش زدن هم کار آسانی نبود، علاوه بر این بعدش چه می‌شد؟ فقط خانه می‌سوخت. آیا کمال طرحی داشت که چیزی به جای خانه بسازد؟ کمال با خشونت، شانه بالا انداخت. این اصلاً مهم نبود. طرح، خودش پیدا می‌شد. وقتی خانه می‌سوخت و تمام می‌شد، یک زمین صاف و یک‌دستی می‌ماند. کمال می‌توانست آن وقت فکر کند چه چیز را باید جای آن بسازد؟ اسماعیل لبخند تلخی زد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۴۱۳). گاهی که برادر و خواهر خود را به گردش می‌برد برای آن‌ها حرف می‌زد «به عقیده او تمام شهر را باید آتش می‌زدند. این شهر مریض بود و همه را مریض می‌کرد. دچار یک بیماری

لا علاج شده بود که برای ریشه کن کردنش چاره‌ای وجود نداشت جز نابود کردن آن» (پارسی پور، ۱۳۶۸: ۴۲۶) کمال از کودکی طعم فقر و اختلاف طبقاتی را چشیده بود. در عصر حاکمیت سنت این قبیل امور به تقدیر نسبت داده می‌شد و از همین رو قابل تحمل بود، اما در دوره‌ای که کمال می‌زیست، هر پدیده اجتماعی، زاینده عوامل مشخص اجتماعی و سیاسی تلقی می‌شد و امری صرفاً زمینی به حساب می‌آمد. او معتقد بود که همه نگون‌بختی‌ها، زاینده فقر است. «کثافت از فقر می‌زاید، حقارت از فقر می‌زاید و شیطان نتیجه عجز است. گفته بود حال آن را ندارد که به خاطر یک لقمه نان پیش هرکس و ناکس خم شود و بعد برود خانه زن و بچه‌اش را بکوبد. می‌خواست دنیا را عوض کند. اول باید میخ‌های این چهارچوب را می‌کند، باید فقر را در چهارچوب فقر می‌سوزانید» (پارسی پور، ۱۳۶۸: ۴۵۱).

در این گفتگوها، خانه طوبا و شهر نماد «ایران» است، و کمال نماینده «انقلابیونی» که جز به ویرانی وضع موجود نمی‌اندیشند و هیچ برنامه‌ای برای بعد از ویرانی ندارند. می‌دانند که چه نمی‌خواهند ولی نمی‌دانند که چه می‌خواهند و این حکایت چند نسل از جوانان ایران است که در رمان، کمال، سیمای آنان را بازتاب می‌دهد اما اسماعیل به نسل میانی تعلق دارد. او زندان‌های دوران رضاشاه را تجربه کرده است، مدتی در حزب توده فعال بوده، به نهضت ملی مصدق گرویده بود، در محافل روشنفکری حضور داشته و کتاب‌خوانده و تجربه‌دیده است. او می‌داند که پیش از ویران کردن باید به ساختن اندیشید. آنچه دشوار است، ساختن است نه ویران کردن.

کمال پای خواهر خود، مریم را که در خانه طوبا و تحت سرپرستی اسماعیل و مونس بزرگ شده است، به فعالیت‌های چریکی می‌کشانند و سرانجام او که حامله است و تیرخورده، خود را به خانه طوبا می‌رساند و در همان جا می‌میرد و در کنار ستاره، خواهر اسماعیل، در حیاط خانه طوبا دفن می‌شود.

در رمان طوبا و معنای شب عدول از معتقدات و سنت‌ها به‌ویژه در میان کسانی چشمگیر است که از طبقات فرودین جامعه برخاسته‌اند. آن‌ها بیش از دیگران، تحت تأثیر اندیشه‌های چپ قرار می‌گیرند. اسماعیل، کمال و مریم چنین کسانی را نمایندگی می‌کنند.

فرزندان طوبا به نسل میانی، تعلق داشتند. آنان در وضعیت دیگری، بزرگ شده بودند. دختر بزرگش، منظرالسلطنه، در اواخر دوره قاجار با یک شاهزاده قاجاری ازدواج کرده بود. دختر دومش، اقدس‌الملوک، پس از خلع احمدشاه با یک شاهزاده دیگر قاجاری ازدواج کرده بود که خانواده‌اش درصدد عزیمت به پاریس و ملحق شدن به شاه مخلوع بودند. بدین ترتیب حبیب‌الله میرزا، تنها پسرش و مونس‌الدوله با طوبا مانده بودند. این دو وضعیت، متفاوتی داشتند. حبیب‌الله میرزا، دلبستگی به ارزش‌ها و رسوم اشرافی را از پدر به ارث برده بود. پدرش بعد از روی کار آمدن رضاشاه، حکومت خطه کوچکی را که در آذربایجان داشت از دست داده بود و پیش از آن غرورش را، حبیب‌الله میرزا به طبقه اجتماعی خود می‌بالید و از تغییرات به‌وجودآمده در جامعه به دلیل از بین رفتن موقعیت و امتیاز شاهزادگی خود آزرده‌خاطر بود.

وقتی شازده‌بابایش از حکومت کنار گذاشته شد و وقتی مادر سراسیمه نام خانوادگی آن‌ها را به نام خود برگرداند تا دچار مزاحمت‌های حکومت جدید نشوند، پسر بچه درخت هولناکی فرورفت. آرزوی اسب و اسب‌سواری همانند یک شاهزاده حقیقی به دلش مانده بود (پارسی پور، ۱۳۶۸: ۲۷۴).

تحولات پس از سقوط حکومت قاجار، اشرافیت خانوادگی او را نابود کرده بود. هرچند حتی پیش از جدایی پدر و مادر، خانواده‌اش از رفاه چندانی برخوردار نبود، اما هرچه بود، پدر شاهزاده بود. همه در سلام کردن به او از یکدیگر پیشی می‌گرفتند اما اکنون حتی

نام خانوادگی او هم تغییر یافته بود، هیچ نشانی از اشرافیت پیشین برجای نمانده بود. «حبیب‌الله میرزا در اوقات بیکاری، روی زمین دراز می‌کشید و به دوران فخر و شکوه خانواده‌اش فکر می‌کرد و حسرت می‌خورد. چه کسی باور می‌کرد یک روز برسد که شازده‌بابایش در خیابان راه برود و کسبه در سلام کردن به او از هم پیشی نگیرند؟» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۲۷۵). آخرین ضربه وقتی فرود آمد که او خبر مرگ پدرش را شنید. او در آن زمان دانشجو بود «مرگ شاهزاده کمر حبیب‌الله را شکسته بود. آخرین خاطره مهم جلال خانوادگی با شاهزاده به خاک سپرده می‌شد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۲۹۶). حبیب‌الله می‌دانست باید ازدواج کند. عزم جزم کرده بود با قوم و خویش ازدواج کند تا شیرازه خانواده بیش از این از هم ننگسلد. باید از خودش و از طایفه‌اش دفاع می‌کرد. نباید می‌گذاشت تغییرات جدید همه‌چیز را جاکن کند. اخمی در صورتش پیدا شده بود. با خودش عهد کرد در برابر فروریزش همه‌چیز و همه‌کس بایستد و مقاومت کند (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۲۹۶-۲۹۷).

در میان فرزندان طوبا و شاهزاده فریدون میرزا، مونس وضعیت دیگری داشت از یک سو تحت تأثیر مادر خود به مذهب و عرفان گرایش داشت و از سوی دیگر تحت تأثیر اسماعیل و آنچه در جامعه متحول بعد از سقوط قاجار می‌گذشت او را با موج تجدد همراه می‌کرد. نخستین کسی از خانواده بود که به استخدام یک اداره دولتی درآمد، آن هم در زمانی که جز چند زن مسیحی و یهودی، هیچ زن مسلمانی حاضر به استخدام در اداره‌های دولتی نبود. او پس از ازدواج با یک عضو بلندپایه و مسن وزارت خارجه و جدایی از وی، پنهانی با اسماعیل ازدواج کرد. او از اول دلبسته اسماعیل بود و به نوعی تحت تأثیر اندیشه‌های او قرار داشت. این همه گواه هنجارشکنی او بود و نشان‌دهنده عدول از مقررات خانوادگی بود که به نوعی با اشرافیت گره خورده بود. وقتی به مادرش گفت که به‌زودی کار خواهد کرد. «طوبی در اندیشه وحشتناکی فرورفت. دخترش می‌خواست کار کند، هیچ‌کس نشنیده بود زن در اداره در جایگاه مردان کار کند. مردم چه می‌گفتند؟ لابد دختر را تا سطح فاحشه‌ای تنزل می‌دادند» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۳۰۲). او به نصیحت‌های خواهر بزرگش هم اعتنا نکرد «چقدر روز گذشته خواهرش، منظرالسلطنه، در گوشش خوانده بود که کار در اداره برای زن‌ها، توأم با بدنامی است. در تمام شهر فقط چند نفر زن به این کار اشتغال داشتند و اغلب از دختران خانواده‌های مسیحی بودند. حتی یهودی‌ها، دخترشان را پی کار به اداره نمی‌فرستادند، چه برسد به دختر شاهزاده فریدون میرزا، از خاندان سلطنتی، و مونس در ذهنش شانه بالا انداخته بود. حتماً می‌خواست کار بکند، حتماً می‌خواست زن اسماعیل بشود. حتماً می‌خواست بچه‌های اسماعیل را به دنیا بیاورد و همه این کارها را می‌کرد. هنگامی که در آخر وقت از جای برخاست سرش را بالا گرفته بود، دیگران کم‌وبیش اندکی از او پایین‌تر بودند. منظرالسلطنه ارزش مسئله‌ای را درک نمی‌کرد، روی پای خود ایستادن و به خود متکی بودن» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۳۱۰).

پس از سقط بچه‌اش او نازا شد و بیش از گذشته به مذهب و عرفان تمایل یافت با مادر به نزد گداعلی‌شاه، یک پیر مدعی ارشاد رفت تا از تعلیمات او برای چاره‌اندیشی دشواری زندگی و کشمکش‌های فکری و روحی‌اش بهره‌مند شود. با شروع نهضت ملی در صف هواداران مصدق قرار گرفت و بیش از شوهرش، اسماعیل، در دفاع از مصدق کوشید. به‌رحال او را می‌توان نماینده گروهی از جوانان تلقی کرد که در عین تأثیرپذیری از موج تجدد، همچنان دلبسته سنت باقی می‌مانند و می‌کوشند میان سنت و تجدد، گونه‌ای سازگاری پدید آورند.

