PRINT ISSN: ۲۲۵۱-۷۹۷۹ ONLINE ISSN: ۲۶۷۶-۶۷۷۹

دوفصلنامهٔ علمی – پژوهشی

زبان و ادب فارسی

نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات

دانشگاه تبریز

الگوهای روایی خاص در نقل حکایت‌های سماع در رساله‌های جامع و تذکره‌های صوفیان از سده ۴ تا ۶ ق
زینب درویشی، سلمان ساکت ۱

معرّفی دست‌نویس نویافتهٔ هزار حکایت صوفیان و مؤلّفِ آن
محمود ندیمی هرندی ۲۸

جای‌گزینی تخیل تاریخی با تخیل جغرافیایی به‌مثابهٔ وجه ممیز دوره‌های عجایب‌نامه‌نویسی فارسی
زهرا صابری تبریزی ۵۲

متن‌شناسی حماسهٔ منثور ذوفنون‌نامه و معرّفی دست‌نویس‌های آن
میلاد جعفرپور ۷۲

نقد و بررسی زبان تخیل حکیم نظامی گنجوی در ترسیم سیمای زنانه (بر اساس منظومه خسرو و شیرین)
سکینه عباسی ۹۶

بررسی مقایسه‌ای و تحلیل عناصر داستان در غزل- روایت‌های عطّار و مولانا
سولماز غفاری، علیرضا مظفری ۱۱۷

بررسی چینش صرفی قوافی در غزلیات حافظ (با تکیه بر قوافی مختوم به یاء)
حیدر قلی‌زاده ۱۴۶

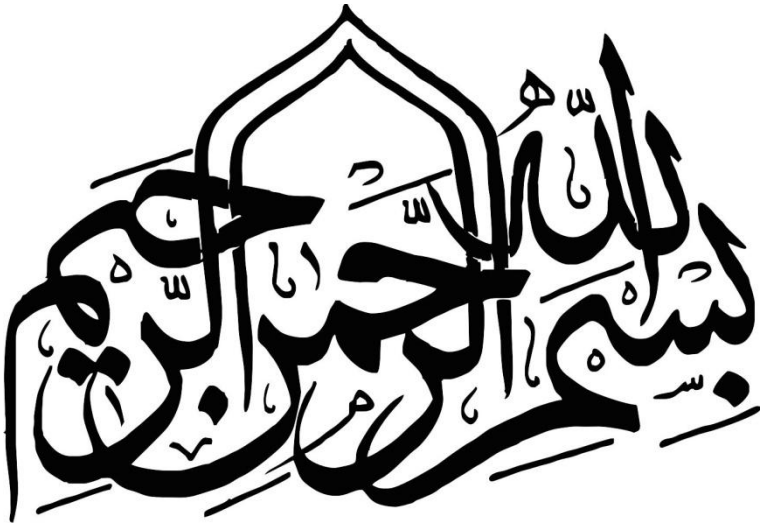
نقد رویکردهای پژوهشگران علوم بلاغی دربارهٔ ملمّع و طرح انگاره‌ای دیگر
سیداحمد پارسا ۱۶۸

درنگی بر معنای واژهٔ لبلاب
عبّاس پارساطلب، حمیدرضا فهندژ سعدی ۱۸۵

ناهمسانی ادبیات و خوشنویسی در سرعت بازنمود تحولات اجتماعی (بر پایهٔ آثار شعری و خوشنویسی مرتضی‌قلی سلطان شاملو و درویش عبدالمجید طالقانی)
آزاد محمودی، نجم‌الدین جباری ۲۰۷

تحلیل پیوستار زمانی- مکانی داستان کوتاه زیارت اثر جلال آل‌احمد
ویدا دستمالچی، علی رضائی عین‌الدین ۲۳۱

امتزاج افق‌ها در رمان جزیرهٔ سرگردانی: تأملی بر بنیاد نظریه گادامر
فائزه عرب یوسف‌آبادی ۲۵۰


بسم الله الرحمن الرحيم

Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251- 7979

دو فصلنامه علمی – پژوهشی

زبان و ادب فارسی

نشریهٔ سابق

دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز

دو فصلنامه

دوره ۷۸ شماره ۲۵۱

بهار و تابستان ۱۴۰۴

زبان و ادب فارسی

(نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)

سال ۷۸ شماره مسلسل ۲۵۱– بهار و تابستان ۱۴۰۴

صاحب امتیاز: دانشگاه تبریز

مدیر مسئول: دکتر میرجلیل اکرمی — **استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، ایران**

سردبیر: دکتر باقر صدری‌نیا — **استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، ایران**

دستیار سردبیر: دکتر محمدعلی موسی‌زاده — **استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، ایران**

مدیر داخلی: دکتر مهدی رمضانی — **استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، ایران**

اعضای هیات تحریریه

دکتر حجابی قرلانغیچ — **استاد، دانشگاه آنکارا، ترکیه**

دکتر عارف نوشاهی — **استاد، دانشگاه راول پندی، پاکستان**

دکتر نامیر کاراخلیلوویچ — **استاد، دانشگاه سارایوو، بوسنی هرزه‌گوویین**

دکتر مارینا ریسنر — **استاد دانشگاه دولتی مسکو، روسیه**

دکتر عمر صفر — **استاد دانشگاه دولتی دوشنبه، تاجیکستان**

دکتر لیو ییِنگ جون — **دانشیار، دانشگاه پکن، چین**

دکتر سجاد آیدنلو — **استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور، ارومیه، ایران**

دکتر نصرالله امامی — **استاد بازنشسته، دانشگاه شهید چمران، ایران**

دکتر حسن انوری — **استاد بازنشسته، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران**

دکتر یدالله جلالی پندری — **دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد، ایران**

دکتر کاووس حسنلی — **استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز، ایران**

دکتر محمود فتوحی — **استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی، ایران**

دکتر رحمان مشتاق‌مهر — **استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ایران**

دکتر علیرضا مظفری — **استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ایران**

دکتر معصومه معدن‌کن — **استاد بازنشسته، دانشگاه تبریز، ایران**

دکتر چنگیز مولایی — **استاد، گروه زبان‌های باستان، دانشگاه تبریز، ایران**

دکتر محمد مهدی‌پور — **استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، ایران**

دکتر سید مهدی نوریان — **استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، ایران**

دکتر اسدالله واحد — **استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، ایران**

دکتر محمدجعفر یاحقی — **استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی، ایران**

ویراستار ادبی: دکتر محمد ابراهیم‌پورنمین — **ویراستاران انگلیسی:** دکتر محمدحسن جلالیان، دکتر فیروزه عامری

کارشناس نشریه: خانم فریده مختاری‌فریور — **صفحه‌آرا:** مهشاد میرزاعلیلو

ناشر: دانشگاه تبریز

وب سایت: https://perlit.tabrizu.ac.ir — **ایمیل:** perlit@tabrizu.ac.ir

نشانی: تبریز، دانشگاه تبریز، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دفتر نشریهٔ زبان و ادب فارسی

تلفن: ۳۳۳۹۲۱۲۲-۰۴۱

راهنمای تدوین مقالات

شرایط کلی:

۱. مقالهٔ ارسال شده باید حاصل تحقیقات اصیل نویسنده (یا نویسندگان) باشد و مسئولیت مطالب و محتوای آن برعهدهٔ نویسنده/نویسندگان است.

۲. مقاله ارسالی نباید پیشتر در نشریهٔ دیگر چاپ یا هم زمان به نشریهٔ دیگر ارسال شده باشد. چنانچه این موضوع رعایت نشود، هیئت تحریریه در اتخاذ تصمیم مقتضی مختار است.

۳. مقاله باید شامل عنوان، چکیده، واژگان کلیدی (حداکثر ۵ واژه)، مقدمه، بحث، نتیجه، فهرست منابع فارسی و نیز عنوان، چکیده و واژگان کلیدی انگلیسی باشد.

۴. فایل مقاله باید بدون ذکر نام و مشخصات مؤلفان و در ابعاد A4 و با قل B Zar اندازهٔ ۱۲ در Word 2010 تایپ و فقط از طریق سامانهٔ نشریه(http://perlit.tabrizu.ac.ir) ارسال شود. حجم مقاله با احتساب تمام اجزای آن نباید بیشتر از ۸۰۰۰ کلمه (۲۰ صفحهٔ A4) باشد.

۵. نشریه در ویرایش ادبی و فنی مقاله بر طبق موازین علمی آزاد است.

۶. پس از تکمیل ارسال مقاله، در هر یک از مراحل بررسی یا چاپ، تغییر در تعداد، ترتیب نام و مرتبهٔ علمی مؤلفان پذیرفته نخواهد شد.

۷. خواهشمند است هنگام بارگذاری مقاله، مشخصات کامل مؤلف/ مؤلفان اعم از نام و نام خانوادگی، مرتبهٔ علمی، وابستگی سازمانی، شهر و کشور در بخش نویسندگان سامانه و نیز در فایلی جداگانه با درج نام نویسندهٔ مسئول، به فارسی و انگلیسی با ذکر آدرس پست الکترونیکی و شماره تلفن همراه آنها به دقت ثبت گردد.

۸. درج هرگونه اطلاعات اعم از نام، مشخصات و آدرس ایمیل مؤلفان در فایل اصلی مقاله ممنوع است و نشریه از بررسی مقالات حاوی این اطلاعات معذور خواهد بود.

اجزای مقاله:

۱. عنوان مقاله باید دقیق، حتی الامکان کوتاه، گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد.

۲. چکیدهٔ مقاله باید تصویری کلی از مقاله را در ۱۵۰ تا ۲۵۰ کلمه (حداکثر در ۱۰ سطر و یک پاراگراف) در اختیار خواننده قرار دهد و شامل مختصری از بیان مسئله، هدف و یافته های تحقیق باشد.

۳. کلید واژه‌ها در انتهای هر دو چکیده فارسی و انگلیسی (شامل ۵ واژهٔ تخصصی مرتبط با موضوع مقاله) آورده شود.

۴. مقدمهٔ مقاله ترجیحاً باید شامل طرح تفصیلی موضوع و سؤال های اساسی، مبانی نظری، پیشینه و ضرورت تحقیق و در صورت لزوم، بیان وجوه کاربردی آن باشد.

۵. پیکرهٔ اصلی مقاله باید مبانی نظری، بحث و استدلال و تحلیل و تقسیم‌بندی‌های محتوایی را در بر داشته باشد.

۶. نتیجهٔ مقاله باید دربرگیرنده یافته های جدید مقاله و پیشنهادهای احتمالی برای محققان دیگر باشد.

۷. پی‌نوشت باید شامل آن دسته از توضیحات ضروری مربوط به مقاله باشد که در متن مقاله بدان پرداخته نمی‌شود.

دستورالعمل‌های نگارشی:

۱. زبان مقاله باید مناسب تحقیقات علمی و به دور از عبارتهای کلی و متکلفانه باشد.

۲. مقالات ارسالی باید مطابق با آخرین دستور خط فرهنگستان زبان و ادب فارسی که در سایت فرهنگستان در دسترس می‌باشد تدوین شده باشد.

۳. مقالات ارسالی باید از لحاظ ادبی، فنی و حروف‌نگاری، ازجمله رعایت فاصله‌ها و نیم‌فاصله‌ها، گذاشتن یای بیان حرکت به‌صورت همزه تنظیم ابیات در جدول بی‌نقص باشد.

۴. عناوین کتاب‌ها، دانشنامه‌ها و نشریات در متن مقاله با حروف کج (ایتالیک/ایرانیک) آورده شود.

۵. از نقل‌قول‌های مستقیم بیش از چهار سطر تا حدامکان پرهیز شود.

۶. معادل لاتین واژه‌های تخصصی مهم و نام افراد کمترشناخته شده با قلم Times New Roman در اندازهٔ ۱۱ داخل پرانتز و روبروی کلمه درج شود.

در واج‌نویسی داده‌های مربوط به زبان یا گویش‌های ناآشنا، از قلم Doulus Sil IPA استفاده شود.

فهرست

الگوهای روایی خاص در نقل حکایت‌های سماع در رساله‌های جامع و تذکره‌های صوفیان از سده ۴ تا ۶ ق
زینب درویشی، سلمان ساکت ۱

معرّفیِ دست‌نویسِ نویافتهٔ هزار حکایت صوفیان و مؤلّفِ آن
محمود ندیمی هرندی ۲۸

جای‌گزینی تخیل تاریخی با تخیل جغرافیایی به‌مثابهٔ وجه ممیز دوره‌های عجایب‌نامه‌نویسی فارسی
زهرا صابری تبریزی ۵۲

متن‌شناسی حماسهٔ منثور ذوفنون‌نامه و معرّفی دست‌نویس‌های آن
میلاد جعفرپور ۷۲

نقد و بررسی زبان تخیل حکیم نظامی گنجوی در ترسیم سیمای زنانه (بر اساس منظومه خسرو و شیرین)
سکینه عباسی ۹۶

بررسی مقایسه‌ای و تحلیل عناصر داستان در غزل- روایت‌های عطّار و مولانا
سولماز غفاری، علیرضا مظفری ۱۱۷

بررسی چینش صرفی قوافی در غزلیات حافظ (با تکیه بر قوافی مختوم به یاء)
حیدر قلی‌زاده ۱۴۶

نقد رویکردهای پژوهشگران علوم بلاغی دربارهٔ ملمّع و طرح انگاره‌ای دیگر
سیداحمد پارسا ۱۶۸

درنگی بر معنایِ واژهٔ لبلاب
عبّاس پارساطلب، حمیدرضا فهندژ سعدی ۱۸۵

ناهمسانیِ ادبیات و خوشنویسی در سرعت بازنمود تحولات اجتماعی (بر پایهٔ آثار شعری و خوشنویسی مرتضی‌قلی سلطان شاملو و درویش عبدالمجید طالقانی)
آزاد محمودی، نجم‌الدین جباری ۲۰۷

تحلیل پیوستار زمانی- مکانی داستان کوتاه زیارت اثر جلال آل‌احمد
ویدا دستمالچی، علی رضائی عین‌الدین ۲۳۱

امتزاج افق‌ها در رمان جزیرهٔ سرگردانی: تأملی بر بنیاد نظریه گادامر
فائزه عرب یوسف‌آبادی ۲۵۰

Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

Special Narrative Patterns for Narrating Samāʿ Stories in Sufi's Comprehensive Manual Books and Tezkire Books from Fourth to Sixth Century A.H

Zeinab Darvishi[1], Salman Saket[2]✉

1. M. A. in Persian language & literature, Faculty of letters and humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. Email: zeinab.darvishi@alumni.um.ac.ir
2. Associate Professor, Persian Language & Literature, Faculty of Letters and humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. E-mail: saket@um.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2024.64134.3732

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 22 October 2024
Received in revised form 11 December 2024
Accepted 04 December 2024
Published online 22 July 2025

Keywords:
Samāʿ, Tasawuf, stories, Narrative patterns, Structuralism

ABSTRACT

Narratives serve as important tools of pedagogy within Sufi literature. Among the most profound and distinctive teachings highlighted throughout their texts is that of Samāʿ. A careful examination of pivotal Sufi works penned between the 4th to 6th centuries reveals that these narratives may be classified into thirteen distinct patterns. Each pattern has been assigned a title in this article. These stories are didactical in comprehensive manual books, while In Tezkire books, they are narrated to justify Samāʿ and legitimate it as one of the Sufi's customs.

An analysis of the prevalence of these recurring patterns within comprehensive manual books and Tezkire books shows that authors of Tezkire books not only drew upon established patterns of comprehensive manual books in their works but also embraced the patterns "alternative perceptions arising from inner experiences" and "extraordinary actions" to reflect the unique insights and abilities of the sheikhs. Moreover, Attār among authors of Tezkire books is recognized as an innovator in narrating some common Samāʿ stories.

A closer look at the stories of Samāʿ reveals that Sufis have used specific narrative patterns for narrating stories about some of their celebrated sheikhs, namely Junayd, Shibli, and Abu Sa'id Abu al-Khayr. The narrative patterns illustrate distinct preferences by Sufis for narrating stories about them.

Cite this article: Darvishi, Z., Saket, S. (2025). Special Narrative Patterns for Narrating Samāʿ Stories in Sufi's Comprehensive Manual Books and Tezkire Books from Fourth to Sixth Century A.H. *Persian Language and Literature*, 78 (251), 1-27. http://doi.org/10.22034/perlit.2024.64134.3732

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Narratives serve as important tools of pedagogy within Sufi literature. Among the most profound and distinctive teachings highlighted throughout their texts is that of *Samāʿ*. Sufis have pursued various educational objectives through the narratives or stories associated with *Samāʿ*, including preserving respect for the Pir, promoting honesty while avoiding hypocrisy, identifying different categories of listeners, comprehending poetry, and discerning which content should be heard. They also stress the importance of guiding disciples to accurately grasp both the status of the Pir and his unique interpretation of what is conveyed. These aims represent some of the primary educational purposes linked to recounting *Samāʿ* stories. The systematic organization found in comprehensive manual books and the articulation of their authors' propositions serve to elucidate these narratives' educational essence. Additionally, another aim for authors recounting these tales—particularly evident in biographical texts [*Tezkire* books]—is to confer legitimacy upon *Samāʿ* and affirm the authority of spiritual leaders.

Literature Review and Methodology

In recent years, a plethora of books and articles have emerged based on structuralist perspectives from scholars such as Propp, Greimas, Bremond, and Todorov. For instance, Khadish (2008) and Jalalipour (2012) investigated magical legends and mythological tales through Propp's lens. Nonetheless, works that specifically analyze Sufi narratives from a structuralist viewpoint include Taqi Purnamdariyan's *Didār ba Simurgh (Vision of Simurgh)* (2015), which examines the narrative structure within Attār's poetry in one chapter. Andisheh Ghadirian (2008) has also contributed to this discourse in his article titled "Structural and Narrative Features of Sufi Tales in the works of Attār," where he explores certain structural elements within Attār's narratives. Furthermore, Bameshki (2011) has utilized contemporary structuralist frameworks to analyze Masnavi stories in "Narratology of Masnavi Stories."

In recent decades, structuralism has established a significant presence within humanities and social sciences research, exerting considerable influence across these disciplines. Propp's methodology presented in "Morphology of the Folktale" has garnered attention from numerous scholars interested in analyzing Iranian storytelling structures. In this seminal work, he investigates folktales' structures by focusing on their constituent units, illustrating how these units interconnect within a narrative framework. His approach proves particularly effective for longer tales that encompass multiple structural components. This article seeks to draw inspiration from his methodology while addressing the unique characteristics inherent in Samāʿ stories—often concise—and aims to identify specific patterns within these stories.

Discussion

The majority of Samāʿ narratives are concise stories that adhere to particular structural frameworks. An analysis of several key Sufi texts from the 4th to 6th AH reveals that these stories can be classified into thirteen distinct patterns, illustrating their compliance with specific developmental stages.

Each pattern has been assigned a title in this article, namely: 1) the death of a Sufi; 2) the ecstatic state of a Sufi; 3) alternative perceptions arising from inner experiences; 4) extraordinary actions; 5) inquiries and discussions surrounding *Samāʿ*; 6) admonition and reminders by the Sheikh; 7) advocating *Samāʿ* Sufi as a practitioner of *Samāʿ*; 8) dreams; 9) repentance; 10) disengagement of *Samāʿ*; 11) reproach; 12) testing a Sufi's sincerity; and 13) *Samāʿ* in the moments of death.

Conclusion

A number of these thirteen patterns exhibit a high frequency within the texts, indicating that stories categorized under them can range from ten instances to over eighty examples across various works. These patterns are: the death of a Sufi; the ecstatic state of a Sufi; alternative perceptions arising from inner experiences; extraordinary actions; inquiries and discussions surrounding *Samāʿ*; admonition and reminders by the Sheikh. Most of these prevalent patterns feature a central core accompanied by an

expanded form, which is typically enriched by descriptive elements and discussions regarding the experience of Samāʿ.

The nature of the authored works significantly impacts how these patterns are employed. Comprehensive manual books—primarily composed for educational purposes directed at disciples—tend to incorporate stories with a more pronounced educational dimension such as the death of a Sufi, the ecstatic state of a Sufi, inquiries and discussions surrounding *Samāʿ* and admonition and reminders by the Sheikh, compared to other narrative patterns. The intrinsic nature of Tezkire requires authors to not only utilize frequently occurring patterns found in comprehensive manual books but also to embrace patterns of alternative perceptions arising from inner experiences and extraordinary actions. The authors of Tezkire have particularly focused on these patterns due to their aim of documenting the conditions surrounding spiritual leaders while justifying and legitimizing Samāʿ practices. They emphasize the authority, status, and unique insights of these spiritual leaders; additionally, they have drawn upon the pattern advocating *Samāʿ* Sufi that defends practitioners of *Samāʿ* Sufi, which includes extraordinary actions in one of its expanded forms.

Furthermore, this article illustrates that among various authors who have recounted and compiled similar stories in their works—whether comprehensive manual books or Tezkire—Attār is recognized as an innovator in this field.

Moreover, a closer look at the stories of *Samāʿ* reveals that Sufis have used specific narrative patterns for narrating stories about some of their celebrated sheikhs, namely Junayd, Shibli, and Abu Sa'id Abu al-Khayr. The narrative patterns attached to their experiences illustrate distinct preferences: stories about Junayd often follow inquiries and discussions surrounding Samāʿ, while those about Shibli lean toward the ecstatic state of a Sufi and alternative perceptions arising from inner experiences; narratives about Abu Sa'id Abu al-Khayr, in contrast, typically reflect alternative perceptions and advocate *Samāʿ* Sufi as a practitioner of *Samāʿ*.

Keywords: Samāʿ, Tasawuf, Stories, Narrative patterns, Structuralism.

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

الگوهای روایی خاص در نقل حکایت‌های سماع در رساله‌های جامع و تذکره‌های صوفیان از سده ۴ تا ۶ ق

زینب درویشی[۱]، سلمان ساکت[۲]✉

۱. کارشناس ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. رایانامه: zeinab.darvishi@alumni.um.ac.ir
۲. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. رایانامه: saket@um.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2024.64134.3732

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۰۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۹/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۱۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱

کلیدواژه‌ها:
سماع، تصوّف، حکایت، الگوی روایی، ساختارگرایی.

چکیده

نقل حکایت یکی از ابزارهای مهم برای تعلیم در متون صوفیه است. یکی از مهم‌ترین و متفاوت‌ترین تعالیم صوفیه که در بسیاری از آثار ایشان از آن سخن به میان آمده، سماع است. با بررسی تعدادی از مهم‌ترین آثار صوفیانه در بازهٔ زمانی سدهٔ چهارم تا ششم هجری، آشکار شد که می‌توان این حکایت‌ها را در الگوهای سیزده‌گانه‌ای جای داد که در این مقاله هریک عنوانی دارند. الگوهای اول تا ششم بسامد بالایی در متون دارند. در رساله‌های جامع به دلیل ماهیت تعلیمی بودن آن‌ها، این حکایت‌ها با مقاصد تعلیمی روایت شده‌اند، حال آنکه در تذکره‌ها، این حکایت‌ها بیشتر با هدف مشروعیت‌بخشی به سماع و توجیه عمل مشایخ آورده شده‌اند. بر این اساس، بررسی بسامد هریک از الگوهای پرتکرار در رساله‌های جامع و تذکره‌ها نشان می‌دهد که صاحبان تذکره‌ها افزون بر بهره‌گیری از الگوهای رساله‌های جامع، به دلیل آنکه بر قدرت و درک و دریافت خاص مشایخ تأکید داشته‌اند، از الگوهای «دریافت دیگر برحسب احوال درونی» و «عمل خارق‌العاده» استقبال کرده‌اند و در میان صاحبان تذکره‌ها، عطار در نقل حکایت‌ها نوآوری‌هایی داشته‌است. همچنین بررسی حکایت‌های سماع برمبنای الگوهای روایی آشکار کرد که صوفیان برای نقل حکایت‌های بعضی از مشایخ مشهور خود از الگوهای روایی خاصی بهره برده‌اند. سه صوفی معروف که حکایت‌های سماع آنان در متون صوفیه با شواهد مکرر و مشهوری آمده‌است، جنید، شبلی و ابوسعید ابوالخیر هستند. الگوهای روایی حکایت‌ها نشان می‌دهد که صوفیان گرایش داشته‌اند برای بیان حکایت‌های هریک از آنان الگوهای ویژه‌ای به کار برند.

استناد: درویشی، زینب؛ ساکت، سلمان (۱۴۰۴). الگوهای روایی خاص در نقل حکایت‌های سماع در رساله‌های جامع و تذکره‌های صوفیان از سده ۴ تا ۶ق. *زبان و ادب فارسی*، ۷۸ (۲۵۱)، ۲۷-۱. http://doi.org/10.22034/perlit.2024.64134.3732

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

در دهه‌های اخیر یکی از گرایش‌های نظری که در مطالعات علوم انسانی و اجتماعی تأثیر زیادی گذاشته‌است، نظریه اصالت ساخت یا ساخت‌گرایی است که در آن روابط متقابل میان اجزای سازنده یک شیء یا یک موضوع بررسی می‌شود. یکی از مشهورترین پژوهش‌ها که درباره قصّه‌های عامیانه و ساخت‌گرایی انجام شده‌است، پژوهش پراپ در حوزهٔ بررسی قصّه‌های عامیانه است. پراپ در اثر خود با عنوان *ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان*، با بررسی صد قصّه، سی و یک واحد ساختاری استخراج کرده و سپس نشان داده‌است که چگونه این واحدها در یک قصّه، با یکدیگر ترکیب شده‌اند. آثاری که او در پژوهش خود بررسی کرده، قصّه‌های بلندی بوده‌اند که چندین واحد ساختاری به‌ترتیب در آن‌ها یافته شده‌است (پراپ، ۱۳۹۷: ۱۳).

در این مقاله به تأسی از پژوهش پراپ در حوز فولکلور، ابتدا حکایت‌های سماع از دو دسته از منابع صوفیه، یعنی رساله‌های جامع[۱] و تذکره‌ها استخراج، سپس الگوهای روایی آن‌ها مشخص و نام‌گذاری شده و در گام بعد، مجموعه‌ای از این حکایت‌ها با الگوی مشابه، ذیل هر الگو قرار گرفته‌است. البته طبیعی است تا حدودی الگوهای استخراج‌شده هم‌پوشانی داشته باشند، اما مضمون حکایت‌ها و مراحل آن‌ها مرز باریک بین الگوها را مشخص می‌کند.

تاریخ نخستین سماع‌های صوفیانه به‌درستی مشخّص نیست. منابع در دسترس، کهن‌ترین مجالس را در اواخر سدهٔ سوم و اوایل سدهٔ چهارم نشان می‌دهند. یکی از کهن‌ترین و مشهورترین حکایت‌ها، حکایت ورود ذوالنون مصری به بغداد و سماع او در جمع مریدان است که در منابع با هدف تعلیم مریدان برای رعایت حرمت پیر و پرهیز از تواجد نقل شده‌است. اصولاً صوفیان با هدف آموزش مریدان در جهت نگاهداشت حرمت پیر، لزوم رعایت صداقت و دوری از ریا، چگونگی فهم شعر و اینکه چه محتوایی باید شنیده شود و همچنین گوشزدکردن به مریدان برای داشتن درک درست از جایگاه پیر و فهم متفاوت او از محتوای آنچه می‌شنود، حکایت‌های سماع را به صورت‌های مختلفی نقل کرده‌اند. کوشش صوفیه برای بهره‌گیری از حکایت‌ها در آثارشان با توجه به هدفی که داشته‌اند، یعنی تعلیم مریدان یا ذکر احوال مشایخ، سبب شده‌است که از الگوهای روایی مختلفی در هریک از این آثار بهره گیرند. مؤلفان رساله‌های جامع که با هدف تعلیم مریدان آن‌ها را نوشته‌اند، با شیوه تبویب و بیان گزاره‌ها برای توضیح حکایت‌ها، در صدد تعلیم سماع صحیح به مریدان بوده‌اند، حال‌آنکه در تذکره‌ها که با هدف مشروعیت‌بخشی به سماع و قدرت مشایخ نوشته شده‌اند، بیشتر حکایت‌ها فقط گردآوری شده‌اند.

از مجموع آثار بررسی‌شده، ۲۴۹ حکایت دربارهٔ سماع گردآوری شد، با ملاحظه اینکه تعدادی از حکایت‌های سماع در رساله‌های جامع، از پیکرهٔ تحقیق کنار گذاشته شدند؛ چراکه بعضی از آن‌ها دربارهٔ شنیدن شعر و آواز به‌طور کلی و لذت از آن است، یا درباره رقصیدن به دلیل خوشحالی برای انجام عملی است که حکایت‌های بررسی‌شده در این مقاله به‌کلی با آن‌ها متفاوت است. به سخن دیگر، صوفیان این حکایت‌ها را بیشتر برای نشان دادن سابقهٔ توجه به شعر و آواز و رقص در اسلام و لذت بردن از آن بیان کرده‌اند و جنبهٔ سرگرمی آن‌ها را مدنظر داشته‌اند؛ بنابراین، موضوع آن‌ها «سماع» به‌مثابهٔ عملی که به حظّ روحانی می‌انجامد، نیست. برای نمونه، بسیاری از حکایت‌های سماع عایشه، در این دسته قرار می‌گیرند. با این‌همه، حکایت‌هایی از پیامبر(ص) و اصحاب ایشان که هنگام سماع *قرآن* متأثّر شده‌اند و یا درگذشته‌اند، در پیکره حکایت‌های این پژوهش قرار گرفته‌است.

در دسته دیگر از حکایت‌ها که گزارش‌های مؤلّفان صوفی برای نشان دادن رواج سماع و توجیه آن است، صوفیان

---

۱. پورجوادی کتب صوفیانه‌ای را که صوفیان برای بیان مسائل اعتقادی و دستورات عملی خود برای مریدان تألیف کرده‌اند، دستینه یا رساله‌های جامع خوانده‌است (پورجوادی، ۱۳۸۷: ۱۵/ ۴۹۲ -۴۹۳).

عادت‌های مشایخ را توصیف کرده‌اند، یا در آن‌ها عمل خاصی انجام نمی‌شود و فقط به گفتن نام تعدادی از مشایخ که اهل سماع بوده‌اند، بسنده شده‌است[۱]، به همین دلیل از تحقیق کنار گذاشته شده‌اند.

«سماع» در حکایت‌های پیکرهٔ این پژوهش، با توسّع معنایی به کار رفته‌است؛ یعنی شنیدن آواز، موسیقی، بیت، *قرآن*، ذکر و عبارت عادی. درواقع هرآنچه که منجر به اثرگذاری حالتی بر صوفی و غیر او از راه حس شنیدن شده باشد. همچنین در این الگوها، گاهی برای شخصیت‌ها به‌طور قراردادی از واژه «صوفی» و «شیخ» استفاده شده‌است؛ چراکه گاه شخصیت‌های حکایت، پیامبر(ص)، صحابه و ... هستند.

۲. پیشینه

در سال‌های اخیر کتاب‌ها و مقاله‌های بسیاری براساس دیدگاه‌های ساختارگرایانی مانند پراپ[۲]، گریماس[۳]، برمون[۴] و تودوروف[۵]، نوشته شده‌است. پژوهشگران در این آثار بیشتر در پی تطبیق الگوهای ساختاری حکایت‌های آثار فارسی با ساختارهای ارائه‌شده ازسوی ساختارگرایان بوده‌اند. برای مثال پگاه خدیش با تغییراتی در ساختارهای ارائه‌شده پراپ به بررسی افسانه‌های جادویی ایرانی[۶] پرداخته‌است. همچنین بهرام جلالی‌پور (۱۳۹۱) به ریخت‌شناسی قصه‌های اساطیری و پهلوانی *شاهنامه* فردوسی براساس روش ولادیمیر پراپ پرداخته‌است. اما یکی از اولین و مفصّل‌ترین مباحث دربارهٔ کشف ساختار روایی حکایت‌های صوفیانه، گفتار تقی پورنامداریان در کتاب *دیدار با سیمرغ* دربارهٔ شیوهٔ داستان‌پردازی عطار است. او در فصل «نگاهی به داستان‌پردازی عطار» منظومه‌های عطار را به‌لحاظ ساختار روایی بررسی کرده‌است (پورنامداریان، ۱۳۹۴: ۲۰۵–۲۳۲). همچنین آثار بسیاری در قالب مقاله و کتاب درباره شیوه‌های داستان‌پردازی صوفیان با توجه به دیدگاه‌های ساختارگرایان به رشته تحریر درآمده‌است. برای مثال اندیشه قدیریان (۱۳۸۷) در مقاله مستخرج از رساله دکتری خود با عنوان «ویژگی‌های ساختاری و روایتی حکایت‌های مشایخ در *مثنوی*‌های عطار» تا حدودی به بررسی ساختاری حکایت‌های عطار پرداخته‌است و بامشکی (۱۳۹۰) در *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی* با توجّه به دیدگاه ساختارگرایان معاصر که در آن‌ها توجه روایت‌شناسان تنها به توصیف صرف رویدادهای ساختاری نیست، بلکه به «شیوه ارتباط» معطوف است، حکایت‌های *مثنوی* را بررسی کرده‌است. اما تاکنون اثری که به کشف الگوهای روایی حکایت‌های سماع پرداخته باشد، یافته نشد. همچنین در بسیاری از آثار چنان‌که پیشتر اشاره شد، الگوی پراپ برای ریخت‌شناسی قصه با تغییراتی استفاده شده‌است. در این مقاله، الگوهای تازه‌ای از حکایت‌ها استخراج شده و هریک نام‌گذاری شده‌اند.

۳. الگوهای روایی حکایت‌های سماع و نسبت شیوه روایت‌گری صوفیان با نوع اثر تألیفی

به باور پورجوادی، آثار صوفیانه‌ای که در فاصلهٔ سدهٔ چهارم تا ششم تألیف شده‌اند، دربردارندهٔ مطالب تازه‌ای دربارهٔ سماع هستند. غزالی با توجه به منابع مهم پیش از خود، در کتاب *احیاء علوم‌الدین* به‌طور مفصل به سماع پرداخته‌است. به همین دلیل، آثار سده هفتم به بعد، به پیروی از *احیاء علوم‌الدّین* تألیف شده‌اند و نکته‌های تازه کمتری در آن‌ها یافته می‌شود (پورجوادی، ۱۳۸۱: ۴،

---

۱. برای مثال در گزارش زیر برای نشان دادن رواج سماع از بومروان قاضی یاد شده‌است که کنیزکان مغنیه داشت:
«و ما بو مروان قاضی را دریافتیم و او کنیزکان داشت که مردان را الحان شنوانیدندی، و ایشان را برای صوفیان مغنّیه گردانیده بود» (غزّالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۵۸۴ –۵۸۵).

2. Propp
3. Greimas
4. Bermond
5. Todorov

۶. خدیش اصطلاح افسانه‌های جادویی را به‌جای قصه‌های پریان که اثر پراپ به این صورت ترجمه‌شده، آورده‌است (برای اطلاع بیشتر نک. پگاه خدیش، ۱۳۸۷: بخش کلیات).

۲۶۵، ۲۱۳–۲۷۵؛ ۱۳۶۷: ۲۰–۲۲). ازاین‌رو، در این پژوهش علاوه بر *احیاء علوم‌الدین* از آثار اولیه دربارهٔ سماع که منابع اصلی غزالی در *احیاء علوم‌الدین* نیز بوده‌اند، یعنی *اللّمع فی التصوف*، *تهذیب‌الاسرار*، *رساله قشیری* (ترجمه فارسی آن) و *کشف‌المحجوب* استفاده شد. در میان آثار تذکره‌ای به *حلیهٔ‌الاولیا*، *طبقات‌الصوفیهٔ* سلمی، *طبقات‌الصوفیهٔ* انصاری و *تذکرهٔ‌الاولیای* عطار رجوع شد که از مهم‌ترین آثار تذکره‌ای در بازهٔ زمانی سدهٔ چهارم تا ششم هستند. کارکرد تعلیمی در رساله‌های جامع هنگام نقل حکایت‌های سماع، کاملاً آشکار است. برای مثال زمانی که سرّاج در فصل سماع از اثر خود، به گردآوری حکایت‌های سماع درباره مشایخ پرداخته، بخشی از این حکایت‌ها را براساس مرتبهٔ مشایخ دسته‌بندی کرده‌است تا احوال مستمعان را با درجات مختلف که به تعبیر او مریدان و مبتدیان، مشایخ متوسط و خصوص الخصوص و اهل کمال در سماع‌اند، برای مریدان و خوانندگان خود توصیف کند تا از یک طرف، آنان را تعلیم دهد و از طرف دیگر از سوء برداشت آنان درباره احوال مشایخ و اعمال آنان در سماع جلوگیری کند (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۵، ۲۸۸، ۲۹۲)؛ یا خرگوشی با تأکید بر جایگاه برتر کسانی که با سماع *قرآن* درگذشته‌اند در مقایسه با دیگر شنوندگان، بابی را در اثر خود به مستمعان *قرآن* اختصاص داده‌است (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۲–۴۴۹)؛ ازاین‌رو در این دسته از آثار، الگوهایی که ماهیت تعلیمی آن‌ها آشکار است، مانند الگوی پرسش و گفت‌وگو درباره سماع و تنبّه و تذکر شیخ و الگوهایی که شدت سماع را بر مستمعان حقیقی می‌نمایانند، مانند درگذشت صوفی و وجد و تواجد صوفی، بیش از بقیه الگوها یافته می‌شود. در آثار تذکره‌ای مانند *طبقات‌الصوفیه* سلمی و انصاری و *تذکرهٔ‌الاولیای* عطار، بسیاری از حکایت‌ها با حکایت‌های رساله‌های جامع مشترک‌اند یا با الگوهای روایی یکسان با رساله‌های جامع نقل شده‌اند؛ جز آنکه در این دسته از آثار، با توجه به آنکه مؤلفان، به‌طور خاص به ذکر احوال مشایخ پرداخته‌اند، بر قدرت آنان که گاه با انجام اعمال خارق‌العاده‌ای که بخشی از آن‌ها در سماع انجام می‌شده‌است، تأکید کرده‌اند یا فهم متفاوت مشایخ را به دلیل داشتن جایگاه برتر در مقایسه با مریدان و شنوندگان دیگر، برجسته کرده‌اند؛ به همین دلیل الگوی عمل خارق‌العاده و دفاع از سماع که در بعضی از حکایت‌ها، دارای مرحله عمل خارق‌العاده است و الگوی دریافت دیگر برحسب احوال درونی، در تذکره‌ها بیش از رساله‌های جامع وجود دارد. البته احتمال می‌رود با افزودن بر دامنه متون بتوان الگوهای بیشتری یافت؛ برای مثال در حکایت‌های کتب سیر مشایخ که در دامنه منابع این پژوهش نیستند، مانند *اسرارالتوحید* و *مناقب‌العارفین* که حکایت‌های مفصل‌تری دارند، می‌توان الگوهای مشترک با مراحل متنوع‌تر یا الگوهایی متفاوت در مقایسه با الگوهای رساله‌های جامع و تذکره‌ها یافت.

در این مقاله، الگوهای حکایت‌های سماع استخراج و هر الگو براساس مضمون کلّی حکایت‌های ذیل آن نام‌گذاری شده‌است. برای هریک از این الگوها، یک نمونه حکایت آورده شده و به سایر حکایت‌های ذیل الگو با توجه به شماره صفحه و کلیدواژه/ کلیدواژه‌هایی از آن در متن اثر، در جدولِ ذیل هر الگو آمده‌است. گرفتن بسامد به این صورت بوده‌است که حکایت‌های مرتبط با هر الگو گردآوری و با توجه به مأخذ حکایت در جدول قرار گرفت و شماره‌گذاری شد. جدول از سه بخش اصلی «رساله‌های جامع»، «تذکره‌ها» و «حکایت‌های مشترک در دو دسته از آثار» تشکیل شده‌است. بخش «حکایت‌های مشترک در دو دسته از آثار» به حکایت‌هایی اختصاص دارد که در هر دو دسته رساله‌های جامع و تذکره‌ها آمده و مکرر نقل شده‌اند. به این دلیل ستون جداگانه آورده شد تا تعداد حکایت‌های ذیل رساله‌های جامع و تذکره‌ها دقیق‌تر باشد و خواننده متوجه تفاوت بارز در بسامد الگوهای حکایت‌ها در دسته‌های مختلف رساله‌های جامع و تذکره‌ها باشد. در بخش چهارم نیز بسامد مجموع حکایت‌ها بیان شده‌است که آشکار شود چه الگوهایی در متون بسامد بالایی دارند. چهار حکایت نیز از دو الگو پیروی می‌کنند که در پاورقی توضیح مربوط به آن‌ها آورده شده‌است و در بسامد نهایی حذف شده‌اند. الگوی هشتم تا سیزدهم از الگوهای کم‌بسامد به شمار می‌روند، به همین دلیل بهتر بود تا زمانی که حکایت‌های بیشتری برای آن‌ها یافته نشده‌است، از نظر دادن درباره آن‌ها پرهیز کرد. ازاین‌رو، فقط برای تکمیل اطلاعات در مقاله آورده شدند.

گردآوری حکایت‌ها آشکار کرد که صوفیان به حکایت‌پردازی درباره تعدادی از مشایخ رغبت زیادی داشته‌اند. از بین مشایخ متفاوتی که حکایت‌های آن‌ها نقل شده‌است، حکایت‌های جنید، شبلی و ابوسعید ابوالخیر بسامد بیشتری در مقایسه با بقیه دارد. بر طبق بسامدی که از حکایت‌های گردآوری‌شده گرفته شد، ۱۶ حکایت درباره جنید، ۱۹ حکایت درباره شبلی و ۱۴ حکایت درباره ابوسعید نقل شده‌است. این در حالی است که نهایتاً ۳ یا ۴ حکایت درباره مشایخ دیگر نقل شده‌است. بررسی حکایت‌های این مشایخ براساس الگوهای روایی نشان داد که صوفیان از الگوهای خاصی برای بیان حکایت‌های سماع برای مشایخی که نام آنان برده شد، بهره گرفته‌اند. آنان با الگوی پرسش و گفت‌وگو بسیاری از حکایت‌های جنید را روایت کرده‌اند؛ همچنین الگوی وجد و تواجد صوفی و دریافت دیگر برحسب احوال درونی را برای نقل بسیاری از حکایت‌های شبلی به کار برده‌اند و الگوی دفاع از سماع نیز به حکایت‌های ابوسعید ابوالخیر اختصاص دارد؛ همچنین تعدادی از حکایت‌های ابوسعید با الگوی دریافت دیگر روایت شده‌است. در ادامه به هریک از الگوها و حکایت‌های مربوط به آن‌ها پرداخته می‌شود.

۳-۱. درگذشت صوفی

یکی از الگوهای رایج حکایت‌های سماع درباره درگذشت صوفی در سماع است. در این الگو سماع، سبب درگذشت صوفی می‌شود و می‌توان مراحل آن را به شکل (صوفی سماع می‌کند ← می‌میرد.) نشان داد. صوفیان در این الگو که الگویی رایج و پربسامد در رساله‌های جامع و تذکره‌ها است، به نقل حکایت‌هایی پرداخته‌اند که مشایخ، مریدان و حتی حیوانات به دلیل تأثیر سماع جان باخته‌اند. به این الگو و الگوی وجد و تواجد صوفی مرحله/ مراحل دیگری نیز افزوده می‌شود. درواقع این الگو و الگوی مشابه آن (وجد و تواجد صوفی)، به‌مثابه هسته حکایت‌های دیگری قرار می‌گیرند. در این حکایت‌ها، از صوفیان درباره تجربه سماعشان پرسش می‌شود یا خود به توصیف آن می‌پردازند. شاهدی برای الگوی روایی هسته این حکایت‌ها، حکایتی درباره ابوجهیر است که در فصل سماع رساله‌های جامع، مکرر است:

> ابوجهیر از بزرگان تابعین بود، صالح مرّی آیتی برخواند، شَهْقه‌ای از وی جدا شد و از دنیا برفت (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۹؛ نیز ← سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۱؛ غزّالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۲).

همان‌طور که گفته شد در حکایت‌های گسترش‌یافته، مراحلی به هسته حکایت، افزوده شده‌است که می‌توان به‌صورت زیر آن‌ها را نشان داد:

صوفی سماع می‌کند ← از تجربه خود سخن می‌گوید ← می‌میرد.

یا

صوفی سماع می‌کند ← می‌میرد ← دیگران از تجربه او سخن می‌گویند.

برای مثال در یکی از حکایت‌های سماع با حضور ابوسعید ابوالخیر، ابوسعید درباره درگذشت جوانی در سماع سخن گفته‌است:

> نقل است که [ابوسعید ابوالخیر] در پنج ده مجلس می‌گفت و این بیت می‌گفت: تا کی باشم من به امیدت نگران/ کین وعده تو را نه سر پدید است، نه کران. جوانی برخاست و آهی بکرد و جان بداد. شیخ گفت: اینک سری پدید آمد (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۹۷).

جدول ۱. بسامد حکایت‌های الگوی درگذشت صوفی در رساله‌های جامع و تذکره‌ها با توجه به شماره صفحه و کلیدواژه‌های حکایت در متن

رساله‌های جامع	تذکره‌ها	مشترک	مجموع
۱. ابوجهیر (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۱؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۹؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۲) ۲. پریان (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۲؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۸؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۵؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۳) ۳. درویش (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۵؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۹۶) ۴. مرد/ ذکر (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۵) ۵. رودباری/ جوان (قشیری، ۱۳۷۴: ۶۲۱؛ سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۱۰، ۲۸۶ ـ ۲۸۷) ۶. جوان/ قلب (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۳۵) ۷. غرق/ فرات (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۳، ۴۴۶؛ غزالی،۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۴) ۸. زن/ قاری (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۴ – ۴۴۵) ۹. جوان/ اهل فارس (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۵ – ۴۴۶) ۱۰. پرنده/ سمنون (قشیری، ۱۳۷۴: ۵۶۵؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۵۴۳) ۱۱. پیرزن/ کوفه (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۹ – ۵۸۰) ۱۲. درویش/ بیت (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۹۷) ۱۳. درویش/ بیت (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۹۷ – ۵۹۸) ۱۴. درویش/ آذربایجان (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۹۸) ۱۵. شتران/حادی (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۷۰ ـ ۲۷۱؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۸۳ ـ ۵۸۴؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۵۹۸ ـ ۶۰۰؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۳/ ۲۷۴)[1] ۱۶. مسور بن مخرمه (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۵) ۱۷. همنشین سلمان فارسی (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۶؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۴) ۱۸. جوان/ شبلی (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۹) ۱۹. صوفی/ آیه (غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۳)	۱. ابوالقاسم سایح (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۷۳) ۲. حسن خیاط (انصاری، ۱۳۶۲: ۳۹۲) ۳. ایوب نجار (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۷۳) ۴. درویش/ مسجد (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۷۳) ۵. اشنانی (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۱۳ ـ ۵۱۴) ۶. بوبکر حرمی (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۷۲) ۷. ثعلبه بن عبدالرحمن/ پیامبر(ص) (سلمی، ۱۹۶۰، ۱۲۲– ۱۲۳؛ حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۹/ ۳۳۰ ـ ۳۳۱) ۸. ابن وهب/ اهوال القیامه (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۳۲۴/۸) ۹. ابوحیان (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۸۵/۲) ۱۰. یحیی بن سعید (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۳۸۲/۸) ۱۱. ولد (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۱۸۹/۱۰) ۱۲. زراره/ بنی قشیر (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۲/ ۲۵۸–۲۵۹) ۱۳. مناجات‌کننده/ منصور عمّار (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۴۲۰) ۱۴. ابوسعید/ جوان (عطار، ۱۳۹۷: ۸۹۷/۱)	۱. نوری (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۱۰، ۲۹۰؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۵۲۹؛ غزالی (ترجمه)، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۲۷ – ۶۲۸؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۴۹۴) ۲. زراره (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۱؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۹؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۲؛ انصاری، ۱۳۶۲: ۳۵، ۵۸۱؛ حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۲/ ۲۵۸) ۳. درویش/ کوشک (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۵ – ۲۸۶؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۹۶ ـ ۵۹۷؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۲ – ۶۱۴؛ غزالی، ۲/ ۶۲۱ – ۶۲۲؛ انصاری، ۱۳۶۲: ۵۷۳ ـ ۵۷۴) ۴. جبله/ زریق (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۷؛ قشیری، ۱۳۷۴ :۶۰۹؛ انصاری، ۱۳۶۲: ۵۷۴ ـ ۵۷۵) ۵. علی بن فضیل عیاض (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۴؛ انصاری، ۱۳۶۲: ۳۴؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۲)	۳۸ [۱ حکایت دوالگویی است]

مشایخ صوفیه سماع و مستمعان را به اقسام دوگانه، سه‌گانه و گاه بیش از آن تقسیم کرده‌اند. در بعضی از این تقسیم‌بندی‌ها سماع با اصطلاحات فقهی حلال، حرام، مستحب و ... و در بعضی دیگر با اصطلاحات خاصّ تصوّف مانند طبع، حال، رب؛ مرید و مبتدی، مشایخ متوسط و خاصان و در برخی دیگر؛ گوش به انواعی مانند گوش باطن و گوش ظاهر تقسیم شده‌است. اما در همه این تقسیم‌بندی‌ها، کانون مرکزی تقسیم‌بندی، نوع مستمع و فهم اوست. یکی از قدیمی‌ترین تقسیم‌بندی‌هایی که صوفیان درباره

۱. با توجه به آنکه در این حکایت شتران تلف شده و درویش بیهوش می‌شود این حکایت دارای الگوی وجد و تواجد نیز هست، بنابراین دو الگویی است و برای جلوگیری از تکرار در بسامدگیری از بسامد نهایی حکایت‌ها حذف شد.

تفاوت فهم مستمعان بیان کرده‌اند، سخنی از حسین بن بندار رازی است که در آن مستمعان به سه دسته مستمع به طبع، حال و حق تقسیم شده‌اند (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۷۸؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۰۷). صوفیان حکایت‌های بسیاری را نیز برای تبیین بحث فهم و اقسام مستمعان گردآورده‌اند؛ برای مثال حکایت شتران/ حادی (جدول ۱، رساله‌های جامع، حکایت ۱۵)، به‌منظور توجه دادن به نوع فهم متفاوت گردآوری شده‌است. سرّاج هنگام نقل حکایت توضیحی در ادامه تقسیم‌بندی بندار رازی آورده‌است؛ به نظر او قسم اوّل مستمعان، عوام هستند که سماع آنان وابسته به طبع و سرشت بشری است و مشابه است با بسیاری از جانوران که طبع و سرشت آن‌ها اقتضا می‌کند که از آوای خوش تأثیر بگیرند مانند شتران در حکایت اشاره‌شده؛ نوع دوم، صوفیانی هستند که بنابر احوال و با توجّه به حالات درونی خود سماع می‌کنند، به همین دلیل است که گاه می‌گریند، گاه به طرب می‌آیند و گاه امیدوار و ناامید می‌شوند، مانند حکایت‌های ابوالحسن نوری (جدول ۱، مشترک، حکایت ۱) و درویش/ کوشک (جدول ۱، مشترک، حکایت ۳)؛ اما دسته سوم کسانی هستند که سماع آنان حقیقی و باللّه، للّه، من اللّه و الی اللّه است؛ چراکه از احوال گذشته، از افعال فانی شده و به وصال رسیده‌اند (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۷۸ –۲۷۹)؛ او برای این دسته از این الگو استفاده نکرده‌است؛ چراکه آنان صوفیانی هستند با ظرفیتی بالا که به سماع *قرآن* پرداخته یا به حالات ظاهری خود مسلطاند، مانند حکایت سهل بن عبداللّه و جنید/ سکون (جدول ۲، رساله‌های جامع، حکایت ۲۶، ۲۷؛ مشترک، حکایت ۵).

گوشزد کردن سماع صحیح به مریدان و صدق در آن؛ اشاره غزالی در حکایت نوری (جدول ۱، مشترک، حکایت ۱)؛ بازداشتن فاسقان از گناه با سماع؛ اشاره هجویری در حکایت درویش/ کوشک (جدول ۱، مشترک، حکایت ۳) از دیگر نکات تعلیمی برای حکایت‌های این الگوست. همان‌طور که پیشتر اشاره شد نحوه روایت با توجه به تذکره یا تعلیمی بودن آن‌ها در یک حکایت واحد متفاوت می‌شود. در حکایت درویش/ کوشک نیز فقط انصاری سماع جوان را همراه با پایکوبی توصیف کرده‌است (همان).

گاه مؤلفان صوفی، با آنکه از یک الگو استفاده کرده‌اند، اما محتوایی بدیع و کم‌تکرار عرضه کرده‌اند. برای مثال خرگوشی از درگذشت جوانی براثر سماع با بیان خارج شدن قلب او از بدنش یاد کرده‌است (جدول ۱، رساله‌های جامع، حکایت ۶)، یا عطار سماع نوری را پیش از درگذشت به نحوی توصیف کرده‌است که پایانی کاملاً متفاوت نسبت به دیگر نمونه‌های آن یافته‌است (جدول ۱، مشترک، حکایت ۱):

> خویشتن را بر آنجا انداخت و نی به پهلوی او درمی‌شد و خویشتن را از آنجا برمی‌کشید و باز بر آنجا می‌زد و اللّه اللّه می‌گفت تا بی‌خود شد. نگاه کردند بر سر هر نی از خون او «اللّه» نوشته بود (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۴۹۴).

۳-۲. وجد و تواجد صوفی

الگوی دیگر مشابه با الگوی درگذشت صوفی است با این تفاوت که حالاتی جز مرگ به صوفی در سماع عارض می‌شود. این حالات شامل بانگ، گریستن، بیهوشی، لرزش، آمد و شد، برخاستن و ... است. این الگو نیز، یکی از الگوهای رایج برای نقل حکایت سماع است؛ چراکه صوفیان با این الگو تأثیر بیت، شعر، آوای *قرآن*، ساز و آواز، وعظ و در مجموع محتوایی را که بر شنونده اثر می‌گذارد، نشان داده‌اند. همچنین آنان برای تأکید بر این تأثیر، حکایت‌هایی درباره عارض شدن حالات بر اشیا و حیوانات بر اثر شنیدن مواعظ مشایخ یا مجالس سماع، نقل کرده‌اند. سکون مشایخ در سماع و عارض نشدن هیچ‌گونه حالت بر آنان بهترین نمونه وجد معرفی شده که در حکایت مشهور سماع جنید آمده‌است[۱]. این الگوی روایی، عرصه خوبی برای بیان حکایت‌های شبلی نیز با توجه به تصویری که از جنون شبلی در متون صوفیانه وجود دارد، برای صوفیان بوده‌است و صوفیان

۱. نک. جدول ۲، حکایت ۵، مشترک.

حکایت‌هایی درباره وجد و تواجد او با این الگو روایت کرده‌اند. هسته این الگو به‌صورت (صوفی سماع می‌کند ← حالاتی بر او عارض می‌شود.) است و شکل گسترش‌یافته آن نیز تا حدودی مشابه با الگوی پیشین است: صوفی سماع می‌کند ← حالاتی بر او عارض می‌شود ← از تجربه خود سخن می‌گوید/ دیگران از تجربه او سخن می‌گویند/ می‌پرسند. حکایت ابراهیم ادهم از حکایت‌هایی است که هسته این الگو را به‌خوبی نشان می‌دهد:

ابراهیم ادهم چون از کسی شنیدی که (إِذَا السَّماءُ انْشَقَّتْ) (الإنشقاق (۸۴)، ۱) می‌خواند، مفاصل او مضطرب شدی و اندام وی لرزیدی (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۳؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۳).

همچنین حکایتی از سهل بن عبداللّه، نمونه گسترش‌یافته این الگوست:

احمد بصری گوید: سهل بن عبداللّه را بسیار خدمت کردم، هرگز ندیدم که از سماع *قرآن* و ذکر، هیچ تغیّر در وی آمدی، به آخر عمر رسید، پیش او [این آیت] برخواندند:(فَالْيَوْمَ لَا يُؤْخَذُ مِنْكُمْ فِدْيَـه) (الحدید (۵۷)، ۱۵). تغیّری اندر وی آمد و بلرزید و بیفتاد و از هوش بشد. چون با هوش آمد، گفتم: این چه بود؟ گفت: یا حبیبی ضعیف شدیم (قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۵؛ نیز ← سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۹۲؛ غزالی،۱۳۷۳: ۲/ ۶۵۵).

جدول ۲. بسامد حکایت‌های الگوی وجد و تواجد صوفی در رساله‌های جامع و تذکره‌ها با توجه به شماره صفحه و کلیدواژه‌های حکایت‌ها در متن

رساله‌های جامع	تذکره‌ها	مشترک	مجموع
۱. پیامبر(ص)/ یوم الفتح (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۶۸) ۲. شتران/ حادی (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۷۰ ـ ۲۷۱؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۸۳ ـ ۵۸۴؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۵۹۸ – ۶۰۰؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۵۹۵ – ۵۹۶)[1] ۳. پیامبر(ص)/ قرآن (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۰ ـ ۲۸۱؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۵۲؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۷ ؛ غزالی،۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۱) ۴. پیامبر(ص)/ قرآن (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۱؛ غزالی،۱۳۷۳: ۶۴۱/۲) ۵. پیامبر(ص)/ آیات بشارت، عذاب (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۱؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۱) ۶. دقّی (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۹۲؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۵) ۷. شبلی/ وجد (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۹۲؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۲۵) ۸. همنشین ابوالحسن رزعان (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۹۷) ۹. پیامبر(ص)/ قرآن (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۲؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۴؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۱) ۱۰. عمر/ قرآن (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۲؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۴؛ غزالی، ۲/ ۶۴۲) ۱۱. ابراهیم ادهم (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۳؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۳) ۱۲. یحیی بکاء/ قرآن (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۶)	۱. حارث محاسبی (سلمی، ۱۹۶۰: ۵۲ – ۵۳) ۲. معاذ/ پیامبر(ص) (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۱۵/۱) ۳. حارث بن سوید (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۴، ۱۲۷) ۴. ابن وهب (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۳۲۴/۸) ۵. ابن عمر (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۱/ ۳۰۵) ۶. عبداللّه بن مسعود (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۱۱۰/۲) ۷. صفوان بن محرز (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۲۱۴/۲ – ۲۱۵) ۸. میمون/ شیخ (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۴/ ۸۳) ۹. میمون (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۹۲/۴)	۱. سهل/ وجد (سرّاج، ۱۹۱۴: ۳۰۷؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۳۱۲) ۲. ابوحفص حداد (قشیری، ۱۳۷۴: ۱۱۰؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۱۹۰، عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۴۰۲)[2] ۳. قندیل/ سمنون (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۳۸؛ قشیری، ۱۳۷۴، ۵۶۵؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۲۱۰ ـ ۲۱۱؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۵۴۳) ۴. عتبه الغلام (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۶/ ۱۶۰، ۲۳۱؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۳۳ – ۶۳۴) ۵. جنید/ سکون (سرّاج، ۱۹۱۴: ۹۲، ۲۹۴؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۰؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۹۹؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۶۰۴ـ۶۰۵؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۶۵۵/۲؛ حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۲۷۱/۱۰؛ انصاری،	۸۳ [۲ حکایت دوالگویی هستند.]

۱. همان‌طور که پیشتر گفته شد این حکایت دارای الگوی درگذشت صوفی نیز هست (نک. پاورقی ۱ ذیل الگوی درگذشت صوفی).

۲. این حکایت در *تذکرة‌الاولیا* مفصل‌تر روایت شده است؛ به همین دلیل دارای دو الگوی وجد و تواجد و دریافت دیگر می‌شود. به دلیل جلوگیری از تکرار در بسامد از بسامدگیری نهایی حذف شده است.

رساله‌های جامع	تذکره‌ها	مشترک	مجموع
۱۳. رباح بن عمرو (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۶) ۱۴. مالک دینار(خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۷) ۱۵. مالک دینار (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۷) ۱۶. یزید الضبی (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۷) ۱۷. عمر الإفریقی (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۷ـ ۴۴۸) ۱۸. ابویزید (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۵۸) ۱۹. شبلی (قشیری، ۱۳۷۴: ۵۶۷، ۶۲۱) ۲۰. صوفیان/ شیطان (هجویری، ۱۳۹۶: ۶۰۰) ۲۱. شافعی (غزالی،۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۲) ۲۲. ابن زیری (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۷۲؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۰۴) ۲۳. جنید/ سری (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۲؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۸؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۰؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۲ – ۶۴۳) ۲۴. جعفر مبرقع (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۷) ۲۵. علی بن موفق (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۹۰؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۴ – ۶۱۵) ۲۶. سهل/ قرآن (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۹۲ ـ ۲۹۳؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۵؛ غزالی، ۲/ ۶۵۵ – ۶۵۶) ۲۷. سهل/ قرآن (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۹۲؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۵؛ غزالی،۱۳۷۳: ۲/ ۶۵۵). ۲۸. ممشاد (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۹۳ ـ ۲۹۴؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۶؛ غزالی،۱۳۷۳: ۲/ ۶۵۶) ۲۹. شبلی (سرّاج، ۱۹۱۴: ۳۰۴؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۶۰) ۳۰. نوری (سرّاج، ۱۹۱۴: ۳۰۴ ـ ۳۰۵؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۶) ۳۱. فرزند حسن بصری/ یحیی بکاء (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۲) ۳۲. بکر بن معاذ (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۳؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۳) ۳۳. عبدالواحد (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۵) ۳۴. عبداللّه بن حنظله (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۵؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۵) ۳۵. علاء بن عبدالکریم (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۸) ۳۶. هجویری (هجویری، ۱۳۹۶: ۲۵۸ – ۲۵۹) ۳۷. عتبه (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۳) ۳۸. جنید (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۵) ۳۹. شبلی (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۵) ۴۰. درویش (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۵) ۴۱. شقانی (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۵) ۴۲. ابوالعباس قصاب (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۶) ۴۳. جوان/ ابن ابی الحواری (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۸۰) ۴۴. خوّاص (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۹۸)	۱۰. سفیان ثوری (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۱۷/۷) ۱۱. عبدالرحمن بن عوف (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۱۰۰/۱) ۱۲. ابن عمر/ الم یأن (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۱۰۰/۱) ۱۳. ابن عباس (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۳۲۷/۱) ۱۴. ثابت بنانی (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۳۲۳/۲) ۱۵. مالک دینار (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۳۷۸/۲) ۱۶. عمر بن ذر (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۱۱۰/۵) ۱۷. بوالحسن بنان/ بوسعید خرّاز (انصاری، ۱۳۶۲: ۴۸۸) ۱۸. دونی (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۵۵) ۱۹. بوبکر طاهر/ فرزند ابوسعید (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۸۶ ـ ۸۸۷) ۲۰. طشت/ بایزید (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۱۸۴) ۲۱. جراحت/ بایزید (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۱۸۴) ۲۲. زهرون (انصاری، ۱۳۶۲: ۲۷۶) ۲۳. ابوالعباس سهروردی (انصاری، ۱۳۶۲: ۳۶۵ ـ ۳۶۶) ۲۴. مشایخ/ مجلس خاص (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۸۸) ۲۵. مالک دینار (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۵۲) ۲۶. حبیب عجمی (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۶۶) ۲۷. بایزید بسطامی (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۱۷۹) ۲۸. ابوسعید/ خرقانی (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۷۲۳)	۱۳۶۲: ۴۶۷) ۶. پیامبر(ص)/ هود (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۸؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۶۴۰/۲؛ حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۴/ ۳۵۰) ۷. شبلی/ قرآن (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۲ ـ ۲۸۳؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۰؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۸؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۲؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۶۸۰) ۸. یوسف بن حسین (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۹۱ – ۲۹۲؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۱ ـ ۶۱۲؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۵۰ – ۶۵۱؛ انصاری، ۱۳۶۲: ۴۲۸ ـ ۴۲۹؛ ؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۳۹۵ ـ ۳۹۶) ۹. ابوبکر/ قرآن (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۹۳؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۴۶ ـ ۶۴۷، ۶۵۴؛ حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۳۴/۱) ۱۰. جنید (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۹۲؛ حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۱۰/ ۲۱۴) ۱۱. ابوالعباس عطا (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۶؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۵۱۷)	

با توجه به جدول (۲) با وجود بیان حکایت‌های سماع درباره مشایخ مشهور تصوف با این الگو، از شبلی در ۵ حکایت با شماره ۷، ۱۹، ۲۹، ۳۹ در دسته رساله‌های جامع و حکایت شماره ۷ در دسته مشترک سخن رفته‌است. از جنید نیز در ۴ حکایت سخن رفته‌است (۲۳ و ۳۸ در رساله‌های جامع، ۵ و ۱۰ در مشترک)، اما یک نمونه آن (۳۸ در رساله‌های جامع) توصیف سماع فرد دیگری است.

با این حکایت‌ها صوفیان خواسته‌اند پیوسته در سماع بودن، فهم‌های متفاوت، لزوم بی‌اختیاری در سماع، پرهیز از ریا و اظهار وجد از روی اختیار و همچنین اباحه شنیدن شعر را به جای *قرآن* در سماع نشان دهند. برای مثال با حکایت مکرر جنید/ سکون (جدول ۲، مشترک، حکایت ۵)، شیوه سماع کاملان وصف شده‌است؛ در مقابل، در حکایت نوری بی‌اختیاری در سماع با شرط صداقت، مقبول دانسته شده‌است (جدول ۲، رساله‌های جامع، حکایت ۳۰) و در حکایت سماع ابلیس در جمع صوفیان (جدول ۲، رساله‌های جامع، حکایت ۲۰)، تواجد ظاهری صوفیان نقد شده‌است. در این الگو نیز روایت‌های بدیعی از حکایت‌ها وجود دارد؛ توصیف عطار در یکی از حکایت‌ها از سماع ابویزید و اثر آن بر اشیا بدیع و نوآورانه است:

> و نقل است که یک روز با خود در سماعی بود و طشتی آنجا نهاده بود، کلمه‌ای چند بگفت و انگشت بر طرف طشت نهاد و بزد، ذرّه ذرّه گشت (جدول ۲، تذکره‌ها، حکایت ۲۰).

همچنین است توصیفی دیگر از او برای سماع بایزید:

> و یک روز بیتی بشنود، در اشتیاق افتاد و چندانی بطپید که گوشت ساقش بدان پیها بازگرفت و خشک شد و خبرش نبود (جدول ۲، تذکره‌ها، حکایت ۲۱).

۳-۳. دریافتی دیگر برحسب احوال درونی

هسته مرکزی این الگو مانند الگوی وجد و تواجد صوفی است. با این تفاوت که آنچه سبب وجد و حال صوفی می‌شود، دریافت متفاوت و برداشت خاص او از محتوایی بوده که می‌شنیده، است؛ بنابراین به‌صورت (صوفی آوای شعر/ نوحه/ ابزار/ عبارتی عادی/ حیوان می‌شنود ← حالاتی بر او عارض می‌شود ← براساس احوال درونی خود دریافت متفاوتی از محتوای آنچه شنیده، دارد.) روایت می‌شود. در نمونه‌هایی، از تجربه صوفی نیز پرسش می‌شود یا درباره او سخن گفته می‌شود. این الگو با تعریف صوفیان از سماع، یعنی درک و دریافت فردی براساس ذوق و احساس درونی که پورجوادی از آن با عنوان «سماع از حیث شنونده» یاد کرده‌است، مطابق است (پورجوادی، ۱۳۸۷: ۱۴۰-۱۴۳؛ ۱۳۹۶: ۴۸۴). صوفی باید به مرتبه‌ای خاص رسیده باشد تا از آواهای مختلف تفسیری متفاوت ارائه دهد؛ ازاین‌رو، یکی از مشایخی که حکایت‌های زیادی با این الگو درباره او روایت شده، شبلی است. یکی از حکایت‌های مکرر شبلی که با این الگو روایت شده‌است، حکایت دریافت متفاوت او از بانگ دوره‌گردی است که «سعتر بری»[۱] می‌فروخته‌است:

> شبلی، رحمهٔ اللّه علیه، در بازار بغداد می‌رفت. یکی بانگ می‌کرد که: سعتر برّی. شبلی نعره‌ای بزد و بیهوش گشت. چون به هوش بازآمد گفتند: تو را چه افتاد؟ گفت: من چنین شنیدم که: اِسمَعْ تَری برّی (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۹؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۵۰؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۴؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۱۰).

ابونصر سرّاج و غزالی این حکایت را براساس فهم و درجه مستمع راستین که دائم الوجد است و در همه حال از حق

۱. نوعی گیاه خوراکی.

می‌شنود توضیح داده‌اند و غزالی این حکایت و حکایات مشابه را مثال‌هایی برای واجدان راستین دانسته‌است (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۹؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۱۰).

جدول ۳. بسامد حکایت‌های الگوی دریافت دیگر در رساله‌های جامع و تذکره‌ها با توجه به شماره صفحه و کلیدواژه‌های حکایت‌ها در متن

رساله‌های جامع	تذکره‌ها	مشترک	مجموع
۱. شبلی/ سعتر بری (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۹؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۵۰؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۴؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۱۰) ۲. صوت داود/ابلیس (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۸۷ – ۵۸۸) ۳. صاحب مرقع/ وقفه (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۵۰) ۴. ابوالحسن بنا (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۵۰) ۵. ابوالحسن بنا/ برکی برکی (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۵۱) ۶. علی بن ابی‌طالب (ع) (قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۶) ۷. عجمی (غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۲۱) ۸. بیت «قَالَ الرَّسولُ غَداً تَزور...(غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۲۱)	۱.ابوحفص حداد/ شاگردان (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۴۰۲)[1] ۲.شبلی/ ما بَقِیَ (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۶۷۸) ۳.لیث پوشنجه (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۹۸) ۴.ابوسعید/معرّف (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۹۷) ۵.ابوسعید/ مرید (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۹۰۲) ۶.حسن بصری/ زن و شوهر (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۴۴) ۷.عبداللّه مبارک (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۲۱۳) ۸.جنید/ سگ (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۴۴۳) ۹.شبلی/ فاخته (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۶۷۰) ۱۰. شبلی/ تعزیه (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۶۷۴) ۱۱. شبلی/ سرودخوان (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۶۷۷ ـ ۶۷۸) ۱۲. شبلی/ درویش (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۶۷۸) ۱۳. شبلی/ گریان (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۶۷۹) ۱۴. ابوسعید/ مست (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۸۹) ۱۵. ابوسعید/ لعبت‌بازان (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۹۴)	۱. عتبه الغلام (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۹؛ قشیری، ۱۳۷۴:۴۷۹[2]؛ حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۶/۲۳۶؛ غزالی، ۲/ ۶۲۴ – ۶۲۵) ۲. شبلی/ خیار (قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۷؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۵۰؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۰۹ – ۶۱۰؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/۶۷۸) ۳. ابوعثمان مغربی/ بکره (قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۶؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۴۵) ۴. محاسبی/ مرغ (هجویری، ۱۳۹۶: ۲۷۶ ـ ۲۷۷؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۷۸۳ ـ ۷۸۴)	۲۷ [یک حکایت دارای دو الگو است]

جدول (۳) نشان می‌دهد که مؤلفان تذکره‌ها از این الگو استقبال بیشتری کرده‌اند و ۵ حکایت نیز (حکایت شماره ۱ در رساله‌های جامع، ۹ – ۱۳ در تذکره‌ها و ۲ در دسته حکایت‌های مشترک) درباره شبلی و ۴ نمونه درباره ابوسعید ابوالخیر (حکایت شماره ۴، ۵، ۱۴، ۱۵ در دسته تذکره‌ها) روایت شده‌است.

۳-٤. عمل خارق‌العاده

در الگوی عمل خارق‌العاده، صوفی در مجلس سماع، عملی که خرق عادت است، مانند برخاستن شخصی که توانایی برخاستن نداشته‌است، تغییر رنگ و ... انجام می‌دهد. به عبارت دیگر، مرحله پس از وجد در هسته مرکزی الگوی دوم، در این الگو، به شکل عمل خارق‌العاده انجام می‌شود. برخلاف رساله‌های جامع، این الگو شواهد بسیاری در آثار تذکره‌ای دارد. همچنین شواهدی از آن نیز در الگوی «دفاع از سماع» آمده‌است. شکل این الگو به‌صورت (صوفی سماع می‌کند ← حالاتی بر او عارض می‌شود ← عمل خارق‌العاده انجام می‌دهد.) بیان می‌شود. این الگو در نمونه‌هایی شکل گسترش‌یافته نیز دارد، در این شکل مرحله

۱. همان‌طور که پیشتر در پاورقی ذیل الگوی وجد و تواجد بیان شد، این حکایت دارای دو الگوست و از بسامدگیری نهایی حذف می‌شود.
۲. این حکایت فقط در متن عربی *رساله قشیری* آمده است.

چهارمی به آن افزوده می‌شود که مانند نمونه‌های پیشین، از صوفی پرسش می‌شود یا او خود، تجربه سماعش را توصیف می‌کند یا درباره تجربه او گفت‌وگو می‌شود. برای شکل ابتدایی این حکایت، حکایت ابوحامد اسود نمونه واضحی است:

ابوحامد را هرگاه وجدی رسیدی سفید شدی، و چون از وجد برفتی به سیاهی بازگشتی (انصاری، ۱۳۶۲: ۴۰۶).

همچنین حکایتی از سماع ابوسعید و خرقانی در *تذکرةالاولیا* نمونه گسترش‌یافته این الگو را به‌خوبی نشان می‌دهد و در آن مرحله وجد را مریدان و مرحله عمل خارق‌العاده را مشایخ نشان می‌دهند:

... چون از نان خوردن فارغ شدند شیخ بوسعید گفت: دستوری هست که چیزی برگویند؟ شیخ [گفت: ما] را پروای سماع نیست. ولکن بر موافقت تو بشنویم. و دست بر بالش بیتی بگفتند. شیخ در همه عمر خود همین یک نوبت به سماع نشسته بود. مریدی بود شیخ را، ابوبکر خَرَقی نام و مردی دیگر مرید او بود، سماع چندان در آن هر دو اثر کرد که رگ شقیقه هر دو برخاست و سرخی روان شد. بوسعید سر برآورد و گفت: ای شیخ، وقت است. شیخ برخاست و سه بار آستین بجنبانید و هفت بار قدم بر زمین زد، جمله دیوار خانقاه در جنبش آمد موافقت او را. شیخ بوسعید گفت: باش، که بناها خراب شود. پس گفت: بعزّه اللّه که آسمان و زمین در موافقت تو در رقصند. چنین نقل کردند که در آن حوالی طفلان چهل شبان‌روز شیر فرانستدند. پس شیخ گفت: ای بوسعید، سماع کسی را مسلّم بود که زبَر تا عرش گشاده بیند و زیر تا تحت الثّری. پس اصحاب را گفت: اگر شما را پرسند که این رقص چرا می‌کنید گویید بر موافقت آن کسانی برخاسته‌ایم که ایشان چنین باشند (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۷۲۲ ـ ۷۲۳).

جدول ٤. بسامد حکایت‌های الگوی عمل خارق‌العاده در رساله‌های جامع و تذکره‌ها با توجه به شماره صفحه و کلیدواژه‌های حکایت‌ها در متن

رساله‌های جامع	تذکره‌ها	مشترک	مجموع
۱. عبداللّه وزّان (قشیری، ۱۳۷۴: ۶۸۳)	۱. میمون مغربی (انصاری، ۱۳۶۲: ۲۷۷) ۲. ناپدید شدن صوفیان (انصاری، ۱۳۶۲: ۳۶۵) ۳. لنگ (انصاری، ۱۳۶۲: ۳۹۲) ۴. حصری (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۳۰ ـ ۵۳۱) ۵. ابوحامد (انصاری، ۱۳۶۲: ۴۰۶) ۶. شبلی (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۵۵) ۷. سیروانی (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۶۷) ۸. ایوب نجّار (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۷۳) ۹. ابوسعید (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۷۲۲ ـ ۷۲۳)	۱. بیمار/ عمرو بن عثمان مکّی (هجویری، ۱۳۹۶: ۲۱۲ ـ ۲۱۳؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۴۷۱، سلمی، ۱۹۶۰: ۱۹۷ – ۱۹۸)	۱۱

همان‌طور که در جدول (۴) ملاحظه می‌شود ۹ حکایت در تذکره‌ها، ۱ حکایت در رساله‌های جامع و ۱ حکایت مشترک در هر دو دسته از آثار روایت شده‌است و استقبال صاحبان تذکره‌ها از این الگو آشکار است چراکه آنان با توجه به نوع اثر با هدف نشان دادن قدرت مشایخ در سماع و مشروعیت‌بخشی به آنان و سماع از این الگو بهره گرفته‌اند. همچنین شواهد نشان می‌دهد خواجه عبداللّه انصاری به این الگو توجهی ویژه داشته‌است.

۳-۵. پرسش و گفت‌وگو درباره سماع

مبنای حکایت‌های ذیل این الگو، پرسش و گفت‌وگو درباره سماع است. چنانچه ملاحظه شد در شواهد الگوهای دیگر نیز این پرسش و گفت‌وگو رواج دارد. اما تفاوتی در حکایت‌های این دسته است؛ در حکایت‌های این الگو، از سماع بیشتر به‌لحاظ تئوریک بحث شده‌است. موضوع این گفت‌وگوها و پرسش و پاسخ‌ها درباره چیستی سماع و ماهیت آن، دفاع از سماع و توجیه آن، اشعار شایسته مجالس، معنای اشعار قوّال، اجازه گرفتن برای برگزاری مجالس سماع یا شرکت در این مجالس، بیان آداب سماع و ... است. برای مثال در حکایتی مکرر و مشهور از جنید، به ادب سماع کردن با همدلان و یاران تأکید شده (جدول ۵، رساله‌های جامع، حکایت ۲۳)؛ پرهیز از ریا (جدول ۵، مشترک، حکایت ۴) و کتمان احوال (جدول ۵، رساله‌های جامع، حکایت ۱۲) از دیگر آدابی است که با حکایت‌های ذیل این الگو به آن‌ها اشاره شده‌است.

در این حکایت‌ها، صوفیان با گفت‌وگو درباره سماع و مسائل مربوط به آن، درباره مشروعیت سماع نظر می‌داده‌اند. به همین دلیل است که شخصیت مرکزی بسیاری از این حکایت‌ها، جنید است؛ چراکه از مشایخ اهل علم، در مقابل اهل صحو شناخته می‌شود. الگوی این حکایت به شکل (از صوفی درباره سماع پرسش می‌شود ← تک‌جمله بیان می‌شود/ گفت‌وگو درباره سماع شکل می‌گیرد) است. نمونه‌های زیر این الگو را بازمی‌نمایند:

> ذو النّون مصری را پرسیدند از آواز خوش. گفت: مخاطبات و اشارات است که خداوند آن را ودیعت نهاده‌است اندر مردان و زنان (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۶۹؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۳۸؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۰۱).

> روزی من [هجویری] اندر گرمای‌گرم به نزدیک وی اندر آمدم با جامه راه بشولیده. وی مرا گفت: یا ابالحسن، ارادت حالی مرا بگوی تا چیست. گفتم: مرا می سماع باید. اندر حال کس فرستاد تا قوّال را بیاوردند و جماعتی از اهل عشرت، و آتش کودکی و قوّت ارادت و حرقت ابتدا مرا اندر سماع کلمات مضطرب کرد. چون زمانی برآمد و سلطان و غلیان آن آفت اندر من کمتر شد، مرا گفت: چگونه بود مر تو را با این سماع؟ گفتم: ایّها الشّیخ، سخت خوش بودم. گفت: وقتی بیاید که این و بانگ کلاغ هر دو تو را یکسان شود. قوّت سمع تا آنگاه بود که مشاهدت نباشد. چون مشاهدت حاصل آمد، ولایت سمع ناچیز شد، و نگر تا این را عادت نکنی تا طبیعت نشود و بدان بازمانی (هجویری، ۱۳۹۶: ۲۵۸ ـ ۲۵۹).

جدول ۵. بسامد حکایت‌های الگوی پرسش و گفت‌وگو درباره سماع در رساله‌های جامع و تذکره‌ها با توجه به شماره صفحه و کلیدواژه‌های حکایت‌ها در متن

رساله‌های جامع	تذکره‌ها	مشترک	مجموع
۱. جنید/ خرّاز (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۱۱، ۳۰۵؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۵۲۵) ۲. ذوالنون (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۶۹؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۳۸؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۰۱) ۳. دارانی(سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۷۱؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۰۳، ۶۱۷؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۳۸ ـ ۴۳۹) ۴. دارانی(سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۷۱؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۰۳، ۶۱۷؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۳۸ ـ ۴۳۹) ۵. نهرجوری (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۷۱؛ قشیری،	۱. ابوحفص (سلمی، ۱۹۶۰: ۱۰۹؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۷۴۸) ۲. ابوالعباس بن مسروق (سلمی، ۱۹۶۰: ۲۳۴ – ۲۳۵) ۳. صبیحی (سلمی، ۱۹۶۰: ۳۳۲) ۴. ابوعمر زجاجی (سلمی، ۱۹۶۰: ۴۵۳) ۵. رودباری (سلمی، ۱۹۶۰: ۵۳۱) ۶. کتانی/ سماع العوام (سلمی، ۱۹۶۰: ۳۹۰) ۷. کتانی/ المستمع (سلمی، ۱۹۶۰: ۳۹۰)	۱. ذوالنون (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۷۱؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۳۴؛ ۲۷۶؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۰۱؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۲۹ – ۶۳۰؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۱۵۳) ۲. رودباری (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۷۲؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۳۹؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۹۰ – ۵۹۱؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۰۳؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۲۴؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۲۵)	۵۰ + [۲ حکایت دوالگویی]

رساله‌های جامع	تذکره‌ها	مشترک	مجموع
۱۳۷۴: ۶۰۲) ۶. شبلی (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۷۱ ـ ۲۷۲؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۳۶؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۰۲؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۹۰؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۳۰) ۷. ابن جریج (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۷۷؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۵۹۳؛ غزالی،۱۳۷۳: ۲/ ۵۸۶) ۸. رویم (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۸؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۰۴، ۶۱۴) ۹. رویم (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۸؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۰۴، ۶۱۴؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۳۸) ۱۰. ابوالقاسم مروان (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۸ ـ ۲۸۹؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۲۵) ۱۱. جنید/ سری سقطی (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۹۹) ۱۲. ملامتیان (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴) ۱۳. ابوبکر طاهر (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۳۵) ۱۴. جنید بن محمد (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۳۵) ۱۵. جریری (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۳۶؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۸) ۱۶. صعلوکی/ نصرآبادی (قشیری، ۱۳۷۴: ۱۰۴) ۱۷. قشیری/ ابوعلی دقاق (قشیری، ۱۳۷۴: ۳۷۶ ـ ۳۷۷) ۱۸. صعلوکی/ سلمی (قشیری : ۱۳۷۴، ۵۸۵ – ۵۸۶) ۱۹. خواص (قشیری، ۱۳۷۴: ۶۰۸) ۲۰. قشیری/ دقاق (قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۹ ـ ۶۲۰) ۲۱. هجویری (هجویری، ۱۳۹۶: ۲۵۸ ـ ۲۵۹) ۲۲. جنید/ جریری (هجویری، ۱۳۹۶: ۶۰۱) ۲۳. جنید/ مع من (غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۵۶)	۸. ابوعمرو (سلمی، ۱۹۶۰: ۴۵۳) ۹. احمد بن عطا (سلمی، ۱۹۶۰: ۵۳۱) ۱۰. یحیی بن معاذ (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۱۰/ ۶۱) ۱۱. بوعمرو نجید/بوعثمان (انصاری، ۱۳۶۲: ۳۷۷ – ۳۷۸). ۱۲. خواجه عبدالله/بوبکررازی (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۲۵) ۱۳. ابوسهل محمد بن سلیمان (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۸۵) ۱۴. احمد حنبل/ سماع (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۲۵۷) ۱۵. ابوسعید/ جنازه (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۹۱۹) [دوالگویی][1] ۱۶. ابوالقاسم رازی (سلمی، ۱۹۶۰: ۵۴۵) ۱۷. ذوالنون (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۳۵۴/۹) ۱۸. جنید (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۲۲۴/۱۰) ۱۹. راهب/ جنید (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۴۴۰ – ۴۴۱)	۳. رودباری (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۵۳، ۴۳۴؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۲۵). ۴. ابوعمر نجید/ نصرآبادی (قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۹؛خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۳۹؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۵۴؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۷۸۹) ۵. بوعبدالله بوذهل عصمی/ شبلی (انصاری، ۱۳۶۲: ۶۲۱ ـ ۶۲۲؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۵۷ ـ ۴۵۸) ۶. جنید (قشیری، ۱۳۷۴: ۶۰۰؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۴۰؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۴۶۲) ۷. رودباری (قشیری، ۱۳۷۴: ۷۲؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۲۵) ۸. ابوبکر فورک/ ابوعثمان مغربی (قشیری، ۱۳۷۴: ۸۲؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۴۸) [دوالگویی][2]	

چنانچه در جدول (۵) ملاحظه می‌شود با وجود آنکه از مشایخ مشهور تصوف در این الگو حکایت نقل شده‌است، پربسامدترین شخصیت، جنید با ۸ حکایت (حکایت شماره ۱، ۱۱، ۱۴، ۲۲، ۲۳ در رساله‌های جامع، شماره ۱۸ و ۱۹ در تذکره‌ها و شماره ۶ در دسته مشترک) است.

۳-٦. تنبّه و تذکّر شیخ

در این الگو، شیخ به مریدی که در سماع، یارای خویشتن‌داری ندارد، تذکّر می‌دهد و یا او را عتاب می‌کند. در بعضی از نمونه‌ها،

۱. این حکایت دارای الگوی سماع هنگام درگذشت نیز است و در بسامد نهایی حذف می‌شود.
۲. این حکایت دارای الگوی سماع هنگام درگذشت نیز است و در بسامد نهایی حذف می‌شود.

عتاب شیخ یا اطرافیان سبب درگذشت مرید می‌شود. همان‌طور که پیشتر اشاره شد، حالات صوفیان در سماع نیز دارای مراتبی است. نازل‌ترین مرتبه «تواجد» است و آن زمانی است که صوفی به تکلّف وجد بنماید، یعنی برای ریا و یا با اختیار، بانگ کند، بگرید و یا بیهوش شود؛ حکایت‌های ذیل رساله‌های جامع با هدف برحذر داشتن مریدان از این عمل و توجه دادن به مرتبه شیخ گردآوری شده‌اند (جدول ۶، رساله‌های جامع). این الگو به‌صورت (صوفی در حضور شیخ تواجد می‌کند ← شیخ/ دیگری به او تذکّر می‌دهد یا با عملی او را متنبّه می‌سازد ← صوفی می‌میرد.) روایت شده‌است. البته این الگو همیشه با مردن صوفی همراه نیست. یکی از حکایت‌های مشهور که با این الگو روایت شده‌است، حکایت جوانی است که در محضر جنید سماع می‌کرده‌است:

> جوانی با جنید اندر صحبت بود، هرگاه که چیزی بشنیدی از ذکر بانگ کردی. روزی جنید گفت: اگر نیز چنین کنی، صحبت [من] بر تو حرام گردد. پس از آن چون چیزی شنیدی صبر می‌کردی و تغیّر در وی [پدید] همی‌آمدی [و از بن هر موی قطره آب دویدی] روزی چیزی برخواند، بانگی کرد و بمرد (قشیری، ۱۳۷۴، ۶۱۰–۶۱۱؛ نیز ← سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۵؛ انصاری، ۱۳۶۲: ۵۷۵؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۹۵؛ غزالی، ۲/ ۶۵۴؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۴۴۹).

جدول ٦. بسامد حکایت‌های الگوی تنبّه و تذکّر شیخ در رساله‌های جامع و تذکره‌ها با توجه به شماره صفحه و کلیدواژه‌های حکایت‌ها در متن

رساله‌های جامع	تذکره‌ها	مشترک	مجموع
۱. ذوالنون/ بغداد (قشیری، ۱۳۷۴: ۶۰۹؛ سرّاج، ۱۹۱۴: ۱۸۶، ۲۸۹ ـ ۲۹۰؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۵۸ – ۴۵۹؛ ۳۱۳؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۳۵) ۲. موسیٰ (ع) (قشیری، ۱۳۷۴، ۶۰۹؛ سرّاج، ۱۹۱۴: ۱۸۶؛ خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۳۹؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۶۵۴/۲) ۳. ابوعثمان حیری (سرّاج، ۱۹۱۴: ۳۰۵ ـ ۳۰۶) ۴. پیامبر(ص) (خرکوشی، ۲۰۱۰: ۴۴) ۵. جهم دقّی (قشیری، ۱۳۷۴: ۱۰۲) ۶. مرید (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۹۵) ۷. درویش مضطرب (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۹۵–۵۹۶)	۱. شافعی (حافظ ابونعیم، بی تا: ۱۳۸/۹) ۲. جهم دقّی (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۳۱) ۳. حسن بصری (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۳۳) ۴. سری سقطی (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۳۴۰)	۱. درویش (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۳۷ ـ ۴۳۸؛ انصاری، ۱۳۶۲: ۵۷۵) ۲. جوان/ جنید (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۵؛ قشیری، ۱۳۷۴، ۶۱۰ ـ ۶۱۱؛ انصاری، ۱۳۶۲: ۵۷۵؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۹۵؛ غزالی، ۲/ ۶۵۴؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۴۴۹)	۱۳

عطار در بیان حکایت مکرر و مشهور جوان/ جنید نوآوری داشته و آن را به نحوی کاملاً بدیع به پایان رسانده‌است (جدول ۶، مشترک، حکایت شماره ۲):

> ... جوان خویشتن نگاه می‌داشت. تا حال به جایی رسید که طاقتش نماند، هلاک شد. **برفتند او را دیدند در میان دلق، خاکستر شده بود** (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۴۴۹).

۳-۷. دفاع از سماع/ صوفی اهل سماع

هستهٔ مرکزی این الگو، به شکل (با مجلس سماع/ مرید اهل سماع [شیخ] مخالفت می‌شود ← شیخ از سماع و سماع‌کننده دفاع می‌کند) است. گاه پس از مخالفت با سماع یا مرید اهل سماع، شیخ برای دفاع از سماع از ضمیر مخالف خبر می‌دهد که عملی

خارق‌العاده است. در بعضی از حکایت‌های این الگو، پس از دفاع شیخ، مخالف به موافق تبدیل می‌شود؛ بنابراین، شکل گسترش‌یافته آن به‌صورت (با مجلس سماع/ مرید اهل سماع [شیخ] مخالفت می‌شود ← شیخ از ضمیر مخالف خبر می‌دهد ← شیخ از سماع و سماع‌کننده دفاع می‌کند ← مخالف با سماع موافق می‌شود.) روایت می‌شود.

همان‌گونه که از شکل هسته و صورت گسترش‌یافته الگو دریافت می‌شود، در این الگو دو ویژگی دیده می‌شود که مؤلفان تذکره‌ها به آن‌ها علاقه داشته‌اند: یکی نسبت دادن عمل خارق‌العاده با خبر دادن شیخ از ضمیر مخالف و دیگری، قدرت‌نمایی شیخ با انجام این عمل خارق‌العاده و دفاع او از سماع که در مقابل، مخالفان نیز حقیر و ناتوان جلوه داده می‌شوند؛ ازاین‌رو، مؤلفان تذکره‌ها از این الگو استقبال و استفاده کرده‌اند. برای شکل هسته این حکایت، حکایتی به زبان عربی از *طبقات‌الصوفیه* سلمی، نمونه‌ای است که هر دو مرحله در آن آمده‌است:

> سَمِعَ أبوحمزه بعضَ أصحابِه، و هو یلومُ بعضَ إخوانِه علی إظهارِ وجدِه، و غلبه الحال عَلَیه، و إظهارِ سرِه فی مجلسٍ فیه بعضُ الأضدادِ. فقال أبوحمزه: أَقصِرْ یا أخی! فالوجدُ الغالبُ یسقطُ التمییزَ، و یجعلُ الأماکنَ کلَّها مکاناً واحداً، و الأعیانُ عیناً واحده. و لا لَوْمَ لِمَن غَلَبَ علیه وجدَه، فاضْطَرهُ إلی أن بِیدَیَه (سلمی، ۱۴۲۴: ۲۵۱ ـ ۲۵۲).

یکی دیگر از حکایت‌ها که شکل گسترش‌یافته الگو و سه مرحله اول در آن آشکار است، حکایتی از مجلس سماع ابوسعید است:

> نقل است که استاد [ابوالقاسم قشیری] سماع را معتقد نبودی. یک روز به در خانقاه شیخ [ابوسعید ابوالخیر] می‌گذشت. در خانقاه سماعی بود. بر خاطر استاد بگذشت که این قوم چنین فاش سماع می‌کنند و گرد در می‌گردند، در شرع عدالت ایشان باطل بود و گواهی ایشان بنشنوند. شیخ در حال کسی را از پس استاد بفرستاد که بگوی که: ما را در صف گواهان کی دیده‌ای؟ (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۷۷)[۱]

حکایتی که در آن خداوند به حضرت موسی(ع) وحی فرستاد که صوفی بانگ‌کننده را عتاب نکند، چراکه برای وجد به خداوند بانگ کرده‌است، شاهدی برای رخصت به تواجد در صورتی که بی‌اختیار باشد، است (جدول ۷، رساله‌های جامع، حکایت ۱)

جدول ۷. بسامد حکایت‌های الگوی دفاع از سماع/ صوفی اهل سماع در رساله‌های جامع و تذکره‌ها با توجه به شماره صفحه و کلیدواژه‌های حکایت‌ها در متن

رساله‌های جامع	تذکره‌ها	مشترک	مجموع
۱. حضرت حق (قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۶)	۱. ابوحمزه (سلمی، ۱۹۶۰: ۳۳۰ – ۳۳۱) ۲. ابوسعید/ کرامیان (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۹۱ ـ ۸۹۳) ۳. ابوسعید/ نظربازی (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۷۸ ـ ۸۷۹) ۴. قشیری/ ابوسعید (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۷۷)	۱. نصرآبادی/علی قوال (قشیری، ۱۳۷۴: ۳۶۵؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۵۴)	۶

همان‌طور که در جدول (۷) ملاحظه می‌شود، ۱ حکایت در رساله‌های جامع و در مقابل ۴ حکایت در تذکره‌ها نقل شده‌است که از این چهار حکایت ۳ نمونه به حکایت‌های ابوسعید اختصاص دارد.

۱. با توجه به لفظ «بر خاطر»، ابوسعید از ضمیر قشیری خبر یافته‌است.

۳-۸. رؤیا[۱]

یکی از شگردهای صوفیان برای اعتباربخشی به سماع، بیان حکایت‌هایی است که در آن صوفیان اجازه سماع یا رد و قبول آن را از پیامبر(ص) یا یکی از مشایخ خود دریافت کرده‌اند یا آدابی را از آنان در خواب فرا می‌گرفته‌اند؛ در حکایت ۱ در رساله‌های جامع به ادب آغاز و ختم سماع با *قرآن* اشاره شده‌است (جدول ۸). برخی از حکایت‌های ابلیس نیز با هدف نقد سماع بعضی از صوفیان آمده‌اند؛ مانند حکایت شماره ۲ در رساله‌های جامع که در آن ابوالحارث اولاسی در رؤیا، صوفیان را در سماع همراه با ابلیس مشاهده کرده‌است (جدول ۸). شکل این الگو به‌صورت (صوفی درباره سماع خواب می‌بیند← ازنظر پیامبر(ص)/ شیخ خود/ صوفی دیگر/ ابلیس درباره سماع آگاهی می‌یابد.) است.

> امام ابوبکر محمد بن احمد الواعظ السرخسی گفت که از خواجه احمد محمود صوفی شنودم که گفت: درویشی عزیز از اصحاب خانقاه من، بعد از وفات، شیخ ما ابوسعید، قدّس اللّه روحه العزیز، را به خواب دید ... که شیخ را گفتی: ای شیخ، تو در دنیا بر سماع ولوعی تمام داشتی، اکنون حال تو با سماع چیست؟ شیخ روی به وی کرد و گفت: از لحن‌های موصلی و لحن ارغنون/ آوای آن نگار مرا بی‌نیاز کرد. چون شیخ این بیت بگفت، آن درویش نعره‌ای بزد و از خواب بیدار شد و حالتی بر وی پدید آمد. چون ساکن شد و ما از وی حال بپرسیدیم ما را حکایت گفت (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۹۲۲).