۴-۵. تجدد و طبقات اجتماعی

یکی از پیامدهای رواج تجدد و اندیشه‌های نوگرایانه، برهم خوردن نظام طبقاتی و امتیازات موروثی بود. هرچند این روند از دوران صدارت امیرکبیر آغاز شده بود و پس از فرودفرزهایی، انقلاب مشروطیت فصل تازه‌ای در مخالفت با امتیازهای موروثی گشوده بود باین‌حال تا پایان عصر قاجار، امتیازات مبتنی بر اشرافیت موروثی همچنان پابرجا بود. سقوط قاجار و لغو لقب‌ها و عنوان‌های

اشرافى، ارزش‌ها و امتیازهای اشرافیت مبتنی بر وابستگی نظام سیاسى پیشین را از بین برد هر چند پس از آن به تدریج، گونه دیگری از اشرافیت اداری و سیاسى پا به عرصه نهاد ولی هرچه بود، اشرافیت پیشین، نتوانست تجدیدحیات کند. دگرگونی‌هایی که با گسترش آموزش‌های نوین همراه بود، اندک‌اندک به کسانی از طبقات میانی و فرودین جامعه امکان داد تا بتوانند جایگاه‌ها و موقعیت‌هایی را که پیشتر ویژه اشراف بود، به دست آورند. از سوی دیگر این تحولات، موازین اشرافى را نیز مخدوش کرد و کسانی که تبار اشرافى داشتند، جسارت آن را یافتند که بدون اعتنا به معیارهای اشرافى طبقه خود در زندگی، مسیر دلخواه خویش را در پیش بگیرند. در رمان *طویا و معنای شب* اسماعیل، مونس و کمال از جمله کسانی هستند که بر اثر دگرگونی‌های اجتماعى و سیاسى در موقعیت‌هایی قرار می‌گیرند که با اقتضای طبقه اجتماعى آنان سازگار نبود. اسماعیل این امکان را می‌یابد که با تربیت و حمایت طویا درس بخواند و به دانشگاه برود و سرانجام با دختر طویا که نسب و تبار اشرافى دارد ازدواج کند. هرچند این ازدواج، مدت‌ها پنهان می‌ماند ولی عاقبت پذیرفته می‌شود. این پذیرش البته با نوعی دست‌کاری در تبار و پیشینه اسماعیل رخ می‌دهد. منظرالسلطنه و حبیب‌الله میرزا، خواهر و برادر مونس، برای سازگار ساختن موقعیت او با جایگاه طبقاتى و اشرافى خاندان خود، تصویر دیگری از خانواده او شایع می‌کنند «اطرافیان شروع کرده بودند در اسماعیل فضایی را کشف کنند. بی‌شک او مرد خوش‌قیافه‌ای بود، همچنین شک نبود که تحصیلات خوبی داشت و سوادش فوق‌العاده بود. مردم اکنون می‌دانستند که او چندان هم بی‌پدرمادر نیست. پدرش یک تاجر بزرگ بود که بر اثر انقلاب بالشویکی ورشکست شده بود و مادرش در اثر ضربه روحی از این حادثه، در اواخر عمر حافظه‌اش را از دست داده بود و خواهرش اکنون همسر ملاک بزرگی در آذربایجان بود و در منطقه خودش کیابایی داشت» (پارسى پور، ۱۳۶۸: ۳۵۳). در آغاز نیز درست، همین ملاحظات طبقاتى بود که سبب ازدواج پنهانی آن‌ها شده بود. استخدام مونس در بانک و ازدواج با اسماعیل، نوعی سرکشی علیه معیارهای اشرافى خانواده بود.

پرسید آیا زن، خیال ازدواج مجدد ندارد؟ و مونس گفته بود: اگر شوهر پیدا بشود. اسماعیل پرسیده بود آیا او می‌تواند آن شوهر باشد؟ و زن گفته بود: به شرط آنکه هیچ‌کس نفهمد، بله. هر دو می‌دانستند چرا. این خانواده از دماغ فیل چکه کرده، بر زمین افتاده بود؟ اسماعیل، پسرخاله ترکه بود، هرچقدر که شاگرداول می‌شد یا خود را به مدارج عالی می‌رساند، باز پسرخاله ترکه باقی می‌ماند. چیزی که برای مونس اهمیت نداشت، سهل است تمام دوران کودکی‌اش را در روئای همسری اسماعیل سپری کرده بود اما بقیه این را درک را نمی‌کردند، حتی طویبى ... (پارسى پور، ۱۳۶۸: ۳۰۸-۳۰۹).

همین تزلزل در مناسبات طبقاتى بود که موجب آزرده‌گی حبیب‌الله میرزا می‌شد.

حبیب‌الله با اندوه می‌دید، موجودات مشکوکى نظیر اسماعیل از پلکان ترقى بالا می‌روند. این‌ها شاید اغلب نمی‌توانستند نام پدر بزرگشان را هم بر زبان بیاورند، چون یا او را نمی‌شناختند و یا اگر می‌شناختند، آن قدر قابل نبود تا بر زبانش بیاورند اما از نردبان ترقى بالا می‌رفتند. لباسشان مرتب بود، لفظاً قلم صحبت می‌کردند، اغلب از او باسوادتر بودند. مرد جوان، اندوه زده و دل‌مرده، عقب می‌نشست. کار دنیا رو به خرابی بود، بی‌سرو پاها در همه‌جا نفوذ می‌کردند. حبیب‌الله در خلوت، شانه بالا می‌انداخت. کم‌کم یاد می‌گرفت، دیگر به آن‌ها فکر نکند. هرچه بیشتر در دایره معاشرت‌های تنگ خانوادگی خودش را محصور می‌کرد (پارسى پور، ۱۳۶۸: ۳۵۲).

بدین ترتیب شهرنوش پارس‌پور در رمان *طوبا و معنای شب* زندگی زنان و مردان ایرانی را روایت می‌کند که در حاشیه تاریخ، از مشروطیت تا آستانه انقلاب، در کشاکش سنت و تجدد دوران ملت‌په‌ی را می‌گذرانند. دورانی که رواج نمودهای سطحی تجدد و نادیده گرفتن ارزش‌های بنیادین آن از یک سو و بی‌اعتنایی به سنت‌های ریشه‌دار واپسین سال‌های حکومت پهلوی دوم، ایران را مستعد ورود به دوران تازه‌ای از تقابل سنت و تجدد می‌سازد.

نتیجه‌گیری

با بررسی *طوبا و معنای شب* از منظر سنت و تجدد به این نتایج، می‌توان دست یافت: ضرورت دست‌یابی به مظاهر تجدد در تاریخ ایران با شکست ایران از روسیه آشکار می‌شود، در رمان *طوبا و معنای شب* نیز اهانت یک مرد انگلیسی به حاج ادیب، یک عالم سنت‌گرای غرق در تأملات فلسفی، او را به ضرورت شناخت دنیای جدید و آشنایی با دانش‌های نو، رهنمون می‌شود. راهیابی نمودهای تجدد نه فقط نظام سیاسی حاکم بر کشور را دگرگون می‌کند بلکه نظام و معیارهای ارزشی جامعه را دستخوش تغییر می‌سازد و شخصیت‌های داستان را به تجدیدنظر و بازاندیشی و یا مخالفت با معیارهای نو وامی‌دارد. گروه‌های اجتماعی متناسب با موقعیت خاص خود واکنش‌های گوناگونی را در برابر موج تجدد بروز می‌دهند و با وجود ایستادگی کسانی در برابر آن، تجددخواهی رواج می‌یابد و سنت‌گرایان را به اضطراب و انزوا می‌کشاند و یا به تن دادن به آن وامی‌دارد. کسانی که در متن سنت پرورش یافته‌اند یا با تجدد به مقابله برمی‌خیزند، یا با تلفیق برخی از موازین آن با معتقدات و رسوم سنتی به آن تن می‌دهند یا گرفتار حیرت و اضطراب می‌شوند و به انزوا پناه می‌برند. رواج تجدد موجب تزلزل ارزش‌های طبقاتی و اشرافی می‌شود و زمینه تضعیف طبقات قدرتمند و برکشیده شدن طبقات میانی و فرودین جامعه را فراهم می‌آورد. گسترش تجدد، نظام سنتی خانواده را دچار آشفتگی می‌کند و زمینه گسست‌های نسلی را فراهم می‌آورد. چنان‌که آشنایی با افکار جدید، اسماعیل، کمال و به‌دنبال آن‌ها مریم و تاحدی مونس را به نوعی هنجارشکنی در پذیرش بی‌چون‌وچرای باورهای گذشته و سنت‌های مرسوم خانوادگی وامی‌دارد.

منابع

- آجدانی، لطف‌الله (۱۳۸۷). روشنفکران ایران در عصر مشروطیت. تهران: نشر اختران.
- آدمیت، فریدون (۱۳۸۵). اندیشه ترقی و حکومت قانون. عصر سپهسالار، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.
- آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۵۷). زمینه جامعه‌شناسی. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۲). از صبا تا نیما، تهران: انتشارات زوآر.
- بروجردی، مهرزاد (۱۳۸۹). تراشیدم، پرستیدم، شکستم، تهران: نشر نگاه معاصر.
- بیرو، آلن (۱۳۸۰). فرهنگ علوم اجتماعی، ترجمه باقر ساروخانی، تهران: انتشارات کیهان.
- پارسى پور، شهینوش (۱۳۶۸). طویا و معنای شب، تهران: انتشارات اسپرک.
- جهانبگلو، رامین (۱۳۸۴). موج چهارم، ترجمه منصور گودرزی، تهران: نشر نی.
- رحمانیان، داریوش (۱۳۸۲). تاریخ علت‌شناسی انحطاط و عقب‌ماندگی ایرانیان و مسلمین، تبریز: مؤسسه تحقیقات علوم انسانی-اسلامی دانشگاه تبریز.
- رهبری، مهدی (۱۳۸۷). مشروطه ناکام؛ تأملی در رویارویی ایرانیان با چهره ژانوسی تجدد، تهران: انتشارات کویر.
- قاضی مرادی، حسن (۱۳۸۴). نوسازی سیاسی در عصر مشروطه ایرانی، تهران: نشر اختران.
- میرسپاسی، علی (۱۳۸۵). تأملی در مدرنیته ایرانی، ترجمه جلال توکلیان، تهران: انتشارات طرح نو.
- میرصادقی، میمنت (۱۳۷۹). رمان‌های معاصر، تهران: انتشارات نیلوفر.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳). صد سال داستان‌نویسی در ایران، تهران: نشر چشمه.
- هودشتیان، عطا (۱۳۸۱). مدرنیته، جهانی شدن و ایران، تهران: انتشارات چاپخش.