جدول ۸. بسامد حکایت‌های الگوی رؤیا در رساله‌های جامع و تذکره‌ها با توجه به شماره صفحه و کلیدواژه‌های حکایت‌ها در متن

رساله‌های جامع	تذکره‌ها	مشترک	مجموع
۱. نظر پیامبر(ص) (قشیری، ۱۳۷۴: ۶۲۰) ۲. نظر ابلیس (قشیری، ۱۳۷۴: ۶۲۰؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۹۹ ـ ۶۰۰)	۱ نظر پیامبر(ص) (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۴۷۷) ۲ نظر ابوسعید (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۹۲۲	۱. رؤیای جنید (غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۵۳؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۳۳۸ – ۳۳۹)	۵

۳-۹. توبه

این الگو به‌صورت (مستمعی که صوفی نیست، سماع می‌کند ← توبه می‌کند [و صوفی می‌شود.]) روایت می‌شود و حکایت‌های آن را در دو دسته می‌توان جای داد. در دسته اوّل مستمعان با شنیدنِ اتفاقیِ محتوایی مانند آیات *قرآن*، توبه می‌کرده‌اند و در دسته دیگر مستمع که بیشتر از او با عنوان قوّالِ مست یاد شده، به مجلس سماع یکی از مشایخ راه یافته و در آنجا توبه کرده‌است. شاهدی برای دسته اول حکایتی از محمد مسروق بغدادی است:

> محمّد مسروق بغدادی گفت که من در ایّام جاهلیّت خود شبی مست بیرون آمدم و این بیت را به لحن می‌خواندم: بِطیزناباذ کَرْمٌ ما مَرَرْتُ بِه/ اِلاّ تَعَجَّبْتُ مِمّن یَشْرَبُ الماءَ. در «طیزناباد» تاکی است که من از کنارش نگذشتم مگر آن که از نوشندگان آب در شگفت شدم. و از گوینده‌ای شنیدم که می‌گفت: و فی الجَحیمِ حَمیمٌ ما تَجَرَّعَهُ/ خَلْقٌ، فأبقی له فی الجوفِ أمعاء در دوزخ آب گرمی است که چون از گلو فرو رود، روده‌ها را در جوف نابود کند. و بدین سبب توبه کردم و به علم و عبادت مشغول گشتم (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۹۷؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۳۳).

برای دسته دوم می‌توان به حکایت توبه قوال در مجلس سوسی در یکی از حکایت‌های *طبقات‌الصوفیه* انصاری اشاره کرد:

---

۱. الگوی ۸ تا ۱۳ از الگوهای کم‌بسامد به شمار می‌روند و بهتر است با یافتن شواهد بیشتر درباره آن‌ها نظر داد.

[ابوبکر السوسی] شبی خواست که ما را کسی باید که چیزی برخواند. لختی جستند نیافتند، و شیخ بوبکر حریص بود بر سماع همچون مشایخ، طلب می‌کرد. ازبس‌که وی بگفت که کسی باید ما را که چیزی بخواند، یکی گفت: ای شیخ، کسی نمی‌یاویم مگر درین برزن برنایی‌ست مطرب، ار باید تا وی را بخوانیم؟ آن کس به طیبت گفته بود. شیخ گفت باید، روید و بخوانید. رفتند وی را آوردند. وی چیزی خورده بود، نه به جای خود، بنشاندند و وی برخواند: القَوْمُ إخوانُ صدقٍ بَیْنَهُم نَسَبٌ. کاری بخاست از نیکویی و خوشی وقت، همه خوش گشتند و شیخ در شورید. چون فارغ شدند از سماع، آن مطرب را زور آورد و قذف افتاد بر سجّاده‌ی پیر. پیر گفت: هیچ‌چیز مگویید. همچنان سجاده درپیچید تا به‌جای خود آید و بپراکندند و جای دیگر بخفتند. چون وقت روز بود، مطرب با هوش آمد و به جای خود آمد و بنگریست، خود را در سجّاده دید پیچیده و در صفّه قندیل آویخته، متحیّر بماند و بانگ برآورد که از بهر خدای را این چه حالت است و من ایدر چون افتادم؟ یکی فراز آمد و وی را بگفت از حال وی که چه بود و چون رفت. وی آن بیرایه خود بشکست و توبه کرد و جامه بدرید، مرقّع درپوشید و از جمله اصحابنا شد. و چون پیر از دنیا برفت، پیر خانقاه وی را بنشاندند از روزگار نیکو و معاملت نیکو که ورزیده بود (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۷۹ ـ ۵۸۰).

جدول ۹. بسامد حکایت‌های الگوی توبه در رساله‌های جامع و تذکره‌ها با توجه به شماره صفحه و کلیدواژه‌های حکایت‌ها در متن

رساله‌های جامع	تذکره‌ها	مشترک	مجموع
۱. محمد مسروق (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۹۷؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۳۳) ۲. عمر بن خطّاب (هجویری، ۱۳۹۶: ۵۷۴)	۱. قوّال/ سوسی (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۷۹ ـ ۵۸۰) ۲. قوّال در مجلس ابوسعید (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۸۸ ـ ۸۸۹)	۱. فضیل عیاض (قشیری، ۱۳۷۴، ۲۸؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۱۴۹ ـ ۱۵۰؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۹۴ ـ ۹۵) ۲. داود طایی (قشیری، ۱۳۷۴: ۳۵؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۲۶۱)	۶

یکی از مسائل آموزشی مهم هنگام بیان این حکایت‌ها، توجه دادن به فهم متفاوت مستمع است که سبب توبه او می‌شده‌است؛ برای مثال سرّاج هنگام نقل حکایت محمد مسروق و هجویری هنگام نقل حکایت عمر بن خطّاب (جدول ۹، رساله‌های جامع، حکایت ۱ و ۲) به این مهم توجه داده‌اند.

۳-۱۰. درنگرفتن سماع

گاه وجود مانعی سبب برگزار نشدن مجلس سماع یا گرم نشدن صوفیان در آن می‌شده‌است. در این مواقع پیر یا شیخ با فراستی که داشت دلیل آن را می‌فهمید و به صوفیان تذکر می‌داد: مجلس سماع درنمی‌گیرد ← یکی از صوفیان/ شیخ علّت را درمی‌یابد.

از او [ابوسعید] می‌آید که یک روز سماعی بود. هرچند قوّال جهد کرد درنگرفت. شیخ خادم را بخواند و عصا بدو داد و گفت: این را بر مثال صورتی کن و بیارای چنان که کسی نداند و چادری در پوش و بر گوشه بام بنه. خادم چنان کرد. در حال نعره آن قوم بر عیّوق رسید و فریاد از همه برآمد و خرقه‌ها در میان افتاد. چون روز به آخر رسید شیخ گفت: ای خادم برو و پرده از روی کار برگیر تا صوفیان بدانند که نعره بر کجا زده‌اند (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۹۵).

جدول ۱۰. بسامد حکایت‌های الگوی درنگرفتن سماع در رساله‌های جامع و تذکره‌ها با توجه به شماره صفحه و کلیدواژه‌های حکایت‌ها در متن

رساله‌های جامع	تذکره‌ها	مشترک	مجموع
۱. پیر شیرازی (قشیری، ۱۳۷۴، ۳۵۹)	۱. دقی و سمیعی (انصاری، ۱۳۶۲: ۵۰۵ ـ ۵۰۶) ۲. ابوسعید/ جهد قوال (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۹۵)	–	۳

۳-۱۱. سرزنش

صوفیان در این الگو به لزوم سماع آواز خوش از حیث زیبایی آن توجّه داده‌اند؛ بنابراین در حکایت‌های ذیل این الگو بـه پـروردن ذوق برای رسیدن به حظ روحانی در سماع تأکید شده‌است (غزّالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۵۱). شیخ درمی‌یابـد کـه شخصـی درکـی از آواز خوش ندارد ← آن شخص را سرزنش می‌کند.

مردی بر اسرافیل، استاد ذوالنّون مصری، رفت، او را دید که انگشت بر زمـین مـی‌زد و بیتـی مـی‌سـرایید. وی را گفت: چیزی دانی؟ گفت: نه. گفت: دل نداری (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۸؛ غزالی، ۲/ ۶۵۱)

جدول ۱۱. بسامد حکایت‌های الگوی درنگرفتن سماع در رساله‌های جامع و تذکره‌ها با توجه به شماره صفحه و کلیدواژه‌های حکایت‌ها در متن

رساله‌های جامع	تذکره‌ها	مشترک	مجموع
۱. اسرافیل (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۸۸؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۲/ ۶۵۱) ۲. شافعی/اسماعیل علیه (قشیری، ۱۳۷۴: ۵۹۷)	–	–	۲

۳-۱۲. امتحان صدق صوفی

خلوص نیّت و دوری از ریا و تواجد یکی از آموزه‌های مهم تصوّف است و مجالس سماع از مکان‌هـایی بـوده کـه میـزان صـدق مریدان در آن سنجیده می‌شده‌است. از نظر مشایخ تصوّف، صوفی در مجالس سماع نباید از روی ریا، بـه آشـکار کـردن حـالات بپردازد. یعنی نباید برای جلب توجّه دیگر صوفیان تواجد کند و اعمالی مانند گریستن و پای‌کـوبی، رقـص و ... انجـام دهـد. ایـن اعمال یا باید بی‌اختیار باشند یا اگر از روی اختیار هستند، با استناد به حدیث نبوی که «فإنْ لم تَبکـوا فَتَبـاکوا» (قشـیری، ۱۳۷۴: ۹۹)، باید برای جلب احوال نیکو انجام شوند؛ ازاین‌رو آنان پیشنهادهایی برای امتحان راستی گفتار صـوفیان مـی‌داده‌انـد: صـوفی اظهار تواجد می‌کند ← شیخ با پیشنهاد عملی، راستی او را می‌آزماید.

مردی در مجلس شبلی زعقه‌ای بزد. [شبلی] او را در دجله انداخت. گفت: اگر صادق است، چـون موسـی برانـد و اگر کاذب است، چون فرعون غرق شود (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۲۳۶؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۶۷۷).

جدول ۱۲. بسامد حکایت‌های الگوی درنگرفتن سماع در رساله‌های جامع و تذکره‌ها با توجه به شماره صفحه و کلیدواژه‌های حکایت‌ها در متن

رساله‌های جامع	تذکره‌ها	مشترک	مجموع
۱. پسر یکی از ملوک عجم (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۳۷؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۶۱۸ ـ ۶۱۹؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۸۵) ۲. ابویزید/ تحمل وزن (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۴۵۸)	۱. ابن سیرین (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۲/ ۲۶۵)	۱. شبلی (خرگوشی، ۲۰۱۰: ۲۳۶؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۶۷۷)	۴

۳-۱۳. سماع هنگام درگذشت

این الگو، مشابه با الگوی اوّل (درگذشت صوفی) است، با این تفاوت که در الگوی اوّل سماع کردن سبب درگذشت می‌شود اما در این الگو، صوفی هنگام وفات از اطرافیان خود می‌خواهد تا برای او سماع کنند یا خود سماع می‌کند. بخش دیگر حکایت‌های ذیل این الگو، شامل حکایت‌های عرس می‌شود. در این رسم، صوفیان در شب‌هایی مانند چهلم و سالگرد، برای صوفی درگذشته مجلسی موسوم به عرس برگزار می‌کرده و در آن سماع می‌کرده‌اند: هنگام درگذشت صوفی است/ مجلس عرس است ← صوفی چیزی می‌خواند/ برای او سماع می‌کنند.

ابومحمّد هروی گوید به نزدیک شبلی بودم آن شب که از دنیا بیرون شد، همه شب این بیتها همی‌گفت: کلُّ بَیتٍ أَنْتَ ساکنُه/ غَیْرُ مُحْتاجٍ الَی السُّرُجِ/ وَجْهُکَ الْمَأمُولُ حُجَّتُنَا/ یَوْمَ یَأتِی النّاسُ بالحُجَجِ (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۰۹، ۲۵۱؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۵۲۴؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۶۸۸).

جدول ۱۳. بسامد حکایت‌های الگوی سماع هنگام درگذشت در رساله‌های جامع و تذکره‌ها با توجه به شماره صفحه و کلیدواژه‌های حکایت‌ها در متن

رساله‌های جامع	تذکره‌ها	مشترک	مجموع
–	۱. عثمان بن مظعون (حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۱/ ۱۰۶) ۲. ابوسعید/ جنازه (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۹۱۹) [دوالگویی][1]	۱. شبلی (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۰۹، ۲۵۱؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۵۲۴؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۶۸۸) ۲. جنید (قشیری، ۱۳۷۴: ۵۲۳؛ حافظ ابونعیم، بی‌تا: ۲۶۴/۱۰؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۴۶۵)[2] ۳. ابوعثمان مغربی (قشیری، ۱۳۷۴: ۸۲؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۴۸) [دوالگویی]	۵ [+۲ حکایت دوالگویی]

۴. بسامد حکایت‌ها در متون

با توجه به الگوهای گردآوری‌شده و جدول‌های هریک آشکار شد که الگوهای اول تا هفتم بسامد بالایی در حکایت‌های سماع دارند. برای آسان شدن مقایسه بین الگوها در جدول (۱۴) تعداد همه آن‌ها با توجه به نام الگو و دسته‌های آثار بیان‌شده، آورده شده‌است. در مجموع ۴ حکایت دوالگویی در حکایت‌ها شناسایی شد که با توجه به کلیدواژه‌های داده‌شده در جدول‌ها عبارتند از: شتران/حادی (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۷۱–۲۷۰؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۵۸۳–۵۸۴؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۵۹۸–۶۰۰؛ غزالی، ۱۳۷۳: ۳/ ۲۷۴) دارای دو الگوی درگذشت و وجد و تواجد، ابوحفص حداد (قشیری، ۱۳۷۴: ۱۱۰؛ هجویری، ۱۳۹۶: ۱۹۰، عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۴۰۲) دارای دو الگوی وجد و تواجد و دریافت دیگر؛ ابوسعید/ جنازه (عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۹۱۹) دارای دو الگوی پرسش و گفت‌وگو و سماع هنگام درگذشت؛ ابوبکر فورک/ ابوعثمان مغربی (قشیری، ۱۳۷۴: ۸۲؛ عطار، ۱۳۹۷: ۱/ ۸۴۸) دارای دو الگوی پرسش و گفت‌وگو و سماع هنگام درگذشت. برای پرهیز از تکرار حکایت‌ها در بسامدگیری نهایی این چهار حکایت حذف شدند و ۲۴۵ حکایت در جدول پایانی قرار گرفت (جدول ۱۴).

۱. این حکایت دارای الگوی پرسش و گفت‌وگو نیز است و در بسامد نهایی حذف می‌شود.
۲. این حکایت دارای الگوی پرسش و گفت‌وگو نیز است و در بسامد نهایی حذف می‌شود.

جدول ١٤. بسامد الگوهای روایی صوفیان در حکایت‌های سماع

الگو	رساله‌های جامع	تذکره‌ها	مشترک در دو دسته از آثار	مجموع
۱. درگذشت صوفی	۱۸	۱۴	۵	۳۷
۲. وجد و تواجد صوفی	۴۳	۲۸	۱۰	۸۱
۳. دریافتی دیگر برحسب احوال درونی	۸	۱۴	۴	۲۶
۴. عمل خارق‌العاده	۱	۹	۱	۱۱
۵. پرسش و گفت‌وگو درباره سماع	۲۳	۱۸	۷	۴۸
۶. تنبه و تذکر شیخ	۷	۴	۲	۱۳
۷. دفاع از سماع	۱	۴	۱	۶
۸. رؤیا	۱	۳	۱	۵
۹. توبه	۲	۲	۲	۶
۱۰. درنگرفتن سماع	۱	۲	–	۳
۱۱. سرزنش	۲	–	–	۲
۱۲. امتحان صدق صوفی	۱	۱	۲	۴
۱۳. سماع هنگام درگذشت	–	۱	۲	۳
مجموع	۱۰۸	۱۰۰	۳۷	۲۴۵

۵. نتیجه‌گیری

پراپ (۱۳۹۷) در اثر مشهور خود که به *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* ترجمه شده‌است، برای قصه‌های عامیانه روسی، الگوی روایی کشف کرده‌است که در قصه‌هایی مراحلی از الگوی کلی کاسته می‌شود یا در مراحل آن جابه‌جایی‌هایی صورت می‌گیرد. در این پژوهش، با توجه به ماهیت حکایت‌های سماع در آثار بررسی‌شده که بیشتر کوتاه هستند، بهتر آن بود که به کشف الگوهای متفاوت پرداخته شود. ابتدا ۲۴۹ حکایت از منتخبی از متون تعلیمی و تذکره‌ای متعلق به سده ۴ تا ۶ ه.ق استخراج و سپس به کشف الگوهای روایی آن‌ها پرداخته و آشکار شد که صوفیان از الگوهای روایی متنوعی برای نقل حکایت‌های سماع بهره گرفته‌اند. ۴ حکایت از دو الگو پیروی می‌کردند و از بسامد نهایی در جدول (۱۴) کنار گذاشته شدند. تعدادی از الگوهای کشف‌شده در این پژوهش، از بسامد بالایی در متون برخوردارند و حکایت‌های نقل‌شده در ساختار روایی آن‌ها، از ده نمونه تا بیش از هشتاد نمونه در متون است. این الگوها عبارت‌اند از درگذشت صوفی (۳۷ حکایت)، وجد و تواجد صوفی (۸۱ حکایت)، دریافتی دیگر برحسب احوال درونی (۲۶ حکایت)، عمل خارق‌العاده (۱۱ حکایت)، پرسش و گفت‌وگو دربارهٔ سماع (۴۸ حکایت) و تنبّه و تذکر شیخ (۱۳ حکایت). تعدادی از الگوها نیز بسامد اندکی در متون دارند، اما حکایت‌هایی نیز با آن‌ها مکرر شده‌اند که در جدول (۱۴) مجموع آن‌ها آمده‌است.

در این پژوهش نشان داده شد که بیشتر الگوهای پربسامد هسته‌ای مرکزی و شکلی گسترش‌یافته دارند و غالباً شکل گسترش‌یافتهٔ آن‌ها با توصیف و سخن گفتن دربارهٔ تجربهٔ سماع همراه است. همچنین بیان شد که نوع اثر تألیفی در بهره‌گیری مؤلف از الگوهای خاص تأثیر دارد. رساله‌های جامع که بیشتر با هدف آموزش مریدان تألیف شده‌اند از حکایت‌هایی بهره برده‌اند که جنبهٔ آموزشی آن‌ها در مقایسه با الگوهای دیگر بیشتر است، مانند درگذشت صوفی، وجد و تواجد صوفی، پرسش و گفت‌وگو دربارهٔ سماع و تنبّه و تذکر شیخ. آنان در این دسته از آثار، نکات تعلیمی بسیاری را برای نقل و بیان حکایت مدنظر داشته‌اند که از

جملهٔ آن‌ها می‌توان به درجات و اقسام مستمعان، دوری از تواجد و ریا، لزوم رعایت صدق و ... اشاره کرد. در تذکره‌ها با توجه به ماهیت این دسته از آثار که با هدف ذکر احوال مشایخ، توجیه سماع و مشروعیت‌بخشی به آن تألیف شده‌اند، مؤلّف بر قدرت، جایگاه و فهم متفاوت مشایخ تأکید دارد؛ ازاین‌رو، در این دسته از آثار افزون بر الگوهای رایج در رساله‌های جامع، مؤلّفان از الگوهای دریافتی دیگر برحسب احوال درونی و عمل خارق‌العاده بهره برده‌اند. همچنین الگوی دفاع از سماع/ صوفی اهل سماع، که در یکی از اشکال گسترش‌یافتهٔ آن، مرحلهٔ عمل خارق‌العاده به آن افزوده می‌شود، در تذکره‌ها شواهدی دارد. افزون بر آن، گاه نحوهٔ روایت حکایت‌های واحد اما مکرر نیز با توجه به آنکه مؤلف رساله‌ای جامع فراهم آورده باشد یا تذکره تألیف کرده باشد، فرق دارد. در این میان عطار یکی از کسانی است که در بیان این نوع از حکایت‌ها نوآوری‌هایی داشته‌است.

بررسی الگوهای روایی در حکایت‌های سماع، همچنین نشان داد که صوفیان از الگوهای روایی خاصی برای نقل حکایت‌های بعضی از مشایخ مشهور بهره گرفته‌اند. در حکایت‌های گردآوری‌شده در این مقاله، حکایت‌های جنید، شبلی و ابوسعید بیش از دیگر مشایخ بسامد دارند. با توجه به توصیف‌های صوفیان از شخصیت این سه، نشان داده شد که صوفیان برای جنید با الگوی پرسش و گفت‌وگو، برای شبلی با الگوی وجد و تواجد و دریافتی دیگر برحسب احوال درونی و برای ابوسعید با الگوی دریافت دیگر و دفاع از سماع حکایت‌پردازی کرده‌اند.

۶. پیشنهادهای پژوهش

همان‌طور که مشاهده شد بسیاری از الگوها، شکل گسترش‌یافته الگوهای ساده‌تری هستند. می‌توان با بررسی حکایت‌های آثار متأخرتر، اشکال گسترش‌یافته‌تری از این حکایت‌ها را با مراحل متعددتر در متون ردیابی و بررسی کرد. این بررسی ساختاری نشان می‌دهد که ذهنیت روایی و داستان‌پردازانه صوفیان برای داستان‌پردازی حکایت‌های سماع تحت تأثیر محیط فرهنگی و اندیشه مؤلف در سده‌های بعد چه تغییرات و پیچیدگی‌هایی یافته‌است.

منابع

انصاری، خواجه عبداللّه، (۱۳۶۲)، *طبقات‌الصّوفیه*، مقابله و تصحیح محمّد سرورمولایی، تهران: توس.

بامشکی، سمیرا، (۱۳۹۰)، *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*، تهران، هرمس.

پراپ، ولادیمیر، (۱۳۹۷)، *ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان*، ولادیمیر پراپ، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران، توس، چاپ پنجم.

پورجوادی، نصراللّه، (۱۳۸۱)، *دو مجدّد: پژوهش‌هایی درباره محمد غزّالی و فخر رازی*، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.

پورجوادی، نصراللّه، (۱۳۸۷)، «ادبیات تصوف»، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، ج ۱۵، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

پورجوادی، نصراللّه، (۱۳۹۶)، «سماع»، *دانشنامه جهان اسلام*، ج ۲۴، تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی.

پورجوادی، نصراللّه، (۱۳۶۷)، «دو اثر کهن در سماع (از ابوعبدالرحمن سلمی و ابومنصور اصفهانی)»، *معارف*، دوره پنجم، شماره ۳، آذر ـ اسفند، صص ۳ ـ ۷۸.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۹۴)، *دیدار با سیمرغ (شعر و عرفان و اندیشه‌های عطّار)*، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

جلالی‌پور، بهرام، (۱۳۹۱)، *ریخت‌شناسی قصه‌های اساطیری و پهلوانی شاهنامه فردوسی بر اساس روش ولادیمیر پراپ*، تهران، افراز.

حافظ ابی‌نعیم، احمد بن عبداللّه الأصفهانی، (بی‌تا)، *حلیةالاولیاء و طبقات‌الاصفیاء*، ج ۱، ۲، ۴، ۶ – ۱۰، بیروت: دارالفکر.

خدیش، پگاه، (۱۳۸۷)، *ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی*، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

الخرکوشی، عبدالملک بن أبی‌عثمان النیسابوری (۲۰۱۰)، *تهذیب‌الأسرار فی آداب‌التّصوف*، تحقیق محمّد أحمد عبدالحلیم، القاهره: مکتبة الثقافة الدینیة.

السّراج الطّوسی، ابی‌نصر عبداللّه بن علی، (۱۹۱۴)، *اللّمع فی التّصوف*، قد اعتنی بنسخه و تصحیحه رنولد الن نیکلسون، تهران: انتشارات جهان [افست از روی چاپ لیدن، بریل].

سلمی، عبدالرحمن، (۱۹۶۰)، *طبقات‌الصوفیه*، مقدمه از یوهانس پدرسن، لیدن: بریل.

عطار، فریدالدّین، (۱۳۹۷)، *تذکرةالاولیاء*، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات: محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

غزّالی، ابوحامد، (۱۳۷۵)، *احیاء علوم‌الدین*، ترجمه مؤیدالدّین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خدیوجم، ج ۱، چاپ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی.

غزّالی، ابوحامد، (۱۳۷۳)، *احیاء علوم‌الدین*، ترجمه مؤید الدّین محمّد خوارزمی، به کوشش حسین خدیوجم، ج ۲، چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.

قدیریان، اندیشه، تقوی، محمد، (۱۳۸۷)، «ویژگی‌های ساختاری و روایتی حکایت‌های مشایخ در مثنوی‌های عطار»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، بهار، شماره ۱۶۰، صص ۱۱۵ – ۱۳۶.

القشیری النیسابوری، ابوالقاسم عبد الکریم بن هوازن، (۱۳۷۴)، *الرّسالة القشیریّة*، تحقیق الدکتور عبدالحلیم محمود و الدکتور محمود بن شریف، قم: بیدار.

القشیری، ابوالقاسم عبد الکریم، (۱۳۷۴)، *ترجمه رساله قشیریه*، ترجمه ابوعلی احمد بن حسن عثمانی، با تصحیحات و ادراکات بدیع الزمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

نرم‌افزار عرفان ۳

هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان، (۱۳۹۶)، *کشف المحجوب*، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، چاپ دهم، تهران: سروش.

References:

Abu No’aym al-Isfahāni, Hāfez (n.d.). *Hilyat al-Awliyā' wa Tabaqāt al-Asfiyā'*. vols 1, 2, 4, 6 – 10, Beirut: Dār al-fekr. [In Arabic].

al-Qazāli, Abu Hāmed (1994). *Ehyaˀe ˀolum al-din.* tr.Moˀyyed *al-din Mohammad X*ārazmi. ed. Hossein Xadivjam, vol. 2. 2nd ed. Tehran: Elmi va Farhangi. [in Persian].

al-Hojviri,ʾAbu al-Hasan ʾAli ibn ʾOsmān (2017). *Kašf al-Mahjub*. ed. Mahmud Ābedi. 10th ed. Tehran: Soruš. [in Persian].

al-Qušeyri, ʾAbd al-Karim ibn Havāzin Abu al-Qāsem (1995). *Al-Risālat al-Qušayriyya*. ed. Abdolhalim Mahmud and Mahmud ibn Šarif. Qom: Bidār. [in Arabic].

al-Qušayri, ʾAbd al-Karim ibn Havāzin Abu al-Qāsem (1995). *Al-Risāla al-Qušayriyya*. translated by Abu Ali Ahmad ibn Hasan ʾOsmāni. ed. Badiʾ *al-zam*ān Foruzānfar. 4th ed. Tehran: Elmi va Farhangi. [in Persian]

Ansāri, Xāje abdollāh (1983), *Tabaqāt al-sufiyyah*. ed. Mohammad Sarvar Mowlāyi. Tehran: Tus. [in Persian].

Attār, Farid al-din (2018). *Tazkerat al-Awliyā*ʾ. ed. Mohammad Reza Šafiʾi Kadkani. Tehran: Soxan. [in Persian].

Bāmeški, Samirā (2011). *Revāyat-šenāsi-ye dāstān-hāye Masnavi* (Narratology of the Narratives of Mathnavi). Tehran: Hermes. [In Persian].

Qadiriyān, Andiše (2008). "Vižegi-hāye sāxtāri va revāyatiye hekāyat-hāye mašāyex dar masnavi-hāye Attār (Structural and narrative features of the šeix's tales in Attār's Mathnavis)". *Majalleye Dāneškadeye adabiyāt va olum ensāni-ye Mašhad (The publication of the faculty of letters and humanities of Ferdowsi university of Mašhad)*. Spring. no. 160. p 115 – 136. [in Persian].

Jalālipur, Bahrām (2012). *Rixt-šenāsiye qessehāye asātiri va pahlavāni (Morphology of mythological tales)*. Tehran: Afrāz. [In Persian].

Xadiš, Pegāh (2008). *Rixt-šenāsiye afsāne-hāye jāduyi (Morphology of magical legends)*. Tehran: Šerkat-e entešārāt-e Elmi va Farhangi. [In Persian].

Xarguši, ʾabd al-malek ibn ʾabi ʾOsmān (2010). *Tahzib al-ʾasrār fi ādāb-e al-Tasavof*. ed. Mohammad Ahmad abd al-Halim. Cairo: Al-Thaqāfat al-Diniyyah. [in Arabic].

Purjavādi, Nasrollāh (1988). "Do asar-e kohan dar samāʾ (two old texts abut samāʾ)". *Maʾāref*. no. 3. p 3 – 78. [In persian].

Purjavādi, Nasrollāh (2002). *Do Mojadded (two Renewers of Faith: studies on Gazzāli and faxruddin-e Rāzi)*. Tehran: Tehran university press. [In persian]

Purjavādi, Nasrollāh (2008). "Adabiyāt-e Tasavvof (literature of Tasavvof)". *Dāyeratolmāʾāref-e eslāmi (The Great Islamic Encyclopedia)*. ed. Kāzem Musavi Bojnurdi. vol. 15. Tehran: Center of The Great Islamic Encyclopedia. [In persian].

Purjavādi, Nasrollāh (2017). "Samāʿ" *Dānešnāme-ye Jahān-e Eslām (Encyclopedia of the World of Islam)*. vol. 24. Tehran: Center of The Great Islamic Encyclopedia. [In persian].

Propp, Vladimir Yakovlevich (2018). Rixt-šenāsiye qesse-hāye pariyān (*Morphology of the folktale)*. tr. Fereydun Badreʾi. Tehran: Tus. [In persian].

Purnāmdāriyān, Taqi (2015). *Didār bā Simurq (The vision of simurq)*. Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies. [In Persian].

Sarrāj Tusi, Abu Nasr abadollāh ibn Ali (1914). *Al-Lomaʾ fi al-Tasawuf*. ed. Reynold Alleyne Nicholson. Tehran: Jahān. [offset] [in Arabic].

Solami, Abu Abd al-Rahmān (1960). Tabaqāt al-sufiyyah. ed. Johannes Pedersen. Leiden: Brill. [in Arabic].

Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

An Introduction to the Newly found Manuscript of HizārHikāyat-iSufīyān [The Thousand Tales of Sufis] and Its Author

Mahmood Nadimi Harandi

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran. E-mail: nadimi@pnu.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.63928.3726

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 10 October 2024
Received in revised form 01 July 2025
Accepted 26 November 2024
Published online 22 July 2025

Keywords:
Sufi stories, HizārHikāyat-iSufīyān, IsmàīlibnAbīMansur Tusī, codicology.

ABSTRACT

The book "HizārHikāyat-iSufīyān" was edited based on three manuscripts and published in 2019.Its fourth manuscript was introduced in an article in 1401.But until now, the name of its author has been shrouded in mystery.In this article, by identifying another manuscript of this book, some ambiguities related to this text are clarified.The newly found manuscript of HizārHikāyat-iSufīyān is preserved in the Malik Library with the number 1044, which is in Nastàliq script and was probably written in the 11th centuryAH. According to this manuscript, the author of HizārHikāyat-iSufīyān is IsmàīlibnAbīMansur ibnIsmàīlTusī, who lived at least until 526 AH. HizārHikāyat-iSufīyān was probably written in the first half of the 6th century, around the years 525 to 535 AH. It is also emphasized thatthe latest manuscripts may have been written from the old and authentic versions and have exceptional information in them and compensate and complete the ambiguities or omissions of the old versions, and therefore their use in correcting the texts is efficient and necessary. In the end, considering the discovery of two other manuscripts of the book of The Thousand Tales of the Sufis - each of which has special features and privileges, especially those that eliminate the omissions and errors of the printed text - and also with the clarification of the name of its author, it is reminded that the time has come for this valuable old text to be edited, printed and published again.

Cite this article: Nadimi Harandi, M. (2025). An Introduction to the Newly found Manuscript of HizārHikāyat-iSufīyān [The Thousand Tales of Sufis] and Its Author. *Persian Language and Literature*, 78 (251), 28-51. http:/doi.org/10.22034/perlit.2025.63928.3726

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

The book *Hezār Hekāyat-e Sufiyān* was edited based on three manuscripts and published in 2019. Its fourth manuscript was introduced in an article in 2022. Unfortunately the name of this book does not appear in any of its known manuscripts. Iraj Afshar initially called it *Hezār Hekāyat-e Sufiyān o Sālehān* based on its content (Afshar, 1997) and later, in Persian manuscripts in facsimile, he gave the title of the book *Hezār Hekāyat-e Sufiyān* (Afshar, 2003). Hamed Khatamipour also gave the book the same title. Furthermore, the text of the book does not explicitly mention the time of its composition, but based on evidence within the text, it has been considered to have been written in the second half of the sixth century AH. The name of its author was also unknown until now. In the present article, the fifth manuscript and the name of its author are introduced for the first time, and the date of its composition is also estimated more precisely.

Review of Literature and Methodology

For the first time in 1990, M. Bayram, a Turkish Persian scholar and professor at the Seljuk University of Konya, introduced two manuscripts of the book Hezār Hekāyat-e Sufiyān (Bayram, 1990). Six years later, in 1997, Iraj Afshar introduced the third manuscript in an article titled *Hezār Hekāyat-e Sālehān o Sufiyān* (Afshar, 1997). In 2003, Iraj Afshar and Mahmoud Omidsalar printed and published the Kabul manuscript in the Persian manuscripts in facsimile. After that, Hamed Khatamipour critically edited it based on all three known manuscripts and published it in Tehran in 2010. Hamed Khatamipour recently introduced the fourth manuscript of this book in an article titled "A Newly-Found manuscript *of Hezār Hekāyat-e Sufiyān* (Khatamipour, 2022). This research consists of two parts: the first part deals with the introduction and description of the newly-found manuscript of Hezār Hekāyat-e Sufiyān. This part of the research was conducted with a case description approach and the characteristics and features of the newly discovered manuscript were analyzed and introduced in a classified manner. The second part deals with the introduction of the author of *Hezār Hekāyat-e Sufiyān*. This part of the research was conducted using a historical-documentary method. By identifying ancient sources in which the author of *Hezār Hekāyat-e Sufiyān* is mentioned and citing them, the subject was examined and analyzed. The reasoning method in this part of the research is inductive reasoning, that is, by collecting scattered and detailed information and then examining, analyzing, and comparing them, general contents were deduced.

Discussion and Conclusion

Part One: An Introduction to the Newly Discovered Manuscript of ***Hezār Hekāyat-e Sufiyān***: The newly-found manuscript of Hezār Hekāyat-e Sufiyān is preserved in the Malek National Library and Museum Institution under the number 1044. This manuscript is written in Nastaliq script and consists of 417 leaves measuring 12.9 x 24.5 centimeters. One leaf is probably missing from the beginning, and for this reason the name of the book is unknown. This manuscript lacks a colophon, and therefore the name of the scribe and the date and place of writing are unknown, but based on the appearance of the manuscript, it is believed to have been written during the Safavid era, in the 11th century AH(Afshar and others, 1975: 389; Derayati, 2010: 3/552). Although the name of the book remains unknown due to the likely loss of an initial leaf of the manuscript, fortunately the author's name is recorded on the first existing leaf of the manuscript, and for this reason it is of great value and importance.

Part Two: An Introduction to the Author of ***Hezār Hekāyat-e Sufiyān***: The first extant leaf of this manuscript begins with the name of the author: "Ismail ibn Abi Mansur ibn Ismail al-Tusi" (Tusi, leaf 1r). He was one of the prominent scholars, traditionists, jurists, and preachers of the late fifth century and the first half of the sixth century. He was born around 465 AH in Tus and probably received his initial education in his hometown and then went to Nishapur, where he heard tradition from people such as Khwaja Nizam al-Mulk al-Tusi. He had extensive knowledge of Shafi'i and Hanafi

jurisprudence and was well acquainted with the fatwas and jurisprudential opinions of the Shafi'i and Hanafi schools, and was aware of their differences. He also narrated hadiths about the virtues and virtues of Ali (AS) and had love and devotion for Ali (AS) and his family. He was present in various cities such as Rey and Qazvin, and for a while he was living in Mecca and Medina, where he was the Imam and leader of the people, and for this reason he was nicknamed "Imam-ol-Haramayn". Later, he enjoyed such fame and influence that he gave sermons in the presence of kings and sultans. Ismàil ibn Abi Mansur Tusi was inclined towards Sufism. The writing of the book *Hezār Hekāyat-e Sufiyān* is another proof of this aspect of his personality. He lived at least until 526 AH and probably wrote the book *Hezār Hekāyat-e Sufiyān* around these years.

Keywords: Sufi stories, Hezār Hekāyat-e Sufiyān, Ismàil ibn Abi Mansur Tusi, codicology.

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

معرّفیِ دست‌نویسِ نویافتهٔ هزار حکایت صوفیان و مؤلّفِ آن

محمود ندیمی هرندی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. رایانامه: nadimi@pnu.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.63928.3726

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۱۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۰۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱

کلیدواژه‌ها:
حکایات صوفیّه، *هزار حکایت صوفیان*، اسمعیل بن ابی‌منصور طوسی، نسخه‌شناسی.

چکیده

کتاب *هزار حکایت صوفیان* براساسِ سه نسخهٔ خطّی تصحیح و در سال ۱۳۸۹ منتشر شد. نسخهٔ خطّی چهارم آن نیز در سال ۱۴۰۱ در مقاله‌ای معرّفی گردید. امّا تاکنون نام مؤلّف آن در پردهٔ ابهام بوده‌است. در گفتار حاضر با شناسایی دست‌نویس دیگری از این کتاب، بعضی ابهامات مرتبط با این متن روشن می‌شود. نسخهٔ نویافتهٔ *هزار حکایت صوفیان* در کتابخانهٔ ملّی ملک با شمارهٔ ۱۰۴۴ محفوظ است که به خط نستعلیق است و احتمالاً در سدهٔ یازدهم هجری کتابت شده‌است. بنابر این دست‌نویس، مؤلّف کتاب *هزار حکایت صوفیان* اسمعیل بن ابی‌منصور بن اسمعیل طوسی است که حداقل تا ۵۲۶ق زنده بوده‌است. کتاب *هزار حکایت صوفیان* به‌احتمال قوی در نیمهٔ نخست قرن ششم در حدود سال‌های ۵۲۵ تا ۵۳۵ق تألیف شده‌است. همچنین بر این نکته تأکید می‌شود که نسخه‌های خطّی متأخّر ممکن است از روی نسخه‌های کهن و معتبری کتابت شده باشند و اطلاعاتی استثنائی در خود داشته باشند و ابهام‌ها یا افتادگی‌های نسخه‌های کهن را جبران و تکمیل کنند و ازاین‌رو استفاده از آن‌ها در تصحیح متون کارآمد و لازم است. در پایان، با توجّه به پیدا شدن دو نسخهٔ خطّی دیگر از کتاب *هزار حکایت صوفیان* که هرکدام ویژگی‌ها و امتیازات خاصی دارند خصوصاً آنکه افتادگی‌ها و خطاهای متن چاپی را برطرف می‌کنند و نیز با روشن شدن نام مؤلّف آن، یادآوری می‌گردد که وقت آن فرارسیده‌است که این متن کهن ارزشمند بار دیگر تصحیح و چاپ و منتشر شود.

استناد: ندیمی هرندی، محمود. (۱۴۰۴). معرّفیِ دست‌نویسِ نویافتهٔ هزار حکایت صوفیان و مؤلّفِ آن. *زبان و ادب فارسی*، ۷۸ (۲۵۱)، ۵۱–۲۸.
http//doi.org/10.22034/perlit.2025.63928.3726

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

شماری از متون صوفیّه ویژهٔ حکایات پارسایان و صوفیان است. از میان این‌ها، کتاب‌هایی هست با ساختاری یکسان یعنی مشتمل بر ابوابی است در موضوعات گوناگون و هر باب شامل ده حکایت، مانند *رونق‌المجالس* و *حکایات‌الصّالحین* (= *پند پیران*) و *هزار حکایت صوفیان*: *رونق‌المجالس* با بیست و دو باب و هر باب ده حکایت؛ *حکایات‌الصّالحین* مشتمل بر بیست باب و هر باب ده حکایت[۱]؛ و *هزار حکایت صوفیان* شامل صد باب و هر باب ده حکایت.

کتاب *هزار حکایت صوفیان* براساسِ سه نسخه تصحیح و در سال ۱۳۸۹ منتشر شد. نسخهٔ چهارم آن نیز در سال ۱۴۰۱ در مقاله‌ای معرّفی گردید. متأسفانه نام این کتاب در هیچ‌کدام از نسخه‌های شناخته‌شدهٔ آن نیامده‌است. ایرج افشار ابتدا، بنابر محتوای آن، آن را «هزار حکایت صالحان و صوفیان» نامید (رک: افشار، ۱۳۷۵) و سپس‌تر در چاپِ عکسیِ آن، که با همکاری محمود امیدسالار منتشر کرد، عنوانِ کتاب را بر روی جلد به فارسی «هزار حکایت صوفیان و ...» و در پشت جلد به انگلیسی «Hizār Hikāyat-i Sufīyān» (= *هزار حکایت صوفیان*) آورد (رک: افشار، ۱۳۸۲). حامد خاتمی‌پور نیز همین عنوان اخیر را بر کتاب گذاشت.

علاوه‌بر این، در متنِ کتاب به زمانِ تألیفِ آن اشاره‌ای صریح نشده‌است امّا از روی قرائنِ درون‌متنی، زمان نگارشِ آن را نیمهٔ دوم قرن ششم هجری دانسته‌اند. نامِ مؤلّفِ آن نیز تاکنون ناشناخته بود. در گفتار حاضر، پنجمین نسخهٔ خطّی و نام مؤلّف آن برای نخستین بار معرّفی می‌شود و تاریخ تألیف آن هم دقیق‌تر برآورد می‌گردد. امّا چهار نسخهٔ *هزار حکایت صوفیان* که تاکنون شناخته شده‌است عبارت‌اند از:

الف. نسخهٔ موزهٔ قونیه به شمارهٔ ۹۲۶ مورّخ ۶۷۳ق (این نسخه قبلاً در کتابخانهٔ قره‌مان (لارنده) به شمارهٔ ۲ نگه‌داری می‌شده‌است). این نسخه اقدم نسخ *هزار حکایت صوفیان* است و در تصحیح خاتمی‌پور به‌عنوان نسخهٔ اساس انتخاب شده‌است. (رک: بایرام، ۱۳۶۹: ۱۳۹؛ خاتمی‌پور، ۱۳۸۹: ۱/ ۵۵).

ب. نسخهٔ کتابخانهٔ یوسف‌آغا واقع در شهر قونیه به شمارهٔ ۶۸۵۲ مورّخ ۸۷۱ق که «جز در مواردی معدود، با نسخهٔ قره‌مان یکی است. این دست‌نویس یا از روی نسخهٔ قره‌مان استنساخ شده‌است و یا هر دو، مادرنسخهٔ واحدی داشته‌اند.» (خاتمی‌پور، ۱۳۸۹: ۱/ ۵۸؛ نیز رک: بایرام، ۱۳۶۹: ۱۳۹).

ج. نسخهٔ کابل، که متعلّق به ایرج افشار بوده‌است مورّخ ۸۸۳ق. این دست‌نویس در مقایسه با دو نسخهٔ موزهٔ قونیه و یوسف‌آغا کامل‌تر است و افتادگی‌های کمتری دارد و خاتمی‌پور در تصحیح این متن، کاستی‌ها و نقایص آن دو نسخه را براساسِ آن برطرف کرده‌است. (رک: افشار، ۱۳۷۵: ۶۲–۷۰؛ افشار، ۱۳۸۲: ۱۷–۲۲؛ خاتمی‌پور، ۱۳۸۹: ۱/ ۵۹).

د. نسخهٔ کتابخانهٔ وحید پاشا واقع در شهر کوتاهیه (ترکیه) با شمارهٔ ۱۶۵۶ که در کتابخانه ذیل عنوان «مقامات غزّالی» نگه‌داری می‌شود. در این نسخه نیز اشاره‌ای به نام مؤلّف و نام کتاب نشده‌است، همچنین فاقد ترقیمه است، امّا براساس نوع کاغذ و شیوهٔ کتابت، احتمالاً در قرن هفتم هجری استنساخ شده‌است. این نسخه «در مقایسه با سه دست‌نویس قبلی این اثر، کامل‌تر است و جز دو باب و چند حکایت، افتادگی و نقص مهم دیگری ندارد.» (رک: خاتمی‌پور، ۱۴۰۱: ۴۲).

۲. پیشینهٔ تحقیق

نخستین بار در سال ۱۳۶۹ خورشیدی، میکائیل بایرام، از محقّقان فارسی‌دان ترکیه و استاد دانشگاه سلجوق قونیه، کتاب *هزار حکایت صوفیان* را معرّفی کرد. وی با شناسایی دو نسخهٔ خطّی از این کتاب (نسخهٔ کتابخانهٔ قره‌مان (لارنده) مورخ ۶۷۳ق و

نسخهٔ کتابخانهٔ یوسف‌آغای قونیه، مورّخ ۸۷۱ق) در مقاله‌ای با عنوان «یکی از قدیم‌ترین منابع ادبیات تصوّفی ایران» (رک: بایرام، ۱۳۶۹) به معرّفی آن پرداخت.

شش سال پس از آن، در سال ۱۳۷۵، استاد ایرج افشار نسخهٔ دیگر آن، یعنی نسخهٔ کابل مورّخ ۸۸۳ق را در مقاله‌ای با عنوان «هزار حکایت صالحان و صوفیان» (رک: افشار، ۱۳۷۵) شناساند. در سال ۱۳۸۲ ایرج افشار و محمود امیدسالار نسخهٔ کابل را در گنجینهٔ نسخه‌برگردان متون فارسی (تهران: انتشارات طلایه) به‌صورتِ عکسی چاپ و منتشر کردند.

پس‌ازآن، حامد خاتمی‌پور تصحیح آن را براساسِ سه نسخهٔ موزهٔ قونیه و یوسف‌آغا و کابل به‌عنوان رسالهٔ دکتری خود و با راهنمایی استاد محمّدرضا شفیعی کدکنی به انجام رساند که از آن در تاریخ دوم مهر ۱۳۸۵ دفاع کرد و سپس آن را در ۱۳۸۹ در دو مجلّد با مقدّمه و تعلیقات و نمایه‌های گوناگون در تهران (انتشارات سخن) منتشر کرد. وی اخیراً به دلالت سیّد علی میرافضلی به نسخهٔ دیگری از این کتاب دسترسی یافت و آن را طی مقاله‌ای با عنوان «نسخه‌ای نویافته از هزار حکایت صوفیان» (رک: خاتمی‌پور، ۱۴۰۱) معرّفی کرد.

از پس از انتشار کتاب، مقاله‌های دیگری نیز دربارهٔ بعضی واژه‌های مهجور و قواعد دستوری نادر آن منتشر شده و نیز چند رسالهٔ دانشگاهی دربارهٔ حکایات آن انجام گرفته‌است، امّا ازآنجاکه این پژوهش‌ها مستقیماً به موضوع اصلی مقالهٔ حاضر ارتباط ندارد و نیز به‌دلیلِ محدودیّتِ حجم مقاله، از ذکر آن‌ها پرهیز می‌شود.

۳. روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع پژوهش‌های بنیادی است و ازنظرِ ماهیت داده‌های تحقیق، کیفی است. این پژوهش شامل دو بخش است: بخش نخست به معرّفی و توصیف دست‌نویس نویافتهٔ *هزار حکایت صوفیان* می‌پردازد. این بخش از پژوهش با رویکرد توصیفِ موردی انجام شده و مشخّصات و ویژگی‌های نسخهٔ خطّی نویافته به‌صورت طبقه‌بندی‌شده تحلیل و معرّفی شده‌است. بخش دوم به معرّفی مؤلّفِ *هزار حکایت صوفیان* می‌پردازد. این بخش از پژوهش به روش تاریخی- اِسنادی انجام گرفته‌است. با شناساییِ منابعِ کهن که در آن‌ها اشاره‌ای به نام مؤلّف *هزار حکایت صوفیان* شده‌است و استناد به آن‌ها، به بررسی و تحلیل موضوع پرداخته شده‌است. روشِ استدلال در این بخش از پژوهش استدلالِ استقرایی است، یعنی ازطریقِ گردآوریِ معلوماتِ پراکنده و جزئی و سپس بررسی و تحلیل و مقایسهٔ آن‌ها، مطالب کُلّی استنتاج شده‌است. نگارنده با جست و جوی فراوان در منابع کهن و اصیل و درجه اوّلی که احتمال می‌رفت اطّلاعی درموضوع مورد نظر در آن‌ها وجود داشته باشد، درصددِ شناختِ بیشترِ مؤلّف آن برآمد و تا آنجا که مقدور بود کوشش شد تا برای خوانندگان باریک‌بین ابهامی باقی نماند.

۴. بحث

بخش اول: معرّفی دست‌نویس نویافتهٔ هزار حکایت صوفیان

۱. مشخّصات نسخه‌شناسی

دست‌نویس نویافتهٔ *هزار حکایت صوفیان* محفوظ در کتابخانهٔ ملّی ملک با شمارهٔ ۱۰۴۴ است. این نسخه به خط نستعلیق کتابت شده‌است و شامل ۴۱۷ برگ به ابعاد ۱۲/۹ × ۲۴/۵ سانتی‌متر است و از آغاز احتمالاً یک برگ آن افتاده‌است و بدین‌سبب نام کتاب مشخّص نیست. ظاهراً به همین دلیل، فهرست‌نویسان ارجمند، استادان ایرج افشار و محمّدتقی دانش‌پژوه، با همکاری محمّدباقر حجّتی و احمد منزوی در جلد دوم *فهرست کتاب‌های خطّی کتابخانهٔ ملّی ملک*، بنابر محتوای آن، عنوان «جامع

الحکایات» را برای آن برگزیده‌اند. این نسخه فاقد ترقیمه است و ازاین‌رو نام کاتب و تاریخ و محل کتابت نامشخّص است، امّا براساس ظواهر نسخه، کتابت آن را در عصر صفویّه و در سدهٔ یازدهم دانسته‌اند. (رک: افشار و دیگران، ۱۳۵۴: ۳۸۹؛ نیز رک: درایتی، ۱۳۸۹: ۳/ ۵۵۲) مشخّصات نسخه‌شناسی دست‌نویس نویافتهٔ هزار حکایت صوفیان در جدول ذیل آمده‌است:

مشخّصات نسخه‌شناسی دست‌نویس نویافتهٔ هزار حکایت صوفیان

ردیف	موضوع	نسخه
۱	عنوان اصلی اثر	فاقد عنوان
۲	نام مؤلف اصلی	اسمعیل بن ابی‌منصور بن اسمعیل طوسی
۳	دورهٔ حیات مؤلف	قرن‌های پنجم و ششم هجری
۴	تاریخ تألیف اثر	احتمالاً در حدود سال‌های ۵۲۵ تا ۵۳۵ق
۵	محل تألیف اثر	نامعلوم
۶	ابواب نسخه	در صد باب و هر باب در ده حکایت. فهرست باب‌ها در ابتدای کتاب آمده‌است.
۷	آغاز نسخه	«العالم الاوحد الکامل الفاضل، شرف‌الدّین، ظهیرالاسلام و المسلمین، فخرالائمّة، لسان‌الفَریقَیْن، امام‌الحَـرَمَین، مَلِکُ‌المذکّرین، ناصح‌الملوک و السّلاطین، اسمعیل بن ابی‌منصور بن اسمعیل طوسی، قدّس الله روحه.»
۸	پایان نسخه	«صورت چنان کردمی که خلق را بر جمال تو حسد بودی و در بهشت مقام تو دیدار خواهم. و اللهُ ارحمُ الرّاحمین، الحمدُلله رَبِّ العالمین و صَلّی الله علی محمّد و آله اجمعین»
۹	نام کاتب	نامعلوم (نسخه فاقد ترقیمه است)
۱۰	تاریخ کتابت	نامعلوم، احتمالاً قرن یازدهم هجری در عصر صفویّه
۱۱	محل کتابت	نامعلوم
۱۲	افتادگی‌ها	از آغاز و احتمالاً یک برگ
۱۳	نوع خط	متن به نستعلیق و عبارات عربی به نسخ
۱۴	تعداد برگ‌ها	شامل ۴۱۷ برگ(۲)
۱۵	تعداد سطر در هر صفحه	۱۴ سطر
۱۶	اندازهٔ برگ	طول: ۲۴ سانتی‌متر و ۵ میلی‌متر عرض: ۱۲ سانتی‌متر و ۹ میلی‌متر(۲)
۱۷	ضخامت نسخه	۴ سانتی‌متر و ۷ میلی‌متر
۱۸	جنس کاغذ	کاغذ ترمه
۱۹	رنگ کاغذ	نخودی
۲۰	رنگ مرکّب	عنوان‌ها به شنگرف و زر، نشان‌ها و توضیحاتِ حواشی و داخلِ متن به شنگرف
۲۱	ویژگی‌های جلد	تیماج آلبالویی دست‌ساز ضربی
۲۲	نام واقف	حاج حسین آقا ملک، رحمة‌الله علیه
۲۳	محل نگه‌داری نسخه	ایران–تهران–کتابخانهٔ ملّی ملک
۲۴	شمارهٔ اصل نسخه	به شمارهٔ ۱۰۴۴
۲۵	نشانی نسخه در وبگاه کتابخانه	http:/ / malekmuseum.org/ artifact/ 1393.04.01044%2F000/ %D8%AF%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%86++%D8%A7%D8%AF%D8%A8%DB%8C%D8%A7%D8%AA+%D9%81%D8%A7%D8%B1%D8%B3%DB%8C-%D8%AC%D8%A7%D9%85%D8%B9+%D8%A7%D9%84%D8%AD%DA%A9%D8%A7%DB%8C%D8%A7%D8%AA

۲. اهمّیّتِ استثنائیِ نسخهٔ نویافته در ضبطِ نامِ مؤلّف کتاب

هرچند براثرِ افتادگیِ احتمالاً یک برگ آغازین نسخه، نام کتاب مجهول مانده‌است، امّا خوشبختانه نام مؤلّف در نخستین برگ موجود نسخه ضبط شده‌است و از این جهت حائز ارزش و اهمّیّت بسیار است. این نسخهٔ نویافتهٔ *هزار حکایت صوفیان* باآنکه متأخّرترین نسخهٔ آن است، امّا گواهی آشکار و مصداقی بارز در اثبات ارزشمندی نسخه‌های متأخّر متون است، زیرا نسخه‌های خطّی متأخّر ممکن است از روی نسخه‌های کهن و معتبری کتابت شده باشند و اطلاعاتی استثنائی در خود داشته باشند و ابهام‌ها یا افتادگی‌های نسخه‌های کهن را جبران و تکمیل کنند و ازاین‌رو استفاده از آن‌ها در تصحیح متون کارآمد و لازم است.

چنان‌که گفته شد، اهمّیّتِ استثنائیِ این نسخه در ضبطِ نامِ مؤلّف کتاب است که در هیچ‌کدام از نسخ کهن آن نیامده‌است. در نخستن برگ این دست‌نویس نام مؤلّف با القاب و عناوین ذیل آمده‌است :

«العالم الاوحد الکامل الفاضل، شرف‌الدّین، ظهیرالاسلام و المسلمین، فخرالائمّة، لسان‌الفَریقَیْن، امام‌الحَرَمَین، مَلِکُ‌المذکّرین، ناصح‌الملوک و السّلاطین، اسمعیل بن ابی‌منصور بن اسمعیل طوسی، قدّس الله روحه.» (طوسی، برگ ۱ر)

و بلافاصله پس‌از نام مؤلّف، به ساختار کتاب اشاره شده‌است با این عبارت: «مرتّب به صد باب و هر باب مشتمل است به ده حکایت» (طوسی، برگ ۱ر) و سپس فهرست باب‌های صدگانه به فارسی آمده‌است. تفاوتی که این نسخه با نسخه‌های دیگر دارد آن است که عناوین ابواب در آن، چه در فهرستِ آغازِ کتاب و چه در متن[۳]، به فارسی است. عناوین ابواب صدگانهٔ کتاب در هر پنج نسخه در جدول ذیل ذکر می‌شود[۴] تا مجال مقایسه برای محقّقان فراهم باشد.

عناوین باب‌های هزار حکایت صوفیان در پنج نسخهٔ آن

باب	نسخهٔ موزهٔ قونیه	نسخهٔ یوسف‌آغا	نسخهٔ کابل	نسخهٔ وحید پاشا	نسخهٔ ملک
تاریخ کتابت	جمعه پایان ماه رمضان ۶۷۳ ق	یکشنبه اواخر ماه رمضان ۸۷۱ق	جمعه سوم ذی‌الحجّهٔ ۸۸۳ق	احتمالاً در قرن ۷ق	احتمالاً در قرن ۱۱ق
نام کاتب	داود بن عبدالعزیز بن قراگوز الجنزی [= گنجوی]	شمس‌الدّین بن محمّد بن محی‌الدّین	سیف‌الله بن عبیدالله الاسبیجابی[۵]	–	–
عنوان کتاب	–	–	–	– فهرست‌نویس عنوان «مقامات غزّالی» را بر آن گذاشته‌است	– فهرست‌نویس عنوان «جامع‌الحکایات» را بر آن گذاشته‌است
محل نگه‌داری	موزهٔ قونیه (ترکیه)	کتابخانهٔ یوسف‌آغا (قونیه– ترکیه)	کتابخانهٔ شخصی ایرج افشار (تهران– ایران)	کتابخانهٔ وحید پاشا (کوتاهیه– ترکیه)	کتابخانهٔ ملّی ملک (تهران– ایران)
شماره	شمارهٔ ۹۲۶	شمارهٔ ۶۸۵۲	–	شمارهٔ ۱۶۵۶	شمارهٔ ۱۰۴۴
۱	–	–	فی التّسمیة	فی التّسمیة	در تسمیه
۲	–	–	فی الذِّکر	فی الذِّکر	در ذکر
۳	–	–	فی الشُّکر	فی الشُّکر	در شکر
۴	–	فی التَّوکُّل	فی التَّوکُّل	فی التَّوکُّل	در توکّل
۵	–	فی المحبَّة	فی المحبَّة	فی المحبَّة	در محبّت
۶	فی الصِّدق	فی الصِّدق	فی الصِّدق	فی الصِّدق	در صدق
۷	فی الخوف	فی الخوف	فی الخوف	فی الخوف	در خوف
۸	فی الرَّجاء	فی الرَّجاء	فی الرَّجاء	فی الرَّجاء	در رجاء
۹	فی المجاهدة	فی المجاهدة	فی المجاهدة	فی المجاهدة	در مجاهده
۱۰	فی المراقبة	فی المراقبة	فی المراقبة	فی المراقبة	در مراقبه

باب	نسخهٔ موزهٔ قونیه	نسخهٔ یوسف‌آغا	نسخهٔ کابل	نسخهٔ وحید پاشا	نسخهٔ ملک
۱۱	فی حفظ الحرمة	فی حفظ الحرمة	فی حفظ الحرمة	فی حفظ الحرمة	در حفظ حرمت
۱۲	فی مخالفة الهوی	فی مخالفة الهوی	[بدون عنوان]	فی مخالفة الهوی	در مخالفت هوی
۱۳	فی التَّوبة	فی التَّوبة	فی التَّوبة	فی التَّوبة	در توبه
۱۴	فی الورع	فی الورع	فی الورع	فی الورع	در ورع
۱۵	فی الصَّبر	فی الصَّبر	فی الصَّبر	فی الصَّبر	در صبر
۱۶	فی الشَّفقة	فی الشَّفقة	فی الشَّفقة و المرحمة	فی الشَّفقة	در شفقت
۱۷	فی الایثار	فی الایثار	فی الایثار	فی الایثار	در ایثار
۱۸	فی الفتوَّة	فی الفتوَّة	فی الفتوَّة	فی الفتوَّة	در فتوّت
۱۹	فی الرِّضاء	فی الرِّضاء	فی الرِّضاء	فی الرِّضاء	در رضا
۲۰	فی الاخلاص	فی الاخلاص	فی الاخلاص	فی الاخلاص	در اخلاص
۲۱	فی التَّجرید	فی التَّجرید	فی التَّجرید	فی التَّجرید	در تجرید
۲۲	فی الخلق الحسن	فی الخلق الحسن	فی الخلق الحسن	فی الخلق الحسن	در حسن خُلق
۲۳	فی المداراة	فی المداراة	فی المداراة	فی المداراة	در مدارا
۲۴	فی العفو و کظم‌الغیظ	فی العفو و کظم‌الغیظ	فی العفو و کظم‌الغیظ	فی العفو و کظم‌الغیظ	در کظم‌الغیظ
۲۵	فی الفراسة	فی الفراسة	-	فی الفراسة	در فراست
۲۶	فی السِّیاحة	فی السِّیاحة	-	فی السِّیاحة	در سیاحت
۲۷	فی اصطناع المعروف	فی اصطناع المعروف	-	فی اصطناع المعروف	در اصطناع معروف
۲۸	فی الصَّدقات	فی الصَّدقات	[بدون عنوان]	فی الصَّدقات	در صدقه
۲۹	فی الصّوم و الصَّائم	فی الصّوم و الصّیام	فی الصّوم و الصَّائمین	فی الصّوم و الصَّائمین	در صوم
۳۰	فی الصَّمت	فی الصَّمت	فی الصَّمت	فی الصَّمت	در صمت
۳۱	فی العزلة	فی العزلة	فی العزلة	فی العزلة	در عزلت
۳۲	فی الیقین	فی الیقین	فی الیقین	فی الیقین	در یقین
۳۳	فی القناعة و الحرص	فی القناعة و الحرص	فی القناعة و الحرص	فی القناعة و الحرص	در قناعت و حرص
۳۴	فی قلّة الاکل و الجوع	فی قلّة الاکل و الجوع	فی قلّة الاکل و الجود [کذا]	فی قلّة الاکل و الجوع	در گرسنگی و کم خوردن
۳۵	فی الزُّهد فی الدُّنیا	فی الدُّنیا	فی الزُّهد فی الدُّنیا	فی الزُّهد فی الدُّنیا	در زهد
۳۶	فی العصمة عن النِّساء	فی العصمة عن النِّساء	فی العصمة عن النِّساء	فی العصمة عن النِّساء	در عصمت از زنان
۳۷	فی قصر الأمل	فی قصر الأمل	فی قصر الأمل	فی قصر الأمل	در قصر امل
۳۸	[عنوان ناخواناست]	[عنوان ناخواناست]	فی مذمَّة الدُّنیا و أهوائها	فی مذمَّة الدُّنیا و أهوائها	در مذمَّت دنیا
۳۹	فی ذکر الموت	فی ذکر الموت	فی ذکر القبور	فی ذکر القبور	در ذکر قبور
۴۰	فی إنقلاب الزَّمان	فی إنقلاب الزَّمان	فی إنقلاب الزَّمان	فی إنقلاب الزَّمان	در انقلاب زمان
۴۱	فی الظَّالم و المظلوم	فی الظَّالم و المظلوم	فی الظُّلم و المظالم	فی الظُّلم و المظالم	در ظلم و مظالم
۴۲	فی ذمِّ مداخلة السُّلطان	فی ذمِّ مداخلة السُّلطان	فی ذمِّ مداخلة السُّلطان	فی ذمِّ مداخلة السُّلطان	در ذمِّ مداخلت سلطان
۴۳	فی الوصایا و المواعظ	فی الوصایا و المواعظ	فی الوصایا و المواعظ	فی الوصایا و المواعظ	در وصایا و موعظت
۴۴	-	-	فی الغیبة و النَّمیمة	فی الغیبة و النَّمیمة	در غیبت و نمیمت
۴۵	-	-	[بدون عنوان]	فی البکاء و قلَّة الضُّحک	در ذکر گریه و خنده
۴۶	فی ذکر الموت	فی ذکر الموت	فی ذکر الموت	فی ذکر الموت	در ذکر موت
۴۷	فی ذکر القیامة	فی ذکر القیامة	فی ذکر القیامة و صعوبتها	فی ذکر القیامة و صعوبتها	در ذکر قیامت
۴۸	فی ذکر الجنَّة و نعیمها	فی ذکر الجنَّة و نعیمها	فی ذکر الجنَّة و نعیمها	فی ذکر الجنَّة و نعیمها	در ذکر بهشت و نعیم آن
۴۹	فی ذکر النَّار	فی ذکر جهنَّم و جحیمها	فی ذکر النَّار و أهوالها	فی ذکر النَّار و أهوالها	در ذکر دوزخ
۵۰	فی المیزان	فی المیزان	فی ذکر المیزان	فی ذکر المیزان	در ذکر میزان

باب	نسخهٔ موزهٔ قونیه	نسخهٔ یوسف‌آغا	نسخهٔ کابل	نسخهٔ وحید پاشا	نسخهٔ ملک
۵۱	-	-	فی ذکر الإبقاء و الموت	فی ذکر الإتقاء عن الموت	در ذکر اتقیا
۵۲	-	-	فی الثقة بضمان الله تعالی	فی الثقة بضمان الله تعالی	در ذکر بضمان باری تعالی
۵۳	[بدون عنوان]	[بدون عنوان]	فی الإستسقاء	فی الإستسقاء	در استسقاء
۵۴	فی الضِّیافة	[بدون عنوان]	فی الضِّیافة	فی الضِّیافة	اندر مهمان
۵۵	فی التَّواضع	فی التَّواضع	فی التَّواضع	فی التَّواضع و الإستخفاف النَّفس	در تواضع
۵۶	فی الشَّفاعة و الوسائل	فی الشَّفاعة و الوسائل	فی الشَّفاعة و الوسائل	فی الشَّفاعة و الوسائل	در شفاعت
۵۷	فی القرابة	[بدون عنوان]	فی صلة القرابة	فی القرابة	در قرابت
۵۸	فی الصَّبر و العشق	فی الصَّبر و العشق	فی ذکر العفَّة	فی العفایف من الرِّجال و النِّساء	در عفافت
۵۹	-	-	فی معاملة الله تعالی	فی معاملة الله تعالی مع عبده	در معاملهٔ خدای تعالی
۶۰	فی برّ الوالدین	فی برّ الوالدین	فی برّ الوالدین	فی برّ الوالدین	در نیکویی با پدر و مادر
۶۱	فی زوال المعرفة	فی زوال المعرفة	فی الهباء [یک کلمة ناخوانا]	فی زوال المعرفة	در زوال معرفت
۶۲	فی إجابة الدَّعوة	فی إجابة الدَّعوة	فی الدُّعا	فی إجابة الدَّعوة	در اجابت دعوت
۶۳	فی الغزاء و الجهاد	فی الغزاء و الجهاد	فی الغزاء و الجهاد	فی الغزاء و الجهاد	در جهاد و غزوات
۶۴	فی الحجّ	فی الحجّ	فی الحجّ	[بدون عنوان]	در ذکر حجّ
۶۵	فی الصَّلاة المفروضة	فی الصَّلاة المفروضة	فی الصَّلاة المفروضة	فی الصَّلاة المفروضة	در ذکر نماز پنجگانه
۶۶	فی السِّجدة	فی السِّجدة	فی السِّجدة	فی السُّجود	اندر سجود
۶۷	فی عقوبة لواطة	فی عقوبة لواطة	-	-	در اجابت دعوت
۶۸	فی الرِّزق	فی الرِّزق	فی الصَّلوات	فی الصَّلوات علی رسول الله	در صلوات بر پیغمبر
۶۹	فی إجابة الدَّعوة	فی إجابة الدَّعوة	فی ذکر الطهارة	فی ذکر الطهارة	در ذکر طهارت داشتن
۷۰	فی الصَّلوات علی محمَّد	فی الصَّلوات علی محمَّد	فی حق الزُّوج	فی حق الزُّوج و الزُّوجة	اندر حق زناشوهری
۷۱	فی ذکر طهارة الماء	فی ذکر طهارة الماء	فی ذکر الصَّلاة	فی ذکر الزَّکوة	در زکات
۷۲	فی حق الزُّوج و الزُّوجة	فی حق الزُّوج و الزُّوجة	فی الحلم و الإحتمال و ردِّ الغضب	فی الحلم و الإحتمال و ردِّ الغضب	در حلم و بردباری
۷۳	فی ذکر الزَّکوة	فی ذکر الزَّکوة	فی العدل و الإنصاف	فی العدل و الإنصاف	در عدل
۷۴	فی الحلم و ردِّ الغضب	فی الحلم و ردِّ الغضب	فی الأمر بالمعروف	فی الأمر بالمعروف و النَّهی عن المنکر	اندر امر معروف
۷۵	فی العدل و الإنصاف	فی العدل و الإنصاف	[عنوان افتاده‌است]	فی الرُّؤیاء الصَّادقة	اندر خواب راست
۷۶	فی الأمر بالمعروف و النَّهی عن المنکر	فی الأمر بالمعروف و النَّهی عن المنکر	فی التَّهجُّد	فی التَّهجُّد	در تهجُّد
۷۷	-	-	فی الجماعة و شرف المسجد	فی الجماعة و شرف المسجد	در فضیلت جماعت و مسجد
۷۸	-	-	فی الجمعة	فی الجمعة و فضیلتها	در جمعه
۷۹	-	-	فی أذان المؤذِّنین	فی الأذان و المؤذِّن	در فضیلت بانگ نماز و مؤذّنان
۸۰	-	-	فی فضل العلم و العلماء	فی فضل العلم و العلماء	در فضیلت علم و عالمان
۸۱	-	-	فی فضل القرآن	فی فضائل القرآن	در فضیلت قرآن
۸۲	-	-	[بدون عنوان]	فی الرَّدِّ علی من قال القرآنُ مخلوقٌ	در ؟ [سفید مانده]
۸۳	-	-	فی ذکر القدر و مذمَّة القدریة	فی ذکر القدر و مذمَّة القدریة	در ذکر قدر و مذمّت قدریه
۸۴	-	-	[بدون عنوان]	فی ذکر الاولیاء	در ذکر اولیاء
۸۵	-	-	[بدون عنوان]	فی ترک الشهوة	در ترک شهوت

باب	نسخهٔ موزهٔ قونیه	نسخهٔ یوسف‌آغا	نسخهٔ کابل	نسخهٔ وحید پاشا	نسخهٔ ملک
۸۶	-	-	[بدون عنوان]	فی کرامات الاولیاء	در کرامات اولیاء
۸۷	-	-	-	فی الإیمان و التَّوحید	در ایمان و توحید
۸۸	-	-	-	فی ذکر الفاتحة الکتاب	در ذکر فاتحهٔ الکتاب
۸۹	-	-	[بدون عنوان]	فی ذکر المحبّین	در ذکر محبّان
۹۰	-	-	فی العید	فی العید	در عید
۹۱	-	-	فی الإنابة	فی الإنابة	در انابت
۹۲	-	-	فی العشق	فی العشق	در عشق
۹۳	-	-	فی الطِّبّ	فی الطِّبّ	در طب و در بیماری
۹۴	-	-	فی الإلحاح فی الدُّعاء	فی الإلحاح فی الدُّعاء	در الحاح در دعا کردن
۹۵	-	-	فی ذکر العقلاء المجانین	فی ذکر العقلاء المجانین	در ذکر عقلا و مجانین
۹۶	-	-	فی الوفاء بالعهد	فی الوفاء بالعهد	در وفا کردن به عهد
۹۷	-	-	فی ذکر معجزة رسول الله	فی ذکر معجزة رسول الله	در ذکر معجزات رسول صلّی الله علیه و آله و سلّم
۹۸	-	-	فی السَّخاء	فی السَّخاء	در ذکر سخا
۹۹	-	-	فی الدَّعوی	فی الدَّعوی	در دعوی
۱۰۰	-	-	فی کُلِّ معنی...	فی معانی شتّی	در معانی از هر لونی و نوعی

۳. مقایسهٔ آغاز و پایان دست‌نویس نویافته با متن چاپی

نسخهٔ نویافته فاقد مقدّمه است و بلافاصله پس از فهرست ابواب، باب اوّل شروع شده‌است. در ذیل، آغاز باب اوّل از این نسخه و متن چاپی نقل می‌شود تا مجال مقایسهٔ آن‌ها، هرچند به‌اجمال، فراهم گردد:

نسخهٔ ملک	متن چاپی
«باب اوّل در تسمیه: قال الله، تعالی: «**وَ لِلّهِ الأَسْمَاءُ الْحُسْنَی** *فَادْعُوهُ بِهَا* [أعراف/ ۱۸۰]» الله، سبحانه و تعالی، در محکم تنزیل چنین یاد کرده که: من که خدایم و پروردگار شمایم نام‌های نیکوست، مرا بدان یاد کنید و بخوانید. و اتّفاق علمای دین است که نام نیکوتر و بزرگ‌تر که خدای، تعالی، را بدان یاد کنند «الله» است که خطاب با سیّد سیادت و سرهنگ قیامت این است: «إذا [أَرَدْتَ] أَمْراً فَابْتَدِءْ بِبِسْمِ الله»: ای سیّد، چون در کاری خوض خواهی کرد ابتدا به نام الله کن و بگو: بسم الله. و رسول، صلّی الله علیه و آله و سلّم، با امّت خود خطاب چنین کرد و گفت: کُلُّ أَمْرٍ ذِی بَالٍ لَمْ یُبْدَأ فِیهِ بِبِسْمِ الله فَهُوَ أَبْتَر.» (طوسی، برگ ۳ر)	«الباب الاوّل فی التَّسمیه: قال الله، تعالی: «**وَ لِلّهِ الأَسْمَاءُ الْحُسْنَی** *فَادْعُوهُ بِهَا* [أعراف/ ۱۸۰]» ملک تعالی، جلّ جلاله و تقدّست أسماؤه، یاد کرده در محکم تنزیل که: مرا که خداوند و پروردگار شما ام نام‌های نیکوست، مرا بدان نام‌ها یاد کنید. و اتّفاق علما در این است که نام نیکو و بزرگوارتر که خداوند، تعالی، را بدان نام خوانند «الله» است که خطاب با سیّد السَّادات و منبع السَّعادات محمّد مصطفی، صلّی الله علیه و سلّم، این است که: «إذا أَرَدْتَ أَمْراً فَابْتَدِءْ بِبِسْمِالله»: سیّد، چون کاری خواهی کرد ابتدا به نام الله کن و بگو: بسم الله. و رسول، علیه الصَّلوة و السَّلام، با امّت همین خطاب کرد و گفت: کُلُّ أَمْرٍ ذِی بَالٍ لَمْ یُبْدَأ فِیهِ بِبِسْمِ الله فَهُوَ أَبْتَر.» (طوسی، ۱۳۸۹: ۱/ ۷۵)

از مقایسهٔ همین بخش کوتاه چند مطلب روشن می‌گردد:

یکم. فارسی‌سازیِ عناوین و عبارات در نسخهٔ ملک: برای مثال، «الباب الاوّل فی التَّسمیه» به «باب اوّل در تسمیه» و «سیّد السَّادات و منبع السَّعادات» به «سیّدِ سیادت و سرهنگِ قیامت» تبدیل شده‌است.

دوم. بعضی جابه‌جایی‌ها در ساخت جمله: برای نمونه، جملهٔ «یاد کرده در محکم تنزیل» با تقدّمِ فعل بر متمّم که ازجمله ویژگی‌های نثر کهن فارسی است، در نسخهٔ ملک به‌صورتِ متعارفِ «در محکم تنزیل چنین یاد کرده» درآمده‌است.

سوم. زبان نسخهٔ ملک به زبان محاوره نزدیک‌تر شده‌است، چنان‌که به‌طور مثال «مرا که خداوند و پروردگار شما ام» به «من که خدایم و پروردگار شمایم» تبدیل شده‌است.

چهارم. جملاتِ معترضهٔ دعائی در نسخهٔ ملک اغلب به‌صورتی متفاوت با متن چاپی آمده‌است، که در بعضی از این تغییرات جنبهٔ ایدئولوژیک محسوس است. برای نمونه، جملهٔ «جلَّ جلاله و تقدَّست أسماؤه» به‌صورتِ «سبحانه و تعالی» آمده‌است، امّا «صلَّی الله علیه و سلَّم» یا «علیه الصَّلوة و السَّلام» به‌شکلِ «صلَّی الله علیه و آله و سلَّم» آمده‌است که رنگ شیعی دارد.

+++

دست‌نویس نویافتهٔ *هزار حکایت صوفیان* با حکایت هشتم از باب صدم پایان یافته‌است که همین حکایت در متن چاپی حکایت نهم باب صدم است. ضمناً این حکایت در نسخهٔ کتابخانهٔ ملّی ملک کامل است و افتادگی‌ها و ابهامات و خطاهای متن چاپی را برطرف و تکمیل و تصحیح می‌کند:

نسخهٔ ملک	متن چاپی
«در روزگار موسی، علیه السَّلام، مردی بود که صورتی زشت داشت و هرگز آینه را نگاه نکرده بود. روزی می‌گذشت و آبی دید در حوضی ایستاده، در آب نگاه کرد و صورت خویش دید. او را زشت **آمد**، دلتنگ شد. به نزدیک موسی آمد و گفت: چون با خدای تعالی مناجات کنی، او را بگوی: فلان بنده می‌گوید اگر می‌دانستم که مرا بدین زشتی **آفریده[ای]، تو را هرگز سجده نمی‌کردم.** موسی، عَلَی نَبیِّنا و علیه السَّلام، به مناجات آمد و این سخن بازگفت. زلزله در **عرش افتاد و ولوله در فرشتگان ملأ اعلی افتاد. گفتند: سخنی بس** منکر می‌گوید. ندا آمد که: یا موسی! آن مرد را بگوی که اگرچه **این منکری است امّا** بدان سبب که بدانستی که تو بنده‌ای و صورت **تو** اگرچه زشت است **من اگر آفریده‌ام،** آنچه گفتی از تو درگذشتم و بر تو رحمت کردم و اگرنه آنستی که **در ازل رفته‌است** که «**لَا تَبْدِیلَ لِخَلْقِ اللَّهِ** [روم/ ۳۰]» صورت چنان کردمی که خلق را بر جمال تو حسد بودی و در بهشت مقام تو دیدار خواهم.» (طوسی، برگ ۴۱۵ر–۴۱۶ر).	«در روزگار موسی پیغامبر، علیه السَّلام، مردی بود که صورتی زشت داشت و هرگز در آینه نگاه نکردی. روزی می‌گذشت، آبی دید در کوی ایستاده، در آب نگاه کرد، صورت خویش را دید. او را زشت [آمد]، دلتنگ شد. به نزدیک موسی، علیه السَّلام، آمد و گفت که: چون بودی با خدای خود مناجات کنی، او را بگویی که: فلان بنده می‌گوید که اگر دانستمی که مرا بدین زشتی ...[۶] موسی، علیه السَّلام، به مناجات آمد و این سخن می‌گفت. زلزله‌ای در ...[۶] منکر می‌گوید. ندا آمد که: یا موسی! آن مرد را بگوی که اگرچه ...[۶] به سبب آن که دانستی که بندهٔ منی و صورت اگرچه زشت است ...[۶] اینکه گفتی از تو گذاشتم و بر تو رحمت کردم و اگرنه آنستی که در اوّل ...[۶] رفته‌است «**لَا تَبْدِیلَ لِخَلْقِ اللَّهِ** [روم/ ۳۰]» صورت تو چنان گردانیدیمی که خلق را از جمال تو حسد آمدی.» (طوسی، ۱۳۸۹: ۱/ ۶۹۶).

چنان‌که پیداست، حکایت در دست‌نویس نویافته کامل است و همهٔ افتادگی‌های متن چاپی را برطرف می‌کند.

+++

بخش دوم: معرّفی مؤلّف هزار حکایت صوفیان

۱. اطلاعات مندرج در دست‌نویس نویافتهٔ هزار حکایت صوفیان دربارهٔ مؤلّف آن

چنان‌که گفته شد، نخستین برگ موجود این نسخه با نام مؤلّف کتاب آغاز شده‌است:

«العالم الاوحد الکامل الفاضل، شرف‌الدّین، ظهیرالاسلام و المسلمین، فخرالائمّة، لسان‌الفَریقَیْن، امام‌الحَرَمَین، مَلِکُ‌المذکّرین، ناصح‌الملوک و السَّلاطین، اسمعیل بن ابی‌منصور بن اسمعیل طوسی، قدَّس الله روحه.» (طوسی، برگ ۱ر)

هرچند این عبارت یقیناً افزودهٔ کاتب است، امّا چند چیز از آن قابل استنباط است:

یکم. از لقب «امام‌الحَرَمَین» پیداست مؤلّف مدّتی در مکّه و مدینه مجاور بوده و در آنجا امام و پیشوا و مقتدای خلق است.

دوم. از لقب «لسان‌الفَریقَیْن» مشخص می‌شود که وی فتاوی و آرای فقهی شافعیّه و حنفیّه را به‌خوبی می‌شناخته و از تفاوت‌های آن‌ها باخبر بوده‌است.

سوم. از لقب «مَلِک‌المذکِّرین» و «ناصح‌الملوک و السَّلاطین» پیداست که وی مذکّر و واعظی برجسته بوده و از چنان جایگاهی برخوردار بوده که حتّی در حضور ملوک و سلاطین مجالس وعظ داشته‌است.

چهارم. از نسبتِ «طوسی» پیداست که او اصلاً اهل طوس بوده‌است.

با جست‌وجوی فراوان در دیگر منابع کهن، اطّلاعاتی هرچند اندک راجع به او یافت شد که در ادامه مطرح می‌گردد.

+++

۲. اطلاعات موجود در دیگر منابع کهن دربارهٔ مؤلّف هزار حکایت صوفیان

اسماعیل بن ابی‌منصور طوسی از مشایخ منتجب‌الدّین ابوعبداللّه (ابوجعفر) محمّد بن مسلم (ابی‌مسلم) بن ابی‌الفوارس رازی، مشهور به ابن‌ابی‌الفوارس، از دانشمندان و محدّثان قرن ششم هجری بوده‌است. ابن‌ابی‌الفوارس صاحب کتاب «أربَعونَ حَدیثاً فی فَضائِل أمیرالمؤمنین علیه السَّلام»[۷] است. وی در این کتاب چهل حدیث در مناقب و فضائل علی(ع) را گردآوری کرده‌است و در ابتدای هر حدیث، نام شیخی که آن را از وی شنیده و تاریخ و محل سماع را ذکر کرده و سپس به ذکر سلسلهٔ سند خود پرداخته‌است. حدیث شانزدهم این کتاب را ابن‌ابی الفوارس از اسماعیل بن ابی‌منصور طوسی شنیده‌است:

«أَخْبَرَ إِسْمَاعِيلُ بْنُ أَبِي‌مَنْصورٍ الطُّوسِی بِمَدينَةِ الرِّی فِی الحَادِی عَشَرَ مِنْ رَمَضَانِ المُبَارَکِ مِنْ سَنَةِ ...[۸] قَالَ أبومُحَمَّد عَبْدُالرَّحْمن بْنُ أَحْمَدَ النِّيسَابوری ...کانَ عَلی عَلَيْهِ السَّلام فِي نَاحيةٍ مِنَ المَسْجِدِ يُصَلِّی رَكْعَتَيْنِ يَتَطَوَّعُ بِهِمَا وَكانَ يُصَلِّيهِمَا دائماً، فَأَوْمَأَ إِلَی الأَعْرَابِی أُدْنُ مِنّی، فَدَنَا إِلَيْهِ، فَدَفَعَ إِلَيْهِ الخَاتَمَ خاتَمُهُ الشَّريفَ وَ هُوَ فِي الصَّلاة.» (ابن‌ابی‌الفوارس رازی، ۱۳۷۹: ۱۲۲)

این حدیث دربارهٔ انفاق حضرت علی(ع) است که در حین نماز انگشتری خویش را به سائل بخشید. پیداست که اسماعیل بن ابی‌منصور طوسی در ماه رمضانی در شهر ری بوده و در آنجا به تعلیم و روایت حدیث پرداخته‌است و نیز یکی از شیوخ او «أبومحمّد عبدالرَّحمن بن أحمد النّیسابوری» بوده‌است. شیخ مفید أبومحمد عبدالرَّحمن بن احمد بن حسین نیشابوری خزاعی از عالمان و محدّثان و واعظان شیعه در نیمهٔ دوم قرن پنجم در ری بوده‌است که برای شنیدن حدیث مسافرت‌های فراوانی به سرزمین‌های شرق و غرب کرد. او در شهر ری مسجدی داشته‌است و در آنجا ازجمله در سال ۴۷۶ق به املاء حدیث پرداخته‌است. وی صاحب تصانیفی همچون «سفینهٔالنجاة» در مناقب اهل بیت و «العلویّات» و «الرضویّات» و «الأمالی» و «عیون‌الأخبار» بوده‌است. (رک: منتجب‌الدّین رازی، ۱۹۸۶: ۱۰۸؛ قزوینی رازی، ۱۳۵۸: ۴۹۵).

مشخّص است که اسماعیل بن ابی‌منصور طوسی نسبت به علی(ع) و خاندان او محبّت و ارادت داشته‌است و این مطلب از کتاب *هزار حکایت صوفیان* هم اثبات می‌شود، زیرا «نظر احترام‌آمیزش نسبت به اهل بیت پیامبر و به‌ویژه علی(ع) در مواضع بسیاری (همچون باب ۵۷، فی صلة القرابة) دیده می‌شود» (خاتمی‌پور، ۱۳۸۹: ۱۹/۱) و «حکایت‌های بسیاری دربارهٔ اهل بیت و امامان شیعه در این کتاب آمده‌است» (پورجوادی، ۱۳۸۹: ۲۸۸).

+++

امّا به‌جز مورد بالا، تمامی مطالبی که راجع به مؤلّف *هزار حکایت صوفیان* یعنی اسمعیل بن ابی‌منصور طوسی یافتیم در کتاب «گرانقدر و بی‌مانند» *التّدوین فی ذکر أهل‌العلم بقزوین* تألیف امام عبدالکریم بن محمّد رافعی قزوینی (۵۵۷–۶۲۳ق) آمده‌است[۹] ازجمله:

«مُحَمَّدُ بْنُ مَلِکْدادِ بْنِ علیِّ بْنِ أبی‌عَمْرو الْقَزْوِینِی تَفَقَّهَ عَلَی أبیهِ وَ غَیْرِهِ وَ حَصَلَ مِنْ کُلِّ فَنٍّ حَتَّی الأمْثال و الأشْعَار وَ سَمِعَ الْحَدِیثَ مِنْ أَبِیهِ وَ سَمِعَ أَبَاالْفُتُوحِ إِسْمَاعِیلَ بْنَ أَبِی‌مَنْصُورٍ الطُّوسِی سَنَةَ خَمْسٍ وَ عِشْرِینَ و خَمْسَمِائَة» (رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۲۹/۲).

از اینجا پیداست که اوّلاً کنیهٔ او «ابوالفتوح» بوده‌است و ثانیاً در ۵۲۵ق زنده بوده و حدیث روایت می‌کرده‌است.

+++

«أَحْمَدُ بْنُ الحَسَنِ العَقیلی، أَبُوعَلَی، سَمِعَ بِقَزْوِینَ أَبَاالفُتوح إِسْمَاعِیلَ ابْنَ أَبِی‌مَنْصُورِ بْنِ أَبِی‌سَهْلٍ الطُّوسِی سَنَةَ سِتٍّ وَ عِشْرِینَ وَ خَمْسَمائَة الأَرْبَعین لِلْحَافِظِ أَبِی‌نُعَیم ...» (رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۲/ ۱۵۹).

اینجا تصریح دارد بر اینکه او در سال ۵۲۶ق در شهر قزوین *کتاب الأربعین* [*کتاب‌الأربعین علی مذهب‌المتحقّقین من الصُّوفیهٔ*] تألیف ابونعیم اصفهانی[۱۰] را تدریس و تعلیم می‌کرده‌است و یکی از شاگردان او «ابوعلی احمد بن حسن عقیلی» بوده‌است.

+++

«أَحْمَدُ بْنُ عُمَرِ بْنِ مُحَمَّدٍ الطُّوسی، هزار مرد، سَمِعَ أَبَاالفُتوحِ إِسْمَاعِیلَ ابْنَ أَبی‌مَنْصورٍ الطُّوسِي بِقَزْوِینَ سَنَةَ خَمْسَ وَ عِشْرِینَ وَ خَمْسَمائة الأَحَادیثَ السُّدَاسیَّةَ رِوَایَةَ نِظامِ المُلْکِ أَبِی‌عَلیٍّ الحَسَنِ بْنِ عَلیِّ بْنِ إسحَاقَ بِروایَةِ إِسْمَاعِیل عَنْهُ ....» (رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۲۱۱/۲).

از این سخن نیز معلوم می‌گردد که اسماعیل بن ابی‌منصور طوسی در شهر قزوین در سال ۵۲۵ق احادیث سُداسیّه را که از خواجه نظام‌الملک طوسی سماع کرده بوده نقل و روایت می‌کرده‌است. احادیث سُداسیه به احادیثی اطلاق می‌شود که در سند روایتشان بین مؤلّف تا معصوم شش راوی فاصله است (سُداسیّه به معنای شش‌گانه) و این زنجیرهٔ راویان به نوعی نشان‌دهندهٔ اعتبار و صحّت آن احادیث است. بعضی از محدّثان این نوع احادیث را که شمارشان اندک بوده در رساله‌ها یا کتابچه‌های کوچکی گردآوری می‌کرده‌اند و آن‌ها را به نام‌های وُحدانیّات، ثُنائیّات، ثُلاثیّات، رُباعیّات، خُماسیّات، سُداسیّات، ... می‌نامیده‌اند. (رک: والازاده، ۱۳۸۵: ۲۳۲؛ معارف، ۱۳۸۷: ۷۵۱–۷۵۲) ازجمله نصرالدّین ابوالمعالی منصور بن مسعود بن محمود الغزنوی (متوفّی: بعد از ۶۰۹ق) رساله‌ای مشتمل بر احادیث خُماسیّه (۱۰ حدیث) و سُداسیّه (۷ حدیث) گرد آورده‌است که نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ ظاهریّه به شمارهٔ ۳۷۵۵ در چهار برگ مضبوط است[۱۱].

+++

«إِسْمَاعِیلُ بْنُ أَبی‌مَنْصُورِ بْنِ أَبِی‌سَهْلٍ الطُّوسی، أَبُوالفُتوح، وَرَدَ قَزْوِین وَ سَمِعَ مِنْهُ بِها، رَوَی عَنْ نِظَامِ الْمُلْکِ أَبِی‌عَلیِّ الْحَسَنِ بْنِ عَلیِّ بْنِ إِسْحَاقَ ....» (رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۲/ ۳۰۴–۳۰۵).

از اینجا چنین برمی‌آید که کنیهٔ جدّ او «ابوسهل» بوده‌است و همچنین وی در قزوین بوده و در آنجا احادیثی را که از خواجه نظام‌الملک طوسی (متوفّی: ۴۸۵ق) سماع کرده بوده، روایت می‌کرده‌است. بنابه گفتهٔ ابن‌جوزی (حدود ۵۱۱–۵۹۷ق)، نظام‌الملک در شهرهای مرو و نیشابور و ری و اصفهان و در مسجد جامع المهدی و مدرسهٔ نظامیّه در بغداد به املای حدیث می‌پرداخته‌است و در عین حال خود را برای روایت حدیث، اهل نمی‌دانسته‌است، امّا دوست داشته‌است که خودش را به «قطارِ ناقلانِ حدیثِ رسول‌الله» پیوند زند:

«وَ حَدَّثَ بِمَرْو وَ نِیْسابور وَ الرِّی وَ أَصْبَهَان وَ بَغْدَاد وَ أَمْلَی فِی جَامِعِ المَهْدِی وَ فِی مَدْرَسَتِهِ وَ کَانَ یَقُول: إِنِّی لَأَعْلَمُ إِنِّی لَسْتُ أَهْلاً لِلرِّوایَة، وَلکِنِّی أُرِیدُ أَنْ أَرْبَطَ نَفْسِی عَلَی قِطارِ النَّقَلَة لِحَدیثِ رَسولِ‌الله (ص).» (ابن‌جوزی، ۱۹۹۵: ۱۶/ ۳۰۴).

و جماعتی از شیوخ مانند ابوالفضل ارموی و ابوالقاسم عکبری از خواجه نظام‌الملک حدیث نقل کرده‌اند (رک: همانجا). بنابراین، اگر فرض کنیم اسمعیل بن ابی‌منصور طوسی در بیست‌سالگی و در واپسین سالِ حیاتِ خواجه از او حدیث سماع کرده باشد، آنگاه باید حوالی ۴۶۵ق در طوس به دنیا آمده باشد.

+++

امام رافعی قزوینی در جای دیگری آورده‌است:

«أَبُوبَکْرِ ابْنُ عَبْدِی بْنِ أَحْمَدَ، خَادِمِ‌الصُّوفِیَّة سَمِعَ أَبَاالفُتُوح إِسْمَاعِیلَ ابْنَ أَبِی‌مَنْصُورٍ الطُّوسِی سَنَةَ خَمْسٍ وَ عِشْرِینَ وَ خَمْسَمِائَة فِی رِبَاطِ الزَّاهِدِ خُمَارْتَاش.» (رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۲/ ۳۶۰).

بنا به اظهار رافعی، اسمعیل بن ابی‌منصور طوسی در ۵۲۵ق در رباط (= خانقاه) زاهد خمارتاش در شهر قزوین بوده و در آنجا به تعلیم و تدریس مشغول بوده‌است. امیر زاهد خمارتاش ابن عبداللّه عمادی در حوالی سال ۵۰۰ق و پس از آن، امیر و صاحب قزوین بوده‌است. او خود از زاهدان و محدّثان بوده و حدیث روایت می‌کرده‌است (رک: رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۱۳۸/۳ و ۱۸۱/۴) و فرزند او به نام محمّد بن خمارتاش از صوفیان بوده که در ۵۳۰ق زنده بوده‌است. (رک: رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۲۸۴/۱) امیر خمارتاش به انجام کارهای خیر رغبت داشته‌است و مسجد و قنات و رباط و خانقاه بنا کرده‌است. در اینجا از رباط او سخن رفته‌است. (نیز رک: رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۳۰۳/۳) وی علاوه‌بر این رباط، شبستان بزرگی در مسجد جامع عتیق قزوین در طول ۹ سال (۵۰۰–۵۰۹ق) ساخت (رک: رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۵۳/۱) که گنبد آن در غایت ارتفاع و به شکل بطیخ بوده‌است و آن را بعدها یکی از عجائب شهر قزوین شمرده‌اند. (رک: زکریّاء قزوینی، ۱۹۹۸: ۴۳۵–۴۳۶) خمارتاش نیز در ۵۱۳ق مقصوره و گنبد مسجد جامع حنفیان شهر قزوین را که براثرِ زلزلهٔ همان سال تخریب شده بود بازسازی کرد (رک: رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۵۰/۱) و دوازده‌هزار دینار صرف قنات قزوین کرد. (رک: رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۵۱/۱) او همچنین در شهر مکّه و در حوالی بیت‌الله الحرام «جهتِ حجّاجِ قزاونه خانقاهی ساخته‌است و سی هزار دینار به حکام مکّه داده‌است تا اجازت یافته که پنجره از آنجا در حرم مسجد گشوده‌است.» (مستوفی، ۱۳۹۸: ۷).

+++

در جای دیگری در کتاب *التّدوین* آمده‌است:

«شَهْرْنوشُ بْنُ مُحَمَّدِ بْنِ أبی‌الْحَسَنِ الطَّبَرِی، أَبُوالْحَسَنِ، سَمِعَ بِقَزْوِینَ أَبَاالْفُتُوحِ إِسْمَاعِیلَ بْنَ أبی‌مَنْصُورٍ الطُّوسِی الأَحَادِیثَ السُّدَاسِیَّةَ مِنْ رِوایَةِ نِظَامِ‌المُلْکِ أَبِی‌عَلِیٍّ الحَسَنِ بنِ عَلِیِّ بْنِ إِسْحَاقَ ....» (رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۳/ ۸۲).

از اینجا نیز استنباط می‌گردد که اسماعیل بن ابی‌منصور طوسی در شهر قزوین احادیث سُداسیّه را که از خواجه نظام‌الملک طوسی سماع کرده بوده نقل و روایت می‌کرده‌است.

+++

«علیُّ بْنُ عَبْدِالجَبَّارِ بْنِ أَحْمَدَ البیع، أَبُوالحَسَن، خَالُ الإِمَامِ أَحْمَدَ بْنِ إِسْمَاعِیلَ، سَمِعَ مِنْهُ سَنَةَ إِثْنَتَیْن وَ اَرْبَعینَ وَ خَمْسَمِائَة الشَّطْرَ الآخَرَ مِنَ الأَرْبَعینَ عَلَی مَذْهَبِ [اصل: مذاهب] المُتَحَقِّقینَ مِنَ الصُّوفِیَّةِ لِلْحَافِظِ أَبِی‌نُعَیمِ بِرِوَایَتِهِ نَازِلاً عَنْ أَبِی‌الفُتُوح إِسْمَاعِیلَ بْنِ أَبِی‌مَنْصُورٍ الطُّوسِی ...» (رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۳۶۴/۳).