Autumnal Poetry in Children's Poetry

Abbas Baghenojad 

Assistant Professor, Department of Persian literature & language, Faculty of Humanities, Urmia Branch, Islamic Azad University, Urmia, Iran. E-mail: a.baghenejad@gmail.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 08 November 2022

Received in revised form 24

March 2024

Accepted 21 May 2024

Published online 08 September

2024

Keywords:

autumn, autumn poetry, child poets, children poem, children audience

ABSTRACT

The season of autumn and all of its elements and phenomenon is one of the vital subjects of kid's poetry. In this article, the child poets approach and their inspiration in observing the visual attractions, natural and biological capabilities of autumn are pointed out; also the way of using the symbols and legends of autumn is discussed and explained. The results of the research show that some of the autumn themed poetry that were created in the field of children's poetry, were affective in creating an emotional-artistic connection; also at introducing the reader to the changes that are happening to the outside world with the arrival of the season. Based on the referred samples of the autumn poems of child poets, can be broken down in four different approach categories: the classic, the cognitive, the visual and the general approach; and each one of these approaches have their own specific and special natures. The result of the ideology is the general and expressive style that the child poets are benefiting from

Cite this article: Baghenejad, A. (2024). Autumnal Poetry in Children's Poetry. *Persian Language and Literature*, 77 (249), 216-230, <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.54076.3402>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

DOI: <http://doi.org/10.22034/perlit.2024.54076.3402>

پاییزانه و پاییزسرای در شعر کودک

عباس باقی‌نژاد

استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران. رایانامه: a.baghenejad@gmail.com

چکیده	اطلاعات مقاله
<p>فصل پاییز و پدیده‌ها و عناصر پاییزی، از موضوعات محوری در شعر کودک به‌شمار می‌آیند. در این نوشتار، رویکرد شاعران کودک و انگیزه‌های آنان در بهره‌مندی از جاذبه‌های دیداری و قابلیت‌های طبیعی و زیستی فصل پاییز بررسی و تبیین شده‌است. همچنین، چگونگی بهره‌مندی شاعران کودک از ظرفیت‌های نمادین و اساطیری پاییز در جهت دستیابی به اهداف شعر کودک، تشریح و تحلیل گردیده‌است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد بعضی از اشعاری که با موضوعیت پاییز در حوزه شعر کودک آفریده شده‌اند، در ایجاد پیوند عاطفی و هنری، میان مظاهر فصل پاییز و مخاطبان کودک مؤثر بوده. همچنین در آشنا ساختن خوانندگان با محیط پیرامون و دگرگونی‌هایی که به‌واسطه رسیدن فصل پاییز در طبیعت و نیز در حیطه زندگی انسانی رخ می‌دهد، نقش ایفا می‌کنند. دیگر اینکه اشعار پاییزی کودکان براساس نمونه‌های مورد رجوع در این پژوهش، قابل تفکیک به چند گونه کلی با عناوین «رویکرد تصویری»، «رویکرد کلاسیک»، «رویکرد تصویری-شناختی» و «رویکرد عام» تواند بود و هر یک از این گونه‌ها دارای ماهیت و مختصاتی مستقل بوده و برآیند نگرش، سبک و شیوه بیانی خاصی هستند که شاعران کودک از آن برخوردارند.</p>	<p>نوع مقاله: مقاله پژوهشی</p> <p>تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۱۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۱/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۰۱ تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸</p> <p>کلیدواژه‌ها: فصل پاییز، پاییزسرای، کودکان، شعر کودک.</p>

استناد: باقی‌نژاد، عباس. (۱۴۰۳). پاییزانه و پاییزسرای در شعر کودک، زبان و ادب فارسی، ۷۷ (۲۴۹)، ۲۱۶-۲۳۰

<http://doi.org/10.22034/perlit.2024.54076.3402>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

مقدمه

فصول سال و فعل و انفعالاتی که ملازم هریک از فصل‌هاست و منجر به دگرگونی در محیط جغرافیایی و فضای زندگی انسانی می‌شوند، در طول تاریخ بشری از اهمیت زیادی برخوردار بوده و تأثیر شگرفی در شناخت انسان‌ها از محیط پیرامون و مفهوم زمان (میتفرد، ۱۳۹۴: ۲۵۶)، هم‌چنین، عناصر اقلیمی و پدیده‌های طبیعی و زیستی داشته‌است. بدین واسطه هریک از فصل‌های سال، تحت تأثیر شرایط اقلیمی و فرهنگ و باورهای رایج مردمان هر سرزمینی، ابعاد آیینی، نمادین و اساطیری خاصی یافته و با معانی و مفاهیمی ذهنی و قراردادی درآمیخته‌است. این معانی و مفاهیم به تدریج در هنر و ادبیات و نقد ادبی جهان (گورین، ۱۳۷۷: ۱۸۰) و نهایتاً به ادب فارسی راه یافته‌است. شاعران فارسی از دیرباز، فصول سال را موضوع و دستمایه اشعار خود ساخته و هریک بنا به انگیزه‌هایی و متناسب با نگرش و اندیشه خویش از فصل‌های سال در جهت معنی‌آفرینی، مضمون‌سازی و نمادپردازی بهره برده‌اند. این امر، محدود به دوره خاصی از شعر فارسی نیست و تقریباً تمام مراحل شعر فارسی از جمله شعر گذشته و معاصر را دربرمی‌گیرد. از این روی مصداق‌های فراوانی در میان آثار شعری یافت می‌شود که در آن‌ها از ظرفیت‌های اساطیری، طبیعی، عرفی و نمادین هریک از فصل‌های سال در راستای اهداف هنری و نیز متناسب با سبک و شیوه خاص شاعران استفاده شده‌است.

این رویکرد، امروزه در شعر کودک و نوجوان به گونه‌ای خاص رواج یافته و هر کدام از فصول سال با شیوه‌های متنوع و متفاوت، موضوع کار شاعران این حوزه قرار گرفته‌است. از این رهگذر، ظرفیت و قابلیت‌های متنوع فصل‌های سال، اعم از قابلیت‌های زیستی و طبیعی، هم‌چنین اساطیری و فولکلوریک، در کلیت شعر کودک، بازتابی گسترده و متنوع یافته‌است. این اشعار، دستاوردهای گوناگونی، افزون بر ارزش‌های شعری و زیبایی‌شناختی برای مخاطبان کودک دربردارند؛ یکی از این دستاوردها، ایجاد زمینه تازه و مؤثر برای شناخت و معرفت آنان نسبت به طبیعت و دنیای پیرامون است؛ شناختی ژرف‌تر و فراتر از آنچه مخاطبان شعر کودک با تکیه بر تجربیات و توانمندی‌های فردی خود می‌توانند به دست آورند. اشعاری که موضوع محوری آن‌ها یک فصل از فصل‌های سال است، به طور مستقیم و غیرمستقیم، مخاطبان خود را با چشم‌انداز، توصیفات و تصاویری از طبیعت و پدیده‌های طبیعی مواجه می‌سازد و این امر، ضمن نشان دادن دگرگونی‌های مرتبط با فصول سال، تأثیراتی را که تحولات فصلی بر زندگی انسانی دارد، بر مخاطبان می‌نماید. دستاورد دیگری که انتخاب فصول سال به‌عنوان موضوع شعری داشته، کشف ظرفیت‌هایی در فصول سال است که خاستگاه آن، اهمیت کهن‌الگویی و مفاهیم اساطیری و نمادین هریک از فصل‌ها در فرهنگ ایرانی است؛ مفاهیمی که در ناخودآگاه جمعی شاعران و مخاطبان کودک و نوجوان، دارای زمینه و پیشینه است و چنین پیشینه‌ای خواسته یا ناخواسته در چندوچون رویکرد شاعران به فصول و آفرینش شعری آنان اثرگذار تواند بود و در سروده‌هایشان بازتاب خواهد داشت.

بدین واسطه، اشعار مربوط به فصل‌های سال، غیر از وجوه بارز و ظاهری و واقعی که دارند، دارای ابعاد درونی و پنهان و غیرمحسوسی هستند که گاه اهمیت آن‌ها فراتر از واقعیت بیرونی‌شان است. به‌عنوان مثال، چنانچه شاعری، شعری با موضوعیت فصل بهار بسراید و از باران به‌عنوان یکی از پدیده‌های بهاری سخن بگوید، ضمن وصف عینی باران و هر آنچه به فضای بارانی یا یک چشم‌انداز بارانی مربوط می‌شود، به طور مستقیم یا غیرمستقیم، اهمیت باران و فراوانی آب را در طبیعت و زندگی انسان به مخاطبان خود یادآور خواهد شد؛ این یادآوری، مفهوم و معنای باران را از حد یک رخداد طبیعی و صرفاً عینی و بهاری فراتر می‌برد و با نگرشی نمادین و مفاهیمی ژرف‌تر و گسترده‌تر که آب و باران را به‌عنوان «راز آفرینش» (گورین، ۱۳۷۷: ۱۷۴)، «تجدید حیات» (پیربایار، ۱۳۷۶: ۱۳۹) یا «سرچشمه روشنایی» (انصاری، ۱۳۹۷: ۱۴۴) مطرح می‌کند، پیوند می‌دهد. بدیهی است طی این روند، ضمن نقش‌آفرینی در پرورش تفکر و دانش ادبی مخاطب خردسال شعر، موجب آشنایی او با اعتبار اساطیری، آیینی و فرهنگی آب و باران خواهد شد.