در عبارت «نَازِلاً عَنْ أَبِی‌الفُتُوح إِسْمَاعِیلَ بْنِ أَبِی‌مَنْصُورٍ الطُّوسِی» اصطلاح «نازل» از اصطلاحات نادر علوم حدیث است و ظاهراً به معنای آن است که سلسلهٔ سند متّصل است و منقطع نیست و به شخصِ خاصی می‌رسد و منظور آن است که امام احمد بن اسماعیل[۱۲] *کتاب الأربعین* ابونعیم اصفهانی را به روایتِ ابوالفتوح اسماعیل بن ابی‌منصور طوسی داشته‌است. چنان‌که پیداست آنچه در پیش گفته شد نیز در اینجا مجدداً اثبات می‌شود یعنی اسماعیل بن ابی‌منصور طوسی *کتاب الأربعین* ابونعیم اصفهانی را روایت می‌کرده‌است.

+++

«عَلِیُّ بْنُ هِبَةِ[اللّه] بْنِ عَلِیِّ بْنِ الحُسَیْنِ بْنِ بُلَکویه[۱۳]، أَبُوالقَاسِمِ البُلَکوی سَمِعَ أَبَاالفُتوحِ [اصل: أباالفتح] إِسمَاعِیلَ بْنَ [أبی]مَنْصُورٍ الطُّوسِی سَنَةَ خَمْسَ وَ عِشْرِینَ وَ خَمْسَمَائَة.» (رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۳/ ۴۳۰).

از اینجا نیز اثبات می‌شود که اسماعیل بن ابی‌منصور طوسی در سال ۵۲۵ق حدیث روایت می‌کرده‌است.

+++

«المُبَارَکُ بْنُ بَخْتیارَ بْنِ عَبْدِاللّه الوَاسِطِیِّ ثُمَّ السَّادِیِّ، أَبُوالْکَرَم، قَرَأَ عَلَی أَبِی‌الْفُتوحِ إِسْمَاعِیلَ بْنِ [أَبِی]مَنْصُورٍ الطُّوسِی بِقَزْوِینَ الأَحَادِیثَ السُّدَاسِیَّةَ رِوَایَةَ نِظَامِ‌المُلْکِ أَبِی‌عَلِیِّ الْحَسَنِ بْنِ عَلِیِّ بْنِ إِسْحَاقَ بِسَمَاعِهِ مِنْهِ ....» (رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۴/ ۵۹-۶۰).

در اینجا نیز مجدّداً اشاره شده‌است به اینکه اسماعیل بن ابی‌منصور طوسی در شهر قزوین احادیث سُداسیّه‌ای را که از خواجه نظام‌الملک طوسی سماع کرده بوده روایت می‌کرده‌است.

+++

«مَلِکْدَادُ بْنُ حَیْدَرِ بْنِ نَاصِرِ الضَّرَّاب: کانَ یَعْرِفُ الفِقْهَ وَ الأَدَبَ وَ الحِسَابَ وَ الشُّرُوطَ مَعْرِفَةً جَیِّدَةً وَ سَمِعَ السَّیِّدَ أَبَاحَرْبٍ سَنَةَ ثَلاثَ وَ ثَلاثِینَ وَ خَمْسَمَائَة وَ أَبَاالفُتوحِ إِسْماعیلَ بْنَ أَبی‌مَنْصورٍ الفَقیهِ الطُّوسی سَنَةَ خَمْسَ وَ عِشْرِینَ وَ خَمْسَمَائَة ....» (رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۴/ ۱۰۷).

از اینجا نیز مشخّص است که اسماعیل بن ابی‌منصور طوسی در سال ۵۲۵ق زنده بوده و ملکداد بن حیدر بن ناصر الضرّاب از او سماعِ حدیث کرده‌است.

+++

محصّل عبارات آنکه: ابوالفتوح اسمعیل بن ابی‌منصور بن ابوسهل اسمعیل طوسی از عالمان و محدّثان و فقها و واعظان برجستهٔ اواخر قرن پنجم و نیمهٔ اول قرن ششم بوده‌است. او حوالی ۴۶۵ق در طوس به دنیا آمده و احتمالاً در همان زادگاه خود تحصیلات مقدّماتی را گذرانده و سپس به نیشابور رفته‌است و از محضر کسانی همچون خواجه نظام‌الملک طوسی و ابومحمّد عبدالرَّحمن بن احمد نیشابوری حدیث شنیده‌است. در فقه شافعی و حنفی اطّلاعات وسیع داشته و فتاوی و آرای فقهی شافعیّه و حنفیّه را به‌خوبی می‌شناخته و از تفاوت‌های آن‌ها باخبر بوده‌است. همچنین به روایت احادیث در مناقب و فضائل علی(ع) می‌پرداخته و نسبت به علی(ع) و خاندان او محبّت و ارادت داشته‌است. در شهرهای گوناگونی مانند ری و قزوین حضور داشته و مدّتی نیز در مکّه و مدینه مجاور بوده و در آنجاها امام و پیشوا و مقتدای خلق بوده و به همین دلیل ملقّب به «امام‌الحَرَمَین» شده‌است. وی بعدها از چنان شهرت و نفوذی برخوردار شده که در حضور ملوک و سلاطین مجالس وعظ داشته‌است. اسمعیل بن

ابی‌منصور طوسی به تصوّف گرایش داشته و در رباط یا خانقاه زاهد خمارتاش «کتاب الأربعین علی مذهب المتحقّقین من الصُّوفیة» ابونُعیم اصفهانی را روایت می‌کرده‌است. تألیف کتاب هزار حکایت صوفیان *نیز دلیلی دیگر بر این جنبه از شخصیّت اوست. وی حداقل تا ۵۲۶ق زنده بوده‌است و احتمالاً در حدود همین سال‌ها* هزار حکایت صوفیان *را نوشته‌است.*

+++

۳. تخمینِ دقیق‌ترِ تاریخِ تألیفِ هزار حکایت صوفیان

دربارهٔ تاریخ تألیف کتاب *هزار حکایت صوفیان*، هیچ اشارهٔ صریح و آشکاری در متن کتاب نیامده‌است. میکائیل بایرام با اتّکاء بر سه دلیل، تألیف این کتاب را مربوط به «بعد از نیمهٔ دوم قرن چهارم» دانسته‌است: اول اینکه «به اسم هیچ‌یک از صوفیان قرون پنجم و ششم و هفتم برنمی‌خوریم»، بنابراین باید قبل از قرن پنجم هجری تألیف شده باشد. دیگر آنکه او براساس دو نسخهٔ ترکیه که خود شناسایی کرده و هر دو ناقص‌اند، ابواب کتاب را ۷۶ باب دانسته و ازآنجاکه کتاب *التَّعرُّف* کلابادی (تألیف: ۳۸۰ق) در ۷۷ باب است و عناوین ابواب *التَّعرُّف* در این کتاب هم دیده می‌شود، بنابراین آن را به همان زمانی متعلّق دانسته که کلابادی کتاب خود را نوشته‌است یعنی اواخر قرن چهارم هجری. دلیل سوم او به استنادِ آن است که هجویری (متوفّی: ۴۶۵ق) در *کشف‌المحجوب* به‌کرات از کتاب «حکایات» و «حکایات عراقیان» مطالبی نقل کرده‌است و ازآنجاکه این حکایات در دو نسخهٔ خطّی ترکیه نیز یافت می‌شود، به این نتیجه رسیده‌است که «کتاب حکایات یا حکایات عراقیان همان کتاب است که ما سعی در شناساندن و توصیف آن می‌کنیم، زیرا گفته‌های هجویری را ... در این کتاب می‌یابیم.» (رک: بایرام، ۱۳۶۹: ۱۴۰–۱۴۱) ایرج افشار هر سه دلیل او را رد کرده و احتمال داده‌است کتاب در «اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم» (افشار، ۱۳۷۵: ۷۱) تألیف شده باشد. وی بعداً در گزارشی که در آغاز چاپ عکسی نسخه نوشت، محدودهٔ نگارش کتاب را میان سال‌های ۴۴۰ (سال درگذشت ابوسعید ابوالخیر میهنی) تا ۶۷۳ق قطعی دانست، امّا کمی جلوتر تاریخ تألیف کتاب را تنگ‌تر ساخت و «نزدیک به اواخر قرن ششم» (افشار، ۱۳۸۲: ۱۳) را درست‌تر دانست. استاد محمّدرضا شفیعی کدکنی «با توجّه به خصایص سبکی و کیفیّت نثر» اعتقاد دارد که «این کتاب در فاصلهٔ سال‌های ۵۵۰ تا ۶۰۰ق تألیف شده‌است.» (خاتمی‌پور، ۱۳۸۹: ۱/ ۲۲–۲۳) خاتمی‌پور نیز براساسِ آخرین شخصیّتی که نامش در این کتاب آمده‌است یعنی «احمد بن سهل» (متوفّی: ۴۹۱ق) و قدیم‌ترین دست‌نوشتهٔ این اثر مورّخ ۶۷۳ق، تألیف این کتاب را در فاصلهٔ سال‌های ۴۹۱ تا ۶۷۳ق قطعی دانست (خاتمی‌پور، ۱۳۸۹: ۲۲/۱) و با همان نظر افشار و شفیعی موافقت کرد و نوشت: «نیمهٔ دوم سدهٔ ششم به‌عنوان روزگار تألیف متن تأیید می‌شود.» (خاتمی‌پور، ۱۳۸۹: ۲۴/۱).

امّا چنان‌که در بالا اشاره شد، ازآنجاکه مؤلّف *هزار حکایت صوفیان*، اسمعیل بن ابی‌منصور بن اسمعیل طوسی، از خواجه نظام الملک طوسی (متوفّی: ۴۸۵ق) سماعِ حدیث کرده‌است، اگر فرض کنیم او در بیست‌سالگی و در واپسین سال حیات خواجه از او سماعِ حدیث کرده باشد، پس باید حوالی ۴۶۵ق به دنیا آمده باشد و اگر فرضاً کتابش را در شصت تا هفتادسالگی تألیف کرده باشد، بنابراین آن را باید در نیمهٔ نخست قرن ششم در حدود سال‌های ۵۲۵ تا ۵۳۵ق تألیف کرده باشد.

۵. نتیجه

۱. نسخهٔ نویافتهٔ *هزار حکایت صوفیان* در کتابخانهٔ ملّی ملک با شمارهٔ ۱۰۴۴ محفوظ است که به خط نستعلیق است و احتمالاً در سدهٔ یازدهم کتابت شده‌است. استفاده از این نسخه در تصحیح مجدّد کتاب ضرورت دارد، زیرا افتادگی‌ها و ابهامات و خطاهای نسخه‌های دیگر را برطرف و تکمیل می‌کند. امّا مهم‌ترین جنبهٔ اهمّیتِ این نسخه در ضبط نام مؤلّف کتاب است.

۲. مؤلّف *هزار حکایت صوفیان* اسمعیل بن ابی‌منصور بن اسمعیل طوسی است. او محدّثی واعظ و علاقه‌مند به صوفیان و احوال و حکایات آنان بوده و تا حدّی گرایش‌های شیعی داشته و حداقل تا ۵۲۶ق زنده بوده‌است.

۳. کتاب *هزار حکایت صوفیان* به‌احتمال قوی در نیمهٔ نخست قرن ششم در حدود سال‌های ۵۲۵ تا ۵۳۵ق تألیف شده‌است.

۴. بعضی از قرائن درون‌متنیِ *هزار حکایت صوفیان* با اطلاعاتی که دربارهٔ مؤلّف آن در دیگر منابع کهن مانند *أربَعونَ حَدیثاً فی فَضائِلِ أمیرالمؤمنین علیه السَّلام* تألیف ابن‌ابی‌الفوارس و *التَّدوین فی ذکر أهل العلم بقزوین* تألیف امام عبدالکریم بن محمّد رافعی قزوینی به دست آمد سازگار و موافق است، ازجمله گرایش به تصوّف و محبّت و ارادت نسبت به علی(ع) و خاندانش.

۵. دست‌نویس‌هایی که براثرِ افتادگی عنوان ندارند، گاه فهرست‌نویسان خود نامی بر آن‌ها نهاده‌اند. این نوع دست‌نویس‌ها را باید بار دیگر به دقّت بررسی کرد تا شاید هویّت واقعی آن‌ها معلوم گردد و چه‌بسا کشفِ نسخهٔ تازه‌ای مجهولاتِ بزرگی را معلوم کند. چنان‌که نسخه‌هایی از *هزار حکایت صوفیان* به این سرنوشت دچار شده‌است و به همین دلیل در تصحیح کتاب از آن‌ها استفاده نشده‌است: نسخهٔ کتابخانهٔ وحید پاشا که ذیل عنوان «مقامات غزّالی» معرّفی شده و نسخهٔ کتابخانهٔ ملک که تحت نام «جامع‌الحکایات» فهرست شده‌است.

۶. با پیدا شدن دو نسخهٔ خطّی دیگر از کتاب *هزار حکایت صوفیان* که هرکدام ویژگی‌ها و امتیازات خاصی دارند خصوصاً آنکه افتادگی‌ها و خطاهای متن چاپی را برطرف می‌کنند و نیز با روشن شدن نام مؤلّف آن، وقت آن فرارسیده‌است که این متن کهن ارزشمند بار دیگر تصحیح و منتشر شود.

۷. نسخه‌های خطّی متأخّر ممکن است از روی نسخه‌های کهن و معتبری کتابت شده باشند و اطّلاعاتی استثنائی در خود داشته باشند و ابهام‌ها یا افتادگی‌های نسخه‌های کهن را جبران و تکمیل کنند و ازاین‌رو استفاده از آن‌ها در تصحیح متون کارآمد و لازم است.

۶. پی‌نوشت

۱. در مقدّمهٔ *رونق‌المجالس* آمده‌است: «یَشْتَمِلُ عَلَی إثْنَیْن وَ عِشْرینَ باباً، کُلُّ بابٍ یَحْتَوی عَلَی عُشْرِ حکایات» (سمرقندی، نسخهٔ ریاض، برگ ۱پ) و در آغاز *پند پیران* نیز آمده‌است: «و این کتاب بر بیست باب نهاده‌است، هر بابی ده حکایت، جمله دویست حکایت باشد» (*پند پیران*، ۱۳۵۷: ۵) و در آغاز *حکایات‌الصّالحین*: «وَ رَتَّبْتُه عَلَی عِشْرینَ بَابَاً، فِی کُلِّ بابٍ عُشْرُ حِکایاتٍ و کانَ جَمیعُ ذلک مِائَتَی حِکایة» (*حکایات‌الصّالحین*، ۱۲۸۲: ۱۰۸).

۲. تعداد برگ‌های این نسخه و ابعاد آن در *فهرست کتاب‌های خطّی کتابخانهٔ ملّی ملک* ۴۱۴ برگ به ابعاد ۱۳*۲۷/۴ سانتی‌متر آمده‌است (رک: افشار و دیگران، ۱۳۵۴: ۳۸۹)، امّا در وبگاه کتابخانه این ارقام دقیق‌تر درج شده‌است. رک:
http:/ / malekmuseum.org/ artifact/ 1393.04.01044%2F000/
%D8%AF%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%86++%D8%A7%D8%AF%D8%A8%DB%8C%D8%A7%D8%AA+%D9%81%D8%A7%D8%B1%D8%B3%DB%8C-%D8%AC%D8%A7%D9%85%D8%B9+%D8%A7%D9%84%D8%AD%DA%A9%D8%A7%DB%8C%D8%A7%D8%AA

برای دریافت تصویر این نسخه، درخواست‌نامه‌ای به کتابخانهٔ ملّی ملک ارسال و چندین بار پیگیری شد، امّا مسئولان کتابخانه اظهار کردند به دلیل تغییر نرم‌افزارهای کتابخانه، از ارسال تصویر آن معذورند. تنها تصویر برگ‌های ۱ و ۲ و ۳ و ۲۳۷ و ۲۳۸ و ۴۱۴ و ۴۱۵ و ۴۱۶ در وبگاه کتابخانه قابل‌رؤیت است.

۳. در هشت تصویری که از برگ‌های ۱ و ۲ و ۳ و ۲۳۷ و ۲۳۸ و ۴۱۴ و ۴۱۵ و ۴۱۶ در دسترس است، تنها عنوان باب اول و باب پنجاه و پنج در متن نسخه قابل‌مشاهده است که برابر با فهرست آغازین نسخه و به فارسی است. به‌احتمال قوی عناوین باب‌های دیگر آن در متن کتاب نیز باید به فارسی باشد.

۴. عناوین ابواب در چهار نسخهٔ پیشین از مقالهٔ «نسخه‌ای نویافته از هزار حکایت صوفیان» اقتباس شد (رک: خاتمی‌پور، ۱۴۰۱: ۴۴–۴۸).

۵. استاد ایرج افشار نام کاتب نسخهٔ کابل را در مقالهٔ خود «سیف‌الدّین بن عبیدالله» و سپس در چاپ نسخه‌برگردان «سیف‌الدّین بن عبدالله» نوشته‌است (رک: افشار، ۱۳۷۵: ۶۹؛ همو، ۱۳۸۲: ۲۲).

۶. در متن چاپی برای نشان دادن افتادگی‌ها از علامت سه‌نقطه استفاده شده‌است.

۷. کتاب «أربعونَ حدیثاً فی فضائل أمیرالمؤمنین علیه السَّلام» به تحقیق رضا قبادلو (محمّدی) در *میراث حدیث شیعه*، دفتر پنجم، ۱۳۷۹، ص ۶۳–۱۶۳ تصحیح و منتشر است.

۸. در اصل نسخ خطّی و متن چاپی سفید است.

۹. امام عبدالکریم بن محمّد رافعی قزوینی (۵۵۷–۶۲۳ق) کتاب *التَّدوین فی ذکر أهل العلم بقزوین* (که برخلاف تصریح مؤلّف به نام کتاب (رک: رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۳/۱)، ناشر نام کتاب را تغییر داده‌است به: *التَّدوین فی أخبار قزوین*) را در حدود سال‌های ۶۱۰–۶۲۰ق تألیف کرده‌است. این کتاب را «دریای بی‌کرانی در زمینهٔ تاریخ فرهنگ ایران‌زمین» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۳۴۲) و «یکی از مهم‌ترین منابع تاریخ فرهنگ ایران» (همو، ۱۳۸۱: ۱) دانسته‌اند. استاد شفیعی‌کدکنی، حفظه الله تعالی، سال‌ها پیش در کلاس درس، تصحیح مجدّد کتاب *التَّدوین* را یکی از ضرورت‌های فرهنگی شمردند و بررسی آرایه‌های ایران‌شناسی آن را به‌عنوانِ موضوع یک رسالهٔ دکتری پیشنهاد کردند.

۱۰. کتاب *الأربعین علی مذهب المتحقّقین من الصُّوفیة* به کوشش بدر بن عبدالله بدر در بیروت در ۱۴۱۴ق/ ۱۹۹۳م چاپ شده‌است.

۱۱. متن رسالهٔ نصرالدّین ابوالمعالی منصور بن مسعود بن محمود الغزنوی در نشانی زیر دستیاب است:
https:/ / ketabonline.com/ ar/ books/ 54830/ read?part=1&page=20&index=406854

۱۲. یادآوری می‌گردد که امام احمد بن اسماعیل فرزند مؤلّف *هزار حکایت صوفیان* یعنی اسمعیل بن ابی‌منصور بن اسمعیل طوسی نیست، بلکه وی امام احمد بن اسماعیل بن یوسف الطالقانی الحاکمی است و والد او فقیه ابوسعد اسماعیل بن یوسف بن محمّد بن العبَّاس الطالقانی بوده‌است. (رک: رافعی قزوینی، ۱۹۸۷: ۱/ ۱۷۱ و ۳۰۷).

۱۳. نام «بلکویه» مرکّب است از: «بُل» برگرفته از ابوالفضل یا ابوالقاسم و جز آن‌ها + ـــَـک + ـــویه. (رک: صادقی، ۱۴۰۳: ۲۶).

منابع

ابن‌ابی‌الفوارس الرَّازی، محمّد بن أبی‌مسلم، (۱۳۷۹)، «أربَعونَ حَدیثاً فی فَضائِل أمیرالمؤمنین علیه‌السَّلام»، تحقیق: رضا قبادلو (محمّدی)، *میراث حدیث شیعه*، دفتر پنجم، ص ۶۳-۱۶۳.

ابن‌جوزی، ابوالفرج عبدالرَّحمن، (۱۴۱۵ق/ ۱۹۹۵م)، *تاریخُ‌المنتظَم فی تاریخ الأمَم و المُلوک*، تحقیق محمّد عبدالقادر عطا و مصطفی عبدالقادر عطا، تصحیح نعیم زَرزور، بیروت: دار الکتب العلمیهٔ، الطَّبعهٔ الثّانیهٔ.

افشار، ایرج، (۱۳۷۵)، «هزار حکایت صالحان و صوفیان»، *مجلّهٔ معارف*، سال سیزدهم، شمارهٔ ۳، آذر-اسفند ۱۳۷۵، ص ۶۲-۷۴.

افشار، ایرج، (۱۳۸۲)، «گزارش» [مقدّمهٔ بر]: *هزار حکایت صوفیان و ...*، نسخهٔ مورّخ ۸۸۳ق و به چندین خط، گنجینهٔ نسخه‌برگردان متون فارسی، نسخه‌برگردانان ایرج افشار، محمود امیدسالار، تهران: انتشارات طلایه.

افشار، ایرج؛ محمّدتقی دانش‌پژوه، با همکاری محمّدباقر حجّتی و احمد منزوی (۱۳۵۴): *فهرست کتاب‌های خطّی کتابخانهٔ ملّی ملک وابسته به آستان قدس رضوی*، جلد دوم، تهران: چاپخانهٔ دانشگاه تهران.

بایرام، میکائیل، (۱۳۶۹)، «یکی از قدیم‌ترین منابع ادبیات تصوّفی ایران»، *مجلّهٔ معارف*، سال هفتم، شمارهٔ ۲، مرداد- آبان ۱۳۶۹، ص ۱۳۸-۱۴۳.

پند پیران [نام اصلی احتمالاً: *حکایات‌الصّالحین*]، (۱۳۵۷)، نویسندهٔ ناشناس [احتمالاً: عثمان بن عمر الکهف]، به تصحیح جلال متینی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

پورجوادی، نصرالله، (۱۳۸۹)، «نسخه‌برگردان هزار حکایت صوفیان و ...»، *نامهٔ بهارستان*، سال یازدهم، دفتر شانزدهم، ۱۳۸۹، ص ۲۸۷-۲۸۸.

حکایات الصّالحین، (۱۲۸۲ق)، نویسندهٔ ناشناس [احتمالاً: عثمان بن عمر الکهف]، به فرمایش تاجران اهل اللّه احمد جامی و عبدالعزیز و فقیراللّه و به اهتمام سیّد فصل‌شاه، لاهور: مطبع افصل. ۱۰۸ص [چاپ سنگی].

خاتمی‌پور، حامد، (۱۳۸۹)، مقدّمه بر: *هزار حکایت صوفیان*، تهران: انتشارات سخن.

خاتمی‌پور، حامد، (۱۳۹۹- انتشار: بهار ۱۴۰۱)، «نسخه‌ای نویافته از هزار حکایت صوفیان»، *مجلّهٔ گزارش میراث*، دورهٔ سوم، سال پنجم، پاییز و زمستان، شمارهٔ سوم و چهارم، پیاپی ۹۲-۹۳، ص ۴۱-۵۰.

درایتی، مصطفی، (۱۳۸۹)، *فهرستوارهٔ دست‌نوشت‌های ایران (دنا)*، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

الرّافعی القزوینی، عبدالکریم بن محمّد، (۱۴۰۸ق/ ۱۹۸۷م)، *التّدوین فی ذکر أهل العلم بقزوین* [مصحّح نام کتاب را برخلاف تصریح مؤلّف در ج۱ ص۳ تغییر داده به: *التّدوین فی أخبار قزوین*]، ضَبَطَ نَصَّهُ وَ حَقَّقَ مَتنَهُ عزیزالله العطاردی، بیروت: دار الکتب العلمیهٔ.

زکریّاء قزوینی، (زکریّا بن محمّد بن محمود)، (۱۹۹۸م)، *آثارالبلاد و اخبارالعباد*، بیروت: دار صادر.

سمرقندی، ابوحفص عمر بن حسن، رونق‌المجالس، دست‌نویس محفوظ در کتابخانهٔ جامعهٔ الرّیاض به شمارهٔ ۲۱۸ ر.س، مکتوب احتمالاً در قرن دوازدهم هجری، ریاض، عربستان.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۷). «سفینه‌ای از شعرهای عرفانی قرن چهارم و پنجم»، جشن‌نامهٔ استاد ذبیح‌اللّه صفا، به کوشش سیّد محمّد ترابی، تهران: نشر شهاب، ص ۳۴۰-۳۶۰.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۱): «نکته‌های نویافته دربارهٔ خاقانی»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، دورهٔ ۴۵، شمارهٔ پیاپی ۱۸۵، بهمن، ص ۱-۶.

صادقی، علی‌اشرف (۱۴۰۳): «پسوندهای تحبیبی فارسی در دورهٔ اسلامی (۶)»، نامهٔ فرهنگستان، دورهٔ ۲۳، شمارهٔ ۲، شمارهٔ پیاپی ۹۰، خرداد و تیر، ص ۱۱-۳۶.

طوسی، اسمعیل بن ابی‌منصور بن اسمعیل، (۱۳۸۹)، *هزار حکایت صوفیان*، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات حامد خاتمی‌پور، تهران: انتشارات سخن.

طوسی، اسمعیل بن ابی‌منصور بن اسمعیل، *هزار حکایت صوفیان*، دست‌نویس محفوظ در کتابخانهٔ ملی ملک به شمارهٔ ۱۰۴۴، [ذیل عنوان جامع‌الحکایات]، مکتوب احتمالاً در قرن یازدهم هجری، تهران، ایران.

قزوینی رازی، نصیرالدّین ابوالرّشید عبدالجلیل، (۱۳۵۸)، *نقض* (*بعضُ مثالب النَّواصب فی نقضِ بعضِ فضائح الرَّوافض*)، به تصحیح میر جلال‌الدّین محدّث، تهران: انتشارات انجمن آثار ملّی.

مستوفی، حمدالله، (۱۳۹۸)، *نزهةالقلوب*، به اهتمام و تصحیح گای لیسترانج، تهران: انتشارات اساطیر [چاپ افست از لیدن: انتشارات بریل، ۱۳۳۱ق/ ۱۹۱۳م].

معارف، مجید، (۱۳۸۷)، «حدیث، گونه‌های تألیفات حدیثی»، *دانشنامهٔ جهان اسلام*، تهران: بنیاد دائرة المعارف اسلامی، ج ۱۲، ص ۷۵۰–۷۵۶.

–منتجب‌الدّین ابوالحسن علی بن عبیدالله بن بابویه الرّازی (۱۴۰۶ق/ ۱۹۸۶م)، *فهرستُ أسماءِ علماءِالشّیعةِ و مُصَنِّفیهِم*، تحقیق عبدالعزیز الطَّباطبائی، بیروت: دار الأضواء، الطَّبعة الثَّانیة.

والازاده، ابوالفضل، (۱۳۸۵)، «جزء، اصطلاح حدیثی»، *دانشنامهٔ جهان اسلام*، تهران: بنیاد دائرةالمعارف اسلامی، ج ۱۰، ص ۲۳۱–۲۳۲.

و نیز:

http:// malekmuseum.org/ artifact/ 1393.04.01044%2F000/
%D8%AF%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%86++%D8%A7%D8%AF%D8%A8%DB%8C%D8%A7%D8%AA+%D9%81%D8%A7%D8%B1%D8%B3%DB%8C-%D8%AC%D8%A7%D9%85%D8%B9+%D8%A7%D9%84%D8%AD%DA%A9%D8%A7%DB%8C%D8%A7%D8%AA

https:// ketabonline.com/ ar/ books/ 54830/ read?part=1&page=20&index=406854

References:

Afšār, Iraj & Dānešpažuh, Mohammad Taqi & Hojjati, Mohammad Bāqer & Monzavi, Ahmad (1975) *Fehrest-e ketāb-hāye xattiye ketābxāneye melliye malek* (*Catalogue of the manuscripts in the Malek National Library and Museum Institution*). Tehran: University of Tehran Press. [In Persian].

Afšār, Iraj (1997) "Hezār hekāyat-e sufiyān o Sālehān" (A thousand stories of the righteous and the Sufis), *Ma'āref* (*Knowledge*), vol. XIII, no. 3, pp. 62-74. [In Persian].

Afšār, Iraj (2003) *"Gozāreš" [Moqaddame'i bar] Hezār hekāyat-e sufiyān (A thousand stories of the Sufis),* persian manuscripts in facsimile, ed. Mahmud Omidsālār & Iraj Afšār. Tehran: Talāye Publication. [In Persian].

Al-Rāfe'i al-Qazvini, Abd al-Karim (1987) *Al-Tadvin fi zekr-e ahl-e al-Elm be-Qazvin* (*Recording in the mention of scholars in Qazvin*), ed. by Azizollāh al-Otaredi. Beirut: Dār al-Kotob al-Elmiyyat Publication. [In Arabic].

*Anonymous writter [*probably*:* Osmān ibn Omar al-Kahf*] (1865) Hekāyāt al-sālehin* (*Stories of the righteous*). Lahore: Matb'a Afsal [lithography]. [In Arabic].

*Anonymous writter [*probably*:* Osmān ibn Omar al-Kahf*] (1979) Pand-e pirān, [*Probably the original name: *Hekāyāt al-sālehin] (Stories of the righteous), ed. by Jalāl Matini.* Tehran: The Foundation for Iranian Culture. [In Persian].

Bāyrām, Mikā'il (1990) "Yeki az qadimtarin manābe'e adabiyyāat-e tasavvofiye Irān" (One of the oldest sources of Iranian Sufi literature), *Ma'āref* (*Knowledge*), vol. VII, No. 2, pp. 138-143. [In Persian].

Derāyati, Mostafā (2010) *Fehrestvāreye dastnevešt-hāye Irān* (*Short Catalogue of Iranian Manuscripts)*. Tehran: The Library, Museum and Documentation Center of Islamic Consultative Assembly. [In Persian].

Esmā'il ibn Abi Mansur Tusi (2010) Hezār Hekāyat-e Sufiyān (*A thousand stories of the Sufis*), *ed.* by Hāmed Xātamipur. Tehran: Soxan Publication. [In Persian].

Ibn Abi al-Favāres al-Rāzi, Mohammad (2000) "Arba'un Hadis fi Fazā'el Amir al-Mo'menin"(Forty hadiths about the virtues of Amir al-Mo'menin Ali), *ed.* by Rezā Qobādlu, *Mirās-e hadis-e ši'e* (*The heritage of Shiite hadith*), vol. 5, pp. 63-163. [In Arabic].

Ibn al-Juzi, Abu al-Faraj (1995) Al-Montazam fi tarix al-moluk va al-omam (Organized in the History of Kings and Nations), ed. by Mohammad Abd al-Qāder Atā & Mostafā Abd al-Qāder Atā, Na'īm Zarzur. Beirut: Dār al-Kotob al-Elmiyyat Publication. [In Arabic].

Isma`il ibn Abi Mansur Tusi, *Hezār Hekāyat-e Sufiyān (A thousand stories of the Sufis)*, Manuscript Preserved in the Malek National Library and Museum Institution, no. 1044, Written probably in the 12th century AH. [In Persian].

Ma'āref, Majid (2008) "Hadis, gune-hāye ta'lifat-e hadisi" (Hadith, types of hadith writings), Dāneš-nāmeye jahān-e eslām (*Encyclopaedia of the World of Islam*). Tehran: Encyclopaedia Islamica Foundation, vol. 12. pp. 750-756. [In Persian].

Montajab al-Din Abu al-Hasan (1986) *Fehrest Asmā' 'olamā' al-ši'a va Mosannafihem* (*List of Shiite scholers and their books*), *ed.* by Abd al-Aziz Tabātabā'i, Beirut: Dār al-Azvā' Publication. [In Arabic].

Mostowfi, Hamdollāh (1913) *Nozhat al-qolub* (*Purity of hearts*), *ed.* by Guy Le Strange. Leiden: Brill. [In Persian].

Pourjavādi, Nasrollāh (2010) "Nosxe-bargardān-e hezār hekāyat-e sufiyān" (The facsimile edition of Hezār Hekāyat-e Sufiyān), *Nāmeye Bahārestān* (*Bahārestān Magazine*), vol. XI, no. 16. pp. 287-288. [In Persian].

Qazvini Rāzi, Nasir al-Din (1980) *Naqz* (*Ba'ž-o masāleb al-navāseb-e fi naqz-e ba'ž-e fazā'eh-e al-ravāfez*) (Revoking (Some of the shortcomings of the Navaseb in revoking some of the scandals of the Shiites)), *ed.* by Jalāl al-Din Mohaddes. Tehran: Anjoman-e Āsār-e Melli Publication. [In Persian].

Sādeqi, Ali-Ašraf (2024) "Pasvand-hāye tahbibi dar dowreye eslāmi 6" (**Persian endearing suffixes in the Islamic period 6**), Nāmeye farhangestān (lexicography), vol. 23. Issue 2. pp 11-36. [In Persian].

Šafi'i Kadkani, Mohammad Rezā (1998) "Safine-'i az še'r-hāye erf'niye qarn-e čahārom va panjom" (An anthology of mystical poems from the fourth and fifth centuries), Jašn-nāmeye ostad Zabihollāh Safā (*Acknowledgement on Professor Safa`s eighty fifth birthday*), *ed.* by Seyyed Mohammad Torābi. Tehran: Šahāb Editions, pp 340-360. [In Persian].

Šafi'i Kadkani, Mohammad Rezā (2003) "Nokte-'i now-yāfte darbāreye Xāqāni" (Newly discovered facts about Khaghani), Biannual Scientific-Research Journal Persian Language and Literature, Former journal of the faculty of literature, University of Tabriz, vol. 45, issue 185. pp. 1-6 [In Persian].

Samarqandi, Abu Hafs, *Rawnaq al-Majāles* (*The prevalence of assemblies*), Manuscript Preserved in the library of University of Riyadh. no. 218 R.S., Written probably in the 12th century AH. [In Arabic].

Vālāzade, Abolfazl (2006) "Joz', Estelāh-e Hadisi" (Joz', a hadith term), *Dāneš-nāmeye jahān-e eslām* (*Encyclopaedia of the World of Islam*). Tehran: Encyclopaedia Islamica Foundation. Vol. 10. pp. 231-232. [In Persian].

Xātamipur, Hāmed (2010) Introduction to: *Hezār Hekāyat-e Sufiyān* (*A thousand stories of the Sufis*). Tehran: Soxan Publication. [In Persian].

Xātamipur, Hāmed *(2022)* "Nosxe-'i now-yāfte az Hezār Hekāyat-e Sufiyān" (A Newly-Found manuscript of Hezār Hekāyat-e Sufiyān), *Gozāreš-e Mirās* (*Heritage Report*), 3th series, vol. 5, no. 3, pp 41-50. [In Persian]

Zakariyā' Qazvini (1998) *Āsār al-belād va axbār al-ebād* (*Antiquities of countries and news of people*). Beirut: Dār Sāder Publication. [In Arabic].

آستان قدس رضوی
کتابخانه ملی ملک - طهران

نخستین صفحهٔ *هزار حکایت صوفیان* نسخهٔ ملک

آخرین صفحهٔ *هزار حکایت صوفیان* نسخهٔ ملک

Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

History-Based Imagination Replacing Geography-Based Imagination: A Hallmark of ʿAjāʾib-nāma texts Periods

Zahra Saberi Tabrizi

Department of persian language and literature, Payame Noor Unvierstiy, Tehran, Iran. E-mail: z.saberi88@yahoo.com

DOI: 10.22034/perlit.2025.64069.3731

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 19 October 2024
Received in revised form 23 May 2025
Accepted 10 July 2025
Published online 22 July 2025

Keywords:
ʿAjāʾib-nāma, History-Based Imagination, Geography-Based Imagination, Periodization, Genealogy. Imaginary creatures.

ABSTRACT

In this article, it will be demonstrated how the element of "place," highlighted through its emphasis on geography in early-period ʿAjāʾib-nāma texts, embodies earthly, non-imaginative, and rational thought. In later periods, this element yields to "time" through a focus on "history," departing from rationality and objectivity and merging with imagination. It seems that ʿAjāʾib-nāma texts served as a platform for a kind of "resistance" against the mainstream scientific discourse. Employing Foucault's genealogical method, this study aims to identify the points of rupture in the imagination of ʿAjāʾib-nāma writers. In the first period, "geography" served as the vehicle of imagination and the connecting link to reality. In the second period, recourse to "narrative" replaces geography. The third period, in which imagination is based on "historical" events, we witness the proliferation of mythical creatures and their significant growth. Even historical figures have not been spared from the imagination of ʿAjāʾib-nāma authors. Based on this, three distinct periods of ʿAjāʾib-nāma texts are identified.

Cite this article: Saberi Tabrizi, Z. (2025). History-Based Imagination Replacing Geography-Based Imagination: A Hallmark of ʿAjāʾib-nāma texts Periods. *Persian Language and Literature*, 78 (251), 52-71. http://doi.org/10.22034/perlit.2025.64069.3731

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

From the second half of the 3rd century to the mid-6th century AH (9th–12th centuries CE), rational and scientific discourse flourished to such an extent that the poets, writers, grammarians, scholars, astronomers, and philosophers of this era remain among the most renowned figures across all periods of Islamic civilization. This intellectual vibrancy is equally evident in the genre of *ʿAjāʾib-nāma* (wonder-writing). This study demonstrates how the element of "place," emphasized through geographical focus in early *ʿAjāʾib-nāma* texts, represents a terrestrial, non-imaginative, and rationalist mindset. Over subsequent periods, this focus shifts to "time" in the form of "history," departing from rationality and objectivity to become intertwined with imagination.

In the first-period texts—including *Tuhfat al-Ghara'ib* by Hāsib al-Ṭabarī (354–485 AH/965–1092 CE), *Nuzhatnāma-i ʿAlā'ī* by Shahmardān ibn Abī al-Khayr (c. 506–513 AH/1112–1119 CE),*ʿAjāʾib al-Makhlūqāt* by Muḥammad ibn Maḥmūd al-Ṭūsī (c. 555 AH/1160 CE), and *Farrukh-nāma* by Abū Bakr Jamālī Yazdī (c. 580 AH/1184 CE)—we observe a rationalist, non-fantastical, and logically rigorous approach rooted in geography. By contrast, later works such as *Nigāristān-i ʿAjāʾib va Gharāʾib* (Pishāvarī, 12th century AH/18th century CE) and *Boḥayra* by Fazūnī Astarābādī (1328 AH/1910 CE) exhibit unrestrained, passive, and historically dependent imagination. During the first period, the rationalist ethos and alignment of power structures with scientific institutions influenced the ʿAjāʾib-nāma genre, enabling its intellectual coherence. This study examines the mechanisms of this transformation.

Methodology

Inspired by Foucault's concept of the "episteme", this research periodizes the history of ʿAjāʾib-nāma and analyzes its shifts. Foucault's discontinuous historical approach, which emphasizes the interplay of knowledge and power over causal necessity, informs our analysis.

Discussion

The dominance of official knowledge, aligned with the "zeitgeist" of the first period, fostered rationalism, producing practical and naturalistic ʿAjāʾib-nāma texts. Here, ʿAjāʾib-nāma bridged knowledge and imagination, forming a resistance against institutionalized science by undermining empiricism, observation, and reproducibility—hallmarks of scientific rigor.

With the rise of Ashʿarī determinism, Sufi mysticism, and political changes from the second period onward, official science converged with resistant currents. Empiricism receded, replaced by the hegemony of "narrative." As rational sciences gave way to transmitted "naqlī" sciences, ʿAjāʾib-nāma shifted. Authors increasingly relied on fabricated tales—devoid of empirical grounding—to validate claims through fallacy, sophistry, or constructed "truths." This narrative-driven approach became standard, persisting in later texts. Shifting power dynamics in religion and governance reshaped the genre's content and form: the first period's creative, active imagination yielded to passive imitation, and geography-centric rationality was supplanted by history-making imagination, ultimately expelling the genre from the Persian literary canon.

Conclusion

The study reveals how dominant power structures displaced the first period's rationalism—which produced practical, naturalistic ʿAjāʾib-nāma—and replaced it with non-utilitarian, fictional, and imitative imagination. Political and cultural factors drove this transformation, highlighting that such shifts do not inherently signify progress. Instead, the replacement of creative imagination with derivative illusion—manifest in substituting geography with history—precipitated the genre's decline. Post-first period, the epistemic shift from geography to history stemmed from altered power structures.

From the second period onward, official science aligned with resistant currents as Ashʿarī determinism, mysticism, and Sufi culture marginalized empiricism in favor of narrative authority. The

substitution of rational with transmitted sciences transformed ʿAjāʾib-nāma methodologies. Authors leaned heavily on anecdotal "evidence," legitimizing claims through sophistry or invented realities. This approach became entrenched, shaping all subsequent texts. Power shifts in religion and governance reconfigured the genre's content, merging the first period's resistance with institutional power, thereby reducing active creativity to passive imitation. Rational-experiential science gave way to pseudo-scientific narrative, and geography-centric reason yielded to historical imagination, culminating in the genre's exclusion from Persian literary genres.

Keywords: ʿAjāʾib-nāma, History-Based Imagination, Geography-Based Imagination, Periodization, Genealogy. Imaginary creatures.

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

جای‌گزینی تخیل تاریخی با تخیل جغرافیایی به‌مثابهٔ وجه ممیز دوره‌های عجایب‌نامه‌نویسی فارسی

زهرا صابری تبریزی

دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء، تهران، ایران. رایانامه: z.saberi88@yahoo.com

DOI: 10.22034/perlit.2025.64069.3731

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۲۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۱۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱

کلیدواژه‌ها:
عجایب‌نامه، تخیل جغرافیایی، تخیل تاریخی، تبارشناسی، دوره‌بندی.

چکیده

در این نوشتار، نشان داده خواهد شد که چگونه عنصر «مکان»، که در قالب توجه به جغرافیا در متون عجایب‌نامه‌ای دورهٔ اول برجسته شده‌است، نمایندهٔ فکر زمینی و غیرتخیلی و خردگرایی است که در دوره‌های بعد جای خود را به «زمان» در قالب «تاریخ» می‌دهد و از عقلانیت و عینی‌بودن خارج می‌شود و به تخیل گره می‌خورد. به‌نظر می‌رسد عجایب‌نامه‌نویسی در دورهٔ اول، پایگاهی برای نوعی «مقاومت» دربرابر جریان رسمیِ علم بوده‌است. با استناد به روش تبارشناختی فوکو، در پژوهش حاضر کوشش شده‌است نقاط گسست در خیال‌پردازی عجایب‌نامه‌نویسان معرفی شوند. در دورهٔ نخست عجایب‌نویسی، «جغرافیا» محمل خیال‌پردازی و حلقهٔ اتصال با واقعیت است. در دورهٔ دوم، تمسک به «روایت‌پردازی» جای جغرافیا را می‌گیرد. دورهٔ سوم، که طی آن خیال‌ورزی با تمسک به رویدادهای «تاریخی» صورت گرفته‌است، شاهد پروبال‌گرفتن موجودات افسانه‌ای و رشد چشمگیر آن‌ها هستیم. حتی شخصیت‌های تاریخی نیز از خیال‌پردازی مؤلفان عجایب‌نامه‌ها برکنار نمانده‌اند. براین‌اساس، سه دورهٔ متمایز عجایب‌نامه‌نویسی معرفی شده‌اند.

استناد: صابری تبریزی، زهرا. (۱۴۰۴). جای‌گزینی تخیل تاریخی با تخیل جغرافیایی به‌مثابهٔ وجه ممیز دوره‌های عجایب‌نامه‌نویسی فارسی. *زبان و ادب فارسی*، ۷۸ (۲۵۱)، ۷۱-۵۲. http//doi.org/10.22034/perlit.2025.64069.3731

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

از نیمهٔ دوم قرن سوم تا اواسط قرن ششم، مباحث عقلی و علمی آن‌قدر رونق گرفتند که شاعران، نویسندگان، نحویان، دانشمندان، منجمان، و خردورزان این عصر نام‌آشناترین کسانی هستند که در همهٔ دوره‌های تمدنی اسلامی به آن‌ها برمی‌خوریم. در مقولهٔ عجایب‌نامه‌نویسی نیز چنین است. در این مجال، نشان داده خواهد شد که چگونه عنصر «مکان»، که در قالب توجه به جغرافیا در متون عجایب‌نامه‌ای برجسته شده‌است، نمایندهٔ فکر زمینی و غیرتخیلی و خردگرایی است که در دوره‌های بعد جای خود را به «زمان» در قالب «تاریخ» می‌دهد و از عقلانیت و عینی‌بودن خارج می‌شود و به تخیل گره می‌خورد. در متون عجایب‌نامه‌ای دورهٔ اول، شامل *تحفة‌الغرائب*، حاسب طبری، بین ۳۵۴ تا ۴۸۵؛ *نزهت‌نامهٔ علایی*، شهمردان‌بن‌ابی‌الخیر، حدود ۵۰۶–۵۱۳؛ *عجایب‌المخلوقات* طوسی (همدانی)، محمد بن محمود بن احمد طوسی، حدود ۵۵۵؛ *فرخ‌نامه*، ابوبکر جمالی یزدی، حدود ۵۸۰، شاهد تفکر خردگرا، دور از خیال‌پردازی‌های عجیب و دور از ذهن و سیطرهٔ منطقی عینی و فعال و وابسته به جغرافیا هستیم که جای خود را در دوره‌های بعد به خیال‌پردازی‌های افسارگسیخته و منفعل و وابسته به تاریخ در آثار متأخر، مثل *نگارستان عجایب و غرایب* (پیشاوری، قرن دوازدهم) و *بحیرهٔ فزونی استرآبادی* (۱۳۲۸) می‌دهد. در دورهٔ نخست، با وجود فضای خردگرا و سلطهٔ منطق، و همسویی کانون‌های قدرت با نهاد علم، به‌نظر می‌آید ژانر عجایب‌نامه نیز از این همگرایی بهره‌مند بوده‌است. هدف پژوهش حاضر پرداختن به چگونگی این روند است. در این پژوهش تکیهٔ ما بر آن‌دسته از کتاب‌هایی است که به زبان فارسی تألیف شده‌اند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

مقدمه‌هایی که مصححان عجایب‌نامه‌ها بر چاپ‌های خود از این کتاب‌ها نوشته‌اند نخستین تحقیقاتی است که دراین‌باره صورت گرفته‌است. همچنین، سیروس علایی در «جهان‌نمای زکریا قزوینی» (۱۳۳۲) کتاب *عجایب‌المخلوقات* قزوینی را معرفی کرده‌است. محمدتقی دانش‌پژوه «داستان ترجمهٔ دو تألیف قزوینی» (۱۳۵۹) را دربارهٔ ترجمه‌های *عجایب‌المخلوقات* قزوینی و کتاب دیگر قزوینی با عنوان *آثارالبلاد و اخبارالعباد* نوشته‌است. پرویز براتی در کتاب *عجایب ایرانی* (۱۳۸۸) شکل و روایت و ساختار عجایب‌نامه‌ها را به‌صورتی بسیار موجز بررسی کرده‌است. محمدطاهر موژان (۱۳۸۹) در مقاله‌ای، قابلیت نمایشی موجودات پری‌وار در افسانه‌ها را بررسی کرده‌است. دابلر (۱۹۶۸) مقالهٔ «Adjayib» را در *دایرةالمعارف اسلام* منتشر کرده‌است. حمیرا زمردی و فاطمه مهری (۱۳۹۳) در مقاله‌ای، ساختار متن‌ها را بررسی کرده‌اند. اشکواری (۱۳۹۲ و ۱۳۹۶) دو مقاله درباب عجایب‌نگاری نوشته و عجایب‌نگاری را در سه مقوله (وصفی، سفرنامه‌ای، و دایرةالمعارفی) گنجانده‌است. ابوالفضل حری (۱۳۹۳) در کتاب *کلک خیال‌انگیز* بخشی را به عجایب‌نامه‌ها اختصاص داده‌است. فاطمه مهری (۱۳۹۳) رسالهٔ دکتری خود را به بررسی جایگاه عجایب‌نامه‌ها در نظام دانش‌های کهن اختصاص داده‌است. در پژوهش پیشِ رو، سیر تحول متون عجایب‌نامه‌ای ازمنظر خیال‌پردازی ترسیم شده‌است که جای آن در میان پژوهش‌ها خالی است.

۳. روش تحقیق

فوکو با طرح مفهوم «اپیستمه» کوشیده‌است تاریخ علم را دوره‌بندی و سیر دگرگونی دوره‌های آن را تبیین کند. در این روش، او بیرون از گفتمان قرار می‌گرفت و به تاریخ به‌مثابهٔ امری ناپیوسته می‌نگریست؛ به‌این‌ترتیب، ضرورتی علت‌ومعلولی برای آنچه در تاریخ رخ می‌دهد نمی‌دید. در این دیدگاه، روابط دانش و قدرت است که تعیین می‌کند چه چیز به وقوع بپیوندد. در این مقاله سعی شده‌است با الهام از روش فوکو، تاریخ عجایب‌نویسی دوره‌بندی و دگرگونی‌های آن تبیین شود. با این نگاه، دانش رسمی که در

سیطرهٔ دانشمندان برجسته بود، در کنار اقتضای روح زمانه، به عقل‌گرایی دورهٔ اول انجامید که در حوزهٔ عجایب‌نویسی، نگارش عجایب‌نامه‌های کاربردی و طبیعی را به‌دنبال داشت. در این دوره، عجایب‌نویسی را می‌توان به رشته‌ای تشبیه کرد که میان دانش و تخیل پل می‌زد و نوعی پایگاه مقاومت دربرابر علم رسمی بنا می‌کرد و می‌کوشید تجربه‌پذیری، اهمیت مشاهده، و تکرارپذیری را به‌منزلهٔ وجه ممیز علم از شبه‌علم، از سکه بیندازد. با رواج تفکر اشعری و تقدیرگرایی، تداول فرهنگ صوفی‌گری، و تغییر وضعیت سیاسی از دورهٔ دوم به بعد، جریان رسمیِ علم به‌تدریج با جریان مقاومت همسو شد؛ تجربه‌گرایی به یک سو رفت و جای آن را سلطهٔ «روایت» گرفت. درپیِ جایگزینی علوم عقلی با علوم نقلی، شیوهٔ عجایب‌نویسی نیز تغییر کرد. در این دوره، شاهد گرایش قوی به ذکر حکایت‌هایی برای صحه‌گذاشتن مؤلفان بر ادعاهایشان هستیم؛ روایت‌هایی که خود پایی در دنیای واقعیت ندارند و مدعاها را از رهگذر مغلطه، سفسطه یا استناد به واقعیتی برساخته، و نه حقیقی، تأیید می‌کنند. این شیوه، کم‌کم، به شیوهٔ مرسوم و معهود این قبیل نوشته‌ها تبدیل می‌شود و تا آخرین نمونه‌هایی که از عجایب‌نامه‌ها در دست است ادامه می‌یابد. تغییر مناسبات قدرت، چه در مذهب و چه در حکومت، بر محتوای عجایب‌نامه‌ها مؤثر است و به‌موازات آن شکلی دیگرگونه به این ژانر می‌بخشد. پایگاه مقاومت دورهٔ اول، در دورهٔ دوم با قدرت هم‌سو می‌شود و خیال فعال و خلاق دورهٔ اول را به خیال مقلد و منفعل دوره‌های بعد تبدیل می‌کند. علم عقلی و تجربی دورهٔ اول با شبه‌علم نقلی و روایی دورهٔ دوم و سوم جایگزین می‌شود و تعقل جغرافیامحور جای خود را به تخیل تاریخ‌ساز می‌دهد و این‌گونه، زمینه برای برون‌رفتِ این ژانر از فهرست ژانرهای فارسی فراهم می‌گردد.

۴. تبیین تحول عجایب‌نویسی

در *تحفهٔ‌الغرائب* حاسب طبری، و مطالبی که مؤلف این کتاب گرد آورده‌است، با وجود مطالب علمی و عینی و ذهنیت ریاضی‌وار مؤلف، عرصه برای خیال‌پردازی گشوده‌است، اما این خیال‌پردازی بسیار حساب‌شده و منطقی صورت گرفته‌است. مطالبی که در این دست کتاب‌ها ذکر شده‌است، گاه صبغه‌ای فلسفی می‌یابد، اما نه از آن نوع که فیلسوفان بتوانند در آثار جدی خود ذکر کنند. هانری کربن، با اشاره به همین موضوع، ذکر کرده‌است که این دست کتاب‌ها پدیدارشناسانه هستند. «پدیدارشناس سعی می‌کند تصویر نخستین، یعنی تصویر جهان پیش از تجربه را کشف کند» (کربن، ۱۳۸۸: ۳۲۱). از آنجا که نهاد رسمی علم و فلسفه جریان دیگری دارد، این دست کتاب‌ها نمایندهٔ همان پدیدار جهانی‌اند که فیلسوفان نمایندهٔ آن بودند، اما جزئیاتی را ذکر می‌کنند که فلاسفه در رساله‌های طبیعی و الهی‌شان نمی‌توانستند به آن‌ها بپردازند (همان). از همین رو، می‌توان گفت چنین متونی، به «کانون مقاومتی» درمقابل دانش رایج رسمی بدل شدند. این کانون مقاومت می‌کوشد جایی برای خود بگشاید و از دربار و حوزه‌های رسمی فاصله بگیرد و به باورهای مردم توجه کند. در دورهٔ اول، این تلاش بسیار منطقی و آرام و عینی است، اما در دوره‌های بعد، به‌تدریج، به ذهنی‌شدن می‌گراید و سرانجام، در آخرین متون عجایب‌نامه‌ای که در دست داریم، خود را با ذهنیت اشعری حاکم بر زمانه، که دیگر جای پای خود را محکم کرده‌است، در همسویی کامل قرار می‌گیرد. علم رسمی می‌کوشید همه‌چیز را از راه «تجربه» به دست آورد. دانشمند این دوره، زمرد را جلوی چشم افعی نگه می‌داشت تا از راه تجربه، خرافه‌بودنِ این باور عمومی را «اثبات» کند که «چشم افعی در برابر زمرد می‌ترکد»؛ چنان‌که مؤلف یک جواهرنامه، که اتفاقاً از ذکر مطالب عجیب دربارهٔ تأثیر و خواص عجاییِ معدنیات برکنار نیست، از قول ابوریحان بیرونی آورده‌است: «چند نوع زمرد بر چند مار افعی تجربه کردم، هیچ اثر نکرد. بعد از آن، زمرد را مماس چشم آن افاعی کردم و زمانی بسیار بداشتم، هم هیچ اثر نکرد. بعد از آن، قدری زمرد را بسودم و در چشم افعی کشیدم، هیچ اثر نکرد و محقق شد که آن خاصیت هرچند که مشهور شده‌است و به حد ضرب مثل رسیده، اصلی ندارد» (جوهری نیشابوری، ۱۳۸۳: ۱۰۷). این در حالی است که در عجایب‌نویسی، این علم با «مانعی»

روبه‌رو می‌شود که می‌توانیم آن را «قدرت عامه» بنامیم، که سعی می‌کرد باورهای خود را اشاعه دهد و از پذیرش آنچه دستگاه رسمی حاکم و جریان مقتدر علم، آن را «درست» و «خدشه‌ناپذیر» می‌نمایاند، سر می‌تافت. اینکه منشأ پیدایش عجایب‌نامه‌ها دانشنامه‌های علوم طبیعی دانسته شده‌اند نیز می‌تواند دلیل دیگری بر این ادعا باشد. این جریان مقاومت، استدلال‌های خود را نیز رواج می‌داد که برای مخاطب خودش پذیرفتنی بود، از قبیل اینکه «اگر تو کاری را که من می‌گویم انجام می‌دهی، ولی نتیجه‌ای را که من گرفته‌ام نمی‌بینی، یا گناهِ بی‌اعتقادیِ توست، چون خصلتِ شومِ انکار گریبانت را گرفته‌است، یا زمان نجومیِ انجام آن را نمی‌دانی. وگرنه، در آنچه من نوشته‌ام شکی نیست». این «مقاومت» البته سویه‌ای منفی ندارد و زاینده است. وجه خلاق این دوره ناشی از تعارض این نیروهاست. در دوره‌های بعد، این تعارض بین باورهای عامه و علم رسمی رخت برمی‌بندد و زمین بازی تخیل عجایبی، از جغرافیا به تاریخ نقل مکان می‌کند و دیگر با دانش‌نامه‌های علوم طبیعی‌ای سروکار نداریم که واقعیت‌های زمینی را دستمایهٔ خیال‌پردازی قرار می‌دهند، بلکه روایت‌های عجایبی جای عجایب جغرافیایی را می‌گیرند و تاریخ دستمایهٔ خیال‌پردازی می‌شود.

فوکو در روش تبارشناسی خود، بر پیداکردن نقاط گسست و نیز کانون‌های مقاومت تأکید می‌کند. در این پژوهش، از این دو اصطلاح بهره گرفته‌ایم تا با پیداکردن نقاط گسست و کانون‌های مقاومت، جایگزین‌شدن تخیل جغرافیامحور با تخیل تاریخ‌محور در متون عجایب‌نامه‌ای، و تبدیل‌شدن تخیل فعال به تخیل منفعل را به‌مثابهٔ وجه ممیز دوره‌های تاریخی برجسته کنیم. در نظرگاه فوکو، برای تبیین تاریخ چیزی، به‌جای اینکه یک روایت خطی و علت و معلولی را جست‌وجو کنیم، باید به‌دنبال شکاف‌ها و گسست‌ها باشیم، لحظه‌هایی که در آن‌ها نظم فعلی به کناری می‌رود و نظم جدیدی جایگزین آن می‌شود و روایت رسمی شکل می‌گیرد. ذیل این نگاه، نقطهٔ کانونی چرخش نگاه عجایب‌نویس، دیدگاه او به ماده‌ای است که دستمایهٔ تخیل قرار می‌دهد. در این پژوهش، چگونگی رخداد این تحول را بررسی کرده‌ایم و براساس آن سه دوره برای عجایب‌نامه‌نویسی در نظر گرفته‌ایم.

۵. دوره‌بندی

۵-۱. دورهٔ اول: دورهٔ مکان‌بنیاد؛ جغرافیا به‌مثابهٔ حلقهٔ اتصال با واقعیت

«مکان جغرافیایی عجایب‌نامه‌ای» امروز برای ما استعاره‌ای است از تمام دنیایی که انسان آن عصر می‌شناخته‌است، و وقتی با نجوم که قدرت پیش‌بینی می‌دهد، در پیوند قرار می‌گیرد، «توهم استیلا» بر همه‌چیز را ایجاد می‌کند؛ آرزویی که با تألیف متونی مثل عجایب‌نامه، دیگر دست‌نیافتنی به‌نظر نمی‌آید. از همین رو است که مؤلفان پیوسته با اشاره به پدیده‌های مختلف در قسمت‌های گوناگون «ربع مسکون»، ادعا می‌کنند که در حال اطلاعات‌دادن هستند و چون داشتن اطلاعات دربارهٔ مکان‌های دور از دسترس مستلزم داشتن شناخت از آن مکان‌هاست، و این متون امکان شناخت را «در دسترس» نشان می‌دهند، ترسی که از ناشناخته‌ها بر انسان عارض می‌شود نیز زایل می‌گردد. این ترس در ابعادی باقی می‌ماند و جلوه می‌کند که عجایب‌نویسان به طبیعت «می‌افزایند». برای مثال، مؤلف ناشناختهٔ *حدودالعالم* (تألیف ۳۷۲ق) که کتابی است در جغرافیا، دربارهٔ رود نیل نوشته‌است: «رود نیل مصر است از جبل‌القمر اندر جنوب، ده رود بزرگ برود و از هر پنجی یک بطیحه بندد، آنگه از هر بطیحه سه رود بگشاید و از هر شش رود یکی بطیحه بندد، بیرون از حدود نوبه اندر جنوب، آنگه رود نیل از این بطیحه بگشاید و به میان نوبه فرود آید. روی به شمال نهاده و همی‌رود تا همه ناحیت نوبه ببُرد، آنگه عطف کند سوی مغرب تا به شهر سکره رود، آنگه عطف کند و از سوی مشرق بازگردد تا بر طرف کوه الواحات و بر شهر اسوان بگذرد و راست فرود آید و فسطاط بگذرد و اندر دریای تنّیس افتد» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۵۱). این کتاب، با اینکه متعلق به قرن چهارم است، دیدگاهی کاملاً عالمانه و پیراسته از هر نوع

بُعدِ افزوده به طبیعت دارد. اما مؤلف بحیره (۱۰۲۱ق)، که آن را یک متن عجایب‌نامه‌ای قرن یازدهمی به شمار آورده‌ایم، دربارهٔ رود نیل نوشته‌است: «رود نیل طولش هزار فرسنگ است و ابتدایش از کوه قُمر است. اندر تفسیر آمده که چهار نهرند که هر روز قطره‌ای از آب بهشت داخل آن‌ها می‌شود و در حدیثی وارد است که السیحان و الجیحان و الفرات و النیل من انهار الجنهٔ. از این جمله نیل به ایران نمی‌رسد. گویند شیرینی آب نیل به مرتبه‌ای است که چون نار ترش را از آن آب دهند، شیرین شود و از این سبب نار ترش در مصر نمی‌باشد. ... مشهور است که پیش از این به هرچندگاه ایستاده شدی، لاعلاج، اهل مصر دختر صاحب‌جمالی را به حلی و حلل آراسته در رود نیل می‌افکنند تا روان شود و گاهی بودی که این صورت در ماهی دو نوبت واقع شدی. اهل مصر این حال را به عمرو عاص گفتند. او این نوشته را فرمود که در آب نیل افکنند، به قدرت خداوندی روان شد: ان کنت تجری من قبلک فلا حاجهٔ لنا بک و ان کان الله الواحد القهار یجریک فنسأل الله الواحد القهار ان یجریک. گویند در بحر نیل نوعی ماهی پیدا می‌شود که چون او را به‌دست گیرند، دست لرزش پیدا می‌کند و تا آن ماهی را از دست نگذارند، این حالت برطرف نشود» (فزونی استرآبادی، ۱۳۲۸: ۴۵۰–۴۵۱). ابعاد افزوده به طبیعت نشان‌دهندهٔ وجود هراسی است که اکنون با ذکر پدیده‌های ناشناخته زایل شده‌است؛ چون یکی از راهکارهای انسان برای غلبه بر ترس، همواره این بوده‌است که دربارهٔ چیزهایی که از آن‌ها می‌هراسد سکوت کند. در فرهنگ بشری، نام‌بردن از موجوداتی که به نوعی موجب هراس‌اند ممنوع بوده‌است (ر.ک: خانلری، ۱۳۵۴: ۱/ ۱۳۱–۱۳۲).

در نظرگاه عجایب‌نویس، مکان عنصر هویت‌دهنده به هستی است. گویی، هر چیزی که مکان ندارد، فاقد اعتبار و هویت است. اینکه انسان از کهن‌ترین روزگاران به مکان اهمیت می‌دهد موضوعی بسیار طبیعی است: زمین تنها جایی است که انسان دارد؛ پناهگاهی که او برای خود ساخته در مکان واقع شده‌است؛ مهم‌ترین عامل در تعیین هویت انسان این است که از «کجا» آمده و به کدام سرزمین تعلق دارد؛ «تبعید» به‌منزلهٔ کیفر به‌معنای دورکردن انسان از مکانی است که به آن تعلق دارد؛ جدایی انسان از «مکان اُلوهیِ» اولیه‌ای که در آن می‌زیسته‌است، عامل درونی‌ترین اندوه‌های روان‌شناختی اوست؛ نخستین حسی که در بشر ایجاد شده باید با مقولهٔ مکان و تعلق او به آن مربوط بوده باشد؛ در داستان‌های آفرینش، انسان پس از هبوط از بهشت، خود را در مکانی امن در زمین یافته‌است؛ شمار زیادی از رب‌النوع‌های برساختهٔ بشر با آب و زمین و باروری ارتباط دارند؛ قلمروی که انسان در آن قادر به تعیینِ باید و نباید برای دیگرانی بوده که به مکان او تعلق نداشته‌اند، در زمین واقع است؛ مفهوم «مرز» در حوزهٔ اقتدار افراد انسانی از دیرباز بسیار تعیین‌کننده بوده‌است؛ اغلب پیکارهایی که از قدیم‌ترین روزگاران تاکنون در میان انسان‌ها درگرفته، بر سر تصرف مکان‌هاست؛ مکان منبع حیات، جایگاه کشاورزی، محل استقرار افرادِ دوست و هم‌قبیله و آرام‌جایِ انسان است؛ در غالب فرهنگ‌ها، یکی از مایه‌های تسلی آلام انسان در هنگام سوگواری، حاضرشدن در «مکانی» است که فردِ ازدست‌رفته در آن مدفون شده‌است، با اینکه ممکن است اعتقاد بر این باشد که آن فرد دیگر «آنجا» نیست؛ در فرهنگ بشری، «تملک زمین بیشتر» مایهٔ برتری صاحبان زمین بر دیگران و موجب اقتدار و فرمان‌روایی آنان بوده‌است، دارندگان زمین در بسیاری از زمان‌ها و فرهنگ‌ها «حرمت» خود را از راه تملک زمین به‌دست می‌آوردند؛ تعلق افراد به مکان مشخص، حتی امروز هم که از دهکدهٔ جهانی سخن می‌رود، به پیوند افرادِ هم‌مکان استحکام می‌بخشد و امتیاز «هم‌مکانی» را تا سطح «خویشاوندی» ارتقا می‌دهد؛ افراد هم‌مکان معمولاً از تشابه در چهره، رنگ پوست، فرهنگ و آداب و رسوم، زبان، لهجه، و حتی ویژگی‌های خُلقی «شناخته» می‌شوند: «حال‌های اهل مسکن‌های گرم بد باشد، سیاه‌پوست و جعدموی و بددل باشند و زود پیر شوند...» (دنیسری، ۱۳۸۷: ۱۰۱). مفهوم همسایگی و تأکید بر اهمیت ساکنان زمین مجاور مقوله‌ای تماماً مکانی است؛ در بسیاری از نقل‌های تاریخی، هنگامی که زمان وقوع اتفاقات تاریخی نامشخص است، به «مکان» وقوع آن‌ها اشاره شده‌است؛ انسان وقتی

آرامش دارد که در جایی قرار بگیرد که متعلق به خودش باشد: مفهوم «غربت» در ادبیات بشر تا حدود زیادی با مقولهٔ جغرافیا در پیوند است؛ در هیئت بطلمیوسی، که محل تلاقی نسل‌های متمادی بشر بوده‌است، اهمیت زمین، محل استقرار انسان، تا آنجاست که در مرکز عالم جای گرفته‌است؛ صیرورت و رشد نیروهای درونی و فرآیند تکامل انسان در بسیاری از داستان‌ها و حماسه‌های بشری، هم‌زمان با تحول درونی، پس از اتمام سفر و رسیدن به نقطه‌ای خاص اتفاق می‌افتد؛ در آثار بسیاری از شاعران و نویسندگان، سفر، به‌معنای رفتن از جایی به جای دیگر، مرحله‌ای در رشد و پختگی انسان‌ها شمرده شده‌است؛ در روایات و متون مقدس به سفر، به‌معنای تغییر مکان، توصیه شده‌است؛ در بسیاری از داستان‌های پیامبران، هجرت پیامبر به تحولی عظیم در زندگی الهی او انجامیده‌است؛ حتی، هجرت پیامبر اسلام (ص)، که در اهمیت آن همین بس که مبدأ تاریخ مسلمانان است، مقوله‌ای کاملاً وابسته به مکان است. با این اوصاف، طبیعی به‌نظر می‌رسد که نخستین کنجکاوی‌های انسان دربارهٔ جغرافیا بوده باشد.

۵-۲. دورهٔ دوم: دورهٔ روایت‌بنیاد

مقایسهٔ این دوره با دورهٔ اول از جهت خیال‌اندیشی، به‌این‌منظور است که خود عجایب‌نویسان مدعیِ علمی‌بودنِ نوشته‌هایشان هستند و تفاوتی که علم طبیعیِ دورهٔ اول با علمِ خیالی این دوره دارد، نوعی احساس منفی به این شکل از معتقدات را با خود می‌آورد. از آنجا که روحیهٔ تبیین‌کنندهٔ مبتنی بر مشاهدهٔ دقیق در آثار دورهٔ نخست، به حکایت‌پردازی و بازگفتِ سرگذشت‌های پیشینیان و سرکوبِ تفکر انتقادی در دورهٔ دوم تبدیل شده‌است، اما ادعای علمی‌بودنِ آثار همچنان باقی مانده‌است، دیگر نمی‌توان نسبت به چنین موضع‌گیری‌ای بی‌اعتنا ماند؛ بنابراین، سوگیری در این مبحث اجتناب‌ناپذیر است.

از آغاز عهد سلجوقی تا انقراض دولت خوارزمشاهیان (حدود ۴۳۰ تا ۶۲۸ق) که حملهٔ مغول نیز در این میانه صورت گرفت، اوضاعی نابسامان و پراضطراب پس از انقراض دولت غزنویان و خاندان‌های ایرانی‌تبار آغاز می‌شود و تا تسلط کامل غلامان ترک بر سرنوشت ایران ادامه می‌یابد. جنگ‌ها و لشکرکشی‌های پی‌درپی این قبایل علیه یکدیگر، ویرانی‌ها و سرخوردگی‌های بسیار به بار آورد. عصبیت دینی و نژادی این ترکان به‌علاوهٔ تعصب و سخت‌گیری خلفای عباسی و دشمنی پنهان و آشکارشان با حکومت‌های ایران عرصه را بر اهل علم و ادب تنگ کرد. در حوزهٔ مذهب، تنگ‌شدن عرصه بر معتزلیان و قدرت‌گرفتن اشاعره نمایان‌کنندهٔ به‌محاق‌رفتن عقل و فلسفه و رواج بازار تعصب و خرافه و اباطیل است که این موضوع در عجایب‌نامه‌های این دوره، خود را به شکل عدم مدارای مذهبی نشان داده‌است. «نظرات علمی و تجربی که به‌وسیلهٔ مردانی چون زکریای رازی و ابن‌سینا، ابن‌هیثم و ابوریحان بیرونی اظهار شده بود، چون ریشهٔ اجتماعی عمیق نداشت، با روی کارآمدن اشاعره، رو به فراموشی رفت» (راوندی، ۱۹۹۴: ۱۹۶). با وجود رونق فراوان مراکز تعلیم و مدارس و نظامیه‌ها، پیشرفت قابل‌ذکری در حوزهٔ علوم غیردینی دیده نمی‌شود. تمرکز تمام تلاش‌هایی که در این مدارس صورت گرفت بر «اعتقادات دینی و کسب ثواب اخروی بوده‌است» (صفا، ۱۳۶۸: ۱۸۰). یکی از دلایل تأسیس مدارس نظامیه، رقابت سرسختانهٔ خواجه نظام‌الملک با عمیدالملک کندری بود که اشاعره را سخت می‌کوبید. خواجه نظام‌الملک از تأسیس نظامیه‌ها اهداف متعددی را دنبال می‌کرد که یکی از این اهداف ترمیم موقعیت شافعیانی بود که خواجه عمیدالملک برای بیرون‌راندن آن‌ها از صحنهٔ سیاست و مذهب، لعن آن‌ها را بر منبرهای وعظ رواج داد (ر.ک: کسایی، ۱۳۵۸: ۱۷) و به این ترتیب، تعصب مذهبی وارد مرحلهٔ جدیدی شد. طبق آیین‌نامهٔ مدارس نظامیه، هیچ دانشجوی غیرشافعی‌مذهبی اجازه نداشت وارد نظامیه شود (غنیمه، ۱۳۶۴: ۲۸). علاوه بر این، تدریس فلسفه و علوم عقلی در نظامیه‌ها ممنوع بود و به‌جای آن، به ظواهر شریعت تمسک جسته می‌شد و اشعری‌گری ترویج می‌گردید. رواج تفکر اشعری در کنار مذهب شافعی و ممنوعیت خرد آزاد و اندیشه‌ورزی، رواج تقدیرگرایی و تصوف و طرد حکمت یونانی فقط بخشی از لشکر موریانه‌هایی

است که بنای دانش و خرد را خوردند و سست کردند تا زمینه برای انحطاط علوم عقلی و اندیشه، که در این دوره هنوز نیمه‌جانی دارد، فراهم شود (ر.ک: کسایی، ۱۳۵۸: ۱۹–۲۰). غزالی در مرحلهٔ بعد با فلسفه به‌شدت مبارزه کرد و در قدرت عقل و اندیشه در یافتن راه صواب تشکیک روا داشت (همان، ۲۰). او که خود پرورده و برکشیدهٔ مکتب خواجه نظام بود، برای نفی و طرد عقلانیت در جهان اسلامی دو راه‌کار در پیش گرفت: «۱. مبارزه با خواص و نخبگان فکری و علمی و خردورزان و ایران‌گرایان جهان اسلامی که تسلیم عقاید اهل حدیث و سنت‌گرایان نبودند. ۲. ایجاد آیین‌نامه‌های فکری جهت‌دار و حکومتی برای تسلیم و انقیاد عوام و طرد و نفی مبارزان قدرتمند حکومت عباسی و سلجوقی» (محبتی، ۱۳۷۹: ۳۸۶). در این دوره، حتی مناظره‌های علمی نیز از این آفت به دور نبود که حقیقت را فدای تعصب کند (همان، ۱۰۲). «وقتی غزالی با قریحهٔ نقادی در فلسفهٔ یونانی می‌نگریست، اندیشه می‌کرد که تعلیم ارسطو را تا وقتی برهان کافی با آن همراه نباشد نباید پذیرفت و وقتی در کلام اشعری نظر می‌کرد، می‌اندیشید که تعلیم دین را تا وقتی برهان کافی در رد آن نباشد نباید رد کرد» (زرین‌کوب، ۱۳۵۳: ۱۲۲). این عقیده را بسنجید با روشن‌بینی ابوریحان بیرونی که در مقدمهٔ *تحقیق ماللهند*، تهمت‌زدن بی‌اساس به هندویان را به‌دلیل اختلاف دینی خلاف روش مسلمانی می‌داند (ر.ک: راوندی، ۱۹۹۴: ۹۶). برخی خلفای عباسی نیز چنان جانب اهل حدیث را گرفته‌اند که مثلاً وقتی در دربار هارون‌الرشید، محدثی حدیثی دربارهٔ مناظرهٔ آدم و موسی بیان کرد، و شخصی از او پرسید که چگونه با وجود فاصلهٔ زمانی این دو، این مکالمه امکان دارد، هارون‌الرشید چنان برآشفت که دستور داد پرسنده را به قتل برسانند (ر.ک: راوندی، ۱۹۹۴: ۹۷).

چنین ریشه‌های استواری برای نفی خردورزی در قرون گذشته، که پیش از حملهٔ مغول آغاز شده بود، پس از حملهٔ بنیان‌برانداز مغول، دوباره جان گرفت. تشکیلات صوفیه و مبارزه با خردگرایی که پس از ایلغار مغولان پررونق‌تر به عرصه آمد، از دیگر عوامل سوق‌یافتن به جانب دوری از خردورزی است. تا جایی که حتی فلاسفه‌ای که حکایات مربوط به جنیان و دیوان را باور نمی‌کرده‌اند، به کفر منتسب شده‌اند: «از این اشکال حکایات گویند و اهل فلسفه بدان خندند و قبول نکنند و گویند کی دیو لطیف باشد و آدمی کثیف، نتوان دیدن و بدان مانَد کی انکار کنند به رؤیت ملائکه، مادام کی دیو را نتوان دیدن. ملائکه لطیف‌ترند از دیو، و این انکار سر به کفر دارد» (طوسی، ۱۳۹۱: ۴۹۰).

تعصب مذهبی در این دوره فراوان است. مؤلف *عجایب‌المخلوقات* از زرتشت و مانی با نام زندیق و کافر یاد کرده و آن‌ها را با عبارت‌هایی چون لعنهم‌الله و خذلهم‌الله خوار کرده‌است. در این دوره، اهل مذاهبِ دیگر تخطئه می‌شوند و مقدسات آن‌ها به‌مثابهٔ مکر و افسون بازنمایی می‌شود: «در حد فارس خانه‌ای ساخته بودند و رهبانی آنجا نشسته و با آتش سخن گفتی و از آتش جواب می‌یافتی تا نوبت به عرب رسید. اهل اسلام آن را بکندند. انبوبه‌ای[۱] سنگین دیدند، مقدار چهل ارش بر سر انبوبه ازجی[۲] کرده و در آنجا مردی پنهان شده و دم بر انبوبه نهاده و سخن می‌گفتی و آواز در انبوبه می‌آمدی و آواز از میان آتش بشنیدی و مردم بدان مغرور شدندی» (طوسی، ۱۳۹۱: ۱۷۳). این روایت‌ها از این جهت حائز اهمیت‌اند که مورخان در کتاب‌های تاریخ به وضعیت اجتماعی مردم نمی‌پردازند. جنبه‌های دیده‌نشده و پنهان زندگی اجتماعی توده و شیوهٔ تفکر آن‌ها و نوع مواجهه‌شان با دیگری، در کتاب‌هایی از نوع عجایب‌نامه‌ها قابل‌ردیابی است. با اینکه چنین دیدگاهی دربارهٔ زرتشت و مانی و مزدک و... پیشتر هم وجود داشته و مثلاً بیرونی در *آثار الباقیه* زرتشت و مانی و مزدک را، همچون مسیلمه، کذاب و متنبی خوانده‌است (ر.ک: بیرونی، ۱۳۸۶: ۲۹۹ به بعد)، عجایب‌نویسان دورهٔ نخست چنین دیدگاهی را در آثارشان وارد نکرده و به آن نپرداخته‌اند. تنها از

۱. نایژه، لوله.

۲. طاق کوتاه و دراز.

دورهٔ دوم است که عدم مدارای مذهبی در قالب لعن و نفرین رخ نموده و گرهی سخت بر کیسه‌ای تهی نشانده‌است.[۱] در دیگر آثار این دوره نیز دیگر شاهد کثرت آرا و آزادی اندیشه نیستیم. مؤلف ناشناس *بحرالفواید*، در نیمهٔ اول قرن ششم، در کتاب خود بخشی را اختصاص داده‌است به «کتاب‌ها که نشاید خواندن، و دانستن و نبشتن آن حرام است». او می‌نویسد: «کتاب اخوان‌الصفا زندقت است و طعن بر مسلمانی است، نشاید خواندن و نشاید دانستن و بباید سوختن. هفت ملحد در بصره جمع شدند و آن کتاب بنهادند و نام خود بپوشیدند. دوم ابوالعلای معری ملحد بوده‌است. کتاب لزوم ما لایلزم و فصول غایت در معارضت قرآن کرده‌است بباید سوختن و دلیل الحاد وی آن است که انکار قیامت و حشر اجساد می‌کند... دیگر ابوعلی‌سینا کافر بی‌دین بود، شفا و نجات وی نشاید خواندن، که نفی حشر اجساد می‌کند و نفس صفات باری. و محمد زکریای رازی ملحد بوده‌است و کتاب‌های متقدمان گبران چون سهراب و جاماسب برخلاف مسلمانی است، نشاید خواندن و نبشتن که مردم را از حق بازمی‌دارد، باطل است که بددینان نهاده‌اند...» (*بحرالفوائد*، ۱۳۴۵: ۲۱۷).

آن نظام معرفتی‌ای که در دورهٔ نخست، عجایب‌نویسان را به تفکر در مظاهر صنع دعوت می‌کرد و هدفش کشف سازوکار جهان بود، در این دوره چنین القا می‌کند که گویی نظم عالم اهمیتی ندارد و آنچه مهم است شگفت‌انگیزبودن آن است. به‌این‌ترتیب، بر پدیده‌های غیرمتعارف تأکید می‌شود و نظر بر این است که هرچه جهان شناخت‌ناپذیرتر باشد، عظمت خداوند برجسته‌تر می‌شود و از این رهگذر، ایمان قوی‌تری در دل مؤمنان خانه می‌کند. عجایب‌نویس این دوره قادر نیست موضع خود را دربارهٔ ارتباط بین علم و دین مشخص کند؛ شاید از این رو که نتیجهٔ آن‌همه تلاش‌های امثال اسحاق کِندی و معلم ثانی، فارابی، یا دانشمندان موسوم به اخوان‌الصفا برای برقراری پیوندی خردپذیر بین این دو ساحت حیات انسانی را امام محمد غزالی و هم‌فکرانش با تکفیر فارابی و ابن‌سینا بی‌اعتبار کردند؛ چراکه فارابی کوشیده بود تا بگوید بین دین محمدی و فلسفهٔ یونانی تناقضی نیست و مصدر اصلی دین و فلسفه عقل فعال است و هیچ اختلافی بین حکما و انبیا وجود ندارد (راوندی، ۱۹۹۴: ۹۳–۹۴). این در حالی است که غزالی واجب دانسته‌است که فلاسفهٔ یونانی و نیز ابن‌سینا و فارابی را «کافر» بدانیم؛ چراکه آنچه این دو از ارسطو و افلاطون نقل کرده‌اند، مایهٔ شوریدگی عقل می‌شود (همان، ۱۹۸).

در دورهٔ دوم عجایب‌نویسی، پای آدم‌خواران نیز به صحنهٔ آثار باز می‌شود. مؤلفان توصیف‌های خوفناکی از آدم‌خواران ارائه کرده‌اند که برخی شبیه انسان‌اند و برخی ویژگی‌های غریب دارند: «در این جزیره، [جزیرهٔ البنان] قومی‌اند از مردم، صورت‌ها خوب دارند، لون ایشان سفید باشد و مساکن ایشان در درخت‌ها باشد و مردم را خورند و بعد از این جزیرهٔ دیگر بزرگ‌تر باشد و آن دو را قومی سیاه‌لون‌اند و خلقی عادی دارند و قد هریکی از ایشان یک گز باشد و موی ایشان مجعد باشد و ایشام مردم‌خوارند» (قزوینی، ۱۳۶۱: ۱۰۳ و ۱۰۶).

وجه غالب عجایب‌نامه‌های این دوره مشحون‌بودن آن‌ها از انواع حکایت‌هاست. در این دوره، روایت قانع‌کننده‌ترین ابزار مؤلفان برای قبولاندن گزاره‌های عجیب‌وغریبی است که ادعا کرده‌اند. مهم‌ترین قهرمان این حکایت‌ها در *عجایب‌المخلوقات* طوسی اسکندر است که کارهای شگفت‌انگیزی به او نسبت داده‌اند. در دورهٔ نخست، گرایش به داستان‌پردازی بسیار اندک بود و حکایت‌ها بخش بسیار کوچکی از کتاب‌ها را به خود اختصاص می‌دادند. اما در این دوره، گرایش به داستان‌پردازی و نقل شواهد متعدد برای صحه‌گذاشتن بر مدعای مؤلفان را شاهدیم. شواهدی نیز که نقل می‌شود و دلایلی که شخصیت‌های حکایت‌ها بر درستی و راستی مدعاهای شگفت اقامه می‌کنند از جنس دلایل عقل‌پذیر نیست. مؤلف *عجایب‌المخلوقات* برای اقناع مخاطب درباب تفاوت عمرها حکایتی ذکر کرده‌است که در آن، مأمون مطلع می‌شود هندویی بیش‌از هزارسال عمر کرده و مورد احترام

۱. عقده را بگشاده گیر ای منتهی/ عقده‌ای سخت است بر کیسهٔ تهی (مولانا)

همه است. دستور می‌دهد او را بیابند و از او سؤال‌هایی بپرسند تا سرانجام درمی‌یابند که او ابلیس است و مقصود او این است که بگوید این پندار خطاست که چون آدمی این اندازه عمر نمی‌کند، پس موجود دیگری نیز نمی‌تواند عمری به‌اندازهٔ عمر ابلیس داشته باشد (ر.ک: طوسی، ۱۳۹۱: ۴۴–۴۶).

در *عجایب‌المخلوقات* قزوینی هم حکایت‌های متعددی ذکر شده‌است که قهرمان اغلب آن‌ها خلفای عباسی، شیخ‌الرئیس یا پادشاهان هستند. هیچ‌یک از حکایت‌ها پیرنگ محکمی ندارند و بافته‌های خیال سازندگان آن‌ها محسوب می‌شوند. حکایت‌ها معمولاً کوتاه‌اند و مؤلف آن‌ها را به شنیده‌های خود ارجاع می‌دهد. مثلاً حکایتی که مؤلف این کتاب دربارهٔ بیماری‌ای بیان کرده‌است که عارضِ جالینوس طبیب شده بود، جالب توجه است. این حکایت دربارهٔ یک روش طبابت است که اصلی ندارد و با اینکه ویژگی یک نوع درمان را بیان می‌کند، اما هیچ سنخیتی بین نوع درمان با شخصیت‌های آن نیست و به‌جای مرد طبیب و جالینوس، هر شخصیت دیگری را نیز می‌توان فرض کرد. شیوهٔ درمانی نیز که طبیب غریبه به‌کار می‌بندد، و علتی که برای نابینایی چشم جالینوس ذکر می‌کند، بیشتر نوعی غیب‌گویی است تا طبابت و اینکه طبیب چگونه به آن پی برد تا داروی مناسب تجویز کند، وجهی شگفت‌انگیز و کاملاً خیالی دارد (ر.ک: قزوینی، ۱۳۶۱: ۳۵۲).

۵-۳. دورهٔ سوم: دورهٔ تاریخ‌بنیاد

در فاصلهٔ میان *عجایب‌المخلوقات* قزوینی و *بحیرهٔ* استرآبادی، یعنی در میان سال‌های ۶۸۰ تا ۱۰۲۱، عجایب‌نامهٔ دیگری که بشود آن را در نگارش سیر تحول پیش چشم داشت نیافتیم. به همین دلیل است که محققان پایان سنت عجایب‌نویسی را انتهای قرن نهم یا حتی پیش از آن اعلام کرده‌اند (ر.ک: براتی، ۱۳۸۸: ۲۸؛ حری، ۱۳۹۳: ۲۰۵–۲۰۸). توجه به تعداد بازنویسی‌ها و خلاصه‌ها و ترجمه‌های کتاب قزوینی،[۱] ما را به جانب این قضاوت می‌راند که غلبهٔ شهرت این کتاب، مانع تألیف کتاب جدیدی در این زمینه شده‌است و مؤلفان بعدی به نوشتن از روی این کتاب و ترجمه و خلاصه‌کردن آن مشغول شده‌اند. البته، نمی‌توان انکار کرد که بسیاری از کتاب‌ها ممکن است به‌دست ما نرسیده باشد یا نسخه‌های آن‌ها هنوز ناشناخته مانده باشد. کما اینکه، در فاصلهٔ سه‌قرنی که پس از *عجایب‌المخلوقات* قزوینی تا *بحیرهٔ* فزونی استرآبادی در سنّت عجایب‌نویسی وقفه افتاده‌است، در *بحیره* و نیز *نگارستان عجایب و غرایب* شاهد ارجاع به آثاری هستیم که نشانی از آن‌ها در دست نداریم و ای بسا این آثار همان حلقه‌های مفقوده‌ای باشند که این خلأ زمانی را پر می‌کنند، مثل *عجایب‌البلدان* ملا علی قوشچی (متوفی به ۸۷۹) که صاحب *بحیره* از او نقل کرده‌است (ر.ک: فزونی استرآبادی، ۱۳۲۸: ۴۴۷).

در دورهٔ صفویه (۹۰۷–۱۱۳۵ق) بخش بزرگی از ایران تحت فرمان یک دولت واحد درآمد که جنبهٔ مذهبی پررنگی داشت و از زمان شاه عباس اول هم روابط سیاسی و تجاری بین ایران و غرب برقرار شد. تاریخ‌نگاری در دورهٔ صفویه در اشکال گوناگون تاریخ‌های عمومی، محلی، تک‌نگاری‌ها، تراجم احوال، حماسه‌های دینی و تاریخی و تبارشناسی و... بسیار پررونق بود.

در ایران اسلامی، پیش از ظهور سلسله‌های ایرانی هیچ اثر تاریخی فارسی نوشته نشد. تاریخ‌نویسی ایرانی در واقع از دورهٔ سامانیان آغاز شد. همین شیوهٔ تاریخ‌نگاری هم تا حملهٔ مغول در حد تاریخ‌های محلی و سلسله‌ای باقی ماند و «تاریخ عمومی»

---

۱. این کتاب پنج بار به فارسی درآمده‌است و نمی‌دانیم از کیست: ۱) به نام مظفر منصور عزالدین شاپور پسر عثمان که نشانی از او نداده‌اند و نمی‌دانیم در چه تاریخی بوده و شاید هم چنان‌که برخی گفته‌اند ترجمه از خود قزوینی باشد (نفیسی). نسخهٔ روان کوشکی به شمارهٔ ۶۳۴/۱ (۷:۱۹۴) مورخ پانزدهم ربیع‌الآخر سال ۸۴۰. نسخهٔ ۶۵ پرینستون مورخ ۸۶۵ و نسخهٔ وین با تاریخ ۸۹۵. نسخهٔ دیگر وین نوشتهٔ پیر حسین کاتب در دههٔ دوم ۸۹۷. نسخهٔ آصفی مورخ ۱۰۰۶ که باید همین ترجمه باشد. پس این ترجمه ناگزیر پیش از ۸۲۴ ساخته شده‌است و سه چاپ قدیمی دارد: تهران، ۱۲۶۴ و ۱۳۱۰؛ و لکنهو، ۱۲۸۴. ۲) ترجمهٔ کوتاه‌تر کهن‌تر باز هم به نام همان شاپور. در فهرست کتابخانهٔ دولت از دو نسخه یاد شده‌است: یکی مصور و آراسته به نستعلیق گویا از سدهٔ ۹ و ۱۰ و دومی نوشتهٔ احمد بن علی بن سلام‌الله در ۸۸۵. ۳) ترجمهٔ مورخ شعبان ۹۵۴ در زمان ابوالمظفر ابراهیم عادل‌شاه بیجاپوری (۹۴۱–۹۶۵) و در ۱۲۸۳ در لکنهو چاپ شده‌است. دو تحریر دیگر هم هست که استوری از آن‌ها یاد کرده‌است (ر.ک: دانش‌پژوه، ۱۳۵۹: ۴۲۰–۴۲۱).

بزرگی به زبان فارسی به رشتهٔ تحریر درنیامد. تحول بـزرگ در دورهٔ مغـول، بـا حضـور مورخـان بنـامی مثـل جـوینی و خواجـه رشیدالدین فضل‌الله اتفاق افتاد که بینش عمیقی نسبت به عوامل تاریخ‌ساز یافتند. این مورخان، به‌گفتهٔ اشپولر، حتی بر ابن‌اثیر نیز پیشی گرفتند، که تاریخ‌نگاری عربی–اسلامی را به بالاترین درجه رسانیده بود (ر.ک: ثواقب، ۱۳۸۰: ۱۲).

۶. تغییر زمین تخیل

از اوایل قرن دهم به بعد، تحت تأثیر کشفیات جدید، و نیز آسان‌ترشدن سفر و تقویت دانش بشر دربارهٔ راه‌ها و مسلک‌هـا، و نیـز آغاز ارتباط با غرب، کم‌کم از تعداد کتاب‌هایی که موضوعشان جغرافیاست کاسته شد، و زمینِ بازی در اختیار تاریخ قـرار گرفـت. «در قرن دهم هجری قمری و قرن‌های بعد، یعنی در طول دورهٔ صفویه، کتب تاریخی فراوانی به زبان فارسی تـألیف شـد. اکثـر این کتب از آثار مورخان درباری است که جانب‌داری از تمام اعمال و افعال سلاطین صفوی را به حد اعلا رسانیده، ولـی معمـولاً در ذکر وقایع به شرح و تفصیل پرداخته‌اند» (ثواقب، ۱۳۸۰: ۲۱).

متن‌های عجایب‌نامه‌ای نیز از این گرایش برکنار نماندند و تاریخ در آن‌ها راه یافت، منتها آن گرایش به نوشتن تاریخ و ثبت وقایع در این کتاب‌ها، با گرایشی که در شاخهٔ عام تاریخ‌نویسـی بـه قلـم مورخـان اسـت تفـاوت دارد. مؤلفـان عجایـب‌نامـه‌هـا، روایت‌های داستانی را با واقعیت‌های تاریخی درآمیختند و با سرهم‌بندی وقایع گذشته، ملغمه‌ای عجیـب‌وغریـب و مونتاژگونـه از تاریخ و حکایت و غرایب دنیا ساختند. اگرچه خیال‌اندیشی در این کتاب‌ها به اوج رسیده و خواندن آن‌ها خـالی از لطفـی نیسـت و البته، «سفارش زمانه» را پاسخ بوده‌است، اما از نظر دور نمی‌توان داشت که این شیوهٔ خیال‌اندیشی از ویژگی سازندگی و خلاقیت عاری است و به نقل‌های اغراق‌شده از پیشینیان، یا حتی انتساب‌های خلاف واقع به آن‌ها بسـنده کـرده و نـوعی جمـود فکـری، خماری و خواب‌زدگی را به مخاطب تلقین می‌کند. کسی که سنّتی را در گذشته پی می‌گیرد، درحالی‌که انگیزهٔ کافی برای «دربارهٔ خود نوشتن» ندارد، یا مطلب قابل‌تفاخری در اطراف خود نمی‌شناسد، ناچار در پوستینِ این و آن می‌افتد و به نشخوارکردن حوادث و روی‌دادهای گذشته می‌پردازد.

این گرایش به تحریر تاریخ و وقایع تاریخی شامل نگاشتن منظم تاریخ یا شروع‌کردن از جایی و رسیدن به جایی نمی‌شـود. بلکه برای مثال، مؤلفان فصلی را به ذکر احوال وزیران فلان سلسله یا شاهان فلان طایفه اختصاص می‌دهد و مکرر احوال آن‌ها را به نگارش درمی‌آورد که اغلب شامل تمجید از شیوهٔ مملکت‌داری ایشان است؛ چون منابعی که مؤلف از آن‌ها سود می‌جوید، در دربار یا برای درباریان نوشته شده‌اند و کمتر نقد یا بدگویی در این منابع دیده می‌شود. دورهٔ دیالمه، چنگیزیـان، غزنویـه، عباسـیه، سلاجقه، خوارزمشاهیان، آل مظفر، و تیموریان بخش بزرگی از مواد عجایب‌نویسی را به خود اختصاص داده‌است که شـامل ذکـر برخی روایت‌های تاریخی است که بیشتر نکته‌ای درباب شخصیتی را برجسته می‌کند یا واقعه‌ای را با افزودن و کاستن از اصـلش به بیان درمی‌آورد. در *نگارستان* نیز که مربوط به دورهٔ نادرشاهی است، این گرایش به بیان تاریخ دیده می‌شـود. هرچنـد قسـمت بزرگی از این کتاب مفقود است و به قرینهٔ بقیهٔ مطالب، می‌توان حدس زد که پیش از شروع بحث شهرها، مؤلف به ذکر مطـالبی که اغلب حکایت‌های تاریخی بوده‌اند اهتمام کرده بوده‌است؛ به این ترتیب، نوک پیکان مؤلفان این دوره، متوجه اعمـال آدمیـان است و تمرکز بر مظاهر طبیعت، جای خود را به برجستگی کردارهای افراد مشهور می‌دهد یا ویژگی‌های اعمال کسانی را برجسته می‌کند که عمل مؤثری انجام داده‌اند.

سیاست دینی صفویان اجازه می‌داد مذهب با خرافه درآمیزد و عارفان از «متعارفان» قابل‌تشخیص نبودند. خاندان صفوی، با وجود وعده‌های آرمانی برای استقرار تشیعی خردگرایانه، در عمل، دین رسمی را بر پایهٔ فقاهتی جزمی بنـا کـرد کـه بـه آن هـم

وفادار نماند و فنون پیش‌گویانه مثل طالع‌بینی و علوم غریبه تا هنگام سقوط صفویان از ارزش و احترام برخوردار بود (ر.ک: بابایان، ۱۳۹۶: ۱۰۷). در این دوره، گرایش متعصبانهٔ دینی، بر مذهب شیعه تمرکز یافت و در دورهٔ افشاریان نیز این گرایش ادامه یافت و به جهت بدعت‌هایی که شاهان صفوی بنا گذاشتند، خرافات به‌صورت کم‌سابقه‌ای پراکنده شد. گفته‌اند که شاه سلطان‌حسین به پیش‌گویی منجمان نیز اکتفا نمی‌کرد و از پیش خود نیز دستوراتی صادر می‌کرد. برای مثال، برای رویارویی با افغان‌ها، دستور داد آب‌گوشتی بپزند که به‌گمان خودش، سربازان پس از تناول آن نامرئی می‌شدند و می‌توانستند بر دشمن چیره شوند. لازم بود در هر ظرف آب‌گوشت دو پاچهٔ بز نر با سیصدوبیست‌وپنج غلاف نخود سبز قرار داده شود که دوشیزه‌ای سیصد و بیست و پنج تشهد بر آن خوانده باشد تا غذا با خاصیت جادویی‌اش سربازان را نامرئی کند! (ر.ک: لکهارت، ۱۳۶۸: ۱۵۸). این گرایش‌ها، در کنار قبحی که به علوم عقلی نسبت داده می‌شد، بازار خرافه را گرم‌تر می‌کرد. در وقف‌نامهٔ مدرسهٔ مریم‌بیگم، دختر شاه صفی، که در سال ۱۱۱۵ق بنا شد، حکمت و علوم عقلی در شمار علوم وهمیه تلقی و تدریس آن منع شده‌است (ر.ک: راوندی، ۱۹۹۴: ۳۹۵-۳۹۶).

۷. تبیین روند تغییر خیال‌پردازی

از «اژدها» در *تحفهٔ‌الغرائب*، که آن را نخستین عجایب‌نامه در نظر گرفته‌ایم، ذکری نرفته‌است، اما صاحب این کتاب از جانوری با عنوان «افعی خونین» یاد می‌کند که می‌توان آن را شکلی از اژدها در نظر آورد: «به دریای بزرگ جانوری هست که آن را افعی خونین خوانند. هر گه چشم وی در دریا بر مردم افتد، در وقت آن مرد بمیرد و دیدنش مردم را زهر است. و مردم پرهیز کنند در دریای از دیدنش» (طبری، ۱۳۹۱: ۱۲۸). حدود پنجاه سال بعد: «[اژدها] جانوری است بزرگ‌خلقت، درازقامت، پهن‌تن، چشمی فروزنده دارد و منظری سهم‌ناک، هر روز چنان جانور به گلو فروبرد که عدد آن نباشد. و چون شکم بسیار کرد، بر خویشتن پیچد و قوت و نیرو بر دنبال کند و یک نیمهٔ خویشتن را از آب برآرد و سوی هوا یازد مانند قوس قزح، و به گرمای آفتاب خویشتن را آسایش دهد تا آنچه خورده باشد گوارنده شود...» (شهمردان، ۱۳۶۲: ۱۶۹). اژدها، در عجایب‌نامه‌های بعدی شکل‌های عجیب‌تری به خود می‌گیرد و می‌توان آن را معیار و نمونه‌ای برای تغییر میزان و نحوهٔ خیال‌اندیشی در نظر گرفت؛ به‌طوری‌که مؤلف *بحیره*، که آن را جزء دو نمایندهٔ نسل آخر عجایب‌نامه‌ها در نظر گرفته‌ایم، از اژدها چنین تصویری به دست داده‌است: «... بر تن دو بال داشت و دو گوش داشت مثل فیل، و سری داشت مثل کوهی و بر گردنش خداوند شش مار آفریده بود که هر یکی مثل مناری بودند در بزرگی» (فزونی استرآبادی، ۱۳۲۸: ۴۴۲). در *بحیره*، اژدها و مار با جن و موجودات نامرئی ارتباط پیدا می‌کند و تبدیل‌شدن آن‌ها به هم و درآمدن آن‌ها در هیئت جانداران و پدیده‌های دیگر فصلی مشبع را به خود اختصاص داده‌است (همان، ۴۷۹-۴۸۴). مؤلف *نگارستان* نیز اژدها را از ماهیان مهیب دانسته که تولدش در هامون است و چون اهل دشت از جور او به خدا پناه می‌برند، خدا او را به دریا رهنمون می‌شود تا از طریق تقدیرات فلکی، خوراک یأجوج و مأجوج شود (پیشاوری، بی‌تا). در کتاب‌های قبل از این دوره به این شکل با اژدها مواجه نمی‌شویم.

حکایت‌های آدم‌خواران هم که در دورهٔ دوم پایشان به دنیای عجایب‌نامه‌ها باز شده بود، در این دوره به‌شکلی عملی‌تر ادامه می‌یابد: مؤلف *نگارستان* ذکر کرده که در یکی از شهرهای هند اگر کسی بیمار شود: «در دم مریض را پاره‌پاره کرده در میان خود پخش می‌نمایند. سر مقتول به کلانتر قریه تعلق دارد، استخوان کله را به ریسمان بسته در خانه می‌آویزد و این آدم‌صورتان ددسیرت دایم به قمار مشغول‌اند و گرو بازی گوشت اعضاست» (پیشاوری، بی‌تا: ۲۳).

ریشه‌شناسی عامیانه در متن‌های قبل از صفویه به این گستردگی، که مثلاً در *بحیره* وجود دارد، دیده نمی‌شود، هرچند می‌توان نمونه‌های اندکی در دورهٔ اول برای آن پیدا کرد. برای مثال، مؤلف *نزهت‌نامهٔ علائی* آورده‌است: «کشتزار پیش از آنکه خوشه بکشد، چون روباه خویشتن را در آن بغلطاند، خوشه در آنجا باز نیاید و داءالثعلب که موی برنیارد، بدین مانند کنند» (شهمردان، ۱۳۶۲: ۱۰۷). این دست اشارت‌ها در متون دورهٔ اول اندک است، اما به متون دورهٔ متأخر که می‌رسیم، برای مثال، مؤلف *بحیره* یک فصل مشبع را به این قبیل ریشه‌شناسی‌ها اختصاص داده‌است و این غیر از آن است که در خلال مطالبش، هرجا مناسبتی بوده نیز به این امور پرداخته‌است.

مبحث تولد جانوران، انسان‌ها و گیاهان عجیب‌الخلقه نیز موضوعی است که در عجایب‌نامه‌های دو دورهٔ اول به آن برنمی‌خوریم، اما در این دوره نمونه‌های فراوان دارد. برای مثال، ظاهر غیرعادی «سطیح کاهن، پسر مسعودبن‌مازن‌بن زیب» که «استخوان اعضا نداشته، مگر عظام سر، دست و اصابع و کله، و بعضی مورخان برآن‌اند که روی او در سینه‌اش بوده» (فزونی استرآبادی، ۱۳۲۸: ۵۰۷). در این مبحث سخن از چنگیز و نسبت‌دادن استدراج به او و نحوهٔ به‌دنیاآمدنش، که تولد حضرت عیسی (ع) را به یاد می‌آورد، از نمونه‌های جالب توجه است (همان، ۵۰۳–۵۰۵).

دربارهٔ احجار و جمادات و معدنیات نیز عجایب‌نویسان نخستین تخیلی متعادل دارند و وجوهی به آن‌ها نسبت می‌دهند که مستلزم نوعی «تعمیم» است. برای مثال، سنگ‌ها در عجایب‌نامه‌های دورهٔ اول، یا باعث دوستی می‌شوند، مثل حجرالمودهٔ، یا از نوع جذب‌کننده‌های بیماری‌ها و از این قبیل‌اند، مثل حجرالیرقان، یا خود خاصیتی ویژه دارند، مثل باغض‌الخل، که اگر آن را در سرکه افکنند بیرون می‌جهد، یا سنگ‌های گران‌بهایی هستند از قبیل الماس که به‌سختی به‌دست می‌آیند. در عجایب‌نامه‌های متأخر، سنگ‌ها هم خاصیت‌های شگفت‌انگیزتری می‌یابند، تا آنجا که گاه توانایی پرواز پیدا می‌کنند (برای مثال، ر.ک: فزونی استرآبادی، ۱۳۲۸: ۴۷۶؛ پیشاوری، بی‌تا: ۹۹).

۸. بحث و نتیجه‌گیری

در این نوشتار، سیر تحول متون عجایب‌نامه‌ای را بررسی کردیم که با پیش‌چشم‌داشتنِ رویکرد تبارشناختی فوکو نوشته شده‌است. در این روش، درپی نقاط شکاف و گسست‌ها بوده‌ایم. نقطهٔ قوت این رویکرد، تمرکز بر مفهوم «قدرت» و مناسبات آن است. در مناسبات قدرت، همیشه شاهد حضور کانون‌های «مقاومت دربرابر قدرت» هستیم. یافته‌ها نشان داد که چگونه قدرت مسلط، عقل‌گرایی دورهٔ اول را که به نگارش عجایب‌نامه‌های کاربردی و طبیعی انجامیده‌است، از صحنه بیرون رانده، و خیالی غیرکاربردی، داستانی و تقلیدی را جایگزین آن کرده‌است. نقش عوامل سیاسی و فرهنگی بررسی شده و تغییرات عجایب‌نامه‌ها برجسته شده‌است. این تغییرات ضرورتاً رو به تکامل و ترقی ندارد، بلکه برعکس، تبدیل تخیل خلاق به توهم تقلیدکار و منفعل، که در جایگزینی جغرافیا با تاریخ جلوه‌گر شده، زمینه را برای بیرون‌رفتن عجایب‌نویسی از فهرست ژانرهای فارسی فراهم کرده‌است. تغییر سلطه‌ای که به جغرافیا مجال ظهور می‌داد، به سلطهٔ دیگری که تاریخ را عرصهٔ جولان خود ساخت، حاصل دگرگونیِ ساخت قدرت پس از دورهٔ اول عجایب‌نویسی است.

از دورهٔ دوم به بعد، جریان رسمیِ علم به‌تدریج با جریان مقاومت هم‌سو می‌شود؛ چون با تغییر تفکر حاکم، و رواج تقدیرگرایی و اشعری‌گری، و تداول فرهنگ تصوف، تجربه‌گرایی به یک‌سو می‌رود و جای آن را سلطهٔ «روایت» می‌گیرد. درپیِ جایگزینی علوم عقلی با علوم نقلی، شیوهٔ عجایب‌نویسی نیز تغییر می‌کند. در این دوره، شاهد گرایش قوی به ذکر حکایت‌هایی برای صحه‌گذاشتن مؤلفان بر ادعاهایشان هستیم. روایت‌هایی که خود پایی در دنیای واقعیت ندارند و مدعاها را از رهگذر مغلطه،

سفسطه یا استناد به واقعیتی برساخته، و نه حقیقی، تأیید می‌کنند. این شیوه، کم‌کم، به شیوهٔ مرسوم و معهود این قبیل نوشته‌ها تبدیل می‌شود و تا آخرین نمونه‌هایی که از عجایب‌نامه‌ها در دست است ادامه می‌یابد. تغییر مناسبات قدرت، چه در مذهب و چه در حکومت، بر محتوای عجایب‌نامه‌ها مؤثر است و به‌موازات آن شکلی دیگرگونه به این ژانر می‌بخشد. پایگاه مقاومت دورهٔ اول، در دورهٔ دوم با قدرت هم‌سو می‌شود و خیال فعال و خلاق دورهٔ اول را به خیال مقلد و منفعل دوره‌های بعد تبدیل می‌کند. علم عقلی و تجربی دورهٔ اول با شبه‌علم نقلی و روایی دورهٔ دوم و سوم جایگزین می‌شود و تعقل جغرافیامحور جای خود را به تخیل تاریخ‌ساز می‌دهد و این‌گونه، زمینه برای برون‌رفتِ این ژانر از فهرست ژانرهای فارسی فراهم می‌گردد.

منابع

ابن‌الندیم، محمدبن‌اسحاق. (۱۳۸۱). *الفهرست*، ترجمه و تحشیهٔ محمدرضا تجدد، تهران: اساطیر.

اشکواری، محمدجعفر. (۱۳۹۲). «عجایب‌نگاری ابن‌فقیه در کتاب البلدان»، *فصلنامهٔ تاریخ اسلام*، سال چهاردهم، شمارهٔ ۴: ۷۵-۱۰۰.

اشکواری، محمدجعفر، و موسوی، سیدجمال، و صادقی، مسعود. (۱۳۹۶). «عجایب‌نگاری در تمدن اسلامی: خاستگاه و دوره‌بندی»، *مطالعات تاریخ اسلام*، سال نهم، شمارهٔ ۳۳: ۲۹-۵۱.

امیدسالار، محمود. (۱۳۸۳). «ابوالمؤید بلخی و عجایب‌الدنیا»، *مجلهٔ ایرانشناسی*، سال شانزدهم، شمارهٔ ۲: ۲۶۹-۲۷۴.

بابایان، کاترین. (۱۳۹۶). «نظم کیهان‌شناختی چیزها در ایران عصر صفوی»، ترجمهٔ بهزاد کریمی، در: *زمان‌نگری و کیهان‌باوری در عصر صفویه*، تهران: ققنوس: ۱۰۵-۱۳۶.

بحرالفوائد. (۱۳۴۵). به‌کوشش محمدتقی دانش‌پژوه، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

براتی، پرویز. (۱۳۸۸). *روایت، شکل، ساختار فانتزی عجایب‌نامه‌ها*، تهران: افکار.

بهار، محمدتقی. (۱۳۰۹). «امیرالدین مسعود»، در: *ارمغان*، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ ۱: ۱۲-۱۴.

بیرونی، ابوریحان. (۱۳۸۶). *آثارالباقیه عن قرون‌الخالیه*، ترجمهٔ اکبر داناسرشت، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.

پروین گنابادی، محمد. (۱۳۰۹). «کتاب *عجائب‌البلدان*»، در: *ارمغان*، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ ۸: ۶۱۸-۶۲۰.

پیشاوری. (بی‌تا). *نگارستان عجایب و غرایب*، به تصحیح حاجی محمد رمضانی، با مقدمهٔ محیط طباطبایی، تهران: کتابفروشی ادبیهٔ ناصرخسرو.

تاریخ سیستان. (۱۳۸۹). به‌تصحیح ملک‌الشعرا بهار، تهران: اساطیر.

ثواقب، جهانبخش. (۱۳۸۰). *تاریخ‌نگاری عصر صفویه و شناخت منابع و مآخذ*، شیراز: نوید شیراز.

جاحظ، عمرو بن بحر. (۱۹۶۵). *الحیوان*، تحقیق عبدالسلام محمد هارون، مصر: مطبعهٔ مصطفی البابی الحلبی.

جوهری نیشابوری، محمد بن ابی‌البرکات. (۱۳۸۳). *جواهرنامهٔ نظامی*، به کوشش ایرج افشار، تهران: میراث مکتوب.

حدودالعالم من المشرق الی المغرب. (۱۳۴۰). به‌کوشش منوچهر ستوده، تهران: دانشگاه تهران.

حرّی، ابوالفضل. (۱۳۹۳). *کلک خیال‌انگیز، بوطیقای ادبیات وهمناک، کرامات و معجزات*، تهران: نی.

دابلر. (۱۹۶۸). «Adjā'ib». *دایرةالمعارف اسلام*. جلد اول.

دانش‌پژوه، محمدتقی. (۱۳۵۹). «داستان ترجمهٔ دو تألیف زکریای قزوینی»، *مجلهٔ آینده*، سال ششم، شماره ۵ و ۶: ۴۱۹-۴۲۶.

دنیسری، شمس‌الدین محمد بن امین‌الدین ایوب. (۱۳۸۷). *نوادرالتبادر لتحفةالبهادر*، به‌کوشش محمدتقی دانش‌پژوه و ایرج افشار، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

راوندی، مرتضی. (۱۹۹۴). *تاریخ اجتماعی ایران*، جلد دهم، سن‌حوزه/ استکهلم: آرش/زمانه.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۳). *فرار از مدرسه*، تهران: انجمن آثار و مفاخر ملی.

ستوده، منوچهر. (۱۳۹۱). «مقدمه»، در: *عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات طوسی*، چاپ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی.

سلیم الحوت، محمود. (۱۳۹۴). *باورها و اسطوره‌های عرب پیش از اسلام*، ترجمهٔ منیژه عبداللهی و حسین کیانی، چاپ دوم، تهران: علم.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۸). «ساختار ساختارها»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم* (زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی)، شمارهٔ ۶۵: ۷-۱۴.

شهمردان بن ابی‌الخیر. (۱۳۶۲). *نزهت‌نامه علائی*، تصحیح فرهنگ جهانپور، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

صابری تبریزی، زهرا و همکاران. (۱۳۹۹). «مطالعه‌ای درباب پیوندهای عجایب‌نامه و اسطوره: قواعد شبه‌اسطوره‌ای در جهان عجایب‌نامه»، *فرهنگ و ادبیات عامهٔ* دانشگاه تربیت مدرس، سال هشتم، شمارهٔ ۳۱: ۲۳۳-۲۵۵.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۸). *تاریخ ادبیات ایران* (خلاصه)، ج اول و دوم، تهران: ققنوس.

طبری، محمد بن ایوب. (۱۳۹۱). *تحفةالغرائب*، به تصحیح جلال متینی، تهران: کتابخانه مجلس.

طوسی، محمد بن محمود بن احمد. (۱۳۹۱). *عجایب‌المخلوقات و غرائب الموجودات*، به اهتمام منوچهر ستوده، تهران: توس.

غنیمه، عبدالرحیم. (۱۳۶۴). *تاریخ دانشگاه‌های بزرگ اسلامی*، ترجمهٔ نورالله کسایی، تهران: یزدان.

فرای، ریچارد. (۱۳۹۳). *عصر زرین فرهنگ ایران*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش.

فزونی استرآبادی، میر محمدهاشم. (۱۳۲۸). *بحیره*، چاپ سنگی عصر احمدشاه قاجار، تهران: مطبعهٔ میرزا امان‌الله.

فیاض، علی‌اکبر. (۱۳۳۲). «لوسی‌ین»، *یغما*، سال ششم، شمارهٔ ۶۶: ۳۶۶–۳۷۷.

قزوینی، زکریا بن محمد. (۱۳۶۱). *عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات*، تصحیح و مقابله نصرالله سبوحی، تهران: کتابخانهٔ مرکزی.

فوکو، میشل. (۱۳۸۸). *تاریخ جنون*، ترجمهٔ فاطمه ولیانی، چاپ هفتم، تهران: هرمس.

فوکو، میشل. (۱۴۰۲). *مراقبت و تنبیه*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی.

کراچکوفسکی، ایگناتی یولیانوویچ. (۱۳۷۹). *تاریخ نوشته‌های جغرافیایی در جهان اسلامی*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران: علمی و فرهنگی.

کسایی، نورالله. (۱۳۵۸). *مدارس نظامیه و تأثیرات علمی و اجتماعی آن*، تهران: دانشگاه تهران.

کوربن، هانری. (۱۳۸۸). *تاریخ فلسفهٔ اسلامی*، ترجمهٔ جواد طباطبایی، تهران: انتشارات کویر/انجمن ایرانشناسی فرانسه.

لکهارت، لارنس. (۱۳۶۸). *انقراض سلسلهٔ صفویه و ایام استیلای افاغنه در ایران*، ترجمهٔ مصطفی‌قلی عماد، تهران: مروارید.

محبتی، مهدی. (۱۳۷۹). *سیمرغ در جستجوی قاف؛ درآمدی بر سیر تحول عقلانیت در ادب فارسی*، تهران: سخن.

متز، آدام. (۱۳۷۸). *تمدن اسلامی در قرن چهارم هجری، یا رنسانس اسلامی*، ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قره‌گوزلو، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

منزوی، علینقی. (۱۳۳۲). *فهرست کتابخانهٔ اهدایی آقای سید محمد مشکوه به کتابخانه دانشگاه تهران*، جلد دوم، کتب ادبی، تهران: چاپخانهٔ دانشگاه.

مهری، فاطمه. (۱۳۹۳). بررسی جایگاه عجایب در نظام دانش‌های کهن برپایهٔ ادب فارسی، رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۵۴). *تاریخ زبان فارسی*، جلد اول، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

Dobler (1968). "Adjā'ib". *Encyclopedia of Islam*. First Volume. [in Persian]

References:

Aškevari, Mohammad Ja'far (2012) "Ajā'eb-negāri ibn-e faqih dar ketāb-e al-Boldān (Marvel-writing by ibn-e faqih in al-Boldān)". *Tārix-e islam* (*History of islam*). vol.14. n. 4. pp. 75-100. [in Persian].

Aškevari, Mohammad Ja'far & Seyyed Jamāl Musavi & and Mas'ud Sādeqi (2016) "Ajā'eb-negāri dar tamaddon-e islāmi (Wonder-writing in islamic civilization)". *Historical studies of islam*. vol. 9. n. 33. pp. 29-51. [in Persian].

Bābāyān, Catherine (2016) "Nazm-e keyhān-šenāxtiye čiz-hā dar irān-e asr-e safavi (Cosmological order of things in Iran during the safavid era)". tr. Behzād Karimi. in: *Chronology and cosmology in the Safavid era*. Tehran: Qoqnus publications. pp. 105-136. [in Persian].

Bahār, Mohammad-Taqi (1930) "Amir al-Din Mas'ud". in: *Armaqān*. vol. 11. n. 1. pp. 12-14. [in Persian].

Bahr al-Favā'ed (1966) ed. Mohammad-Taqi Dānešpažuh. Tehran: Book translation and publishing company. [in Persian].

Barāti, Parviz (2009) *Revāyat, šekl, va sāxtār-e fānteziye adjā'eb-nāme-hā (Narrative, the form, and fantasy structure of ajā'eb-nāme).* Tehran: Afkār publications. [in Persian].

Biruni, Abu Reyhān (2007) *Āsār al-bāqiyat fi qorun al-xāliyat*. tr. Akbar Dānāserešt. Tehran: Amirkabir publications. [in Persian].

Corbin, Henry (2008) *Tārix-e falsafeye islāmi (The history of islamic philosophy).* tr. Javād Tabātabā'i. Tehran: Kavir publications/French society of iranian studies. [in Persian].

Dānešpažuh, Mohammad-Taqi (1980) "Dāstān-e do tarjomeye Zakariyyā Qazvini (The story of translating tow works by Zakariā Qazvini)". *Āyande*. vol.6. n. 5 & 6. pp. 419-426. [in Persian].

Donisari, Šams al-Din (2008) *Navāder al-tabādor le-tohfat al-bahādor* (*Rarities of initiative for the treasure of al-bahādor)*. ed. Muhammad-Taqi Dānešpažuh and Iraj Afšār. Tehran: Institute of humanities and cultural studies. [in Persian].

Fayyāz, Ali-Akbar (1953) "Lucyian". *Yaqmā*. vol. 6. n. 66. pp. 366-377. [in Persian].

Fozuni Astarābādi, Mir M0hammad Hāšem (1949) *Bohaire (The little sea). Lithograph of Ahmadšāh qājār*. Tehran: Mirzā Amānollāh publications. [in Persian].

Fry, Richard (2013) *Asr-e talā'iye farhang-e Iran (The golden age of Iranian culture).* tr. Mas'ud Rajabniyā. Tehran: Soruš publications. [in Persian].

Hudud al-Ālam men al-mašreq ela al-maqreb (1961) ed. Manučehr Sotude. Tehran: University of Tehran publications. [in Persian].

History of Sistān (2010) ed. Malek al-Šo'arā Bahār.Tehran: Asātir publications. [in Persian].

Horri, Abolfazl (2013) *Kelk-e xiyāl-angiz (The poetica of marvelous literature, kerāmat (dignity) and miracles*). Tehran: Ney publication. [in Persian].

Ibn al-Nadim (2002) *al-Fehrest*. tr. Mohammad-Rezā Tajaddod. Tehran: Asātir publications. [in Persian].

Jāhez, Amr ibn Bahr (1965) *al-Heyvavān (The Animal).* ed. Abd al-Salām Mohammad Hārun. Egypt: Mustafā al-Bābi al-Halabi publications. [in Arabic].

Jowhari Neyšāburi, Mohammad ibn Abi al-Barakāt (2004) *Javāher-nāmeye Nezāmi (The book of Jewellery*). ed. Iraj Afšār. Tehran: Mirās-e maktub publications. [in Persian].

Kračkovsky, Ignati Yulianovič (2000) *Tārix-e nevešte-hāye joqrāfiya'i dar jahān-e islāmi (History of geographical writings in the islamic world).* tr. Ab al-Qāsem Pāyande. Tehran: Elmi-Farhangi publications. [in Persian].

Kasā'yi, Nur-Allāh (1979) *Madāres-e Nezāmiyye va ta'sirāt-e Elmi va Ejtemā'ye ān (Nizāmiyye schools and their scientific and social effects).* Tehran: University of Tehran publications. [in Persian].

Lockhart, Laurence (1989) Enqerāz-e selseleye safavie va estilāye afāqene dar Iran (Extinction of the safavid dynasty and the period of Afghans conquest in Iran). tr. Mostafāqoli Emād. Tehrqn: Morvārid publication. [in Persian].

Mehri, Fāteme (2013) Barrasiye jāygāh-e ajā'eb dar nezām-e dāneš-hāye kohan bar pāyeye adab-e fārsi (Investigating the place of ajā'eb-nāme in the system of ancient knowledge based on Persian literature, PhD. thesis in Persian language and literature, faculty of literature, University of Tehran. [in Persian].

Metz, Adam (1999) *Tamaddon-e islāmi dar qarn-e čahārom-e hejri (Islamic civilization in the fourth century of hijri or islamic renaissance*). tr. Ali-Rezā Zekāvati Qaragozlu. 3rd ed., Tehran: Amir-kabir publications. [in Persian].

Mohabbati, Mahdi (2000) *Simorq dar jost-o-juye qāf (Simorq in search of qāf; qn introduction to the evolution of rationality in Persian literature*). Tehran: Soxan publication. [in Persian].

Monzavi, Ali-Naqi (1953) *Fehrest-e ketāb-xāneye ehdā'iye Seyyed Mohammad Meškāt be ketāb-xāneye dānešgāh-e Tehran (List of the donated library by Mr. Seyyed Muhammad Meškāt to Tehran university library*). 2nd vol. literary books. Tehran: Tehran University publications. [in Persian].

Nātel Xānlari, Parviz (1975) *Tārix-e zabān-e fārsi (History of the Persian language*). 1st vol. Tehran: Bonyād-e farhang-e Iran publications. [in Persian].

Omidsālār, Mahmud (2004) "Ab al-Mo'ayyed Balxi and ajā'eb al-donyā". *Iranšenāsi* (*Iranian Studies*). vol. 16. pp. 269-274 [in Persian].

Parvin Gonābādi, Mohammad (1930) "Ajā'eb al-boldān book (Ketāb-e adjā'b al-boldān)". in: *Armaqān*. vol. 11. n. 8. pp. 618-620. [in Persian].

Pišāvari (N.D) *Negārestān-e ajā'eb and qarā'eb (Negārestān, the book of marvelous*). ed. Hāji Mohammad Ramezāni. ed. Mohammad Tabātabā'i. Tehran: Nāsser-xosrow bookstore. [in Persian].

Qanime, Abd al-Rahim (1985) *Tārix-e dānešgāh-hāye bozorg-e islāmi (History of great islamic universities)*. tr. Nurollāh Kasā'i. Tehran: Yazdān publications. [in Persian].

Qazvini, Zakariyā (1982) *Ajā'eb al-maxluqāt va qarā'eb al-mawjudāt* (*Wonders of creation and the oddities of existence*). ed. Nasrollāh Sabuhi. Tehran: Central library. [in Persian].

Rāvandi, Mortezā (1994) *Tārix-e ejtemā'iye Iran* (*Social history of Iran*). vol. 10. San Jose/Stockholm: Ārash/Zamāne publications. [in Persian].

Sāberi, Zahrā et al. (2019) Sāxtār-hāye šebh-e osture-'i dar ajā'eb-nāme (The quasi-myth rules in aja'eb-nāme). *Farhang va adab-e 'āmme* (*Culture and folk literature*). vol. 8. n. 31. pp. 233-255. [in Persian].

Salim al-Hut, Mahmud (2014) *Bāvar-hā va osture-hāye arab piš az islām (Arab beliefs and myths before Islam)*. tr. Maniže Abdollāhi and Hoseyn Kiyāni. Tehran: Elm publications. [in Persian].

Safā, Zabihollāh (1989) *Tārix-e adabiyāt-e iran* (*History of Iranian literature*) (summary). vol. 1 and 2. Tehran: Qoqnus publications. [in Persian].

Savāqeb, Jahān-baxš (2010) *Tārix-negāri asr-e safavie va šenāxt-e manābe' va ma'āxez* (*Historiography of safavid era and introducing sources*). Shiraz: Navid-e Shiraz publications. [in Persian].

Šafi'i Kadkani, Mohammad-Rezā (2008) "Sāxtār-e sāxtār-hā (Structure of structures)". *Majalleye dāneškadeye adabiyyāt va olum-e ensāni (Journal of faculty of literature and humanities).* n. 65. pp. 7-14. [in Persian].

Šahmardān ibn Ab al-Xair (1983) *Nozhat-nāmeye alā'i*. ed. Farhang Jahānpur. Tehran: Institution of cultural studies and research. [in Persian].

Sotude, Manučehr (2013) "Moqaddame (Introduction)". in: *Ajā'eb al-maxluqāt va qarā'eb al-mowjudāt-e Tusi* (*Wonders of creation and the oddities of existence)*. Tehran: Elmi-Farhangi publications. [in Persian].

Tabari, Mohammad ibn Ayyub (2012) *Tohfat al-qarā'eb* (*The marvels of wonders*). ed. Jalāl Matini. Tehran: Majles library. [in Persian].

Tusi, Mohammad ibn Mahmud ibn Ahmad (2011) *Aja'eb al-maxluqāt and qarā'eb al-mowjudāt (Wonders of creation and the oddities of existence)*. ed. Manučehr Sotude. Tehran: Tus publications. [in Persian].

Zarrinkub, Abdolhoseyn (1974) *Farār az madrese (Escaping from the school)*. Tehran: society for the national heritage of iran publications. [in Persian].

منبع غربی

Dubler, C. E. (196). "Adjā'ib" in*: Encyclopedia of islam*. Leiden (Netherlands). vol. I. pp. 203-204.

Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

The Textual criticism of Prose Epic of Zofunoon Nāmeh and the Codicology of its Manuscripts

Milad Jafarpoor

Assistant Professor of Persian language & literature, Faculty of Literature and Humanities, Hakim Sabzevari University, Razavi Khorasan Province, Iran. E-mail: m.jafarpour@hsu.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.66614.3783

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 07 April 2025
Received in revised form 8 Mey 2025
Accepted 14 July 2025
Published online 22 July 2025

Keywords:
Prose Epic, Zofunoon Nāmeh, textual criticism, codicology.

ABSTRACT

Epic is one of the ancient and Revolutionary literary genres of Persian literature and valuable texts from it have remained in both prose and verse forms as written heritage. Some of these texts, despite numerous manuscripts and considerable antiquity, have received less attention. The "Zofunoon Nāmeh" is a notable prose epic that, due to the prominence of actions and the leadership of Zofunoon in its events, resembles a "Pahlavan Banou Nāmeh / Warlike women epic" where the goal of the warrior princess is to fend off the infidels, unite with her beloved, and free him from the bonds of her rival, the fairy city; This theme, apart from the "Banoogashasp Nāmeh," has perhaps rarely been assigned a comprehensive outline of an independent epic text. Since the background of the poetic form of "Zofunoon Nāmeh" dates back to the 8th century AH, the systematic introduction of the prose form of the "Zofunoon Nāmeh" and its manuscripts becomes even more necessary. Given the absolute lack of research in this area, the present fundamental study has been conducted using a descriptive-analytical method, and its findings have been presented inductively in two sections. In the first section, after studying the oldest known manuscript of the "Zofunoon Nāmeh" and providing a detailed summary of its events, a report on the textual aspects of the narrative is presented in seven parts: Reason for naming, narrator, time and place of composition, origin, structure, and language. Then, based on the obtained results, the codicology of three manuscripts of the "Zofunoon Nāmeh" from three storytelling schools of Iran, Transoxiana, and Pakistan are provided.

Cite this article: Jafarpoor. M. (2025). The Textual criticism of Prose Epic of Zofunoon Nāmeh and the Codicology of its Manuscripts. *Persian Language and Literature*, 78 (251), 72-95.
http://doi.org/10.22034/perlit.2025.66040.3776

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Persian prose epics form an independent literary movement in the history of Persian literature. This movement for its abundance, diversity of themes, large volume, rich content, and influence has considerable importance on the evolution of the epic literary genre. The religious subject is considered as one of the important themes in Persian prose epics, which have long had a large audience due to the official status of Islam and Shiism in Iran.Moḥammadibn Ali, known as Moḥammad ibn Al-Hanafiyya, is considered as one of the most central figures in Persian religious epics, and there are numerous epics about him in verse and prose in Persian literature.Apart from the minor role of Moḥammad ibn Al-Hanafiyya in some of Hossaini's revenge stories, such as the Musayyab-Nāmeh, there are also other independent stories that provide a separate and exclusive account of Moḥammad ibn Al-Hanafiyya's exploits. In all known independent narratives in verse or prose composed in Persian with leading role of Moḥammad ibn Al-Hanafiyya, the storyteller, in a simple linear narrative pattern, defines Ibn Hanafiya's identity as a loving hero who comes to join his beloved and stands by her side in a series of battles, and his success in overcoming certain obstacles, remaining faithful to his beloved, and marrying her is seen as a proof to his heroic status and the ability to gainhonor in the epic.The works that have been written on this subject have a considerable variety and number in terms of language or their poetic and prose forms, and according to love& lover, the most important known texts are: The Story of Moḥammad ibn Al-Hanafiyya and Zofunoon, The Story of Moḥammad ibn Al-Hanafiyya and Sha'ra, The Story of Moḥammad ibn Al-Hanafiyya and Shamima, The Story of Moḥammad ibn Al-Hanafiyya and Zayn al-Arab.Among the known independent narratives in which Moḥammad ibn Al-Hanafiyya is considered the main character, the Zofunoon-Nāmeh is currently considered the greatest and most famous epic in this field, due to the numerous Persian and non-Persian manuscripts of verse and prose scattered throughout the Persian-speaking world, and the documented history of its prose and verse forms dates back to the eighth century AH.

Despite its direct connection to Moḥammad ibn Al-Hanafiyya, the Zofunoon-Nāmeh, due to the prominence of Zofunoon's actions and his greater presence in its events, resembles the Pahlavān Bānoo-nāmeh, whose goal is for the warrior princess to repel the infidels, reunite with her lover, and save him from a female fairy rival, a topic to whichperhaps rarely the main plot of an independent epic text has been devoted to. Except the love of Zofunoon and Moḥammad ibn Al-Hanafiyya in the battlefield and Zofunoon's victory over Ibn Al-Hanafiyya, another distinctive aspect of Zofunoon-Nāmeh is that, unlike its poetic counterpart, the Bānoogoshasp-Nāmeh, the heroine Zofunoon goes through several difficult stage called"Khāns" on land and sea journeys alone, and the expression of such a theme for the heroine is considered a significant innovation. Despite the collection of these advantages in the medium-sized volume of Zofunoon-Nāmeh, it should be added that the presence of Amr Umayya Al-Zamri and his Ayyār techniques and other Ayyārs have also at times excited epic events, and this feature, in contrast to the monotony and simplicity of the content and the repetitiveness of the themes, has given freshness to Zofunoon-Nāmeh.

Literature Review and Methodology

Despite the remarkable importance of the Zofunoon-Nāmeh due to its new subject and rich content, as well as the ancient history of the prose form in comparison to the verse form, only one article has introduced its verse form manuscript so far. The lacks of knowledge about Zofunoon-Nāmeh and researchers' inattention to this epic are evident in the fact that even in this recent study, the name of the work is mentioned incorrectly.The present study attempts to provide a better basis for

understanding the literary and fictional aspects of Zofunoon-Nāmeh through a more detailed textual criticism and systematic codicology of the prose manuscripts of Zofunoon-Nāmeh.This research has been conducted in a descriptive-analytical method and its results were expressed in an inductive manner.For this purpose, after studying the manuscripts of the Zofunoon-Nāmeh and presenting a detailed summary of its events, first a report on the textual criticism of the narrative is presented in seven parts: naming, narrator, time and place of composition, origin, structure, and language. Then, with regard to the obtained results, the codicology of the manuscripts of the Zofunoon-Nāmeh and its research fields have been emphasized.

Discussion

The Zofunoon-Nāmeh is one of the relatively ancient epics of Persian literature. Due to its content dedicated to the deeds of a warrior woman named Zofunoon, it is known as the prose counterpart of the Bānoogoshasp-Nāmeh and is considered important. On the other hand, the theme of Haft Khāns for Zofunoon and the presence of Moḥammad ibn Al-Hanafiyya, Imam Ali, and Amr Umayya Al-Zamri in the course of events have given greater credibility to it.The origin of the Zofunoon-Nāmeh and the stories of Moḥammad ibn Al-Hanafiyya is much older than the date of writing their later prose manuscripts, as the date of composition of the Zofunoon-Nāmeh in the eighth century AH also definitely confirms this claim; also, despite the available evidence, it is not possible to draw a clear conclusion about the storyteller of the Zofunoon-Nāmeh, the independence of the authorship of this work or its belonging to a single dominant narrative, as well as its Iranian origin or its Arabic, Turkish, and Urdu sources.Like most Persian narratives, the Zofunoon-Nāmeh has a simple and engaging prose, free from linguistic or literary complexities and complications.

Conclusion

After examining the latest manuscripts of the Zofunoon-Nāmeh, it can be said that this narrative was a well-known and relatively popular epic in the Persian-speaking world.On the other hand, the Zofunoon-Nāmeh, based on the evidence of the manuscripts is considered a narrative that has undergone the least changes over time. This means that the content of the various Zofunoon-Nāmeh manuscripts has not been inconsistent due to the interference of scribes, religious extremism, or the favoritism of exaggerating sects. Therefore, in terms of the accuracy of the recording and the accuracy of the report, we can study the Zofunoon-Nāmeh manuscripts with more trust.

Keywords: Prose Epic, Zofunoon-Nāmeh, textual criticism, codicology.

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

متن‌شناسی حماسهٔ منثور ذوفنون‌نامه و معرّفی دست‌نویس‌های آن

میلاد جعفرپور

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه حکیم سبزواری، خراسان رضوی، ایران. رایانامه: m.jafarpour@hsu.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.66614.3783

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۱۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۲۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱

کلیدواژه‌ها:
حماسهٔ منثور، ذوفنون‌نامه، متن‌شناسی، نسخه‌شناسی.

چکیده

حماسه یکی از انواع ادبی کهن و دوران‌ساز ادب فارسی است و متون ارزشمندی از آن در دو گونهٔ منثور و منظوم به‌عنوان میراث مکتوب بر جای مانده که به برخی از آن‌ها علی‌رغم نسخ خطّی پرشمار و قدمتی قابل‌ملاحظه کمتر توجّه شده‌است. ذوفنون‌نامه حماسهٔ منثوری است که به جهت برجستگی کردارها و میدان‌داری بیشتر ذوفنون در رویدادهای آن، پهلوان‌بانونامه‌ای را می‌ماند که هدف شاه‌دخت جنگاورش تلاش برای دفع کافران، وصال به عاشق و رهایی او از بند رقیب مادینهٔ پری است؛ موضوعی که تاکنون جز بانوگشسپ‌نامه، شاید کمتر طرح کلّی یک متن حماسی مستقل را به خود اختصاص داده باشد. ازآنجاکه پیشینهٔ گونهٔ منظوم ذوفنون‌نامه به سدهٔ هشتم هجری بازمی‌گردد، معرّفی روشمند گونهٔ منثور ذوفنون‌نامه و نسخ خطّی آن ضرورتی دوچندان می‌یابد. نظر به فقر پژوهشی در این باره، تحقیق بنیادی حاضر به روش توصیفی–تحلیلی انجام شده‌است و برآیندهای آن به شیوهٔ استقرایی در دو بخش عرضه شده‌است. در بخش نخست، پس از مطالعهٔ کهن‌ترین دست‌نویس شناختهٔ ذوفنون‌نامه و عرضهٔ چکیدهٔ مشروح رویدادهای آن، ابتدا گزارشی از وجوه متن‌شناختی روایت در هفت پارهٔ وجه تسمیه، راوی، زمان و محلّ تألیف، منشأ پیدایش، ساختارو زبان ارائه شده‌است، آن‌گاه با توجّه به برآیندهای حاصله، در بحث نسخه‌شناسی سه دست‌نویس ذوفنون‌نامه از سه مکتب داستان‌پردازی ایران، ماوراءالنّهر و شبه‌قارّه ارائه شده‌است.

استناد: جعفرپور، میلاد. (۱۴۰۴). متن‌شناسی حماسهٔ منثور ذوفنون‌نامه و معرّفی دست‌نویس‌های آن. *زبان و ادب فارسی*، ۷۸ (۲۵۱)، ۹۵–۷۲.
http://doi.org/10.22034/perlit.2025.66614.3783

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

حماسه‌های منثور فارسی جریان ادبی مستقلّی در تاریخ ادبیّات ایران به شمار می‌آید که به دلیل کثرت، تنوّع درون‌مایه، حجم بالا، محتوای غنی و تأثیرگذاری در تحوّل نوع ادبی حماسه از اهمّیّت قابل‌ملاحظه‌ای برخوردار است. وجه دینی یکی از درون‌مایه‌های مهمّ در حماسه‌های منثور فارسی محسوب می‌شود که از دیرباز به دلیل رسمیّت دین اسلام و مذهب تشیّع در ایران مخاطبان بسیاری هم داشته‌است. پس از حمزهٔ بن عبدالمطّلب، علی بن ابیطالب، ابومسلم خراسانی و مختار بن ابوعبید ثقفی، محمّد بن علی مشتهر به محمّد حنفیّه محوری‌ترین شخصیّت در حماسه‌های دینی فارسی به شمار می‌آید و حماسه‌های متعدّدی نیز دربارهٔ او به نظم و نثر در ادب فارسی موجود است. امّا صرف‌نظر از نقش فرعی محمّد حنفیّه در برخی انتقام‌نامه‌های حسینی مثل *مسیّب‌نامه*، داستان‌های مستقل دیگری نیز مشاهده می‌شوند که گزارشی مجزّا و منحصر از دلاوری‌های محمّد حنفیّه ارائه داده‌است. در تمامی روایات شناخته‌شدهٔ مستقلّی که به‌صورت منظوم یا منثور با محوریّت نقش محمّد حنفیّه به زبان فارسی تألیف شده‌اند، داستان‌پرداز در یک الگوی روایی خطّی و ساده، هویّت ابن‌حنفیّه را به‌عنوان پهلوانی عاشق تعریف می‌کند که برای وصال به معشوق و در کنار او در جریان سلسله‌ای از نبردها حاضر می‌شود و توفیق او در رفع برخی موانع، وفای به معشوق و ازدواج با او، به‌منزلهٔ اثبات شأن پهلوانی و کسب نام در حماسه تلقّی می‌شود. لذا مخاطب در این قبیل گزارش‌های داستانی به‌وضوح درمی‌یابد که عشق دستاویز و بهانه‌ای شده‌است تا محمّد حنفیّه در فضای حماسه حضور پیدا کند. در این‌گونه روایات، دفاع از دین و قبیله و خون‌خواهی خویشان موضوع اصلی نیست، اگر هم آغازگر بوده باشد سپس در جنب وقایع طرح می‌شود؛ حال آنکه دست‌کم عشق سلسله‌جنبان اغلب رویدادهاست. آثاری که در رابطه با این مضمون تألیف شده‌اند ازنظر زبانی یا ماهیّت منظوم و منثورشان تنوّع و تعدّد قابل‌ملاحظه‌ای دارند و به‌حسب طرفین عشق، مهم‌ترین متون شناخته‌شدهٔ آن عبارت‌اند از: داستان محمّد حنفیّه و ذوفنون، داستان محمّد حنفیّه و شعری، داستان محمّد حنفیّه و شمیمه، داستان محمّد حنفیّه و زین‌العرب. گفتار حاضر برای نخستین بار با رویکرد متن‌شناسی و نسخه‌شناسی *ذوفنون‌نامهٔ* منثور را بررسی کرده‌است.

۲. بیان مسئله

ذوفنون‌نامه در میان روایت‌های داستانی شناخته‌شدهٔ مستقلّی که در آن‌ها محمّد حنفیّه شخصیّت محوری و اصلی قلمداد می‌شود، به دلیل نسخ خطّی منظوم و منثور فارسی و غیر فارسی پرشمار و پراکنده در جغرافیای زبان فارسی، فعلاً به‌عنوان بزرگ‌ترین و مشهورترین حماسهٔ این حوزه در نظر گرفته می‌شود که پیشینهٔ مستند گونه‌های منثور و منظوم آن به سدهٔ هشتم هجری می‌رسد (ر. ک: شکوفگی، ۱۳۹۴: ۳۸). *ذوفنون‌نامه* علی‌رغم ارتباط مستقیمی که با محمّد حنفیّه دارد، به جهت برجستگی کردارها و میدان‌داری بیشتر ذوفنون در رویدادهای آن، پهلوان‌بانونامه‌ای را ماند که هدف شاه‌دخت جنگاورش تلاش برای دفع کافران، وصال به عاشق و رهایی او از بند رقیب مادینهٔ پری است؛ موضوعی که تا کنون شاید کمتر طرح کلّی یک متن حماسی مستقل را به خود اختصاص داده باشد، زیرا در سنّت رایج حماسه‌سرایی، این پهلوان عاشق است که در جهت رفع موانع وصال با معشوق می‌کوشد و جالب‌تر آنکه چنین مضمون بدیعی در رابطه با اعلام دینی عربی و نه ایرانی پیشااسلامی مطرح شده‌است. جز دل‌باختگی ذوفنون و محمّد حنفیّه در میدان جنگ و غلبگی ذوفنون بر ابن‌حنفیّه، از دیگر وجوه ممتاز *ذوفنون‌نامه* آن است که برخلاف قرینهٔ منظومش، *بانوگشسپ‌نامه*، پهلوان‌بانوی آن ذوفنون چندین خان را هم در سفرهای برّی و بحری به‌تنهایی پشت سر می‌گذارد و بیان چنین بن‌مایه‌ای برای پهلوان‌بانو، نوآوری قابل‌ملاحظه‌ای تلقّی می‌شود. با وجود تجمیع این امتیازات در حجم

متوسّط *ذوفنون‌نامه* باید افزود که حضور عمرو امیّهٔ ضمری و شگردهای عیّاری او و دیگر عیاران نیز گاهی چاشنی رویدادهای حماسی شده‌است و این ویژگی هم روایت را برخلاف یک‌نواختی و سادگی محتوا و تکراری بودن بن‌مایه‌ها، تازگی بخشیده‌است.

۳. روش تحقیق

این پژوهش از نوع بنیادی بوده و روش آن توصیفی-تحلیلی است و به شیوهٔ کتابخانه‌ای انجام شده‌است و برآیندهای آن به شیوهٔ استقرایی بیان شده‌است. بدین منظور، پس از مطالعهٔ نسخ خطّی *ذوفنون‌نامه* و عرضهٔ چکیدهٔ مشروح رویدادهای آن، ابتدا گزارشی از وجوه متن‌شناختی روایت در هفت پارهٔ وجه تسمیه، راوی، زمان و محلّ تألیف، منشأ پیدایش، ساختار و زبان ارائه شده‌است، آن‌گاه با توجّه به برآیندهای حاصله، به نسخه‌شناسی دست‌نویس‌های *ذوفنون‌نامه* و ظرفیّت‌های پژوهشی آن تأکید شده‌است.

۴. پیشینهٔ پژوهش

به احتمال، نخستین بار ژان کالمار در مقالهٔ «محمّد حنفیّه در دین عامیانه، فولکلور و افسانه‌های جهان ترک و ایرانی و هندوایرانی» (۱۹۸۸) در دو صفحه چکیده‌ای کوتاه از رویدادهای *ذوفنون‌نامه* ارائه کرده‌است و سپس در چند سطر برخی مشخّصات برجستهٔ متنی آن را معرّفی نموده‌است (ر. ک: کالمار، ۱۹۸۸: ۲۱۵-۲۱۶).

حامد شکوفگی در مقاله‌ای با عنوان «معرّفی و بررسی *زیغنون‌نامه*: حماسهٔ دینی عاشقانه در قرن هشت هجری» (۱۳۹۴) *ذوفنون‌نامه* را براساس نسخهٔ خطّی منظوم آن در کتابخانهٔ مجلس شورا به‌صورت سطحی همراه با تسامحاتی معرّفی نموده‌است.

رحیم فرج‌اللّهی در رسالهٔ دکتری خود با عنوان «تحلیل ساختار و محتوای قصّه‌های منظوم حماسی شیعی» (۱۳۹۸) در دو بخش جنگ‌نامه‌های امام علی(ع) و سپس جنگ‌نامه‌های محمّد حنفیّه را معرّفی نموده‌است. نویسنده ذیل قصّه‌های پریان در بحث از جنگ‌نامه‌های محمّد حنفیّه چکیده‌ای از رویدادهای *ذوفنون‌نامه* را تحت عنوان «داستان محمّد حنفیّه و شاهزاده ذی‌فنون پاکدامن» به دست داده‌است (ر. ک: فرج‌اللّهی، ۱۳۹۸: ۱۶۲-۱۶۳). همو در مقالهٔ مستخرج از رسالهٔ یادشده با عنوان «پژوهشی در قدمت و اصالت جنگ‌نامه‌های محمّد حنفیّه» (۱۳۹۹) *ذوفنون‌نامه* را از رهرو همان چکیده معرّفی نموده‌است.

میلاد جعفرپور در پژوهشی با عنوان «*جنگ‌نامهٔ محمّد حنفیّه* یا *مسیّب‌نامه*؟ (پاسخ به ابهام عنوانی چندگانه از یک روایت ابوطاهر طرسوسی با رویکرد نسخه‌شناختی)» (۱۴۰۲) بدین نتیجه رسیده‌است که ابوطاهر طرسوسی جز از *مسیّب‌نامه*، روایت مستقلّ دیگری با زمینهٔ خون‌خواهی تألیف نکرده که محمّد حنفیّه شخصیّت محوری آن قلمداد شود و دست‌نویس‌های عموماً منثوری که در پیوند با گزارش احوال نهضت‌های پس از عاشورا در فهارس نسخ خطّی ذیل عنوان *جنگ‌نامهٔ محمّد حنفیّه* به ثبت رسیده، در واقع تحریرات بزرگ و کوچکی از *مسیّب‌نامه* قلمداد می‌شوند که به دلیل سهو کارشناسان و فهرست‌نویسان، ابهامی در تشخیص عنوان صحیح روایت آن پدید آورده‌است. جز این، سایر نسخه‌های خطّی موسوم به *جنگ‌نامهٔ محمّد حنفیّه*، گزارشی از غزای محمّد حنفیّه با کافران و دلباختگی او به برخی شاهدختان و پهلوان‌بانوان و دفع موانع وصال با ایشان به دست داده‌است.

۵. ضرورت تحقیق

با وجود اهمّیّت چشمگیر *ذوفنون‌نامه* از حیث موضوع بدیع و محتوای معتبر آن و نیز پیشینهٔ کهن گونهٔ منثور نسبت به منظوم، تا کنون تنها یک مقاله به معرّفی دست‌نویس منظوم اثر پرداخته‌است. ناشناختگی *ذوفنون‌نامه* و بی‌توجّهی پژوهشگران بدین حماسه

جایی مشهود می‌شود که حتّی در همین پژوهش اخیر نیز نام منظومه در اثر بدخوانی به اشتباه «*ذیغنون‌نامه*» ضبط شده‌است. در کتاب *افسانه‌های پهلوانی ایران* (۱۳۹۹) که به معرّفی و تحلیل شصت افسانهٔ منظوم و منثور پهلوانی ادب فارسی پرداخته، هیچ اشاره‌ای به حماسه‌های مرتبط با محمّد حنفیّه نشده‌است. فقدان توجّه به معرّفی *ذوفنون‌نامه* در مدخل «ذال» *دانشنامهٔ فرهنگ مردم ایران* (۱۳۹۵) و دیگر کتب مرجع نیز آشکارا مشاهده می‌شود. پژوهش حاضر می‌کوشد با بررسی دقیق‌تر متن‌شناختی و معرّفی روشمند دست‌نویس‌های منثور *ذوفنون‌نامه* زمینهٔ بهتری برای درک وجوه ادبی و داستانی *ذوفنون‌نامه* فراهم آورد.

۶. هدف پژوهش

هدف اصلی جستار حاضر معرّفی روایت داستانی منحصربه‌فرد نسبتاً ناشناخته‌ای است که فعلاً به‌عنوان قرینهٔ *بانوگشسپ‌نامه* و نخستین پهلوان‌بانونامهٔ منثور مستقل ادب فارسی قلمداد می‌شود و گزارش ویژه‌ای همچون هفت‌خان را برای ذوفنون، پهلوان زن روایت ارائه داده‌است، لذا تشریح ابعاد متن‌شناسی و نسخه‌شناسی آن به‌منزلهٔ تمهیدی در شناخت هرچه بهتر آن به شمار می‌رود.

۷. بحث و بررسی

۷-۱. متن‌شناسی

در این پاره، پس از ارائه چکیده‌ای از رویدادهای *ذوفنون‌نامه*، هفت مشخّصهٔ داستانی وجه تسمیه، راوی، زمان و محلّ تألیف، منشأ پیدایش، ساختار و زبان در *ذوفنون‌نامه* ارزیابی شده‌است.

۷-۱-۱. خلاصهٔ روایت

روزی محمّد بن حنفیّه، فرزند امام علی(ع)، با تنی چند از همراهان در شکارگاه با دختر پهلوان‌بانوی شاه‌ارم کافر دچار می‌شود و در پی نبردی کوتاه با ذوفنون، بیهوش می‌شود. ذوفنون به گمان فوت ابن‌حنفیّه او را رها می‌کند و سپس جز مُقبل غلام که پیشتر گریخته‌است، دیگر همراهان ابن‌حنفیّه را به بند می‌کشد و به نزد پدرش می‌برد. وزیر ذوفنون را از پیامد ناگوار این پیکار بیم می‌دهد و ذوفنون وزیر را می‌رنجاند و نزد پدر به آیین کفر سوگند یاد می‌کند تا زمانی که بر همهٔ مسلمانان غلبه نکند، به درگاه شاه‌ارم باز نخواهد گشت. محمّد حنفیّه پس از رفع بیهوشی به مدینه بازمی‌گردد، سپس به طعنهٔ مادرش برای تلافی شکست خود بر سر ذوفنون می‌رود و سوگند می‌خورد تا مُلک شاه ارم را به اسلام مشرّف نکند، به مدینه بازنگردد. مادر ابن‌حنفیّه به جهت نگرانی پیشتر به نبرد ذوفنون می‌شتابد، امّا مغلوب می‌شود و سرانجام، محمّد حنفیّه ذوفنون را در آزمون کشتی به زیر کشیده و بدو دل می‌بازد، سپس ذوفنون را به مادر می‌سپارد و برای ادای سوگندش به سوی مُلک شاه‌ارم رهسپار می‌شود. هنگامی که بی‌بی حنفیّه و ذوفنون در راه مدینه هستند، در شکارگاه با شاهزادهٔ جنگاور کافری مواجه می‌شوند که سودای عشق ذوفنون در سر دارد. بی‌بی‌حنفیه در نبرد با شاهزادهٔ جنگاور مغلوب می‌شود و ذوفنون که در بند بی‌بی حنفیّه‌است، این بار در باغی گرفتار شاهزاده می‌شود و پیری که شاهزاده را در باغ خدمت می‌کند در خوابی اسلام آورده و شاهزاده را با خوراندن زهر می‌کشد و ذوفنون را می‌رهاند. از جانب دیگر، ابن‌حنفیّه با همراهان در باغی که به چندل‌شاه پری تعلّق داشت، مشغول استراحت است که توسّط چندل و لشکرش محاصره می‌شوند و در همان روز، قریبهٔ پری، شاهدخت چندل که از مدّتی پیش به محمّد حنفیّه دل باخته‌است و هر از چند گاهی به شوق دیدن روی او به‌صورت پنهانی به مدینه می‌رود، این بار ابن‌حنفیّه را در باغ می‌بیند و از لشکرکشی پدرش اطّلاع می‌دهد. نبرد محمّد حنفیّه با چندل‌شاه به شکست پریان و مسلمان شدن چندل‌شاه می‌انجامد. پس از

آن، ابن‌حنفیّه مع همراهان به دیار پادشاهی می‌رسد که به‌تازگی درگذشته‌است و میراث سلطنت تنها پسر او، عمران، توسّط دو خواهرش غصب شده، عمران در چاهی زندانی است. ابن‌حنفیّه در طول مسیر با دو خواهر که به راهزنی مشغول هستند، مواجه شده بر آنان غلبه می‌کند و عمران را از چاه اسارت می‌رهاند و دوباره بر تخت پادشاهی می‌نشاند. پس از آن، محمّد حنفیّه به شهر شاه‌ارم می‌رسد و در رویارویی نخست با لشکر کفّار به تدبیر وزرای شاه‌ارم درون چاه اسیر و هر دو پایش خُرد می‌شود. ذوفنون که از پیش سر در پی ابن‌حنفیّه گذاشته بود، به یاری وی می‌رسد و محمّد حنفیّه را از چاه بیرون می‌آورد و برای درمان به شهر عمران‌شاه می‌برد. حکیمان عمران‌شاه از درمان ابن‌حنفیّه عاجز می‌شود، امّا قریبهٔ پری برای درمان محمّد حنفیّه و وصال با او، وی را از آنجا ربوده با خود به شهر پریان می‌برد. ذوفنون و مقبل ناامید از بازگشت محمّد حنفیّه برای چارهٔ این فقدان به جانب مدینه و به نزد مولا علی بازمی‌گردند. امام و اهل بیت پس از اطّلاع از غیبت محمّد حنفیّه در طلب راه چاره بر سر روضهٔ پیامبر گرد می‌آیند. به درخواست ایشان و به رهنمونی پیامبر، ذوفنون مأمور می‌شود به‌صورت گمنام و با نام محمّد حنفیّه به جست‌وجوی ابن‌حنفیّه در سرزمین پریان بپردازد و ذوفنون به همراه عمرو امیّهٔ ضمری و زید بن علی به پریستان می‌رود. ذوفنون در راه سرزمین پریان، به مُلک میعادشاه آهنی‌حصار می‌رسد و پس از مدّتی پیکار با این کافر وی را به خلعت اسلام مشرّف می‌کند، پس از آن به درخواست میعادشاه به دفع زحمت رقیب او مزاج‌شاه می‌رود. ذوفنون پس از مدّتی با مزاج‌شاه روبه‌رو می‌شود و بعد چندی میدان‌داری وی را اسیر و به خلعت اسلام مشرّف می‌کند. مزاج‌شاه نیز پس از قبول اسلام، از ذوفنون درخواست می‌کند تا آزار رقیب همسایهٔ وی قمیز بادپا را دفع کند. ذوفنون هم بر سر قمیز بادپا می‌رود و با کمک عمرو امیّهٔ ضمری وی را شکست می‌دهد و قمیز مسلمان می‌شود. پس از آن، ذوفنون متوجّه می‌شود از سرزمین بادپایان دو مسیر هفت‌روزه و چهل‌روزه راه به سرزمین پری‌ستان می‌برد. ذوفنون به راهنمایی قمیزبادپا مسیر هفت‌روزه را قبول می‌کند و به پی‌رفت این انتخاب، نخست همراهان خود را مرخص می‌کند و سپس با فرزندان عادی عوج مواجه می‌شوند و پس از غلبه بر آنان، راه جزیرهٔ پری‌ستان و احوال قریبهٔ پری و محمّد حنفیّه را پرسیده، بدان سو روان می‌شود. ذوفنون به جزیرهٔ پریان می‌رسد و پس از گفت‌وگو و شرح احوال دل‌باختگی خود با محمّد حنفیّه و رقابت قریبهٔ پری نزد شاه پریان، سرانجام به دیدار ابن‌حنفیّه می‌رسد و شاه پری به پاداش صبر آنان در این عشق و جبران ستم قریبه، با استفاده از شیرهٔ درختی پای محمّد حنفیّه را درمان می‌کند. پس از آن، ذوفنون همراه با محمّد حنفیّه به قلمرو عادیان، قمیز بادپا، مزاج‌شاه و میعادشاه باز می‌گردد و هویّت خود را برای آنان آشکار می‌کند. پس از آن، محمّد حنفیّه با همراهان به سوی مُلک شاه‌ارم رهسپار می‌شود، امّا شبیخون شاه‌ارم لشکر اسلام را پراکنده ساخته، ذوفنون و همراهان اسیر می‌شوند و ابن‌حنفیّه زخم برداشته، در غاری پنهان می‌شود و به دعا حضرت را به یاری فرامی‌خواند و پروردگار حاجت او را برآورده می‌سازد و امام علی (ع) به کمک لشکر اسلام رسیده، اسیران را می‌رهانند و شاه‌ارم می‌گریزد و به برادر دوم خود شاه افلاطون پناه می‌برد. افلاطون در حمایت از برادرش در برابر لشکر اسلام صف‌آرایی می‌کند، امّا به دست ذوفنون اسیر و سپس مسلمان می‌شود. شاه‌ارم کافر به برادر سوم خود، شاه‌قحطبه پناه می‌برد. شاه‌قحطبه در رویارویی با مسلمانان به دست ذوفنون اسیر و پس از عدم قبول تشرّف به اسلام، کشته می‌شود. شاه‌ارم به برادر چهارم خود، غراب‌شاه پناه می‌برد. غراب در نبرد با ذوفنون اسیر و به دست مولا علی(ع) مسلمان می‌شود. شاه‌ارم از میدان گریخته، به برادر پنجم عملاق‌شاه پناه می‌برد. عمرو امیّه او را تعقیب می‌کند و با عملاق‌شاه مشاجره می‌کند و در اثر پرتاب سنگی چشم او را نابینا می‌کند. عملاق پس از این ضرب شست، پس از رویارویی با لشکر اسلام و شنیدن اوصاف مردانگی مولا علی(ع) به دست ایشان مسلمان می‌شود و شاه‌ارم به برادر ششم خود قیظورشاه پناه می‌برد. قیظورشاه در برابر لشکر اسلام مقاومت می‌کند، امّا در نهایت، به دست ذوفنون کشته می‌شود و شاه‌ارم به برادر هفتم خود مرنجی‌شاه پناه می‌برد. پس از مقابله با لشکر اسلام، مرنجی‌شاه

توسّط ذوفنون و شاه‌ارم به دست محمّد حنفیّه اسیر و هر دو به اسلام می‌گروند. لشکر اسلام به مدینه بازمی‌گردد و با کسب رضایت شاه‌ارم، محمّد حنفیّه با ذوفنون پیوند می‌گیرد.

۷-۱-۲. وجه تسمیه

دربارهٔ چگونگی گزینش عنوان اثر و اشتهار آن تا به امروز، باید گفت که شخصیّت محوری داستان، پهلوان‌بانویی به نام «ذوفنون» است و روایت منحصر به ارائهٔ گزارش کردارها و رویدادهایی است که ذوفنون در رویارویی با موانع وصال به محمّد حنفیّه از سر گذرانده‌است. گذشته از آن، باید گفت که عنوان اغلب دست‌نویس‌های منثور و منظوم مرتبط با گزارش احوال ذوفنون به نام او ثبت شده یا در فهرست نسخ خطّی و پس از بررسی کارشناس تعیین شده‌است. همچنین با وجودی که امام علی(ع) و محمّد بن حنفیّه در روایت حضور دارند، نقش ایشان در سایهٔ حضور ذوفنون تعریف شده‌است و در قیاس با این پهلوان‌بانو نمی‌توان پویایی قابل‌ملاحظه‌ای از آنان مشاهده نمود. از طرفی، موضوع هفت‌خان هم در ارتباط با کردارهای ذوفنون طرح شده‌است، نه محمّد حنفیّه یا حضرت علی. بنابر همین تمهید، محوری بودن شخصیّت پهلوان‌بانوی ذوفنون در روایت بارها زمینه‌سازی و تثبیت شده‌است و تردیدی در گزینش عنوان روایت براساس نام ذوفنون وجود ندارد و ازآنجاکه وجه روایت نیز حماسی است، پسوند «نامه» به «ذوفنون» الحاق شده‌است و عنوان اصیل و صحیح این روایت «*ذوفنون‌نامه*» محسوب می‌شود.

«ذوفنون» در لغت از ترکیب دو پارهٔ «ذو» و «فنون» برآمده‌است و در معنای «پرهنر، همه‌کاره، همه‌فن‌حریف، استاد هر کاری» به کار می‌رود، امّا به‌منظور خوانش صورت صحیح این نام در نسخ خطّی برجای‌مانده از *ذوفنون‌نامه* ، باید یادآور شد که واژهٔ عربی «ذو» به معنای «صاحب و دارنده» برپایهٔ إعراب نصب و جر به شکل «ذا» و «ذی» هم به کار می‌روند و از طرفی، بعضی کاتبان نیز گاه حرف «ذ» را به شکل متشابه حرف «ز» ثبت می‌کردند و تجمیع این اوصاف در ضبط پارهٔ نخست نام «ذوفنون» سبب شده تا گاه با بدخوانی‌هایی مثل صورت «زیفنون» مواجه شویم. همچنین براساس اصل دوگانه‌نویسی حروف متشابه در سنّت کتابت، در گذشته حروف «ف / ڤ « و «غ / ﻍ » به‌صورت متشابه نگاشته و تسامحاً شاید به جای هم خوانده می‌شده‌اند و همین امر سبب شده تا برخی کاتبان ضمن رعایت قاعدهٔ یادشده و به دلیل عدم آشنایی و شهرت نام «ذوفنون»، این نام را سهواً به‌صورت «زیغون / زیغنون» نیز تحریر کنند و مغفول ماندن این نکات سبب شده تا حتّی امروزه هم برخی پژوهشگران تسامح گذشتگان را در رعایت ضبط صحیح عنوان «ذوفنون» تکرار کنند (ر. ک: کتاب‌نامه: شکوفگی، ۱۳۹۴).

۷-۱-۳. راوی

پس از بررسی دست‌نویس‌های موجود *ذوفنون‌نامهٔ* منثور قرینه و گواهی از مشخّصات راوی یا داستان‌گزار حقیقی آن به دست نیامد. جز آن باید گفت که در مقدّمهٔ معدودی از همین نسخ *ذوفنون‌نامه* هم نقل روایت به «عبداللّه بن عبّاس» نسبت داده شده‌است، امّا ازآنجاکه تمامی این شواهد به‌صورت پراکنده در دست‌نوشته‌های متأخّری ضبط شده‌است و منبع دیگری نیز این ادّعا را تأیید نمی‌کند، چنین انتسابی بیشتر وجه ساختگی پیدا می‌کند و احتمالاً حاصل تصرّف کاتبان بوده و برای گرمی بازار این داستان ابداع شده‌است، لذا قابل‌اعتنا به نظر نمی‌رسد. چنین وضعیّتی در مورد برخی از دیگر روایات محمّد حنفیّه نیز صادق است که در آن‌ها سعد معاذ به‌عنوان راوی معرّفی شده‌است. حتّی محمّد بن ابوالخیر عاشقی هم در *ذوفنون‌نامهٔ* منظومی که به سال ۷۸۰ ق سروده شده، اشاره‌ای به طرف نسبت شدن این داستان با ابن‌عبّاس ندارد. پس تا زمان به دست آمدن شواهد معتبر دیگری، نمی‌توان در این‌باره نظری به دست داد: «نقل این قصّه از عبداللّه بن عبّاس بوده‌است» [ف: گ ۱ ب].

ازآنجاکه *ذوفنون‌نامه* گزارشی از نزاع یا جنگ اهل تشیّع با تسنّن ارائه نداده‌است، نمی‌توان براساس جانب‌داری راوی، شیعه یا سنّی بودن او را در *ذوفنون‌نامه* به‌طور قطع مشخّص کرد. با وجودی که وقایع داستانی در دورهٔ حکومت مولا علی(ع) روی نداده‌اند، امّا حضور امام پررنگ‌تر از ابوبکر است و راوی هم به نظر احترام از ایشان و حضرات حسنین(ع) یاد کرده‌است.

۷-۱-٤. زمان تألیف

تاریخ تحریر عموم دست‌نویس‌های منظوم و منثور شناخته‌شده و پرشمار *ذوفنون‌نامه متأخّر* و مربوط به پس از سدهٔ سیزدهم هجری است، لکن حدس زده می‌شود اصالت نقل این روایت به سده‌ها پیش‌تر بازگردد و پیشینهٔ اشتهار *داستان ذوفنون* جدید هم نباشد. گزارشی که عاشقی ناظم *ذوفنون‌نامهٔ* منظوم در فرجام دست‌نویس شمارهٔ (۱۴۱۷۲) کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی ارائه داده‌است، چنین حدسی را کاملاً تأیید می‌کند. نسخهٔ خطّی مذکور در تاریخ ۱۲۲۰ ق کتابت شده‌است، امّا در خلال بخش پایانی این مثنوی که مطالبی در ذکر سبب نظم این داستان به دست داده شده، دو نکتهٔ مهم بیان شده‌است. نخست آنکه محمّد بن ابوالخیر نظم *ذوفنون‌نامه* را بنا بر سفارش پیرش، شیخ زین‌العابدین صدرالدّین و بر پایهٔ روایتی منثور به انجام رسانده که مطابق با رئوس سرفصل‌های ذوفنون‌نامهٔ کنونی است. دوم، نظم *ذوفنون‌نامه* در سال ۷۸۰ ق به اتمام رسیده‌است:

چو شد قصّه ز نثر این نظم بنیاد — ز هجرت سال هفصد بود هشتاد [گ: ۱۵۵ آ]
از آن مسکین محمّد عاشقی نام — بکرد از نثر قصّه نظم اتمام [گ: ۱۵۷ ب]
رموزاتی که ما را اندرین است — همه بر شیخ زین‌العابدین است
زین‌العابدین شیخ جهان است — که اکنون در جهان قطب زمان است
چو خواهم شیخ زین‌العابدین را — بگویم مدح آن قطب زمین را
به چندانی که اوصافش بخوانیم — سر مویش صفت گفتن ندانیم
دگر بشنو ز من ای مرد ساده — صفات حضرت مخدومزاده
که نامش شیخ صدرالدّین بخوانند — که او را اولیان شیخ دانند [گ: ۱۵۸ آ – ب]

بنابر ذکر همین شواهد متقن می‌توان با اطمینان گفت که در قرن هشتم هجری، *ذوفنون‌نامه* از روایت‌های حماسی مشهوری بوده‌است و یکی از دلایل پرشماری دست‌نوشته‌های متأخّر آن به زبان‌های فارسی، اردو، ترکی و کُردی در نواحی ایران، فرارود، شبه‌قارّه و آسیای صغیر، همین پیشینگی است. گذشته از آن، باید دقّت داشت که هر چند سابقهٔ نقل *ذوفنون‌نامه* به سدهٔ هشتم هجری می‌رسد، امّا یک روایت منثور زمانی که در جامعهٔ زبانی به شهرت تمام می‌رسد و محلّ توجّه عموم مردم واقع شده باشد به اشاره و سفارش اشراف، حکومتیان، روحانیون و اهل تصوّف یا نحله‌ای مذهبی به نظم کشیده شده یا به زبانی ترجمه می‌شود. پس بنا بر همین تمهید، *ذوفنون‌نامهٔ* منثور هم می‌بایستی سال‌ها پیش از قرن هشتم هجری صاحب نام و آوازه‌ای در ایران شده باشد تا بعدها شاعر ناشناخته و کم‌مایه‌ای چون عاشقی نظم متوسّطی از آن ارائه کند.

۷-۱-۵. محلّ تألیف

اگر براساس تاریخ استنساخ نُسخ *ذوفنون‌نامه*، قدیم‌ترین نسخه‌های خطّی آن را به زبان فارسی در نظر بگیریم، باید گفت با وجودی که نسخ خطّی *ذوفنون‌نامه* به چند زبان و در نواحی مختلفی تحریر شده‌است، امّا ساختار روایت دست‌نویس‌ها و الگوی

بیان رویدادهای آن تفاوتی با نسخ فارسی ندارد و گویا برگردانی از همین گونه محسوب می‌شوند، لذا بعید به نظر نمی‌رسد که *ذوفنون‌نامه* اساساً داستانی ایرانی و فارسی باشد و اگر قائل به محوریّت همین کوده نسخ فارسی متأخّر باشیم، با وجود نگهداری این نسخ در کتابخانه‌های پاکستان، تاجیکستان و خراسان چون مشخّصات زبانی فارسی دری یا فرارودی کمتر در آن مشاهده می‌شود، محلّ تألیف روایت فعلی احتمالاً جایی در مرکز یا غرب جغرافیای کنونی ایران است.

۷-۱-٦. منشأ پیدایش

در این بخش باید در مورد پرسش‌هایی از این دست روشنگری کرد که سابقهٔ تألیف *ذوفنون‌نامه* جدید است (بعد از سدهٔ دهم هجری) یا قدیم (پیش از سدهٔ دهم هجری)؟ آیا گزارش *ذوفنون‌نامه* ارتباطی هم با منابع تاریخی دارد، یا کاملاً تخیّلی و غیر تاریخی است؟

با توجّه به توصیفی که در مورد دست‌نویس مثنوی *ذوفنون‌نامهٔ* شمارهٔ (۱۴۱۷۲) کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی ارائه شد، هر چند متن نسخه براساس مندرجات ترقیمه در سال ۱۲۲۰ ق تحریر شده‌است، امّا در بخش منظوم متن تصریح شده که محمّد بن ابوالخیر متخلّص به عاشقی *ذوفنون‌نامه* را بنابر توصیهٔ مراد معنوی خود و براساس متن منثوری در سال ۷۸۰ ق سروده‌است. پس به‌طور قطع، واضح است که پیشینهٔ تألیف *ذوفنون‌نامه* قدیم‌تر از تاریخ تحریر دست‌نویس‌های موجود از آن بوده‌است و دست‌کم به قرن هشتم هجری باز می‌گردد. امّا چرایی این قدمت را باید از منظر تاریخی نیز به بحث گذاشت، تا ضمن اثبات قدمت *ذوفنون‌نامه*، منشأ تاریخی یا برساختگی آن هم مشخّص شود.

در تاریخ اسلام، رجالی چون امام علی(ع)، حمزه سیّدالشهدا، ابومسلم خراسانی، مختار ثقفی و محمّد حنفیّه به دلیل وجه پهلوانی پررنگ، بیش از دیگر اعلام دینی و مذهبی مورد توجّه حماسه‌پردازان قرار گرفته‌اند و بسامد روایت‌های داستانی موجود دربارهٔ آنان و نسخ خطّی پرشمار چنین متونی گواهی بر این مدّعا می‌تواند بود. اهمّیّت چنین شخصیّت‌هایی از منظر عقیدتی و برجستگی نقش آنان در جنبش‌های نظامی و سیاسی دوره‌های مختلف تاریخی، توجّه ادیبان به برخی قیود و شروط را نیز بایسته می‌ساخت که لزوماً در مورد دیگر گونه‌های موضوعی نوع ادبی حماسه در نظر گرفته نمی‌شد.

شکل‌گیری جریان ادبی حماسه‌های دینی و چه‌بسا استمرار حیات آن به‌صورت دفعی، بدون پیشینهٔ روایی و پشتوانهٔ قبول مردمی نبوده‌است، پیدایی چنین زمینه‌ای اساساً معلول وجود گزارش‌هایی است که در آغاز با برنام «اخبار» وجه تاریخی برجسته‌ای پیدا می‌کردند.

«اصطلاح اخبار به شاخه‌ای از فنّ تاریخ‌نگاری اشاره دارد که در میان مسلمانان به‌عنوان کهن‌ترین و اصیل‌ترین شکل گزارش تاریخ رواج داشت. در این‌گونه آثار تاریخی، گزارش‌هایی پراکنده و مستقل بدون یک زنجیرهٔ موضوعی واحد در کنار هم قرار می‌گرفت که فقط با سلسلهٔ اسناد از یکدیگر متمایز می‌شد؛ به‌طوری که گاه یک خبر حتّی با موضوعی واحد، با سلسلهٔ اسناد متفاوت و اختلافاتی در جزئیّات تکرار می‌شود، یا حتّی در تناقض با روایت‌های دیگر در ارتباط با همان موضوع قرار می‌گیرد. همچنین در این شیوهٔ تاریخ‌نگاری، معیار ثبت یا حذف گزارش‌های گوناگون هیچ‌گاه روشن نیست و در واقع قانون و روشی کلّی برای ثبت و حذف اخبار وجود ندارد. نویسندگان این آثار در گروه اخباریون و اصحاب سیَر و مغازی محسوب می‌شدند. شیوهٔ تاریخ‌نگاری خبر تقریباً پس از نیمهٔ نخست سدهٔ سوم هجری از رونق افتاد و میراث آن در آثار تاریخی بزرگ‌تر و جامع‌تری گنجانده شد» (ر. ک: فرج‌اللّهی، ۱۳۹۹: ۱۷۱–۱۷۲؛ همو، ۱۳۹۸: ۳۴–۳۵).

استقبال و جانب‌داری توده‌های جامعه در ایران با گرایش‌های فکری و عقیدتی عموماً متمایل به تشیّع از آثار اخباریون، فرصت مناسبی برای نهضت‌های فرهنگی مذهبی پدید می‌آورد که به‌منظور پاسداشت آرمان‌ها، تهییج طرفداران خود و مقابلهٔ نرم

با دشمنان حاکم، به دستگاه تبلیغاتی جذّاب و پرمخاطبی نیاز داشتند. گروه داستان‌پردازان به‌عنوان یکی از بازوهای ترویجی مهم این جنبش‌ها، نسبت به داده‌های خام گزارش‌های تاریخی یادشده برای ژرف‌ساخت مخیّل روایت‌های داستانی خود توجّه و اهتمام نشان می‌دادند. پس به‌روشنی می‌توان دریافت که هستهٔ مرکزی روایت‌های داستانی با وجه دینی نه‌تنها بر کنار از زمینهٔ تاریخی نیست، بلکه راویان هم خود را ملزم به نزدیک کردن نقل مخیّل‌شان با مستندات تاریخی می‌کردند یا در برداشت داستانی کاملاً آزادی می‌کوشیدند دست‌کم مایه‌ای از شواهد تاریخی را دستاویزی برای شاخ‌وبرگ رویدادهای خیالی قرار دهند، تا بدین تمهید برای تضمین رواج و تداوم نقل داستان‌های دینی مشروعیّتی نیز در نظر مخاطبان علاقه‌مند به حماسه کسب کرده باشند و هم در رقابت با دیگر موضوعات ملّی و پهلوانی، گزارش خود را مستند جلوه دهند.

هرچند روایاتی که تا کنون به زبان فارسی دربارهٔ محمّد حنفیّه بر جای مانده‌است، متأخّر و جدیدالتّحریر هستند، امّا به نظر می‌رسد استمرار نقل و استقبال فراوان از آن‌ها بدون پشتوانه و استناد تاریخی اوّلیّه غیر ممکن بوده باشد، همان‌گونه که اعتبار چنین اصلی در مورد ابومسلم خراسانی و حمزه سیّدالشهدا هم غیر قابل‌انکار است. اشارات منابع تاریخی حکایت از آن دارد که آثار مستقلّ و متعدّدی ذیل عنوان «اخبار» در شرح احوال و کردارهای محمّد حنفیّه تألیف شده‌است که هر چند امروزه دیگر در دسترس نیستند، امّا چون همین اخبار تاریخی متقدّم حکایات داستانی و غیر تاریخی را نیز در میانهٔ مباحث اصلی خود طرح می‌کردند، می‌توان احتمال داد که از رهرو همین داده‌ها، زمینه و بهانهٔ اصلی گزارش‌های داستانی مرتبط با محمّد حنفیّه را هم در دسترس قرار می‌داده‌اند که مطلوب برخی جریان‌های غلات و فرق تشیّع مرتبط با آنان بوده و گرمی بازار بسیار داشته‌است، و لذا همین حکایت‌های کوتاه با ساختاری ساده در اثر عقاید متعصّبانه و یک‌سویهٔ طرفداران محمّد حنفیّه و نسبت دادن اعمال شگفت‌انگیز و پهلوانی‌های غیر واقع اغراق‌آمیز بدو مبدّل به داستان‌هایی پرشاخ‌وبرگی گشته که یا منحصر به غزای با غیر مسلمانان است یا حضور فعّال در خون‌خواهی امام حسین(ع).

از فهرست آثاری که با عنوان «اخبار محمّد حنفیّه» شناخته می‌شوند، می‌توان به برخی موارد ذیل اشاره نمود:

اخبار محمّد بن الحنفیّهٔ تألیف ابومخنف لوط بن یحیی الأزدی (م ۱۵۷ ق) (ر. ک: نجاشی، ۱۴۳۲: ۳۲۰؛ آقابزرگ طهرانی، ۱۹۸۳: ۲/ ۳۴۷).

اخبار محمّد بن الحنفیّهٔ نوشتهٔ هشام بن محمّد السائب الکلبی (م ۲۰۴/۶ ق ؟) (ر. ک: نجاشی، ۱۴۳۲: ۳۲۰؛ آقابزرگ طهرانی، ۱۹۸۳: ۲/ ۳۴۷).

فضائل محمّد بن الحنفیّهٔ به خامهٔ ابوالحسن علی بن محمّد المدائنی (۱۳۵–۲۱۰ ق) (ر. ک: ابن‌ندیم، ۱۳۸۱: ۱۶۹؛ یاقوت حموی، ۱۹۹۳: ۴/ ۱۸۵۵).

اخبار محمّد بن الحنفیّهٔ تألیف ابواحمد عبدالعزیز بن یحیی بن احمد الجلودی الأزدی (م ۳۳۰–۳۳۲ ق ؟) (ر. ک: نجاشی، ۱۴۳۲: ۲۴۲؛ آقابزرگ طهرانی، ۱۹۸۳: ۲/ ۳۴۷).

هر چهار مؤلّف اخباری یادشده شیعه هستند و دربارهٔ محمّد حنفیّه هم به گردآوری روایت‌ها و اخبار پراکنده از هر دستی روی آورده‌اند، حتّی برخی مثل هشام الکلبی سهواً یا عمداً اهتمام بسیاری به جعل اخبار و داستانی کردن روایات دارد. برخی هم مثل کتاب *اخبار محمّد بن حنفیّه* عبدالعزیز الجلودی الأزدی در سدهٔ دهم هجری هنوز در دسترس عموم بوده و در *مجالس‌المؤمنین* از آن یاد شده‌است (ر. ک: شوشتری، ۱۳۷۷: ۱/ ۳۴۸). پس می‌توان نفوذ عقاید و روایات جریان‌های غلات را نیز در اخبارشان محتمل دانست. حتّی می‌توان این‌گونه نیز تعبیر کرد که نظر به شهرت اخبار محمّد حنفیّه و تعدّد تألیفات مرتبط با او در گذشته، دور نیست که غُلات قدیم روایات داستانی محمد حنفیّه را با تمرکز بر همین اخبار پدید آورده باشند،

داستان‌پردازانی که بنابر سفارش نهضت‌های شیعی و برای تهییج مخاطبان در مسئله خروج علیه کارگزاران اُموی، عبّاسی، مغول، ایلخانی و ... در ایران، به‌طور موقّت برای تحقّق آرمان‌های نهضت (برپایی حکومت مستقلّ شیعی) و به جهت تبلیغ و تعلیم به کار گرفته می‌شدند و از همین رهرو، با حضور فعّال در محل اجتماع و محافل خصوصی و عمومی آرام‌آرام صاحب جایگاه و اعتباری هم شدند و بلکه فرصت خوبی نیز پیدا کردند تا افکار خود را در رابطه با مسائلی چون حلول، اتّحاد، تناسخ، امامت و مظهریّت محمّد حنفیّه بدین منابع ادبی و داستانی وارد کنند، به گونه‌ای که هنوز ابتدایی‌ترین مواضع آنان در جای‌جای روایت‌های داستانی مرتبط با محمّد حنفیّه در قالب گزاره‌های قالبی: «امیرالمؤمنین امام محمّد حنفیّه گفت» [گ ۲ آ] مشاهده می‌شود. پیوندی مؤثّری که فرقه‌های غلات و باورها و آموزه‌های آنان با فرهنگ طبقات پایین جامعه داشت، نه‌تنها مایهٔ بقای میراث فرهنگی و اجتماعی آنان شد، بلکه حال‌وهوای تازه‌ای هم درون جنبش‌های سیاسی عصر دمید، کیفیّت این روحیّات را به‌وضوح می‌توان در قیام‌های مختار ثقفی و ابومسلم خراسانی و پیروان آنان مشاهده نمود. با این تفصیل، به‌راحتی می‌توان درک کرد که شبکهٔ درهم‌تنیده‌ای از اخبار تاریخی، جریان‌های تبلیغی و سیاسی غلات شیعی، داستان‌پردازان و طبقات پایین جامعه چگونه منشأ و زمینهٔ پیدایی روایات مرتبط با محمّد حنفیّه قلمداد می‌شوند. با این همه، هنوز نمی‌توان در باب چگونگی فرایند تألیف داستان‌های محمّد حنفیّه و به‌ویژه *ذوفنون‌نامه* داوری قطعی داشت و لازم است ضمن طرح پرسش‌هایی در نظر گرفتن ملاحظاتی را در این‌باره بایسته دانست:

آیا داستان‌پرداز مشخّصی تحت تأثیر اخبار دلاوری محمّد بن حنفیّه روایت مستقل *ذوفنون‌نامه* را تألیف کرده‌است؟

بنابر شواهدی که پیشتر در بخش راوی به دست داده شد، نمی‌توان اشاراتی را که در طرف نسبت شدن عبداللّه بن عبّاس با نقل *ذوفنون‌نامه* وجود دارد، پذیرفت. بنابراین می‌توان احتمال داد، *ذوفنون‌نامه* راوی مشخّصی داشته که فعلاً در حدود بررسی‌های انجام‌شده مشخّصات او به دست نیامده‌است و قید «عبداللّه بن عبّاس» به‌عنوان راوی، میراث دفاتر اخبار محمّد حنفیّه در برخی دست‌نویس‌های *ذوفنون‌نامه* است، و احتمال می‌رود عبداللّه بن عبّاس درون این دفاتر در جایگاه سند نقل حایز اعتبار بوده باشد، زیرا عبداللّه بن عبّاس نه‌تنها هم‌عصر محمّد حنفیّه است، بلکه از نزدیکان و دوستان یک‌دل ابن‌حنفیّه نیز محسوب می‌شود و تا جایی که مورّخین احتمال داده‌اند یکی از این دو بر جنازهٔ دیگری نماز خوانده‌است (ر. ک: ابن‌سعد، ۱۳۷۴: ۲۲۱/۵، ۳۵۱/۲).

آیا *ذوفنون‌نامه* روایتی از یک مجموعه داستان قلمداد می‌شده و به‌عنوان «مادرروایت» بعدها داستان‌های مستقل دیگر از آن پدید آمده‌است؟

دست‌نویس‌های متعدّدی در کتابخانه‌ها موجود است که غالب آن‌ها هفده روایت مستقل از دلاوری‌های محمّد حنفیّه و امام علی(ع) را ذیل یک مجموعه گرد آورده که یکی از آن‌ها *ذوفنون‌نامه* است. موارد دیگری هم نظیر دست‌نویس شمارهٔ (۹۳۶۱) موجود است که روایت *ذوفنون‌نامه* را همراه داستان دیگری تحریر کرده‌اند. به نظر می‌رسد که معرّفی دو دست‌نویس در این‌باره کافی باشد:

الف) در فهرست نسخ خطّی کتابخانهٔ گنج‌بخش پاکستان مشخّصات دست‌نویسی فارسی در قالب داستان با عنوان *جنگ‌نامهٔ محمّد حنفیّه* به شمارهٔ (۴۴۳۲) مشاهده می‌شود. نسخهٔ مذکور به خطّ نستعلیق و در فاصلهٔ سال‌های سدهٔ دوازدهم یا سیزدهم هجری قمری تحریر شده‌است. این دست‌نوشته ۳۴۰ برگ دارد و گزارش هفده داستان مستقلّ از هم در آن سامان داده شده‌است که شخصیّت محوری رویدادهای آن محمّد حنفیّه است، امّا گاه امام علی(ع) نیز در برهه‌های از آن حضور دارد.

ب) در همان فهرست، مشخّصات دست‌نویس فارسی دیگری ذیل عنوان *هفده غزا* بـه شـمارهٔ (۸۴۰۸) معرّفـی شـده‌اسـت. نسخهٔ یادشده در سال ۱۳۲۴ ق به خامهٔ محمّدموسی قوم بارکزایی ملازم شاهی در ۱۸۱ برگ بـه خـطّ نسـتعلیق پختـه تحریـر شده‌است. گزارش این داستان ذیل هفده سرفصل ترتیب داده شده‌است. از نکات جالب توجّه ایـن هفـده سرفصـل، نبـرد محمّـد حنفیّه با دیو سفید، اژدهای سفید و سیمرغ است.

بدین ترتیب می‌توان این احتمال را در نظر داشت که *ذوفنون‌نامه* یکی از هفده داستان حماسی مرتبط با محمّد حنفیّه باشـد که مدّتی بعد از تألیف، صورتی مستقل و مجزّا از روایت مادر خود پیدا کرده‌است. صحّت این فرض زمانی قوّت می‌گیرد که ارتباط روایت مادر «هفتادودو خروج» را با حماسه‌های مستقل ادبیّات انتقام در نظر داشته باشیم.

از واقعهٔ کربلا تا نابودی خلافت اُمویان، اسلام به دورانی از گمراهی درمی‌غلتد کـه «هفتـادودو سـال» بـه درازا مـی‌کشـد. دورانی که با ناسزاگویی و کینه‌توزی نسبت به علی(ع) و دوستداران او همراه است. در طی این دوران، «هفتادودو خروج» بر علیه خارجیان به وقوع می‌پیوندد و در گذشـته‌هـای دور، کتـاب مسـتقلّی تحـت عنـوان *هفتـادودو خـروج* گـزارش قیـام هـر یـک از خروج‌کنندگان را به دست می‌داده‌است که نخستین خروج آن با خون‌خواهی مسیّب خزاعـی آغـاز مـی‌شـود و ابومسـلم، واپسـین قیام‌کننده‌ای است که خون‌خواهی را به نتیجه می‌رساند. اهمّیّت این منبع در آن است که زمینهٔ استقلال هر یک از حماسـه‌هـای دینی منثور فارسی را فراهم آورده و روایات مشروحی چون *مسیّب‌نامه*، *زمجی‌نامه*، *مختارنامه* و *ابومسلم‌نامه* داده‌هـای خـام اوّلیـهٔ خود را از آن روایت مادر گرفته‌اند. بنابر اشارهٔ محمّد بن اسحاق حموی در سدهٔ دهم هجری نیز داستانی به نام «هفتادودو خروج» وجود داشته و بسیار هم مورد توجّه بوده‌است،

«قصّه‌خوانان فریبنده دروغ بسیار اضافهٔ احوال ایشان کرده‌اند، و بر مختار بن ابی عبیده و ابراهیم بن مالک اشتر نیز افسـانهٔ بسیار بسته‌اند، و آن را «*مختارنامه*» و «*هفتاد و دو خروج*» نام کرده و عوام از آن *مختارنامه* نسخه‌ها گرفته‌اند، و آن را بـه مثابـه کتاب آسمانی و نصّ فرقانی از کذب و افترا مبرّا و معرّا پنداشتند» (حموی، ۱۳۶۳: ۱۱۷).

پس بنابر همین قاعده، می‌توان احتمال داد که *ذوفنون‌نامه* نیز یکی از بخش‌های روایت مادر مربوط به محمّد حنفیّه، یعنـی *هفده غزا* باشد.

آیا می‌توان احتمال داد که روایت *ذوفنون‌نامه* برگردانی از منابع و تألیفات داستانی عربی، ترکی یا حتّی اردو باشد؟

شواهد متعدّدی چون وجه دینی روایت *ذوفنون‌نامه*، محوریّت حضور یکی از اعلام فرق تشیّع در آن، جغرافیـای غیـر ایرانـی گزارش داستان، وجود تألیفات مستقلّ اخبار مرتبط با محمّد حنفیّه در منابع عربی به مرکزیّـت عـراق و شناسـایی نسـخ خطّـی و منتشره از تراجم ترکی و اردوی *ذوفنون‌نامه*، همه از دلایلی محسوب می‌شوند که فرضیّهٔ اصالت ایرانی و فارسی بودن روایت را با چندوچون جدّی روبه‌رو می‌کنند.

از بحثی که در این بخش به دست داده شد، می‌توان دو نتیجـه را دریافـت. نخسـت آنکـه منشـأ پیـدایش *ذوفنـون‌نامـه* و داستان‌های محمّد حنفیّه اصالتی بسیار قدیم‌تر از تاریخ تحریر نسخ خطّی آن‌ها دارد، چنان‌که تاریخ سرایش منظومهٔ *ذوفنون‌نامـه* در سدهٔ هشتم هجری نیز این مدعّی را به‌طور قطع تأیید می‌کند. دوم اینکه، با وجود شواهد موجود، نمی‌توان در مورد داستان‌پرداز *ذوفنون‌نامه*، استقلال تألیف این اثر یا تعلّق آن به یک مادر روایت و همچنین اصالت ایرانی یا آبشخور عربی، ترکـی و اردوی آن نتیجهٔ روشنی گرفت.

۷-۱-۷. ساختار

پس از بررسی تمامی دست‌نویس‌های فارسی به دست‌آمده از *ذوفنون‌نامهٔ* منثور، مشخّص شد که تقریباً بیشتر نُسـخ آن اغلـب بـا میزان مشابهی از محتوا فصل‌بندی شده‌اند، گاه شروع و پایان فصول در نُسخ تا جـایی بـه هـم نزدیـک اسـت کـه گویـا از روی

یکدیگر نسخه‌برداری شده باشند. *ذوفنون‌نامه* از معدود روایات ادب فارسی است که کاتبان آن بنا به دلیل نامعلومی خود را ملزم نموده‌اند تا متن داستان را حتماً ذیل سی سرفصل تبویب کنند. چون از طرفی، *ذوفنون‌نامه* در گروه روایاتی با حجم متوسّط است و از سویی، حجم محتوای برخی سرفصل‌های آن نیز گاه کوتاه است و با دیگر پاره‌ها همسان نیست، بنابراین اصلاً نیازی به شمار بالای فصل‌های این داستان نبوده‌است و اصرار به سی بخشی شدن ساختار آن هم توجیه روشنی دست‌کم برای نگارنده نداشت. راوی *ذوفنون‌نامه* رویدادهای هر فصل را به‌صورت دقیق و منظّم شرح می‌دهد و ضمن شاخ‌وبرگ دادن به کردار شخصیّت‌های محوری هر بخش و برجستگی نقش آنان، فرجام رویدادها را هم بدون ابهام گزارش کرده‌است و بدین گونه تسلّط و اشراف خود را بر نقل به خوبی نشان داده‌است.

۷-۱-۸. زبان

نظر به قدمت منظومهٔ *ذوفنون‌نامه* در سدهٔ هشتم هجری بایستی انتظار داشت که نه‌تنها زمان تألیف گونهٔ منثور آن متقدّم بر این عهد بوده‌است، بلکه مشخّصات سبکی و زبانی اصیل روایت *ذوفنون‌نامه* بسته به مقتضیّات زمانی همین پیشینه، متفاوت از هیأت کنونی نثر آن بوده‌است و برآیندی که در این بخش به دست داده می‌شود، نتیجهٔ بررسی دست‌نویس‌های متأخّر سدهٔ سیزدهم هجری است، پس به‌طور قطع نمی‌تواند میزانی برای داوری سبک نثر نسخ متقدّم *ذوفنون‌نامه* تلقّی شود و تنها امتیاز آن به دلیل شمار بالای این کوده، دلالت کلّی و تجمیعی بیشتر مشخّصات در عموم نسخ منثور موجود است.

ذوفنون‌نامه به مانند بیشتر روایات داستانی فارسی، نثری ساده و گیرا دارد و از پیچیدگی‌ها و تکلّف‌های زبانی یا ادبی برکنار مانده‌است. خطبهٔ آغازین *ذوفنون‌نامه* یا پارهٔ ابتدایی ذیل هر سرفصل بسیار کوتاه ارائه شده‌است و از هرگونه آراستگی برجستهٔ لفظی و معنوی، حتّی در سطح تسجیع و تجنیس هم دور مانده‌است. صرف‌نظر از برخی شواهد معدود ترکی، عربی و فارسی، واژگان دشواری نیز در نثر *ذوفنون‌نامه* دیده نمی‌شود. با این همه، نباید تصوّر کرد که *ذوفنون‌نامه* زبانی عامیانه دارد. ازنظر نگارنده، *ذوفنون‌نامه* فرزند زمان خویش است و نثری در عین سلامت و اعتدال دارد که فقط از صلابت ویژگی‌های نثر فنّی یا بیانبین فاصله‌ها گرفته‌است و این مشخّصه نیز نمی‌تواند سبب فرض غلط عامیانگی آن تلقّی شود.