۱. مسئله پژوهش

پاییز و پدیده‌ها و عناصر پاییزی به‌عنوان یکی از فصل‌های سال به انگیزه‌های مختلف، وارد شعر کودک شده و شاعران از ظرفیت‌های معنایی، دیداری، تداعی‌گرانه و دیگر قابلیت‌های این فصل در راستای اهداف خویش بهره برده‌اند. آشنا ساختن مخاطبان با محیط پیرامون و نشان‌دادن دگرگونی‌هایی که به‌واسطه رسیدن فصل پاییز در طبیعت و نیز در حیطه زندگی انسانی رخ می‌دهد، از بارزترین شاخصه‌های اشعار پاییزی در حوزه ادبیات کودکان است. در این میان، هریک از شاعران با شیوه خویش و با بهره‌گیری از تمهیداتی ویژه، نشانه‌ها و فعل و انفعالات مرتبط با فصل پاییز را ترسیم می‌دارند و تلاش می‌کنند جلوه‌هایی از طبیعت پاییزی و زندگی در پاییز را ارائه کنند که ضمن داشتن جذابیت و مطلوبیت برای مخاطبان، زمینه مناسب شناخت آنان را از دنیای پیرامون و محیط زندگی‌شان فراهم سازد. پاییز در شعر تعدادی از شاعران کودک و نوجوان به صورت یک موضوع قراردادی راه یافته‌است. در نگاه این شاعران، فصل پاییز، همواره در بردارنده مضامین و معانی مشترک و معلومی بوده‌است؛ اما برخی شاعران با رویکرد ناهمگون و انحصاری خود تلاش کرده‌اند از منظری متفاوت و تازه به پاییز بنگرند و پیام و اندیشه‌ای متناسب با رویکرد خود را در لایه‌های معنایی و تصویری و بیانی شعری خویش بگنجانند. چنین رویکردی سبب شده شاعران همواره مایه‌ها و ابعادی نانموده از پاییز را بازسازی، توصیف و تصویر کنند و از این طریق، قابلیت‌ها و چشم‌اندازهای تازه و نامکشوفی از پاییز و عناصر پاییزی را کشف نمایند و به مخاطبان نشان دهند. براساس اشعار متنوع و متعددی که با موضوع پاییز در عرصه شعر کودک آفریده شده و در کارنامه شاعران این حوزه موجود است، می‌توان ادعا نمود کلیت این اشعار، ضمن داشتن مختصات و شاخصه‌های مشترک، دارای تفاوت‌هایی هستند که نتیجه سبک، نگرش و شیوه خاص این شاعران است. این تفاوت‌ها زمینه رویکردهایی گوناگون به فصل پاییز، به‌عنوان یک موضوع شعری گشته‌است؛ رویکردهایی که در این گفتار، تحت عناوین کلی «رویکرد تصویری»، «رویکرد کلاسیک»، «رویکرد تصویری-شناختی» و «رویکرد عام» مرزبندی و تفکیک شده‌اند. این مرزبندی صرفاً براساس شواهد موجود در این پژوهش صورت گرفته‌است؛ بنابراین نباید به‌عنوان یک مرزبندی فراگیر و مطلق ارزیابی شود؛ زیرا ممکن است رویکردهای یادشده در برخی شواهد شعری با هم تداخل یافته؛ یا به طور همزمان در یک نمونه شعری وجود داشته باشند و این امکان نیز وجود دارد که نتوان آن‌ها را بر همه اشعار کودکان قابل‌تعمیم دانست. در «رویکرد تصویری» شاعر با استفاده از بیان تجسمی و تصویری به بازآفرینی شاعرانه صحنه یا چشم‌اندازهایی از پاییز می‌پردازد؛ «رویکرد کلاسیک»، برآیند تأثیرپذیری شاعران کودک از ذهنیت تاریخی ایرانیان نسبت به فصل پاییز و متأثر از شاعرانی است که در شعر کلاسیک، فصل پاییز را دستمایه معنی‌آفرینی، مضمون‌سازی و تعبیرپردازی‌های خود کرده‌اند؛ «رویکرد تصویری-شناختی» مربوط به اشعاری است که در آن‌ها معمولاً هدف یا اهدافی شناختی یا تربیتی و آموزشی، مبتنی بر ارزش‌های زیبایی‌شناسی و هنری دنبال می‌شود؛ «رویکرد عام» نیز اشعاری را در برمی‌گیرد که با وجود داشتن ویژگی‌های متمایز اندک، دارای مشترکات و همسانی‌های محتوایی و مضمونی هستند؛ طوری که نمی‌توان تقسیم‌بندی قابل‌قبولی از آن‌ها به‌دست داد.

۲. قلمرو و محدوده پژوهش

قلمرو پژوهش در این نوشتار، یازده شعر از اشعار کودک است که موضوع اصلی و کلی آن‌ها فصل پاییز است و با مباحث طرح‌شده در این پژوهش از جهات مختلف ارتباط و تناسب دارند. ملاک انتخاب این اشعار، هم موضوع خاص و مشترک شعرها، یعنی پاییز و کیفیت تأکید و توجه شاعران بر جلوه‌های ویژه‌ای از پاییز است؛ هم ابعاد و چندوچون بهره‌مندی شاعران از این موضوع به‌عنوان دستمایه شعری است؛ هم چنین چگونگی رویکرد معنایی، نمادین و زیبایی‌شناختی شاعران است؛ زیرا در بین اشعاری که با همین

موضوع برای کودکان سروده شده، نمونه‌هایی وجود دارد که در آن‌ها به روایت یا توصیفی صرف از پاییز بسنده شده‌است؛ به بیان دیگر اشعاری هستند که فاقد زیرساخت و پشتوانه فکری و آیینی و بلاغی لازم و متناسب با اهداف و زمینه‌های مد نظر در این پژوهش می‌باشند. این اشعار از یازده مجموعه شعر کودکان و نوجوانان انتخاب شده‌اند؛ «آب مثل ماهی» سروده «جعفر ابراهیمی (شاهد)»، «دانه و هندوانه» سروده «اسداله اسحاقی»، «چشمه نور» سروده «مصطفی رحماندوست»، «پروانه و گل سر» سروده «اسداله شعبانی»، «من و مرغابی‌ها» و «پاییز خانم» سروده «ناصر کشاورز»، «بچه‌های جهان» سروده «محمود کیانوش»، «پرندۀ و فال» سروده «داوود لطف‌اله»، «آب یعنی ماهی» و «تنها انار خندید» سروده «محمدکاظم مزینانی» و «خنده آینه» سروده «ملیحه مهرپرور» مجموعه‌هایی هستند که اشعار پاییزی موجود در آن‌ها مورد با رویه جاری در این پژوهش مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌است.

۳. پیشینه پژوهش

در میان پژوهش‌های صورت گرفته در حوزه شعر کودک، پژوهشی مرتبط یا نزدیک به این پژوهش یافت نشد. افزون بر منابع و پژوهش‌هایی که مورد استناد این نوشتار بوده، تحقیقاتی را که می‌شود زمینه و پیشینه این پژوهش تلقی نمود، یکی کتاب «شعر کودک در ایران» از «محمود کیانوش» است که در آن، بخشی خاص و بخشی از کتاب به «مضامین وصفی» در شعر کودک اختصاص یافته و ویژگی‌هایی برای مضامین وصفی ذکر شده که مصداق‌های آن در اشعاری که فصل «پاییز» موضوع وصف است، دیده می‌شود (کیانوش، ۱۳۵۲: ۱۰۴-۱۰۵). کتاب «بنیادهای ادبیات کودک» از کمال پولادی پژوهش دیگری است که در بخش مربوط به شعر غنایی کودک در این کتاب از توصیف زیبایی پدیده‌های هستی سخن رفته و توصیف فصل پاییز را می‌شود موضوعی از موضوعات این اشعار تلقی نمود (پولادی، ۱۳۸۴: ۲۹۰). «ز این باغ شرقی»، نام کتابی است از «پروین سلاجقه» که در صفحاتی از آن، وجوه نمادین برخی واژگان از جمله پاییز در مصداق‌های شعر کودک مورد بررسی قرار گرفته‌است (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۱۹۳). افزون بر موارد یادشده، برخی مقالات را که مربوط به شعر و شاعران فارسی و کلیت شعر کودک هستند، از جهاتی می‌توان پژوهش‌های مرتبط با پژوهش حاضر تلقی نمود. مقاله «ساختمان مفهومی بسامدهای طبیعت در شعر منوچهری و غزلیات مولانا» از شهره چلیپا و ...، یکی از این پژوهش‌هاست که در نشریه مطالعات ادبیات تطبیقی (شماره ۵۰، ۱۳۹۸) به چاپ رسیده‌است. در این پژوهش، چگونگی بازنمایی اجزاء طبیعت از جمله پدیده‌هایی که ملازم فصل پاییز هستند، در حوزه حسی و مادی و نیز انفسی و آفاقی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌است. دیگر پژوهش، مقاله‌ای است با عنوان «بررسی نماد روانشناختی در شعر کودک» از رامین محرمی و ... که در مجله مطالعات ادبیات کودک (شماره ۱۵، ۱۳۹۶) به چاپ رسیده‌است؛ در این مقاله، نویسندگان از نمادهای روانشناختی که برگرفته از طبیعت و نیز مرتبط با فصل‌های سال از جمله پاییز می‌باشند، به‌عنوان برآیند برخورد عاطفی کودک با دنیای درونی و بیرونی سخن گفته و از منظر روان‌شناسی آن‌ها را بررسی و تحلیل کرده‌اند. «بررسی تصاویر عناصر طبیعت در شعر شاعران کودک و نوجوان»، پژوهش دیگری است از علیرضا

بنی‌لو و ... که در نشریه مطالعات زبانی بلاغی (شماره ۳۱، ۱۴۰۲) انتشار یافته‌است. در این پژوهش در باره عناصر و پدیده‌های مرتبط با فصول سال از جمله پاییز به‌عنوان منابع تصویرآفرینی در شعر کودک و نوجوان بحث شده و ابعاد مختلف تصاویر برآمده از این خاستگاه، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌است.

۴. رویکرد تصویری

بعضی اشعار پاییزی، دارای فضای تصویری بوده و واحد زیادی مبتنی بر تخیل است. در این اشعار تلاش شده فضا، جلوه، صحنه یا چشم‌اندازی از پاییز با بهره‌گیری از بیان تجسمی و تصویری، بازآفرینی و به مخاطب نشان داده شود. در این نمونه‌ها برای ترسیم اشیا، پدیده‌ها، موجودات شناخته‌شده از نشانه‌هایی استفاده می‌شود که در پدیدارشناسی به آن‌ها «نشان‌دهنده» (سالکوفسکی، ۱۳۸۴: ۱۶۳) می‌گویند. این نشانه‌ها به یاری تصاویر شاعرانه‌ای که شاعران می‌آفرینند، امکان بازشناسی جلوه‌های فصل پاییز را برای مخاطب فراهم می‌آورند. برآیند این رویکرد، فضاسازی ملموس و آرایه‌ترسیمی زنده و پویا از پاییز است که با تمهیدات شاعرانه، از جمله استفاده از انسان‌انگاری ایجاد می‌شود؛ از این رهگذر، افزون بر تداعی و تجسم پاییز در ذهن مخاطب، پیوندی عاطفی و احساسی میان این فصل و خواننده پدید می‌آید:

من فکر می‌کنم که پاییز، / یک خانم جاجیم‌باف است. / موهای او نارنجی و زرد، / خیلی قشنگ و صاف
صاف است. / امروز او در کوچه‌ما، / کار قشنگ و جالی کرد. / جاجیم خوب و خوشگلی بافت، / با برگ‌های
قرمز و زرد. / در کوچه وقتی پهن کرد او، / جاجیم رنگارنگ خود را، / گنجشک‌ها دیدند و گفتند: «به به به
این جاجیم زیبا.» / تا اینکه بعداز ظهر امروز، / باد آمد و جاجیم را دید. / دستی کشید و گفت عالی‌ست / خیلی
خوشش آمد، پسندید. / آن وقت از پاییز خانم، / آن را خرید و برد با خود، / پاییز خانم هم دوباره، / مشغول کار
بافتن شد (کشاورز، ۱۳۷۱: ۶).