نخستین مشخّصهٔ سبکی نمایان در *ذوفنون‌نامه*، فزونی جملات کوتاهی است که با حروف ربط و عطف به یکدیگر پیوسته‌اند. راوی تمایل بسیاری به ایجاز کلام دارد و شاید اصرار بر سر این امر گاهی عبارات را نه به‌طور عمد، کمی دچار اختلال کرده‌است و مخاطب برای جبران این نقیصه و درک منظور راوی ناچار از وقفهٔ کوتاه در چنین مواضعی است: «گفت: دیده شود، خوب می‌شود» [گ ۴ آ].

در ادامه به برخی از مشخّصات زبانی و دستوری *ذوفنون‌نامه* با ذکر مثال اشاره شده‌است:

تکرار کلمات: «تو را چه مجال باشد که سلاح **مردان** و جامهٔ **مردان** پوشی» [گ ۲ ب].

تکرار حروف: «جامهٔ فاخر در تن و تیرکش‌ها در کمر بسته و اسبان تازی در زیر ران درآورده و در میدان درآمدند.» [گ ۶ آ].

تکرار مضمون: «**خود را در آهن غرق کرده** و بر اسپان تازی نشسته، گویا که **در دریای آهن و فولاد غوطه خورده**» [گ ۲ آ].

کاربرد شناسهٔ جمع برای مفرد: «گفت: تو کیستی که در مرغزار درآمده‌اید و شکار می‌کنید، نام خود را بگویید تا بی‌نام کشته نگردید» [گ ۲ آ].

جمع فارسی جمع مکسّر: «ذوفنون گفت: ای اصحابان، به قمیز بادپا بگویید» [گ ۴۳ ب].

جمع بستن معدود: «ای فرزند، برادران پدر تو چندند؟ ذوفنون گفتند که هفت برادران بودند» [گ ۶۷ آ]. «ذوفنون با همراهی چهل کنیزکان خود در آنجا بماند» [گ ۹ ب]. «و هر ده ملوکان را در بند کردند» [گ ۵۸ آ].

جمع بستن ضمایر شخصی و تأکیدی: «ایشانان شادمان شدند، بر یکدیگر گفتند که خدای تعالی مایان را از بند خلاصی دهد» [گ ۴ آ]. «نعره زد که شمایان چه کس‌اید؟» [گ ۸ ب]. «از هفت دریا یک ساعت بگذرانیده، بردند و به شهر خودهاشان» [گ ۲۳ ب].

کاربرد افعال و کلمات غیر مصطلح: «اسب را قمچی کرده، چون باد **گرد** میدان را **می‌نمود**» [گ ۲ آ]. «اسپان تازی سوار شوید و **پندهای** خود را بنمایید ... در حضور شاه **پندهای** خود را و مردانگی‌های خود را نمودند» [گ ۴ آ]. «همهٔ کافران راه را پس گرفته بودند» [گ ۴ ب].

کثرت **کاربرد وجه وصفی** + «**و**»: «اسب او را سوار شده و پرید تیرکش او را و سلاح او را پوشیده و اسب شاهزاده را سوار شده و دست بر تیغ کرد» [گ ۱۱ ب].

تقدیم و تأخیر ارکان دستوری: «روزی از روزها، محمّد حنفیّه به تقدیر خدای تعالی بیرون برآمدند از برای شکار آهوان و شیران و پلنگان، با همراهی دو پسر حضرت امیرالمؤمنین، ابابکر صدّیق، رضی اللّه عنه، و مُقبل، غلام خودشان و سه چهار سوار» [گ ۱ ب – ۲ آ].

کاربرد «را» فکّ اضافه: «در جهان او را کسی همتا نبود» [گ ۲ آ]. «خواست که تا امیر را گردن زند» [گ ۲ ب].

کاربرد «را» اضافه: «قمیزشاه گفت: این ولایت تو را پیش‌کش و من تو را خذمتکار» [گ ۴۳ آ]. «باز ذوفنون دست دراز کرده، از دوال کمر شاه‌قیظور را گرفته، زور کرد» [گ ۶۶ ب].

کاربرد صورت «تنگچه / تنگوچه» به جای «تنگنا»: «فرزندم در تنگچهٔ در قیامت افتاده‌است» [گ ۵۸ آ]. «محمّد حنفیّه در تنگوچهٔ قیامت افتاده‌است» [گ ۵۸ ب].

کاربرد «ماند» در معنای «گذاشت»: «دست به حلقوم امیر ماند که هیچ نفس نمی‌زند» [گ ۳ آ].

ابدال: «بی‌بی دوران و کتبانوی زمان، یعنی ذوفنون پاک‌دامن» [گ ۱ ب]. «قمبر بر در ایستاده بود که مُقبل آمد» [گ ۲۶ آ].

اشباع: «از کمر عادی را بگیرفت» [گ ۱۴ آ]. «مبادا دوشمنان قصد امیر کنند» [گ ۲۲ آ]. «توفنگ تیر چهل مثقالی را بر کتف انداخته» [گ ۴۷ ب]. «چندان کافران را کوشتند» [گ ۴ ب].

اماله: «اشکیل در پایش کرد» [گ ۳۵ ب]. «ایشان را شباخون بزنیم» [گ ۵۷ ب].

تطابق برخی موارد صفت و موصوف در جمع: «گفت: ای وزیران بی‌نظیران، میعادشاه را چه محل باشد» [گ ۳۷ ب]. «آخر، وزیران پیلسوفان در میدان چاه کندند» [گ ۵۰ آ].

کاربرد صفت تفضیلی غیرمعمول: «ذوفنون گفت: من می‌گفتم که از من **زورتر** کسی دیگر نباشد» [گ ۷ آ].

تقدیم صفت تفضیلی بر موصوف: «باز عادی دیگر در میدان فرستادند که او **دلاورتر** عادی بود» [گ ۳۳ ب].

تقدیم مفعول بر فاعل: «در آنجا پیره‌زالی بود و در باغ گوسفند می‌چرانید و شاهزاده را زال دیده آمد» [گ ۱۰ آ].

تقدیم اعداد ترتیبی: «امروز چهارم روز است که در شکار بودیم» [گ ۵ آ].

کاربرد «که تا» به جای «تا که»: «امّا ای جوان، نام خود را بگو که تا بی‌نام کشته نگردی» [گ ۲ ب].

کاربرد زائد «که» و «تا» کنار هم: «تیغ را از میان کشیده، خواست که تا امیر را گردن زند» [گ ۲ ب].

کاربرد «چنان‌چه» به جای «چنان‌که»: «از خانه بیرون آمد، چنان‌چه کسی ندانسته به دنبال فرزند خود روان شد» [گ ۶ آ].

کاربرد «ی» بدل از کسره: «در دامنی کوه قاف برد و در تخت انداخت» [گ ۲۸ آ].

کاربرد «در» به جای «بر»: «روی پاک خود را در خاک نهادند» [گ ۲۶ ب].

کاربرد «به» به جای «در»: «میعادشاه گفت: من به خذمت می‌باشم» [گ ۴۴ آ].

کاربرد «در» به جای «به»: حضرت امیر و ذوفنون و با جمیع لشکر اسلام در ملک میعادشاه رسیدند» [گ ۵۵ ب].

کاربرد مبهم قید زمانی: گفت: «ای مُقبل، گاه‌گاه مرا از طعنهٔ مادر غصّه شده‌است» [گ ۵ ب].

تقدیم «که» بر «گفت»: «بانگ بر ایشانان زد که گفت» [گ ۴ ب]. «میعادشاه نعره زد که گفت» [گ ۳۰ ب].

کاربرد «ه» تأنیث: «چهل‌ویک سواره بیرون آمده، همه زنان خوش‌لقا و نیکوسیرت» [گ ۶ آ]. «تمامی لشکرهای قاهره از شهر بیرون آمدند» [گ ۶۶ ب].

کاربرد مصدر جعلی: «ذوفنون را بربست و بر مادر سپارید، والدهٔ امیر کوچیده، بر طرف شهر مدینه می‌آمدند» [گ ۸ ب].

کاربرد «پختن» در معنی «گرم کردن»: «گفت: قدری شیر موجود دارم. اگر فرمایید، پخته بیارم» [گ ۱۰ آ].

کاربرد «کشتن» در معنی «خاموش شدن»: «عمران‌شاه در دل گذرانید که مگر چراغ شاه مردان کشته شده‌است» [گ ۲۴ آ].

کاربرد «برابر» در معنای «همراه»: «حکم شد که مُقبل را بگوی که برابر تو دختر آمده‌است» [گ ۲۸ آ].

۸. نسخه‌شناسی

تا کنون به‌صورت قطعی بیش از بیست دست‌نویس از *ذوفنون‌نامهٔ* منثور شناسایی شده‌است که به دلیل محدودیّت حجم پژوهش نمی‌توان به معرّفی همهٔ آن‌ها پرداخت. در این پاره، براساس تاریخ تحریر دست‌نویس‌های فهرست‌شده از *ذوفنون‌نامهٔ* منثور و نیز پراکندگی آن‌ها در نواحی مختلف جغرافیای زبان فارسی، سه نسخهٔ فارسی از کتابخانه‌های سه مکتب داستان‌پردازی ایران، تاجیکستان و پاکستان گزینش و ارزیابی شده‌است. شایستهٔ یادآوری است که دو دست‌نوشتهٔ *ذوفنون‌نامه* در کتابخانه‌های جمعیّت آسیایی بنگال کلکته با تاریخ تحریر ۱۱۸۸ ق و کتابخانهٔ ابوریحان بیرونی ازبکستان با تاریخ تحریر ۱۲۰۰ ق با وجود قدمت نسبی آن‌ها، به دلیل نبود زمینهٔ دسترسی و سفارش تصاویر، از فهرست بررسی این پژوهش کنار گذاشته شدند و پژوهش حاضر براساس سومین نسخهٔ کهن *ذوفنون‌نامه به تاریخ تحریر* ۱۲۲۴ ق انجام شده‌است که ازنظر زمان کتابت، فاصلهٔ چندانی هم با نسخ یادشده ندارد.

۸-۱. دست‌نویس کتابخانهٔ دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه فردوسی مشهد

قدیمی‌ترین نسخهٔ تاریخ‌دار فارسی فهرست‌شدهٔ *ذوفنون‌نامه* ذیل عنوان دوگانهٔ *جنگ‌نامه / قصّهٔ محمّد حنفیّه* در حال حاضر، به شمارهٔ (۳۵۲) در کتابخانهٔ دانشکدهٔ ادبیّات‌وعلوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد نگهداری می‌شود، امّا مشخّصات آن پیشتر به شمارهٔ (۱۰۷) در مجموعهٔ نسخ خطّی فیّاض ثبت شده‌است (ر. ک: فاضل،۱۳۵۴: ۴۴؛ درایتی، ۱۳۹۱: ۱۴/ ۲۶۱). نسخهٔ مذکور در یک جلد به ابعاد (۵.۱۳×۵.۲۳ سم)، در اسفندماه ۱۳۵۱ برای آن مرکز خریداری شده‌است.

جلد دست‌نویس در هر دو دفّه از جنس مقوّا با روکشی از تیماج قهوه‌ای سوخته است که در اثر فرسایش و پوسیدگی، آثار تزئینات روی جلد تقریباً محو شده و تنها بقایای ترنجی متوسّط بدون طرح و سجع و سرترنج‌های به فاصله در بالا و پایین آن به زحمت قابل‌مشاهده است. آستری هر دو دفّهٔ جلد را با کاغذی از جنس دیگر اوراق نسخه پوشانیده‌اند.

متن این دست‌نویس پس از یک ورق آزاد، از برگ [ب] در فضای اوراقی بدون جدول در ابعاد (۵.۸×۵.۱۷ سم) و به احتمال بر مسطر، روی کاغذ کاهی نخودی‌رنگی، به خطّ نستعلیق متوسّطی در ۹۱ برگ (۱۸۲ صفحه) در تاریخ ۱۲۲۴ ق ابتدا به تحریر شده و هر صفحه از آن متوسّط ۱۶ تا ۲۳ سطر دارد. برخلاف معرّفی فهرست‌نویس کتابخانه، دست‌نوشتهٔ یادشده سه بخش مستقل را شامل می‌شود که به ترتیب عبارت است از: *ذوفنون‌نامه* در ۷۰ برگ (۱۴۰ صفحه)، *قصّهٔ میرزا همدم* در ۱۶ برگ (۳۲ صفحه)، *جنگ‌نامهٔ محمّد حنفیّه با تمیم* در قالب قصیده و در ۳۱۸ بیت که در هفت برگ پایانی (۱۴ صفحه) کتابت شده‌است. کارشناس کتابخانه به تاریخ تحریر نسخه اشاره‌ای نکرده، زیرا تاریخ مذکور در انجامهٔ بخش نخست (گ ۷۰ آ) ذکر شده که بررسی نشده‌است. روایت این نسخه از آغاز، میانه و پایان متن افتادگی ندارد. سرفصل‌ها، نشانه‌ها، برخی ممیّزات و گاه اسامی شنگرف تحریر شده‌اند. ابیات به روال نثر نسخه یکسره‌نویسی شده و علائمی شنگرف میان مصاریع فاصله انداخته‌است. رکابهٔ صفحات فرد در حاشیهٔ چپ تحتانی اوراق زوج به‌صورت یک تا چند کلمه کتابت شده‌است. اوراق با قلم کارشناس نسخه، به اختلاف یک صفحه برگ‌شماری شده‌اند. در حواشی اوراق نسخه یادداشت‌ها و اصلاحاتی دیده می‌شود «گ ۵ آ، ۶ آ، ۷ ب، ۸ آ – ب، ۱۰ آ، ۱۲ آ، ۱۶ آ، ۱۷ ب، ۱۹ ب، ۲۳ ب، ۲۴ ب، ۲۵ ب، ۲۷ آ، ۲۸ آ، ۳۰ آ، ۳۱ آ، ۳۴ ب، ۳۶ ب، ۳۸ آ، ۳۹ ب، ۴۵ آ، ۴۸ آ – ب، ۴۹ آ – ب، ۵۱ آ، ۵۲ آ، ۵۳ آ، ۵۵ آ، ۶۳ آ، ۶۴ آ، ۶۸ آ».

از حروف چهارگانهٔ فارسی، «پ»، «چ» و «ژ» با سه نقطه و «گ» بدون سرکش کتابت شده‌اند. گاه تسامحاتی در کاربرد حروف متشابه مشاهده می‌شود. برای یکسانی طول سطرها، کاتب گاهی کلمه دو نیمه کرده و یک نیم را در انتهای سطر و نیمهٔ دیگر را در ابتدای سطر بعد تحریر کرده‌است. نشانهٔ استمراری «می» به فعل پیوسته‌است. نشانهٔ مفعولی «را» گاه به پیش از خود پیوسته‌است. نشانهٔ جمع «ها» به اسم پیوسته و در موارد مختوم به «ه» ادغام شده‌است. عدد اصلی «یک» گاهی به معدود پیوسته تحریر شده‌است. گاهی حروف اضافهٔ «که» به پیش و «به» به پس از خود پیوسته و ادغام شده‌اند. «است» اغلب با کلمهٔ پیش از خود ادغام شده‌است: «قصّه‌ایست». پسوند «تر» و «ترین» جدا از صفت تحریر شده‌است. پیشوند نفی «نه» و «بی» به کلمهٔ پسین پیوسته و ادغام شده‌اند. در بیشتر موارد، واو عطف و معیّت یا در میان اعداد تحریر نشده‌است.

آغاز روایت: «بسم الله الرحمن الرحیم. بدان که این قصّه‌ای است از غرایب لطیف و شریف‌ترین قصّه‌ها در بیان جنک حضرت امیرالمؤمنین محمّد حنفیّه و بی‌بی دوران و کتبانوی زمان یعنی ذوفنون پاک‌دامن بنت شاه‌ارم بی‌دین در میدان به یکدیکر حرب کردن».

پایان روایت: «و بعد از آن خراج از ولایت‌ها کرفته‌اند در شهر مدینه فرستاده‌اند و خراج از برای محمّد حنفیّه علی فرستاده‌اند و دوستان شاد شده‌اند و منافقان غمکین شده‌اند و غم‌های چندین ساله بر طرف شد و به مقصودهای اصلی رسیدند واللّه أعلم بالصّواب».

انجامه: «تمّت الکتاب بعون الملک الوهّاب سنهٔ ۱۲۲۴ شد به توفیق خدای لاینام این کتابت روز پنج‌شنبه تمام».

۸-۲. دست‌نویس کتابخانهٔ آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان

در فهرست نسخ خطّی کتابخانهٔ آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان، مشخّصات دست‌نویسی فارسی در یک مجلّد به ابعاد (۱۵×۲۵٫۵ سم)، به شمارهٔ (۳۴۴) ثبت شده‌است (ر. ک: موجانی و علی‌مردان، ۱۳۷۶: ۱/ ۳۲۳). دست‌نوشتهٔ مذکور دو بخش را شامل شده که بخش نخست آن، ذیل عنوان *جنگ‌نامهٔ امام محمّد حنفیّه*، روایت *ذوفنون‌نامه* را در خلال سی داستان و بدون

افتادگی نقل کرده‌است و در بخش دوم، طیّ چند برگ، فهرستی از واژگان عربی با معادل فارسی آن‌ها سامان یافته، سپس ورقی با عنوان *کتاب الصّلا*ة تحریر شده که برابر فارسی برخی از اصطلاحات نماز را به دست داده‌است.

جلد دست‌نویس در هر دو دفّه از جنس مقوّا بوده و ابرهٔ آن از کاغذ روغنی زردرنگی فراهم آمده‌است. از تزئینات ابره که دچار پارگی و رفتگی شده، آثار دو جدول مشاهده می‌شود که جدول برونی آن با زنجیره طرح شده و جدول درونی به دو تحریره یا نوار است، و دو نوار، یکی از بالا به پایین و دیگری از یمین به یسار فضای جدول را به‌صورت افقی و عمودی دو نیم کرده‌است. روی دو نوار یادشده در میانهٔ جدول درونی هر دو دفّه، ترنج و سرترنج‌هایی لاکی به فاصله و با طرح گل و بوته ضرب شده‌است. عطف جلد را با تیماجی زردرنگ پوشانیده‌اند

متن روایت به خطّ نستعلیق ریز شکسته‌آمیزی، درون فضای اوراقی بدون جدول و بر مسطر، روی کاغذ خوقندی نخودی‌رنگی به تاریخ ۱۲۶۱ق، در ۷۶ برگ (۱۵۲ صفحه) ۱۳ سطری و از فضای یک‌سوم صفحهٔ [۱ ب] ذیل عبارت «بسم اللّه الرّحمن الرّحیم و به نستعین» ابتدا به تحریر شده‌است. فقط اوراق فرد نسخه با قلم کارشناس کتابخانه، به دو صورت لاتین و فارسی، برگ‌شماری شده‌اند. رکابهٔ صفحات فرد در حاشیهٔ چپ تحتانی اوراق زوج به‌صورت یک تا چند کلمه کتابت شده‌است. ابیات متن به روال نثر نسخه یکسره‌نویسی شده و گاه کاتب میان مصاریع با علائم شنگرف فاصله انداخته‌است. تنها بخشی از عبارت سرفصل‌ها و برخی علائم به‌صورت شنگرف کتابت شده‌اند.

در حواشی نسخه یادداشت‌ها و اصلاحاتی [گ ۲ آ، ۶ ب، ۸ آ – ب، ۱۰ آ، ۱۱ ب، ۱۲ آ، ۱۵ آ، ۱۶ آ، ۱۸ ب، ۱۹ ب، ۲۰ آ، ۲۲ آ – ب، ۲۵ آ – ب، ۳۳ آ، ۳۴ ب، ۴۵ آ، ۵۳ آ، ۵۵ ب، ۵۸ ب، ۵۹ آ، ۶۲ آ، ۶۸ آ، ۷۰ آ، ۷۲ ب] مشاهده می‌شود. آثار نم‌زدگی یا سوختگی و پخش جوهر در برخی اوراق [گ ۱۷ ب، ۲۷ ب، ۳۴ ب، ۳۵ آ – ب، ۴۰ آ – ب، ۴۱ آ – ب، ۴۸ آ – ب، ۴۹ آ – ب، ۵۰ آ – ب، ۵۱ آ – ب، ۵۳ آ – ۵۵ ب، ۶۱ ب، ۶۲ آ، ۶۳ ب، ۶۵ آ – ۶۶ ب] به چشم می‌خورد. رسم‌الخطّ این دست‌نویس با سایر نسخ هم‌پایهٔ خود تفاوتی ندارد.

آغاز روایت: «بسم اللّه الرّحمن الرّحیم و به نستعین و منک البدایهٔ و الیک النّهایهٔ ایضاً بدان که این قصّه‌ای است از غرایب و لطیف و شریف‌ترین قصّه‌ها در بیان جنک حضرت امیرالمؤمنین علی و محمّد حنفیّه که فرزندشان است با همراهی بی‌بی ذوفنون پاکدامن بینت شاه ارم».

پایان روایت: «در طاعت و عبادت مشغول شدند و خراجی از ولایت‌های خود کرفته به شهر مدینه می‌فرستانیدند و از برای امام محمّد جدا می‌فرستانیدند و دوستان شاد شدند و دشمنان غمکین شدند و همه به یکبارکی به مقصود اصلی رسیدند واللّه اعلم بالصّواب».

انجامه: «این خطای رفته را تصحیح کن هر خطای رفته باشد در کتاب خط خوب از من مسکین چه طمع می‌دانی خاطر جمع ندارم که نویسم خط خوب کاتب این کتاب را یا رب زودتر خاندان رحمت کن تمّت الکتاب بعده الملک الوهّاب سنهٔ ۱۲۶۱ خط در ورق دهر بماند صد سال بیچاره نویسنده که در خاک رود هر که خواند دعا طمع دارم زان که من بنده کنهکارم شد به توفیق خدای لاینام این کتابت روز پنجشنبه تمام تمت تمت تمت».

۸-۳. دست‌نویس کتابخانهٔ گنج‌بخش پاکستان

در *فهرست مشترک نسخه‌های فارسی پاکستان*، ذیل ردیف ۱۵۸، مشخّصات دست‌نویسی در یک مجلّد به شمارهٔ (۱۹۹۰) ذکر شده که در کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد نگهداری می‌شود و چندین بخش را شامل می‌شود. در پارهٔ ششم این مجموعه و در

فاصلهٔ اوراق [ص: ۳۴۲ – ۴۲۲]، روایت *ذوفنون‌نامه*، ذیل عنوان *سیر محمّد حنفیّه* تحریر شده‌است (ر. ک: منزوی، ۱۳۶۵: ۶/ ۱۰۸۶). کارشناس کتابخانه گنج‌بخش و منزوی از جلد، ابعاد و مشخّصات دیگر بخش‌های مجموعه جزئیّاتی به دست نداده‌اند.

متن روایت *ذوفنون‌نامهٔ* این دست‌نوشته در فضای اوراقی بدون جدول، بر مسطر روی کاغذ کاهی نخودی‌رنگی به خطّ نستعلیق متوسّطی در روز شانزدهم شهر شوّال سنهٔ ۱۲۷۰ به خامهٔ میان محمّد زاهد ولد میان میرصاحب ساکن موضع پایین کلان در ۴۲ برگ (۸۳ صفحه) از صفحهٔ [۱ ب] ذیل عبارت «بسم اللّه الرّحمن الرّحیم» از فضای یک‌چهارم صفحهٔ [۱ ب] ابتدا به تحریر شده و در هجده فصل ترتیب یافته‌است. هر صفحه از اوراق نسخه ۱۷ سطر دارد. روایت *ذوفنون‌نامه* در این نسخه بر کنار از افتادگی آغازی، میانی و پایانی است. کاتب که خود را مالک نسخه نیز معرّفی کرده، اسامی شخصیّت‌های داستانی، پیامبر و ائمّهٔ شیعه، عبارت‌های دعایی، جملات معترضه و سرفصل‌ها را شنگرف تحریر کرده و گاه خطّی سیاه یا شنگرف ذیل برخی عبارت‌ها کشیده‌است. رکابهٔ صفحات فرد در حاشیهٔ چپ تحتانی اوراق زوج به‌صورت یک تا چند کلمه کتابت شده‌است. ابیات متن به روال نثر نسخه یکسره‌نویسی شده و گاه کاتب میان مصاریع با علائم شنگرف فاصله انداخته‌است. کارشناس کتابخانه نسخه را به‌صورت صفحه‌به‌صفحه برگ‌شماری کرده و رقم هر صفحه در حاشیهٔ فوقانی اوراق ثبت شده‌است. منزوی معتقد است که این داستان مایه‌های هندی دارد و هیچ ارتباطی با رویدادهای نهضت خون‌خواهان حسینی ندارد. رسم‌الخطّ این دست‌نویس با سایر نسخ هم‌پایهٔ خود تفاوتی ندارد.

آغاز روایت: «بسم الله الرحمن الرحیم راویان اخبار و ناقلان آثار و دانایان خوش‌کفتار و بزرکان نیکوکار روایت کرده‌اند که [...] می‌گفتند راوی روایت می‌کند که هژده لک سوار جرّار و دوازده‌هزار فیل مست خون‌خوار و چهل وزیر زیرک و فرار شعار داشت و دوختر داشت که در پردهٔ عصمت چون کوهر نفیسی و بر تخت دل‌ربایی بلقیس که نام آن دوختر زیفنون پاک‌دامن می‌گفتند».

پایان روایت: «و هر کسی به جای خانه و ملک خود بنشاند و بت‌خانه‌ها را خراب کرد و مسجدها را بنا کرد و غوغای اسلام شد و علی کرّم اللّه وجهه با یاران پیغمبر و محمّد حنفیّه و با زیفنون پاک‌دامن و با عمرو امیّه با فتح و نصرت روان شد و در مدینه آمد و دوستان از آمدن امیرالمؤمنین علی و محمّد حنفیّه و از شنیدن فتح و نصرت خوشحال و خورم شدند و منافقان از کینه و غصّه ملال شدند واللّه اعلم بالصواب».

انجامهٔ نسخه: «تم تمام شد کتاب سیر محمّد حنفیّه تمام شد هذا الکتاب المیمونة المبارکة فی التّاریخ شانزده شهر شوّال سنهٔ ۱۲۷۰ بود سنهٔ یکهزار دوصد و هفتاد بود به دست‌خط فقیر حقیر پرتقصیر خاک پای علما و الفقرا میان‌محمّد زاهد ولد میان میرصاحب ساکن موضع پایین کلان و مالک هذا الکتاب کاتب مذکور فکل انسان یدعوه فدعواه باطل بیت سیاهی سیاه است و کاغذ سفید نویسنده را نیست فردا امید قاریه بر ما مکن قهر و عتاب، کر خطائی رفته باشد در کتاب آن خطائی رفته را تصحیح کن از کرم واللّه اعلم بالصّواب برحمتک یا ارحم الرّاحمین یا اللّه یا اللّه یا اللّه».

۹. نتیجه‌گیری

ذوفنون‌نامه یکی از حماسه‌های نسبتاً کهن ادب فارسی است که به دلیل اختصاص محتوای آن به گزارش کردارهای پهلوان‌بانویی به نام ذوفنون، به‌عنوان قرینهٔ منثور *بانوگشسپ‌نامه* شناخته شده‌است و حایز اهمّیّت قلمداد می‌شود و از سویی، طرح مضمون هفت‌خان برای ذوفنون و حضور توأمان محمّد حنفیّه، امام علی(ع) و عمرو امیّهٔ ضمری در جریان رویدادها بدان اعتبار بیشتری نیز بخشیده‌است. منشأ پیدایش *ذوفنون‌نامه* و داستان‌های محمّد حنفیّه اصالتی بسیار قدیم‌تر از تاریخ تحریر نسخ خطّی منثور متأخّر آن‌ها دارد، چنان‌که تاریخ سرایش منظومهٔ *ذوفنون‌نامه* در سدهٔ هشتم هجری نیز این ادّعا را به‌طور قطع تأیید

می‌کند؛ همچنین با وجود شواهد موجود، نمی‌توان در مورد داستان‌پرداز *ذوفنون‌نامه*، استقلال تألیف این اثر یا تعلّق آن به یک مادر روایت و همچنین اصالت ایرانی یا آبشخور عربی، ترکی و اردوی آن نتیجهٔ روشنی گرفت. *ذوفنون‌نامه* به مانند بیشتر روایات داستانی فارسی، نثری ساده و گیرا دارد و از پیچیدگی‌ها و تکلّف‌های زبانی یا ادبی برکنار مانده‌است. پس از بررسی نسخ خطّی متأخّر موجود *ذوفنون‌نامه*، می‌توان گفت که این روایت در جغرافیای زبان فارسی حماسه‌ای کاملاً شناخته و نسبتاً پرمخاطب بوده‌است. از طرفی، *ذوفنون‌نامه* به گواه دست‌نویس‌ها روایتی قلمداد می‌شود که کمترین تغییر را در گذر زمان در خود پذیرفته‌است، یعنی محتوای روایت دست‌نوشته‌های مختلف *ذوفنون‌نامه* بر اثر دخل و تصرّف کاتبان، یک‌سویه‌نگری‌های مذهبی یا خوشایند برخی فرق غلات مغایرتی با هم پیدا نکرده‌اند، پس ازنظر صحّت ضبط و درستی گزارش می‌توان با اطمینان بیشتری به مطالعهٔ دست‌نویس‌های *ذوفنون‌نامه* پرداخت.

منابع

آقابزرگ طهرانی، محمّدمحسن. (۱۹۸۳م). *الذریعة إلی تصانیف الشّیعة*. ج ۱، ۲، ۴، ۵ و ۷. بیروت: دارالأضواء.

ابن‌ندیم، محمّد بن اسحاق. (۱۳۸۱). *الفهرست*. ترجمهٔ محمّدرضا تجدّد. چ ۱. تهران: اساطیر.

جعفرپور، میلاد. (۱۴۰۲). «جنگ‌نامهٔ محمّد حنفیّه یا مسیّب‌نامه؟ (پاسخ به ابهام عنوانی چندگانه از یک روایت ابوطاهر طرسوسی با رویکرد نسخه‌شناختی)». *دوفصلنامهٔ پژوهش‌های نسخه‌شناسی و تصحیح متون*. دورهٔ ۲. شمارهٔ ۴/۲. صص ۲۴۴ – ۲۷۳. https://doi.org/10.22034/crtc.2023.172473

جنگ‌نامهٔ امام محمّد حنفیّه. (ت ۱۲۶۱ ق). دست‌نویس کتابخانهٔ آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان. شمارهٔ ۳۴۴/۱. بی‌کا.

جنگ‌نامهٔ حضرت امیر محمّد حنیف. (ت ۱۱۸۸ ق). دست‌نویس کتابخانهٔ آسیایی بنگال کلکته. شمارهٔ D 128 / ۲۳۲. محلّ تحریر: فرّخ‌آباد. بی‌کا.

جنگ‌نامهٔ محمّد حنفیّه، دست‌نویس کتابخانهٔ گنج‌بخش پاکستان. شمارهٔ ۴۴۳۲. بی‌تا. بی‌کا.

جنگ‌نامهٔ محمّد حنفیّه، دست‌نویس کتابخانهٔ گنج‌بخش پاکستان. شمارهٔ ۹۳۶۱. بی‌تا. بی‌کا.

حموی، محمّد بن اسحاق. (۱۳۶۳). *أنیس‌المؤمنین*. تصحیح میرهاشم محدّث. تهران: بنیاد بعثت واحد تحقیقات اسلامی.

درایتی، مصطفی. (۱۳۹۱). *فهرستگان نسخه‌های خطّی ایران* (فنخا). ج ۱۴. چ ۱. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملّی ایران.

ذوالفقاری، حسن؛ باقری، بهادر. (۱۳۹۹). *افسانه‌های پهلوانی ایران* (معرّفی و تحلیل شصت افسانهٔ منظوم و منثور پهلوانی ادب فارسی). ۴ ج. چ ۱. تهران: خاموش.

سَیَر محمّد حنفیّه. (ت ۱۲۷۰ ق). دست‌نویس کتابخانهٔ گنج‌بخش پاکستان. شمارهٔ ۱۹۹۰/۶. کاتب: محمّدزاهد ولد میان میرصاحب.

شکوفگی، حامد. (۱۳۹۴). «معرّفی و بررسی زیغنون‌نامه: حماسهٔ دینی عاشقانه در قرن هشتم هجری». *پیام بهارستان*. دورهٔ ۲. سال ۷. شمارهٔ ۲۵. صص ۳۳–۴۸.

شوشتری، نورالله بن شریف‌الدّین. (۱۳۷۷). *مجالس‌المؤمنین*. ۲ ج. تهران: اسلامیه.

عاشقی، محمّد بن ابوالخیر. (تحریر ۱۲۲۰ ق). *زیغنون‌نامه*. سرودهٔ ۷۸۰ ق. دست‌نویس کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی. شمارهٔ ۱۴۱۷۲. کاتب: محمّدافضل ولد محمّدعادل.

فاضل [یزدی مطلق]، محمود. (۱۳۵۴). *فهرست نسخه‌های خطّی دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*. مشهد: دانشگاه فردوسی.

فرج‌اللّهی، رحیم؛ ولدانی، غلامحسین شریفی. (۱۳۹۹). «پژوهشی در قدمت و اصالت جنگ‌نامه‌های محمّد حنفیّه». *فصلنامهٔ شعرپژوهی بوستان ادب دانشگاه شیراز*. سال ۱۲. شمارهٔ ۴۵/۳. صص ۱۵۹–۱۸۶. https://doi.org/10.22099/jba.2019.33137.3346

فرج‌اللّهی، رحیم. (۱۳۹۸). «تحلیل ساختار و محتوای قصّه‌های منظوم حماسی شیعی». *رسالهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان*. استاد راهنما: غلامحسین شریفی ولدانی. استاد مشاور: سعید شفیعیون.

قصّهٔ امام محمّد حنفیّه رضی اللّه عنه و ذوفنون. (ت ۱۲۰۰ ق؟). دست‌نویس کتابخانهٔ ابوریحان بیرونی ازبکستان. شمارهٔ ۶۰۰۵. بی‌کا.

قصّهٔ محمّد حنفیّه، دست‌نویس کتابخانهٔ دانشکدهٔ ادبیّات‌وعلوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد. شمارهٔ ۳۵۲. تاریخ کتابت: ۱۲۲۴ ق. بی‌کا.

کریمی، اصغر؛ جعفری قنواتی، محمّد [ویراستاران علمی]. (۱۳۹۵). *دانشنامهٔ فرهنگ مردم ایران*. زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی. ج ۴. چ ۱. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

منزوی، احمد. (۱۳۶۵). *فهرست مشترک نسخه‌های خطّی فارسی پاکستان*. ج ۶. چ ۱. لاهور: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

موجانی، سیّدعلی؛ علی‌مردان، امریزدان. (۱۳۷۶). *فهرست نسخ خطّی فارسی انستیتوی آثار خطّی تاجیکستان*. ج ۱. چ ۱. تهران: وزارت امور خارجه. مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات.

نجاشی، احمد بن علی. (۱۴۳۲ ق). *رجال*. تحقیق السیّد الشبیری الزنجانی. قم: موسسّة النشر الإسلامی.

هفده غزا. (ت ۱۳۲۴ ق). دست‌نویس کتابخانهٔ گنج‌بخش پاکستان. شمارهٔ ۸۴۰۸. کاتب: محمّدموسی قوم بارکزایی ملازم شاهی.

یاقوت حموی، یاقوت بن عبداللّه. (۱۹۹۳ م). *معجم الادباء*. تحقیق احسان عبّاس. ۷ ج. چ ۱. بیروت: دارالغرب الإسلامی.

References:

Āqā Bozorg Ṭehrāni, Mohammad-Hassan (1983) *Al-zari'a elā tasānif al-ši'a* (Bibliography of Imami Ši'ite works). Vol 1,2,4,5,7, Beyrut: Dār Al-Azwā'. [in Arabic].

'Āšeqi, Mohammad Ibn Abu al-Xayr, *Ziqnun Nāme* (زیغنون‌نامه). Composed 780 AH. Manuscript of the Islamic Consultative Assembly. No 14172. Date of Copy: 1220 AH. Scribe: Mohammad Afzal valad Mohammad Ādel. [In Persian].

Derāyati, Mostafā (2012) *Fihristgāne nosxe-hāye xattiye Irān* (Catalogue of Iran Manuscripts). vol 14. 1st ed. Tehran: National library of Iran. [In Persian].

Ibn al-Nadim, Mohammad Ibn Eshāq (2002) *Al-Fehrest*. tr. Mohammad Rezā Tajaddod. 1st pub. Tehran: Asātir. [In Persian].

Farajollāhi, Rahim (2019) "Tahlil e sāxtar va mohtavāy-e qesse-hāye Manzum-e Hamāsiye Ši'i" (Analysis of the structure and content of shiite epic poetic tales). *PhD Thesis of Persian language & literature in Isfahan University*. Supervisor: Qolāmhoseyn Šarifi Valdāni, Advisor: Sa'id Šafi'yyun. [In Persian].

Farajollāhi, Rahim & Šarifi Valdāni, Qolāmhoseyn (2020) "Pežuheš-i dar qedmat va esālat-e Jang-nāme-hāye Mohammad ibn Al-Hanafiyye" (A study on the antiquity and originality of Mohammad Hanafiyye's epic works). *the Journal of Poetry Studies (Bustan Adab) of Shiraz University*. Vol 12. Issue 3/45. 159-186. [In Persian]. https://doi.org/10.22099/jba.2019.33137.3346

Fāzel [Yazdi Motlaq], Mahmud (1972) Fehrest-e nosxe-hāye xattiye dāneškadeye adabiyyāt va olum-e ensāniye Dānešgāh-e Firdowsi Mashhad (Catalogue of manuscript of the Faculty of Literature and Humanities of the Firdowsi university of Mashhad). [In Persian].

Hamawi, Mohammad Ibn Eshāq (1984) *Anis Al-Mo'menin* (أنـيس المـؤمنين). ed. Mir Hāšem Mohaddes. Tehran: Boniyād-e Be'ṯat.

Hefdah Qazā (Seventeen Jihads). Manuscript of Ganj Baxš Library of Pakistān. No 8408. Date of Copy: 1324 AH. Scribe: Mohammad Musā Qum Bārakzāyi Molāzem šāhi. [In Persian].

Ja'farpur, Milād (2023) "Mohammad ibn al-Hanafiyya yā Mosayyeb-nāme? pāsox be ebhām-e onvāni čand-gāne az yek revāyat-e Abu Tāher Tarsusi bā ruykard-e nosxe-šenāxti" (Epic work of Mohammad ibn Al-Hanafiyya or Mosayyeb-nāme? (A response to the ambiguity of a multiple title of a narration by Abu Taher Tarsusi with a codicology approach). *The Journal of Codicology and Manuscript Research* (JCMR) / *Pežuhš-hāye nosxe-šenāsi va taṣḥiḥ-e motun*. Vol 2. Issue 2/4. 244-273. [In Persian]. https://doi.org/10.22034/crtc.2023.172473

Jang-nāme-ye Hazrat Amir Mohammad ibn Al-Hanafiyye (جنگ‌نامهٔ حضرت امیر محمّد بن الحنفیّـهٔ). Library of Asiatic Society of Bengal. No D 128 / 232. Date of Copy: 1188 AH. Place of Copy: Farrox Abād. No scribe. [In Persian].

Jang-nāmeye Emām Mohammad ibn Al-Hanafiyye (جنگ‌نامهٔ امام محمّد بـن الحنفیّـهٔ). Manuscript of Tajik Academy library of Sciences. No 1/344. Date of Copy: 1261 AH No scribe. [In Persian]

Jang-nāmeye Mohammad ibn Al-Hanafiyya (جنـگ‌نامـهٔ محمّـد بـن الحنفیّـهٔ). Manuscript of Ganj Baxš Library of Pākistān. No 4432. No Date. No scribe. [In Persian].

Jang-nāmeye Mohammad ibn Al-Hanafiyya (جنـگ‌نامـهٔ محمّـد بـن الحنفیّـهٔ). Manuscript of Ganj Baxš Library of Pākistān. No 9361. No Date. No scribe. [In Persian].

Karimi, Asqar & Mohammad Jafari Qanavāti [ed.s] (2016) Danešnāmeye Farhang-e Mardom e Irān (Encyclopedia of Iranian People's Culture). *Supervised by Kazem Musavi Bojnordi*. 4th Vol. 1st Pub. Tehran: The center of the great Islamic Encyclopaedia. [In Persian].

Monzavi, Ahmad (1983) Fehrest e moštarak-e nosxe-hāye xattiye fārsiye Pākestān (A list of Farsi written manuscript in Pakistan). Vol 6. 1st Pub. Lahore: Markaz tahqiqāt-e fārsiye Irān Va Pākistān. [In Persian].

Mujāni, Ali & Alimardān, Amar Yazdān (1998) *Fehrest-e nosaxe-hāye xattiye fārsiye anstituye Āsār-e xattiye Tājikestān* (A list of Farsi written manuscript in Institute of manuscripts of Tajikistan). Āyatollāh Mar'aši Najafi Library & Study center of central Asia and The Caucasus of ministry of foreygn affairs. [In Persian].

Najāši, Ahmad ibn Ali (2010) *Al-Rijāl* (Biographical evaluation reliability of hadith transmitters). ed. by Šobeyri Zanjāni. Qom: Al-Našar Al-Islami.

Qesseye Imām Mohammad ibn Al-Hanafiyya va Zufonun (قصّل امام محمّد الحنفيّة رضی اللّـه عنـه و ذوفنـون). Manuscript of the Abu Rayhān Beruni library. No 6005. Date of Copy: 1200 AH. No scribe. [In Persian].

Qessye Mohammad ibn Al-Hanafiyya (قصّة محمّد بن الحنفيّة). Manuscript of the Faculty of Literature and Humanities of the Firdawsi university of Mašhad. No 352. Date of Copy: 1224 AH. No scribe. [In Persian].

Šokufegi, Hāmed (2015) "Mo'arrefi va barrasiye Ziqnun-nāme: Hamāseye dini va āšeqāne dar qarn-e haštom-e Hejri" (Introduction and study of Ziqun-nāme: A romantic religious epic in the eighth century AH). *Payām-e Bahārestān*. Vol 7/2. Issue 25. 33-45. [In Persian].

Šustari, Qāzi Nurullāh ibn Šarif al-Din (1998) *Majāles al-Mo'menin* (Assemblies of Believers) 2 Vol. Tehran: Eslāmiyye. [In Persian]

Siyar-e Mohammad ibn al-Hanafiyya (سـير محمّـد بـن الحنفيّـة). Manuscript of Ganj Baxš Library of Pākistān. No 6/1990. Date of Copy: 1270 AH. Scribe: Mohammad Zahed Vallad Mian Mir Sahib. [In Persian].

Yāqūt e Hamawi, Yāqūt ibn 'Abdullāh (1993) *Mo'jam al-odabā* (Dictionary of Men of Letters). ed. Ihsān Abbās. 7 Vol. 1st Ed. Beirut: Dār al-Qarb Al-Islāmi.

Zolfaqāri, Hasan & Bahādor Bāqeri (2020) *Afsāne-hāye palavāniye Irān* (Iranian Heroic Legends: Introduction and Analysis of Sixty Poetic and Prose Heroic Legends of Persian Literature). 4 Vol. 1st Pub. Tehran: Xamuš. [In Persian]

Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

Criticism of Nezami Ganjavi's Imaginative Language in Drawing the Female Face (based on the poetry of Khosrow and Shirin)

Sakineh Abbasi

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan. Iran. E-mail: s.abbasi31@lihu.usb.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.65153.3759

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 27 December 2024
Received in revised form 25 May 2025
Accepted 14 July 2025
Published online 22 July 2025

Keywords:
Nezami Ganjavi, Khosrow and Shirin, imagery, imagination, lover, romantic narrative politeness.

ABSTRACT

The hidden and obvious meanings that the artist creates in the way he expresses himself in a narrative work are influenced by his imagination, which penetrates into his speech and its form creates the work of art. In this mental action and reaction, the audience's sense of empathy is aroused by following nature, inner feelings and social attitude. The poem of Khosrow and Shirin Hakim Nezami-Ganjavi, as one of the first romantic poems of Persian literature, which has been followed by many artistic poets, is the subject of the present study. In the upcoming research, the artistic signs of the poet in the context of expression and originality in introducing the lover, his traits and characteristics as well as his actions, as one of the unifying elements of lyrical literature, are investigated. It is the result of the work shows that despite the authenticity of the work, the poet has never separated from the imagery of the beloved, and with a dramatic performance, the combined images of simile in metaphor (recognition), influenced by naturalism in the description, laws Romance and pre-determined images in the transition of his personal thoughts and emotions have created a portrait of a goat-martial from the scene of deer hunting by a lion (King). In this artistic treatment, contrary to the previous norms of romantic narrative literature, the female lover is not in the category of ideal and holy lovers and has entered the field of real women. Therefore, despite the sanctity of the images, the central person (prince) is real.

Cite this article: Abbasi, S. (2025). Criticism of Nezami Ganjavi's Imaginative Language in Drawing the Female Face (based on the poetry of Khosrow and Shirin). *Persian Language and Literature*, 78 (251), 96-116. http://doi.org/10.22034/perlit.2025.65153.3759

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Lyrical literature is linked to the three main pillars of “lover”, “beloved” and “love” and is created and presented in narrative or descriptive areas in the form of stories or odes and ghazals. The function of these three pillars in narrative literature is not the same as in lyrical literature; one of the dimensions of the presentation of these pillars in narrative literature is the beloved, which is central in Persian romantic literature. This is because everything about him is said from the lover’s point of view or it compels the lover to talk, move and act. The "imagery" of the beloved, apart from the "characterization" and "discourse" of the processors (narrator, poet, writer, songwriter, creator), is very important in this field. This issue has a focus in literary research on the one hand and is linked to psychological studies on the other. Apart from the visual depiction of the lover's appearance and the components related to him in descriptive expression, another aspect of the treatment of love and its elements in literature is "narrative". In this section, the actions, states, and situations of the lover and the beloved, their helpers or rivals, and the category of "love" itself are reconstructed, which is less considered in the present study. The third process is the tool that the creator of the work uses to describe each of the three pillars of love in literary language; spiritual devices such as metaphor, simile, irony and their types, and verbal devices such as allusions, phonetics, sensuality and the like are very important in this case. Therefore, the elements of language, narrative and image are effective in creating artistic imagination.

Literature Review and Methodology

Numerous studies have been conducted on Nezami Ganjavi's narrative romantic poetry, most of which compare his creative literary genres with those of his followers. The poet's individual position and circumstances in relation to society are determined by the laws of "separation", "integration" and "connection" in the structure of the artist's imagination. Every artistic and literary structure has its own characteristics. This is why the action nature of the stimuli is one of the important tools for analyzing the imagination. For the examination of a symbol, the verb nature of the stimulus shows the audience to pay attention to its action instead of addressing the object. "Symbolism" is a mental process that is specific to the human psyche and is the result of the fusion of geographical and global realities, social structures, awareness of female fertility, awareness of male bonds and all external and objective data of perception with the deepest desires of man to create his representation in the world. Between the two dimensions of reality, one objective and the other internal, imagination has a constant exchange. This is the path of anthropology and is called imagination. Although we are dealing with real people as the protagonists of a narrative, in the areas of symbolism, language, action, description of the appearance and actions of people, events, and other matters, we are dealing with a work of art created by a poet and artist, which, of course, did not lack the power of collective imagination (dependent on the unconscious of the Iranian people). What is important in this characterization is the dialectical harmony of "love" and "holiness" in the story; in such a way that the structure of the story is distant from the "romantic" models of the princess or the "mythical" models of the completely sacred goddesses and the real "short story" of bad and incompatible women, and at the same time, the love for her is not dependent on romantic loves (a combination of love and holiness). All the signs used to describe the parts of his face or body are borrowed from nature; in literary combination, to create personification of those parts such as height and stature, arms, breasts, buttocks, waist, neck, fingers, nails, arms and body and the whole being and parts of the face (mole, eyes, eyebrows, eyelashes, face, double chin, chin, lips, teeth, nose, ears, earlobes, cheeks, hair).

Nizami's art in this narrative is that, in parallel with the story, Khosrow's dual lack and need for "the throne" and "the beloved" and his achievement of both, he has advanced the eternal lack and need of

Iranian women for a privileged "individual" and "social" position in the form of a sweet lack and need for "loyalty in Khosrow's love" in such a way that the "victimظ" is the same as the "hero" and the "hero" is the same as the "victim." The "helpers" and "villains" of the story are unable to separate the dual role of victim-hero from Khosrow or Shirin. This is why Shirin's "fate" at the end of the story, despite her not being a king, is more important to the audience; therefore, the hero of this story is none other than Shirin.

Conclusion

In general, most of the signs used in Khosrow and Shirin are related to the signs of the body and the signs on the face (face) of the ideal lover, among which "lips" and "eyes" have a high frequency in the description. The types of signifiers used for these signifiers are sometimes borrowed from "sky" and sometimes from "earth" and its sub-sets. The result is a completely imaginary image of an ideal lover.
The roots of these images, apart from naturalism, are images of hunting and feasting, and predetermined patterns. But in the realm of narration, the military lover distances himself from his ancient examples and has the functionality and activity of a real human being. In this amazing realm of narration that has given rise to a special romance, contrary to the tradition of narrators or storytellers, instead of focusing solely on story structures, the poet does not lose sight of the arrangement of the words for even a moment, and his "expression" does not cease to be imaginative. These imaginary structures are so powerful that, like the soundtrack in today's films (as a space-creating tool), they control the emotions and feelings of the audience without distracting them from the main story. The imaginary image obtained from the context of Nizami's identification (metaphor) or identification (simile) in the story of Shirin is sometimes "hunting" and "hunting" which is a royal image; sometimes it is the rings of a royal feast and the river and the song. In this respect, the poem of Khosrow and Shirin by Hakim Nizami resembles the paintings of ancient Iranian sculptors that show a king hunting a deer ("deer"). Everything in this magnificent frame serves to introduce the aforementioned situation. Ironically, in the rendering of this great painting, "Shapour the Painter" and "Farhad the Carver" unintentionally (unconsciously) play a role as artistic creators of the sides and angles of "Nizami's creative and romantic geography."

Keywords: Nezami Ganjavi, Khosrow and Shirin, imagery, imagination, lover, romantic narrative politeness.

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

نقد و بررسی زبان تخیل حکیم نظامی گنجوی در ترسیم سیمای زنانه (بر اساس منظومه خسرو و شیرین)

سکینه عباسی

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: s.abbasi31@lihu.usb.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.65153.3759

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۰۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۲۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱

کلیدواژه‌ها:
نظامی گنجوی، خسرو و شیرین، تخیل، معشوق، ادب غنایی.

چکیده

معناهای پنهان و آشکاری که هنرمند در نحوهٔ بیان خود در یک اثر روایی می‌آفریند، متأثر از تخیل اوست که در درون گفتمان وی نفوذ می‌کند و صورت آن، اثر هنری را به وجود می‌آورد. در این کنش و واکنش ذهنی، حس همدلی مخاطب، با پیروی از طبیعت، احساسات درونی و نگرش اجتماعی برانگیخته می‌شود. استخراج زبان تخیل در ترسیم سیمای زنانه در منظومهٔ خسرو و شیرین حکیم نظامی گنجوی که شاعران هنرمند فراوانی از آن پیروی کرده‌اند، موضوع پژوهش پیشِ رو است. در این مقاله، نشانه‌های هنری شاعر، در بستر بیان و بدیع در معرفی ساحت معشوق، صفات و ویژگی‌ها و همچنین کنش‌های وی، به‌عنوان یکی از عناصر وحدت‌بخش ادب غنایی مورد بررسی قرار گرفته‌است. حاصل کار نشان می‌دهد با وجود روایی‌بودن اثر، شاعر هیچ‌گاه از تصویرپردازی معشوق در لایه‌های زبانی جدا نشده و با ارائه‌ای نمایشی، مجموعه‌ای از تصاویر را خلق نموده که در فرم‌هایی متأثر از طبیعت‌گرایی، قوانین رمانسی، تصاویر ازپیش‌تعیین‌شده قرار داشته و زبان آن، با تزاحم تصویری و ترکیب هنری درآمیخته‌است. این تصاویر تابلوی بزمی ـ رزمی از صحنه شکار آهو (شیرین) به‌وسیلهٔ شیر (پادشاه) است. در این پرداخت هنری، برخلاف هنجارهای پیشین ادب روایی عاشقانه، معشوق زن، در طبقه معشوقگان آرمانی و قدسی صرف قرار ندارد، بلکه به حوزهٔ زنان واقعی وارد شده‌است. از این رو، با وجود قدسی‌بودن تصاویر، شخص محوری، (شاهدخت) واقعی است.

استناد: عباسی، سکینه. (۱۴۰۴). نقد و بررسی زبان تخیل حکیم نظامی گنجوی در ترسیم سیمای زنانه (بر اساس منظومه خسرو و شیرین). *زبان و ادب فارسی*، ۷۸ (۲۵۱)، ۱۱۶-۹۶. http://doi.org/10.22034/perlit.2025.65153.3759

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

ادبیات غنایی، با سه رکن اصلی «عاشق»، «معشوق» و «عشق» در پیوند است و در ساحت‌های روایی یا وصفی، در قالب داستان یا قصیده و غزل ساخته‌وپرداخته می‌شود. کارکرد این سه رکن در ادب روایی با ادب تغزلی یکسان نیست (طهماسبی، ۱۳۹۵: ۷۵). یکی از ابعاد پرداخت این ارکان در ادب روایی، معشوق است که در ادبیات عاشقانهٔ فارسی محوریت می‌یابد. به این دلیل که همه‌چیز دربارهٔ او، از دید عاشق گفته می‌شود و یا عاشق را به گفت‌وگو، حرکت و کنش وامی‌دارد. «تصویرسازی» معشوق جدا از حوزه «شخصیت‌پردازی» و «گفتمان» پردازندگان (راوی، شاعر، نویسنده، سراینده، آفریننده) در این حوزه بسیار اهمیت دارد. این موضوع از یک سو، روی در تحقیقات ادبی دارد و از سوی دیگر با مطالعات روان‌شناختی در پیوند است.

واژهٔ «تصویر» به معنای بازسازی ذهنی یک تجربهٔ ادراکی یا احساسی گذشته است و با «منِ» شاعر یا هنرمند در پیوند است. در این فرایند، آفرینندهٔ هر اثر هنری، ازلحاظ بازسازی توانایی دیداری با یکدیگر بسیار متفاوت‌اند. با اینکه در نقدهای سنتی «همواره به کیفیات حسی تصویر اهمیتی بیش‌ازحد داده شده‌است؛ آنچه تصویر را مؤثر می‌کند «خصلت آن، به‌عنوان واقعه‌ای ذهنی است که با احساس ارتباط یافته‌است» (ریچاردز، ۱۳۹۷: ۱۳۱). گرایشی که آفرینندهٔ اثر ادبی در پرداخت تصاویر برمی‌گزیند، موجد تصویرگرایی یا نمادگرایی شخصی هنرمند و یا تکراری و ازپیش‌تعیین‌شده می‌گردد. در نمونهٔ سنتی، آفریننده به الگوهای ازپیش‌تعیین‌شده در پرداخت ارکان موضوع و مضمون خود توجه دارد. مثلاً برای الگوی «قد یار» در ادب فارسی، نشانهٔ «سرو» در میان الگوهای پیشین وجود دارد. در حالی که در تصویر یا نمادگرایی شخصی، شاعر جداً به بازسازی تجارب زیستهٔ خود در ادبیات می‌پردازد و بلندقدی معشوق خود را به هر چیزی غیر از «سرو» مانند می‌کند. به‌جز ترسیم تصویری سیمای ظاهری معشوق و مؤلفه‌های وابسته به او در بیان وصفی، وجههٔ دیگر پرداخت عشق و ارکان آن در ادبیات، «روایی» است. در این بخش، کنش‌ها، حالت‌ها و موقعیت‌های عاشق و معشوق و یاریگران و یا رقیبان و خود مقولهٔ «عشق» بازسازی می‌شود که در پژوهش حاضر کمتر موردتوجه است.

فرایند سوم، ابزاری است که آفرینندهٔ اثر، در توصیف هرکدام از ارکان سه‌گانهٔ عشق در زبان ادبی به کار می‌گیرد. آرایش‌های معنوی نظیر استعاره، مجاز، تشبیه، کنایه و انواع آن و آرایش‌های لفظی همچون ایهام، واج‌آرایی، حس‌آمیزی و مانند آن در این مورد بسیار اهمیت دارند؛ بنابراین عناصر زبان، روایت و تصویر در آفرینش تخیل هنری مؤثرند.

در پژوهش حاضر کوشش شده به روش توصیفی‌تحلیلی، تخیل حکیم نظامی گنجوی در محورهای «نماد و نشانه»، «ابزار بیانی پرداخت سیمای معشوق» و «عوامل ذهنی مؤثر بر خلق مضامین براساس الگوهای ازپیش‌تعیین‌شده یا مبتنی بر تجارب زیسته» در ترسیم چهرهٔ معشوق زن موردبررسی قرار گیرد.

۱-۲. پرسش‌های پژوهشی

در این پژوهش، پس از ارائهٔ تصاویر زنانه در *خسرو و شیرین*، به پرسش‌های زیر پاسخ داده می‌شود:

۱. ذهن حکیم نظامی گنجوی در عرصهٔ بیان، چه تصاویری را خلق کرده‌است؟

۲. چه نشانه‌هایی از سوی شاعر برای ترسیم سیمای معشوق مؤنث به کار گرفته شده‌است؟

۳. شخصیت‌پردازی نظامی در عرصهٔ توصیف معشوق مؤنث، چه تفاوتی با شخصیت‌پردازی آثار روایی پیشین دارد؟

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

منظومه‌های پنج‌گانهٔ حکیم نظامی گنجوی، در طول تاریخ پس از شکل‌گیری، توجه پیروان و منتقدان را به خود جلب نموده‌است. در این مورد، *خسرو و شیرین*، *لیلی‌ومجنون* و *هفت‌پیکر* بیش از سایر آثار مورد توجه‌بوده‌است. از نقدهای کهن در تذکره‌ها و کتب شرح که بگذریم، در دورهٔ معاصر پژوهش‌های متعددی پیش روست که در آن منظومه‌های غنایی فارسی به پیشگامی حکیم نظامی معرفی و نقد شده‌اند. اولین بار، صورتگر کتابی با عنوان *منظومه‌های غنایی در ادبیات فارسی* (۱۳۴۵) نوشتهٔ و پس از او محمد غلامرضایی در کتاب *داستان‌های غنایی منظوم فارسی* (۱۳۷۰) به معرفی چنین منظومه‌هایی پرداخته و سپس میرهاشمی *نظیره‌های غنایی منظوم* (۱۳۹۰) را به نگارش درآورده‌است. به‌جز این آثار، حسن ذوالفقاری در *فرهنگ داستان‌های منظوم فارسی* (۱۳۹۷) به‌طور کامل به معرفی این‌گونه داستان‌ها ازجمله *خسرو و شیرین* توجه نموده‌است. به‌طور خاص، دربارهٔ سیمای زنان و ترسیم آن در متون داستانی، کتاب *سیمای زن در فرهنگ ایران* (۱۳۷۳) نوشتهٔ جلال ستاری پیشگام بوده که در آن نویسنده، به‌ویژه به سازوکار عشق زنانه در آثار ادبی توجه نموده‌است. بهروز ثروتیان در کتاب *زنان افسانه‌ای در آثار نظامی گنجه‌ای* (۱۳۸۹) از منظر روانشناسی، فلسفی و عرفانی به زنان ترسیم‌شده در آثار پنج‌گانهٔ نظامی توجه نموده‌است. از دیگر پژوهش‌ها، مقالهٔ «سیمای زن در پنج‌گنج نظامی» (۱۳۸۹) نوشتهٔغنی‌پور ملکشاه و نویسندهٔ همکار است که در آن به توصیف زنان در منظومه‌های نظامی توجه‌شده‌است. نیز مقالهٔ «حیات تاریخی ایزدبانوی آناهیتا در شیرین و شکر حکیم نظامی» (۱۳۹۱) نوشتهٔ محمودی و دیگران درخور توجه است که در آن نویسندگان کوشیده‌اند، سیمای شکر و شیرینِ منظومه *خسرو و شیرین* نظامی را تحت تأثیر الگوی ازپیش‌تعیین‌شدهٔ ایزدبانوی آب‌های روان نقد نمایند. نیز در مقاله «مقایسه توصیفات تصویری *خسرو و شیرین* نظامی با معشوق در غزل سعدی» (۱۳۹۸) نوشته جعفری کوشش شده کنش معشوق در عرصه غزل سعدی با همین کنش از معشوق، در *خسرو و شیرین* نظامی مقایسه‌گردد. کلیت‌نگری یا جزئی‌نگری در وصف دو شاعر، حاصل این پژوهش است. مصباح هم در مقاله «مقایسه تطبیقی نشانگان تخیل در متن و نگاره‌های منظومه *خسرو و شیرین* براساس روش ژیلبر دوران» (۱۳۹۸) به بررسی تصاویر نقاشی منظومه *خسرو و شیرین* از منظر منظومه شبانه و روزانه ژیلبر دوران پرداخته‌است.

حاصل بررسی پیشینه اینکه تاکنون در باب پیوند تصاویر و تخیل نظامی در توصیف سیمای زن در منظومهٔ *خسرو و شیرین* و نیز کارکرد بسترهای زبانی و ابزارهای وابسته و همچنین تحول در حوزهٔ نشانگان شعری ادب غنایی پژوهشی صورت نگرفته‌است.

۱-٤. اهداف و ضرورت پژوهش

در بررسی ساختار تخیل نظامی از عشق مؤنث، هدف آن است که بررسی از حرکت‌ها و یا الگوهای مهم ذهنی شاعر آغازگردد تا شبکه‌ها و گروه‌هایی از تصاویر که با الگوهای بنیادین در پیوند هستند، تحلیل‌گردد. با این روش خوشه‌های تخیلی شاعر به دست می‌آید؛ یعنی مجموعه‌ای از نمادها، که یک درون‌مایه بنیادین را گسترش‌می‌دهند. از سوی دیگر، هم‌شکلی‌ها یا دوقطبی‌ها از میان تصاویر تعریف می‌شوند. حاصل کار، جمع‌آوری قوانین، دسته‌بندی تصاویر و شرح و توضیح آن است.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. بنیادهای نظری تحقیق

ابتدایی‌ترین اصل نقد ادبی این است که در متون روایی، اعم از اینکه آفریننده آن به زبان شعر سخن‌گفته باشد یا غیر از آن، رویدادهای موجود در متن فرضی است نه حقیقی. به بیان دیگر، اندیشه‌های ادبی قضایای حقیقی نیستند، بلکه قواعد کلامی‌اند و

از قضایای حقیقی‌شده تقلید می‌کنند. در نقد صوری (formal) متن، به بررسی صور خیال شعر می‌پردازند و کوشش بر آن است که الگوی متمایز آن را آشکار کنند. تصاویر مکرر، مایه و اصل متن (tonality) را می‌سازند؛ آن هم در ساختاری که حالت سلسله‌مراتب دارد و عبارت است از مناسبت نقد با تناسب‌های خود شعر. هر شعری یک دسته صور خیال طیف‌گونه دارد که بر اثر الزامات نوع شعر و تمایلات شاعر و عوامل بی‌شمار دیگر به وجود می‌آید (ر.ک به فرای، ۱۳۷۷: ۱۰۶–۱۰۷).

شعر چه در قالب تصویر و چه در قالب معنا بررسی‌شود، ساختار و صورت آن یکسان است. از این رو صور خیال در یک نوشته، مشتق از الگوی متن نوشته است یا پیام مکرری که به گوش مخاطب می‌رسد. نیت شاعر این است که معنایی به خواننده القا نماید و یکی از وظایف منتقد این است که آن نیت را بازآفرینی نماید. وظیفهٔ دیگر این است که زمانی که به سمبول‌ها می‌پردازد، واحدهایی را جدا کند که مشابهت و مناسبت (analogy) شعر را با طبیعتی که شعر از آن تقلید می‌کند، نشان دهد. با این توضیحات، نیت شاعر مرکزگرا بوده و هدف او از کاربرد زبان، کشاندن کلمات به موازات معانی نیست. همین امر است که نوع ادبی را مشخص‌می‌کند. چون هدف شاعر این است که به‌جز سرودن شعر، نوع خاصی از شعر را به وجود آورد (همانجا).

باید توجه داشت که شعر، علاوه بر اینکه مانند یک اثر منطقی و استدلالی، حاصل کنش عمدی و اختیاری ذهن است، حاصل مراحلی است که پیش‌آگاه یا نیمه‌آگاه و حتی ناخودآگاه است. در مراحل اولیهٔ رشد آگاهی در این حوزه، اشیا و پدیده‌ها وقتی برای «منِ» هنرمند وجود دارند که بتوانند او را به‌طور عاطفی متأثر سازند؛ یعنی اشیا بتوانند در او امید یا ترس، مهر یا کینه و خشنودی یا ناخشنودی ایجاد نمایند (کاسیرر، ۱۳۹۰: ۲، ۳۰۵)؛ زیرا شهود و درک اشیا و نیروهای طبیعی، مستلزم پیشرفت نسبی در فرایند عینی‌کردن برای آفریننده است.

همچنان که «منِ» شاعر، از مرحلهٔ واکنش‌های عاطفی محض به مرحلهٔ عمل گذرمی‌کند و رابطه خود را با طبیعت دیگر، نه به وساطت تأثرات حسی محض، بلکه به وساطت عمل خویش می‌بیند، جهان روح‌های عنصری محض نیز جایش را به جهان جدیدی می‌دهد. از قاعدهٔ همین عمل و از تناوب مراحل آن است که واقعیت طبیعت، محتوای حقیقی و شکل ثابت خود را به دست می‌آورد (همان، ۳۰۶–۳۰۷). بی‌تردید در این مسیر دو رویکرد برای بشر نسبت به طبیعت وجود دارد. اول اینکه بشر به‌طور درونی خود را در تاروپود طبیعت گرفتار می‌بیند. دوم اینکه، خود را در مقام شخصی آزاد نسبت به طبیعت می‌یابد.

آزادی انسان در برخورد با طبیعت، منجر به شکل‌گیری هنر در بافت‌ها و قالب‌های متفاوت، ازجمله شعر می‌شود. در این فرایند، نظامی پویا از «نمادها»، «کهن‌الگوها» و «محرکه‌ها»، سبب تشابهات روایی و غیر آن می‌شوند. این نظام با تحریک محرکه‌ها می‌کوشد به روایت تبدیل شود. در این مسیر، انواع محرکه‌ها میان عکس‌العمل‌های انسانی و حرکت‌هایی که آن‌ها را به هم مربوط می‌کنند، ارتباط برقرار می‌کنند. این محرکه است که اسکلت پویا و طرح عملی تخیلات را تشکیل‌می‌دهد (دوران به نقل از عباسی، ۱۳۹۰: ۶۷–۶۸).

موقعیت و شرایط فرد نسبت به اجتماع با قوانین «جداکردن»، «ادغام کردن» و «متصل‌کردن» در ساختار تخیل هنرمند مشخص می‌شوند. هر ساختار هنری و ادبی، ویژگی‌های خاص خودش را دارد. به همین دلیل است که طبیعت کنشی محرکه‌ها، یکی از ابزارهای مهم برای تحلیل تخیل است. برای بررسی یک نماد، ماهیت فعل‌گونهٔ محرکه، به مخاطب نشان می‌دهد که به‌جای پرداختن به شیء، به کنش آن توجه نماید.

پس از محرکه‌ها، کهن‌الگوها اهمیت دارند. آن‌ها واسطهٔ میان محرکهٔ درونی و تصاویر به‌دست‌آمده از محیطی که آن را ادراک می‌کنیم، هستند. در این مورد تمایزی که میان «نماد» و «کهن‌الگو» وجود دارد، جهانی‌بودن کهن‌الگو است. دیگر اینکه

کهن‌الگو معنای دوگانه ندارد ولی نماد دارای معنایی دو یا چندگانه است و معمولاً در پیوند با یک فرهنگ مشخص است. به این ترتیب تولیدات تخیل، دارای معنای ذاتی هستند که بازنمایی فرد از جهان را تعیین‌می‌کنند.

با این توضیحات، «نمادگرایی»، فرایندی ذهنی است که خاص روان انسان است و حاصل درآمیختگی واقعیت‌های جغرافیایی و جهانی، ساختارهای اجتماعی، آگاهی به باروری زنانه، آگاهی به پیوندهای مردانه و تمام داده‌های بیرونی و عینی ادراک با امیال عمیق انسان است تا بازنمایی او در جهان را بسازند. میان دو بعد واقعیت، یکی عینی و دیگری درونی، تخیل تبادلی همیشگی دارد. این همان مسیر انسان‌شناسی است و تخیل نامیده‌می‌شود (گلپورگ به نقل از عباسی، ۱۳۹۰: ۵۸). در رویکرد نقد تخیل‌شناختی، نقدهای روانکاوی، بررسی نهادهای سنتی، نمادگرایی شعر، اسطوره‌شناسی، شمایل‌نگاری و روانشناسی آسیب، همگی به کار می‌آیند.

۲-۲. دربارهٔ منظومهٔ خسرو و شیرین

حکیم ابومحمد الیاس پسر یوسف، شاعر پرآوازه و سرایندهٔ پنج‌گنج، متولد گنجه و پرورش‌یافتهٔ همان شهر است. مجموعهٔ پنجگانهٔ فاخر وی، شامل *مخزن‌الأسرار*، *خسرو و شیرین*، *لیلی و مجنون*، *هفت‌پیکر* و *اسکندرنامه*، قرن‌ها مورد تقلید شاعران قرارگرفته‌است. *خسرو و شیرین*، ازجمله داستان‌های اواخر عهد ساسانی است که در آثاری نظیر *المحاسن و الأضداد* جاحظ بصری، *اخبار ملوک‌الفرس* ثعالبی و *شاهنامه*[۱] فردوسی آمده‌است. در این داستان، «عشق‌بازی «خسرو» با «شیرین» (سیرا)، کنیزک ارمنی (یا آرامی) از عهد هرمز آغاز شده و همین کنیزک است که بعدها از زنان مشهور حرمسرای خسرو گردیده‌است. لیکن در منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی، شیرین شاهزاده ارمنی است. «ظاهراً این داستان پس از قرن چهارم هجری تا دوره نظامی، توسعه و تغییراتی یافته و با صورتی که در منظومه *خسرو و شیرین* می‌بینیم به نظامی رسیده‌است» (صفا، ۱۳۷۹ ،ج۲: ۳۱۵). روایات عاشقانهٔ *خسرو و شیرین*، اقتباسی از آثار پیش از اسلام دورهٔ ساسانی است که به زبان پهلوی وجود داشته، در ادوار بعد، در تحریرها و روایات گوناگون دچار تغییرات فراوان شده‌است (تفضلی، ۱۳۷۸: ۱۱۳). معلوم نیست که این آثار با روایت کتبی به دوره اسلامی رسیده یا با روایت شفاهی و سنت نقل (همان: ۳۱۱).

آنچه نظامی در *خسرو و شیرین* ساخته‌وپرداخته، تنها در حوزه نام اشخاص با واقعیت پیوند دارد و سایر بخش‌های روایت از بستر غنی ذهن شاعر تراویده‌است. البته به گواهی تاریخ، خسرو پرویز حرمسرایی مشحون از سه هزار زن داشته‌است و این شهریار هیچ‌گاه از این میل سیر نمی‌شده‌است. او دوشیزگان، بیوگان و زنان صاحب اولاد را در هر کجا نشانی می‌دادند، به حرم خود می‌آورده‌است. نیز هرگاه میل به تجدید حرم می‌کرد، نامه‌هایی چند به فرمانروایان دور و نزدیک می‌فرستاد و در آن وصف زنان کامل‌عیار را درج می‌نمود، پس از آن، عمال او هر جا زنی را با وصف‌نامه مناسب می‌دیدند، به خدمت می‌بردند (کریستین سن، ۱۳۷۲: ۳۴۶-۳۵۸).

در کتاب *خسرو قبادان و ریدک*، تألیف دورهٔ ساسانی، در توصیف زنِ خوب و زیبا آمده: «زن آن بهتر که بهمنش، مرددوست باشد، برش پهن، پایش کوچک، میان‌باریک، زیر پای گشاده، انگشتان دراز، اندامش نرم و پیچیده، به پستان مانند به، ناخنش برقین، گونه‌اش انارین، چشمش بادامین، لب شیرین، ابرو طاق، دندان سفید و تر و خوشاب، گیسو سیاه و دراز و به بستر مردانه سخنان بی‌شرمانه نگوید» (کیا، ۱۳۳۷: ۸۵).

در اوستا، وصف فرشتهٔ «آناهیتا» که به شکل زن نمودار شده، چنین آمده: «خوش‌اندام، کمر بالابسته، راست‌بالا، باشکوه، آزاده، بازوان او زیبا و سفید و به زور اسب است. او میان می‌بندد تا پستان‌هایش مناسب شود، تا او خود پسندیده آید. پیراهن

گران‌بهای پرچین زرین در بر، برسم در دست، گوشواره چهارکنار زرین در گوش، گردنبند در گردن زیبا دارد. بر سر تاجی بسته‌است صد ستارهٔ زرین، هشت‌ترک، چرخ‌دار، نوارهای زیبا که چیزی پیش‌آمده دارد، جامه‌ای از پوست سپید ببر بر تن دارد. فروتر از قوزک پا، چکمه‌ای پوشیده‌است زرین‌بند و درخشنده» (همان: ۹۵).

این مختصات زنی است که در فرهنگی که حکیم نظامی گنجوی داستان‌سرایی کرده، دیرینگی داشته و پذیرفته‌شده بوده‌است. از این رو، با اینکه با اشخاص واقعی، به‌عنوان نقش‌آفرینان یک روایت، روبه‌رو هستیم؛ در حوزه نمادپردازی، زبان، کنش، توصیف ظاهر و اعمال افراد، حوادث و موارد دیگر با یک اثر هنری مخلوق شاعری هنرمند مواجهیم که البته از قدرت تخیل جمع (وابسته به ناخودآگاه قوم ایرانی) بی‌نیاز نبوده‌است.

به بیانی دیگر، اشخاصی نظیر خسروپرویز، هرمز، بهرام، شیرویه، مریم و امپراطور روم در این اثر همگی واقعی هستند و سرگذشت آن‌ها در منظومه *خسرو و شیرین* همان است که در متون کهن پیشین نظیر «*خدای‌نامک*»ها و «*کارنامک*»ها ثبت شده و از بستر روایت بزرگانی نظیر «فردوسی»، «جاحظ» و دیگران به زمان شاعر رسیده‌است. شیرین با اینکه شخصی «واقعی» و «تاریخی» است، به‌هیچ‌وجه از روی الگوی اولیهٔ خود ساخته نشده و متأثر از «تخیل» نظامی، سیمای دیگری یافته‌است. برای پرداخت این چهرهٔ نیمه‌آرمانی، «شاپور»، «فرهاد»، «شکر» و «مهین‌بانو» نیز در کار شده‌اند تا ضمن گسترش پیرنگ در ترسیم سیمای شیرین مؤثر واقع شوند. هدف شاعر معرفی یک زن از دنیای واقعی و مبتنی بر واقعیت است که شخصیت او بر محور وفاداری زنان بچرخد، برخلاف تصویری که در نمونه‌های دیگر از زنان شهری[۲] و یا سلطنتی ارائه شده‌است.

آنچه در این شخصیت‌پردازی حائز اهمیت است، هماهنگی دیالکتیکی[۳] «عشق» و «قداست» در داستان است؛ به نحوی که ساختار داستان از مدل‌های «رمانسی» شاهدخت یا «اساطیری» کاملاً قدسی ایزدبانوان و «داستان کوتاه» واقعی زنان بد (حسینی، ۱۳۹۹: مقدمه) و ناسازگار فاصله‌گرفته و در عین حال عشق به او، وابسته به عشق‌های رمانسی (ترکیب عشق و قداست) نیز نباشد (ر. ک به بیر، ۱۳۷۹: ۵۶).

در این نوع پرداخت‌های روایی یا غیرروایی، به تناسب اینکه شخصیت «معشوق» از کدام طبقه اجتماعی باشد (یعنی مردم عادی، ثروتمندان یا طبقه سلطنت) از اهالی کدام مکان (شهر یا روستا) باشد (ستاری، ۱۳۹۴: ۵۹)، چه رتبه درباری (شاهدخت، کنیز و زن حرمسرا) داشته‌باشد یا حتی نوع ادبی اثر که در حوزه تغزل باشد یا ادب روایی (رمانس عام، خاص، حماسه، قصه کوتاه کهن باشد یا سریالی)، پرداخت اثر دیگر گونه و جایگاه زن متفاوت خواهدبود. بدین ترتیب زنان در ادب روایی، در نوع ادبی اسطوره یا قصه‌های اساطیری، در جایگاه ایزدبانوان قرار دارند؛ در حماسه‌ها شاهدخت هستند و یا اینکه در نقش زنان جنگجوی شبه‌آرمانی نقش‌آفرینی می‌کنند؛ در رمانس‌های عام زن آرمانی و یا شاهدخت هستند؛ در رمانس‌های خاص زنان واقعی از نوع شاهزاده هستند؛ در قصه‌های کوتاه کهن و یا در نوع سریالی نظیر *هزار و یک شب* در نقش زنان نیک یا بد واقعی حضور دارند.

جدول (۱) کارکرد و نقش زنان در انواع ادبی روایی

معشوق ادب روایی					
رمانس عام	رمانس خاص	حماسه	اسطوره/ قصه اسطوره‌ای	قصه سریالی	قصه کوتاه کهن
زن آرمانی	زن واقعی	زنان جنگجو/ شبه آرمانی	ایزدبانوان	زنان نیک/ زنان بدکار	زنان بدکار
شاهزاده	شاهزاده	شاهزاده	ایزدبانو	واقعی	واقعی

جدول (۲) کارکرد و نقش زنان در ادب تغزلی

معشوق ادب تغزلی	
غزل	وابسته های ادب تغزلی غیر روایی
زن آرمانی غیر واقعی	زن واقعی سنگدل

به‌طورکلی، در فرهنگ شرقی عموماً و در فرهنگ ایرانی خصوصاً، ردپای نوعی عشق دیده می‌شود که سه کنشگر اصلی دارد؛ «عاشق»، «معشوق» و «رقیب». این قانون نه‌تنها در ادب روایی عاشقانه قابل‌بررسی است که در ادبیات تغزلی غیرروایی نیز کاملاً آشکار است. برای این امر دلایل اساطیری، روان‌شناختی، داستانی، جامعه‌شناسی و حتی فرهنگی و بینا فرهنگی می‌توان جست.

به‌لحاظ اساطیری، وضعیت و موقعیتی در داستان‌های کهن دینی و اسطوره‌ای اقوام و ملل گوناگون دیده می‌شود که وضعیتی مثلثی میان دو مرد و یک زن تکرار می‌شود؛ شکلی که می‌تواند یک کهن‌الگو (Archetype) محسوب‌شود و چارچوبی قاطع و تکراری است که آثار بسیاری در حوزه ادبیات جهان دارد. در ریشه‌یابی اسطوره‌ای این مثلث، «ازدواج مقدس» را می‌توان به یاد آورد[۴]. به دلایل روان‌شناختی، قرارگرفتن یک رقیب در مثلث عشقی، سبب قدر دانستن عاشق (زن/ مرد) است.[۵] از سوی دیگر، از نظر داستان‌پردازی، وجود چنین کسی سبب گسترش طرح و چهارچوب داستانی می‌شود؛ این مثلث در ادب روایی جهان بسیار پرکاربرد است. پرداختن به «عاشق» در این دسته از داستان‌ها، روی در ساخت آثار روایی (حماسی و یا رمانسی) دارد و پرداختن به «معشوق» روی در ساخت آثار غیرروایی (غنایی) دارد. با توجه به محور قرارگرفتن هرکدام از این ارکان، حاصل ادبی روایی جداگانه‌ای شکل خواهدگرفت. در نوع غنایی وفاداری «مؤنث» تصویر می‌شود و در نوع حماسی، قدرت فیزیکی و غیر فیزیکی «مذکر» تشریح می‌گردد (بنگرید به لوید، ۱۳۹۷: مقدمه).

زبان برآمده از تخیل ساخت هرکدام از انواع زیر نیز متفاوت است. در این سازوکار، واقعیت (حاکی از تجربهٔ زیستهٔ شاعر و پردازنده)، انواع بنیادین پیشین، اساطیر، طبیعت (به‌عنوان بستر ایجاد کنندهٔ ایماژها و سمبول‌های خلاق شاعرانه)، همگی درکارند که معشوق را توصیف نمایند.

در منظومهٔ *خسرو و شیرین*، بیشترین تصاویر به‌کاررفته در شخصیت‌پردازی مربوط به معشوق زن، در باب شیرین است. سایر تصاویر به «مریم»، «شکر» و غیر معشوقی چون کنیزان شیرین یا «مهین‌بانو» مربوط است. برای پرهیز از درهم‌آمیختگی مباحث، تصاویر به‌کاررفته در باب شیرین را در دسته‌بندی تصاویر برخاسته از طبیعت، متأثر از تجربهٔ زیسته، اساطیر، الگوهای ازپیش‌تعیین‌شدهٔ درون‌فرهنگی و برون‌فرهنگی، قواعد پذیرفته‌شدهٔ فرهنگ ایرانی در زمان خلق یا بازپردازی اثر را استخراج نموده و به نقد آن می‌پردازیم:

۲-۳. تصویرگرایی حکیم نظامی گنجوی

با اینکه زبان ادب روایی، زبان تصویرگرایی یا نمادگرایی نیست، به این دلیل که بهترین و ناب‌ترین شعر، دروغ‌ترین آن است و هدف از پرداخت آن تصدیق یا تکذیب امری یا تعلیم مسئله‌ای نیست، بلکه سرگرمی و اصل لذت است (بنگرید به ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۷۵)، حکیم نظامی در پرداخت حال و موقعیت، توصیف ظاهر و کنش‌های شیرین هیچ‌گاه از تصویرپردازی و نمادگرایی جدا نیست. در این پرداخت، صفات و ملکات شیرین، اجزای صورت و بدن همچون قد و قامت، چشم، دندان، لب، غبغب، گوش، ناخن، بینی، پستان، پوست، بازو، گردن، دل، سینه، بو، ابرو، انگشت، کنش‌ها و خویشکاری‌های وی نظیر بوسه، ناز و پرهیز،

ولیعهدی، تفریح و گردش، جام‌زدن، شادی‌کردن، زینت‌آلات، گردهم‌آیی، سخن‌گفتن، خندیدن، سوارکاری، شکار و برخی آلات و ادوات وابسته به سلطنت وی مانند خدم‌وحشم همگی تصویر و توصیف شده‌اند. وی در اغلب موارد برای تصویرسازی این اجزا یا موقعیت‌ها، ویژگی‌ها و کنش‌ها از طبیعت یا اجزای آن بهره‌گرفته‌است. بیشتر این تصاویر مربوط به بخش «حکایت‌کردن شاپور از شیرین و شبدیز» و «اندام‌شستن شیرین در چشمهٔ آب» است. برای پرهیز از بالا رفتن حجم پژوهش، تمامی نشانه‌های به‌کاررفته در توصیف شیرین به‌عنوان معشوق زن در منظومهٔ *خسرو و شیرین*، در سه دستهٔ «نشانه‌های اندام»، «نشانه‌های صورت» و «کنش‌های وی» در جدول نشان داده شده و سپس به تحلیل آن خواهیم‌پرداخت:

جدول شماره (۳) نشانه‌های اندام

نشانه‌های اندام									
نام عضو	قد وقامت	آغوش	پستان	کمر(میان)	گردن	انگشت/ناخن	خال	بازو	سرین
یکسانی/ همسانی	نخل سیم	خرمن گل	نار سیمین	موی‌میان	آهو	فندق	ابزار فال زدن	بلورین‌حصار	سیماب
	سرو روان		نارنج	سیمین‌میان	لؤلؤ	دم قاقم کشیده	ابزار ضد چشم‌زخم		آهو سرین
	قلعه		قاقم						تخته عاج
	سهی‌سرو		نار						قاقم

جدول شماره (۴) نشانه‌های صورت (روی)

نشانه‌های صورت (روی)											
نام عضو	چشم	ابرو	مژه	صورت	غبغب	زنخ	دندان	لب	بینی	گوش	بناگوش	گونه
یکسانی/ همسانی	شمع	کمان	سنان	کافور	ترنج	سیب	در	نمک شیرین	تیغ سیم	لؤلؤ	لؤلؤ	گل
	نرگس	طاق	رشته گوهر	شکر	طوق	گوی	صدف	لعل عقیق				گلبرگ
	چشم اهو	محراب		سیب بادام (گل) عناب		چاه	الماس	شهد نوش شکر طبرزد				
	بادام			ماه خورشید				تنگ شکر				
	آب زندگانی			پری رخ ...				حلقه نقطه				
	چراغ			گل و گلبرگ				چاشنی‌گیر				
	بحر			بادامه								

در میان نشانه‌های اندامی، «کل وجود» معشوق و در میان نشانه‌های صورت «مو»، دارای بسامد بالایی در تصویرپردازی منظومهٔ *خسرو و شیرین* هستند. به دلیل حجم بالای تصاویر یکسان (استعاره) یا همسان (تشبیه) و دشواری در چینش جدولی، موارد را خارج از هر نوع سازه‌ای، در دسته‌های زیر می‌توان‌خلاصه‌نمود:

کل وجود معشوق و یا تن و بدن او: «شیرین درخت آب‌دار»، «حلوا و گلاب»، «شکر»، «چشمهٔ قند»، «شیرینی»، «شاخ میوه»، «سمنبر»، «تن سیمین»، «پری (حور/ پریوش)»، «صاحب‌کلاه»، «شب‌افروز»، «ماه و ناهید و خورشید و پروین و سیاره»، «سهیل»، «نسرین»، «شمع جهان‌تاب»، «باز» و «هما» و «عنقا» و «طاووس» و «کبوتر»، «بت (با صفات متعدد)»، «گنج»، «گوهر»، «بلور»، «آهو»، «گوزن و صید»، «نقش چینی»، «نگار»، «گل بادام»، «بادام»، «گل‌اندام»، «خرمای بی‌خار»،

«سرو روان»، «کوه برفین»، «بهار»، «فرات»، «باغ ارم»، «فرات»، «ریاحین»، «زمرد»، «لعل نسفته»، «بلقیس» و «بهشتی‌پیکر».

موی: «سبزه»، «نسیم مشک‌بیز»، «سنبل»، «ابر مشکین»، «جعد مشک‌بیز»، «شب»، «عبیر»، «مشک»، «گره‌گیر»، «هندوی دزد»، «هندوی ناپاک»، «کمند زلف»، «زلف شکن‌گیر»، «زلف بی‌آرام»، «مشکین‌جعد»، «زلف یک‌فن تاب‌دار»، «زنگی»، «مرغول عنبر»، «مشکین کمند»، «خم گیسو»، «شاخ گیسو»، «بنفشه»، «چوگان»، «افعی»، «زنجیر موی»، «مار»، «مشکین‌مو»، «بهار»، «زلف ترازودار» و «دود سپند».

موارد یادشده، گاه با صفت و مختصات مشبه‌به و گاه بدون آن ذکر شده‌اند.

جدول شماره (۵) خویشکاری اجزای بدن معشوق

خویشکاری اجزای بدن معشوق					
چشم و ابرو و مژه	لب و دندان و زبان	زلف و مو	صورت و اجزای آن	تن و بدن	اجزای پنهان
ناز و غمزه	سخن‌گفتن	رهزنی	دلبری	اعجاب و شگفتنی	کامجویی
شکارکردن عاشق	عتاب‌کردن	گمراه‌نمودن	خودنمایی	زیبایی خودنمایی	خشم
دلبری	خندیدن	اسیرکردن	زیبایی فراسویی	دلبری	غیرت عاشقانه در برابر عشاق زن دیگر
عنایت‌کردن به عاشق	بوسیدن	پوشانندگی صورت			همت بر کشتن رقیب
اشک‌ریختن	فرمان‌دادن	معشوق			سیاست‌دانی
خویشتن‌داری	شیرینی	خوش‌بویی			

۲-۳-۱. طبیعت‌گرایی

یکی از مدلول‌های بنیادین ادب غنایی فارسی، طبیعت و اجزای آن شامل «آسمان»، «دریا» و «زمین» و آنچه در آن‌هاست، می‌شود. این موارد دربرگیرندهٔ اجزای آسمان شامل خودِ «آسمان»، «ستارگان»، «خورشید»، «ماه»، «ناهید»، «زهره» و پدیده‌های آسمان شامل «فصل‌ها»، «طلوع» و «غروب» و «صبح» و «شام»، «باد و طوفان»، «برف و باران» و وابستگان هریک (و گاه انواع قدسی آن نظیر آب زندگانی)، اجزای «دریا» نظیر «آب»، موجودات دریا و فرایندهای طبیعی حاکم بر آن، همچنین اجزای زمین شامل «گل‌ها و گیاهان»، «درختان»، انواع میوه‌ها نظیر «نارنج» و «ترنج» و «سیب» و «بادام» و «فندق» و «پسته»، «سبزه‌ها»، «کوه»، «پرندگان»، «حیوانات»، معادن و سنگ‌های معادن همچون «عقیق» و «یاقوت» و «الماس» و «طلا» و «نقره»، «نمک» و نیز «سیماب» است.

گرچه اجزای تصاویر همگی محسوس‌اند و از دنیای واقع وام گرفته شده‌اند، زمانی که به یکدیگر می‌پیوندند تصویری خیالی و فراتر از واقع می‌سازند، برای نمونه بیشترین تصاویر در خدمت توصیف تن و بدن شیرین عبارت‌اند از شیرین‌درخت آبدار، حلوا، شیرینی، چشمه قند، تنگ شکر، خرمای بی‌خار و شیر و شکر را می‌توان نام برد که همگی خواستنی‌بودن هرچه بیشتر وی را برای عاشق (خسرو) نشان می‌دهند. نیز در تصویر «چشمهٔ قند»، «چشمه» و «قند» هر دو محسوس و واقعی‌اند، اما زمانی که به هم می‌پیوندند تصویر چشمه‌ای را می‌سازند که از آن قند و شیرینی می‌جوشد. این تصویر کاملاً تخیلی است.

از دیگر تصاویر طبیعی مرتبط با تن و بدن شیرین، تصاویر وابسته به آسمان و اجزا و نیروهای آن است. «سهیل»، «ماه و مهتاب» (با صفاتی چون تابان و شب چهارده و دو هفته)، «ناهید»، «زهره»، «نسرین»، «پروین»، «خورشید و آفتاب» و «سیاره» بیشترین نقش را در تصویرسازی چهره و صورت شیرین یا کل وجود او برعهده دارند.

زمانی که شاعر از تصاویر حیوانات و پرندگان در ترسیم وجود یار بهره می‌گیرد، حیواناتی نظیر «آهو»، «گوزن»، «قاقم»، «گور» و پرندگانی همچون «باز»، «هما»، «طاووس»، «کبک»، «کبوتر» و «عنقا» را به کار می‌برد. نشانه‌های آهو، گوزن، گور، و کبوتر همگی شیرین را در جایگاه «صید و شکار» برای خسرو ترسیم می‌نمایند. نشانه‌های پرندگان شکاری، همچون باز و هما، شکارگری وی را در عشق خسرو، طاووس، زیبایی شیرین و منحصربه‌فردبودن وی را توصیف می‌کند. از تصویر عنقا نیز برای جدا شدن شیرین و خسرو از یکدیگر در بخش‌های مختلف داستان استفاده شده‌است. نیز افعی و مار همه‌جا زلف و موی شیرین است و قاقم، سرین وی است.

از دیگر نشانه‌های دنیای واقعی برگرفته‌شده از طبیعت در ترسیم سیمای معشوق (شیرین) میوه‌ها، گل‌ها، گیاهان و درختان است. نشانه‌های «سیب»، «گل بادام»،«گل (سرخ)»، «تباشیر» و صفات آن، «عناب»، «بادام» برای وصف چهرهٔ شیرین، «نارنج» و «انار» برای پستان، «ترنج» برای غبغب، «فندق» برای ناخن، «بنفشه»، «شاخهٔ گل»، «سبزه» و «سنبل» برای مو، «سرو» و «نخل» (و رطب و یا خرما) به همراه صفات واقعی یا خیالی (بلند، روان، خرامان/ سیمین) برای قد و قامت او و «نرگس» برای چشم یار به کار رفته‌است.

از میانه نشانه‌های طبیعی دیگر می‌توان به معادن و احجار و سنگ‌های گران‌بها اشاره نمود. «عقیق»، «الماس»، «یاقوت»، «زمرد» ، «نمک»، «لؤلؤ»، «مرجان»، «سیم»، «زر»، «درّ»، «گوهر» (به‌عنوان مطلق جواهر)، «مفرح»، «گنج عاج» و «بلور» و «سیماب» از این دسته‌اند. نشانه‌های ذکرشده با توجه به رنگ و درخشانی، هریک برای ترسیم اعضای مختلف بدن معشوق به کار رفته‌است. عقیق، لعل و یاقوت اغلب برای لب و گوهر و درّ و لؤلؤ و الماس برای توصیف مواردی چون اشک، گوش، بناگوش، دندان و زیبایی صورت و چهره کاربرد داشته‌اند؛ سیماب، سیم، عاج و بلور و صدف برای شفاف‌بودن بدن معشوق و گاه عضوی خاص مانند سرین و یا شرمگاه کاربرد داشته و زر و گنج و گوهر برای کل وجود او. در این میان در بخش‌های پایانی داستان که وصال *خسرو و شیرین* محقق‌می‌شود، تقریباً تمام سنگ‌های قیمتی، مزه‌ها و میوه ها در کار می‌شوند تا رابطه و پیوند جسمانی عاشق و معشوق را ترسیم نمایند.

مزه‌ها که عمدتاً ریشه در «شکر»، «قند»، «طبرزد»، «شهد» یا «عسل» و «خرما»، «بهشتی شربت» و گاه «نمک» دارند نیز در تصویرپردازی وجود یار بسیار مؤثرند. علت مشخص است، نام معشوق («شیرین»)، در درجهٔ اول این تناسب را ساخته‌وپرداخته‌است. این نشانه‌ها اغلب در ترسیم لب شیرین، مطلق وجود وی و تن و بدن او به کار رفته‌اند. گاه نیز کنش سخن‌گفتن او را توصیف نموده‌اند.

بوهای خوش طبیعی نیز در ترسیم اعضای بدن شیرین، به‌ویژه مو و زلف او بسیار به کار رفته‌اند. البته همه‌جا به‌جز بو، شکل ظاهری و یا رنگ و طرح آن‌ها نیز در تشبیه موردنظر شاعر بوده‌است. «سنبل»، «بنفشه»، «مشک»، «عبیر»، «عنبر»، «سبزه» و «دود سپند» در این مورد قابل‌ذکرند.

در زمره نشانه‌های وابسته به طبیعت، از فصول سال، مشخصات بهار و اجزای زیبایی آن، که بحث آن‌ها پیش‌تر ذکرشد، کوه برف، باران و چشمه نیز درخور اهمیت‌اند. این نشانه‌ها، اغلب تصاویر خیالی جذابی هستند که برای ترسیم وجود شیرین ساخته شده‌اند. «کوه برفین» برای تن و بدن سفید و درخشان شیرین و نیز «نسیم مشک‌بیز»، «ابر مشکین» و «مشکین نوبهار»، برای زلف او به کار رفته‌است.

در این مورد تصویر بسیار مؤدبانه و پوشیدهٔ کامجویی *خسرو و شیرین* مثال‌زدنی بوده که درآمیختگی یاقوت و عقیق و صدف و شاخ مرجان را ترسیم می‌نماید. نیز تصاویر وابسته به گیاهان، حیوانات و شکار آن‌ها، اجرام آسمانی، دریا و حتی

بازی‌های معروف مانند تخته‌نرد، مزه‌ها و خوردنی‌ها و رنگ‌ها این درآمیختگی را به تصویر می‌کشند. شاید نظامی در هیچ‌کدام از توصیفات کنش و منش عاشق و معشوق در این منظومه، به اندازهٔ صحنهٔ مذکور، از همهٔ دال‌های جهان تخیل خویش بهره نبرده‌است.

تمامی دال‌های به‌کاررفته برای مدلول‌هایی که اعضای بدن معشوق هستند، به بیانی دیگر تمامی نشانه‌هایی که برای وصف اجزای صورت یا اندام وی به کارگرفته شده و از طبیعت وام‌گرفته شده‌اند، در ترکیب‌سازی ادبی (combination)، برای ایجاد جان‌بخشی (personification) به همان اعضا، نظیر قد و قامت، آغوش، پستان، سرین، کمر، گردن، انگشت، ناخن، بازو و تن و کل وجود و اجزای چهره (خال، چشم، ابرو، مژه، صورت، غبغب، زنخدان، لب دندان، بینی، گوش، بناگوش، گونه، مو) به کار رفته‌اند. گویی بخش‌های بدن یا صورت یار، انسان‌هایی هستند در خدمت شاعر که زیبایی توأم با عشق و وفاداری شیرین را تصویر می‌نمایند. در ترکیبات اضافه‌های تشبیهی که صورت، تن و بدن، قد و قامت را وصف می‌کنند، ترکیب‌سازی تصویری[۶] (جان‌بخشی در تشبیه) بیش از سایر موارد است؛ موی شیرین، نسیم مشک‌بیز؛ جعد مشک‌بیز؛ هندوی‌ناپاک و دزد؛ زلف بی‌آرام؛ زلف ترازودار و مشکین‌نوبهار است. تن و بدن او، شمع یاران؛ کوه برفین که راه می‌رود، دهان او شکرریز؛ درّریز؛ چشم او فسونگر و بازوی وی حصار بلورین است.

۲-۳-۲. تصاویر شکار و رزم و بزم

دستهٔ بزرگی از تصویرگری‌های حکیم نظامی در ترسیم اجزای صورت یا اندام شیرین، از دنیای شکارگری و رزم که ویژهٔ تصاویر سلطنتی است و نمونه‌های فراوانی از آن بر زبان سنگ‌های بناهای تاریخی و باستانی جاری است، وام گرفته شده‌است. این تصاویر از یک سو، ریشه در تجربهٔ زیسته و دیده‌های شاعر دارد و از سوی دیگر، با فرهنگ و ادبیات قوم در پیوند است. این تصاویر مهم، «نخچیرگاه‌های ساسانی مشجر با پرچین‌های دور آن، که پر از حیوانات شکاری متعدد بوده و شاه طی مراسمی بزم‌گونه، با حضور ملازمان و رامشگران در آن به شکار می‌پرداخت» (گیرشمن، ۱۳۴۶: ۳۱۴) را فرایاد می‌آورد. نکتهٔ جالب توجه در این کنش و واکنش ذهنی، تأثیرپذیری جهان پس از خلق *خسرو و شیرین* در ذهن نقاشان و تصویرگران این منظومه است. تصاویر شعری مذکور به طرز عمیق و شگفت‌آوری دنیای ذهنی هنرمندان را متأثر ساخته‌اند و جزئی‌نگری نظامی‌گنجوی، ایشان را در نقاشی و تصویرگری یاری نموده‌است. این همان معنای «هم‌کنشی شعر و نقش» است که از گفتمان منظومه‌های ادبی شاخص برمی‌آید.

گره‌گیری زلف، زلف شکن‌گیر، زلف یک‌فن تاب‌دار، اطلاق کمند به زلف، ترکیب زنجیر موی، اطلاق چوگان به زلف، خم گیسو، زنگی، هندوی دزد یا ناپاک برای مو، کاربرد تصویر حیوانات شکارکننده یا شکارشونده نظیر قاقم، باز، هما، کبوتر، طاووس، آهو، شیر و گوزن برای شیرین با توجه به جایگاه توأمان عاشق و معشوق بودن وی، کاربرد ادوات جنگی نظیر سنان، چنبر، کمان و نگهبان برای چشم و اجزای آن (مژه، ابرو و مردمک)، تیغ برای بینی، حلقه برای لب، پیکان و خدنگ برای شرمگاه قابل‌توجه‌اند.

اگرچه تزاحم تصویری «جان‌بخشی در تشبیه»، در این نگارگری نیز دیده می‌شود، آنچه ذهن مخاطب را بیش‌ازپیش درگیرمی‌کند، «صید و صیادگری» شیرین یا خسرو یا «جنگجو و مبارز بودن» هریک، در دنیای عشق است. در کشاکش خواستن یار، چه از سوی شیرین و چه از سوی خسرو، هرگونه تصویری که در کار باشد به شکارگری طرفین، به‌ویژه خسرو نسبت به شیرین، منتهی می‌گردد. تابلو «شکار آهو یا گوزن به‌وسیله شیر (یا به‌وسیله شاه)»، تصویر کلی است که در هر موقعیتی در خسرو

و شیرین در برابر چشم مخاطب جلوه‌گری‌می‌کند؛ چه باز و یوزی چون «شاپور نقاش» در کار باشد، چه نباشد؛ چه درندگانی چون «مریم و شیرویه» به شیرین نزدیک شوند و چه نشوند؛ چه خسرو و یا حتی شیرین در هجران یار، به موجودی اهلی و در دسترس همچون «شکر یا فرهاد» قناعت کنند یا نکنند.

مجاورت و موازات تصاویر «دنیای بزم» نیز با تصویر «شکار» در ترسیم سیمای این «شه‌بانو» کم نیست. زمانی که تن و بدن شیرین در دنیایی از شیرینی حلوا، شکر، عسل (شهد ونوش)، قند، نبات و طبرزد، خرمای بی‌خار و ریاحین و بوییدنی‌های نظیر مشک، کافور، عنبر، عبیر، اسپند، گلاب، سبزه و گل‌ها و گیاهان خوشبو همچون یاسمن، سوسن، سنبل و نوبهار و نیز نرگس و شکوفه‌های بادام، به ترتیب «تن»، «مو» و «چشم» او را توصیف می‌کنند. در این دنیای بزم همواره هرچه خواستنی است به‌ویژه، میوه‌ها و خوردنی‌های لذیذ چون به، سیب، انار، نارنج، ترنج، بادام، عناب، فندق، شیر و خرما (رطب) در پیوند شیرین با خسرو حضور دارند تا سینه، غبغب، زنخدان، چشم، ناخن، لب و شرمگاه او را به‌تصویر بکشند. به هنگام وصال چاشنی‌گیر، لب شیرین است و وجود یا دهان او تُنگ و جام شکر. در پایان داستان شرمگاه او «جام سیمین» می‌شود تا اوج این نوشانوش پیروزی در شکار و بزم کامل شود.

۲-۳-۳. الگوهای از پیش تعیین‌شده (اسطوره، حماسه، قصه، افسون و دانش و علوم غریبه)

دستهٔ بزرگی از تصاویر در ادب فارسی کاربرد دارند که ساخت و پرداخت آن‌ها متأثر از فرهنگ و دانش کهن قوم است و به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه، از سوی شاعران به کار رفته‌اند. این‌گونه تصاویر که می‌توان آن‌ها را «قدسی» نامید، از روی سیمای ایزدان و ایزدبانوان کهن بازپردازی شده‌اند و به یک موتیف (motif) در تصویرپردازی شاعرانه تبدیل شده‌اند. تصاویری که در اساطیر، حماسه‌ها و قصه‌های کهن قوم در باب اشخاص (قهرمان جستجوگر/ قهرمان قربانی (زن /عروس)) وجود دارد، در نوع روایی و نیز نوع تغزلی دوران اولیهٔ ادب فارسی به کار رفته و در ادوار بعد، مضامین آن تکرار شده‌است.

از سوی دیگر، افسون و علوم غریبه، به‌عنوان بخش بزرگ و گسترده‌ای از فرهنگ و ادبیات عامه، در خلق تصاویر با محوریت عشق و همچنین ترسیم سیمای معشوق مؤثر بوده‌اند. تصاویر مرتبط با موارد مذکور، در دو دستهٔ تصاویر متأثر از «ادب عامه» و تصاویر متأثر از «فرهنگ عامه» (شاخه علوم و دانش‌ها) قابل‌تقسیم‌بندی‌اند.

ادب داستانی پیش از *خسرو و شیرین* نظامی، داستان‌های عاشقانه فردوسی (قرن ۴ق) و *ویس و رامین* فخرالدین‌اسعدگرگانی (قرن ۵ق) هستند که بنیاد شفاهی دارند. در این دو گروه داستانی، عشق کسانی چون «بیژن و منیژه»، «زال و رودابه»، «رستم و تهمینه»، «سهراب و گردآفرید» و عشق‌های دیگر و نیز «ویس و رامین» توصیف‌شده‌است. معاشیق این آثار، متأثر از ادب اسطوره‌ای ایران، از روی سیمای ایزدبانوان اساطیری نظیر «آناهیتا» و «میترا» و گاه «ایشتار» بازآفرینی شده‌اند که در «اوستا» و «متون پهلوی کهن» و «سنت نقل» دیده می‌شود.

این زن آرمانی، یادکردی از اردویسور آناهیتا، الههٔ آب‌هاست که پیوسته نزد ایرانیان مقدس بوده و نیرومندی، سپیدی، زیبایی، دارابودن کمربند و لباس پربها و زرین، گوشواره و تاج و کمر، اسب به‌عنوان مرکب، یاریگری به زنان (و همهٔ مادگان) در زایش، از ویژگی‌های برجستهٔ اوست (هینلز، ۱۳۸۳: ۳۸)[۷] (سامانیان، ۱۳۹۴: ۳۵)، و در این تابلوی بزرگ قدسی، جلوهٔ زلف مشکین یار، سروقامتی، ماه‌چهرگی، عشق و جذابیت جنسی، مسلح‌بودن به انواع سلاح همچون تیر و کمان که در مژگان و ابروی یار بازتاب یافته، پری‌رویی و پری‌خویی (عهدشکنی) و سرانجام بت‌مانندی زن اسطوره‌ای ایرانی هویداست.

به‌جز این داستان‌ها، در ادب رسمی دینی اسلامی، که ۶۰۰ سال پیش از نگارش *خسرو و شیرین* به فرهنگ ایران زمین وارد شده، حکایت عاشقی پیامبر الهی به‌ویژه «یوسف»، متأثر از کتاب مقدس، قرآن و ادب دینی سامی، پیش روی شاعر بوده که در پرداخت عشق شیرین به خسرو بی‌تأثیر نبوده‌است. بسامد تصویرپردازی پنهان‌شدن شیرین و یا خسرو در داستان، با فرورفتن ایشان در چاه و موارد متعدد دیگر در بیش از ۴۴ تصویر حاکی از این امر هنری است.

از بخش روایی الگوهای ازپیش‌تعیین‌شدهٔ دینی و داستانی پیش از *خسرو و شیرین* که بگذریم، جلوهٔ فرهنگ عامه در ترسیم این نشانهٔ مهم در ادب روایی عاشقانه بسیار مؤثر بوده‌است. هیچ‌کدام از تصاویر مرتبط با این بخش از فرهنگ به اندازهٔ تصویر «پری»، در چنین آفرینشی مؤثر نبوده‌است. این امر تا جایی در داستان‌های عاشقانهٔ نظامی، به‌ویژه *خسرو و شیرین*، محوریت می‌یابد که می‌تواند موضوع پژوهش مستقلی قرار گیرد. همچنین پیوند تصویر شیرین با «فسونگر» (و نه سیمای منفی جادوگر) به‌ویژه زمانی که «ناز و غمزهٔ» او با «چشم و مژه» ترسیم می‌شود، به این بخش از فرهنگ عامه مربوط است. هنری که نظامی در این ساحت به خرج داده، استفاده از نشانه‌های پیشین با حاصلی نو است که تابلوی زیبا می‌سازد؛ ویژگی‌های معشوقگان پیشین گرچه در وجود شیرین جمع شده؛ «انسان واقعی» بودن وی در مسیر «وفاداری»، او را نمونه‌ای منحصربه‌فرد نموده‌است. این ویژگی در بستر «روایت» ساخته شده نه در عرصهٔ «تصویرپردازی»؛ چراکه در تصویر، او همان معشوق زیبای قدسی ادب فارسی است.

۲-۳-٤. تصاویر متأثر از قانون رمانسی

نوع ادبی *خسرو و شیرین*، «رمانس خاص» است. به‌طور کلی، عنوان «رمانس خاص» را به دسته‌ای از آثار اطلاق نموده‌اند که در آن ضمن اینکه قانون ساخت «رمانس عام» یعنی الگوی «گزینش ـ سفر ـ روایت» جاری است،[۸] (ر. ک به عباسی، ۱۳۹۴: ۷۴) در حوزه روایت، آفریننده و یا پردازندهٔ (redactor) اثر، به‌منظور گسترش طرح داستانی و نیز ایجاد تأثیر بیشتر بر ذهن مخاطب، موقعیت‌های داستانی را متناسب با فضای آن گسترش می‌دهد. در *خسرو و شیرین*، ضمن شکل‌گیری ابتدایی «کمبود و نیاز» شاهدخت و شاهزاده، «سفر» هر دو به سرزمین یکدیگر آغاز می‌شود و در ادامه روایت داستان شکل می‌گیرد. از سوی دیگر، هر کجا پای شیرین و نه هیچ‌کدام از زنان دیگر (مهین‌بانو، مریم، شکر) به میان می‌آید، حجم زیادی از تصاویر خلق‌می‌شود که متأثر از طبیعت، تجربهٔ زیسته، الگوهای ازپیش‌تعیین‌شده و موارد دیگر گسترش می‌یابد تا بار غنایی‌بودن اثر تقویت شود. در صحنه‌های «حکایت‌کردن شاپور از شبدیز و شیرین برای خسرو»، «وصف‌نمودن سه‌گانهٔ جمال خسرو برای شیرین از سوی شاپور»، «گریختن شیرین از مهین‌بانو و آمدن به مدائن»، «دیده‌شدن اندام شیرین در چشمهٔ آب»، «به‌هم‌رسیدن *خسرو و شیرین* در شکارگاه»، «فضاسازی بهار و عیش *خسرو و شیرین*» و «زفاف *خسرو و شیرین*» بیشترین کارکرد قانون «گسترش‌دادن تصویر معشوق به‌وسیلهٔ شاعر» قابل‌مشاهده است.

درمجموع، تصاویری که نظامی گنجوی از نشانه‌های متعدد در باب شیرین، به‌عنوان بزرگ‌بانوی عاشق ـ معشوق می‌آفریند، الگویی است نزدیک به تابلوهای کاملاً سوررئال و چینش آن‌ها در کنار یکدیگر، به بخش‌های (Sequence) یک فیلم امروزی مانند است که در آن، در کنار تصویر، قوانین زبانی زیبایی‌شناسانه و هنری «استعاره»، «مجاز» و «کنایه» از یک سو و «واج‌آرایی و نغمه حروف»، «ایهام»، «انواع جناس»، «مراعات نظیر»، «تنسیق صفات»، «طرد و عکس» و موارد دیگر هماهنگ‌می‌شود تا آلبومی آفریده شود که: «سیمین‌حصاری که سربازان محافظ ناز و غمزه او فراوان‌اند؛ ریحان‌فروشان از حسادت چشم مست او فریاد سر می‌دهند؛ چشمش افسونگر و جادوگر، ابرویش مدام در نبرد با عاشقان تیر به هدف می‌زند؛ دیده‌بانانی خونین، سنان‌به‌دست بر مژگان او نگاهبانان‌اند؛ دهانش معدن یاقوتی است که نمک و شیرینی را با هم دارد؛ وجودش گاه حصار سیمین،

گاه درخت شیرین آب‌دار که حلوا و گلاب را با هم دارد، گاه قلعه‌ای است که دو زنگی نگهبانان آن‌اند، صبا همواره در حسرت بوی اوست و شکر، قربانی شیرینی کلام او؛ زلفش پهلوانی است رسن‌دردست که هر عاشقی را اسیر و دربند می‌کند؛ ماه و خورشید بر درخشانی صورت و گردن او غبطه می‌خورند؛ بهار و اجزای آن و آسمان و اجزایش برای وصف زیبایی بی‌نهایت او آفریده شده‌اند. خسرو تنها شکارگری است که از ابتدا به دنبال دیدن پری در کنار چشمهٔ آب به جستجو و تعقیب و گریز می‌پردازد تا درنهایت «پریانگی» این زیبارو، زندگی هر دو را در دخمه خسرو به‌پایان‌می‌برد.»

۲-٤. گفتمان خیال در خسرو و شیرین

بیشترین نشانه‌هایی که حکیم نظامی گنجوی در ترسیم آن کوشیده، تن و روی و موی شیرین و وجود او به‌عنوان یک بزرگ‌بانوی نیمه‌آرمانی ـ نیمه‌واقعی است. سپس، به‌ترتیب لب و چشم بسامد بالایی در توصیف دارند. در این ساختار غنایی نشانه‌های اندام شامل (قد و قامت، کمر،گردن انگشت، بازو، آغوش، پستان و سرین) نشانه‌های صورت شامل (چشم، مژه، ابرو، صورت، خال، زنخدان، غبغب، لب و دندان، بینی، بناگوش، گوش، صورت و گونه و مو) با انواع مدلول ترسیم و توصیف شده‌اند.[۹] گاهی تصاویر از آسمان و گاهی از زمین و زیرمجموعه‌های آن وام‌گرفته شده‌اند، گاه شاعر از طبیعت جدا شده و به دنیای مفاهیم ذهنی پناه برده تا این اجزا را به مخاطب بشناساند، گاه نیز ناخودآگاه یا خودآگاه به دنیای اساطیر، به‌عنوان بستر خفته در اندیشهٔ ایرانی کشانده شده و معشوق آرمانی ـ واقعی خود را با آن پیوند زده‌است.

حاصلی که از این درآمیختگی در دنیای معانی به‌دست‌آمده، گاه «شکار» است و «شکارگری» که تصویری شاهانه است؛ گاه حلقه‌های بزم سلطنتی و رود و سرود است. از این جهت، منظومهٔ *خسرو و شیرین* حکیم نظامی، تابلو حجاران کهن ایرانی را می‌ماند که شاهی را در شکار گور («آهو») نشان می‌دهد. تمامی عناصر در این قاب شکوهمند در خدمت معرفی موقعیت گفته‌شده برآمده‌اند. از قضا در پرداخت این تابلو بزرگ نگارین، «شاپور نقاش» و «فرهاد کوه‌تراش» بی اینکه بخواهند (ناخودآگاه)، به‌عنوان خالقان هنری اضلاع و زوایای «جغرافیای خلاقه عاشقانه نظامی» نقش می‌آفرینند.

در این ساحت شگفت‌انگیز روایی، برخلاف سنت نظم راویان و یا پردازندگان داستانی، شاعر به‌جای پرداختن صرف به سازه‌های داستانی، حتی یک لحظه هم ذهنش از آرایش سخن غافل نمی‌شود و «بیان» او از تصویرسازی درنمی‌ماند. این سازه‌های خیالی، چنان قدرتمند هستند که بی آنکه ذهن مخاطب را از اصل داستان دور نمایند، همچون موسیقی متنی در فیلم امروزی (به‌عنوان ابزار فضاساز)، بار عواطف و احساسات مخاطب را کنترل می‌نمایند. مخاطب با اشخاص داستان عاشق می‌شود، با آن‌ها می‌گرید، با آنان عزادار می‌شود، به شادی و طرب می‌پردازد، خشمگین می‌شود و پند می‌شنود. با این حال، در هیچ کجای داستان منتظر رخداد خاصی نیست؛ گویی جهانی واقعی از عشق به‌وسیلهٔ شاعر خلق شده که به‌رغم بنیاد و ریشه‌های تاریخی آن و نیز تأثیر و تأثر از نمونه‌های قومی و بومی، شباهتی به هیچ‌کدام ندارد. یک طرف روایت «خسرو» است که گاه‌وبی‌گاه از تن‌ندادن شیرین به عشق تاراج‌گر، به معاشیق دیگر بسنده می‌کند و سوی دیگر آن «شیرین» است که به‌رغم عاشقانی چون «فرهاد» پاکباز و «شیرویهٔ» هوشمند، از قبلهٔ عشق خود یعنی خسرو دور نمی‌شود.

هنر نظامی در این روایت‌پردازی، این است که به‌موازات ترسیم داستان، کمبود و نیاز دوگانهٔ خسرو به «تاج و تخت» و «معشوق» و دست‌یابی وی به هر دو، پرداخت کمبود و نیاز جاودانه زن ایرانی به جایگاه ممتاز «فردی» و «اجتماعی» را در قالب کمبود و نیاز شیرین به «وفاداری در عشق خسرو» چنان پیش برده که «قربانی» همان «قهرمان» است و «قهرمان» همان «قربانی». «یاریگران» و «شریران» داستان، قادر به جدانمودن نقش دوگانهٔ قربانی ـ قهرمان از خسرو یا شیرین نیستند. به

همین‌دلیل است که «سرنوشت» شیرین در پایان داستان، به‌رغم پادشاه‌نبودن او، برای مخاطب اهمیت بیشتری دارد؛ پس قهرمان این داستان کسی جز شیرین نیست.

۳. نتیجه‌گیری

به‌طورکلی بیشترین نشانه‌های به‌کاررفته در *خسرو و شیرین*، در پیوند با نشانه‌های اندام و نشانه‌های روی (صورت) معشوق آرمانی هستند که از آن میان «لب» و «چشم» بسامد بالایی در توصیف دارند. انواع مدلول‌های به‌کاررفته برای این دال‌ها، گاه از «آسمان» و گاه از «زمین» و زیرمجموعه‌های آن وام‌گرفته شده‌اند. حاصل به‌دست‌آمده، تصویری کاملاً خیالی برای معشوقی آرمانی است. ریشه این تصاویر به‌جز طبیعت‌گرایی، تصاویر شکار و بزم و الگوهای ازپیش‌تعیین‌شده هستند. اما در عرصهٔ روایت، معشوق نظامی از نمونه‌های کهن خود فاصله‌گرفته و خویشکاری و کنش‌مندی انسان واقعی را داراست. در این ساحت شگفت‌انگیز روایی که رمانسی خاص را رقم زده، برخلاف سنت نظم راویان و یا پردازندگان داستانی، شاعر به‌جای پرداختن صرف به سازه‌های داستانی، حتی یک لحظه هم ذهنش از آرایش سخن غافل نمی‌شود و «بیان» او از تصویرسازی درنمی‌ماند. این سازه‌های خیالی، چنان قدرتمند هستند که بی آنکه ذهن مخاطب را از اصل داستان دور نمایند، همچون موسیقی متنی در فیلم امروزی (به‌عنوان ابزار فضاساز)، بار عواطف و احساسات مخاطب را کنترل می‌نمایند.

تصویر خیالی به‌دست‌آمده از بستر یکسان‌پنداری (استعاره) یا همسان‌پنداری (تشبیه) نظامی در باب شیرین، گاه «شکار» است و «شکارگری» که تصویری شاهانه است؛ گاه حلقه‌های بزم سلطنتی و رود و سرود است. از این جهت منظومهٔ *خسرو و شیرین* حکیم نظامی، تابلو حجاران کهن ایرانی را می‌ماند که شاهی را در شکار گور («آهو») نشان می‌دهد. همه‌چیز در این قاب شکوهمند در خدمت معرفی موقعیت گفته‌شده برآمده‌اند. از قضا در پرداخت این تابلو بزرگ نگارین، «شاپور نقاش» و «فرهاد کوه‌تراش» بی‌اینکه بخواهند (ناخودآگاه)، به‌عنوان خالقان هنری اضلاع و زوایای «جغرافیای خلاقه عاشقانه نظامی» نقش می‌آفرینند.

پی‌نوشت

۱. این داستان در بخش پادشاهی خسروپرویز در *شاهنامه* فردوسی آمده‌است.

۲. زنان شهری زنانی هستند که اغلب با مکر و حیله‌گری، هوس و دوری از هر نوع آزادگی زنانه در ادب روایی فارسی وصف شده‌اند (ر.ک به ستاری، ۱۳۹۴: ۶۲).

۳. همانجا: ۱۲۷.

۴. کهن‌ترین نمونه آن در اسطوره بین‌النهرین، «اینانا» (زن) و «انکیم‌دو» (مرد/ کشاورز) و دوموزی (مرد/ شبان) است. تمایل ایزدبانو، اینانا، به انکیم‌دو است، اما دوموزی در این جدال پیروز می‌شود. این در حالی است که «اوتو» (خدای خورشید/ برادری اینانا) نیز میل به دوموزی دارد (ثمینی،۱۳۹۹: ۲۶۱). ساختار این اسطوره با ساختار داستان «هابیل» و «قابیل» در عهد عتیق نیز اشتراک دارد؛ «اقلیما»، معشوق قابیل و هابیل است. اقلیما منطبق بر اینانا، قابیل منطبق بر دوموزی و هابیل منطبق بر انکیم‌دو است. در پایان این داستان، شبان به دست کشاورز کشته می‌شود. این الگو در فرهنگ اسلامی– ایرانی به‌شدت رواج‌دارد (شوالیه و دیگران، ۱۳۸۷، ج۳: ۱۱۱).

۵. در این نمونه همواره مرد عاشق نیست، بلکه گاهی در جایگاه معشوق قرار می‌گیرد. به‌خصوص اگر از زن کوچک‌تر باشد. داستان‌های حماسی رمانسی سودابه در *شاهنامه* (سیاوش/ کیکاووس) پدر در قصه‌های یونان فدر (همسر«تزه» و عاشق بر ناپسری خود «هیپولیت») زلیخا در قصه‌های کهن مصری (همسر عزیز مصر عاشق پسرخوانده خود یوسف) لیلی و مجنون و قیس در این دسته قرار می‌گیرند (ر.ک به اسلامی‌ندوشن، ۱۳۹۳، ۸۶–۹۹).

۶. ترکیب‌سازی تصویری (combination) عبارت از پدیده‌ای ادبی و نتیجه حرکت ناخودآگاه ذهنی شاعران برای کنارهم‌چیدن تصویرها و صور خیال در ابیات است. این کنش ذهنی شاعر سبب هنری‌شدن ساختار و رسانایی معنای شعر می‌گردد (ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۲۵۱).

۷. *نگاه کنید به هینلز، ۱۳۸۳: ۳۸.*

۸. *تنها تفاوت «رمانس عام» و «رمانس خاص» در آفریننده دو اثر است. به این معنا که پردازنده رمانس عام «ناشناس» است و این نوع ادبی، از طریق سنت نقل در طول زمان دست‌به‌دست شده تا به کتابت رسیده‌است. در حالی که رمانس خاص، پردازنده «مشخص» دارد و اگرچه هسته اصلی آن ممکن است در ادبیات کهن قوم، به‌صورت کتبی یا شفاهی ریشه داشته‌باشد؛ به‌وسیلهٔ یک آفرینندهٔ مشخص، متأثر از هنر، دانش و بینش آفریننده وی بازپردازی شده‌است (عباسی، ۱۳۹۴: ۹۷).*

۹. دال و مدلول (پارول/ لانگ، فرم/ صورت/ در زمانی/ هم‌زمانی و یا محور جانشینی/ همنشینی) از اصطلاحات وضع‌شده به‌وسیلهٔ فردینان دوسوسور (۱۸۵۷–۱۹۱۳م) بنیان‌گذار دانش نشانه‌شناسی است. دال عبارت است از تصویر صوتی لفظ و مدلول تصویر مفهومی یا معنایی. لذا نشانهٔ زبانی (دال و مدلول) نه یک شیء را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصور صوتی پیوند می‌دهد. در این پژوهش به‌جای کاربرد نشانه و معنا، از اصطلاحات دال و مدلول استفاده شده‌است.

منابع

اسلامی‌ندوشن، محمدعلی، (۱۳۹۳)، *جام جهان‌بین*، چاپ چهارم، تهران: نشر قطره.

بیر، جیلین، (۱۳۷۹)، *رمانس*، ترجمهٔ سودابه دقیقی، تهران: نشر مرکز.

ثمینی، نغمه، (۱۳۹۹)، *تماشاخانه اساطیر (اسطوره و کهن‌نمونه در ادبیات نمایشی ایران)*، چاپ پنجم، تهران: نشر نی.

حسینی، مریم، (۱۳۹۹)، *ریشه‌های زن‌ستیزی در ادبیات کلاسیک فارسی*، چاپ پنجم. تهران: نشر چشمه.

ریچاردز، آیور آرمسترانگ، (۱۳۹۷)، *اصول نقد ادبی*، ترجمهٔ سعید حمیدیان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

سامانیان، مهوش، (۱۳۹۴)، *نمودهایی از حضور پریان در اساطیر*، تهران: انتشارات تمدن علمی.

ستاری، جلال، (۱۳۹۴)، *سیمای زن در فرهنگ ایران*، چاپ نهم، تهران: نشر مرکز.

ستاری، جلال، (۱۳۹۷)، *عشق صوفیانه*، چاپ نهم، تهران: نشر مرکز.

شوالیه، ژان و آلن گربران، (۱۳۸۷)، *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: انتشارات جیحون.

صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۷۹)، *تاریخ ادبیات ایران*، ج ۱ (خلاصه ج ۱ و ۲)، چاپ هجدهم، تهران: نشر ققنوس.

طهماسبی، فرهاد، (۱۳۹۵)، *جامعه‌شناسی غزل فارسی*، تهران: انتشارات علمی ـ فرهنگی.

عباسی، علی، (۱۳۹۰)، *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران*، تهران: انتشارات علمی ـ فرهنگی.

عباسی، سکینه، (۱۳۹۴)، *بوطیقای قصه‌های بلند عامیانه فارسی (رمانس عام)*، تهران: روزگار نو.

فرای، نورتروپ، (۱۳۷۷)، *تحلیل نقد*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر.

کاسیرر، ارنست، (۱۳۹۰)، *فلسفه صورت‌های سمبولیک*، ترجمهٔ یدالله موقن، ج۲، تهران: نشر هرمس.

کریستین‌سن، آرتور، (۱۳۷۲)، *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران: دنیای کتاب.

کزازی، میرجلال‌الدین، (۱۳۸۸)، مدخل «*خسرو و شیرین*»، مندرج در *دانشنامهٔ ادب فارسی*، ج۳، به سرپرستی اسماعیل سعادت، تهران: انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

کیا، صادق، (۱۳۳۷)، «سخنی چند درباره زن در ادبیات پهلوی»، *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، شماره سوم، سال پنجم، صص ۸۲-۸۷.

گرگانی. فخرالدین‌اسعد، (۱۳۹۵)، *ویس و رامین*، با دو گفتار از صادق هدایت و مینورسکی، تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن، چاپ ششم، تهران: انتشارات صدای معاصر.

گیرشمن، رمان، (۱۳۷۱)، *هنر ایران در دورهٔ ماد و هخامنشی*، ترجمهٔ عیسی بهنام، تهران: علمی- فرهنگی.

لوید، ژنویو، (۱۳۹۷)، *عقل مذکر (مردانگی و زنانگی در فلسفه غرب)*، ترجمهٔ محبوبه مهاجر، چاپ هشتم، تهران: نشر نی.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف، (۱۳۸۰)، *خسرو و شیرین*، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.

ولک، رنه و اوستین وارن، (۱۳۹۰)، *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ سوم، تهران: انتشارات نیلوفر.

هینلز، جان راسل، (۱۳۸۳)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ محمدحسین باجلان فرخی، تهران: اساطیر.

References:

ʾAbbāsi, ʾAli (2011) *Sāxtārhāye nezām-e taḫayyol az manẓar-e Gilbert Durand* (Structures of the Imaginative System from Gilbert Durand's Perspective). Tehran: ʾElmi va Farhangi Publishing. [In Persian].

ʿAbbāsi, Sakine (2015) *Buṭiqāye qese-hāye boland-e āmiyāneye fārsi* (Poetics of Persian Folk Romances). Tehran: Rouzgar-e No Publishing. [In Persian].

Beer, Gillian (2000) *Romāns* (The Romance), trans. Sudābe Daqiqi. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].

Cassirer, Ernst (2011) *Falsafeye ṣurat-hāye sambolik* (Philosophy of Symbolic Forms), trans. Yadollāh Muqen, Vol. 2. Tehran: Hermes Publishing. [In Persian].

Chevalier, Jean & Alain Greebrant (2008) *Farhang-e nemād-hā* (Dictionary of Symbols), trans. Sudābe Fazāyeli. Tehran: Jeyḥun Publishing. [In Persian].

Christiensen, Arthur (1993) *Irān dar zamān-e Sāsāniyān* (L'iran sous les Sassanides), trans. Rašid Yāsemi. Tehran: Donyāye Ketāb. [In Persian].

Eslāmi-Nodušan, Mohammad-ʾAli (2014) *Jām-e jahān-bin* (The World-Seeing Cup), 4th ed. Tehran: Qatre Publishing. [In Persian].

Frye, Northrop (1998) *Taḥli-e naqd* (Analysis of Criticism), trans. Ṣāleḥ Ḥoseyni. Tehran: Niloofar Publishing. [In Persian].

Ghirshman, Roman (1992) *Honar-e irān dar dowreye Mād va Haxāmaneši* (*The Arts of Ancient Iran*: From Its Origins to the Time of Alexander the Great), trans. ʾIsā Behnām. Tehran: ʾElmi va Farhangi Publishing. [In Persian].

Gorgāni, Faxr al-Din Asʾad (2016) *Vis o Rāmin* (Vis and Ramin), with two essays by Ṣādeq Hedāyat and Vladimir Minorsky, ed. Mohammad Rowšan, 6th ed. Tehran: Sedāye Moʾāser Publishing. [In Persian].

Hinnells, John R. (2004) *Šenāxt-e asāṭir-e irān (Persian Mythology)*, trans. Mohammad-Ḥoseyyn Bājelān Farroxi. Tehran: Asāṭir Publishing. [In Persian].

Hoseyni, Maryam (2020) *Rišehāye zan-setizi dar adabiyyāt-e kelāsik-e fārsi* (Roots of Misogyny in Classical Persian Literature), 5th ed. Tehran: Češme Publishing. [In Persian].

Kazāzi, Mir-Jalāladdin (2009) *"Ḵosrow va Širin"*. *Dāneš-nāmeye Adab-e Fārsi*, Vol. 3, edited by Esmāʾil Saʾādat. Tehran: Academy of Persian Language and Literature. [In Persian].

Kiyā, Ṣādeq (1958) *"Soxani čand dar-bāreye zan dar adabiyyāt-e Pahlavi"* (A Few Words on Women in Pahlavi Literature), *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran*, No. 3, Vol. 5, pp. 82-87. [In Persian].

Lloid, Genevieve (2018) *ʾAql-e mozakkar* (Man of reason, Male and female in western philosophy), trans. Maḥbube Mohājer, 8th ed. Tehran: Ney Publishing. [In Persian].

Nezāmi Ganjavi, Elyās ibn Yusof (2001) *Xosrow-o Širin* (Ḵosrow and Širin), ed. Ḥasan Vaḥid Dastgardi, revised by Saʾid Ḥamidiyān. Tehran: Qatre Publishing. [In Persian].

Richards, Ivor Armstrong (2018) *Osul-e naqd-e adabi* (Principles of Literary Criticism), trans. Saʾid Ḥamidiān. Tehran: ʿElmi va Farhangi Publishing. [In Persian].

Safā, Zabihollāh (2000) *Tārix-e adabiyyāt-e Irān* (History of Persian Literature), Vol. 1 (Summary of Vols. 1 & 2), 18th ed. Tehran: Qoqnus Publishing. [In Persian].

Sāmāniyān, Mahvaš (2015) *Nemudhāye hozur-e pariyān dar asāṭir* (Manifestations of Fairies in Myths). Tehran: Tamaddon-e ʾElmi Publishing. [In Persian].

Samini, Naqme (2020) *Tamāšā-xāneye asāṭir*; Asāṭire va kohan-nemune dar adabiyyāt-e namāyešiye irān (Theatre of Myths: Myth and Archetype in Iranian Dramatic Literature), 5th ed. Tehran: Ney Publishing. [In Persian].

Sattāri, Jalāl (2015) *Simā-ye zan dar farhang-e Īran* (The Image of Women in Iranian Culture), 9th ed. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].

Sattāri, Jalāl (2018) *ʿEšq-e ṣufiyāne* (Sufi Love), 9th ed. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].

Ṭahmāsbi, Farhād (2016) *Jāmeʾe-šenāsiye qazal-e fārsi* (Sociology of Persian Ghazal). Tehran: ʾElmi va Farhangi Publishing. [In Persian].

Wellek, René & Austin Warren (2011) *Nazariyye-ye adabiyāt* (Theory of Literature), trans. Ẓiyā Movahhed & Parviz Mohājer, 3rd ed. Tehran: Nilufar Publishing. [In Persian].

Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

Comparative Study and Analysis of Narrative Elements in Ghazals - Narrations of Attar and Rumi

Solmaz Ghafari[1]✉, **Alireza Mozaffari**[2]

1. PhD student in Persian Language and Literature, Urmia University. Urmia, Iran. E-mail: ghafarisolmaz96@gmail.com
2. Professor, Department of Persian Language and Literature, Urmia University. Urmia. Iran. Email: a.mozaffari@urmia.ac

DOI: 10.22034/perlit.2025.66687.3784

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 12 April 2025
Received in revised form 16 July 2025
Accepted 22 July 2025
Published online 22 July 2025

Keywords:
Attar, Rumi, Ghazal-Narrative, Narrative Elements

ABSTRACT

Persian poetry, especially in the form of Ghazal, has always been a medium for expressing mystical thoughts and profound spiritual themes. From its inception to its peak, it has undergone many transformations. One of the significant transformations is the use of the narrative element, which we refer to as "Ghazal-Narrative." Attar of Nishapur and Jalal al-Din Rumi, two of the most prominent figures in this literary movement, have created a world of deep mystical meanings and symbolic imagery in their narrative-centered Ghazals. Therefore, this research, using a descriptive-analytical method, aims to conduct a comparative study and analyze the narrative elements in the Ghazal-Narratives of these two great poets. In this regard, an effort has been made to comprehensively examine and compare all these Ghazal-Narratives, displaying the similarities and differences in the use of narrative elements in separate tables. Additionally, narrative elements such as characterization, plot, conflict, symbols, time and place, point of view, and ending are analyzed, and the ways these elements are employed in the narrative structures are studied. The research findings indicate that Attar, as a pioneer in narrative-based Ghazals, provided a suitable foundation for the expansion and deepening of Rumi's Ghazals. Rumi, in turn, creatively utilized these elements to recreate mystical themes in a dynamic and unique form.

Cite this article: Ghafari, S., Mozaffari, A. (2025). Comparative Study and Analysis of Narrative Elements in Ghazals - Narrations of Attar and Rumi. *Persian Language and Literature*, 78 (251), 117-145.
http://doi.org/10.22034/perlit.2025.66687.3784

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Persian literature has a long history of using the ghazal form, which is the closest genre to the poet and a direct means of expressing romantic and emotional states. Ghazal was an extremely uncommon poetic form from the dawn of poetry until the sixth century. Ghazal underwent a significant metamorphosis following Sanai, and he established a new era in Persian poetry and ghazal—the literary genre covered in this article—by introducing themes and mystical terms into Persian poetry.

Also, the prevalence of Sufism during this period is a subject of investigation in the development and evolution of the ghazal form. Zabihullah Safa (2022: vol. 1/26) believes that: "One of the aspects of the Sufi fervor in the era under study (the fifth and sixth centuries) is the attention they paid to ghazals to express their beliefs. This attention intensified especially from the beginning of the sixth century, and with the emergence of Sana'i, mystical developments appeared in literature" (Safa, 2022: vol. 1/26). Shamisa also considers the prevalence of mysticism to be one of the developments of ghazal: "The prevalence of ghazals in the sixth century coincided with the height of Sufism, and as is clear, one of the best poetic forms for expressing mystical thoughts is this ghazal; because mystical themes were in fact an interpretation and commentary of romantic poems" (Shamisa, 1990: 73).

Meanwhile, various types of ghazals were considered by mystic poets to express deep mystical concepts. One of the most popular types of ghazals is the "narrative ghazal," which is also a subset of narrative poetry. "Narrative poems are poems that narrate historical events, stories, stories, and situations" (Abadian, 2010: 54). At the beginning of their existence, this type of ghazal was limited to the atmosphere and imagery found in some ghazals. "However, with the passage of time, various topics such as moral, mystical, social, historical, religious, etc. also became popular in them" (Vahdanifar et al., 2016: 297). The inclusion of stories in the midst of ghazals is "widely observed first in Attar's poetry and then in Rumi's poetry, where these stories are sometimes expressed in the form of quotations and sometimes in the form of dialogue" (Sabour, 1991: 237-238).

Attar was a pioneer in the field of ghazal narrative, offering unique and methodical frameworks for narrating mystical behavior that greatly influenced poets who came after him. Motivated by these frameworks, Rumi produced ghazal-narratives that surpass the pre-existing models of his era in terms of philosophical profundity and mystical intricacy. Although a lot of research has been done on the linguistic and mystical elements of Attar's and Rumi's poetry, there hasn't been as much done to compare the narrative components of their ghazal-narratives. In this regard, the fundamental question is how Rumi was able to transform ghazal into a platform for expressing the most complex mystical themes by being influenced by Attar's narrative. Also, to what extent did these influences lead to linguistic and content innovations in Shams' ghazals?

For this purpose, the authors of this article seek to conduct a comparative study of the narrative elements in the ghazals-narratives of Attar and Rumi, in order to clarify the structural and content similarities and differences, and to analyze how Attar's narratives are creatively recreated in Rumi's poems. To advance this matter, we have examined all the ghazals-narratives of the aforementioned poets, 22 of which belong to Attar's ghazals-narratives and 23 of which belong to Rumi's ghazals-narratives. Usually, in narrative ghazals, each verse and sometimes each line narrates a moment of an event, while in narrative ghazals, each verse and line are an episode of a temporal and continuous narrative, so that deleting or ignoring a verse or line in these ghazals seriously harms the understanding of the continuity of the narrative.

Literature Review and Methodology

According to the study's background, there has not been a thorough investigation of comparative study and analysis of story elements in ghazal-narratives of Attar and Rumi up to this point. Nonetheless, the field of narrative ghazal has seen relatively little investigation and study. It can be said that this study is thorough, analyzing all of the Ghazal-Narratives of Attar and Rumi structurally and comparing and contrasting their similarities and differences.

Discussion and Conclusion

The findings of this descriptive and analytical study of Attar Neyshaburi's and Rumi's ghazal-narratives demonstrate how both great poets used fictional elements to give the ghazal a fresh and distinctive quality, transforming it from a purely romantic and emotional poetic form into a sophisticated medium for expressing deep mystical and human ideas. As a trailblazer in the use of narrative-based ghazals, Attar's innovations in the language and structure of this poetic form laid the groundwork for later developments in mystical poetry. Inspired by this foundation, Rumi was able to expand and evolve these methods and create ghazals that not only achieved more layers of meaning, but also incorporated more philosophical and mystical complexities. A comparative analysis of these two poets shows that despite the major commonalities in the use of fictional elements, there are important differences in the methods of narrative and the use of symbols.

Attar emphasizes more on abstract, didactic, and moral symbolism, and his ghazals are mainly created for the purpose of spiritual guidance and guidance of the audience. In contrast, Rumi, using the same symbols, depicts more personal and emotional experiences in which mystical passion and the search for divine love are the focus. The findings of this descriptive and analytical study of Attar Neyshaburi's and Rumi's ghazal-narratives demonstrate how both great poets used fictional elements to give the ghazal a fresh and distinctive quality, transforming it from a purely romantic and emotional poetic form into a sophisticated medium for expressing deep mystical and human ideas. As a trailblazer in the use of narrative-based ghazals, Attar's innovations in the language and structure of this poetic form laid the groundwork for later developments in mystical poetry.

Keywords: Attar, Rumi, Ghazal, Ghazal-narration, story elements.

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

بررسی مقایسه‌ای و تحلیل عناصر داستان در غزل–روایت‌های عطّار و مولانا

سولماز غفاری[1]✉، **علیرضا مظفری**[2]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه. ارومیه. ایران. رایانامه: ghafarisolmaz96@gmail.com
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه. ارومیه. ایران. رایانامه: a.mozaffari@urmia.ac

DOI: 10.22034/perlit.2025.66687.3784

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱

کلیدواژه‌ها:
عطار، مولانا، غزل، غزل–روایت، عناصر داستان.

چکیده

شعر فارسی، به‌ویژه در قالب غزل که همواره برای بیان مضامین عاشقانه و اجتماعی به کار می‌رفت، بعد از قرن ششم و رواج ادبیات عرفانی در بیشتر موارد، مضامین رایج عرفانی را نیز دربر گرفت. شعر فارسی از آغاز تا دوران اوج خود، تحولات زیادی را پشت سر گذاشته‌است. یکی از تحولات مهم آن، بهره‌گیری از عنصر روایت است که این نوع از غزل را «غزل–روایت» می‌نامیم. عطار نیشابوری و مولانا جلال‌الدین که از برجسته‌ترین چهره‌های این جریان ادبی هستند، در غزل‌های روایت‌محور خود، به شرح و تفسیر معانی عمیق عرفانی با کمک خلق تصاویر نمادین پرداخته‌اند. به همین منظور، پژوهش حاضر که با روش توصیفی‌تحلیلی به انجام رسیده، بر آن است تا به بررسی تطبیقی و تحلیل عناصر داستان در غزل–روایت‌های این دو شاعر بزرگ بپردازد. در همین راستا، ۲۲ غزل–روایت از عطار و ۲۳ غزل–روایت از مولانا به‌صورت جامع مورد واکاوی قرار گرفته‌است. مبنای انتخاب این غزل–روایت‌ها، روایی بودن کل غزل از آغاز تا پایان بوده، تا ضمن بررسی شباهت‌ها، تفاوت‌های به‌کارگیری عناصر داستانی در غزل‌های منتخب نشان داده شوند. همچنین عناصر داستانی همچون شخصیت‌پردازی، پیرنگ، کشمکش، نمادها، زمان و مکان، زاویهٔ دید و پایان‌بندی در آن‌ها، و نیز نحوهٔ به‌کارگیری این عناصر، در روایت‌پردازی‌ها بررسی شده‌است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که عطار، به‌عنوان پیشرو در روایت‌پردازی غزل، بستری مناسب برای گسترش و عمق‌بخشیِ غزل‌های مولانا فراهم کرده‌است. مولانا نیز با بهره‌گیری خلاقانه از این عناصر، موفق به بازآفرینی مضامین عرفانی شده‌است.

استناد: غفاری، سولماز، مظفری، علیرضا. (۱۴۰۴). بررسی مقایسه‌ای و تحلیل عناصر داستان در غزل–روایت‌های عطّار و مولانا. *زبان و ادب فارسی*، ۷۸ (۲۵۱)، ۱۴۵–۱۱۷.
http://doi.org/10.22034/perlit.2025.66687.3784

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

قالب غزل در ادب پارسی سابقه‌ای طولانی دارد و نزدیک‌ترین نوع ادب فارسی به خود شاعر و محملی بی‌واسطه برای بیان حالات روحی و عواطف عاشقانه است. از آغاز حیات شعر تا قرن ششم، در میان قالب‌های شعری، غزل به‌صورت شکل شعری، بسیار کم است. اگر مجموعه‌آثار شاعران قبل از سنایی را موردبررسی قرار بدهیم، بیش از دو سه غزل وجود ندارد و یا نسبت غزل شاعر به قصیده ناچیز و بیشتر نزدیک به تغزل است. این تعداد اندک غزل نیز، هم ازنظر صورت و هم ازنظر معنی با غزل اصطلاحی دارای تفاوت است؛ «یعنی زبان آن‌ها ساده و به اسلوب خراسانی است و مضامین آن‌ها هرچند در عشق و عاشقی است اما بیشتر از عشق زمینی و مادی می‌گوید. به‌طور کلی مضمون و بیان، ساده و ابتدایی است. به‌هرتقدیر در این دوره آنچه به‌جای غزل رواج دارد تغزل است» (شمیسا، ۱۳۶۹: ۳۶-۳۵). غزل، بعد از سنایی دچار تحول عظیمی شد و با وارد کردن مضامین و به‌تبع آن اصطلاحات عرفانی به شعر فارسی توسط وی، روزنهٔ تازه‌ای در شعر فارسی و غزل که نوع ادبی موردبحث این مقاله است، ایجاد کرد. همچنین، رواج تصوف در این دوره، در گسترش و تحول قالب غزل محل مداقّه است. ذبیح‌الله صفا (۱۴۰۱: ج۲۶/۱) بر این باور است که: «یکی از وجوه حمیّت صوفیه در عهد موردمطالعهٔ ما (قرن پنجم و ششم) توجهی است که آنان برای بیان عقاید خویش به غزل کرده‌اند. این توجه، علی‌الخصوص از اوایل قرن ششم شدت یافت و با ظهور سنایی تحول‌های عارفانه در ادبیات پیدا شد» (صفا، ۱۴۰۱: ج۲۶/۱). شمیسا نیز، رواج عرفان را جزو تحولات غزل برمی‌شمارد: «رواج غزل در قرن ششم، مقارن اوج تصوف است و چنان‌که واضح است، یکی از بهترین قالب‌های شعری برای بیان اندیشه‌های عرفانی همین غزل است؛ زیرا مضامین عرفانی در حقیقت، تعبیر و تفسیری از اشعار عاشقانه بوده‌است» (شمیسا، ۱۳۶۹: ۷۳). با توجه به آنچه گفته شد، پایه‌های غزل در قرن ششم استوار شده و اندک‌اندک تکامل پیدا کرد و در قرن هفتم و هشتم به اوج خود رسید. در این میان گونه‌های مختلف غزل، موردتوجه شاعران عارف برای بیان مفاهیم عمیق عرفانی قرار گرفت. یکی از گونه‌های مورد استقبال غزل، «غزل-روایت» است که در زیرمجموعهٔ شعر روایی نیز قرار دارد. «اشعار روایی، اشعاری است که وقایع تاریخی، سرگذشت‌ها، قصّه‌ها، اوضاع‌واحوال را حکایت می‌کند» (عبادیان، ۱۳۸۹: ۵۴). این نوع غزل، در ابتدای پیدایش به فضاسازی‌ها و تصویرپردازی‌های موجود در برخی تغزّل‌ها محدود می‌شد. «امّا با گذشت زمان، موضوعات گوناگونی نظیر مضامین اخلاقی، عرفانی، اجتماعی، تاریخی، مذهبی و... نیز در آن‌ها رواج یافت» (وحدانی‌فر و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۹۷). آوردن داستان در میان غزل، «نخست در شعر عطّار و سپس، در اشعار مولانا به‌صورت گسترده مشاهده می‌شود که این داستان‌ها گاهی به‌صورت نقل‌قول و گاهی به شیوهٔ گفت‌وگو بیان شده‌است» (صبور، ۱۳۷۰: ۲۳۸-۲۳۷). غزل‌های عرفانی عطّار و مولانا نه‌تنها به دلیل مضامین عمیق عرفانی و اخلاقی، بلکه به سبب بهره‌گیری از عناصر روایی و نمایشی، قابلیت‌هایی فراتر از شعر کلاسیک از خود نشان می‌دهند. غزل-روایت‌های این دو شاعر بزرگ، سرشار از داستان‌های کوتاه، گفت‌وگوهای معنادار، شخصیت‌های نمادین و تصاویر بصری‌اند که می‌توانند همچون متون نمایشی عمل کنند. در این میان، ارتباط میان تجربه‌های روحانی و ظرفیت‌های هنری این آثار، زمینه‌ای مناسب برای تحلیل و اقتباس آن‌ها در قالب نمایشنامه ایجاد کرده‌است. چراکه این غزل‌ها، از عناصر داستانی متعددی همچون شخصیت‌پردازی، پیرنگ، نمادها و کشمکش بهره گرفته و روایت‌های عرفانی را در بستر زبانی هنری و جذاب ترسیم می‌کنند.

۱-۱. بیان مسئله

ادبیات عرفانی فارسی با تأکید بر مضامین معنوی و تجربیات شهودی، بستری پویا برای بازنمایی ارزش‌های انسان‌گرایانه و الهی بوده‌است. در این میان، عطار نیشابوری و مولوی، به‌عنوان دو چهرهٔ برجسته، توانسته‌اند این مضامین را در قالب غزل و به‌ویژه

غزل‌روایت‌ها با عمق و غنای خاصی ارائه دهند. عطار به‌عنوان پیشرو در روایت‌پردازی غزل، ساختارهای بدیع و منظمی برای بازگویی سلوک عرفانی ارائه کرده که بر شاعران بعد از خود تأثیرات عمیقی گذاشته‌است. مولوی با الهام از این ساختارها، غزل–روایت‌هایی خلق کرده که ازلحاظ عمق فلسفی و پیچیدگی عرفانی، فراتر از الگوهای موجود زمان خود هستند. با وجود تحقیقات متعدد در زمینهٔ تحلیل جنبه‌های عرفانی و زبانی اشعار عطار و مولوی، بررسی تطبیقی عناصر داستانی در غزل–روایت‌های این دو شاعر کمتر موردتوجه قرار گرفته‌است. در همین راستا، پرسش اساسی این است که مولوی چگونه توانسته با اثرپذیری از روایت‌پردازی عطار، غزل را به بستری برای بیان پیچیده‌ترین مضامین عرفانی تبدیل کند؟ همچنین تا چه حد این تأثیرات منجر به نوآوری‌های زبانی و محتوایی در غزلیات شمس شده‌است؟ به همین منظور، نگارندگان در این مقاله، به دنبال بررسی تطبیقی عناصر داستانی در غزل–روایت‌های عطار و مولوی هستند تا ضمن روشن کردن شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختاری و محتوایی، به تحلیل چگونگی بازآفرینی خلاقانهٔ روایت‌های عطار در اشعار مولوی بپردازند. برای پیشبرد چنین امری، تمامی غزل–روایت‌های شاعران مذکور را موردبررسی قرار داده‌ایم. طبق بررسی‌های صورت‌گرفته، تعداد غزل–روایت‌های عطار ۲۲ و غزل–روایت‌های مولانا ۲۳ غزل است. این غزل–روایت‌ها عمدتاً در دیوان دو شاعر، به چهار صورت آمده است: الف. غزل‌هایی که روایت در چند بیت اول است و بیت‌های بعدی حالت روایی ندارند؛ ب. غزل‌هایی که روایت در وسط غزل آمده است و بیت‌های آغازین و پایانی غزل، روایی نیستند؛ ج. غزل‌هایی که فقط بیت‌های پایانی حالت روایی دارند؛ د. غزل‌هایی که از بیت نخست تا بیت آخر حالت روایی دارند. ما در پژوهش حاضر، تنها غزل–روایت‌های گونهٔ آخر را انتخاب و بررسی کرده‌ایم.

۱-۲. ضرورت و اهداف تحقیق

ادبیات عرفانی فارسی به‌عنوان یکی از گنجینه‌های فرهنگی بسیار غنی، همواره از پیچیدگی‌های معنوی و ساختارهای هنری برخوردار بوده‌است. غزل‌روایت‌های عطار و مولوی به‌عنوان دو نمونهٔ برجسته، نمایانگر تحول و تکامل فرم و محتوا در ادبیات فارسی هستند. بااین‌حال، مطالعات پیشین عمدتاً به بررسی مفاهیم عرفانی و زبانی این آثار پرداخته و عناصر داستانی که بخش مهمی از ساختار این غزل‌ها را تشکیل می‌دهد، کمتر موردتوجه قرار گرفته‌اند. تحلیل و بررسی تطبیقی عناصر داستانی در غزل–روایت‌های عطار و مولوی، علاوه بر پر کردن شکاف مطالعاتی، می‌تواند به شناخت بهتر از چگونگی تعامل این دو شاعر کمک کند. این پژوهش همچنین فرصتی است برای درک عمیق‌ترِ الف. شناسایی و تحلیل عناصر داستانی در غزل–روایت‌های عطار و مولوی (بررسی مؤلفه‌هایی همچون شخصیت‌پردازی، پیرنگ، کشمکش، نمادها، زمان و مکان، و زاویه دید در غزل‌های این دو شاعر)؛ ب. بررسی تطبیقی روایت‌پردازی عطار و مولانا (تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌ها در به‌کارگیری عناصر داستانی و نحوهٔ تأثیرپذیری مولوی از عطار در بازآفرینی روایات عرفانی)؛ ج. ارائهٔ الگویی برای مطالعهٔ تطبیقی در ادبیات عرفانی (ارائه چهارچوبی نوین برای تحلیل عناصر داستانی در سایر آثار عرفانی فارسی و بهره‌گیری از این رویکرد در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی). با این تفاصیل، تحقیق حاضر بر آن است که با واکاوی عمیق غزل‌روایت‌های عطار و مولوی، دریچه‌ای نو به فهم این شاهکارهای ادبی گشوده و بستری برای پژوهش‌های آینده در این حوزه فراهم آورده و جنبه‌های نمایشی این آثار را آشکار کند. هدف نهایی آن نیز، ارائهٔ دیدگاهی تازه به متون ادبی کلاسیک و کشف ظرفیت‌های نمایشی آن‌ها در زمینه‌های خلاقانهٔ معاصر است.

۱-۳. سؤال و روش تحقیق

مقالهٔ حاضر با روش کتابخانه‌ای و جمع‌آوری اطلاعات از غزل‌های عطار و مولانا صورت گرفته که در این راستا، ۲۲ غزل–روایت از عطار و ۲۳ غزل–روایت از مولانا مورد واکاوی قرار گرفته‌است تا به شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی، در پی یافتن پاسخ به پرسش‌های زیر باشیم:

۱. غزل-روایت‌های عطار و مولانا ازنظر ساختاری چگونه هستند؟
۲. چه شباهت‌هایی میان عناصر داستانی غزل-روایت‌های عطار و مولانا به چشم می‌خورد؟
۳. تفاوت‌هایی که در به‌کارگیری عناصر داستانی در غزل-روایت‌های عطار و مولانا مشاهده می‌گردد به چه صورت است؟

۱-٤. پیشینهٔ تحقیق

در راستای پیشینهٔ پژوهش حاضر، تاکنون تحقیق جامعی با عنوان «بررسی مقایسه‌ای و تحلیل عناصر داستان در غزل-روایت‌های عطّار و مولانا» مشاهده نشده‌است. بااین‌حال مطالعات و تحقیقات معدودی در زمینهٔ غزل روایی انجام گرفته‌است که از آن میان، می‌توان فهرست‌وار اشاره کرد به:

۱. پورنامداریان در مجموعه‌مقالات خود دربارهٔ اندیشه‌های عرفانی عطار با عنوان *دیدار با سیمرغ* (۱۳۷۵)، برای اولین بار در مقالهٔ «سیری در یک غزل عطار»، یک غزل را از جنبهٔ روایی و ساختار داستانی آن بررسی کرده‌است.

۲. طاهری در مقاله‌ای با عنوان «نقد و تحلیل ساختارگرایانه غزل-روایت‌های عطار» (۱۳۸۲)، به بررسی غزل‌های عطار ازنظر «همنشینی» و «جانشینی» با نگاهی انتقادی پرداخته‌است. نویسنده در بسیاری از موارد، انتقادهایی ازنظر ساختارگرایی روایی بر غزلیات عطار وارد کرده‌است.

۳. توکلی در پژوهشی با عنوان «تداعی قصه و روایت مولانا» (۱۳۸۳)، به بررسی سبک روایتگری در غزل‌های داستانی مولانا پرداخته‌است که در این پژوهش گاهی به شباهت‌هایی که در روایت‌های مولانا و عطار وجود دارد نیز اشاراتی شده که این شباهت‌ها بیشتر ازنظر مضامین موردتوجه قرار گرفته تا ازنظر ساختار روایی.

۴. حقیقی و حسن‌لی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ساختار غزلی روایی از غزلیات شمس» (۱۳۸۷)، به بررسی یک غزل از مولانا پرداخته‌اند و آن را ازنظر ساختار روایی موردبررسی قرار داده‌اند، درحالی‌که در پژوهش حاضر، ۲۳ غزل-روایت از مولانا موردبررسی قرار گرفته‌است.

۵. گراوند و حمیدی در مقدمه مقاله‌ای با عنوان «قصه‌پردازی مولانا در غزل» (۱۳۸۷)، به بررسی تعداد قصه‌ها در غزلیات سنایی و عطار و مولانا پرداخته‌اند. نویسندگان در بخشی از مقاله معتقدند که: «عطار در قصه‌پردازی، خصوصاً قصه‌پردازی در غزل، سلف بلافصل مولانا به حساب می‌آید و تعداد غزل‌های وی که دارای قصه هستند چشمگیرتر از مولاناست؛ حدود ۹۰۰ غزل و مجموعاً ۳۷ قصه تقریباً هر ۲۴ غزل یک قصه که ازنظر تعداد و بسامد بیشتر از غزل قصه‌های مولاناست (۹۱ قصه در ۳۲۰۰) در هر ۳۶ غزل یک قصه. امتیاز مولانا بر عطار آن است که عطار عموماً قصه‌های رمزی را در غزلیات آورده‌است و فقط دو قصه تمثیلی دارد. درحالی‌که مولانا از گونه‌های مختلف قصه‌های تمثیلی بهره گرفته‌است و قصه‌های رمزی وی نیز دارای تنوع بیشتری است. علاوه بر این، عطار در هر غزل یک قصه آورده است. درحالی‌که مولانا در یک غزل گاه دو یا سه قصه نیز آورده‌است. در غزلیات سنایی تعداد قصه‌ها اندک است و معمولاً ساختار داستانی آن‌ها هم ضعیف است؛ مجموعاً ۷ قصه در غزل‌های شماره ۷۹، ۸۱، ۸۴، ۹۷، ۲۳۶، ۳۵۸، ۳۷۳.» با بررسی تعداد ۹۱ قصه‌ای که نویسندگان مقاله درباره مولانا شمرده بودند و احصای قصه‌ها و طبقه‌بندی آن‌ها به ۲۳ غزل-روایت در مولانا رسیدیم.

۶. گراوند در اثری با عنوان *بوطیقای قصه در غزلیات شمس* (۱۳۸۸)، به‌صورت کلی به بررسی ریخت‌شناسی داستان‌های غزلیات شمس پرداخته‌است. وی در این کتاب که در ۶ فصل تدوین شده، داستان‌های مولانا را ازنظر ریخت‌شناسی و ظاهر داستانی مورد واکاوی قرار داده که بیشتر قصه‌های کوتاه را مدنظر داشته‌است.

۷. ارجی در پژوهشی با عنوان «پیوست‌ها و گسست‌های ساختاری در غزل مولانا» (۱۳۸۸)، بیشتر به بررسی غزل‌های مولانا ازنظر محور افقی خیال پرداخته و جنبه‌های موسیقیایی غزل مولانا را موردبررسی قرار داده‌است.

۸. طاهری، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی که در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی از آن دفاع نموده (۱۳۹۰)، تعداد ۲۴ غزل–داستان از غزلیات شمس را انتخاب کرده‌است.

۹. وحدانی‌فر و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل ساختاری غزل–روایت‌های سعدی» (۱۳۹۵)، به بررسی و تحلیل ساختاری غزل–روایت‌های سعدی پرداخته و عناصر متغیّر از نوع حکایت را در غزلیات سعدی موردبررسی قرار داده‌اند. همان‌گونه که پیداست این تحقیق در غزل‌های سعدی به انجام رسیده و با پژوهش حاضر کاملاً متفاوت است.

با توجه به پیشینه‌های بیان‌شده و توضیحاتی که دربارهٔ آن‌ها ارائه شد، می‌توان اذعان کرد که این پژوهش، جامعیت بیشتری دارد و تمامی غزل–روایت‌های عطار و مولانا را ازنظر ساختاری موردبررسی قرار داده و به‌صورت تطبیقی به نقاط مشترک و متفاوت آن‌ها پرداخته‌است؛ و نکته مهم‌تر آنکه در این مقاله، با توجه به جامعهٔ آماری مشوشی که در شمارش تعداد غزل–روایت‌های عطار و مولانا وجود داشت، پژوهندگان با دقت نظر و برای چندین بار، تعداد غزل–روایت‌های هر دو دیوان را شمارش کرده و به نتیجهٔ ۲۲ غزل–روایت در عطار و ۲۳ غزل–روایت در مولانا رسیده‌اند. نحوهٔ انتخاب جامعهٔ آماری مقاله نیز در قسمت پایانی بخش بیان مسئله توضیح داده شده‌است.

۲. بحث و بررسی

غزل‌های عطار و مولانا به‌طور خاص به‌واسطهٔ بهره‌گیری از روایت، متمایز می‌شوند. این روایت‌ها اغلب از طریق بیان داستان‌های کوتاه یا استفاده از عناصر تمثیلی شکل می‌گیرند که به این غزل‌ها، غزل‌های روایی گفته می‌شود. آوردن داستان در میان غزل را صبور در کتاب *آفاق غزل فارسی*، این‌گونه توضیح می‌دهد: «نخست در شعر عطّار و سپس، در اشعار مولانا به‌صورت گسترده مشاهده می‌شود که این داستان‌ها گاهی به‌صورت نقل‌قول و گاهی به شیوهٔ گفت‌وگو بیان شده‌است» (صبور، ۱۳۷۰: ۷۹۸). تحلیل عناصر داستانی در غزل‌روایت‌های عطار و مولوی نیازمند درک عمیقی از مبانی نظری مرتبط با روایت‌شناسی و داستان‌پردازی است. داستان‌پردازی از بدو خلقت انسان با انسان همراه بوده‌است و در طول سالیان متمادی، فقط شیوه‌ها و شگردهای آن تغییر کرده‌است. تعاریف زیادی از داستان‌پردازی وجود دارد که گاهی تضاد معنایی باهم دارند. ولی داستان‌گویی در متون کهن ادبیات فارسی با واژه‌های بسیاری مترادف خوانده شده‌است؛ واژه‌هایی مانند قصه، حکایت، مثل، سرگذشت‌نامه، افسانه و... چنانچه در این‌باره پورنامداریان می‌گوید: «در زبان فارسی انواع گوناگون داستانی، هر یک نامی جدا و خاص خود ندارد و کلمات داستان، قصه، حکایت، مثل و تمثیل اغلب مترادف یکدیگر به کار می‌رود. در زبان‌های اروپایی، این انواع تا اندازه‌ای از یکدیگر تفکیک شده‌است» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۱۴). روایت‌شناسی به مطالعهٔ ساختار و عملکرد روایت در متون ادبی می‌پردازد. محمدپور در کتاب *بوطیقای روایت*، این‌چنین تعریف می‌کند که: «روایت‌شناسی به مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان‌گویی) و ساختار پیرنگ است» (محمدپور، ۱۴۰۲: ۱۷). پیشینهٔ علم روایت‌شناسی به ارسطو برمی‌گردد. ارسطو در کتاب *بوطیقا*، «میان بازنماییِ یا محاکات یک ابژه توسط راوی و بازنماییِ آن توسط شخصیت‌ها تمایزی قائل شد و این اولین قدم در عرصهٔ روایت‌شناسی به شمار می‌رود» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۴۹). علم روایت‌شناسی دارای سیری تکاملی است و بعد از ارسطو آثار انسان‌شناس ساختارگرای فرانسوی «لوی اشتراوس» دربارهٔ اسطوره‌ها، تأثیر شگرفی در نظریه‌های روایت‌شناسی به جا گذاشت و «او نشان داد که ساختارهای روایی اسطوره‌های منفرد به ساختار کلی و جامعی

مربوط می‌شود که پی‌ریزندهٔ همهٔ آن‌ها است» (همان: ۱۵۵). ولادیمیر پراپ، فرمالیست روسی از دیگر شخصیت‌های مطرح در تکوین روایت‌شناسی است. «او کوشش نمود تا عناصر روایی مشترک در همهٔ قصه‌های عامیانه را به روشی مشابه با شیوهٔ لوی اشتراوس تعریف یا به تعبیر خود، ریخت‌شناسی کند» (پین، ۱۳۸۳: ۳۰۲). بعدها محققان سرشناسی مانند «تزوتان تودوروف»، «ژرار ژنت»، «رولان بارت» و «فردریک جیمسون» در پیشبرد این علم نقش قابل‌توجهی را بازی کردند. همچنین، عناصر داستانی مانند شخصیت، پیرنگ، زمان، مکان، زاویه دید، کشمکش، موتیف و پایان‌بندی داستان از مؤلفه‌های اساسی روایت هستند. گراوند معتقد است: «در هر داستانی، عناصر بسیاری وجود دارد، مثل شخصیت، حادثه یا کنش، زاویهٔ دید و راوی، صحنه یا زمینه (زمان و مکان)، درون‌مایه، مضمون، حقیقت‌نمایی، گفت‌وگو، توصیف، لحن، اتمسفر و فضا و رنگ، سبک و نماد» (گراوند، ۱۳۸۸: ۱۶). در غزل-روایت‌های عطار و مولوی، این عناصر با تأکید بر بیان مفاهیم عرفانی، گاه به‌صورت آشکار و گاه ضمنی حضور دارند. بدیع‌الزمان فروزانفر، غزلیات عطار را به سه دسته تقسیم می‌کند: «۱. عادی و معمولی، ۲. عرفانی، ۳. قلندری» (فروزانفر، ۱۳۵۳: ۱۶). بیش‌تر غزل‌های عطار، از ساختار روایی بهره می‌برند. چنانچه می‌توان گفت که اولین شاعری که به‌طور جدی غزل روایی را شیوهٔ خود در غزل قرار داده، عطار است. این روایت‌ها که اغلب حکایت‌های کوتاه یا مضامین نمادین را دربر دارند، با زبانی ساده و درعین‌حال پرمعنا به خواننده ارائه می‌شوند. ویژگی‌های برجستهٔ این غزل‌ها عبارت‌اند از: حضور شخصیت‌های نمادین، کاربرد تمثیل و نماد و وحدت معنایی در میان ابیات. مولانا نیز، با الهام از سنایی و به‌ویژه عطار، روایت را به عنصری محوری در غزل‌های خود تبدیل کرده‌است. غزل‌های مولانا گاه با داستان‌پردازی آغاز می‌شوند و سپس به تعمق‌های عرفانی می‌رسند. او روایت را با زبان موسیقیایی و شورانگیز خود ترکیب کرده و غزلیاتی پدید آورده که تأثیری عمیق بر ادبیات فارسی داشته‌است. در دیوان عطار ۲۲ غزل روایی و در کلیات شمس ۲۳ غزل روایی آمده‌است.

۲-۱. عناصر داستان

روایت و داستان‌پردازی در ادبیات نشانگر آن است که روایت برای مقصود شاعر یکی از برجسته‌ترین نوع‌ها است، چراکه با زندگی و حس‌های انسان وابستگی تمام دارد. به نظر اسکولز: «زندگی سلسله‌ای از حس‌ها، کنش‌ها، افکار و رخدادهایی هستند که با زبان درصدد رام کردنشان هستیم» (اسکولز، ۱۴۰۱: ۸). همچنین روایت دربرگیرندهٔ تمام ابعاد زندگی است. پارسی‌نژاد در کتاب *ادبیات داستانی* می‌گوید: «ادبیات دارای قالبی است که می‌تواند بیش‌تر ابعاد زندگی و جهان هستی را در خود نمایان سازد و دربارهٔ آن سخن بگوید و آن‌ها را مورد ارزیابی قرار دهد. هیچ گونهٔ ادبی، چون داستان، قادر به تصویرگری جهان هستی با تمام ابعاد وجودی‌اش نیست» (پارسی‌نژاد، ۱۳۹۷: ۱۰). در تعریف عناصر داستان اختلاف‌نظر بسیار است ولی قدر مشترک تمام تعریف‌ها این است که عناصر داستان به اجزای بنیادین تشکیل‌دهندهٔ داستان می‌گویند. از مهم‌ترین عناصر داستانی که در تمام تعریف‌ها بدان‌ها اشاره شده‌است می‌توان به شخصیت‌پردازی، پیرنگ، تضاد، زاویهٔ دید، دیالوگ، فضا، شخصیت، نماد و پایان‌بندی اشاره کرد. برای درک سویه‌های روایت و دریافت معنی در غزل-روایت‌های عطار و مولانا چند نکته را باید مدنظر داشت؛ نکاتی از قبیل شروع و پایان داستان، تفکیک شخصیت‌ها، توجه به پیرنگ، در نظر گرفتن کنش داستان و غیره. درحقیقت با دانستن این موارد، حرکت به‌سوی معنای روایت برای مخاطب آسان‌تر می‌گردد. همچنین علت اینکه داستان ما را مجذوب می‌کند این است که: «هم شبیه زندگی است و هم نیست. وقتی داستانی را می‌خوانیم، هم درکش می‌کنیم و هم از آن لذت می‌بریم؛ دو جزء تفکیک‌ناپذیر» (اسکولز، ۱۴۰۱: ۳۰). به همین منظور، عناصر داستانی تمام غزل-روایت‌های عطار و مولانا در این مقاله به‌تفکیک بررسی خواهند شد.

۲-۱-۱. شخصیت‌پردازی

شخصیت‌ها ستون فقرات هر داستان هستند. «ازآنجاکه هرگز اثر ادبی بدون شخصیت نوشته نشده و خلق چنین اثری نیز امکان‌پذیر نیست، پس شخصیت را باید از پایه‌هایی دانست که ساختمان یک اثر روی آن بنا می‌شود» (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۱۷). نویسنده از طریق گفتار، رفتار، افکار و روابط شخصیت‌ها، ویژگی‌های آن‌ها را آشکار می‌کند. شخصیت‌پردازی (Characterization) یکی از مهم‌ترین عناصر داستان است که به فرایند خلق و معرفی شخصیت‌ها در داستان اشاره دارد. در شخصیت‌پردازی، نویسنده تلاش می‌کند ویژگی‌ها، انگیزه‌ها، باورها و رفتار شخصیت‌ها را به‌گونه‌ای تصویر کند که خواننده بتواند آن‌ها را درک و با آن‌ها ارتباط برقرار کند «تقریباً تمام داستان‌ها در گسترش طرح و ارائه تم خود از شخصیت‌های داستانی یاری می‌جویند» (یونسی، ۱۳۶۵: ۲۶). انواع شخصیت‌ها در داستان عبارت‌اند از: شخصیت اصلی (Protagonist) که محوری‌ترین نقش داستان را ایفا می‌کند و اغلب با چالش‌ها و کشمکش‌های اصلی مواجه است. این شخصیت معمولاً تغییر و تحول را تجربه می‌کند. شخصیت ضدقهرمان (Antagonist) شخصیت یا نیرویی است که در مقابل شخصیت اصلی قرار می‌گیرد و موانعی برای او ایجاد می‌کند. این نقش ممکن است فرد، جامعه، طبیعت، یا حتی یک تضاد درونی باشد. شخصیت‌های ایستا (Static Characters) شخصیت‌هایی هستند که در طول داستان تغییر نمی‌کنند و ثابت می‌مانند. شخصیت‌های پویا (Dynamic Characters) شخصیت‌هایی هستند که در طول داستان دچار تغییر یا تحول می‌شوند. شخصیت نمادین (Symbolic Characters) شخصیتی است که نماینده یک مفهوم، ایده یا ارزش خاص است. در بررسی انواع شخصیت در غزل–روایت‌های عطار و مولانا نکتهٔ جالب‌توجهی که می‌توان بدان اشاره نمود، استفاده این دو شاعر بزرگ از تمام انواع شخصیت‌پردازی است. در غزل‌های عطار بیشتر شخصیت‌ها ایستا و نمادین هستند، ولی در غزل‌های مولانا بیشتر شخصیت‌ها پویا و نمادین‌اند. در هر دو شاعر شخصیت‌های اصلی و ضدقهرمان آمده‌است. در جدول زیر تمام شخصیت‌ها به‌صورت مجزا و تفکیک‌شده در ۲۲ غزل–روایت عطار و ۲۳ غزل روایت مولانا آمده‌است. براساس بسامد می‌توان به شخصیت‌های: شیخ، ترسابچه، پیر، عاشق، سالک، معشوق و... توجه نمود.

جدول ۱: شخصیت‌ها

عطار	شخصیت‌ها	مولانا	شخصیت‌ها
غزل ۱۷	شیخ (راوی)/ خراباتی/ جانان	**غزل ۲۷**	خواجه/عاشقان/خداوند/مولانا (راوی)
غزل ۷۲	وشاق اعجمی/ پیر/ راوی	**غزل ۳۲**	عاشق (راوی)/ شاه (معشوق)
غزل ۷۳	سیمبر/ زاهد (راوی)	**غزل ٦۹**	عاشق (راوی)/ معشوق
غزل ۸۹	ترسابچه/ عطار (راوی)	**غزل ۱۱۷**	شمس تبریزی/ مولانا (راوی)
غزل ۱۰۱	پیر یا عطار (راوی)/ رندان خرابات	**غزل ۱۳۱**	مولانا (راوی)/ معشوق الهی / ساقیان سیمبر
غزل ۱۵۹	پیر/ یار/ عطار (راوی)	**غزل ۱۵۲**	جانان/ ترک و هندو/ هوشیاران مست/ صوفی و مقامر/ مولانا
غزل ۲۱۰	عاشق (راوی)/ ترسابچه	**غزل ۳۲۱**	خواجه/جالینوس/ شمس/مولانا (راوی)
غزل ۲۵۱	پیر/ مردم	**غزل ٦٤۹**	سالک (راوی)/ماه/بحر/شمس تبریزی
غزل ۲۵۷	پیر/ مدعیان	**غزل ۷۳۲**	سالک (راوی)/مطرب/عقل باتدبیر/ پیرمرد روحانی/ آهو/ شمس
غزل ۲٦٦	پیر/ عشق/ عطار	**غزل ۸۷۳**	سالک (راوی)/ دلبر/ شیر و روباه

عطار	شخصیت‌ها	مولانا	شخصیت‌ها
غزل ۳۹۷	ترک مست هشیار/ عطار	غزل ۱۰۳۳	عاشق (راوی)/معشوق/رقیب کافر زلف
غزل ٤٠٥	پیر/ رند خراباتی/ دل	غزل ۱۰۹۵	عاشق (راوی)/ نگار (معشوق)
غزل ٤٤٦	ترسابچه/ دل/ سالک (راوی)	غزل ۱۱۷۰	عاشق (راوی)/ شاه کریم/ یتیم و خانواده مفلس/ لشکر شاه
غزل ٤٤٧	سالک (راوی)/ پیرخرابات/ دل	غزل ۱۲۳٦	عاشق (راوی)/ معشوق
غزل ٥٤٢	ترک قلندر/ عاشق (راوی)	غزل ۱۲٤٦	عاشق (راوی)/ ساقی/ بولهب و بوهریره
غزل ۷۱۹	ترک قلندر/ عاشق (راوی)	غزل ۱۳۱٤	عاشق (راوی)/ معشوق
غزل ۷۳٦	ترسابچه/پیر/ عطار/عاشق (راوی)	غزل ۱۳۳٥	عاشق (راوی)/ معشوق
غزل ۷٥٦	عاشق (راوی)/ ترسازاده/ عطار	غزل ۱٥٥۸	عاشق (راوی)/ دل
غزل ۷٦۷	عاشق (راوی)/ یار	غزل ۱۸٥٥	مولانا (راوی)/ سواد (عشق)
غزل ۷۹٦	ترسابچه/ پیر ما/ عطار (راوی)	غزل ۱۹٥٦	مولانا (راوی)/ماه سیمین تن/همای/شمس
غزل ۸۲۲	ترسابچه/ پیر / عطار (راوی)	غزل ۲۰۹۲	دلبر/ مولانا (راوی)/ اسحاق و جرجیس
غزل ۸۳۱	ترسابچه/ پیر ما/ عطار (راوی)	غزل ۲۲۳۱	عشق/عاشق/افلاطون عقل/خلق خفته

با توجه به جدول فوق در غزلیات عطار، شخصیت‌ها غالباً ایستا و نمادین هستند. شخصیت‌های ایستا در طول روایت تغییری نمی‌کنند و بیشتر به‌عنوان نمایندگان مفاهیم یا اصول ثابت عرفانی به کار می‌روند. درمقابل، مولانا با استفاده از شخصیت‌های پویا، روایت‌های خود را غنی‌تر و پیچیده‌تر می‌کند. شخصیت‌های پویا در طول داستان دچار تغییر و تحول می‌شوند و این تغییرات اغلب نمایانگر مسیر سلوک عرفانی است. این تفاوت در شخصیت‌پردازی به نگرش فلسفی و عرفانی دو شاعر مرتبط است. عطار بر آموزه‌هایی تأکید دارد که ماهیتی فرازمانی و ثابت دارند و ازاین‌رو، شخصیت‌های او بیشتر تمثیلی و نمادین هستند، اما مولانا به فرایند کشف و تغییر باور دارد. حقیقت برای او در تحول و پویایی انسان نهفته‌است و به همین دلیل شخصیت‌هایش مسیرهایی پرپیچ‌وخم را طی می‌کنند. شخصیت‌هایی مانند «پیر»، «عاشق»، و «معشوق» در غزل‌های هر دو شاعر حضور دارند، اما کارکرد آن‌ها متفاوت است. برای مثال، «پیر» در غزل‌های عطار بیشتر نماد خرد ثابت است، درحالی‌که در غزل‌های مولانا، «پیر» گاه به‌عنوان راهنمایی فعال، بخشی از مسیر تحول شخصیت‌های دیگر را هدایت می‌کند.

عطار و مولانا هر دو از شخصیت‌ها به‌عنوان ابزارهایی برای انتقال پیام‌های عرفانی خود بهره می‌گیرند، اما نگاه آن‌ها به حقیقت و روش روایتگری تفاوتی عمیق دارد. عطار با شخصیت‌های ایستا و نمادین، بر جاودانگی و ثبات حقیقت عرفانی تأکید دارد، درحالی‌که مولانا با شخصیت‌های پویا و چندلایه، مسیر پویای کشف و سلوک را به تصویر می‌کشد. این تفاوت نه‌تنها بر درک ما از شخصیت‌پردازی آن‌ها، بلکه بر فهم کلی از فلسفه عرفانی هر یک نیز تأثیرگذار است.

۲-۱-۲. پیرنگ

پیرنگ رشته رویدادها و حوادثی است که در داستان رخ می‌دهد و به آن انسجام و ساختار می‌بخشد. پیرنگ شامل گره‌افکنی (Conflict)، اوج داستان (Climax) و گره‌گشایی (Resolution) است. میر صادقی در کتاب *عناصر داستان*، پیرنگ را این‌گونه تعریف می‌کند: «پیرنگ، وابستگی موجود میان حوادث داستان را به‌طور عقلانی تنظیم می‌کند... این مجموعه وقایع و حوادث با رابطهٔ علت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتب شده‌است» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۶). پیرنگ در روایت سه

وظیفهٔ عمده دارد: الف. ایجاد جذابیت در روایت: چنانچه پیرنگ قوی خواننده را به دنبال خود می‌کشاند؛ ب. منسجم کردن داستان: حوادث داستان به شکلی منطقی به هم مرتبط می‌شوند؛ ج. پیشبرد پیام داستان: به نویسنده کمک می‌کند تا پیام یا موضوع اصلی داستان را بهتر منتقل کند. در غزل–روایت‌های عطار و مولانا، پیرنگ‌ها به‌صورت خطی پیش می‌رود و دارای سه بخش اصلی است (آغاز، میانه و پایان). در جداول زیر، نخست پیرنگ‌ها یا طرح روایت‌های عطار و سپس مولانا بررسی و پس از آن، پیرنگ‌ها در هر غزل به‌صورت مستقل بررسی شده‌است:

جدول ۲: پیرنگ در غزل‌های عطار

عطار	آغاز	میانه	پایان
غزل ۱۷	راوی تصمیم می‌گیرد به خرابات برود و اهل آنجا را به توبه و طاعات دعوت کند.	مواجهه راوی با خراباتی، گفتگو میان آن دو، و نقد زهد خشک توسط خراباتی.	تحول راوی پس از نوشیدن شراب و رسیدن به آگاهی.
غزل ۷۲	ورود وشاق به میان خرقه‌پوشان که با رفتار و ظاهر غیرمعمول توجه همه را جلب می‌کند.	ضربه‌ای که وشاق با دشنه به پیر می‌زند، نقطه عطف داستان است.	پیر پس از تحولات درونی، به مرحله‌ای از خلوص و فنا می‌رسد.
غزل ۷۳	سیم‌بر در نیمه‌شبی، با رفتار و گفتار خود زاهد را تحت تأثیر قرار می‌دهد.	سیم‌بر با دادن جام شراب عشق، زاهد را به مسیری متفاوت می‌کشاند	زاهد پس از عبور از خودبینی، به مرحله‌ای از خلوص و تواضع می‌رسد.
غزل ۸۹	ورود ترسابچه و بیان آشکار دین و عشق او.	گفت‌وگوی بین راوی و ترسابچه، درباره ماهیت دین، عشق، فنا، و بقاست.	عطار از عظمت این راه آگاه می‌شود که این مسیر، فراتر از ظرفیت اوست.
غزل ۱۰۱	توصیف خرابات به‌عنوان مکانی که پر از رندان مست و فارغ از قیدهای دنیوی است.	پیر وارد خرابات می‌شود، مرقع را می‌درد، زنار می‌بندد، و از زهد روی‌گردان می‌شود.	پیر در تاریکی به وحدت وجود می‌رسد و از دوگانگی‌های معمول رها می‌شود.
غزل ۱۵۹	پیر تصمیم می‌گیرد بار دیگر به خرابات برود.	پیر در جمع اوباش خرابات قرار می‌گیرد، شراب می‌نوشد، و دل از دست می‌دهد.	پیر اعلام می‌کند که مانند منصور حلاج، «اناالحق» گفته و آماده رفتن به دار است.
غزل ۲۱۰	راوی با ورود ناگهانی ترسابچه به زندگی‌اش، دچار تحول می‌شود.	عاشق، تحت تأثیر عشق معشوق، به‌سوی بتخانه و دوری از مسلمانی کشیده می‌شود.	عاشق پس از رهایی از خودی و هویت فردی، به نوعی از شناخت می‌رسد.
غزل ۲۵۱	پیر سحرگاهان از خواب برمی‌خیزد و به‌سوی خرابات و حلقه زنار می‌رود.	پیر با نوشیدن شراب عشق، از تعلقات دنیوی و قواعد اجتماعی و دینی رهایی می‌یابد.	پیر در مواجهه با قضاوت‌های مردم، خود را به‌طور کامل تسلیم عشق می‌کند.
غزل ۲۵۷	پیر خرقه زهد را می‌سوزاند، وارد دیر مغان می‌شود، و به شراب عشق روی می‌آورد.	رفتار پیر باعث مخالفت و واکنش شدید جامعه و مدعیان می‌شود.	پیر با نوشیدن شراب عشق و رها کردن وابستگی‌ها، به حقیقت مطلق دست می‌یابد.
غزل ۲٦٦	پیر از صومعه فرار می‌کند و به میخانه وارد می‌شود.	پیر در میخانه و در جمع دردی‌کشان دچار تحول می‌شود و عقل و دل او به هم می‌ریزند.	در این لحظه، عقل گریزان می‌شود و دل به‌طور کامل در اختیار عشق قرار می‌گیرد.
غزل ۳۹۷	ترک به جستجوی حقیقت و درک آن می‌پردازد.	در این مسیر با تجربیات تناقض‌آمیز و پیچیده روبه‌رو می‌شود.	این جستجو درنهایت به یک تجربه عمیق و ناباوری منتهی می‌شود.
غزل ٤٠٥	پیر هنگام سحر به راه می‌افتد و از کنار خرابه‌ای عبور می‌کند.	رند، سخنانی عمیق و انتقادی بیان می‌کند که مستقیماً به دل پیر نفوذ می‌کند.	پیر تحت تأثیر سخنان رند، تحولی عظیم را تجربه می‌کند.

عطار	آغاز	میانه	پایان
غزل ٤٤٦	داستان با ورود معشوق (ترسابچه) آغاز می‌شود.	معشوق از سالک می‌خواهد که شراب را با یاد او بنوشد و او را به خاموشی و درون‌گرایی توصیه می‌کند.	سالک پس از نوشیدن شراب عشق، تمامی تعلقات دنیوی و معنوی خود را از دست می‌دهد و به حال فنا و بی‌خویشتنی می‌رسد.
غزل ٤٤٧	سالک با شور و مستی وارد خرابات می‌شود؛ جایی که تحولی در او رخ می‌دهد.	پیر خرابات، سالک را به کنار گذاشتن خرقه، سجاده، و تعلقات دنیوی دعوت می‌کند و او را به درک حقیقت درونی و جستجوی عالم دل تشویق می‌کند.	سالک با پذیرش سخنان پیر، از خود و تعلقات ظاهری رها شده و به‌سوی بی‌نهایت درونی خویش حرکت می‌کند.
غزل ٥٤٢	معشوق (ترک قلندر) به دیدار عاشق می‌آید و با او وصال می‌یابد.	عاشق از لطف و جفاهای معشوق سخن می‌گوید.	عاشق در میان گریه و اشک (مانند شمعی سوزان) متوجه عمق لطف معشوق می‌شود و این تجربه برای او گویی رسیدن به ملک جهان است.
غزل ٧١٩	معشوق با زلف پریشان و جلوه‌ای نورانی به دیدار عاشق می‌آید.	عاشق از معشوق طلب راهنمایی می‌کند و معشوق به او توصیه‌هایی برای فنا، رهایی از خود، و گذر از موانع دنیا ارائه می‌دهد.	عاشق با شنیدن سخنان معشوق، درمی‌یابد که باید از علم و تعلقات دنیوی دست بکشد و فنا را بپذیرد تا به کمال برسد.
غزل ٧٣٦	عاشق با دیدن ترسابچه‌ای زیبا که زلفش شبیه چلیپاست و درس‌های مسیحا را به کمال آموخته‌است، مسحور می‌شود.	پیر صومعه وارد صحنه می‌شود و از خویشتن‌پرستی و ناتوانی خود در درک حقیقت سخن می‌گوید.	عاشق به نقد زهد خشک پرداخته و به شیوه آزادگی و عشق اشاره می‌کند.
غزل ٧٦٧	عاشق در حالت خرابی و تشنگی روحی به دلدار (حقیقت) می‌رسد که او را با شراب عشق سیراب می‌کند.	عاشق شراب را می‌نوشد و در جانش تحولی عظیم رخ می‌دهد؛ تجربه‌ای که او را به شور و اضطرابی عرفانی می‌اندازد.	عاشق در مواجهه با جمال دلدار دچار حیرت و شگفتی می‌شود، حالتی که او را از خویشتن بیرون می‌برد و جهان را پر از حضور حقیقت می‌یابد.
غزل ٧٩٦	ترسابچه‌ای با ویژگی‌های خیره‌کننده (جمال و شکرخندی) وارد صحنه می‌شود و توجه پیر ما را جلب می‌کند.	ترسابچه شراب عشق به پیر می‌دهد و او را به ترک رویه‌های ریایی دعوت می‌کند.	پیر از خود بی‌خود می‌شود، میان خود را به زنار می‌بندد و از قالب زهد و تصوف خارج می‌شود.
غزل ٨٢٢	ترسابچه با ظاهری جذاب و رفتاری آزادانه از دیر بیرون می‌آید و توجه پیر را جلب می‌کند.	ترسابچه پیر را به ترک قیود زاهدانه، پیوستن به دیر، و پذیرش شیوه‌های او دعوت می‌کند.	پیر با پرسشی از خود و ترسابچه، به‌سوی رهایی از خودی و فنا در عشق حرکت می‌کند.

جدول ۳: پیرنگ در غزل‌های مولانا

مولانا	آغاز	میانه	پایان
غزل ۲۷	خواجه‌ای ثروتمند، جبار، و متکبر که خود را برتر از دیگران می‌داند و عاشقان و دین‌داران را به تمسخر می‌گیرد.	او با بلای قضا و عشق روبرو می‌شود و از جایگاه ظاهری خود فرومی‌افتد.	درنهایت، خواجه درک می‌کند که عشق الهی و حقیقت فراتر از تمام ادعاها و غرورهای دنیوی است.
غزل ۳۲	راوی در حالت خواب یا غفلت، شاه را بر راهی معنوی می‌بیند و ساغری از شراب عشق برای او می‌آورد.	شاه، شراب را می‌پذیرد و آن را همچون جان به درون می‌کشد.	راوی شاهد اثری عظیم و معنوی از نوشیدن شراب توسط شاه می‌شود و فضا سرشار از طرب و معنویت می‌گردد.
غزل ٦٩	راوی آرزو می‌کند که معشوق دست او را بگیرد و از پس پرده بر او ظاهر شود.	عاشق با معشوق گفت‌وگو می‌کند، از عشق و نیاز خود سخن می‌گوید، و حتی آماده است خود را قربانی کند.	غزل با حسرت عاشقانه‌ای خاتمه می‌یابد که در آن عاشق خواهان شادمانی و طرب در حضور معشوق است.

مولانا	آغاز	میانه	پایان
غزل ۱۱۷	آغاز داستان، که به کشف حقیقت می‌انجامد.	ابراز عشق و بندگی گوینده نسبت به شمس.	از میان رفتن کبر و کین و فنا شدن گوینده در عشق شمس.
غزل ۱۳۱	گوینده همچون موسی، با شوق دیدار الهی به‌سوی کوه طور می‌رود.	نور و جمال الهی همه‌چیز را فراگرفته و فضای آنجا همچون بهشت می‌شود.	گوینده در محضر معشوق به فنا می‌رسد و از هرگونه خودبینی و گناه توبه می‌کند.
غزل ۱۵۲	معشوق مست و بی‌قرار وارد صحنه می‌شود و مستی و زیبایی او همه را تحت تأثیر قرار می‌دهد.	شخصیت‌ها (ترک، هندو، صوفی، مقامر) هرکدام به گونه‌ای به معشوق واکنش نشان می‌دهند.	درنهایت، همه در برابر معشوق تسلیم شده و به فنا می‌رسند.
غزل ۳۲۱	خواجه از نیمه‌شب گرفتار حالاتی عاشقانه می‌شود که از آسمان آمده‌است.	عشق، فراتر از قوانین عادی بیماری‌ها است و هیچ چاره‌ای ندارد.	با حضور شمس تبریزی به‌عنوان نماد نور الهی، چاره‌ای برای بیماری عاشقانه او وجود دارد.
غزل ٦٤٩	عاشق به‌واسطه جذبه عشق و حقیقت از خود بی‌خود می‌شود.	حقیقت بزرگ‌تر (بحر) آشکار می‌شود و همه‌چیز در آن حل می‌شود.	راوی دوباره به کثرت می‌نگرد اما می‌فهمد که همه‌چیز از بحر آمده و به آن بازمی‌گردد.
غزل ۷۳۲	عقل تلاش می‌کند نظم ایجاد کند، اما در برابر عشق ناتوان است.	راوی از معنای این وقایع می‌پرسد، اما پاسخی روشن نمی‌گیرد.	در پایان، شمس به‌عنوان آگاه مطلق به حالات عاشقان معرفی می‌شود.
غزل ۸۷۳	راوی گمان می‌کند که دلبر خفته‌است و می‌تواند چیزی از او برباید، اما دلبر هشیار است.	معشوق با خنده و حکایتی نمادین، راوی را آگاه می‌کند که حقیقت نمی‌تواند با حیله و زیرکی تسخیر شود.	راوی درمی‌یابد که وجود و قدرت در دست فضل الهی است و هیچ‌چیز از خود استقلال ندارد.
غزل ۱۰۳۳	گوینده با تجربه‌ای حیرت‌انگیز در برابر معشوق قرار می‌گیرد و احساسات دوگانه‌ای از اشتیاق و هراس دارد.	معشوق با گوینده درباره عشق حقیقی و مقامات عرفانی گفت‌وگو می‌کند.	معشوق به عاشق اطمینان می‌دهد که از طریق عشق و استقامت، به مقامی دست خواهد یافت که هم ناظر باشد و هم منظر، و از زیبایی و حقیقت بهره‌مند گردد.
غزل ۱۰۹۵	نگار (معشوق) به گوینده جاروبی می‌دهد و از او می‌خواهد که از دریا غبار برانگیزد.	معشوق جاروب را می‌سوزاند و از گوینده می‌خواهد که جاروبی از آتش بسازد.	گوینده در مسیر فنا پیش می‌رود و با سر بریدن ساجدیت (نمود عبودیت ظاهری) به توحید و عبودیت حقیقی می‌رسد.
غزل ۱۱۷۰	گوینده از سختی‌ها و رنج‌های خود شکایت می‌کند و از معشوق (خداوند) طلب رحمت و شفقت می‌کند.	حکایتی درباره یتیمان و خانواده‌ای فقیر بیان می‌شود که در بدترین شرایط زندگی می‌کنند.	زندگی خانواده فقیر به لطف شاه تغییر می‌کند و رحمت الهی به شکل مادی و معنوی بر آن‌ها جاری می‌شود.
غزل ۱۲۳٦	گوینده با شور و اشتیاق نزد معشوق می‌رود و انتظار توجه دارد، اما با خاموشی او مواجه می‌شود.	گوینده با رفتار معشوق مواجه می‌شود که به او درس تواضع می‌دهد.	گوینده این پیام را می‌پذیرد و با سجده کردن و بوسیدن زمین، خود را به‌عنوان فردی مدهوش و خاضع نشان می‌دهد.
غزل ۱۲٤٦	گوینده به مجلس معشوق وارد می‌شود و از ساقی می‌خواهد پیمانه‌ای از می معرفت برای او پر کند.	ساقی با خوش‌رویی درخواست او را می‌پذیرد و جامی از شراب معرفت به او می‌بخشد که آتش عشق را در وجودش شعله‌ور می‌کند.	گوینده با مشاهده بولهب و بوهریره در مجلس، تضاد میان افراد حاضر در این مسیر را بیان می‌کند و از پیچیدگی و رازآلودی مجالس عرفانی سخن می‌گوید.
غزل ۱۳۱٤	شب فرامی‌رسد و معشوق به دلجویی عاشق می‌آید، اما با نوعی رازآلودگی و خاموشی	گوینده، در مستی و شیفتگی، تلاش می‌کند از معشوق طلب وصال و دریافت اسرار کند و از حضور پنهانی او لذت ببرد.	عاشق از معشوق می‌خواهد که تندی نکند و به او فرصت بیشتری دهد تا بار دیگر او را ملاقات کند.