در این مصداق، شاعر با بهره‌گیری از شگرد انسان‌انگاری که کاربردی فراگیر در گونه‌های مختلف شعر کودک دارد، به تصویرسازی دست زده و در ترسیمی تخیلی - که البته با منطق و واقعیت پاییز نیز بی‌ارتباط نیست - پاییز و کنش‌های پاییزی را نشان داده‌است؛ او پاییز را در چارچوب تصویری انسانی قرار داده و آن را به صورت یکی از مظاهر پویایی و تازگی در عالم هستی ترسیم نموده‌است؛ بدین واسطه، ترسیمی یکپارچه و زنده و جاندار از طبیعت و عناصر آن به‌دست داده که ضمن ایجاد شگفتی و لذت هنری در مخاطب، می‌تواند ذهنیتی مثبت، نسبت به این فصل سال در خواننده ایجاد کند. این رویکرد شاعر به ایجاد نگرشی تازه و مناسب نسبت به پاییز در مخاطبان کودک انجامیده و توانسته ذهنیتی مطلوب از باد پاییزی و برگریزان آن که ممکن است مایه دل‌تنگی در برخی مخاطبان گردد، پدید آورد.

در مصداق‌هایی از این دست، شاعران ضمن توجه به اعتبار زیبایی‌شناختی کار خویش و نیز تلاش برای دستیابی به اهداف تعریف‌شده شعر کودک، در صدد خلق آثاری با موضوعیت فصل‌های سال، از جمله پاییز هستند. در این اشعار، شاعران می‌کوشند با استفاده از تخیل متناسب با دنیای ذهنی کودکان، روایت یا توصیفی عاطفی و خوشایند برای کودکان بسازند و معمولاً از این طریق، به چندین دستاورد، از جمله معرفی یک فصل از سال و گذاری از گذارهای طبیعت دست می‌یابند؛ به بیان دیگر، پاییز را به صورت گذاری که در آن، حرکت و پویایی زندگی با تنوع ذاتی و تبدیل و تحول طبیعت درمی‌آمیزد، تصویر می‌کنند.

۵. رویکرد کلاسیک

یکی از شیوه‌های برخورد با پاییز در شعر کودک، متأثر از ذهنیت تاریخی و شعر کلاسیک فارسی و کیفیت نگاه شاعران گذشته به این فصل است. براساس ذهنیت تاریخی ایرانیان - که نگرش شاعران گذشته نیز برآیند همین ذهنیت است - پاییز یا خزان، دوره نومی، موعده سردی و فصل دلمردگی و حالاتی از این قبیل است. در مواردی، خصوصاً در دو دهه نخست پس از انقلاب، همین نگرش و تلقی از فصل پاییز، دستمایه معنی‌آفرینی، مضمون‌سازی و تعبیرپردازی‌هایی در شعر کودک گردید و برخی شاعران کودک به پشتوانه چنین ذهنیتی از پاییز به‌عنوان امکانی شاعرانه برای بیان احوال ناخوش و ناخشنودی‌های خود از امور بهره‌گرفتند. این گروه، عمدتاً از هنجار شعر فارسی و یا متون عرفانی که در آن‌ها پاییز، هنگام «قبض و غم» (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۵۶) و در مقابل، فصل بهار به‌عنوان موسم «خوشی و بسط»^۱ ذکر شده، تأثیر پذیرفته‌اند. این شاعران، پاییز را همواره در تقابل و تعارض با فصل بهار دیده و آن را فصل غم و سردی و دشواری و برعکس، بهار را دوره خوشی و کامیابی و شکوفایی تعبیر کرده‌اند. این مفاهیم به فرهنگ عامه و زبان محاوره نیز راه یافته‌است؛ به‌عنوان مثال «پاییزگاه» کنایه از «روزگار پیری» (معین، ۱۳۷۱: ۶۹۶/۱) و کنایاتی چون «خزان خوردن»، «خزان دیدن»، «خزان رسیدن» و «خزان کردن» در معنی پژمردن است (دهخدا، ۱۳۷۳: ۸۵۶۲/۶). برخی شاعران کودک و نوجوان، خصوصاً در دهه نخست پس از انقلاب به هنگام وصف پاییز، ناخودآگاه در سایه تأثیر رویه و نگاه گذشتگان قرار گرفته‌اند. به همین دلیل، آن‌گونه که باید در معرفی فصل پاییز به‌عنوان فصلی از فصول سال که دارای زیبایی خاص خود است، توفیق نیافته و نتوانسته‌اند در ایجاد ارتباط عاطفی مناسب، میان مخاطبان شعر کودک و فصل پاییز نقش ایفا کنند. از زاویه نگاه این شاعران، پاییز همواره چهره‌ای ترسناک، نومیدبار، خشمگین، مرگبار و ... دارد؛ بنابراین فاقد هرگونه فایده‌ای برای حیات طبیعت و زیست انسانی است و هیچ مخاطبی از مخاطبان شعر کودک نباید بخواهد آن را به صورت جلوه‌ای منحصر به فرد از طبیعت ببیند؛ یا به‌عنوان گذری طبیعی و منطقی از گذارهای زندگی بپذیرد. چشم‌پوشی این گروه شاعران از زیبایی‌های فصل پاییز و نادیده‌انگاشتن مظاهر خوشایند این فصل، شاخصه‌ای آشکار در اشعار پاییزی آنان است که می‌تواند موجب بی‌زاری کودکان از این فصل شود:

آمد دوباره پاییز / بر باغ دشت و صحرا / پژمرد و ریخت بر خاک / گلهای سبز و زیبا / با آنکه مهرماه است /
 اما هوا گرفته / گویی که در دل ما / خورشیدها گرفته / یک شاخه گل در اینجا / یک شاخه گل در آنجا / غم
 کرده آشیانه / در باغ سینه ما (شعبانی، ۱۳۷۲: ۱۸).

موضوع اصلی این شعر، پاییز است و مخاطب آن، گروسی «ج» یعنی خردسالانی هستند که مثل بزرگسالان نمی‌توانند ذهنیتی منفی نسبت به پاییز داشته باشد. چهره مکدر و غمناکی که از فصل پاییز در این شعر نشان داده شده، برآیند ذهنیتی بزرگسالانه و متأثر از قراردادهای ذهنی و تاریخی است که هنوز مخاطب کودک به جهت شرایط روحی و ویژگی‌های کودکانه‌ای که دارد، فرصت و امکان پذیرفتن و تأثیرگرفتن از آن را نیافته‌است. این رویکرد در شعر کودک مصداق‌های مختلفی دارد:

^۱ مصداق‌های مختلف و متنوع این نگرش را در میان اشعار شاعران کلاسیک می‌توان دید. از جمله: دست‌فروشد خزان ناشده طوبی کردار نوبهار تو در این گنبد گیتی فرسای (انوری، ۱۳۷۶: ۳۴۲). خزان شد بهاری که من یافتم کمان شد خدنگی که من داشتم (خاقانی، ۱۳۶۸: ۷۸۸). جغد بود کاو به باغ یاد خرابه کند زاغ بود کو بهار یاد کند از خزان (مولوی، ۱۳۴۵: ۷۷۳). بلای عشق تو خوش کرده‌ایم با دل خود به بوی آنکه خزان را بهار خواهد بود (اوحدی مراغه‌ای، ۱۳۷۰: ۱۹۸).

می‌وزد بادِ سرسختِ پاییز / برگ‌ها ریزد از شاخه بر زیر / شاخه می‌لرزد از غرّش باد / برگ مغرور گشته و زمینگیر / برگ زیبا و سرسبزِ دیروز / این زمان زرد و زشت است و مرده / بر رُخش سبزی و خرمی نیست / مرده‌برگی است، سرد و فسرده / خِشِ خِشِ برگ‌ها زیر پاها / ناله زار و آهنگِ مرگ است / غرّش باد و خاموشی رود / ناله پرغمِ مرگِ برگ است / چون بهار آید از ره دوباره / برگ‌ها زنده و تازه گردد بر درختی که پاییز مرده / باز بلبل خوش‌آوازه گردد / ما همه چون درختیم و برگیم / زندگی‌مان بهاری سلامت / فصل پاییز ما مردنِ ماست / تا بیاید بهار قیامت (رحماندوست، ۱۳۷۰: ۴۸).

این شعر نیز مصداق مدعای این گفتار تواند بود؛ زیرا در آن، پاییز با هیبتی بسیار پرخشونت و مرگبار ترسیم شده و از نگاه شاعر این شعر، حضورش جز ویرانی و تباهی، حاصل و دستاوردی ندارد. در این نوع اشعار، شاعران کمتر به مخاطب خاص خود توجه داشته و نتوانسته یا نخواسته‌اند حضور و غیاب یک فصل از سال را - که در عالم هستی و نیز در حوزه حیات انسان، امری حتمی و جبری است - به گونه‌ای نشان دهند که مخاطب از آن نهراسد و وجود آن را مایه دل‌آزردگی و نومیدی خویش نپندارد. استفاده شاعر از عبارات و تعبیراتی چون «بادِ سرسختِ پاییز»، «شاخه می‌لرزد»، «غرّش باد»، «برگ مغرور گشته و زمینگیر»، «برگ زیبا... زرد و زشت است و مرده»، «مرده‌برگی است، سرد و فسرده»، «خِشِ خِشِ برگ‌ها... ناله زار و آهنگِ مرگ است»، «غرّش باد و خاموشی رود، ناله پرغمِ مرگِ برگ است»، و عبارت پایانی شعر: «فصل پاییز ما مردنِ ماست»، همگی گویای یک واقعیت هستند؛ و آن، تحمیل یک برداشت منفی بزرگسالانه از پاییز بر مخاطبان کودک می‌باشد.

برآیند این برداشت و نگرش منفی، ایجاد ترسیم و تجسمی بسیار تلخ و غیرقابل تحمل از پاییز در ذهن مخاطب خواهد بود؛ مخاطبی که ناگزیر است در طول زندگی خویش، سه ماه از هر سال عمرش را با این فصل زندگی کند. شاعر در این شعر به سادگی از پاییز به‌عنوان «فصل مردنِ ما» به تعبیر کلی‌تر، موعد مرگ انسان‌ها سخن گفته‌است. نکته دیگر و قابل تأمل در این شعر، تقابل و تعارضی است که شاعر به تبعیت از شیوه شاعران کلاسیک، میان فصل پاییز و فصل بهار صورت داده و از این طریق، بهار را بر پاییز ترجیح داده‌است.