با توجه به جدول فوق، و تفاوت‌ها و شباهت‌های موجود در پیرنگ غزل‌های عطار و مولانا و همچنین بررسی مقایسه‌ای پیرنگ این دو شاعر، می‌توان گفت که هر دو شاعر پیرنگ‌های غزل‌های خود را به شکل خطی طراحی کرده‌اند که شامل آغاز، میانه، و پایان است (ساختار خطی و سه‌بخشی پیرنگ‌ها). این ساختار باعث می‌شود روایت‌ها انسجام و پیوستگی داشته باشند. در غزل‌های عطار، روابط علت و معلولی میان وقایع داستانی مشهودتر است. در مقابل، غزل‌های مولانا گاهی اوقات از این قاعده پیروی نمی‌کنند و به‌جای آن، به یک جریان آزاد و شهودی وفادار می‌مانند که در عرفان اسلامی بسیار اهمیت دارد.

۲-۱-۳. تضاد (کشمکش)

کشمکش‌ها باعث پویایی داستان می‌شوند و می‌توانند درونی (میان شخصیت و خودش) یا بیرونی (میان شخصیت و دیگران یا طبیعت) باشند. جان پک در اهمیت کشمکش می‌گوید: «در یک اثر ادبی، همواره باید نوعی کشمکش وجود داشته باشد وگرنه داستانی وجود نخواهد داشت. تشخیص تضاد اصلی یکی از سریع‌ترین راه‌های درک داستان است» (پک، ۱۳۶۶: ۱۶). رضا براهنی نیز در کتاب *قصه‌نویسی*، چنین می‌گوید: «در هر قسمت قصه باید چیزی از قسمت‌های دیگر باشد و در عامل جدال نه‌فقط عامل تجربه وارد مرحلهٔ عمل می‌گردد بلکه حادثه در بطن آن نطفه می‌بندد و عمل ناشی از مقابلهٔ تجربه‌ها را در سلسله‌مراتب تجربه‌ها، اعمال و جدال‌های بعدی داستان شرکت می‌دهد» (براهنی، ۱۳۸۴: ۱۶۱). انواع مختلفی از کشمکش در داستان‌ها دیده می‌شود که بعضی پررنگ‌تر و بعضی کم‌جان‌تر است. اکثراً کشمکش به چهار نوع تقسیم می‌شود: کشمکش جسمانی، اخلاقی، عاطفی و ذهنی. اکثر کشمکش‌ها در درون شخصیت‌های داستان شکل می‌گیرد: «جدال‌ها گاهی در درون شخصیت درمی‌گیرد و درگیری‌های روحی و معنوی بین دو نیرو، در ذات انسان است» (رضایی، ۱۳۸۲: ۶۲). در غزل-روایت‌های عطار و مولانا بیش‌تر کشمکش‌ها یا تضادها بر دو نوع است: تضاد درونی و بیرونی، و کشمکش بیش‌تر حول محور دنیا و آخرت، مادیات و معنویات، منیّت و فنا و ... می‌گردد. در جدول زیر، تمامی این تضادهای درونی و بیرونی در غزلیات دو شاعر آورده شده‌است:

جدول ٤: تضادها

عطار	تضاد درونی	تضاد بیرونی	مولانا	تضاد درونی	تضاد بیرونی
غزل ۱۷	زاهد در طول داستان دچار تحولی عمیق می‌شود. او باید بین باورهای گذشته و حقیقتی که خراباتی به او نشان می‌دهد، انتخاب کند.	تضاد میان زاهد و خراباتی. این تضاد نمادین میان ظاهر و باطن، عقل و عشق، شریعت و طریقت است.	**غزل ۲۷**	کشمکش درونی در این غزل به‌طور عمده در زمینه مبارزه انسان با نفس و خودبینی مطرح شده‌است.	کشمکش بیرونی میان شخصیت «خواجه» و نیروهای قضا و قدر (الهی) شکل می‌گیرد.
غزل ۷۲	پیر با خودبینی، منیت، و تعلقات دنیوی خود مبارزه می‌کند. این کشمکش درونی با ضربه وشاق آغاز و با فنا شدن خودی او به اوج می‌رسد.	ورود وشاق و ضربه او به پیر، تضاد میان نیروی عشق الهی (وشاق) و وابستگی‌های دنیوی (پیر) را نشان می‌دهد.	**غزل ۳۲**	گسستن از وابستگی‌های دنیوی و رسیدن به حقیقت است.	کشمکش بیرونی بیشتر در تقابل با نیروهای غفلت و دنیازدگی نمود پیدا می‌کند.
غزل ۷۳	زاهد با عقل، خرد، و منیت خود درگیر است. سیمبر این کشمکش را آغاز می‌کند و	تضاد میان زاهد و سیمبر در ابتدا به‌صورت تعامل ظاهر می‌شود. سیمبر که نیرویی	**غزل ٦٩**	شاعر میان عشق بی‌قیدوشرط خود و بی‌توجهی معشوق درگیر است.	کشمکش بیرونی: نیروی هجران و دوری، شاعر را از معشوق جدا کرده و او را

عطار	تضاد درونی	تضاد بیرونی	مولانا	تضاد درونی	تضاد بیرونی
	زاهد با تسلیم شدن در برابر عشق و حقیقت، از این تضاد درونی عبور می‌کند.	خارجی و نماد حقیقت است، با رفتار خود زاهد را از مسیر متعارف زندگی‌اش دور می‌کند.			محدود ساخته‌است.
غزل ۸۹	عطار در جدال میان عقل و عشق، ظاهر و باطن، و نیاز به درک حقیقت قرار دارد. او باید از خودبینی و محدودیت‌های ذهنی عبور کند تا به فنا و عشق دست یابد.	تضاد میان نگرش عرفانی ترسابچه و تصورات اولیه راوی. دین جدید ترسابچه، قواعد معمول ایمان و کفر را به چالش می‌کشد.	**غزل ۱۱۷**	کشمکش گوینده با نفس و دل‌بستگی‌های دنیوی که پس از دیدار شمس به تحول منجر می‌شود.	فاصله و جدایی فیزیکی از شمس، که گوینده را به تضرع و خاکساری می‌کشاند.
غزل ۱۰۱	جدال میان زهد و ترک آن، پیر باید از باورهای معمول و دوگانگی‌های دینی عبور کند تا به حقیقت برسد.	تقابل با رندان خرابات که در کفر و تاریکی غوطه‌ورند و نشان‌دهنده مسیری متفاوت از زهد متعارف هستند.	**غزل ۱۳۱**	گوینده با گناهان، تردیدها و ضعف‌های انسانی خود در کشمکش است و از آن‌ها توبه می‌کند.	فاصله‌ای که میان گوینده و معشوق وجود دارد و او باید با تضرع و تلاش آن را پشت سر بگذارد.
غزل ۱۵۹	پیر با خود و باورهای پیشینش درگیر است. او باید تصمیم بگیرد که آیا در دین و زهد بماند یا از آن‌ها عبور کند و خود را به مسیر عشق و فنا بسپارد.	تقابل پیر با هنجارهای اجتماعی و دینی که او را به‌عنوان زاهد می‌شناختند و اکنون شاهد تغییر کامل او هستند.	**غزل ۱۵۲**	میان ایمان و کفر (ترک و هندو) و میان زهد و رندی (صوفی و مقامر).	تأثیر معشوق بر عاشقان و مقاومت یا تسلیم آن‌ها.
غزل ۲۱۰	راوی با خود و باورهایش درگیر است. او بین عشق به معشوق و هویت گذشته‌اش (مسلمانی و آزادی) دچار تضاد می‌شود.	راوی با جامعه و هنجارهای آن در تضاد است. عشق به معشوق، او را از مسیرهای عادی زندگی جدا کرده و به مسیری متفاوت می‌برد.	**غزل ۳۲۱**	خواجه میان عشق الهی و زندگی دنیوی، او در حالتی بی‌تاب و بی‌قرار است.	عاشق به دنبال آرامش است، اما عشق او را از هرگونه آرامش محروم کرده‌است.
غزل ۲۵۱	پیر میان تعلقات دینی و اجتماعی و مستی عاشقانه، مبارزه‌ای درونی دارد. این کشمکش او را از پیری زاهدانه به مستی عاشقانه می‌کشاند.	جامعه با تصمیمات و رفتارهای پیر مخالفت می‌کند. مردم ابتدا با شگفتی و سپس با خشم به او واکنش نشان می‌دهند و سرانجام او را مستوجب مرگ می‌دانند.	**غزل ٦٤٩**	سالک در ابتدا خود را جدا از حقیقت می‌بیند اما درنهایت به اتحاد می‌رسد.	تضاد میان کثرت و وحدت.
غزل ۲۵۷	پیر در کشاکش میان زهد و عشق، دین و کفر، و خودی و فنا قرار دارد. او باید از همه وابستگی‌ها عبور کند تا به حقیقت برسد.	پیر با مدعیان و مخالفانی مواجه است که او را به دلیل تغییر مسیرش مورد سرزنش قرار می‌دهند و او را خوار می‌پندارند.	**غزل ۷۳۲**	تضاد میان عقل و عشق.	کشمکش میان عشق و خرد و تضاد میان کثرت و وحدت.
غزل ۲٦٦	کشمکش بین عقل و دل، بین جهان‌بینی عقلانی و شور و شوق عاشقانه، مهم‌ترین کشمکش درونی است که در	فرار از صومعه و رفتن به میخانه، نماد رهایی از دنیای ظاهری و درگیری با نظرات اجتماعی و دینی است.	**غزل ۸۷۳**	تضاد میان تلاش انسانی و قدرت الهی.	تضاد میان ایستادگی و فروتنی.

عطار	تضاد درونی	تضاد بیرونی	مولانا	تضاد درونی	تضاد بیرونی
	این غزل جریان دارد.				
غزل ۳۹۷	ترک در حال جستجو برای شناخت معنای زندگی است.	کشمکش بین عقل و دل، کفر و ایمان، و واقعیت و پندار.	**غزل ۱۰۳۳**	کشمکش بین اشتیاق و ترس، عشق و فنا.	معشوق، عاشق را به چالش می‌کشد و او را وادار به تعالی می‌کند.
غزل ٤٠٥	پیر ناگهان در برابر سخنان رند و تجربه عشق متحول می‌شود.	تقابل دیدگاه پیر و رند به شکل غیرمستقیم نشان داده می‌شود.	**غزل ۱۰۹۵**	گوینده با چالش‌های درونی روبه‌رو است، مانند غلبه بر نفس و پذیرش فنا.	معشوق دستورات پیچیده و به‌ظاهر غیرمنطقی می‌دهد (مانند برانگیختن غبار از دریا یا ساختن جاروب از آتش)، که نشان‌دهنده تضاد میان عقل ظاهری و عقل عرفانی است.
غزل ٤٤٦	سالک در ابتدا با خود درگیر است، آیا باید به دعوت معشوق پاسخ دهد یا به معیارهای متعارف دنیوی و مذهبی پایبند بماند؟	ظاهر معشوق (ترسابچه) و رفتار او که با هنجارهای رایج در تضاد است، تقابلی میان ظاهر و باطن ایجاد می‌کند.	**غزل ۱۱۷۰**	گوینده بین صبر و تسلیم در برابر سختی‌ها و امید به لطف الهی در کشمکش است.	تفاوت وضعیت یتیم و خانواده فقیر با قدرت و شکوه شاه که با ورود رحمت الهی به تعادل می‌رسد.
غزل ٤٤٧	او با دوگانگی میان ظاهر و باطن مواجه است و باید تعلقات ظاهری را کنار بگذارد تا به حقیقت برسد.	تقابل میان آموزه‌های پیر خرابات و ارزش‌های متعارف دنیوی که او را به سمت رهایی از این ارزش‌ها سوق می‌دهد.	**غزل ۱۲۳٦**	گوینده بین اشتیاق به جلب‌توجه معشوق و درک خاموشی و سکوت او در کشمکش است.	درس فروتنی که گوینده از معشوق می‌گیرد، کشمکشی بین خودخواهی و تسلیم را نشان می‌دهد.
غزل ٥٤٢	عاشق میان شور وصال و درد جفا درگیر است.	معشوق گاه لطف می‌کند و گاه جفا.	**غزل ۱۲٤٦**	کشمکش بین شعله‌ور شدن عشق و ظرفیت خود برای دریافت حقیقت.	تضاد میان دو حالت انسانی، کشمکش اصلی را شکل می‌دهد.
غزل ۷۱۹	عاشق میان میل به حقیقت و تعلقات دنیوی (مانند علم و جاه) گرفتار است.	معشوق عاشق را به فنا دعوت می‌کند، اما عاشق هنوز با موانع ذهنی درگیر است.	**غزل ۱۳۱٤**	گوینده میان شوق برای دستیابی به معشوق و ترس از دست دادن او در حال جدال است.	حضور معشوق به‌صورت پنهانی و رازآلود، کشمکشی میان دیده و نادیده را ایجاد می‌کند.
غزل ۷۳٦	عاشق در تلاش است تا میان عشق (ترسابچه) و زهد (پیر صومعه) راه درست را بیابد.	عاشق با پیر صومعه دیدگاه‌های متضاد آن‌ها درباره حقیقت و راه رسیدن به آن، نشانگر تقابل میان زهد صوری و عشق حقیقی است.	**غزل ۱۳۳٥**	گوینده میان پذیرش عشق الهی و دل کندن از نقش‌ها و وابستگی‌های دنیوی در کشمکش است.	تضادی میان گوینده و معشوق دیده می‌شود که درواقع بازتابی از تلاش معشوق برای اصلاح گوینده است.
غزل ۷٥٦	عاشق با حالتی از تردید و رهایی از تعلقات دنیوی مواجه است.	پذیرش زنار و ورود به صف مردان آزاد، نشان‌دهنده تضاد عاشق با محدودیت‌های عرفی و اجتماعی است.	**غزل ۱٥٥۸**	عاشق در کشمکش با دل خود است و در جست‌وجوی پاسخ به این پرسش است که چرا مهره عشق از دست رفته‌است.	تضادی میان عاشق و دل دیده می‌شود، گوینده دل را متهم می‌کند و دل با رد اتهام، خود را خازن آسمان معرفی می‌کند.
غزل ۷٦۷	شور و اضطراب ناشی از تجربه عشق، تعادلی میان سکوت و	کشمکش عاشق با عقل و منطق	**غزل ۱۸٥٥**	شاعر میان آرامش پیشین و آشفتگی کنونی خود درگیر	تضاد میان آگاهی و ناآگاهی و تضاد میان عقل و عشق.

عطار	تضاد درونی	تضاد بیرونی	مولانا	تضاد درونی	تضاد بیرونی
	بیان درونی ایجاد نمی‌کند و عاشق را به چالش می‌کشد.			است.	
غزل ۷۹۶	تقابل میان زهد و عشق، که درنهایت عشق پیروز می‌شود.	کشمکش با عرف و جامعه.	**غزل ۱۹۵۶**	کشمکش میان اشتیاق وصال و ناتوانی در دستیابی به جمال معشوق.	تضاد میان حضور و حجاب و تضاد میان اختیار و اجبار.
غزل ۸۲۲	تقابل میان زهد و عشق.	کشمکش با عرف و جامعه: پیر باید از باورهای رایج فاصله بگیرد تا به حقیقت دست یابد.	**غزل ۲۰۹۲**	کشاکش میان رفتن و ماندن: شاعر سعی می‌کند معشوق را از رفتن بازدارد، اما معشوق می‌گوید که رفتن او نتیجه تقدیر است.	تضاد میان مرگ و حیات: معشوق مرگ را لازمه حیات دوباره می‌داند و شاعر در برابر این مفهوم به پرسش و اعتراض می‌پردازد.

تحلیل تضادهای داستانی در غزل–روایت‌های عطار و مولانا، بر اساس جدول فوق در سه محور اصلی قابل‌بررسی هستند: ماهیت تضادها (درونی یا بیرونی)، جایگاه آن‌ها در ساختار داستانی، و پیام عرفانی نهفته در آن‌ها.

الف. کشمکش‌های درونی در غزل‌های عطار معمولاً بر محور جدال میان عقل و عشق، منیت و فنا، و دنیا و آخرت است. این تضادها غالباً در سطحی انتزاعی و نمادین بیان می‌شوند. در کشمکش‌های بیرونی، عطار از شخصیت‌هایی مانند زاهد، پیر، و خراباتی بهره می‌گیرد تا تضادهای بین ظاهر و باطن یا عقل و عشق را به‌صورت نمادین نشان دهد. در غزل‌های مولانا، کشمکش‌های درونی اغلب با ابعاد عاطفی و تجربی بیشتری همراه است. مولانا بر جدال‌های عاشقانه (مانند وصال و هجران) و مبارزه با نفس تأکید دارد. تضادهای بیرونی در مولانا بیشتر به شکل تعامل یا مواجهه با نیروهای الهی یا اجتماعی ظاهر می‌شوند.

ب. تضادها در غزل‌های عطار بیشتر جنبه تعلیمی دارند و برای انتقال پیام‌های عرفانی و تربیتی به کار می‌روند. شخصیت‌ها در این غزل‌ها اغلب در آغاز داستان درگیر تضادی هستند که پس از تحولی درونی یا بیرونی، به یک نتیجه مشخص می‌رسند. در غزل‌های مولانا، تضادها بیشتر در خدمت بیان تجربیات شخصی و عاطفی‌اند. این کشمکش‌ها اغلب بازتابی از تجربه‌های عرفانی خود مولانا، مانند دیدار با شمس، هستند و ساختار داستانی گاهی باز و غیرخطی است.

ج. پیام عرفانی در تضادهای عطار اغلب بر ضرورت عبور از عقل و منیت و رسیدن به فنا تأکید دارد. تضادهای بیرونی مانند تقابل زاهد و خراباتی یا تضاد پیر و رندان خرابات، بیانگر مسیر حرکت از ظاهر به باطن و از شریعت به حقیقت است. پیام‌های عرفانی مولانا اغلب عاطفی‌تر و تجربه‌محورتر است. مولانا کشمکش‌های درونی را به‌عنوان بخشی از سلوک عرفانی و کشمکش‌های بیرونی را در قالب تلاش برای درک تقدیر الهی به کار می‌برد.

تفاوت‌ها و شباهت‌ها در نگاه عطار و مولانا به تضادهای داستانی را نهایتا می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که در حوزهٔ شباهت‌ها، هر دو شاعر از تضادهای درونی و بیرونی برای انتقال پیام عرفانی بهره می‌گیرند. هر دو از شخصیت‌های نمادین (مانند پیر، زاهد، رند) برای عینیت بخشیدن به تضادها استفاده می‌کنند. هر دو بر عبور از منیت و رسیدن به حقیقت تأکید دارند. در باب تفاوت‌ها هم باید گفت که عطار زبان نمادین‌تر و مولانا زبان عاطفی‌تر و شخصی‌تری دارد. عطار بیشتر به تقابل‌های فلسفی و عرفانی توجه دارد، درحالی‌که مولانا به تجربه‌های شخصی و انسانی. غزل‌های عطار غالباً پایانی مشخص و نتیجه‌گیری تعلیمی دارند، اما غزل‌های مولانا گاه با کشمکش‌هایی باز و بدون نتیجه قطعی خاتمه می‌یابند.

۲-۱-٤. فضا (مکان و زمان)

فضاسازی شامل زمان، مکان و محیطی است که داستان در آن رخ می‌دهد. این عنصر در ایجاد احساسات و حال‌وهوای داستان بسیار مهم است. فضای داستان بستگی به تمایل و خواست نویسنده دارد. وقتی روایت خوبی را می‌خوانیم، احساس خاص و مشخصی به دست می‌آوریم که دنیای مخلوق داستان و فضا در ما به وجود آورده‌است. اغلب هماهنگی و سازگاری موضوع با فضای داستان موجب ایجاد این احساس می‌شود و از این نظر، فضا نیز باید درخور و مناسب موضوع باشد. بهشتی می‌گوید: «فضا، هوای مسلط داستان است که هم بر آن سایه می‌اندازد، هم جزء لاینفک عملکرد عناصر داستان است» (بهشتی، ۱۳۷۶: ۸۰). در بررسی غزل-روایت‌های عطار و مولانا، به زمان‌ها و مکان‌های خاصی اشاره شده‌است که این مکان و زمان‌ها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: دستهٔ اول زمان و مکان واقعی و ملموس که براساس بسامد، شاملِ خرابات، مسجد، دیر، بتخانه و کعبه، خانقاه و صومعه، سحرگاه و شب و دوش می‌شود. دستهٔ دوم نیز، زمان و مکان‌های انتزاعی است. در جدول زیر این زمان و مکان‌ها را به‌تفکیک آورده و زمان و مکان‌های انتزاعی را با کلمهٔ «نامشخص» ذکر کرده‌ایم.

جدول ۵: فضا

عطار	زمان	مکان	مولانا	زمان	مکان
غزل ۱۷	سحرگاه	خرابات	**غزل ۲۷**	نامشخص	نامشخص
غزل ۷۲	خرابات	نامشخص	**غزل ۳۲**	نامشخص	شاهراه هل اتی
غزل ۷۳	نامشخص	نیمه‌شب	**غزل ٦۹**	نامشخص	نامشخص
غزل ۸۹	نامشخص	نامشخص	**غزل ۱۱۷**	نامشخص	نامشخص
غزل ۱۰۱	نامشخص	خرابات	**غزل ۱۳۱**	نامشخص	کوه طور
غزل ۱۵۹	نامشخص	خرابات	**غزل ۱۵۲**	نامشخص	نامشخص
غزل ۲۱۰	نامشخص	بتخانه و کعبه	**غزل ۳۲۱**	نیمه‌شب	خانه خواجه
غزل ۲۵۱	سحرگاه	خرابات	**غزل ٦٤۹**	سحرگاه	چرخ و بحر
غزل ۲۵۷	نامشخص	دیر مغان	**غزل ۷۳۲**	نامشخص	مجلس عشق
غزل ۲٦٦	نامشخص	صومعه و میخانه	**غزل ۸۷۳**	نامشخص	باغ
غزل ۳۹۷	دوش	نامشخص	**غزل ۱۰۳۳**	نامشخص	نامشخص
غزل ٤۰۵	سحرگاه	خرابات	**غزل ۱۰۹۵**	نامشخص	نامشخص
غزل ٤٤٦	نامشخص	نامشخص	**غزل ۱۱۷۰**	دوران خلافت عمر	خانه‌ای ویران در بصره
غزل ٤٤۷	شب	خرابات	**غزل ۱۲۳٦**	نامشخص	نامشخص
غزل ٥٤۲	شب	نامشخص	**غزل ۱۲٤٦**	نامشخص	مجلس عرفانی
غزل ۷۱۹	صبح	نامشخص	**غزل ۱۳۱٤**	شب	گلزار
غزل ۷۳٦	شبانه‌روز	بازار و صومعه	**غزل ۱۳۳۵**	نیمه‌شب	خانه دل
غزل ۷۵٦	صبح	خرابات	**غزل ۱۵۵۸**	شب	نامشخص
غزل ۷٦۷	نامشخص	نامشخص	**غزل ۱۸۵۵**	نامشخص	دریا
غزل ۷۹٦	بامداد	صومعه‌ومحفل‌عشق	**غزل ۱۹۵٦**	نامشخص	نامشخص
غزل ۸۲۲	نامشخص	دیر ترسایان	**غزل ۲۰۹۲**	نامشخص	نامشخص
غزل ۸۳۱	دوش	خانقاه	**غزل ۲۲۳۱**	شب	خیابان و بام

تحلیل فضاسازی در غزل–روایت‌های عطار و مولانا، شامل بررسی زمان و مکان داستان و تأثیر آن‌ها بر ایجاد حال‌وهوای داستانی است. با توجه به داده‌های جدول، می‌توان زمان و مکان را در دو بعد واقعی و انتزاعی بررسی کرد و اثر آن‌ها بر مضامین عرفانی و داستانی هر دو شاعر را اجمالا چنین تبیین نمود:

الف. زمان‌های واقعی و ملموس: زمان‌های واقعی در اشعار عطار، عموماً بر اهمیت لحظات خاص در سلوک عرفانی تأکید دارند. مثلاً سحرگاه در غزل‌های عطار نماد لحظه بیداری و آمادگی برای تحول روحانی است. مولانا نیز از زمان‌های واقعی برای برجسته کردن نقاط عطف داستان‌های عرفانی استفاده می‌کند؛ اما در مولانا، این لحظات بیشتر جنبه شخصی و عاطفی دارند.

ب. زمان‌های انتزاعی: زمان‌های انتزاعی در عطار بیشتر با حالت‌های عرفانی همچون فنا و بی‌زمانی گره خورده‌اند. در اشعار مولانا، زمان‌های انتزاعی بیانگر مفهوم جاودانگی و پیوستگی زمان با حقایق الهی است.

ج. مکان‌های واقعی و ملموس: مکان‌های واقعی در اشعار عطار اغلب بازتاب‌دهنده تضادهای عرفانی‌اند، مانند خرابات که نماد رهایی از قیود شریعت است یا صومعه که محلی برای زهد و عبادت است. مکان‌های واقعی در مولانا بیشتر به‌عنوان نقاط شروع یا تحول در سفر روحانی به کار می‌روند.

د. مکان‌های انتزاعی: مکان‌های انتزاعی در عطار، مانند دیر ترسایان یا محفل عشق، بیشتر برای بیان آرمان‌های عرفانی استفاده می‌شوند. مکان‌های انتزاعی در مولانا با نمادهایی همچون شاهراه هل اتی یا خانه دل به تجربیات شخصی و بی‌پایان عرفانی اشاره دارند.

۲-۱-۵. گفتگو (دیالوگ)

دیالوگ‌ها به شخصیت‌ها صدا می‌بخشند و اطلاعات ضروری دربارهٔ شخصیت‌ها، پیرنگ و فضای داستان ارائه می‌دهند. میرصادقی معتقد است: «گفت‌وگو بنیاد تئاتر را پی می‌ریزد، اما در داستان نیز یکی از عناصر مهم است. پیرنگ را گسترش می‌دهد و درون‌مایه را به نمایش می‌گذارد و شخصیت‌ها را معرفی می‌کند و عمل داستانی را پیش می‌برد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۶۰۳). گفت‌وگو در غزل–روایت‌های عطار و مولانا، صرفاً یک شگرد روایی نیست. بلکه عملی است که درون‌مایه را پیش می‌برد و برای رساندن مفهوم و محتوای عرفانی به کار گرفته می‌شود. در غزل‌های هر دو شاعر، می‌توان به دو نوع گفت‌وگوی مستقیم و غیرمستقیم برخورد کرد و همچنین گفت‌وگوهای انتزاعی با عناصر طبیعت و گفت‌وگوهای درونی برای بسط افکار روحانی نیز از مشخصه‌های دیالوگ در غزلیات این دو شاعر است. گفت‌وگوهای هر غزل در جدول زیر گردآوری شده‌است.

جدول ٦: دیالوگ

عطار	گفتگو	مولانا	گفتگو
غزل ۱۷	گفتگوی میان زاهد و خراباتی.	**غزل ۲۷**	در این غزل، گفت‌وگوها بیشتر به‌صورت نداها و خطابات مستقیم و غیرمستقیم شکل می‌گیرد.
غزل ۷۲	این غزل فاقد دیالوگ مستقیم است، اما تعامل غیرکلامی میان وشاق و پیر وجود دارد.	**غزل ۳۲**	گفت‌وگو بین راوی و شاه.
غزل ۷۳	گفتگوی میان سیمبر و زاهد.	**غزل ٦۹**	گفت‌وگوی فرضی میان عاشق و معشوق.
غزل ۸۹	گفت‌وگوی بین راوی و ترسابچه.	**غزل ۱۱۷**	گفتگو بین مولانا و شمس/ گفت‌وگوی درونی مولانا.
غزل ۱۰۱	دیالوگ مستقیم وجود ندارد، اما گفت‌وگوی درونی پیر با خود قابل‌مشاهده است.	**غزل ۱۳۱**	بین گوینده و معشوق الهی.

عطار	گفتگو	مولانا	گفتگو
غزل ۱۵۹	پرسش‌های راوی از پیر و پاسخ‌های پیر، به‌عنوان نوعی گفت‌وگوی درونی و بیرونی.	غزل ۱۵۲	میان گوینده و معشوق/ میان ترک و هندو.
غزل ۲۱۰	پرسش و پاسخ عاشق با معشوق.	غزل ۳۲۱	میان خواجه و جالینوس/ میان گوینده و خداوند.
غزل ۲۵۱	پیر در پاسخ به قضاوت‌ها و خشم مردم، از راه خود دفاع می‌کند.	غزل ٦٤٩	غزل فاقد گفتگوی صریح است، اما تمامیت آن نوعی گفتگوی درونی و مکاشفه است.
غزل ۲۵۷	دیالوگ‌های مستقیم در این غزل وجود ندارد، اما صدای پیر در برابر مدعیان و در توصیف حالت او بازتابی از مکالمه درونی اوست.	غزل ۷۳۲	پرسش و پاسخ راوی با روح قدسی.
غزل ٢٦٦	هیچ دیالوگ مستقیمی از پیر وجود ندارد، اما از افعال و واکنش‌های او می‌توان دریافت که پیر در حال تسلیم شدن به عشق است.	غزل ۸۷۳	گفت‌وگوی راوی و دلبر.
غزل ۳۹۷	دیالوگ‌ها در این غزل بیشتر به‌صورت پرسش و پاسخ‌های فلسفی از سوی یار مطرح می‌شوند.	غزل ۱۰۳۳	غزل سرشار از دیالوگ است. گوینده و معشوق به‌طور مستقیم با یکدیگر صحبت می‌کنند.
غزل ٤٠٥	گفت‌وگوی غیرمستقیمی بین رند و پیر شکل می‌گیرد.	غزل ۱۰۹۵	گفت‌وگو بین گوینده و معشوق نقش اصلی را در پیشبرد روایت دارد
غزل ٤٤٦	دیالوگ معشوق و سالک و همچنین دیالوگ درونی سالک.	غزل ۱۱۷۰	گفتگوهای مستقیم شاه با یتیم/ گفتگوی درونی.
غزل ٤٤٧	گفت‌وگوی میان سالک و پیر خرابات.	غزل ۱۲۳٦	در این غزل، گفتگوی کلامی وجود ندارد، معشوق با رفتار و نگاه خود پیامش را منتقل می‌کند.
غزل ٥٤٢	دیالوگ درونی عاشق.	غزل ۱۲٤٦	گفتگوی میان گوینده و ساقی جریان دارد.
غزل ۷۱۹	دیالوگ عاشق و معشوق.	غزل ۱۳۱٤	گوینده با معشوق.
غزل ۷۳٦	دیالوگ عاشق با پیر صومعه/ دیالوگ ضمنی با ترسابچه.	غزل ۱۳۳۵	عاشق با معشوق.
غزل ۷۵٦	دیالوگ میان ترسازاده و عاشق بر محور بیداری معنوی و رهایی از تعلقات می‌چرخد.	غزل ۱۵۵۸	عاشق و دل.
غزل ۷٦۷	گفت‌وگو میان عاشق و دلدار بسیار محدود است.	غزل ۱۸۵۵	گفتگو به‌طور مستقیم وجود ندارد، اما لحن شاعرانه‌ی غزل نوعی گفتگوی درونی میان راوی و خود یا معشوق را نشان می‌دهد.
غزل ۷۹٦	دیالوگ‌های ترسابچه با پیر.	غزل ۱۹۵٦	گفتگوی مستقیم در غزل میان راوی و همای جریان دارد.
غزل ۸۲۲	در این غزل، دیالوگ‌ها به‌طور مستقیم بین شاعر و شخصیت «ترسابچه» ردوبدل می‌شود.	غزل ۲۰۹۲	گفتگوی اصلی میان شاعر و معشوق است.

گفت‌وگو در غزل-روایت‌های عطار و مولانا یکی از ابزارهای کلیدی برای پیشبرد روایت، بسط مفاهیم عرفانی، و شخصیت‌پردازی است. این عنصر در غزل‌های این دو شاعر، به‌ویژه در ساختار روایت‌های عرفانی، نقشی فراتر از انتقال اطلاعات ساده ایفا می‌کند. تحلیل انواع گفت‌وگوها و تأثیر آن‌ها در روایت‌های عطار و مولانا بر اساس اطلاعات مطرح‌شده در جدول فوق به شرح ذیل است:

الف. گفت‌وگوی مستقیم: عطار اغلب از گفت‌وگوهای مستقیم برای نمایش مکاشفات یا تجربه‌های عرفانی بهره می‌برد. این گفت‌وگوها بیشتر جنبه تعلیمی و اندرزگونه دارند. مولانا از گفت‌وگوهای مستقیم برای بیان لحظات پرشور عرفانی و گاه برای طرح سؤالات فلسفی استفاده می‌کند. گفت‌وگوهای او بیشتر رنگ‌وبوی شخصی و عاطفی دارند.

ب. گفت‌وگوی غیرمستقیم: گفت‌وگوهای غیرمستقیم در آثار عطار معمولاً برای بیان داستان‌هایی از بزرگان عرفان یا مکاشفات سالکان به کار می‌رود. مولانا از گفت‌وگوهای غیرمستقیم برای بازگویی حکایات و آموزه‌های معنوی استفاده می‌کند که معمولاً به شیوه‌ای شاعرانه و تمثیلی روایت می‌شود.

ج. گفت‌وگوی انتزاعی با عناصر طبیعت: گفت‌وگوهای انتزاعی با طبیعت در اشعار عطار، بازتاب‌دهنده تأملات عرفانی درباره گذرا بودن دنیا و ارتباط با حقیقت مطلق است. مولانا در این نوع گفت‌وگوها بیشتر به نمایش عشق کیهانی و وحدت با جهان می‌پردازد.

د. گفت‌وگوی درونی: عطار از گفت‌وگوی درونی برای نشان دادن کشمکش‌های درونی سالک بهره می‌گیرد. در گفت‌وگوهای درونی مولانا، شاعر با حالاتی مانند شک، شوق، یا حیرت مواجه است که نهایتاً به وصال عرفانی می‌انجامد.

۲-۱-٦. نمادها و موتیف‌ها

نماد کلمه‌ای است که معنایی فراتر یا غیر از لفظ خود را القا می‌کند. میرصادقی نماد را این‌گونه تعریف می‌کند: «شیوه‌ای غیرصریح که نویسنده با استفاده از آن موضوعی را تحت پوشش موضوع دیگر، چیزی را برحسب چیز دیگر عنوان می‌کند و صحنه‌ها و مفاهیمی را با توسل به نشانه و نمونه پیش می‌کشد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۷۰۳). نمادها می‌توانند اشیا، شخصیت‌ها، مکان‌ها، یا حتی موقعیت‌هایی باشند که نمایانگر یک مفهوم، ایده یا احساس خاص‌اند. نمادها معمولاً چندلایه و وابسته به زمینهٔ فرهنگی، اجتماعی و هنری هستند. برخی از نقش‌های نماد در داستان عبارت‌اند از: تعمیق معنای متن و کمک به ایجاد ارتباط بین مفاهیم انتزاعی و عناصر ملموس داستان. چون موضوع غزل‌روایت‌های عطار و مولانا عرفانی‌اند و زبان عرفان نیز نمادین و تمثیلی است، بدین‌جهت هر دو شاعر از نمادهای بسیاری استفاده کرده‌اند. در جدول زیر تمامی نمادهای به‌کاررفته در غزل-روایت‌های ایشان احصا و بیان شده‌است.

جدول ۷: نمادها

عطار	نمادها	مولانا	نمادها
غزل ۱۷	خرابات/ شراب/ زاهد/ فرعون هستی/ موسی/ میقات/ نور خورشید.	**غزل ۲۷**	خواجه/ فرعون/ شداد/ عصای موسی/ آسیا/ خرمن/ زر/ سنگ.
غزل ۷۲	وشاق اعجمی/دشنه/پیر/زنار/دریا/جام نیستی.	**غزل ۳۲**	شاه/خواب غفلت/ شاهراه هل اتی/ می/ خون/ دیگ جان/باغ.
غزل ۷۳	سیم بر/جام شراب/خرقه/زنار/نیست و هست.	**غزل ٦۹**	نگارین/روزن/ماه/صهبا/تیغ/کفن/رباب/ دف/ سرنا/ مطرب.
غزل ۸۹	ترسابچه/زنار زلف/فنا/کفر عاشقی.	**غزل ۱۱۷**	شمس/آتش/اسب فلک/آستین شمس.
غزل ۱۰۱	خرابات/مرقع/زنار/سیاهی.	**غزل ۱۳۱**	کوه طور/نور/زنار/ساقی/باد صبا.
غزل ۱۵۹	خرابه/خرقه/زنار/داغ یار/اناالحق.	**غزل ۱۵۲**	جام‌صفا/ترک/هندو/صوفی/مقامر/زنار/خرابات.
غزل ۲۱۰	ترسابچه/بتخانه/کعبه/زنار/دریا.	**غزل ۳۲۱**	بیماری/جالینوس/دیوار/شمس.
غزل ۲۵۱	خرابات/زنار/شراب/دار/نردبان/خلق.	**غزل ٦٤۹**	ماه/بحر/کف دریا/چرخ/شمس.

عطار	نمادها	مولانا	نمادها
غزل ۲۵۷	خرقه/دیرمغان/شراب/زنار.	غزل ۷۳۲	ساقی/مطرب/آهو/پیر/خورشید/روح قدسی/ماه.
غزل ۲٦٦	صومعه/میخانه/عقل/عشق/خون.	غزل ۸۷۳	دلبر/شیر/روباه/آتش/آب/نماز و قعود.
غزل ۳۹۷	ترک‌مست‌وهوشیار/ باران/ شهد/ زهر/ گل/ پروانه/ خفاش.	غزل ۱۰۳۳	رخ عبهر/ لعل لب/ زلف کافر/ برف/ زر/ سامندر/ باغ جمال.
غزل ٤۰۵	پیر/خرابات/خرقه/رند/سحر.	غزل ۱۰۹۵	جاروب/دریا/آتش/حمام/گلخن/شرق/مغرب.
غزل ٤٤٦	ترسابچه/شراب/حلقه زلف/پیر.	غزل ۱۱۷۰	شاه کریم/یتیم/آب/کوزه شکسته/لشکر شاه/ خانواده فقیر.
غزل ٤٤۷	خرابات/پیر/خرقه/سجاده/رند/قلندر/پنبه پندار.	غزل ۱۲۳٦	زمین/ سکوت/سجده.
غزل ٥٤۲	ترک قلندر/ بوسه/لب لعل/آب حیات/شمع.	غزل ۱۲٤٦	مجلس سلطان/ ساقی/ صراحی/ می/ ابولهب/ بوهریره/ خم و خمدان.
غزل ۷۱۹	زلف پریشان/آب حیات/آه عاشق/کوه علم/آب سیاه/ چاه/مصر.	غزل ۱۳۱٤	یار پنهان/شب/گلزار/لعل شکربار/مستان هشیار.
غزل ۷۳٦	زنار/ زلف/ چشمه حیوان/ صومعه/ حلقه دردی‌خواران.	غزل ۱۳۳۵	خانه دل/ رخ معشوق/نقش/پر خون/رشته.
غزل ۷۵٦	ترسازاده/زنار/شراب/خرابات مغان.	غزل ۱۵۵۸	مهره/ دل/ خر/ رسن.
غزل ۷٦۷	خرابی/شراب/آفتاب/شمع جان/دل کباب.	غزل ۱۸۵۵	سودا/دریا/نهنگ/کشتی/قارون/افیون.
غزل ۷۹٦	ترسابچه/زنار/شراب/صومعه/نار در سینه پیر.	غزل ۱۹۵٦	ماهروی سیمین تن/آستین/قفس/همای/زلف.
غزل ۸۲۲	ترسابچه/زنار/ناقوس/خرقه/قبله/دیر/شراب.	غزل ۲۰۹۲	دلبر/خون/خنجر/اسحاق/جرجیس/چرخ فلک/ خنگ فلک.
غزل ۸۳۱	ترسابچه/شراب/آتش/آب‌حیات/زنار/زلف/پیر.	غزل ۲۲۳۱	تیغ/زخم/خلق/چرخ/افلاطون عقل.

نمادها در غزل‌های عطار و مولانا، به‌خوبی نشان‌دهندهٔ غنای نمادین و ظرفیت تمثیلی آثار این دو شاعر بزرگ است. تحلیل این نمادها در دو سطح اصلیِ الف. ویژگی‌های مشترک و تفاوت‌ها؛ و ب. نقش نمادها در درون‌مایه عرفانی اجمالاً بدین‌صورت است:

الف. ویژگی‌های مشترک و تفاوت‌های نمادها در غزل‌های عطار و مولانا: نمادهای عطار بیشتر جنبه تعلیمی دارند و اغلب برای انتقال پیام‌های اخلاقی و سلوکی به کار می‌روند. شخصیت‌های نمادین مانند فرعون هستی، موسی، ترسابچه، و خرابات در غزل‌های عطار بازتاب‌دهندهٔ چالش‌های سلوک عرفانی و مبارزه با نفس هستند. نمادهای مولانا عاطفی‌تر و پرشورترند و بیشتر به عشق و شوق عرفانی توجه دارند. مولانا از نمادهایی مانند شمس، تیغ، خون، و خنجر برای نمایش حالات درونی و تجربیات فردی استفاده می‌کند.

ب. نقش نمادها در درون‌مایه عرفانی: نمادهایی مانند خرقه، زنار، و شراب مفاهیم مرتبط با ترک دنیا و وصال به حقیقت مطلق را نشان می‌دهند. در هر دو شاعر، برخی از نمادها به‌صورت تکرارشونده در غزل‌ها دیده می‌شوند که این امر باعث ایجاد وحدت در کلیت آثار آن‌ها شده‌است.

۲-۱-۷. پیام و درون‌مایه

درون‌مایه یکی از عناصر مهم داستانی است که به موضوع یا ایدهٔ اصلی داستان اشاره دارد. این عنصر، پیام، مفهوم یا موضوعی است که نویسنده قصد دارد از طریق داستان به خواننده منتقل کند. میرصادقی نیز درون‌مایه را چنین تعریف کرده‌است: «درون‌مایه را به‌عنوان اندیشهٔ حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند، به همین جهت است که می‌گویند درون‌مایهٔ هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۷۴). درون‌مایه به‌طور مستقیم در

متن ذکر نمی‌شود، بلکه در لایه‌های زیرین داستان وجود دارد و خواننده باید آن را از طریق رویدادها، شخصیت‌ها، گفتگوها و سایر عناصر داستان کشف کند. «برای اینکه درون‌مایهٔ داستانی را بازگو کنیم باید حرف عمدهٔ آن را انتخاب کنیم، حرفی که بیش‌ترین اجزای داستان را دربر گرفته، آن اجزا را به یکدیگر پیوند می‌دهد؛ زیرا درون‌مایهٔ داستان همان چیزی است که به داستان خوب وحدت می‌بخشد» (پرین، ۱۴۰۳: ۱۵). گاهی درون‌مایه در جایی از داستان به‌صراحت به‌وسیلهٔ نویسنده یا یکی از شخصیت‌ها بیان می‌شود؛ اما غالباً نویسندگان درون‌مایه را به صورتی پنهان در اثر خود ارائه می‌دهند، زیرا هر چه درون‌مایه ظریف‌تر و غیرصریح‌تر ارائه شود، تأثیرش بر خواننده بیشتر است. با خواندن هر اثری درون‌مایهٔ آن اندک‌اندک و متناسب با سیر حوادث برای خواننده روشن می‌شود. در اینجا مهارت هنرمند باعث می‌شود با نفوذ در ذهن مخاطب خود به‌طور غیرمستقیم بیش‌ترین تأثیر را بر او داشته باشد. در غزل–روایت‌های عطار و مولانا که در بافتار و زمینهٔ عرفانی شکل گرفته‌اند می‌توان درون‌مایه‌هایی از همان بستر عرفانی را دید که در هر دو شاعر موردبحث مقاله مشترک‌اند و از عمده‌ترین این درون‌مایه‌ها می‌توان به عشق الهی، نقد زهد ریایی، عشق و فنا، گذر از ظاهر به باطن، تحول معنوی و ... اشاره نمود. جدول زیر به‌صورت مشخص و جداگانه درون‌مایه‌های تک‌تک غزل–روایت‌ها را نشان می‌دهد.

جدول ۸: درون‌مایه‌ها

عطار	درون‌مایه	مولانا	درون‌مایه
غزل ۱۷	نقد زهد و ریاکاری ظاهری و دعوت به عشق و عرفان.	**غزل ۲۷**	غرور و تکبر/ عشق و فنا/ تحول و بازگشت.
غزل ۷۲	عبور از خودبینی و وابستگی‌های دنیوی برای رسیدن به حقیقت.	**غزل ۳۲**	عشق الهی/ اتحاد عاشق و معشوق/ فنا در معشوق.
غزل ۷۳	گذر از ظاهر به باطن و رسیدن به فنا در عشق و حقیقت.	**غزل ٦۹**	عشق و هجران/ فداکاری عاشقانه/ وصال و امید.
غزل ۸۹	تأکید بر نیاز به تأمل و جست‌وجوی شخصی در مسیر حقیقت.	**غزل ۱۱۷**	عشق الهی و فنا/ تحول معنوی/ وصال و جدایی.
غزل ۱۰۱	غزل تأملی عمیق بر مفاهیم فنا، وحدت وجود و حقیقت در ورای دوگانگی‌های انسانی ارائه می‌دهد.	**غزل ۱۳۱**	عشق الهی و فنا/ تحول معنوی و توبه/ جمع اضداد.
غزل ۱۵۹	فنا و بقا/ رهایی از قیدوبندها/ عشق الهی.	**غزل ۱۵۲**	عشق الهی و فنا/ وحدت در کثرت/ تحول و رهایی.
غزل ۲۱۰	سفری عرفانی که در آن، عاشق تحت تأثیر عشق، از قید دین و عرف رها می‌شود و به حقیقت نهایی دست می‌یابد.	**غزل ۳۲۱**	عشق الهی/ ناتوانی عقل و علم در برابر عشق/ فنا در عشق.
غزل ۲۵۱	داستان سفری عرفانی است که در آن پیر، از دین و عرف عبور کرده و به حقیقت عشق دست می‌یابد.	**غزل ٦٤۹**	وحدت وجود/ جذب و فنا در حقیقت/ ناتوانی عقل در درک حقیقت.
غزل ۲۵۷	رهایی از خود/ عشق الهی/ تضاد ظاهری ایمان و کفر.	**غزل ۷۳۲**	غلبه عشق بر عقل/ تسخیر دل‌ها توسط عشق/ رمز و راز درک حقیقت.
غزل ۲٦٦	رهایی از خود/ فنا در عشق/ تضاد عقل و عشق.	**غزل ۸۷۳**	ناکارآمدی حیله و زیرکی در برابر حقیقت/ فضل الهی و ایجاد معدوم/ فروتنی و تسلیم.
غزل ۳۹۷	جستجوی معنوی و درک حقیقت.	**غزل ۱۰۳۳**	عشق الهی و تجربه فنا و بقا.
غزل ٤۰۵	تحول درونی پیر است که از زهد و ظاهر عرفان به حقیقت عشق و فنا می‌رسد.	**غزل ۱۰۹۵**	تزکیه نفس، فنا در عشق الهی و عبور از محدودیت‌های مادی به‌سوی حقیقت لاهوتی.
غزل ٤٤٦	این غزل، روایتی از تحول روحی سالک در مواجهه با عشق الهی است.	**غزل ۱۱۷۰**	رحمت الهی/ امید و تحول/ تسلیم در برابر خدا.
غزل ٤٤۷	رهایی از تعلقات/ عشق و معرفت/ خودشناسی.	**غزل ۱۲۳٦**	فروتنی/ تعلیم معنوی/ عشق الهی.

عطار	درون‌مایه	مولانا	درون‌مایه
غزل ٥٤٢	عشق الهی/ وصال و فراق/ وفاداری در عشق.	**غزل ١٢٤٦**	عشق الهی/ ظرفیت انسانی/ تضاد جهل و معرفت.
غزل ٧١٩	فنا و بقا/ عشق الهی و سلوک/ رهایی از تعلقات.	**غزل ١٣١٤**	عشق الهی/ راز و پنهان‌کاری/ وصال و دوری.
غزل ٧٣٦	عشق و آزادگی/ نقد زهد خشک/ رهایی از خود.	**غزل ١٣٣٥**	عشق و تطهیر/ رابطه عاشق و معشوق/ رها کردن نفس.
غزل ٧٥٦	بیداری معنوی/ آزادگی/ عشق و معرفت.	**غزل ١٥٥٨**	کشمکش درونی/ ماهیت متغیر عشق/ تسلیم.

غزل‌روایت‌های عطار و مولانا، با وجود برخورداری از ساختار و مضمون مشترک عرفانی، نمایانگر دیدگاه‌های متفاوت و گاه مکمل این دو شاعر بزرگ‌اند. عطار و مولانا هر دو با زبان نمادین و درون‌مایه‌های عرفانی، به بیان مفاهیم عمیق عشق، فنا، و حقیقت می‌پردازند. عطار بیشتر به‌دنبال روایت‌پردازی و نمادسازی انتزاعی است، درحالی‌که مولانا از نمادها و درون‌مایه‌ها برای بیان تجربیات شخصی‌تر و ملموس‌تر استفاده می‌کند عطار و مولانا هر دو از درون‌مایه‌های عرفانی مشابهی بهره می‌برند؛ اما تفاوت در شیوه بیان، زاویهٔ دید، و تجربیات عرفانی باعث تنوع در آثار آن‌ها شده‌است. عطار به‌عنوان پیشرو، بستر عرفانی و نمادین مناسبی را فراهم آورده که مولانا با استفاده از آن، تجربیات شخصی و شور عرفانی خود را به اوج رسانده‌است. هر دو شاعر با تکیه بر عناصر داستانی، گفتگوها، و وقایع نمادین، به وحدت درون‌مایه و انتقال پیام عرفانی خود دست یافته‌اند. این تطبیق، عمق معنایی آثار عطار و مولانا را روشن‌تر می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه این دو شاعر در عین اشتراک، مسیرهای متفاوتی را برای بیان عرفان پیموده‌اند.

۲-۱-۸. زاویهٔ دید

زاویهٔ دید به شیوه‌ای اشاره دارد که نویسندهٔ داستان را از طریق آن روایت می‌کند. در *دانشنامهٔ ادب فارسی*، در تعریف زاویهٔ دید چنین آمده‌است: «زاویهٔ دید جایگاه، دیدگاه یا شیوه‌ای است که نویسنده از طریق آن، رویدادها و ماجراهای داستان را روایت می‌کند» (انوشه، ۱۳۸۱: ۷۳۹). بنابر گزارش منابع معتبر متون داستانی، سه نوع زاویه دید را می‌توان دسته‌بندی کرد: اول‌شخص (First Person)، سوم‌شخص محدود (Limited Third Person) و دانای کل (Omniscient Third Person). در غزل-روایت‌های عطار، زاویهٔ دید اغلب اول‌شخص است، به‌جز غزل‌های شمارهٔ ۷۲، ۱۰۱، ۱۵۹، ۲۵۱، ۲۵۷، ۲۶۶، ۴۰۵، ۸۵۴ که سوم شخص هستند. در غزل‌های مولانا نیز، اکثراً زاویهٔ دید اول‌شخص است، به‌جز غزل‌های شمارهٔ ۲۷ (دانای کل) و غزل شمارهٔ ۲۲۳۱ که اول‌شخص و سوم‌شخص باهم است.

۲-۱-۹. پایان‌بندی داستان

پایان‌بندی یکی از عناصر مهم و تأثیرگذار در ساختار روایت است که به‌طور معمول در نهایت داستان، سرنوشت شخصیت‌ها و همچنین پیام یا نتیجه‌گیری کلی آن را مشخص می‌کند. این بخش از داستان باید به‌گونه‌ای باشد که هم‌زمان با جمع‌بندی تمام اتفاقات، سؤالات یا تعلیق‌های ایجادشده در طول داستان را پاسخ دهد و درعین‌حال احساس تکمیل و رضایت به خواننده منتقل کند. انواع مختلفی از پایان‌بندی‌ها وجود دارد که می‌توان به پایان‌بندی باز و بسته اشاره نمود. در «پایان‌بندی بسته» و مخصوصاً در روایت‌پردازی کلاسیک، صدای نویسنده تنها صدای قابل‌شنیدن از آثار بود و خواننده فردی منفعل بود که هیچ‌گونه نقشی در اثر نداشت و خواننده به هیچ صورتی با متن درگیر نمی‌شد. پاینده در این‌باره چنین می‌گوید: «حضور مؤلف در مطالعات ادبی توأم با استبداد است، زیرا این حضور صداهای متباین را برنمی‌تابد و درواقع خود را در مقام منشأ معنا به خواننده تحمیل می‌کند»

(پاینده، ۱۳۸۸: ۳۰)؛ اما نکتهٔ بسیار جالبی که در حین بررسی پایان‌بندی غزل–روایت‌های عطار و مولانا به آن برخورد کردیم، به‌کارگیری پایان‌بندی باز در بعضی از غزل‌هاست، چراکه این تکنیک یا استفاده از پایان‌بندی باز، شیوهٔ متداول در آن عصر نبود و این موضوع نشانهٔ پیشرو بودن این دو شاعر پراهمیت است. در اکثر غزل–روایت‌های عطار، پایان‌بندی غزل بسته است، جز در غزل‌های شمارهٔ ۱۷، ۷۲ و ۷۳ پایان‌بندی در این سه غزل باز است. همچنین در غزل‌های مولانا روال کار چنین است: در همهٔ غزل‌ها پایان‌بندی بسته است، به‌جز غزل‌های شمارهٔ ۶۹، ۱۳۱۴، ۱۳۳۵، ۱۸۵۵، ۲۰۹۲ و ۳۱۰۷ که پایان‌بندی در آن‌ها باز است.

۳. نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش توصیفی و تحلیلی دربارهٔ غزل–روایت‌های عطار نیشابوری و مولانا جلال‌الدین محمد بلخی نشان می‌دهد که هر دو شاعر بزرگ با بهره‌گیری از عناصر داستانی، به غزل جنبه‌ای تازه و منحصربه‌فرد بخشیده‌اند، به‌گونه‌ای که این قالب شعری از یک وسیلهٔ عاشقانه و عاطفی صرف، به بستری پیچیده برای بیان مفاهیم عمیق عرفانی و انسانی تبدیل شده‌است. عطار، به‌عنوان پیشگام در استفاده از غزل‌های روایت‌محور، با نوآوری‌هایش در ساختار و زبان این قالب شعری، شالوده‌ای بنیادین برای شکل‌گیری تغییرات آتی در شعر عرفانی فراهم کرد. مولانا، با الهام از این شالوده، توانست با گسترش و تکامل این شیوه‌ها، غزل‌هایی خلق کند که نه‌تنها به لایه‌های معنایی بیشتری دست یافتند، بلکه پیچیدگی‌های فلسفی و عرفانی بیشتری را در خود جای دادند. تحلیل تطبیقی این دو شاعر نشان می‌دهد که با وجود اشتراکات عمده در استفاده از عناصر داستانی، تفاوت‌های مهمی در شیوه‌های روایت‌پردازی و کاربرد نمادها وجود دارد. عطار بیشتر بر نمادسازی‌های انتزاعی، تعلیمی و اخلاقی تأکید دارد و غزل‌هایش عمدتاً به‌منظور ارشاد و هدایت معنوی مخاطب خلق می‌شود. درمقابل، مولانا با بهره‌گیری از همان نمادها، تجربیات شخصی‌تر و عاطفی‌تری را به تصویر می‌کشد که در آن‌ها شور عرفانی و جستجوی عشق الهی در کانون توجه قرار دارد. این تفاوت‌ها، به‌ویژه در میزان پیچیدگی‌های فلسفی و تمثیلی آثار، باعث می‌شود که هریک از این دو شاعر، تجربهٔ خاص و منحصربه‌فردی از عرفان را برای مخاطبان خود به ارمغان آورند. غزل‌های روایت‌محور عطار و مولانا با استفاده از تمثیل‌ها و نمادهای غنی، به‌ویژه در بیان مفاهیم عرفانی، پیچیدگی‌های روحانی و فلسفی را در قالب داستان‌هایی قابل‌فهم و ملموس به مخاطب عرضه می‌کنند. این ویژگی، ضمن اینکه به‌طور مؤثر در انتقال پیام‌های عرفانی و معنوی به خواننده کمک می‌کند، به‌عنوان ابزاری برای ایجاد ارتباط عمیق‌تر میان شاعر و مخاطب عمل می‌کند. در این آثار، روایت نه‌تنها وسیله‌ای برای انتقال مفاهیم است، بلکه به‌عنوان بستر تعامل میان اثر و مخاطب، به‌ویژه در تأثیرگذاری عاطفی و معنوی، عمل می‌کند. همچنین، استفاده از پایان‌بندی‌های باز در برخی از این غزل‌ها که در دوران آن‌ها کمتر رایج بود، نشان‌دهندهٔ پیشگامی این دو شاعر در گسترش مرزهای روایت‌شناسی و ایجاد فضاهای بیشتر برای تفکر و تأمل است. این ویژگی ضمن افزودن لایه‌های بیشتر به ساختار غزل‌ها، زمینه‌ای را برای خواننده فراهم می‌آورد که خود به‌طور فعال در فرایند تفسیر و درک مفاهیم عرفانی مشارکت کند. درنهایت، این پژوهش با تحلیل عمیق غزل–روایت‌های عطار و مولانا و بررسی جامع عناصر داستانی آن‌ها، به یک درک دقیق‌تر از نقش غزل در بازتاب و انتقال مفاهیم عرفانی و فلسفی منجر شده‌است.

منابع

اخوت، احمد، (۱۳۷۱)، *دستورزبان داستان*، اصفهان: انتشارات فردا.

اسکولز، رابرت، (۱۴۰۱)، *عناصر داستان*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.

انوشه، حسن، (۱۳۸۱)، *دانشنامه ادب فارسی*، تهران: نشر مؤسسه فرهنگی و انتشاراتی دانشنامه.

براهنی، رضا، (۱۳۸۴)، *قصه‌نویسی*، تهران: انتشارات اشرفی.

بهشتی، الهه، (۱۳۷۶)، *عوامل داستان*، تهران: انتشارات برگ.

پارسی‌نژاد، کامران، (۱۳۹۷)، *ادبیات داستانی: ساختار، مبانی، نحله‌ها*، تهران: انتشارات انجمن قلم ایرانیان امروز.

پاینده، حسین، (۱۳۸۸)، *نقد ادبی و دموکراسی*، تهران: انتشارات نیلوفر.

پرین، لارنس، (۱۴۰۳)، *تأملی دیگر در باب داستان*، مترجم محسن سلیمانی، تهران: انتشارات سوره مهر.

پک، جان، (۱۳۶۶)، *شیوه تحلیل رمان*، ترجمه احمد صدارتی، تهران: نشر مرکز.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۷۴)، *دیدار با سیمرغ*، تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۳)، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

پین، مایکل، (۱۳۸۳)، *فرهنگ اندیشه انتقادی*، مترجم پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

دقیقیان، شیرین‌دخت، (۱۳۷۱)، *منشأ شخصیت در ادبیات داستانی*، اراک: انتشارات نویسنده.

رضایی، عربعلی، (۱۳۸۲)، *واژگان توصیفی ادبیات*، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

شمیسا، سیروس، (۱۳۶۹)، *سیر غزل در شعر فارسی*، تهران: انتشارات فردوس.

صبور، داریوش، (۱۳۷۰)، *آفاق غزل فارسی*، تهران: انتشارات گفتار

صفا، ذبیح‌الله، (۱۴۰۱)، *تاریخ ادبیات ایران*، جلد اول، تهران: انتشارات فردوس.

عبادیان، محمود، (۱۳۸۹)، *تکوین غزل و نقش سعدی*، تهران: اختران.

عطار نیشابوری، فریدالدین، (۱۳۹۲)، *دیوان عطار*، به تصحیح محمدتقی تفضلی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

فروزانفر، بدیع‌الزمان، (۱۳۵۳)، *شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری*، تهران: انتشارات کتابفروشی دهخدا.

گراوند، علی، (۱۳۸۸)، *بوطیقای قصه در غزلیات شمس*، تهران: انتشارات معین.

گراوند، علی، حمیدی، سید جعفر، (۱۳۸۷)، «قصه‌پردازی مولانا در غزل»، *نشریه پژوهشنامه علوم انسانی*، شماره ۵۸، صص ۹۰-۷۳.

طاهری، رضا، (۱۳۹۰)، *تحلیل و تفسیر غزلهای روایی (غزل- داستان) عطار نیشابوری*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

محمدپور، کاوان، (۱۴۰۲)، *بوطیقای روایت، روایت‌شناسی رمان کردی*، کردستان: انتشارات دانشگاه کردستان.

مکاریک، ایرناریما، (۱۳۸۳)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: انتشارات آگه.

مولوی، جلال‌الدین، (۱۳۸۷)، *غزلیات شمس تبریزی*، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات سخن.

میرصادقی، جمال، (۱۳۸۸)، *عناصر داستان*، تهران: نشر سخن.

وحدانی‌فر، امید، محمّدرضا صرفی و محمّدصادق بصیری (۱۳۹۵)، «تحلیل ساختاری غزل-روایت‌های سعدی»، *نشریهٔ ادب و زبان*، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۱۹، شمارهٔ ۳۹، صص ۳۱۸-۲۹۵.

وبستر، راجر، (۱۳۸۲)، *پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*، ترجمه الهه دهنوی، تهران: انتشارات سپیده سحری.

یونسی، ابراهیم، (۱۳۶۵)، *هنر داستان‌نویسی*، تهران: انتشارات سهروردی.

References:

Anuše, Hasan (2002). *Dāneš-nāmeye adab-e Fārsi* (*Encyclopedia of Persian literature*). Tehran: Našr-e Mo'asseseye Farhangi va Entešārātiye Dāneš-nāme. [In Persian].

Aṭṭār-e Nišāburi, Farid al-Din (2013). *Divān-e ʾAṭṭār*. ed. Mohammad-Taqi Tafazzoli. Tehran: ʾElmi va Farhangi Publications. [In Persian].

Barāhani, Rezā (2005). *Qesse-nevisi* (*Fiction writing).* Tehran: Ašrafi Publications. [In Persian].

Behešti, Elahe (1997). *ʾAvāmel-e dāstān* (*Elements of story).* Tehran: Barg Publications. [In Persian].

Daqiqiyān, Širin-Doxt (1992*). Manšāʾ-e šaxsiyat dar adabiyyāt-e dāstāni* (*The origin of character in fiction*). Arak: Nevisande Publications. [In Persian].

Ebādiyān, Mahmud (2010). *Takvin-e qazal va naqš-e Saʾdi* (*Formation of the ghazal and Saʾdi's role*). Tehran: Axtarān Publications. [In Persian].

Foruzānfar, Badiʾozzamān (1974). *Šarh-e ahvāl va naqd va tahlil-e āhval-e Šeyx-e Faridoddin Mohammad ʾAṭṭār-e Nišāburi (*Biography, criticism and analysis of the works of Sheikh Farid al-Din Muhammad Attar Neyshaburi*).* Tehran: Ketābforušiye Dehxodā Publications. [In Persian].

Garāvand, ʾAli, & Seyyed Jaʾfar Hamidi (2008). Qesse-pardāziye Mowlānā dar qazal (Rumi's storytelling in Ghazals). *Pazhuhešnāme-ye ʾOlum-e Ensāni*, vol. 58, pp. 73-90. [In Persian].

Garāvand, ʾAli (2009). *Buṭiqā-ye qesse dar qazaliyyāt-e Šams (The Poetics of the Story in Shams's Ghazals).* Tehran: Moʾin Publications. [In Persian].

Makaryk, Irena Rima (2004). *Dānešnāme-ye nazariyye-hāye adabiye moʾāṣer (Encyclopedia of contemporary literary theory)*, tr. Mehrān Mohājer & Mohammad Nabavi. Tehran: Āgah Publications. [In Persian].

Mir-Sādeqi, Jamāl (2009*). ʾAnāṣer-e dāstān (Story elements).* Tehran: Našr-e Soxan. [In Persian].

Mohammadpur, Kāvan (2023). *Buṭiqā-ye revāyat, revāyatšenāsi-ye romān-e Kordi (Poetics of narrative, narratology of Kurdish novels).* Kurdistān: Dānešgāh-e Kordestān Publications. [In Persian].

Mowlavi, Jalāl al-Din (2008). *Qazaliyāt-e Šams-e Tabrizi*, (Ghazals of Shams Tabrizi). ed. Mohammad-Rezā Šafiʾi Kadkani. Tehran: Soxan Publications. [In Persian].

Oxovvat, Ahmad (1992). *Dastur-e zabān-e dāstān (Story grammar)* Isfahan: Fardā Publications. [In Persian].

Pārsi-Nežād, Kāmrān (2018). *Adabiyyāt-e dāstāni: sāxtār, mabāni, nehle-hā (Fiction literature: structure, foundations, schools)* Tehran: Anjoman-e Qalam-e Irāniyān-e Emruz Publications. [In Persian].

Pāyande, Hoseyn (2009). *Naqd-e adabi va demokrāsi* (*Literary criticism and democracy*) Tehran: Nilufar Publications. [In Persian].

Peck, John (1987). *Šiveye tahlil-e romān* (*How to study a novel*), tr. Ahmad Sedārati. Tehran: Našr-e Markaz. [In Persian].

Pein, Michael (2004). *Farhang-e andišeye enteqādi* (*Dictionary of critical thinking*), tr. Payām Yazdānju. Tehran: Našr-e Markaz. [In Persian].

Perrine, Laurence (2024). *Taʾamoli digar dar bāb-e dāstān* (*story and structure*), tr. Mohsen Soleymāni. Tehran: Sureye Mehr Publications. [In Persian].

Purnāmdāriyān, Taqi (1995). *Didār bā Simorq* (*Encounter with the Simorgh*). Tehran: Pažuhešgāh-e ʾOlum-e Ensāni va Motāleʾāt-e Farhangi Publications. [In Persian].

Purnāmdāriyān, Taqi (2004). *Ramz va dāstān-hāye ramzi dar adab-e Fārsi* (*Symbolism and allegorical stories in Persian literature*). Tehran: ʾElmi va Farhangi Publications. [In Persian].

Rezā'i, ʾArab'ali (2003). *Vāžegān-e towṣifiye adabiyyāt* (*Descriptive vocabulary of literature*) Tehran: Farhang-e Mo'āṣer Publications. [In Persian].

Ṣafā, Ẕabihollāh (2022). *Tārix-e adabiyāt-e Irān, jeld-e avval* (*History of Iranian literature, vol. 1*). Tehran: Firdows Publications. [In Persian].

Šamisā, Sirus (1990). *Seyr-e qazal dar še'r-e Fārsi* (*The evolution of the ghazal in Persian poetry*) Tehran: Firdows Publications. [In Persian].

Šābur, Dāryuš (1991). *Āfāq-e qazal-e Fārsi* (*Horizons of Persian ghazal*). Tehran: Goftār Publications. [In Persian].

Scholes, Robert (2022). *ʾAnāṣer-e dāstān* (*Elements of Fiction*), tr. Farzāne Tāheri. Tehran: Našr-e Markaz. [In Persian].

Tāheri, Rezā (2011*). Tahlil va tafsir-e qazal-hāye revāyi (qazal-dāstān) ʾAṭṭār-e Nišāburi*.(Analysis and interpretation of narrative ghazals (ghazal-story) by Attar Neyshaburi), Master's thesis, Pažuhešgāh-e ʾOlum-e Ensāni va Motāle'āt-e Farhangi. [In Persian].

Vahdānifar, Omid & Mohammad-Rezā Ṣarfi, & Mohammad-Ṣādeq Bāširi (2016). "Tahlil-e sāxtāriye qazal-revāyat-hāye Sa'di" (Structural Analysis of Saadi's Ghazal-Narratives), *Našriye-ye Adab va Zabān*, Dānešgāh-e Šehid Bāhenar-e Kermān, vol. 39, pp. 295-318. [In Persian].

Webster, Roger (2003). *Piš-daramadi bar motāle'eye nazariyyeye adabi* (Studying literary theory: an introduction). tr. Elāhe Dehnavi. Tehran: Sepideye Sahar Publications. [In Persian].

Yunesi, Ebrāhim (1986). *Honar-e dāstān-nevisi*. (The art of storytelling). Tehran: Sohravardi Publications. [In Persian].

Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

An Analysis of the Morphological Arrangement of Rhymes in Hafez's Ghazals (Focusing on Rhymes Ending in-Yā)

Heydar Qolizaadeh

Associate Professor of Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran. E-mail: qolizaadeh@gmail.com

DOI: 10.22034/perlit.2025.67504.3799

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 26 May 2025
Received in revised form 8 June 2025
Accepted 15 July 2025
Published online 22 July 2025

Keywords:
Rhyme, *Ya* letter, Indefinite, Infinitive, Relational

ABSTRACT

The pattern of rhyme arrangement is derived from the rhymes in Hafez's ghazals that end with the indefinite *Ya* (یاء نکره), relational *Ya* (یای نسبت), infinitival *Ya* (یای مصدری), and verbal *Ya* (یای فعلی). This research aims to answer the following questions: Is there a method or pattern for reading rhymes formed with different types of -Ya in Hafez's poetry? What is the nature of this rhyme arrangement? By answering these questions, the study seeks to achieve its primary goal: a more accurate and precise reading of rhymes in Hafez's poetry. The findings demonstrate that in Hafez's ghazals, only the rhymes formed with the indefinite -Ya appear consistently and uniformly, without mixing with infinitival or relational rhymes (a total of 36 ghazals). In contrast, neither relational forms (with relational -Ya) nor infinitives (with infinitival -Ya) are ever used exclusively as rhymes in any ghazal. The main reason for the incompatibility of the indefinite -Ya with the relational and infinitival -Ya is the difference in pronunciation and phonological structure among these three forms. Approximately 13 ghazals may pose challenges or lead to misreadings for some readers and students of Persian poetry. However, it is evident that the difficulty in reading does not apply to everyone. This research attempts to offer a model for reading rhymes in poetry—especially in ghazals— with the goal of establishing a principle or standard that can be applied to the reading of all poets' works. The important rhymes (with indefinite Ya) that may be subject to misreading or difficult reading include: Folāni, Ravāni, Javāni, Niknāmi, Tamāmi, Xosh-xarāmi, Digari, Xodkāmi, Homāyi, Xomāri, and Tamāshāyi.

Cite this article: Qolizaadeh, H. (2025). An Analysis of the Morphological Arrangement of Rhymes in Hafez's Ghazals (Focusing on Rhymes Ending in-Yā). *Persian Language and Literature*, 78 (251), 146-167.
http://doi.org/10.22034/perlit.2025.67504.3799

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Proper recitation of Persian poetic verses is one of the key responsibilities of Persian speakers, especially professors and students of Persian literature. Developing and presenting a model for reading rhymes can serve as an educational and research principle in the field of Persian language and literature. Rhymes in poetry may have various syntactic, semantic, phonetic, and morphological structures. The **syntactic structure** of rhymes does not affect their reading difficulty. However, the **semantic structure** of rhyming words can significantly influence their accurate recitation and pronunciation—for example, the semantic structures in phrases like "bar dārand (بر دارند)" / "bar dārand (بر دار اند)" and "darmān and (درمان اند) / "dar mānand (در مانند)", or "āxer šod (آخر شد)" in ghazals 161 and 188. Reading difficulty in **phonetic structure** can be addressed in two ways. Either it relates to the semantic interpretation of a word, such as "āxer šod (آخر شد)" meaning "eventually passed" ("šod" (شد) as a complete verb) or "became the end" ("šod (شد)" as a linking verb)—see ghazals 161 and 188—or it concerns the reading of the word in its archaic form.

By **morphological structure** in rhyme words, we mean the formation of infinitives, verbs, adjectives (with -Y as relational suffix), and indefinites (with the -Y indefinite marker at the end of words). Since the morphological form of words has always determined their phonetic structure, the inability to identify and distinguish their morphological construction can lead to incorrect or flawed recitation. Thus, extracting a model and logic for rhyme arrangement can not only help identify their morphological forms but also aid in their phonetic interpretation.

Review of the Literature

Numerous books and articles have been written about rhyme and its diverse roles and functions in poetry, and some of these works specifically focus on "rhyme in Hafez's poetry." However, most of them address poetic techniques, rhyme-related musicality, and phonological structure, rather than the morphological construction of rhymes—particularly those involving the indefinite -Y, infinitive -Y, and relational -Y suffixes.

Discussion

The structural (morphological) pattern of rhymes in the poetry of great Iranian poets from Sanāyi to Sā'eb has consistently followed a unified methodology. Hafez's poetry adheres to this same linguistic and structural model. The pattern of rhyme arrangement in Hafez's ghazals includes:

A. Relational adjectives (with the relational -Y suffix): There is no ghazal in which all rhymes are consistently constructed using relational adjectives.

B. Nouns/Infinitive derivatives (with infinitive -Y): No ghazal contains rhymes consistently using the infinitive form.

C. Indefinite rhymes (with indefinite -Y or unity marker):

1. **Indefinite –Y + infinitive -Y + relational -Y + 2nd/3rd person singular verb -Y**
2. **Indefinite -Y + infinitive -Y + relational -Y**
3. **Indefinite -Y + relational -Y + 2nd/3rd person singular verb -Y**
4. **Indefinite -Y + relational -Y**
5. **Indefinite -Y + infinitive -Y**

None of these five rhyme structures appear in Hafez's ghazals.

6. **Indefinite -Y + infinitive -Y + 2nd/3rd person singular verb -Y:** This rhyme pattern occurs in only one ghazal.

7. Indefinite -Y + 2nd/3rd person singular verb -Y: This type of rhyme, using an indefinite word alongside a verb form, occurs in only one ghazal (ghazal 426).

8. Pure indefinite rhyme:

The only rhyme pattern in Hafez's poetry that appears consistently and without combination with other -Y types (infinitive or relational) is the indefinite -Y. Thus, the model of rhyme arrangement for indefinite -Y is its non-combination and separation from other -Y types within a single poetic structure. Any exceptions to this are due to various reasons, such as poetic necessity, ambiguity or duality of meaning in the rhyme word, exceptional phonetic resemblance (pronunciation), etc.

Whereas there is no ghazal in which rhymes are consistently formed with the infinitive -Y or the relational -Y, Hafez's Divan includes 36 ghazals in which all rhymes are formed with the indefinite -Y. The rest of the ghazals use a combination of various -Y types. The main reason why indefinite -Y does not rhyme with the relational or infinitive -Y within a single ghazal lies in their differing pronunciation and phonetic structures.

Approximately 13 ghazals may present reading challenges or lead to misreading of rhymes for some readers and students of Persian literature and poetry. Examples include:

"Folānī – Ravānī – Javānī": A major reason for reading difficulty or misreading of such words is the difference in their morphological and phonetic use, as well as their colloquial usage. In spoken language, people tend to pronounce them according to popular usage. In Hafez's poetry, all three are used as indefinites, but modern readers may unconsciously read "Folānī" and "Ravānī" as relational adjectives. (See ghazals 108, 120, 242)

"Nīknāmī – Tamāmī – Xošxarāmī": While all three can be interpreted as infinitives, the rhyme arrangement pattern (with indefinite -Y) indicates they should be read as indefinites. (See ghazals 335, 461)

"Degari": It is often pronounced as a relational adjective in everyday speech, but the rhyme structure indicates it should be read as an indefinite. (See ghazals 394, 74)

"Xodkāmī": The rhyme arrangement in Hafez's ghazals confirms that this rhyme in ghazal 460 must be read with an indefinite -Y, not an infinitive -Y.

There are other rhymes where misreading is less likely but still possible in some cases—such as "Homāyī", "Xomārī", and "Tamāšāyī" in ghazals 121, 183, 368, 471, and 481—which should be read with indefinite -Y according to the rhyme pattern.

Conclusion

The rhyme arrangement pattern derived from Hafez's ghazals includes rhymes with indefinite, relational, infinitive, and verbal -Y suffixes. Based on this, it is established that only rhymes with the indefinite -Y occur consistently and exclusively (in 36 ghazals) without mixing with other -Y forms. No ghazal has rhymes consistently formed with either relational or infinitive -Y. The main reason for the incompatibility of indefinite -Y with relational and infinitive -Y is the difference in their pronunciation and phonetic structures. About 13 ghazals may present reading challenges or lead to misreading for some readers or students of Persian poetry. Notable rhymes (with indefinite -Y) potentially prone to misreading include "Folānī, Ravānī, Javānī, Nīknāmī, Tamāmī, Xošxarāmī, Degarī, Xodkāmī", etc.

Keywords: Rhyme, -Y suffix, indefinite, infinitive, relational.

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

بررسی چینش صرفی قوافی در غزلیات حافظ (با تکیه بر قوافی مختوم به یاء)

حیدر قلی‌زاده

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان. تبریز. ایران. رایانامه: Heydar Qolizaadeh

DOI: 10.22034/perlit.2025.67504.3799

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۰۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۲۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱

کلیدواژه‌ها:
قافیه، یاء، نکره، مصدر، نسبت.

چکیده

الگوی چینش قوافی، مستخرج از قوافی غزل‌های حافظ با یای نکره، نسبت، مصدر و فعل است. این پژوهش سعی دارد به این پرسش پاسخ بگوید که آیا روش یا الگویی برای خوانش قوافی با انواع یاء در شعر حافظ وجود دارد؟ این الگو یا روش چینش قوافی چیست؟ با پاسخ بدین پرسش، هدف پژوهش که رسیدن به خوانش درست‌تر و دقیق‌تر قوافی در شعر حافظ است محقق می‌گردد. بر این اساس ثابت می‌شود در غزلیات حافظ تنها قوافی نکره (با یای نکره) است که بدون اختلاط با قوافی مصدری و نسبت، و کاملاً یکدست کنار هم به کار رفته‌است (تعداد ۳۶ غزل). بنابراین صفات نسبی (با یای نسبت) و همین‌طور مصدر (با یای مصدری)، هیچ‌کدام در هیچ غزلی به‌صورت یکدست قافیه‌پردازی نشده‌است. دلیل اصلی هم‌قافیه نشدن یای نکره با یای نسبت و مصدر، تفاوت تلفظ و ساخت آوایی این سه نوع یاء است. حدود ۱۳ غزل ممکن است برای عده‌ای از خوانندگان و تحصیل‌کنندگان شعر فارسی، بدخوانی‌ها یا دشواری‌هایی در خوانش قوافی در پی داشته باشد اما بدیهی است که دشواری خوانش متوجه همگان نیست بلکه این پژوهش می‌کوشد الگویی برای خوانش قوافی اشعار به‌ویژه غزلیات ارائه کند تا در صورت امکان، اصل و قاعده‌ای گردد برای خوانش شعر همهٔ شاعران. قوافی مهم (با یای نکره) که می‌تواند مشمول دشوارخوانی و بدخوانی باشد بدین شرح است: فلانی، روانی، جوانی، نیکنامی، تمامی، خوشخرامی، دگری، خودکامی، همایی، خماری و تماشایی.

استناد: قلی‌زاده، حیدر. (۱۴۰۴). بررسی چینش صرفی قوافی در غزلیات حافظ (با تکیه بر قوافی مختوم به یاء). *زبان و ادب فارسی*، ۷۸ (۲۵۱)، ۱۶۷-۱۴۶.
http://doi.org/10.22034/perlit.2025.67504.3799

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

۱. مقدمه[۱]

خوانش درست ابیات شعر فارسی از عهده‌داری‌های مهم فارسی‌زبانان به‌ویژه استادان و دانشجویان ادبیات فارسی است. مطالعهٔ واژگان و ساختار زبانی در زبان‌های باستان، میانه و زبان دری می‌تواند توانمندی خوانش درست واژگان را در این ابیات بیفزاید. در کنار آن، بیرون کشیدن منطق و الگوی چینش ساختی قوافی راه دیگری است برای اصلاح و ارتقاء خوانش ابیات. درست است که استادان، متخصصان و اهل ادب و شعر در خوانش ابیات و قوافی موردبحث بسیار توانمند و چیره‌اند اما تدوین و ارائهٔ الگوی چینش قوافی می‌تواند اصلی آموزشی و پژوهشی در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی باشد و کمک بزرگی برای خوانش شعر دیگر شاعران ایرانی ارائه نماید.

تلفظ و خوانش قوافی گاهی به‌آسانی قابل‌شناسایی نیست؛ به همین دلیل یا باید از ساخت آوایی واژگان کهن راه بجوییم و یا از قوافی پیش و پس در شعر به خوانش دقیق قافیه پی ببریم؛ اما گاهی قوافی پیش و پس نیز به‌آسانی، دشواری خوانش را به‌ویژه در ساخت صرفی و آوایی آن‌ها برطرف نمی‌سازد که لازم می‌آید از منطق و الگوهای چینش قوافی سراغ گرفت. ساخت صرفی واژه‌ها همواره تعیین‌کنندهٔ ساخت آوایی آن‌ها بوده‌است؛ بنابراین عدم‌تشخیص و تمییز ساخت صرفی واژه‌ها می‌تواند منجر به خوانش نادرست یا بدخوانی آن‌ها شود.

مقصود از ساخت صرفی در کلمات قافیه ساخت مصدر، فعل، نسبت و نکره[۲] با نشانهٔ «ی» در پایان کلمات است. شاید اصلی‌ترین دشواری خوانش قوافی مربوط به همین نوع از ساخت صرفی باشد؛ بنابراین بیرون کشیدنِ الگو و منطقِ چینشِ قوافی می‌تواند علاوه بر تشخیص ساخت صرفی آن‌ها، به خوانش ساخت آوایی آن‌ها نیز کمک نماید.

۲. پیشینهٔ تحقیق

مزلّه بودن و حتی مضلّه بودن شعر حافظ[۳] شامل خوانش شعر او نیز گشته‌است چنان‌که امروز نیز همچنان واژه‌هایی در شعر او متأثر از سنت و شهرت واژگان به‌درستی خوانده نمی‌شود. دنبال راه و چاره‌ای می‌بایست بود تا این مشکل در این حوزهٔ شعر و ادبیات رفع گردد. پرسش این بود که آیا می‌توان برای رفع این بخش از دشواری خوانش در شعر حافظ راهی پیدا نمود. جرقهٔ گشودن این گره را سالیان دور و نخست بار استاد مرحوم جناب دکتر رشید عیوضی (مصحح دانشمند *دیوان* حافظ) در ذهن نویسندهٔ مقاله ایجاد نمودند.

کتب و مقالات بسیاری دربارهٔ قافیه و نقش و کاربرد متنوع آن در اشعار نوشته شده‌است و تعدادی از این نوشته‌ها در حوزهٔ «قافیه در شعر حافظ» نگارش یافته‌است؛ اما اغلب آن‌ها مربوط به صناعات و هنر شعری، موسیقی و ساخت آوایی قوافی است نه ساخت صرفی آن‌ها (به‌ویژه از نوع یای نکره، مصدری و نسبت). چند نمونه از این منابع:

– «بررسی نقش موسیقایی قافیه در شعر حافظ»: یحیی طالبیان، *دانشکده ادبیات دانشگاه باهنر کرمان*، ش. ۲۵، بهار ۸۸.

– «بررسی و تحلیل ساختار ردیف و قافیه در شعر حافظ از منظر بسامد نسبی ساخت و الگوی هجایی»: مهرزاد منصوری، فصلنامه علمی–پژوهشی *پژوهش زبان و ادبیات فارسی* (ش. ۵۲: بهار ۹۸).

– «حافظ و قواعد قافیه و ردیف»: ماشاءالله کامران، *ماهنامه حافظ*: ش. ۸، آبان ۸۳.

– «قافیه و ردیف در دیوان حافظ»: ضیاءالدین سجادی، مجله ۵ *حافظ‌شناسی*.

– «ویژگی‌های قافیه در غزل حافظ، خواجو و سلمان ساوجی»، غلامعلی فلاح و محمدجواد عظیمی، *ادب و زبان (دانشکده ادبیات و علوم انسانی کرمان)*، ش. ۲۸، زمستان ۱۳۸۹.

۳. دشواری خوانش در ساخت صرفی قوافی

قوافی اشعار می‌تواند دارای ساخت‌های گوناگون نحوی، معنایی، آوایی و صرفی باشد. **ساخت نحوی** قوافی نقش اصلی در دشواری خوانش آن‌ها ندارد. **ساخت معنایی** واژگان قافیه می‌تواند در خوانش و تلفظ دقیق‌تر آن‌ها نقش مؤثر داشته باشد، مانند ساخت معنایی «بربندند و بربندند/ دَریابند و دُر یابند/ بر دار اند و بر دارند/ درمان‌اند و درمانند» و «آخر شد» در این دو غزل با مطلع:

روز هجران و شب فُرقت یار آخر شد　　زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد

(غزل ۱۶۱)

سمن‌بویان غبار غم چو بنشینند بنشانند　　پری‌رویان قرار از دل چو بستیزند بستانند

(غزل ۱۸۸)

دشواری خوانش در **ساخت آوایی** که ارتباطی نزدیک با ساخت صرفی قوافی دارد، در دو بخش قابل‌طرح است. یک بخش به نوع برداشت معنایی از واژه بازمی‌گردد؛ در این صورت نوع خوانش و تلفظ آن متفاوت خواهد بود مانند «آخر شد» در دو معنای «سرانجام گذشت/رفت» (شد: فعل تام) و «پایانی گشت» (شد: فعل ربطی)؛ اما با توجه به زبان ادبی حافظ و زبان زمان او، آنچه پذیرفتنی است معنای نخست (سرانجام سپری گشت) است. معنای دوم عموماً مشمول محاورات زبان معاصر است. یا مانند دوگانه‌های «بربندند و بربندند/ دَریابند و دُر یابند/ بر دار اند و بر دارند/ درمان‌اند/ درمانند» در دو غزل مذکور: (غزل ۱۶۱) و (غزل ۱۸۸).

بخش دوم به نحوهٔ خوانش واژه در شکل کهن آن و به عبارت دیگر به نحوهٔ تلفظ آن در عصر و زبان حافظ مربوط است. نمونه‌ای از این نوع خوانش قوافی را در غزل ۴۱۸ با مطلع «ساقی بیا که شد قدح لاله پر ز **مَی**...»، غزل ۴۱۷ با مطلع «به صوت بلبل و قمری اگر ننوشی می ...»، غزل ۴۱۹ با مطلع «لبش می‌بوسم و درمی‌کشم می ...»، غزل ۳۴۲ با مطلع «حاشا که من به مَوسم گل تَرک مَی کنم ...» و ترکیب‌بند او می‌توان دید. نمونه‌ای از این قوافی بدین‌ترتیب است: مَی، کَی، هَی، دَی، وَی، صُبَی، پَی، طَی، خُوَی، نَی، رَی و... .

ساخت آوایی قوافی در این غزل‌ها نشان می‌دهد که صورت اصلی قوافی با صوت «مَی، کَی، هَی، دَی، وَی، صُبَی، پَی، طَی، خُوَی، نَی و رَی» خوانده می‌شود؛ اما این بدان معنا نیست که خواننده، این قوافی را به‌ناچار به همان ساخت آوایی کهن بخواند زیرا ساخت آوایی امروزین متحول گشته و صوت ـــَـ ی (ay) به ـــِـ ی (ey) تغییر یافته‌است.

همچنین در این بخش می‌توان به الگوی چینش واو معروف (مانند Šūr)، واو مجهول (مانند Jādōy)، یای معروف (مانند Pīr) و یای مجهول (مانند Hēč) در قوافی اشاره نمود. مصوت‌های واو مجهول و یای مجهول که بسیار پرکاربرد بوده امروزه هیچ کاربردی در زبان فارسی معاصر ندارد؛ اما در دورهٔ خراسانی، عراقی و حتی هندی به کار می‌رفته و در چینش قوافی همواره مدنظر شاعر بوده‌است. در غزلیات حافظ و اغلب شاعران کهن فارسی (به‌تبع زبان معیار مردم آن زمان)، واو در واژه‌ها عمدتاً از نوع واو مجهول و یاء عمدتاً از نوع یای مجهول بوده‌است. در این اشعار، واو مجهول با واو معروف در یک غزل یا قصیده و ... باهم هم‌قافیه نمی‌شد، گرچه کاربرد هم‌زمان آن‌ها در قافیهٔ غزل‌ها هیچ دشواری خوانشی برای مخاطب امروزی ایجاد نمی‌کند.

ساخت صرفی شامل ساخت‌هایی مانند جمع، مفرد، انواع فعل، صفت ساده و مرکب، اسم ساده و مرکب، صفت مفعولی، لازم و متعدی، معلوم و مجهول و ... است؛ اما آنچه بدین مقاله پیوند خورده و در خوانش درست ابیات و قوافی نقش اساسی دارد ساخت صرفی «صفت (با یای نسبت و نکره/وحدت)، مصدر (با یای مصدری) و فعل (با یای فعل دوم/سوم‌شخص مفرد)» است؛

بنابراین موضوع مقاله بررسی عیوب و قواعد قافیه نیست بلکه بررسی خوانش نوع یاء (نسبی، نکره، فعلی و مصدری) در قوافی غزلیات حافظ و پیوند آن با ساخت آوایی آن‌هاست؛ زیرا چنان‌که اشاره شد دشواری خوانش و تلفظ قوافی آنجا رخ می‌نماید که اسم و صفت به یای نکره، یای نسبت، یای فعل و یای مصدری متصل می‌شود. بر این اساس، با بیرون کشیدن الگو و منطق خوانش قوافی و ساخت صرفی آن‌ها می‌توان یکی از دشواری‌های موجود در خوانش اشعار را از میان برداشت.

در اشعاری که قوافی آن‌ها در ساخت‌هایی جز ساخت صفت نسبی، اسم/صفت نکره و اسم/حاصل مصدر به کار رفته‌است به‌طور معمول دشواری خوانش وجود ندارد به‌ویژه آنجا که به‌صورت ساخت فعل یا بن فعل و اسم جامد (فارسی/ عربی) به کار رفته‌اند، مانند غزل ۴۱۰ (برانداخته‌ای/ تاخته‌ای)، غزل ۲۱۵ (به تاب/ عتاب) و غزل ۲۵۹ (شورانگیز/ رنگ‌آمیز).

الگوی ساختی (صرفی) قوافی در اشعار شاعران بزرگ ایران از سنایی تا صائب همواره تابع یک وحدت رویه بوده‌است. شعر حافظ نیز از همین الگو و منطق زبانی و ساختی تبعیت نموده‌است چنان‌که برای مثال در اشعار او نیز قوافی (صفات) با یای نسبت در کنار قوافی نکره (با یای نکره) در یک غزل هم‌زمان قرار نگرفته‌است و همین دست الگوها می‌تواند خوانش قوافی را که یکی از مشکلات خوانش ابیات است تسهیل نماید.

از منظر این نوع ساخت صرفی، بخش عمدهٔ قوافی در غزلیات سنایی، عطار، سعدی و صائب تبریزی را قافیه‌های ترکیبی صفات نسبی و مصدری و قافیه‌های نکره شکل می‌دهند. اگر از دو سه مورد انگشت‌شمار صرف‌نظر کنیم تمامی قافیه‌های نکره به‌طور مستقل به کار رفته‌اند و با قافیه‌های مصدری و نسبی ترکیب نیافته‌اند.

۴. الگوی چینش قوافی (با انواع یاء) در شعر حافظ

ساخت صرفی قوافی در شعر حافظ منحصر به انواع یاء، شامل یاء مصدری، نسبت، فعل و نکره است. غزل‌های حافظ چنان نیست که همگی دارای قوافی یکدست صفت نسبی یا مصدر باشد بلکه اغلب ترکیبی از «مصدر و فعل»، «مصدر و نسبت»، «نسبت و فعل»، «مصدر و نسبت و فعل» است. در کنار آن واژگان عربی و اسامی جامد نیز به این ترکیبات افزوده می‌شود. کاربرد افعال و نیز واژه‌های عربی در کنار صفت نسبی، اسم/صفت نکره و مصدر در قوافی اشعار مجاز بوده اما با قوافی نکره در غزل‌ها کمترین کاربرد را داشته‌است چنان‌که در شعر حافظ تنها یک غزل است که با فعل هم‌قافیه شده‌است. آنچه در قوافی غزل‌های حافظ منحصربه‌فرد است کاربرد خاص اسامی/صفات نکره (با یای نکره) است و همین نوع قوافی است که دارای الگوی چینش در غزلیات شاعران گشته‌است.

الف. صفات نسبی (با یای نسبت): در دیوان حافظ غزلی را نمی‌توان یافت که قوافی آن یکدست با ساخت صفت نسبی به کار رفته باشد؛ اما با ترکیبی از فعل (با یاء دوم‌شخص)، مصدر (با یاء) و واژه‌های عربی به کار رفته‌است. چنان‌که برای مثال قوافی یای نسبت با یای فعل (دوم‌شخص مفرد) در چهار غزل، با یای مصدری و فعل در ده غزل و با یای مصدری و فعل و واژه‌های عربی در بیش از ده غزل به کار رفته‌است؛ اما هرگز یای نسبت با یای نکره در یک غزل هم‌قافیه نشده‌است. یای نسبت و یای مصدری (در کنار فعل دوم‌شخص مفرد و واژه‌های عربی) روی هم حدوداً در ۲۵ تا ۳۰ غزل از حافظ هم‌قافیه شده‌اند. دو نمونه غزل:

صبح است و ژاله می‌چکد از ابر **بهمنی** — برگ صبوح ساز و بده جام **یک‌منی**
در بحر مایی و منی افتاده‌ام بیار — می تا خلاص بخشدم از مایی و **منی**
خون پیاله خور که حلال است خون او — در کار باده باش که کاری است **کردنی**

ساقی به دست باش که غم در کمین ماست مطرب نگاه دار همین ره که **می‌زنی**
می ده که سر به گوش من آورد چنگ و گفت خوش بگذران و بشنو از این پیر **منحنی**
ساقی به بی‌نیازی رندان! که مِی بده تا بشنوی ز صوت مغنّی هُو **الغَنی**

(غزل ۴۶۲)

صوفی از پرتو می راز **نهانی** دانست گوهر هرکس از این لعل **توانی** دانست
قدر مجموعهٔ گل مرغ سحر داند و بس که نه هر کو ورقی خواند **معانی** دانست
ای که از دفتر عقل آیت عشق آموزی ترسم این نکته به‌تحقیق **ندانی** دانست
می بیاور که ننازد به گل باغ جهان هرکه غارتگری باد **خزانی** دانست
عرضه کردم دو جهان بر دل کارافتاده بجز از عشق تو باقی همه **فانی** دانست
سنگ و گِل را کند از یمن نظر لعل و عقیق هرکه قدر نفس باد **یمانی** دانست
آن شد اکنون که ز ابنای عوام اندیشم محتسب نیز در این عیش **نهانی** دانست
لطفش آسایش ما مصلحت وقت ندید ور نه از جانب ما **دل‌نگرانی** دانست
حافظ این گوهر منظوم که از طبع انگیخت اثر تربیت آصف **ثانی** دانست

(غزل ۵۳)

ب. اسم/حاصل مصدر (با یای مصدری): در غزل‌های حافظ هیچ غزلی با قافیهٔ یکدست مصدر (با یای مصدری) به کار نرفته‌است. تنها یک رباعی را می‌توان یکدست با یای مصدری دید:

ای کاج که بخت **سازگاری** کردی با جور زمانه یار **یاری** کردی
از دست جوانیَم چو بربود عنان پیری چو رکاب **پایداری** کردی

(رباعی ۲۵)

اما همان‌گونه که بیان شد در غزل‌های حافظ، یای مصدری با یای نسبت و البته فعل و واژه‌های عربی که مجاز به هم‌قافیه شدن‌اند، هم‌قافیه شده‌است (دو نمونه غزل و یک نمونه قصیده):

دوستان دختر رز توبه ز **مستوری** کرد شد سوی محتسب و کار به **دستوری** کرد
آمد از پرده به مجلس عرقش پاک کنید تا بگوید به حریفان که چرا **دوری** کرد
جای آن است که در عقد وصالش گیرند دختری مست چنین کاین‌همه **مستوری** کرد
مژدگانی بده ای دل که دگر مطرب عشق راه مستانه زد و چارهٔ **مخموری** کرد
نه شگفت ار گل طبعم ز نسیمش بشکفت مرغ شبخوان طرب از برگ گل **سوری** کرد
نه به هفت آب که رنگش به صد آتش نرود آنچه با خرقهٔ زاهد می **انگوری** کرد
حافظ افتادگی از دست مده زان که حسود عرض و مال و دل و دین در سر **مغروری** کرد

(غزل ۱۳۷)

سحر با باد می‌گفتم حدیث **آرزومندی** / خطاب آمد که واثق شو به الطاف **خداوندی**
دعای صبح و آه شب کلید گنج مقصود است / بدین راه و روش می‌رو که در دلدار **پیوندی**
قلم را آن زبان نبود که سرّ عشق گوید باز / ورای حد تقریر است شرح **آرزومندی**
الا ای یوسف مصری که کردت سلطنت مشغول / پدر را بازپرس آخر کجا شد مهر **فرزندی**
جهان پیر رعنا را ترحّم در جبلت نیست / ز عشق او چه می‌جویی در او همت چه **می‌بندی**
همایی چون تو عالی‌قدر و حرص استخوان حیف است / دریغ آن سایهٔ همت که بر نااهل **افکندی**
در این بازار اگر سودی است با درویش خرسند است / خدایا منعمم گردان به درویشی و **خرسندی**
به خوبان دل مده حافظ! ببین آن بی‌وفایی‌ها / که با خوارزمیان کردند ترکان **سمرقندی**
به شعر حافظ شیراز می‌رقصند و می‌نازند / سیه‌چشمان کشمیری و ترکان **سمرقندی**

(غزل ۴۳۰)

ز دلبری نتوان لاف زد **بآسانی** / هزار نکته در این کار هست تا **دانی**
بجز شکَردهنی مایه‌هاست خوبی را / به خاتمی نتوان زد دم **سلیمانی**
هزار سلطنت دلبری بدان نرسد / که در دلی به هنر خویش را **بگنجانی**
چه گَردها که برانگیختی ز هستی من / مباد خسته سمندت که تیز **می‌رانی** ...