نمونه‌ای دیگر از برخورد این‌گونه با پاییز را می‌بینیم. در این شعر، شاعر با استفاده از بیان تصویری و مبتنی بر انسان‌نگاری (تشخیص) در صدد برآمده ترسیمی خوفناک از پاییز به‌دست دهد:

باد پاییز از میانه دشت / می‌دود گاه تند و گاه آرام / به در باغ می‌رسد خسته، / می‌کند با زبان سرد سلام. /
باغ افتاده‌ست خواب‌آلود، / داغ از آفتاب تابستان. / نفسش از غبار و گرما تنگ / تشنه یک نسیم و یک باران. /
به خیالش که در پی مرداد / ماه اردیبهشت آمده‌است؛ / دختر پاک و شادمان نسیم / ناگهان از بهشت آمده‌است. / تا که در باز می‌شود، افسوس! / باد پاییز می‌جهد در باغ؛ / می‌دود خشمگین و بی‌پروا، / پرده زرد می‌کشد بر باغ (کیانوش، ۱۳۷۰: ۷۲).

علی‌رغم اینکه شدتِ خوفناکی پاییز در این نمونه به اندازه اشعار قبلی نیست، اما در ناخوشایند نشان دادن پاییز، چیزی کم از آن‌ها ندارد. شاعر به صراحت، ناخشنودی خود را از فرارسیدن فصل پاییز بیان می‌کند و تلاش می‌کند تا پاییز را فصلی بی‌فایده و زاید نشان دهد که از پس تابستانی پرکسالت و گرم و عبوس ظاهر می‌شود و نه تنها چیزی از بار دشواری تابستان نمی‌کاهد، بلکه خود نیز زبانی سرد و منشی طوفانی و آزاردهنده دارد و در صدد است سبزی و زیبایی باغ را تاراج و نابود کند.

۶. رویکرد تصویری-شناختی

رویکرد دیگری که در میان اشعار پاییزی کودکان به چشم می‌خورد، رویکردی با هدف شناختی و در عین حال، مبتنی بر ارزش‌های زیبایی‌شناسی و تصویری است. در این رویکرد، شاعر با استفاده از امکانات تصویرسازی و بهره‌گیری از تمهیدات شاعرانه می‌کوشد زمینه لازم را برای انتقال حس پاییز به مخاطبان کودک پدید آورد؛ همزمان، امکان آشنایی آنان را با عناصر بصری پاییز فراهم سازد؛ بدین واسطه تاحدی از رویکرد صرف تصویری تمایز می‌یابد. این رویکرد، عمدتاً بر تعامل انسان و عناصر طبیعت استوار است و در جهت ایجاد پیوند ذهنی و عاطفی مخاطب با فضاهای پاییزی نظام می‌یابد. این اشعار از این نظر که فرایند تداعی، تجسم، تصور و خیال‌پردازی مخاطب را در درون تسهیل می‌سازند، جنبه شناختی پیدا می‌کنند. استفاده از تشخیص یا انسان‌انگاری، مختصه بنیادین اشعاری است که با این رویکرد سروده می‌شوند. بهره‌مندی شاعر از این شگرد شعری، مجال می‌آفریند تا عناصر طبیعت پاییزی، عهده‌دار وظایف و نقش‌های انسانی شوند.

معرفی پاییز و نشان دادن عناصر و رخداد‌های پاییزی با استفاده از دلالت‌های توأمان شاعرانه و آموزشی، از قابلیت‌های اشعاری است که با این رویکرد در حوزه شعر کودک ساخته می‌شوند. در این اشعار، فضاهای متنوعی از پاییز - با برجسته ساختن نقش پدیده‌ها و جانداران مرتبط با فصل پاییز - ارائه می‌شود که می‌توانند دارای جاذبه‌هایی ویژه برای مخاطبان باشند؛ این فضا‌سازی‌ها عموماً با ایجاد نسبت و قرابت میان طبیعت پاییزی و حیات انسانی - و البته مبتنی بر تخیل و نگرشی در سطح تخیل و نگاه کودکانه - شکل می‌گیرند و بدین واسطه می‌توانند وجهی ملموس از پاییز و پدیده‌های مرتبط با پاییز را به دست دهند:

۱-۶. کلاغ

یکی از جاندارانی که عموماً در جایگاه نشانه پاییزی یا نماد پاییزی در رویکرد شناختی، خودنمایی و نقش‌آفرینی می‌کند، کلاغ است. کلاغ به‌عنوان پرنده‌ای پاییزی در اذهان جای گرفته؛ زیرا در فصل پاییز، حضورش در حوزه زندگی انسان‌ها بیش‌تر از دیگر اوقات احساس می‌شود و صدای قارقارش بیش از دیگر زمان‌ها به گوش می‌رسد؛ بنابراین در میان مردم، نسبت بدان سابقه ذهنی وجود دارد. کلاغ پرنده‌ای است که در فرهنگ‌های مختلف، دارای اهمیت نمادین بوده (شوالیه، ۱۳۸۵: ۵۸۱) و با باورهای باستانی و مفاهیم اساطیری (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۸۶) و فرهنگ و اعتقادات عامه در کشور ما نسبت یافته‌است (انجوی شیرازی، ۱۳۷۱: ۲۲۰)؛ هم‌چنین، بهره‌مندی از کلاغ و ذهنیت و باورهای مرتبط با این پرنده در شعر فارسی سابقه‌ای طولانی دارد و نام‌های این پرنده (زاغ، کلاغ و غراب) به انگیزه‌های مختلف در شعر فارسی جای گرفته‌است.^۱ براساس این سابقه، کلاغ مورد توجه تعدادی از شاعران کودک قرار گرفته و موجودیت این پرنده به‌عنوان بخشی از واقعیت پاییز در این عرصه مطرح شده‌است:

کلاغی توی فکر است/ نشسته روی دیوار/ کمی از دیدن برف/ تعجب کرده انگار/ درخت بید کوچه/ سفید
از برف گشته/ چرا پاییز امسال/ به این زودی گذشته؟/ درخت بید خود را/ به آرامی تکان داد/ به آن آقا
کلاغه/ لباسش را نشان داد/ کلاغ او را به دقت/ نگاهی کرد و خندید/ گمانم چیزی از آن/ درخت بید

^۱ نگارا، مردگان از جان چه دانند کلاغان قدر تابستان چه دانند (مولوی، ۱۳۴۵: ۲۸۴)

ز درس عشق به حرف هوس قناعت کن خمار نغمه بلبل شکن به بانگ کلاغ (بیدل دهلوی، ۱۳۷۶: ۳۷۰)
چون باز و چرخ، چرخ همی دارم به بند گر در حذر غرابم و در رهبری قطا (مسعود سعد سلمان،)
کایه‌الناس بدانید که آن زلف سیاه چون غرابیست که هم رهبر و هم راهن است (قالائی شیرازی، ۱۳۸۷: ۹۸)
غرابا مزین بیشتر زین نعینا که مهجور کردی مرا زین عشیقا (منوچهری، ۱۳۷۵: ۶)

فهمید/ پرید و رفت کم کم/ به سوی باغ و جالیز/ خبر می‌داد و می‌گفت:/ هنوز این جاست پاییز! (کشاورز، ۱۳۶۸: ۷).

تمام آسمان صاف/ تمام برگ‌ها زرد/ کلاغی روی دیوار/ به جفتش فکر می‌کرد/ پدر آمد لب حوض/ ولی بی‌حال و غمگین/ درخت بید ما زود/ سرش را کرد پایین/ نسیمی آمد از راه/ کمی او را تکان داد/ دو برگ زرد کمرنگ/ میان حوض افتاد/ پدر یک‌دانه‌اش را/ ز روی آب برداشت/ ولی دیدم که یک اخم/ میان صورتش داشت/ کلاغ از روی دیوار/ پدر را دید می‌زد/ پدر انگار حرفی/ به برگ بید می‌زد (مزینانی، ۱۳۶۸: ۲۳).

براساس این دو نمونه و شواهدی از این دست می‌شود ادعا نمود که کلاغ، عضوی از خانواده پاییز است و در کنار دیگر پدیده‌هایی که نسبت زیستی با پاییز دارند؛ یا در اذهان، پیوندی ناخودآگاهانه با پاییز یافته‌اند، جای گرفته‌است. این امر، شاعران کودک را واداشته تا کلاغ را دستمایه اشعار پاییزی خود سازند و در فضاها و مضامین پاییزی اشعار خود، مجال برای ایفای نقش این پرنده به وجود آورند. در این مصداق‌ها شاعران از نسبت طبیعی و زیستی و نیز ذهنی موجود میان کلاغ و پاییز سود برده و این امر در رویکرد آنان به پاییز به‌عنوان یک موضوع شعری، تأثیر گذار بوده‌است.

۲-۶. انار

انار، دیگر نشانه طبیعی است که به‌عنوان نمادی از فصل پاییز به اشعار کودکان راه یافته‌است. از انار به‌عنوان میوه‌ای دارای «نیروی جادویی و رمزگونه» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۱۱۳) و میوه‌ای با «سرشت بهشتی» (زمردی، ۱۳۸۷: ۱۲۳) سخن گفته شده‌است. انار از گذشته تا کنون برای ایرانیان، اهمیت آیینی و فرهنگی (یاحقی، ۱۳۸۶: ۱۶۶) و اعتبار اساطیری و تاریخی داشته‌است. این پیشینه، زمینه ورود مفاهیم و معانی خاصی از انار را به ادب فارسی^۱ و حتی متون عرفانی فراهم نموده‌است (قشیری، ۱۳۹۱: ۶۵۷). ظهور و نمود درخت و میوه انار در شعر کودک، ضمن اینکه از منظر تاریخی و اساطیری و نیز با منطق نمادین، قابل‌ارزیابی و تحلیل تواند بود، با جایگاه این میوه در آب و هوا و شرایط اقلیمی کشور ما نیز ارتباط می‌یابد. درخت انار، دارای خصلت زیستی متنوع است و گونه‌هایی از آن در برابر هوای سرد و گرم و نیز بادهای خشک مقاوم هستند و با آب و هوا و شرایط اقلیمی بسیاری از مناطق کشور ما سازگاری دارد. از این روی، کاشت درخت انار از دیرباز در ایران معمول بوده و میوه انار، یکی از پرسابقه‌ترین میوه‌ها در سرزمین ماست.

موعد رسیدن و برداشت انار در کشور ما، عمدتاً فصل پاییز است؛ یعنی یک دوره زمانی که از ابتدای مهر ماه آغاز می‌شود و حدوداً تا پایان آبان‌ماه ادامه می‌یابد. به همین دلیل، انار در میان ایرانیان به‌عنوان درخت و میوه‌ای پاییزی شناخته شده‌است. شاعران کودک به این امر توجه داشته و تعدادی از این شاعران در توصیف‌هایی که از فصل پاییز به‌دست داده‌اند، در صدد بیان شاعرانه این موضوع برآمده‌اند:

^۱ در گذشته در منظومه «خسرو و شیرین» «نظامی گنجهای» زمانی که خبر مرگ شیرین به فرهاد می‌رسد، او از فرط اندوه، تیشه‌ای را که دسته آن از چوب انار بود، پرتاب می‌کند و تیشه بر خاکی نمناک می‌افتد و درخت اناری پربار از آن می‌روید: «چو بشنید این سخن‌های جگرتاب فراز کوه کرد، آن تیشه پرتاب سنان در سنگ رفت و دسته در خاک چنین گویند: خاکی بود نمناک از آن دسته برآمد شوشه نار درختی گشت و بار آورد بسیار از آن شوشه، کنون گر نار یابی دوی درد هر بیمار یابی» (نظامی گنجهای، ۱۳۷۸: ۲۶۲)

خزان رسید، چون باد/ خمید شاخه بید/ شکست پُشت شمشاد/ یاسی که بود خوشحال/ از غصه شد چه
بیمار/ افتاد روی دیوار/ در باغ، های و هو شد/ رنگ لباس میخک/ یکباره زیر و رو شد/ گنجشک مثل
برگی/ از شاخه‌ها جدا شد/ در آسمان رها شد/ میان باغ و جالیز/ تنها انار خندید/ به روی باد پاییز! (مزینانی،
۱۳۷۴: ۱۱).

عبارت «تنها انار خندید/ به روی باد پاییز» تعبیری شاعرانه از حضور پُرنرنگ و خوشایند میوه انار در فصل پاییز است که ضمن داشتن اعتبار زیبایی‌شناختی، انار را به‌عنوان نماد و نشانه‌ای پاییزی معرفی می‌کند؛ این امر نمی‌تواند با ذهنیت عام و زمینه فرهنگی و قراردادی جامعه ایرانی نسبت به این میوه پاییزی بی‌ارتباط باشد. شاعر در این شعر، مجموعه‌ای از عناصر طبیعت، یعنی شمشاد، بید، یاس و... را که نسبتی با پاییز ندارند، با حالتی شکسته، خمیده و بیمار و غصه‌دار در متن صحنه‌ای پاییزی قرار داده‌است؛ همزمان انار را به‌عنوان عضوی زنده و شادمان از خانواده پاییز معرفی کرده که با چهره‌ای خندان، نظاره‌گر احوال است. خندان بودن انار، حالتی است که می‌تواند این میوه پاییزی را در قالب استعاره مکئیه به‌عنوان جزئی مطلوب از طبیعت پاییز معرفی کند. بی‌تردید آرایه چنین چهره‌ای از انار، نقشی خوشایند از فصل پاییز در ذهن مخاطب ایجاد خواهد نمود و خواننده کودک را از داشتن نگاه منفی نسبت به این فصل باز خواهد داشت؛ یا اینکه زمینه ذهنی مناسبی برای پذیرش پاییز در ذهن مخاطب ایجاد خواهد کرد. دو نمونه دیگر از اشعاری که در آن‌ها میوه انار، افزون بر خواص طبیعی خود، در موقعیت نماد و نشانه‌ای پاییزی، یا عضوی از خانواده پاییز نقش آفرینی می‌کند، می‌بینیم. این دو نمونه یک وجه مشترک و بارز با هم دارند و آن، همسانی عبارات پایانی آن‌هاست؛ هر دو شعر با توصیفی همانند از انار، پایان می‌یابد؛ یکی با عبارت «انار چاقی/ از زور خنده ترکید» و دیگری با «سر شاخه کوچکی/ اناری ترک خورده بود»:

باغ پدربزرگم/ خیلی انار دارد/ هر شاخه درختش/ یک کیسه بار دارد/ پاییز بود و رفتم/ پیش پدربزرگم/
احساس کردم آن‌روز/ من بیش‌تر بزرگم/ رفتم انار چیدم/ از شاخه درختی/ بالای شاخه بودم/ گفتم چه کار
سختی!/ باد آمد و هلم داد/ افتادم، او مرا چید/ دیدم انار چاقی/ از زور خنده ترکید (اسحاقی، ۱۳۹۴: ۱۰).

خزان آمد آهی کشید/ هوا ساکت و سرد شد/ ته باغ ما یک درخت/ تمام تنش سرد شد/ کلاغی دوتا سرفه
کرد/ سکوت از صدایش شکست/ به سوی درخت انار/ پرید و کنارش نشست/ کنار درخت و کلاغ/ گلی
سرخ پژمرده بود/ سر شاخه کوچکی،/ اناری ترک خورده بود (کشاورز، ۱۳۷۱: ۲۲).

در مصداق نخست، محیط شعر، باغ پدربزرگ راوی کودک است. او به توصیف ابعادی از باغ انار پدربزرگ و به روایت تجربه خود در فصل پاییز در این باغ می‌پردازد. درخت انار در این شعر، نقشی محوری یافته‌است؛ بدین‌گونه که محیط روایت، متعلق به انار است؛ هم‌چنین رخداد و طنز روایت - یعنی افتادن راوی از درخت و ترکیدن انار - نیز مربوط به انار است. به نظر می‌رسد هدف شاعر از سرودن این شعر - غیر از نشان دادن چشم‌اندازی از باغ انار در پاییز - بیان دشواری کار در باغ انار و تلاش و رنج پدربزرگ برای پرورش انارها و چیدن‌شان در فصل پاییز است. به این ترتیب، شاعر توفیق یافته شعری پاییزی با موضوعیت انار خلق کند که جنبه‌های مختلف آن، با درخت انار، هم نسبت عینی و واقعی، و هم پیوند هنری و شاعرانه داشته باشد.

در مصداق دوم، شاعر با بهره‌گیری از پیوند کلاغ و انار که حکم دو نشانه پاییزی را دارند و با استفاده از شگرد تشخیص، مجالی برای تعامل و نقش‌آفرینی این دو آفریده‌است؛ بدین واسطه توانسته صحنه‌ای متحرک از پاییز را بازسازی کند؛ صحنه‌ای که در آن، خزان، آه می‌کشد؛ هوا ساکت، و تن درخت، سرد می‌شود؛ کلاغ سرفه می‌کند؛ سرفه کلاغ، می‌تواند تعبیری شاعرانه و مبتنی بر انسان‌انگاری از صدای غارغار کلاغ باشد که در فصل پاییز، بیش از دیگر اوقات به گوش می‌رسد. در این صحنه، کلاغ به سمت درخت انار می‌رود و دو جلوه از پاییز، یکی پژمردن گل سرخ و دیگر، ترک برداشتن انار را می‌بیند. به این ترتیب، شاعر، تصویری متحرک و در عین حال، نمادین از پاییز به‌دست می‌دهد؛ نمادین از این جهت که انار و کلاغ، هر دو به‌عنوان نماد و نشانه‌ای که رسیدن پاییز را خبر می‌دهند، در آن به کار رفته‌است.

۷. رویکرد عام

اشکال دیگری از پاییزسرایبی با رویکرد کلی و عمومی در کارنامه شاعران کودک و نوجوان وجود دارد که علی‌رغم داشتن مشترکات زیاد، در برخی از آن‌ها می‌توان ویژگی‌هایی متمایز جست. این نمونه‌ها عموماً با مصادیق مورد بحث این گفتار، دارای همانندی و نزدیکی هستند، با این وصف در تعدادی از آن‌ها وجه یا وجوهی بارز و انحصاری وجود دارد.

لفظ آغازین تعدادی از این اشعار «برگ» است و به برگ‌ریزان پاییزی، که آشکارترین و ملموس‌ترین نمود و نمایه پاییزی به‌شمار می‌آید، اشاره دارند. آنچه در پاییز، بر سر برگ درختان می‌آید؛ به بیانی دیگر، سرنوشت برگ‌ها بر اثر فعل و انفعالات پاییزی، نخستین گزاره، یا توصیف و تصویر این اشعارند که به نظر می‌رسد شاعران، آن را به‌عنوان مقدمه و زمینه‌ای آشنا برای مخاطبان به کار می‌گیرند تا مسیر ورود او را به متن شعر که حاوی اشارات کلی و جزئی است، هموار سازند. «برگ از شاخه افتاد، باد پاییز آمد»، «برگ خشک زرد، شد سوار باد»، «برگ‌ها زرد و چروک، بر زمین می‌ریزند». نخستین گزاره‌های سه شاهد شعری با موضوعیت پاییز هستند که در ادامه می‌آید:

برگ از شاخه افتاد/ باز پاییز آمد/ باد پیچید هرجا/ آبر و مه نیز آمد/ آسمان تیره شد باز/ باز بارید باران/
صورت خاکها را/ باز خارید باران/ بر سر خانه‌ها باز/ ریخت آواز باران/ باز پیچید هرجا/ نغمه جویباران/ آب
مثل سلامی/ ریخت از ناودان‌ها/ باز پاییز آمد/ فصل رنگین‌کمانها (ابراهیمی (شاهد)، ۱۳۷۲: ۶).

برگ خشک زرد/ شد سوار باد/ بی‌خیال و شاد/ تن به باد داد/ راه ساده بود/ دور هم نبود/ شد پیاده برگ/
زود زود زود/ ایستگاه یک/ شاخه درخت/ ایستگاه دو/ روی بند رخت (حسینی، ۱۳۸۴: ۱۶).

برگ‌ها زرد و چروک/ بر زمین می‌ریزند/ برگ‌ها غمگینند/ دلخور از پاییزند/ ابرها آهسته/ بر زمین می‌بارند/
جای پای خود را/ همه جا می‌کارند/ از طراوت، شادی/ برگ‌ها لبریزند/ در هوا می‌رقصند/ دوست با پاییزند!
(لطف‌الله، ۱۳۸۴: ۱۸).

استفاده از آرایه‌های بیانی برای ترسیم پاییز و آنچه در پاییز اتفاق می‌افتد؛ بی‌آنکه وجهی عینی از کارکرد و عناصر پاییزی نشان داده شود، رویکردی است که در برخی شواهد شعری کودک می‌بینیم. تعبیرسازی، مضمون‌پردازی و معنی‌آفرینی در این اشعار، عمدتاً بر عهده تشبیه و استعارات، اعم از مصرحه و مکنیه است:

اسب زرد^۱ آمده‌است/ باز هم در ده ما/ می‌رود او با خشم/ از میان گلها/ چشم‌های سرخش/ باز هم
توفانی‌ست/ نفس او سرد است/ چشم او بارانی‌ست/ مثل یک گندمزار/ یالهایش زیبا/ یک غروب پُرنرنگ/
در نگاهش پیدا/ قطره‌های باران/ می‌چکد بر جالیز/ باز هم غمگین است/ اسب زرد پاییز... (مهرپرور، ۱۳۷۳:
۱۵).

پاییز، گل‌ها را/ دزدیده بود از دشت/ پروانه‌ای در شهر/ دنبال گل می‌گشت/ پروانه بالش را/ بر شیشه‌ای
کوبید/ از پنجره ناگاه/ یک دختر او را دید/ چشمان آن دختر/ گرم تماشا شد/ با دستهای او/ آن پنجره وا
شد/ بر روی موهایش/ او یک گل سر داشت/ پروانه هم آن را/ یک شاخه گل پنداشت (اسحاقی، ۱۳۹۴:
۱۰).

بهرمندی از استعارهٔ مکنیه (تشخیص) امری رایج در این اشعار است که به شاعران امکان می‌دهد تا فضایی ملموس و عاطفی
در متن حوادث و چشم‌اندازهای پاییزی پدید آورند. هریک از شاعران کودک از روش و تمهیدات خاص خود در استفاده از این آرایه
بهره می‌گیرند. شیوهٔ شخصیت‌بخشی این شاعران در کم و کیف آرایهٔ تصویرشان از پاییز مؤثر است و می‌تواند پاییز را شخصیتی
مهربان و دوست‌داشتنی یا پرخشونت و دزد و ... معرفی کند.

نتیجه‌گیری

در میان اشعاری که با موضوعیت پاییز در حوزهٔ شعر کودکان آفریده‌شده، در تعدادی از اشعار، خواسته یا ناخواسته پاییز به صورت
فصل زشتی، نومیدی، انفعال و انزوا معرفی و به گونه‌ای ناخوشایند در بارهٔ آن سخن گفته شده‌است. در این اشعار که عموماً نتیجهٔ
تأثیرپذیری شاعران از ذهنیت کلی و سنتی در ادب فارسی است، بازتاب‌هایی از روایت‌های نمادین، اساطیری و عامیانهٔ گذشتگان
راه یافته؛ هم‌چنین در آن‌ها ساخت و روایتی کودکانه از نگاه و باور جاری در کلیت ادب فارسی ارائه گردیده‌است. در کنار این امر،
آثاری نیز خلق شده که در آن‌ها شاعران ذهنیتی متفاوت به این فصل داشته‌اند و از فصل پاییز به‌عنوان یک دستمایه و موضوع
شعری تازه و در عین حال غنی بهره برده‌اند. این شاعران تلاش کرده‌اند نگاه کودک را نسبت به آنچه در فصل پاییز در پیرامونش
اتفاق می‌افتد، گسترش دهند و بدین واسطه در رشد ذهنی و شخصیتی و تعمیق اندیشهٔ مخاطبان کودک نقش‌آفرینی کنند؛ افزون
بر این، توفیق یافته‌اند گونه‌ای خویشاوندی و نسبت عاطفی میان فضا و طبیعت پاییزی و دنیای کودک ایجاد نمایند؛ طوری که
کودک را یاری دهند تا پاییز را به صورت جلوه‌ای خاص و بی‌نظیر از طبیعت و زندگی بشناسد و ضرورت وجودی آن را درک و باور
کند. در این راستا فعل و انفعالات و دگرگونی‌هایی را که ملازم این فصل است، به‌عنوان یک ضرورت در بازسازی و تجدید حیات
طبیعت و انسان معرفی کرده و ابعاد و نتایج مثبت آن را به مخاطبان شناسانیده‌اند. این امر که مستلزم دقت شاعران در جزئیات
طبیعت و دیگر مناسبات فصل پاییز بوده، شاعران را به کشف جلوه‌ها و چشم‌اندازهای پاییزی و تبدیل خلاقانهٔ آن‌ها به مایه و
مضامین شعری رهنمون گشته؛ به تبع آن، امکان معنی‌آفرینی و مضمون‌سازی را بر مبنای ظرفیت و قابلیت‌های زیستی و طبیعی،

^۱ در این شعر «اسب زرد» استعاره از پاییز است؛ استعاره‌ای مصرحه از نوع مجرد است. در ادامه، استعارات شعری وجه کنایی پیدا می‌کنند و به صورت استعارهٔ مکنیه و
عمدتاً از نوع تشخیص درمی‌آیند؛ به بیان ساده پاییز واجد کُنش و ویژگی‌های انسانی می‌شود؛ «پاییز در ده... می‌رود... با خشم... از میان گلها»، «چشم‌های سرخش...
توفانی‌ست»، «نفس او سرد است» و ... ، مصداق این مدعا هستند. تشبیه نیز از نوع تشبیه مجمل در این شعر به کار رفته است: «مثل یک گندمزار» شاهد آن است در
این تشبیه، پاییز به یک گندمزار تشبیه می‌شود؛ بدون آن که وجه شبه ذکر شود.

همچنین اساطیری پاییز برایشان فراهم نموده‌است. در مواردی توفیق این اشعار تا جایی بوده که توانسته زمینه‌های تازه و فضاهای ملموسی را برای آشنایی مخاطبان کودک با طبیعت و دنیای پیرامونشان فراهم آورد و زمینه شناختی ژرف‌تر و گسترده‌تر را از این فصل برایشان ایجاد کند؛ شناختی فراتر از آنچه با تکیه بر تجربیات و توانمندی‌های فردی خود می‌توانند به‌دست آورند.

منابع

- ابراهیمی (شاهد)، جعفر (۱۳۷۲). *آب، مثل سلام!*، تصویرگر: ساعد مشگی. برای گروه سنی «ج»، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- اسحاقی، اسدالله (۱۳۹۴). *دانه و هندوانه*. تصویرگر: زهرا رسولی. برای گروه سنی «ب»، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. چاپ اول.
- انجوی شیرازی، سیدابوالقاسم (۱۳۷۱). *گذری و نظری در فرهنگ مردم*، چاپ اول، تهران: اسپرک.
- انصاری، بهمن (۱۳۹۷). *اساطیر ایرانی*، چاپ اول، تهران: آرون.
- انوری (۱۳۷۶). *دیوان انوری*، با مقدمه سعید نفیسی، چاپ اول، تهران: نگاه.
- اوحدی مراغه‌ای (۱۳۷۰). *کلیات اوحدی مراغه‌ای*، با تصحیح و مقابله و مقدمه سعید نفیسی، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- بیدل دهلوی، مولانا ابوالمعانی عبدالقادر (۱۳۷۶). *کلیات بیدل*، جلد دوم، به کوشش: اکبر بهداروند/ پرویز عباسی داکانی، چاپ اول، تهران: الهام.
- پیر بابار، ژان (۱۳۷۶). *رمزپردازی آتش*، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، تهران: مرکز.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۷). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- پولادی، کمال (۱۳۸۴). *بنیادهای ادبیات کودک*، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- حسینی، محمدحسن (۱۳۸۴). *کلاس بهار*، تصویرگر: فاطمه رادپور. برای گروه سنی «ب» و «ج»، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- خاقانی شروانی (۱۳۶۸). *دیوان افضل‌الدین بدیل‌بن علی‌نجار (خاقانی شروانی)*، به کوشش ضیاء‌الدین سجادی، چاپ سوم، تهران: زوار.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳). *لغت‌نامه*، جلد ششم، دوره جدید، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴). *باورهای عامیانه مردم ایران*، با همکاری علی‌اکبر شیری، چاپ اول، تهران: چشمه.
- رحماندوست، مصطفی (۱۳۷۰). *چشمه نور*. نقاشی از محمدعلی کشاورز، خط از محمد احصائی، برای گروه سنی «ج» و «د»، چاپ دوم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- زمردی، حمیرا (۱۳۸۷). *نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی*، چاپ اول، تهران: زوار.
- ساکالوفسکی، رابرت (۱۳۸۴). *درآمدی بر پدیدارشناسی*، ترجمه محمدرضا قربانی، چاپ اول، تهران: گام نو.
- سلاجقه، پروین (۱۳۸۷). *از این باغ شرقی (نظریه‌های نقد شعر کودک)*، چاپ دوم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- شعبانی، اسدالله (۱۳۷۲). *پروانه و گل سر*، تصویرگر مهشید مهاجر، برای گروه سنی «ج» و «د»، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- شوالیه، ژان / گربران، آلن (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها*، جلد اول، ترجمه و تحقیق: سودابه فضایی، چاپ دوم، تهران: جیحون.
- قآنی شیرازی (۱۳۸۷). *دیوان کامل حکیم قآنی شیرازی*، تصحیح و مقدمه / تحشیه و تعلیق: مجید شفق، چاپ اول، تهران: سنایی.
- قشیری، عبدالکریم بن هوازن (۱۳۹۱). *رساله قشیریه*، مترجم ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، با تصحیحات و استدراکات بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ یازدهم، تهران: علمی و فرهنگی.
- قلی‌زاده، خسرو (۱۳۸۷). *فرهنگ اساطیر ایرانی*، بر پایه متون پهلوی، چاپ اول، تهران: پارسه.

- کشاورز، ناصر (۱۳۶۸). *من و مرغابی، نقاشی‌ها از کریم نصر*، چاپ اول، تهران: نهاد هنر و ادبیات.
- کشاورز، ناصر (۱۳۷۱). *پاییزخانم، تصویرگر: هادی ابراهیم‌زاده*، برای گروه سنی «الف» و «ب»، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- کیانوش، محمود (۱۳۵۲). *شعر کودک در ایران*، چاپ اول، تهران: آگاه.
- کیانوش، محمود (۱۳۷۰). *بیجه‌های جهان*. برای گروه سنی «ج» و «د»، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- گورین، ویلفرد. ال و دیگران (۱۳۷۷). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمه زهرا میهن‌خواه، چاپ سوم، تهران: اطلاعات.
- لطف‌الله، داوود (۱۳۸۴). *پرنده و فال*. تصویرگر: بهرام خائف. چاپ سوم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. برای گروه سنی «ج».
- مزیانی، محمد کاظم (۱۳۶۸). *آب یعنی ماهی*، نقاشی از کریم نصر، چاپ اول، تهران: نهاد هنر و ادبیات.
- مزیانی، محمد کاظم (۱۳۷۴). *تنها انار خندیده*، تصویرگر: محمدرضا لواسانی. برای گروه سنی «ب» و «ج»، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- معین، محمد (۱۳۷۱). *فرهنگ معین*، جلد اول، چاپ هشتم، تهران: امیرکبیر.
- منوچهری دامغانی (۱۳۷۵). *دیوان منوچهری دامغانی*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، چاپ دوم، تهران: زوآر.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۴۵). *کلیات شمس تبریزی*، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- مهرپرور، ملیحه (۱۳۷۳). *خنده آینه*. تصویرگر: مریم رحمتی اوینی، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- میتفورد، میراندا بروس (۱۳۹۴). *دایره‌المعارف مصور نمادها و نشانه‌ها*، مترجمین معصومه انصاریان / حبیب بشیرپور. چاپ اول، تهران: سایان.
- نظامی گنجه‌ای (۱۳۷۸). *خسرو و شیرین حکیم نظامی گنجه‌ای*، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان. چاپ سوم، تهران: قطره.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها*، چاپ دوم، تهران: فرهنگ معاصر.