(قصیده ۴)

ج. قوافی نکره (با یای نکره/وحدت): در شعر حافظ قوافی غزلیات آنجاکه با یای نکره به کار رفته دارای یک الگوی چینش است که آن را از انواع دیگر قوافی متمایز می‌سازد و چنان‌که پیشتر اشاره شد همین الگو و منطق چینش در شعر شاعران پیش از حافظ و پس از حافظ نیز مراعات می‌شده‌است. الگوی قوافی نکره در غزل‌های حافظ با توجه به قوافی صفات نسبی (با یای نسبت)، مصدر (با یای مصدری) و نیز فعل (با یای دوم/سوم‌شخص مفرد) با این مشخصات متمایز می‌گردد:

۱. قافیهٔ نکره+ یای مصدری+ یای نسبت+ یای فعل دوم/سوم‌شخص مفرد: در هیچ غزلی از غزلیات حافظ چنین چینشی از قوافی که نکرات با یای مصدری و نسبت و فعل به کار رفته باشد وجود ندارد.

۲. قافیهٔ نکره+ یای مصدری+ یای نسبت: این نوع چینش از قوافی ترکیبی نیز در هیچ غزلی از حافظ به کار نرفته‌است.

۳. قافیهٔ نکره+ یای نسبت+ یای فعل دوم/سوم‌شخص مفرد: چینش این سه نوع قافیه ترکیبی در کنار هم را نیز در هیچ‌کدام از غزل‌های حافظ نمی‌توان یافت.

٤. قافیهٔ نکره+ یای مصدری+ یای فعل دوم/سوم‌شخص مفرد: چینش قوافی بدین صورت تنها در یک غزل از غزلیات حافظ به کار رفته‌است که با الفاظ عربی نیز هم‌قافیه گشته‌است:

عمر بگذشت به بیحاصلی و **بُلهوسی** / ای پسر جام مِیَم ده که به پیری **برسی**
چه شکَرهاست در این شهر که قانع شده‌اند / شاهبازان طریقت به مقام **مگسی**
با دل خون‌شده چون نافه خوشش باید بود / هرکه مشهور جهان گشت به **مشکین‌نفسی**

بـــال بگشـــای و صـــفیر از شـــجر طـــوبی زن حیـف باشـد چـو تـو مرغـی کـه اسـیر **قفسـی**
کـاروان رفـت و تـو در راه کمینگـاه بـه خـواب وه که بس بی‌خبـر از ایـن‌همـه بانـگ **جرسـی**
لَمَـــعَ البَـــرقُ مِـــن الطّـــورِ وَ آنَســـتُ بِـــهِ فَلَعَلـــی لـــک آتٍ بِشِـــهابٍ **قَـــبَسِ**
تـا چـو مجمـر نفسـی دامـن جانـان گیـریم جـان نهـادیم بـر آتـش ز پـی **خـوش‌نفسـی**
چنـد پویـد بـه هـوای تـو ز هـر سـو حـافظ یَسَّـــرَ اللهُ طریقـــاً بِـــک یـــا **مُلتَمَســـی**

(غزل ۴۴۵)

۵. قافیهٔ نکره+ یای نسبت: با توجه به هم‌سنخ نبودن یای نکره و نسبت در قافیه‌سازی، این نوع قوافی اساساً در شعر حافظ در هیچ‌کدام از غزل‌ها به کار نرفته‌است؛ یعنی در هیچ غزلی از غزلیات حافظ صفات نسبی (با یای نسبت) با اسامی/صفات نکره هم‌قافیه نشده‌اند. این خود یک الگو در قافیه‌سازی شعر حافظ است.

٦. قافیهٔ نکره+ یای مصدری: این نوع چینش از قافیه به دلیل ناهمخوانی نوع یاء در غزل‌های حافظ دیده نمی‌شود.

۷. قافیهٔ نکره+ یای فعل دوم/سوم‌شخص مفرد: کاربرد قافیهٔ نکره در کنار فعل تنها در یک غزل (آن هم با یای سوم‌شخص مفرد) به کار رفته‌است:

آن غالیـه‌خـط گـر سـوی مـا نامـه **نوشـتی** گـــردون ورق هســـتی مـــا **درننوشـــتی**
هرچنـد کـه هجـران ثمـر وصـل بـرآرد دهقـان جهـان کـاش کـه ایـن تخـم **نکشـتی**
آمـرزشِ نقـد اسـت کسـی را کـه در اینجـا یاری است چـو حـوریّ و سـرایی چـو **بهشـتی**
تنهـا نـه مـن‌ام کعبـهٔ دل بتکـده کـرده در هـر قـدمی صـومعه‌ای هسـت و **کنشـتی**
در مصـطبهٔ عشـق تـنعم نتـوان کـرد چـون بـالش زر نیسـت بسـازیم بـه **خشـتی**
مفـروش بـه بـاغ ارم و نخـوت شـداد یـک شیشـه مـی و نـوش‌لبـی و لـب **کشـتی**
تـا کـی غـم دنیـای دنـی ای دل دانـا حیف اسـت ز خـوبی کـه شـود عاشـق **زشـتی**
آلـودگی خرقـه خرابـی جهـان اسـت کـو راهـروی اهـل دلـی **پـاک‌سرشـتی**
از دسـت چـرا هشـت سـر زلـف تـو حـافظ تقـدیر چنـین بـود چـه کـردی کـه **نهشـتی**

(غزل ۴۲۶)

۸. قافیهٔ نکره (یکدست): تنها قافیه‌ای که در شعر حافظ به‌صورت یکدست و بدون ترکیب با انواع دیگر قوافی (با یای مصدری و نسبی) به کار رفته یای نکره است. این یاء چنان‌که گفته شد، علاوه بر یای فعل (دوم/سوم‌شخص مفرد) که با همهٔ انواع یاء هم‌قافیه می‌شود تنها یک بار در یک غزل با یای مصدری و یای فعلی هم‌زمان کنار هم به کار رفته‌است؛ بنابراین الگوی چینش قافیه در خصوص یای نکره، عدم ترکیب و هم‌قافیه شدن آن با انواع دیگر یاء در یک قالب شعری است. این یک اصل است و اگر مواردی بسیار استثنایی رخ نماید به دلایل مختلف است ازجمله اضطرار شاعر، ابهام/دوگانگی معنایی در کلمهٔ قافیه، نزدیکی استثنایی ساخت آوایی (تلفظ) قوافی یا نحوهٔ خوانش یکسان شاعر از یاء در یک غزل و ... .

درحالی‌که در غزلیات حافظ هیچ غزلی یکدست با یای مصدری و نیز با یای نسبت قافیه‌سازی نشده، در دیوان او ۳۶ غزل یکدست با یای نکره مقفّا گشته‌است. بقیهٔ غزل‌ها البته با ترکیبی از انواع دیگر یاء یعنی یای مصدری، نسبت و فعل قافیه‌پردازی شده‌اند.

دلیل اصلی هم‌قافیه نشدن یای نکره با یای نسبت و مصدر در یک غزل به نوع تلفظ و ساخت آوایی متفاوت این سه نوع یاء برمی‌گردد. تلفظ و ساخت آوایی یای نسبت و یای مصدری بسیار به هم نزدیک است و همین امر باعث می‌شود تلفظ قوافی در یک غزل ازنظر آوایی و خوش‌آهنگی نامأنوس و ناهنجار نگردد. یای فعلی با اینکه با یای نکره تنها یک بار هم‌قافیه گشته اما به دلیل همسانی یا نزدیکی ساخت آوایی آن با انواع دیگر یاء این شرایط و پذیرفتگی را یافته که با هر نوع یاء هم‌قافیه گردد. برای نمونه، ساخت آوایی واژهٔ «خداوندی» هم در صفت نسبی و هم در مصدر یکسان است چه بگویند «الطاف خداوندی» (نسبت) و چه بگویند «خداوندی و رعیتی»(مصدر)، اما ساخت آوایی و نحوهٔ تلفظ نکرات متفاوت است.

در صورت رعایت نکردن الگوی چینش قوافی نکره با نسبت و مصدر می‌توان گفت یک عیب شعری اتفاق افتاده مگر اینکه شاعر قافیه را دومفهومی و دوپهلو آورده باشد که هم بتوان نکره خواند و هم نسبت یا مصدر، مانند قافیهٔ «نکورویی» در این غزل که ازنظر معنایی نکره بودنش مقبول‌تر است اما منطق چینش قافیه ایجاب می‌کند مصدر خوانده شود:

مِی خواه و گل‌افشان کن از دهر چه می‌جویی / این گفت سحرگه گل بلبل تو چه می‌گویی
مسند به گلستان بر تا شاهد و ساقی را / لب گیری و رخ بوسی مِی نوشی و گل بویی
شمشاد خرامان کن و آهنگ گلستان کن / تا سرو بیاموزد از قدّ تو دلجویی
تا غنچهٔ خندانت دولت به که خواهد داد / ای شاخ گل رعنا! از بهر که می‌رویی
چون شمع نکورویی بر رهگذر باد است / طرف هنری بربند از شمع **نکورویی**
امروز که بازارت پُر جوش خریدار است / دریاب و بِنه گنجی از مایهٔ نیکویی
آن طره که هر جعدش صد نافهٔ چین دارد / خوش بودی اگر بودی بوییش ز خوشخویی
هر مرغ به دستانی در گلشن شاه آمد / بلبل به نواسازی حافظ به دعاگویی

(غزل ۴۸۵)

شاعر الگوی چینش قافیه را گاهی بر ساخت آوایی کلمات قافیه ترجیح می‌دهد مانند این غزل که در آن با اینکه قافیهٔ «مسکینی» و «بی‌دینی» (با یای نکره) از دید ساخت آوایی با قافیهٔ افعال دوم‌شخص هماهنگ‌تر است اما الگوی چینش قوافی در کنار معنای ابیات مزبور ایجاب می‌کند که هر دو کلمهٔ مذکور با یای مصدری خوانده شود با اینکه تنافر آوایی با قوافی قبل و بعد دارد زیرا شاعر تمایل دارد قوافی نکره را یکدست و بدون قوافی نسبت، مصدر و فعل بیاورد. این تمایل شاعرانه را در بیتی از غزل ۵۱۰ سعدی (مرا نسبت به شیدایی کند ماه پری‌پیکر/ تو دل با خویشتن داری چه دانی حال **شیدایی**) نیز می‌توان دید.

تو مگر بر لب آبی به هوس بنشینی / ورنه هر فتنه که بینی همه از خودبینی
به خدایی که تویی بندهٔ بگزیدهٔ او / که بر این چاکر دیرینه کسی نگزینی
ادب و شرم تو را خسرو مَهرویان کرد / آفرین بر تو که شایستهٔ صد چندینی
صبر بر جور رقیبت چه کنم گر نکنم؟ / عاشقان را نبود چاره بجز **مسکینی**
عجب از لطف تو ای گل که نشستی با خار / ظاهرا مصلحت وقت در آن می‌بینی
گر امانت به سلامت ببرم باکی نیست / بیدلی سهل اگر از پی نبود **بی‌دینی**
سخن بی‌غرض از بندهٔ مخلص بشنو / ای که منظور بزرگان حقیقت‌بینی

پارسایی چو تو پاکیزه‌دل پاک‌نهاد بهتر آن است که با مردم بد ننشینی
حیفم آید که خرامی به تماشای چمن که تو خوش‌تر ز گل و تازه‌تر از نسرینی
شیشه‌بازیّ سرشکم نگری از چپ و راست گر بر این منظر بینش نفسی بنشینی
سیل این اشک روان صبر دل حافظ برد بَلَغَ الطاقةُ یا مُقلَةَ عَینی بِینی
تو بدین نازکی و سرکشی ای شمع چگل لایق بزمگه خواجه جلال‌الدینی

(غزل ۴۷۳)

باید گفت وجود ابیات عربی در میان غزل‌ها ناقض الگوی قوافی نکرات نشده زیرا الفاظ عربی در این مجموعه از غزل‌ها عموماً با یای نسبت، مصدری و فعلی هم‌قافیه شده‌اند چنان‌که در غزل‌های ۴۴۵، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۹ و ... می‌توان دید.

۵. غزل‌های یکدست با یای نکره

همان‌گونه که بیان شد قوافی چنانچه با ساخت صرفی یای نکره به کار رود همواره یکدست نکره‌اند مگر در مواردی بسیار استثنایی یعنی برای مثال فعل نیز در آن به کار رفته باشد که در غزلیات حافظ تنها یک غزل چنین چینشی دارد. در دو غزل واژه‌های «آری» (۱۸۳) و «همی» (۴۵۸) به دلیل هم‌آوایی، با قوافی نکره هم‌قافیه گشته‌است. از ۳۶ غزلی که قوافی آن‌ها یکدست با یای نکره به کار رفته حدود ۲۳ غزل هیچ مشکلی در خوانش ندارد. دو بیت از مطلع این غزل‌ها بدین شرح است:

ماهم این هفته شد از شهر و به چشمم **سالی** است حال هجران تو چه دانی که چه مشکل **حالی** است
مَردم دیده ز لطف رخ او بر رخ او عکس خود دید گمان برد که مشکین **خالی** است ...

(غزل ۶۹)

جز آستان توأم در جهان **پناهی** نیست سر مرا بجز این در **حواله‌گاهی** نیست
عدو چو تیغ کشد من سپر بیندازم که تیغ ما بجز از ناله‌ای و **آهی** نیست ...

(غزل ۷۶)

گر ز دست زلف مشکینت **خطایی** رفت رفت ور ز هندوی شما بر ما **جفایی** رفت رفت
برق عشق ار خرمن پشمینه‌پوشی سوخت سوخت جور شاهی کامران گر بر **گدایی** رفت رفت ...

(غزل ۸۴)

دیر است که دلدار **پیامی** نفرستاد ننوشت کلامی و **سلامی** نفرستاد
صد نامه فرستادم و آن شاه سواران پیکی ندوانید و **پیامی** نفرستاد ...

(غزل ۱۰۴)

آن که از سنبل او غالیه **تابی** دارد باز با دلشدگان ناز و **عتابی** دارد
از سر کُشتهٔ خود می‌گذرد همچون باد چه توان کرد که عمر است و **شتابی** دارد ...

(غزل ۱۱۹)

حسب‌حالی ننوشتی و شد **ایامی** چند — محرمی کو که فرستم به تو **پیغامی** چند
ما به آن مقصد اعلی نتوانیم رسید — هم مگر پیش نهد لطف شما **گامی** چند ...

(غزل ۱۷۶)

نقدها را بود آیا که **عیاری** گیرند — تا همه صومعه‌داران پی **کاری** گیرند
مصلحت‌دید من آن است که یاران همه کار — بگذارند و خَم طرّهٔ **یاری** گیرند ...

(غزل ۱۷۹)

مسلمانان مرا وقتی **دلی** بود — که با وی گفتمی گر **مشکلی** بود
به گردابی چو می‌افتادم از چشم — به تدبیرش امید **ساحلی** بود ...

(غزل ۲۱۲)

مژده ای دل! که **مسیحانفسی** می‌آید — که ز انفاس خوشش بوی **کسی** می‌آید
از غم هجر مکن ناله و فریاد که دوش — زده‌ام فالی و **فریادرسی** می‌آید ...

(غزل ۲۳۴)

کنار آب و پای بید و طبع شعر و **یاری** خوش — معاشر دلبری شیرین و ساقی **گلعذاری** خوش
الا ای دولتی طالع که قدر وقت می‌دانی — گوارا بادت این عشرت که داری **روزگاری** خوش ...

(غزل ۲۸۲)

خیز تا از در میخانه **گشادی** طلبیم — بر ره دوست نشینیم و **مرادی** طلبیم
زاد راه حرم وصل نداریم مگر — به گدایی ز در میکده **زادی** طلبیم ...

(غزل ۳۵۹)

مخمور جام عشق ام ساقی بده **شرابی** — پر کن قدح که بی می مجلس ندارد **آبی**
وصف رخ چو ماهش در پرده راست ناید — مطرب بزن نوایی ساقی بده **شرابی** ...

(غزل ۴۲۲)

ای قصهٔ بهشت ز کویت **حکایتی** — شرح جمال حور ز رویت **روایتی**
انفاس عیسی از لب لعلت لطیفه‌ای — و آب خضِر ز نوش دهانت **کنایتی** ...

(غزل ۴۲۷)

چو سرو اگر بخرامی دمی به **گلزاری** — خورد ز غیرت روی تو هر گلی **خاری**
ز کفر زلف تو هر حلقه‌ای و آشوبی — ز سحر چشم تو هر گوشه‌ای و **بیماری** ...

(غزل ۴۳۵)

شهری است پرظریفان واز هر طرف **نگاری** / یاران صلای عشق است ار می‌کنید **کاری**
چشم جهان نبیند زین تازه‌تر جوانی / در دست کس نیفتد زین خوب‌تر **نگاری** ...

(غزل ۴۳۶)

ای که در کوی خرابات **مقامی** داری / جم وقت خودی ار دست به **جامی** داری
ای که با زلف و رخ یار گذاری شب و روز / فرصتت باد که خوش صبحی و **شامی** داری ...

(غزل ۴۴۰)

رفتم به باغ صبحدمی تا چِنم **گلی** / آمد به گوش ناگهم آواز **بلبلی**
مسکین چو من به عشق گلی گشته مبتلا / و اندر چمن فکنده ز فریاد **غلغلی** ...

(غزل ۴۵۲)

بگرفت کار حسنت چون عشق من **کمالی** / خوش باش از آنکه نبود این حسن را **زوالی**
در وهم می‌نگنجد کاندر تصور عقل / آید به هیچ معنی زین خوب‌تر **مثالی** ...

(غزل ۴۵۳)

ز دلبرم که رساند نوازش **قلمی** / کجاست پیک صبا گر همی‌کند **کرمی**
قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق / چو شبنمی است که بر بحر می‌کشد **رقمی** ...

(غزل ۴۵۷)

سینه مالامال درد است ای دریغا **محرمی** / دل ز تنهایی به جان آمد خدا را **همدمی**
چشم آسایش که دارد از سپهر تیزرو / ساقیا جامی به من ده تا بیاسایم **دمی**

(غزل ۴۵۸)

دو یار زیرک و از باده کهن دو **منی** / فراغتی و کتابی و گوشهٔ **چمنی**
من این مقام به دنیا و آخرت ندهم / اگرچه در پِیَم افتند هر دم **انجمنی** ...

(غزل ۴۷۲)

سحرگه رهروی در **سرزمینی** / همی‌گفت این معما با **قرینی**
که ای صوفی شراب آنگه شود صاف / که در شیشه برآرد **اربعینی** ...

(غزل ۴۷۴)

در همه دیر مغان نیست چو من **شیدایی** / خرقه جایی گرو باده و دفتر **جایی**
دل که آیینهٔ شاهی است غباری دارد / از خدا می‌طلبم صحبت **روشن‌رایی** ...

(غزل ۴۸۲)

بقیهٔ غزل‌ها که حدود ۱۳ غزل است ممکن است برای عده‌ای از خوانندگان و تحصیل‌کنندگان ادبیات و شعر فارسی بدخوانی‌ها یا دشواری‌هایی در خوانش قوافی در پی داشته باشد. بدیهی است که دشواری خوانش متوجه همگان نیست بلکه این پژوهش می‌کوشد الگویی برای خوانش قوافی اشعار به‌ویژه غزلیات ارائه کند تا در صورت امکان اصل و قاعده‌ای گردد برای خوانش شعر همهٔ شاعران (شامل غزل، قصیده، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، قطعه، رباعی و ...) اما همانند بسیاری از اصول و قواعد ادبی و غیرادبی این الگو و قاعده نیز استثناهایی دارد. مصادیقی از قوافی (با یای نکره) در غزل‌های حافظ را که ممکن است لغزشگاهی برای خوانش باشد برمی‌شماریم تا مقصود پژوهش روشن‌تر شود.

– «فلانی؛ روانی؛ جوانی»

برخی واژه‌ها وقتی با انواع یاء (مصدری، نکره، نسبت، فعل) به کار می‌روند به علت تشابه ساختاری گاهی دشوارفهم و بدخوان می‌شوند و تشخیص و تمییز آن‌ها از یکدیگر اندکی سخت می‌گردد. دشواری خوانش قوافی در اصل بازمی‌گردد به همین موضوع، بنابراین می‌بایست الگویی برای چینش قوافی به دست آید که این تشخیص و تمییز را آسان گرداند. سه واژهٔ «فلان، روان و جوان» جزو این واژه‌هاست. امروزه دو واژهٔ «فلان و روان» با یای نسبت و واژهٔ «جوان» اغلب با یای مصدری و نکره مصطلح‌اند. یکی از علل اصلی دشوارخوانی و بدخوانی چنین واژه‌هایی تفاوت کاربرد صرفی و آوایی آن‌ها و مصطلح شدنشان در محاورات مردم است. عادت زبانی مردم تمایل دارد آن‌ها را با ساخت مصطلح میان خود تلفظ کند. بنابراین استخراج الگوی چینش قوافی می‌تواند این عادت زبانی را اصلاح و تصحیح نماید. در شعر حافظ این هر سه واژه در قوافی غزل‌ها به‌صورت نکره به کار رفته‌است. «فلان و جوان» ضمیر و صفت است که اشاره به شخص انسان می‌کند و «روان» قید است به معنای سریع و باشتاب. هر سه واژه بدون یای نکره و به‌صورت تک‌واژه هم در شعر حافظ به کار رفته‌است:

نسیم صبح سعادت بدان نشان که تو دانی — گذر به کوی **فلان** کن در آن زمان که تو دانی
(غزل ۴۶۸)

به حاجب در خلوت‌سرای خاص بگو — **فلان** ز گوشه‌نشینان خاک درگه ماست
(غزل ۴۲)

در خرابات مغان گر گذر افتد بازم — حاصل خرقه و سجاده **روان** دربازم
(غزل ۳۲۴)

بخواه جان و دل از بنده و **روان** بستان — که حکم بر سر آزادگان روان داری
(غزل ۴۳۷)

یا رب تو این **جوان** دلاور نگاه دار — کز تیر آه گوشه‌نشینان حذر نکرد
(غزل ۱۳۵)

ای صبا گر به **جوانان** چمن باز رسی — خدمت ما برسان سرو و گل و ریحان را
(غزل ۹)

مطابق خوانش مصطلح معاصر، خوانندهٔ غزل ناخودآگاه واژه‌های «فلانی» و «روانی» را در این سه غزل با یای نسبت می‌خواند درحالی‌که الگوی چینش غزل که یکدست با یای نکره به کار رفته نشان می‌دهد که می‌بایست آن‌ها را با یای نکره خواند نه نسبت. بنابراین قوافی «نشانی، دلستانی، جانی، ناتوانی، زیانی و ...» یک الگوی خوانش برای یای نکره در قوافی ارائه می‌کند و از این طریق خوانش واژه‌های «فلانی»، «روانی» و «جوانی» با یای نکره اثبات و تمییز می‌گردد:

بنفشه دوش به گل گفت و خوش **نشانی** داد — که تاب من به جهان طرّهٔ **فلانی** داد
دلم خزینهٔ اسرار بود و دست قضا — درش ببست و کلیدش به **دلستانی** داد
شکسته‌وار به درگاهت آمدم که طبیب — به مومیایی لطف توأم **نشانی** داد
گذشت بر من مسکین و با رقیبان گفت — دریغ عاشق مسکین من چه **جانی** داد
تنش درست و دلش شاد باد از دولت — که دست دادش و یاریّ **ناتوانی** داد
برو معالجت خود کن ای نصیحت‌گو — شراب و شاهد شیرین که را **زیانی** داد

(غزل ۱۰۸)

شاهد آن نیست که مویی و **میانی** دارد — بندهٔ طلعت آن باش که **آنی** دارد
شیوهٔ حور و پری خوب و لطیف است ولی — خوبی آن است و لطافت که **فلانی** دارد
چشمهٔ چشم مرا ای گل خندان دریاب — که به امّید تو خوش آب **روانی** دارد
خم ابروی تو در صنعت تیراندازی — بستد از دست هر آن کس که **کمانی** دارد
گوی خوبی که برد از تو که خورشید آنجا — نه سواری است که در دست **عنانی** دارد
دلنشان شد سخنم تا تو قبولش کردی — آری! آری! سخن عشق **نشانی** دارد
در ره عشق نشد کس بیقین محرم راز — هرکسی برحسب فهم **گمانی** دارد
با خرابات‌نشینان ز کرامات ملاف — هر سخن وقتی و هر نکته **مکانی** دارد
مدعی گو لغز و نکته به حافظ مفروش — کلک ما نیز بیانی و **زبانی** دارد

(غزل ۱۲۰)

ای صبا نکهتی از کوی **فلانی** به من آر — زار و بیمار غم‌ام راحت **جانی** به من آر
قلب بی‌حاصل ما را بزن اکسیر مراد — یعنی از خاک در دوست **نشانی** به من آر
در کمینگاه نظر با دل خویشم جنگ است — ز ابرو و غمزهٔ او تیر و **کمانی** به من آر
در غریبی و فراق و غم دل پیر شدم — ساغر می ز کف تازه **جوانی** به من آر
منکران را هم از این می دو سه ساغر بچشان — وگر ایشان نستانند **روانی** به من آر
ساقیا عشرت امروز به فردا مفکن — یا ز دیوان قضا خط **امانی** به من آر
دلم از پرده بشد دوش که حافظ می‌گفت — ای صبا نکهتی از کوی **فلانی** به من آر

(غزل ۲۴۲)

از روی همین اصل و الگو و نیز به استناد ابیاتی مصرّح در شعر حافظ می‌توان استدلال نمود که واژهٔ «جوان» در بسیاری از موارد با یای نکره خوانده می‌شود چنان‌که در غزل بالا (۲۴۲) و در ابیات پیش رو می‌بینیم:

عاشـــق روی **جـــــوانی** خـــوش نوخاســـته‌ام وز خـدا شـادی ایـن غـم بـه دعـا خواسـته‌ام
(غزل ۳۰۴)

چشـم جهـان نبینـد زیـن تـازه‌تـر **جـــوانی** در دسـت کـس نیفتـد زیـن خـوب‌تـر نگـاری
(غزل ۴۳۶)

ز وصـــل روی **جوانـــــان** تمتعـــی بـــردار کـه در کمینگـه عمـر اسـت مکـر عـالم پیـر
(غزل ۲۵۰)

و از روی همین ابیات می‌توان گفت که واژهٔ «جوانی» در این دو غزل و قصیده به احتمال بسیار قوی با یای نکره به کار رفته‌است:

پیرانـه سـرم عشـق **جـــوانی** بـه سـر افتـاد وان راز کـــه در دل بنهفـــتم بـــه درافتـــاد
(غزل ۱۰۵)

جـامی بـده کـه بـاز بـه شـادیّ روی شـاه پیرانـه‌سـر هـوای **جـــوانی** اسـت در سـرم
(قصیده ۲)

– «نیکنامی؛ تمامی؛ خوشخرامی»

نمونهٔ دیگر سه قافیهٔ «نیکنامی، تمامی و خوشخرامی» است که باز به علت شهرت تلفظ و خوانش هر سه واژه به یای مصدری ممکن است به‌صورت مصدر خوانده شود به‌ویژه اگر ابیات به‌صورت مفرد و جدا از غزل درج شود. الگوی چینش قوافی (با یای نکره) نشان می‌دهد که هر سه قافیه به‌صورت نکره خوانده می‌شود. حافظ واژهٔ «نیکنام» را به‌عنوان صفت برای ندیمان در بزم طرب و عشق به کار برده‌است:

سـاقی شـکّردهان و مطـرب شـیرین‌سـخن همنشـین نیـک‌کـردار و نـدیم **نیکنـــام**
(غزل ۳۰۲)

همچنین قافیهٔ «تمامی» صفت برای «داو» است (داو تمام) و قافیهٔ «خوشخرام» به‌صورت نکره به عنوان صفت برای شاهدان سروقامت به کار رفته‌است:

عمری است تا من در طلب هـر روز **گـامی** مـی‌زنـم دسـت شـفاعت هـر زمـان در **نیکنـامی** مـی‌زنـم
بـی مـاه مهرافـروز خـود تـا بگـذرانم روز خـود دامی به راهی مـی‌نهـم مرغـی بـه **دامـی** مـی‌زنـم
اورنـگ کـو گلچهـر کـو نقـش وفـا و مِهـر کـو حـالی مـن انـدر عاشـقی داو **تمـامی** مـی‌زنـم
دانـم سـر آرد غصـه را رنگـین بـرآرد قصـه را این آه خون‌افشان که من هر صبح و **شامی** می‌زنـم
تـا بـو کـه یـابم آگهـی از سـایهٔ سـرو سـهی گلبانگ عشق از هر طرف بـر **خوشخرامی** مـی‌زنـم

هرچند کان آرام دل دانم نبخشد کام دل — نقش خیالی می‌کشم فال **دوامی** می‌زنم
با آنکه از وی غایبم و از می چو حافظ تایبم — در مجلس روحانیان گهگاه **جامی** می‌زنم

(غزل ۳۳۵)

که بَرَد به بزم شاهان ز من گدا **پیامی** — که به کوی میفروشان دو هزار جم به **جامی**
اگر این شراب خام است و گر آن حریف پخته — به هزار باره بهتر ز هزار پخته **خامی**
ز رهم میفکن ای شیخ به دانه‌های تسبیح — که چو مرغ زیرک افتد نفتد به هیچ **دامی**
بروید پارسایان که برفت پارسایی — میِ ناب درکشیدیم و نماند ننگ و **نامی**
شده‌ام خراب و بدنام و هنوز امیدوارم — که به همت عزیزان برسم به **نیکنامی**
تو که کیمیافروشی نظری به قلب ما کن — که بضاعتی نداریم و فکنده‌ایم **دامی**
به کجا برم شکایت به که گویم این حکایت — که لبت حیات ما بود و نداشتی **دوامی**
عجب از وفای جانان که تفقّدی نفرمود — نه به نامه‌ای پیامی نه به خامه‌ای **سلامی**
سر خدمت تو دارم بخرَم به لطف و مفروش — که چو بنده کمتر افتد به مبارکی **غلامی**
بگشای تیر مژگان و بریز خون حافظ — که چنان کشنده‌ای را نکند کس **انتقامی**

(غزل ۴۶۱)

– «**دگری**»؛

از قوافی مشهور دیگر که در محاورات روزمرهٔ مردم غالباً به‌صورت صفت نسبی تلفظ و خوانده می‌شود واژهٔ «دگری/دیگری» به‌عنوان اسم (بدون موصوف) است. بدیهی است تلفظ این واژه به دو صورت صفت نسبی و اسم/صفت نکره کاملاً متفاوت است. الگوی چینش قوافی در این غزل نحوهٔ خوانش «دگری» با یای نکره را روشن می‌سازد:

می‌فکن بر صف رندان **نظری** بهتر از این — بر در میکده می‌کن **گذری** بهتر از این
در حق من لبت این لطف که می‌فرماید — سخت خوب است ولیکن **قدری** بهتر از این
آن که فکرش گره از کار جهان بگشاید — گو در این نکته بفرما **نظری** بهتر از این
دل بدان رود گرامی چه کنم گر ندهم — مادر دهر ندارد **پسری** بهتر از این
ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق — برو ای خواجهٔ عاقل **هنری** بهتر از این
من نگویم که قدح گیر و لب ساقی بوس — بشنو ای جان که نگوید **دگری** بهتر از این
کلک حافظ شکرین میوه نباتی است بچین — که در این باغ نبینی **ثمری** بهتر از این

(غزل ۳۹۴)

روشن از پرتو رویت **نظری** نیست که نیست — منت خاک درت بر **بصری** نیست که نیست
ناظر روی تو صاحب‌نظران‌اند آری — سرّ گیسوی تو در هیچ **سری** نیست که نیست
اشک غماز من ار سرخ برآمد چه عجب — خجل از کردهٔ خود **پرده‌دری** نیست که نیست
تا به دامن ننشیند ز نسیمت گَردی — سِیل‌خیز از نظرم **رهگذری** نیست که نیست

تا دم از شام سر زلف تو هر جا نزند / با صبا گفت و شنیدم **سحری** نیست که نیست
من از این طالع شوریده به رنجم ور نی / بهره‌مند از سر کویت **دگری** نیست که نیست
از خیال لب شیرین تو ای چشمهٔ نوش / غرق آب و عرق اکنون **شکری** نیست که نیست
آب چشمم که بر او منت خاک در توست / زیر صد منت او خاک **دری** نیست که نیست
شیر در بادیهٔ عشق تو روباه شود / آه از این راه که در وی **خطری** نیست که نیست
مصلحت نیست که از پرده برون افتد راز / ور نه در مجلس رندان **خبری** نیست که نیست
غیر از این نکته که حافظ ز تو ناخشنودست / در سراپای وجودت **هنری** نیست که نیست

(غزل ۷۴)

– «**خودکامی**»

قافیهٔ «خودکامی» در غزل ۴۶۰ نیز محتمل است که گاهی موجب بدخوانی گردد. بنابراین الگوی چینش قوافی در غزلیات به‌روشنی تأیید می‌کند که این قافیه در این غزل می‌باید با یای نکره خوانده شود نه یای مصدری:

زان می عشق کز او پخته شود هر **خامی** / گرچه ماه رمضان است بیاور **جامی**
روزها رفت که دست من مسکین نگرفت / ساق شمشادقدی ساعد **سیم‌اندامی**
روزه هرچند که مهمان عزیز است ای دل / صحبتش موهبتی دان و شدن **إنعامی**
مرغ زیرک به در خانقه اکنون نپرد / که نهاده‌ست به هر مجلس وعظی **دامی**
گله از زاهد بدخو نکنم رسم این است / که چو صبحی بدمد در پِیَش افتد **شامی**
یار من چون بخرامد به تماشای چمن / برسانش ز من ای پیک صبا **پیغامی**
گو حریفی که شب و روز می صاف کشد / بود آیا که کند یاد ز **دردآشامی**
حافظا گر ندهد داد دلت آصَف عهد / کام دشوار به دست آوری از **خودکامی**

(غزل ۴۶۰)

قوافی دیگر نیز هست که احتمال بدخوانی آن‌ها زیاد نیست اما بسا در مواردی مشمول بدخوانی گردد. از این موارد است قافیهٔ «**همایی**» (نیز: غزل ۳۶۸ با مطلع «ما برآریم شبی دست و **دعایی** بکنیم ...»)، «**خماری**» (نیز: غزل ۱۸۳ با مطلع «طایر دولت اگر باز **گذاری** بکند ...») و «**تماشایی**» در غزل‌های پیش رو که مطابق الگوی چینش قوافی با یای نکره خوانده می‌شود:

مطرب عشق عجب ساز و **نوایی** دارد / نقش هر زخم که زد راه به **جایی** دارد
عالَم از نالهٔ عشاق مبادا خالی / که خوش آهنگ و فرحبخش **صدایی** دارد
پیر دُردی‌کش ما گرچه ندارد زر و زور / خوش عطابخش و خطاپوش **خدایی** دارد
محتشم دار دلم کاین مگس قندپرست / تا هواگیر تو شد فرّ **همایی** دارد
از عدالت نبود دور گرش پرسد حال / پادشاهی که به همسایه **گدایی** دارد
اشک خونین بنمودم به طبیبان گفتند / درد عشق است و جگرسوز **دوایی** دارد
ستم از غمزه میاموز که در مذهب عشق / هر عمل اجری و هر کرده **جزایی** دارد

نغـــز گفـــت آن بـــت ترســـابچهٔ بـــاده‌پرســـت / شـــادی روی کســـی خـــور کـــه **صـــفایی** دارد
خســـروا حـــافظ درگـــاه‌نشـــین فاتحـــه خوانـــد / و از زبـــان تـــو تمنـــای **دعـــایی** دارد

(غزل ۱۲۱)

ای دل بـــه کـــوی عشـــق **گـــذاری** نمـــی‌کنـــی / اســـباب جمـــع داری و **کـــاری** نمـــی‌کنـــی
میـــدانی ایـــن‌چنـــین خـــوش و گـــویی نمـــی‌زنـــی / بـــازی چنـــین بـــه دســـت و **شـــکاری** نمـــی‌کنـــی
ســـاغر لطیـــف و پُـــر مِـــی و مـــی‌افکنـــی بـــه خـــاک / و اندیشـــه از بـــلای **خمـــاری** نمـــی‌کنـــی
در آســـتین کـــام تـــو صـــد نافـــه مُـــدرج اســـت / و آن را فـــدای طـــرهٔ **یـــاری** نمـــی‌کنـــی
ایـــن خـــون کـــه مـــوج مـــی‌زنـــد انـــدر جگـــر تـــو را / در کـــار رنـــگ روی **نگـــاری** نمـــی‌کنـــی
مشـــکین از آن نشـــد دَم خُلقـــت کـــه چـــون صـــبا / بـــر خـــاک کـــوی دوســـت **گـــذاری** نمـــی‌کنـــی
ترســـم کـــز ایـــن چمـــن نبَـــری آســـتین گـــل / کـــز گلشـــنش تحمـــل **خـــاری** نمـــی‌کنـــی
حـــافظ بـــرو کـــه بنـــدگی بارگـــاه دوســـت / گـــر جملـــه مـــی‌کننـــد تـــو **بـــاری** نمـــی‌کنـــی

(غزل ۴۷۱)

بـــه چشـــم کـــرده‌ام ابـــروی **مـــاه‌ســـیمایی** / خیـــال ســـبزخطی نقـــش بســـته‌ام **جـــایی**
زمـــام دل بـــه کســـی داده‌ام مـــن درویـــش / کـــه نیســـتش بـــه کـــس از تـــاج و تخـــت **پروایـــی**
ســـرم ز دســـت بشـــد چشـــم از انتظـــار بســـوخت / در آرزوی ســـر و چشـــم **مجلـــس‌آرایـــی**
زِهـــی خیـــال کـــه منشـــور عشـــق‌بـــازی مـــن / از آن کمانچـــهٔ ابـــرو رســـد بـــه **طغرایـــی**
مکـــدر اســـت دل آتـــش بـــه خرقـــه خـــواهم زد / بیـــا ببـــین کـــه کِـــرا مـــی‌کنـــد **تماشـــایی**؟
بـــه روز واقعـــه تـــابوت مـــن ز ســـرو کنیـــد / کـــه مـــی‌رویـــم بـــه داغ **بلنـــدبالایی**
در آن مقـــام کـــه خوبـــان ز غمـــزه تیـــغ زننـــد / عجـــب مـــدار ســـری اوفتـــاده در **پـــایی**
فـــراق و وصـــل چـــه باشـــد رضـــای دوســـت طلـــب / کـــه حیـــف باشـــد از او غیـــر از او **تمنـــایی**
دُرَر ز شـــوق برآرنـــد ماهیـــان بـــه نثـــار / اگـــر ســـفینهٔ حـــافظ بَـــری بـــه **دریـــایی**

(غزل ۴۸۱)

۶. نتیجه

اصلی‌ترین دشواری خوانش کلمات قافیه در شعر فارسی اغلب به ساخت صرفی آن‌ها به‌ویژه ساخت مصدر، فعل، نسبت و نکره (با نشانهٔ «ی» در پایان کلمات) برمی‌گردد. بیرون کشیدن یک الگوی چینش قوافی می‌تواند علاوه بر تشخیص ساخت صرفی آن‌ها به خوانش ساخت آوایی آن‌ها نیز کمک نماید.

در شعر حافظ قوافی غزلیات (با یای نکره) دارای یک الگوی چینشی است که آن را از انواع دیگر قوافی متمایز می‌سازد. این الگو در شعر شاعران پیش از حافظ و پس از او نیز مراعات می‌شده‌است. براساس الگوی قوافی نکره، در غزل‌های حافظ قوافی یای نکره تنها یک بار با یای فعلی هم‌قافیه گشته و در هیچ غزلی با یای مصدری و نسبی هم‌قافیه نشده‌است. تنها قافیه‌ای که در شعر حافظ به‌صورت یکدست با یاء به کار رفته یای نکره است. موارد بسیار استثنایی به دلایل مختلف رخ نموده‌است ازجمله

اضطرار شاعر، ابهام/دوگانگی معنایی در کلمهٔ قافیه، نزدیکی استثنایی ساخت آوایی (تلفظ) قوافی یا نحوهٔ خوانش یکسان شاعر از یاء در یک غزل. درحالی‌که در غزلیات حافظ هیچ غزلی یکدست با یای مصدری و نیز با یای نسبت قافیه‌سازی نشده، در دیوان او ۳۶ غزل یکدست با یای نکره مقفّا گشته‌است.

دلیل اصلی هم‌قافیه نشدن یای نکره با یای نسبت و مصدر به نوع تلفظ و ساخت آوایی متفاوت این سه نوع یاء برمی‌گردد. تلفظ و ساخت آوایی یای نسبت و یای مصدری بسیار به هم نزدیک است و همین امر باعث می‌گردد تلفظ قوافی در یک غزل ازنظر آوایی و خوش‌آهنگی نامأنوس و ناهنجار نگردد. برای نمونه، ساخت آوایی واژهٔ «خداوندی» هم در صفت نسبی و هم در مصدر یکسان است اما ساخت آوایی و نحوهٔ تلفظ نکرات متفاوت است.

از ۳۶ غزلی که قوافی آن‌ها یکدست با یای نکره به کار رفته حدود ۲۳ غزل هیچ مشکلی در خوانش ندارد. بقیهٔ غزل‌ها (حدود ۱۳ غزل) ممکن است برای عده‌ای از خوانندگان و تحصیل‌کنندگان شعر فارسی بدخوانی‌ها یا دشواری‌هایی در خوانش قوافی در پی داشته باشد. بدیهی است که دشواری خوانش متوجه همگان نیست بلکه این پژوهش می‌کوشد الگویی برای خوانش قوافی اشعار به‌ویژه غزلیات ارائه کند تا در صورت امکان اصل و قاعده‌ای گردد برای خوانش شعر همهٔ شاعران. اما همانند بسیاری از اصول و قواعد ادبی و غیرادبی این الگو و قاعده نیز بدون استثنا نیست. دشواری خوانش در چند نمونه از قوافی شعر حافظ: «فلانی، روانی، جوانی، نیکنامی، تمامی، خوشخرامی، دگری، خودکامی، همایی، خماری و تماشایی».

۷. پی‌نوشت‌ها

۱. نسخهٔ *دیوان حافظ* با تدوین و تصحیح محققانهٔ مرحوم دکتر رشید عیوضی تنها محل و مرجع استناد و ارجاع در این پژوهش بوده‌است.

۲. با اینکه مرحوم خیامپور «یای نکره» را «یای وحدت» خوانده‌اند (خیامپور، ۱۳۷۲: ۶۱) اما در این پژوهش عنوان «یای نکره» بر «یای وحدت» ترجیح داده شد و برای عدم تکرار به همان «یای نکره» اکتفا گشت.

۳. این عبارت را مرحوم دکتر رشید عیوضی به نقل شفاهی از استاد فروزانفر بیان می‌فرمودند که: «فرزندم! [دیوان] حافظ مزلّه/مضلّه است».

منابع

آهی، علی، (۱۳۸۹)، *قافیه در شعر فارسی*، چ. ۱، ویراستهٔ حسین آهی، تهران: فصل پنجم.

ابن قیس الرازی، شمس‌الدین محمد، (۱۳۱۴)، *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، چ. ۱، تصحیح عبدالوهاب قزوینی، تهران، چاپخانه مجلس.

حافظ، شمس‌الدین محمد، (۱۳۸۵)، *دیوان حافظ*، چ. ۲، تدوین و تصحیح رشید عیوضی، تهران: امیرکبیر.

خیامپور، عبدالرسول، (۱۳۷۲)، *دستورزبان فارسی*، چ. ۸، تهران: کتابفروشی تهران.

سعدی، مصلح بن عبدالله، (۱۳۶۵)، *کلیات سعدی*، چ. ۵، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.

سنایی، مجدود بن آدم، (۱۳۸۵)، *دیوان حکیم سنایی غزنوی*، چ. ۲، به اهتمام پرویز بابایی، تهران: نگاه.

شاه‌حسینی، ناصرالدین، (۱۳۸۹)، *شناخت شعر*، چ. ۹، تهران: نشر هما.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۱)، *موسیقی شعر*، چ. ۱۳، تهران: آگاه.

صائب تبریزی، محمدعلی، (۱۳۷۰)، *دیوان (غزلیات)*، چ. ۱، به کوشش محمد قهرمان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد، (۱۳۸۴)، *دیوان عطار*، چ. ۱۱، تصحیح تقی تفضلی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

References:

Āhi. Ali (2010) *Qāfiye dar še'r-e fārsi* (*Rhyme in Persian poetry*). ed. Hoseyn Āhi. 1st ed. Tehran: Fasl-e Panjom. [In Persian].

'Attār Neyšāburi. Farid al-Din Mohammad (2005). *Divān-e 'Attār* (*The Collected Poems of 'Attār*). ed. Taqi Tafazzoli. 11th ed. Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian].

Hāfez. Šams al-Din Mohammad (2006) *Divān-e Hāfez*. ed. Rašid 'Eyvazi. 2nd ed. Tehran: Amir-kabir. [In Persian].

Ibn Qeys al-Rāzi (1935) *Al-Mo'jam fi ma'āyir-e aš'ār-e al-'ajam* (*The Dictionary of the standards of 'ajam poetry*). ed. 'Abdolwahhāb Qazvini. Tehran: Majles Publications. [In Persian].

Xayyāmpur. Abdorrasul (1993). *Dastur-e zabān-e fārsi (Persian Grammar)*. Tehran: Tehran Bookstore. [In Persian].

Sa'di. Mosleh ibn 'Abdollāh (1986) *Kolliyyāt-e Sa'di* (*The Collected Works of Sa'di*). ed. Mohammad-Ali Foruqi. 5th ed. Tehran: Amir-kabir. [In Persian].

Sā'eb Tabrizi. Mohammad-Ali (1991). *Divān (Qazaliyyāt)* [*Collected Qazals*]. ed. Mohammad Qahremān. 1st ed. Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian].

Sanāyi. Majdud Ibn Ādam (2006) *Divān*. ed. Parviz Bābāyi. 2nd ed. Tehran: Negāh. [In Persian].

Šafi'i Kadkani. Mohammad-Rezā (2012). *Musiqi-ye še'r* [*The Music of Poetry*]. 13th ed. Tehran: Āgah. [In Persian]

Šāh Hoseyni. Nāseroddin (2010). *Šenākht-e še'r* [*Knowing the Poetry*]. 9th ed. Tehran: Našr-e Homā. [In Persian].

Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

A Criticism of the Approaches of Rhetorical Scholars Regarding the Molamma' and the Design of Another Model

Sayyed Ahmad Parsa

Professor of Persian Language and Literature, University of Kurdistan. Kurdistan, Iran. E-mail: a.parsa@uok.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.66040.3776

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 01 March 2025
Received in revised form 21 May 2025
Accepted 14 July 2024
Published online 22 July 2025

Keywords:
Rhetoric, Rhetorical figure, literary techniques, Molamma', critical discourse analysis, hidden pride.

ABSTRACT

Melmma' is a type of poetry based on bilingualism or multilingualism. Scholars of rhetorical sciences have investigated the Molamma' with different approaches. The present study has attempted to present a new model of Molamma' through analysis of these approaches and to provide answers to the questions of why and how Molamma' was created .The goals of this research are to provide a better understanding of Molamma', and to discuss how it is formed, and why different languages are used in the Molamma' in different periods .The research method is descriptive-analytical .The data has been collected in a library and document analysis method and analyzed by content analysis method .The results show that the Melmma' is the result of the confrontation between the superior and inferior discourses, the margin and the center, which can be analyzed from the perspective of the discourse of power, considering the appropriateness of the languages used in it. This juxtaposition in Persian-Arabic or European languages can be studied in terms of the political and scientific process. However, in juxtapositions that have emerged from the local languages of Iran with Persian, it is actually a confrontation between two discourses: the periphery and the center, the official and unofficial languages, which, while legitimizing the poet's language, are also a kind of reaction to Othering. On the other hand, from the point of view of psychological approach, Molamma' can be considered as a kind of hidden pride and authority of the speaker and the reader, a topic which is examined in details in the text of the article.

Cite this article: Parsa. S. A. (2025). A Criticism of the Approaches of Rhetorical Scholars Regarding the Molamma' and the Design of Another Model. *Persian Language and Literature*, 78 (251), 168-184.
http://doi.org/10.22034/perlit.2025.66040.3776

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

The term "Mollame" is an Iranian-invention and is not found in Arabic rhetorical books. Rhetorical scholars have addressed this literary technique with different approaches. Not mentioning the Molamma', the considering of it merely as a literary technique, and approaching it as literary playfulness are among these cases. For example, it seems that the lack of mentioning of Mollama' by some authors of Persian rhetorical books, such as Shams Qais Razi, Fakhri Isfahani, Najafqoli Mirza Agha Sardar, and Mohammad Hadi Mazandarani, is influenced by the absence of this literary technique in Arabic rhetorical books; however, one should not ignore their hesitation in considering it as a literary technique. Some other scholars, such as Rashid al-Din Watawat, Taj al-Hallawi, Rami Tabrizi, Reza Qolikhan Hedayat, and some contemporaries, have considered it a literary technique. Some other contemporary scholars, such as Danesh-Pajouh, Rasouli, and Razani, have referred to it as a type of literary playfulness. But none of these scholars have addressed the origin and formation of the Molamma'. The present study has attempted to present a new concept of the term of Molamma' by analyzing the original Rhetoric books from the oldest to the present time, in addition to explaining the position of the Molamma' in the original knowledge and proposing and examining the approaches of rhetorical scholars in this field, by analyzing and criticizing these approaches. The following are the research questions of this research:What function does the Molamma' have in poetry? What kind of discourse is the Molamma' based on?

Literature Review and Methodology

The works of research conducted on the Mollama' are also very few, compared to other topics discussed in original books, and they are often limited to introducing Mollma', its historical course, and mentioning examples of it. In his article "Mulma'i," Sajjadi (1362: 336-346) has introduced Mulma'i and the background of composing Mulma'i. "Research and Study on Mollama' Poetry" is also the title of Abdullah Tolo'i's thesis (1992), in which he discusses Mollama' and the forms used in it, and poets who have used Mollama' in different periods, and introduces forty poets with their poetic examples**.**

Methodology in this study is descriptive-analytical. The statistical population is the collection of Rhetoric books from the oldest to the newest, and the sample size is the subject of Molamma' in them. Data were collected using a library method and analyzed using content analysis.

Discussion and Conclusion

The Molamma' is actually the opposition of two discourses; the authority's discourse and the inferior people's discourse or the discourse of the margin and the center. This superiority can be examined in Persian-Arabic Molamma' from the point of viewof political, religious or scientific trend, and in Persian-French Molamma's or Molamma's composed in Persian with other European languages, from the point of view of political and scientific trends. But this contrast in the Molamma's that has been created by non-Persian-speaking poets in Iran is actually a contrast between two discourses: the periphery and the center, the official and unofficial language. It seems that these Molamma's, in addition to being a reaction to Othering, are also considered a way of legitimizing the poet's language. On the other hand, composing and even understanding this type of Molamma's requires mastery of the languages used in them, and this, in turn, from a psychological perspective, is a way of satisfying an individual's sense of superiority over his or her peers. This also applies to readers familiar with these languages, because understanding the content of a Molamma' requires shared linguistic knowledge between the poet and the reader, and this puts them in a superior position compared to other readers as only someone who is fluent in the languages used in a Molamma' can understand its meaning. Therefore, it seems that Molamma' can be considered a kind of hidden pride from this point of view.

Keywords: Rhetoric, Rhetorical figure, literary techniques, Molamma', critical discourse analysis, hidden pride.

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

نقد رویکردهای پژوهشگران علوم بلاغی دربارهٔ ملمّع و طرح انگاره‌ای دیگر

سیداحمد پارسا

استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، کردستان، ایران. رایانامه: a.parsa@uok.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.66040.3776

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۱۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۲۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱

کلیدواژه‌ها:
بلاغت، بدیع، شگردهای ادبی، ملمّع، تحلیل گفتمان انتقادی، فخر پنهان.

چکیده

ملمّع گونه‌ای از شعر است که براساس دو یا چندزبانگی بنیان نهاده شده‌است. اندیشمندان علوم بلاغی با رویکردهای مختلفی به بررسی ملمّع پرداخته‌اند. پژوهش حاضر کوشیده‌است با تحلیل و نقد این رویکردها، انگارهٔ نوینی از ملمّع ارائه دهد و به این پرسش پاسخ دهد که ملمّع چرا و چگونه به وجود آمده‌است؟ شناخت بهتر ملمّع، چگونگی شکل‌گیری آن و چرایی استفاده از زبان‌های مختلف در به‌کارگیری این شگرد ادبی، در دوره‌های مختلف از اهداف این پژوهش است. روش پژوهش، توصیفی–تحلیلی است. داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای و سندکاوی، گردآوری و به روش تحلیل محتوا، تجزیه‌وتحلیل شده‌است. نتایج نشان می‌دهد ملمّع، خلاف نظر پژوهشگران علوم بلاغی، شگرد یا تفننی ادبی نیست بلکه برآیند تقابل گفتمان‌های فرادست و فرودست، و حاشیه و مرکز است که با توجّه به تناسب زبان‌های به‌کاررفته در آن، از منظر گفتمان قدرت، قابل‌تحلیل است. این فرادستی در ملمّع‌های فارسی با زبان عربی یا زبان‌های اروپایی، از روند سیاسی و علمی قابل‌بررسی است. اما در ملمّع‌های پدیدآمده از زبان‌های محلی ایران با زبان فارسی، درواقع تقابل دو گفتمان حاشیه و مرکز، زبان رسمی و غیررسمی است که ضمن مشروعیت‌بخشی به زبان شاعر، گونه‌ای عکس‌العمل دربارهٔ دیگری‌سازی نیز هستند. از طرف دیگر از منظر گفتمان روان‌شناختی می‌توان ملمع را نوعی فخر پنهان و نمایش اقتدار گوینده و خواننده به شمارآوردکه در متن مقاله به‌تفصیل بررسی شده‌است.

استناد: پارسا، سیداحمد. (۱۴۰۴). نقد رویکردهای پژوهشگران علوم بلاغی دربارهٔ ملمّع و طرح انگاره‌ای دیگر. *زبان و ادب فارسی*، ۷۸ (۲۵۱)، ۱۸۴–۱۶۸.
http://doi.org/10.22034/perlit.2025.66040.3776

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

بدیع یکی از دانش‌های سه‌گانهٔ تشکیل‌دهندهٔ بلاغت است که بیش از دو دانش دیگر در ایران دچار دگرگونی شده‌است. یکی از این دگرگونی‌ها افزایش شگردهای ادبی است که در ایران با نام‌های وجوه بدیعیه و محسّنات (تقوی، ۱۳۶۶: ۲۰۶)، صنعت (رامی تبریزی، ۱۳۴۱: ۳۷؛ تاج‌الحلاوی، ۱۳۴۱: ۱؛ آقا سردار، ۱۳۶۲: ۹۵؛ همایی، ۱۳۷۰: ۳۷؛ شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۰)، آرایه‌های ادبی (کزازی، ۱۳۷۳: ۲۶) و ترفندهای ادبی (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۲: ۱۳) خوانده شده‌است.

شمارهٔ نام این شگردها از ۱۰– ۱۲ شگرد شروع می‌شود و تا زمان تألیف *ابدع‌البدایع* قریب گرکانی (۱۲۶۳– ۱۳۴۵ق) تقریباً بیست برابر می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۹۳). تقلید از کتب بدیع عربی در تألیف کتاب‌های بدیع فارسی، شگردتراشی، آمیزش مباحث مربوط به دانش‌های دیگر با مباحث بدیع، عدم توجّه به زیبایی‌شناسی و مباحث دیگر این‌چنینی، برخی از پژوهشگران ایرانی را متوجه آسیب‌شناسی فنون بدیعی کرده‌است. شفیعی کدکنی (۱۳۷۳: ۲۹۳)، شمیسا (۱۳۷۴: ۱۴۲– ۱۴۴)، صفوی (۱۳۸۳: ۹۲– ۱۱۴)، (محبّتی، ۱۳۸۰: ۵۸– ۶۴)، (راستگو، ۱۳۸۲: ۳۲۴– ۳۳۰) و مرتضایی (۱۳۹۴: ۶۷– ۷۲) ازجمله کسانی هستند که به مواردی در این زمینه اشاره کرده‌اند. به‌رغم این پژوهش‌های ارزنده، هنوز مباحث قابل‌توجّهی در بدیع وجود دارد که به بحث و بررسی نیاز دارد. یکی از این موارد ملمّع است که از ابداعات ایرانیان است و در کتب بلاغی عربی به چشم نمی‌خورد. اندیشمندان علوم بلاغی با رویکردهای مختلفی به این شگرد ادبی پرداخته‌اند. عدم اشاره به ملمّع، رویکرد پذیرش آن به‌عنوان یک شگرد ادبی و رویکرد تفنّن ادبی به آن، ازجملهٔ این موارد محسوب می‌شوند. به‌عنوان نمونه به نظر می‌رسد عدم اشارهٔ برخی ازمؤلّفان کتب بلاغی فارسی، چون شمس قیس رازی، فخری اصفهانی، نجفقلی میرزا آقاسردار و محمدهادی مازندرانی تحت تأثیر نبود این شگرد ادبی در کتب بلاغی عربی است. هرچند نباید تردید در قرار دادن آن به‌عنوان یک شگرد ادبی را نیز از سوی آنان، از نظر دور داشت. برخی دیگر از پژوهشگران مانند رشیدالدین وطواط، تاج‌الحلاوی، رامی تبریزی، رضاقلی خان هدایت و برخی از معاصران، آن را شگرد ادبی به شمار آورده‌اند. برخی دیگر از پژوهشگران معاصر مانند دانش‌پژوه، رسولی و رازانی از آن با نام تفنّن ادبی یاد کرده‌اند. اما هیچ‌کدام از این پژوهشگران به چرایی پیدایش و شکل‌گیری ملمّع نپرداخته‌اند. پژوهش حاضر کوشیده‌است با واکاوی کتب بدیعی از قدیمی‌ترین آن‌ها تا زمان فعلی، علاوه بر تبیین جایگاه ملمّع در دانش بدیع و طرح و بررسی رویکردهای اندیشمندان علوم بلاغی در این زمینه، با تحلیل و نقد این رویکردها، انگارهٔ نوینی از ملمّع ارائه دهد و در این راستا کوشیده‌است به این پرسش‌ها پاسخ دهد که ملمّع چرا و چگونه به‌وجود آمده‌است؟ شناخت بهتر ملمّع، چگونگی شکل‌گیری آن و چرایی استفاده از زبان‌های مختلف در به‌کارگیری این شگرد ادبی، در دوره‌های مختلف، از اهداف این پژوهش است. روش پژوهش، توصیفی–تحلیلی است. جامعهٔ آماری، کتب بدیع عربی و فارسی از آغاز تا زمان معاصر است و حجم نمونه، مبحث بدیع در این کتاب‌هاست. داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای و سندکاوی گردآوری شده و به روش تحلیل محتوا تجزیه‌وتحلیل شده‌است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، برخی از مؤلّفان کتاب‌های بلاغی فارسی، چون شمس قیس رازی، فخری اصفهانی، نجفقلی میرزا آقاسردار و محمدهادی مازندرانی در آثار خود هیچ اشاره‌ای به ملمّع نکرده‌اند که به نظر می‌رسد تحت تأثیر نبود این شگرد ادبی در کتاب‌های بلاغی عربی باشد؛ زیرا ملمّع از ابداعات ایرانیان است و در زبان عربی وجود ندارد. پژوهش‌های انجام‌گرفته دربارهٔ ملمّع نیز در مقایسه با سایر مباحث مطرح‌شده در کتب بدیع، بسیار اندک است و در آن‌ها نیز اغلب به معرّفی ملمّع، سیر

تاریخی و ذکر نمونه‌هایی از آن اکتفا کرده‌اند. سجّادی (۱۳۶۲: ۳۳۶– ۳۴۶) در مقالهٔ «ملمّع» به شناساندن ملمّع و پیشینهٔ ملمّع‌سرایی پرداخته‌است. «تحقیق و بررسی در اشعار ملمّع» نیز عنوان پایان‌نامهٔ عبدالله طلوعی (۱۳۷۱) است که در آن به ملمّع و قالب‌های مورداستفادهٔ آن و شاعران ملمّع‌سرا در ادوار مختلف پرداخته و چهل شاعر را با نمونه‌های شعری آنان معرّفی کرده‌است. مقالهٔ «ملمّعات و مثلّثات یا اشعار دوزبانه و سه‌زبانه» از دانش‌پژوه (۱۳۸۲) و مقالهٔ «ملمّع و سیر تحوّل آن از آغاز تا پایان قرن دهم هجری» از رسولی و ارازی (۱۳۸۶) ازجمله پژوهش‌هایی هستند که نویسندگان آن‌ها از ملمّع به‌عنوان تفنّن ادبی یاد کرده‌اند (رک. دانش‌پژوه، ۱۳۸۲: ۳۵؛ رسولی و ارازی، ۱۳۹۶، ۵۲). موسی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «الملمّعات فی شعر الفارسی» مطالبی درباره ملمّع، انواع آن، پیشینهٔ ملمّع در ادب فارسی، ویژگی‌های ملمّع و مواردی از این دست بیان کرده که هیچ‌کدام سخن تازه‌ای نیستند. «نقد و بررسی ملمّع‌های کُردی– پارسی از جهت ساختار و پیوند معنایی» عنوان مقاله ای است از نورایی و دیگران (۱۳۹۷) که در آن تضمین ده شاعر کردزبان از حافظ شیرازی را تحت عنوان تضمین‌های ملمّع‌گونه آورده‌اند که نقد و بررسی آن خود مقال و مجالی جدا می‌طلبد.

قهرمانی مقبل (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با نام «فن الملمّع: حلقهٔ الوصل بین الشعرین الفارسی و العربی»، کوشیده ملمّعات را ازنظر وزن و قافیه بررسی کند. «زیبایی‌شناسی رمزگردانی» عنوان مقاله‌ای از علی محمدی آسیابادی است که در آن، به زیبایی‌شناسی شگردهایی پرداخته که در آن‌ها از بیش از یک زبان استفاده شده‌است و در آن، از ملمّع نیز نام برده و آن را با تضمین مقایسه کرده‌است. وی ملمّع را سخن گفتن به دو زبان از یک گوینده می‌داند که حاوی یک صدا باشند امّا براین باور است که در اقتباس دو گوینده با دو زبان متفاوت، دو صدای متمایز هست (رک. محمدی آسیابادی، ۱۳۸۸: ۹۵). پژوهش‌های یادشده هرکدام از زاویه‌ای به ملمّع پرداخته‌اند اما تاکنون هیچ پژوهشی به چرایی شکل‌گیری و پیدایش ملمّع نپرداخته‌است. پژوهش حاضر در این راستا به این موارد پرداخته و کوشیده آن را از منظر گفتمانی بررسی کند.

۳. مبانی نظری

ملمّع که از آن به دوزبانگی نیز نام برده‌اند (رک. کزازی، ۱۳۷۴: ۹۱)، در اصل، اسم مفعول باب تفعیل و در لغت از لمعه به معنی قسمتی از گیاه که خشک شده و بقیّهٔ آن، تر باشد یا قسمتی از عضو که در شستن خشک مانده باشد، یا قسمتی از صفحهٔ کاغذ و پارچه و امثال آن که روشن و درخشان و قسمت دیگرش تاریک باشد، گرفته شده‌است. پس کلمهٔ ملمّع یا لمعه درواقع چیزی است که از دو قسمت جدا ترکیب شده باشد (رک. همایی، ۱۳۷۰:۱۴۶) و در اصطلاح، شعری است که در آن یک مصراع به زبانی و مصراع دیگر به زبان دیگر یا یک بیت به زبانی و بیت دیگر به زبان دیگر از یک شاعر باشد. به عبارت دیگر، لازمهٔ این‌گونه شعر استفاده از دو زبان یا بیشتر از یک شاعر در یک سروده است. این‌گونه شعر از اختراعات ایرانیان است و به نظر می‌رسد بعد از آشنایی آنان با زبان عربی پدید آمده‌است و به‌عنوان یک شگرد بلاغی در کتب بدیع از آن یاد کرده‌اند؛ زیرا این شگرد ادبی در کتب بدیع عربی دیده نمی‌شود. همایی (۱۳۷۰:۱۴۶) شروع ملمّع‌گویی در شعر فارسی را مربوط به نیمه اول قرن چهارم هجری می‌داند و بر این باور است که یکی از ملمّع‌گویان بزرگ آن زمان، شهید بلخی، حکیم و شاعر معروف (متوفای ۳۲۹ هجری) و معاصر رودکی بوده‌است. این مسئله موجب شده‌است برخی او را اوّلین ملمّع‌سرا بدانند (رک. سجادی، ۱۳۶۲: ۳۳۸). رادویانی ضمن معرّفی ملمّع به دلیل عدم آشنایی کافی به زبان عربی، ملمّع بودن شعر شهید بلخی را رد کرده‌است:

«دیگر از صنعت‌ها آن است که شاعر قصیده‌ای بگوید بیتی پارسی و بیتی تازی به یک وزن و قافیت نه بر سبیل ترجمه چنان‌که شهید بن الحسن گوید:

یری محنی ثمّ یخفض البصرا فدته نفسی تراه قد سفرا

ترجمه:

داند کز وی به من همی چه رسد دیگر باره ز عشق بی‌خبرا

ترجمه:

اما یری وجنتی من عصره (؟) و سائلا کالجمّان مبتذرا

ترجمه:

چو سدّ یأجوج بایدی دل من کی باشدی غمزگانش را سپرا

ترجمه:

فصلی حلمی و خاننی جلدی و من یطیق القضاء و القدرا

ترجمه:

وگر بدانستمی کی دل بشود نکردمی بر ره بلا گذرا»

(الرادویانی، ۱۰۷:۱۹۴۹)

در نگاه اول به نظر می‌رسد این سخن رادویانی را می‌توان با دو خوانش خواند و بر همین اساس، می‌توان آن را دو گونه نیز تفسیر کرد. نخست اینکه به‌عنوان نمونه‌ای از ملمع، آن را در نظر گرفت؛ یعنی سخنی که در آن، بیت تازی ترجمهٔ بیت پارسی نباشد، آن‌گونه که شهید بلخی گفته‌است. به دیگر سخن، ابیات شهید بلخی مصداقی برای مفهوم ملمّع از سوی او تلقی شود. اما خوانش دوم باژگونهٔ تفسیر نخستین است و آن، اینکه ابیات تازی نباید ترجمهٔ ابیات پارسی باشند، آن‌گونه که شهید بلخی گفته‌است؛ یعنی درواقع آوردن این ابیات، درحقیقت نفی ملمّع بودن شعر شهید بلخی است. آنچه نظر دوم را تأیید می‌کند، آوردن واژهٔ ترجمه و تکرار آن بعد از هر بیت عربی و قبل از ابیات فارسی در کتاب *ترجمان‌البلاغه* است. ازاین‌رو به نظر می‌رسد رادویانی، خلاف تصور، سرودهٔ شهید بلخی را شاهدی برای دیدگاه خود دربارهٔ شرط ترجمه نبودن ابیات در ملمع ذکر کرده‌است؛ یعنی درواقع، او ابیات عربی را ترجمهٔ ابیات فارسی دانسته‌است. به نظر می‌رسد این مسئله ممکن است از عدم اطّلاع او بر زبان عربی ناشی شده باشد؛ زیرا موضوع ابیات در دو زبان بهکاررفته کاملاً متفاوت‌اند.

تعریف ملمّع در کتب بدیع عربی دیده نمی‌شود امّا در قدیمی‌ترین کتب موجود بدیع فارسی مانند *ترجمان‌البلاغه* رادویانی و *حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر* رشیدالدین وطواط وجود دارد. البته تفاوت‌هایی در این تعاریف به چشم می‌خورد. به‌عنوان مثال رادویانی (۱۹۴۹: ۱۰۷) لازمهٔ تشکیل ملمّع را بیتی پارسی و بیتی تازی بر یک وزن و قافیه معرّفی می‌کند ولی رشیدالدّین وطواط آن را توسّع بخشیده و علاوه بر تعریف رادویانی، آن را در یک مصراع عربی و یک مصراع فارسی و ده بیت فارسی و ده بیت عربی نیز مجاز می داند:

«این صنعت چنان باشد کی یک مصراع تازی و یکی پارسی و روا بوذ کی یک بیت تازی و یکی پارسی و دو بیت تازی و دو بیت پارسی و یا ده بیت تازی و ده بیت پارسی بیاورند. مثالش از شعر پارسی مراست:

خداوندا تو را در کامرانی هزاران سال باذا زندگانی

وقاک الله نائبة اللیالی و صانک من ملمّات الزمان

تـوآن صـدری کـی از تـو صـدر یابنـد همـه اربـاب دانـش کامـرانی

جنابـک روضـة الاقبـال تُـزری أطایبهـا بروضـات الجنـان»

خداونـدا تـو را در کـامرانی هـزاران سـال بـاذا زنـدگانی

وقـاک اللـه نائبـة اللیـالـی و صـانک مـن ملمّـات الزمـان

(وطواط، ۱۴۶۲: ۶۳)

این تعریف با وجود اینکه مبنای تعریف ملمّع در برخی از کتاب‌های بعد از خود هم واقع شده، به نظر می‌رسد دارای ابهاماتی است. اوّل اینکه مشخص نکرده ابیات دهگانهٔ عربی و فارسی باید از چه ترتیبی برخوردار باشند؟ آیا یک‌درمیان بیایند یا مانند نمونه‌ای که ذکر کرده پشت‌سرهم باشند؟ دوم مشخّص نکرده منظور ایشان از ده بیت، حداکثر ابیاتی است که می‌تواند در یک قالب شعری به‌صورت ملمّع بیاید یا خیر؟ چون اگر چنین باشد پس دو ملمّع عبدالواسع جبلّی (متوفی ۵۵۵ق) را که یکی پانزده بیت و دیگری بیست و سه بیت است، چگونه می‌توان توجیه کرد؟ سوم اشارهٔ وطواط به این نکته که «ابیات پارسی مراست»، این سؤال را پیش می‌آورد که ابیات عربی از کیست؟ چون اگر شعرهای عربی از وطواط نباشد، «تضمین» محسوب می‌شود نه ملمّع. بنابراین با توجّه به تعاریف ملمّع در کتاب‌های بدیع فارسی می‌توان آن را دارای ویژگی‌های زیر دانست:

۱. باید شعرهای سروده‌شده به دو یا چند زبان از یک شاعر باشند.

۲. شعرهای به‌کاررفته در این زبان‌ها، باید در یک وزن سروده شده باشند و با همدیگر هم‌قافیه باشند (رک. الرادویانی، ۱۹۴۹: ۱۰۷).

۳. شعرهای به‌کاررفته در ملمّع، نباید یکی ترجمهٔ دیگری باشد (رک. همانجا). برخی این شرط رادویانی را قبول ندارند و ترجمه را نیز جایز دانسته‌اند: «...و شاید که بیتی عربی را بیتی پارسی ترجمه کنند:

لولاالـدموع وفیضـهن لأحرقـت أرض الـوداع حـرارة الأکبـاد

اگرنه اشک گهربـار عاشـقان بـودی بسوختی زتـف سـینه‌هـا زمـین وداع

(رامی، به نقل از سجّادی، ۱۳۶۲: ۳۳۸)

سجادی (۱۳۶۲: ۳۳۶) بر این باور است که این نوع شعر، ملمّع محسوب نمی‌شود؛ اما اگر شعر عربی و ترجمهٔ آن هردو از یک شاعر به همان وزن و قافیه باشد، آن را جایز دانسته‌است (رک. همان).

۴. جایز نیست مصراع یا بیت زبان دیگر مَثَل باشد، چون در این صورت در مبحث ارسال‌المثل جای می‌گیرد (رک. سجادی، ۱۳۶۲: ۳۳۷). علاوه برآن، طبق تعاریف قبلی، مثل سایر نمی‌تواند سرودهٔ شاعر محسوب شود، چنانچه در بیت زیر از یک غزل ملمّع حافظ با مطلع

«از سوز دل نوشتم نزدیک دوست نامـه إنی رایـتُ دهـراً مـن هجـرک القیامـة»

(حافظ، ۱۳۶۲: غزل ۴۱۶)

مصرع دوم بیت زیر «مثل» است:

هرچند که آزمودم از وی نبود سودم من جرّب المجرّب حلّت به الندامة

(همانجا)

این مثل در امثال و حکم میدانی جزو امثال مولّدین ضبط شده و خود دهخدا به‌صورت تمثّل آورده و شعر سنایی و حافظ را ذکر کرده‌است (همانجا).

مؤلّفان ایرانی کتب بدیع، در گذشته، ملمّع را منحصر به استفادهٔ شاعر از دو زبان عربی و فارسی دانسته‌اند (رک. رادویانی، ۱۳۶۲: ۱۰۷؛ وطواط، ۱۳۶۲: ۶۳؛ رامی تبریزی، ۱۳۴۱: ۲۱۲؛ هدایت، ۱۳۵۶: ۱۹۹ و ...). به نظر می‌رسد تا زمان تألیف این کتاب‌ها، ملمّع تنها به این دو زبان مرسوم بوده‌است، ازاین‌رو ایرادی بر تعریف مؤلّفان آن کتاب‌ها در این زمینه وارد نیست. انحصار ملمّع به دو زبان یادشده در تعریف همایی نیز که از معاصران است، مشاهده می‌شود (رک. همایی، ۱۳۷۰: ۱۳۴). اما تاج‌الحلاوی ملمّع را محدود به دو زبان ندانسته‌است: «ملمّع آن است که شاعر یک بیت یا زیادت، عربی بگوید و در ازای آن پارسی بگوید و از هر زبان مختلف که گویند، ملمّع خوانند چون ترکی، فهلوی، عربی و غیره» (تاج‌الحلاوی، ۱۳۴۱: ۷۸)؛ البته ملمّع تا قرن هفتم ترکیبی از دو زبان تازی و پارسی بود اما از قرن هفتم زبان ترکی و بعدها زبان‌های دیگر ایرانی نیز وارد شد (رک. سجّادی، ۱۳۶۲: ۳۳۷). به نظر می‌رسد اوّلین شاعری که در ملمّعات از زبان‌های ترکی و فارسی استفاده کرده، مولوی است که در غزلیات شمس، دو غزل از این نوع دارد (رک. همانجا). در قرن نهم نیز شاه نعمت‌الله ولی (متوفای۸۳۴ق) علاوه بر ملمّع تازی و پارسی، غزلی با ردیف ترکی دارد که مصراعی هم به ترکی در آن دیده می‌شود. قاسم انوار (متوفّای ۸۳۷ق)، شریف تبریزی و فضولی بغدادی هم ملمّع ترکی دارند (رک. همانجا).

بعد از مشروطه با رواج زبان‌های اروپایی در مدارس، برخی از شاعران کوشیدند ملمّع‌هایی به این زبان‌ها بسازند. بیت زیر از ایرج میرزا که ملمّعی است از یک مصراع فارسی و یک مصراع فرانسوی مصداق این نوع است:

بـا همـه جفـت و جـلا و تـک و پـو دان مـاس ایـل نیـامم ان سـل سـو

(ایرج میرزا به نقل از اندوهجردی، ۱۳۷۵: ۸۸)

مصراع دوم که نوشتار فارسی یک جملهٔ فرانسوی است، یعنی در جیبم حتی یک شاهی هم پیدا نمی‌شود (اندوهجردی، همان).

در دوره‌های بعد، بر اثر آشنایی شاعران با زبان‌های دیگر یا پدید آمدن شاعرانی در میان اقوام دیگر از ترکیب زبان‌های بومی آن شاعران با زبان‌های عربی و فارسی نمونه‌های دیگری از ملمّع پدیدآمد (رک. پارسا، ۱۳۸۸: ۲۰۹– ۲۱۰). شاعران کلاسیک کُرد چه ایرانی و چه ساکن دیگر سرزمین‌های کُردنشین مانند عراق، ترکیه و... علاوه بر داشتن ملمّعات به دو زبان عربی و کُردی، ملمّعاتی به زبان‌های دیگر ازجمله کُردی و فارسی نیز دارند، به‌گونه‌ای‌که کمتر دیوان شاعر کلاسیکی را در این زبان مشاهده می‌کنید که شعر ملمّع نداشته باشد (رک. همانجا). در یادداشتی به خط مرحوم دهخدا آمده که شعر ملمّع در میان مردم هند و پاکستان نیز وجود دارد که به آن «ریخته» می‌گویند (رک. دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل ملمّع). دهخدا به ترکیب این زبان‌ها اشاره‌ای نکرده‌است اما سجّادی این مسئله را به‌خوبی روشن کرده‌است:

«پارسی‌گویان هند، ملمّع هندی و فارسی یا هندی و فارسی و ترکی ساخته‌اند و به همین جهت در فرهنگ مدارالافاضل که به‌وسیله الله‌داد فیضی میرهندی در ۱۰۰۱ه.ق تألیف شده، در تعریف ملمّع به اصطلاح ادبی آمده‌است: ... و مصطلح شعرا آن که مصراع اول او عربی و دوم پارسی باشد یا هندی و امثال آن ... در تذکره آزاد بلگرامی قصایدی نقل شده که ابیات ترکی و هندی نیز دارد» (سجّادی، ۱۳۶۲: ۳۴۳).

بعد از مشروطه و آگاهی ایرانیان با زبان‌های خارجی، استفاده از این زبان‌ها نیز در ملمّع استفاده شد. ادیب‌الممالک فراهانی از اوّلین شاعرانی است که ملمّعاتی به سه زبان فارسی، عربی و فرانسوی ساخته‌است. سجادی (۱۳۶۲: ۳۴۳) آن را نصاب خوانده و بر این باور است که چون شاعر واژه‌های فرانسوی را در شعر معنی کرده، یک نوع «نصاب» است نه ملمّع. ملمّع ایرج میرزا نیز که از دو زبان فارسی و فرانسوی پدید آمده، مصداق دیگری برای این مسئله است (رک. بهزادی اندوهجردی، ۱۳۰۵: ۸۸). به نظر می‌رسد آگاهی از این مسائل موجب شده‌است مؤلّفان معاصر کتب بدیع در تعریف ملمّع به‌جای انحصار آن به دو زبان عربی و فارسی، از آن به سروده‌ای به دو زبان یا گاه بیشتر اشاره‌کنند (رک. سادات ناصری،۱۳۶۳: ۸۴، کزازی، ۱۳۷۴: ۹۱).

۴. تجزیه و تحلیل

نوع نگرش پژوهشگران علوم بلاغی، نسبت به ملمّع درطول زمان متفاوت بوده‌است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان آن‌ها را در چند رویکرد بررسی کرد:

٤-۱. رویکرد گفتمان بلاغی

گفتمان بلاغی مبنی بر معرّفی ملمّع در کتب بدیع به‌عنوان یک شگرد بدیعی در قدیمی‌ترین کتاب بدیع موجود زبان فارسی یعنی *ترجمان‌البلاغه* رادویانی دیده می‌شود. در دیگر آثار قدیمی بدیع نیز مانند *حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر* رشیدالدین وطواط، *دقائق‌الشعر* علی بن محمد مشهور به تاج‌الحلاوی، *حقائق‌الحدائق* از شرف‌الدین حسین بن محمد رامی تبریزی، *مدارج‌البلاغه* رضاقلی خان هدایت تا برخی از کتب معاصر چون *فنون و صناعات ادبی* از جلال‌الدین همایی، *فنون و صنایع ادبی* اثر سید حسن سادات ناصری، *هنجار گفتار* از سید نصرالله تقوی، *بدیع* اثر میر جلال‌الدین کزازی و *بدیع، فنون و آرایش‌های ادبی* تألیف حسین بهزادی اندوهجردی نیز این عنوان وجود دارد که همین مسئله، مبیّن پذیرش ملمّع به‌عنوان یک شگرد بلاغی است. برخی از مؤلّفان، آن را به‌عنوان یک شگرد بلاغی مستحسن ستوده‌اند. به‌عنوان مثال، رامی تبریزی (۱۳۴۱: ۲۱۶) از ملمّع به‌عنوان «یکی از فصول دلکش ادبیات» ایران نام می‌برد. برخی آن را هنرنمایی (رک. بهزادی اندوهجردی، ۱۳۷۵: ۸۸) و «یکی از فراخ‌ترین میدان‌های جلوه‌گری ذوق و اندیشه شاعر» دانسته‌اند (رک. محبّتی، ۱۳۸۰: ۸۲) یا آن را از منظر زیبایی‌شناسی ستوده‌اند و از آن به دو زبان حاوی یک صدا از یک گوینده نام برده‌اند (رک. محمدی آسیابادی، ۱۳۸۸: ۹۵).

متاسفانه بیشتر این اظهارنظرها بیش از آنکه مبتنی بر مستندات علمی باشد، بر بیان عاطفی استوار است؛ چون اگر منظور از برساخت فنون بلاغی، زیبایی‌شناسی باشد، ملمّع فاقد زیبایی است و با هیچ‌یک از مؤلّفه‌های زیبایی‌شناسی مطرح‌شده از سوی پژوهشگران، سنخیتی ندارد (رک. دانشور، ۱۳۷۵ :۲۹– ۳۴).

٤-۲. رویکرد عدم یادکرد ملمّع در کتب بدیعی

ملمّع همان‌گونه که پیشتر گفته شد، ابداع ایرانیان است و در کتب بلاغی قدیم عرب، هیچ اشاره‌ای به آن وجود ندارد و ازآنجاکه مؤلّفان کتاب‌های بدیع در زبان فارسی بسیار تحت تأثیر آثار عربی در این زمینه بوده‌اند، به نظر می‌رسد این مسئله در عدم اشارهٔ آنان به این شگرد ادبی بی‌تأثیر نبوده‌است؛ زیرا برخی از پژوهشگران علوم بلاغی چه آنان که کتابی مستقل در این زمینه تألیف کرده‌اند و چه کسانی که در ضمن بیان مباحث دیگری چون عروض، سرقات شعری و مواردی از این دست، به مسائل بدیعی پرداخته‌اند، هیچ اشاره‌ای به ملمّع نکرده‌اند. *المعجم فی معاییر اشعارالعجم* از شمس قیس رازی تألیف‌شده در قرن هفتم هجری قمری ازجمله کتاب‌هایی است که در آن هیچ اشاره‌ای به ملمّع دیده نمی‌شود، درحالی‌که رادویانی و وطواط پیش از او، از ملمّع در آثار بلاغی خود یاد کرده‌اند. از میان کتاب‌های قدیمی دیگری که مؤلّف آن در نگارش اثرش، بسیار از *المعجم* متأثر بوده، *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی* از شمس‌الدین محمد بن فخرالدین سعید فخری اصفهانی است که همانند کتاب *المعجم*، هیچ اشاره‌ای به ملمّع در آن دیده نمی‌شود. *دُرّهٔ نجفی* از نجفقلی میرزا آقا سردار و *انوارالبلاغه* محمّدهادی مازندرانی نیز ازجمله این آثارند. به نظر می‌رسد همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، این‌گونه آثار تحت تأثیر کتاب‌های بدیع عربی در این زمینه قرار گرفته‌اند و ازآنجاکه ملمّع در کتاب‌های بدیع عربی وجود ندارد، این مؤلّفان نیز، هیچ اشاره‌ای به آن نکرده‌اند. عدم اشاره به ملمّع در برخی از کتاب‌های بدیع معاصران نیز دیده می‌شود. *نگاهی تازه به بدیع* از سیروس شمیسا (۱۳۷۴)، *هنر سخن‌آرایی* از سید محمد راستگو (۱۳۸۲)، *نقد بدیع* از محمد فشارکی (۱۳۷۹)، *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی* از تقی وحیدیان کامیار (۱۳۸۸) و *بدیع از بلاغت* از سید جواد مرتضایی (۱۳۹۴) ازجملهٔ این آثارند. برخی از مؤلّفان این آثار همانند شمیسا، راستگو و مرتضایی با وجود پرداختن به نقد بدیع سنتی و عدم پذیرش برخی از مسائل بدیع‌نویسان پیشین، هیچ اشاره‌ای مبنی بر پذیرش یا عدم پذیرش ملمّع در آثارشان دیده نمی‌شود. متأسفانه این عدم اشاره، دیدگاه آنان را نسبت به ملمّع در هاله‌ای از ابهام قرار داده‌است. هرچند به نظر می‌رسد عدم اشاره به ملمّع بیشتر به‌منزلهٔ عدم پذیرش آنان به‌عنوان یک شگرد بلاغی باشد. محمدی آسیابادی (۱۳۸۸ :۸۵) نیز دلیل عدم اشاره اندیشمندان علوم بلاغی را تردید آنان در ارزش زیبایی‌شناختی ملمّع می‌داند که مؤیّد این فرضیه است.

٤-۳. رویکرد تفنّن ادبی

رویکرد سوم از آنِ کسانی است که به ملمّع همچون یک تفنّن ادبی نگریسته‌اند. دانش‌پژوه (۱۳۸۲: ۳۵)، رسولی و ارازی (۱۳۹۶: ۵۲) از طرفداران این رویکرد هستند که ملمّع را نه یک شگرد ادبی، بلکه گونه‌ای سرگرمی و تفنّن از سوی سرایندهٔ آن دانسته‌اند. این دیدگاه دارای اشکالاتی است: ۱. ملمّع همان‌گونه که پیشتر نیز اشاره شد، مستلزم داشتن دانش مشترک سراینده و خواننده شعر است. ازاین‌رو هر شاعری که تسلّط قابل‌قبولی بر زبان یا زبان‌های دیگر مورداستفاده در ملمّع را نداشته باشد، نمی‌تواند چنین شعری بسراید و مسلّماً خوانندهٔ ناآشنا به این زبان‌ها نیز آن‌ها را درنمی‌یابد؛ ۲. ملمّع‌سرایی با نوعی تکلّف همراه است و همین مسئله، جنبهٔ تفنّن آن را منتفی می‌کند. البتّه نوعی تفنّن شعری ملمّع‌گونه در شعر برخی از شاعران از ترکیب یک یا چند زبان با زبان اصلی شاعر به چشم می‌خورد که در آن چند کلمه به زبانی و چند کلمه دیگر به زبانی دیگر است امّا به دلایلی که بعد توضیح داده خواهد شد، نمی‌توان آن‌ها را ملمّع به حساب آورد و بهتر است آن‌ها را تفنّن شعری به حساب آوریم. نمونهٔ زیر که از ترکیب انگلیسی و فارسی پدید آمده، گونه‌ای از این نوع تفنّن شعری است:

«آی اَم» ز غمت «وری وری ساری» «گیو می یور پیکچر فور» یادگاری

(رک. دانش‌پژوه، ۱۳۸۲: ۴۲)

نمونه‌های فراوانی از این نوع تفنّن در ادبیات ایران دیده می‌شود. به‌عنوان نمونه، شعر زیر ترکیبی از واژگان عربی و فارسی است که درواقع نوعی تفنّن شعری است نه ملمّع:

لی شاذن اضنی الحشا بالسحر من چشمانه اضنی الفؤاد صادنی بالتیر من مژگانه
بی شک انی ذائب من حسن آهوی الحمی قد صرت ظبیاً هائماً من سروقد روانه
شوخ، تذیب حشاشة الدلها برقة نازه تا کی اقاسی هجره فریاد من هجرانه
دیوانه گشتم عند ما شاهدت ماه جماله ارخی سلاسل زلفه المشکی علی اعکانه

(حکمت، ۱۳۵۶: ۱۹۴ به نقل از دانش‌پژوه،۱۳۸۲: ۴۱)

شهریار نیز شعری از این نوع به دو زبان ترکی و فارسی دارد (ر ک. همان). قانع شاعر کُرد نیز شعری با استفاده از واژگان عربی، فارسی، ترکی و چند گویش زبان کُردی سروده که جنبه تفنّنی دارد (رک. قانع، ۱۳۸۸: ۱۳۷). اما این موارد را نمی‌توان جزو ملمّع به حساب آورد؛ زیرا اوّلاً تعریف ملمّع مبنی بر یک مصراع یا یک بیت (به صورت کامل) به زبانی و مصراع یا بیت دیگر به زبان دیگر در این موارد صدق نمی‌کند. ثانیاً قصد شاعر در این‌گونه شعرها بیشتر طنز است تا یک مفهوم جدّی، درحالی‌که موضوع ملمّع بیشتر جدّی است. ثالثاً منظور طرفداران این رویکرد تنها این نوع شعر نیست، بلکه همهٔ انواع ملمّع را به‌طورکلی تفنّن می‌دانند.

مثلّثات را نیزمی‌توان گونهٔ توسعه‌یافتهٔ ملمّع از دو زبان به سه زبان در نظر گرفت. این نام‌گذاری صرفاً به دلیل تعداد و تنوّع زبان‌هایی است که شاعر در اثر خود، از آن‌ها بهره گرفته‌است (رک. مؤیّد شیرازی، ۱۳۶۲: ۵۲) و درواقع به شعرهایی گفته می‌شود که شاعر در سرودن آن، از سه زبان یا دو زبان و یک گویش محلی استفاده می‌کرده‌است و نمونه‌های بارز آن، مثلّثات سعدی و دو غزل مثلّث از حافظ و شاه داعی شیرازی است که شادروان محمّدجعفر واجد شیرازی به تصحیح و شرح و ترجمهٔ آن‌ها دست زده‌است (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۹۴). پژوهشگران ادب فارسی مثلّثات را نیز تفنّن ادبی دانسته‌اند (رک. دانش‌پژوه، ۱۳۸۲: ۳۲).

نوع دیگری از نظم وجود دارد که از ترکیب واژه‌های دو زبان با هدف آموزش پدید آمده‌است که در حیطهٔ ادبیات تعلیمی جای می‌گیرد که بنابه ویژگی‌هایی که پیشتر برای ملمّع برشمرده‌ایم، به‌هیچ‌روی نمی‌توان آن را نیز ملمّع در نظر گرفت. *نصاب‌الصبیان* ابونصر فراهی نمونهٔ این‌گونه نظم در آموزش عربی است:

«ضیاء »، نور و «سنا»، روشنی، «افق» چه؟ کران «فتی، خفیف»، جوان و سبک، «ثقیل» گران
«ذهب»، زر است و «حدید»، آهن و «رصاص»، ارزیز «لجین» سیم و «زجاج» آبگینه، «معدن» کان

دانش‌پژوه سروده‌های این کتاب را به دلیل داشتن جنبهٔ آموزشی در زمرهٔ سروده‌های تفنّنی به حساب نیاورده و درواقع این ویژگی را فصل ممیزهٔ آن با ملمّع و شعر تفنّنی قرار داده‌است (رک. دانش‌پژوه، ۱۳۸۲:۴۰) اما همان‌گونه که پیشتر در ویژگی‌های ملمّع بیان شد، ازآنجاکه در ملمّع لازم است بیتی یا مصراعی به یک زبان و بیت یا مصراع دیگر به زبانی دیگر باشد، این‌گونه سروده‌های تعلیمی به دلیل نداشتن این ویژگی به‌هیچ‌روی ملمّع محسوب نمی‌شوند.

٤-٤. رویکرد گفتمانی و روان‌شناختی

ملمّع از منظر گفتمانی به‌ویژه گفتمان قدرت، شعری است که شاعر در آن، از بیش از یک زبان استفاده کرده‌است. به عبارت دیگر مصراع یا بیتی از شاعر به زبان دیگر در کنار بیت یا مصراعی به زبان مادری یا زبان شعری شاعر، در یک سروده را ملمّع نامیده‌اند. این نوع شعر، در گذشته معمولاً از ترکیب دو زبان عربی و فارسی پدید می‌آمد. ازآنجاکه عربی در آغاز، زبان قوم غالب

بود، می‌توان گفت این زبان به گونه‌ای گفتمان زبان فرادست را نمایندگی می‌کرد. علاوه بر این، به دلیل اینکه عربی، زبان دین جدید نیز محسوب می‌شد، نوعی مشروعیت دینی نیز کسب کرده بود؛ اما زبان فارسی در مقابل آن، چونان زبان قوم مغلوب، گفتمان فرودست را نمایندگی می‌کرد. از طرف دیگر، عربی به‌مرور زمان، حکم زبان علمی را نیز پیدا کرده بود، تألیفات بسیاری از اندیشمندان ایرانی چون ابوریحان بیرونی، ابوعلی سینا، زکریای رازی و امثال آنان، که همه یا بخشی از آثار خود را به زبان عربی تألیف کرده‌اند، دلیلی براین مدعاست. ادامهٔ این روند موجب شد عربی‌دانی نوعی تفاخر و فضیلت و دلیل برتری فرد بر اقران خود تلقّی شود؛ به‌عنوان نمونه، منوچهری دامغانی عربی‌دانی خود را در مقایسه با شاعران هم‌عصر خود معیار فضیلت خود قرار داده‌است:

مـن بسـی دیـوان شـعر تازیـان دارم زبـر　　تو ندانی خواند الا هبّی بصحنک فاصبحین

(منوچهری، ۱۳۶۳: ۸۱)

حافظ هم به عربی‌دانی خود به‌عنوان یک هنر اشاره کرده‌است:

اگرچه عرض هنر پـیش یـار بـی‌ادبـی اسـت　　زبان خموش و لیکن دهان پر از عربی است

(حافظ، ۱۳۶۲: غزل ۶۵)

از علل عمدهٔ رواج زبان عربی میان ایرانیان و تأثیر آن در لهجات ایرانی یکی آن است که این زبان با تسلّط اسلام جای لهجهٔ پهلوی را گرفت به این معنی که در مراجع دینی (برای مسلمانان) و سیاسی متداول گشت و کسانی که قصد ورود در امور سیاسی و اجتماعی داشتند، می‌بایست این زبان را فراگیرند (صفا، ج اول، ۱۳۶۹: ۱۵۴). از طرف دیگر چون علوم اسلامی اعم از علوم دینی و ادبی و عقلی همه به زبان عربی تدوین شد، برای آموختن این علوم همواره زبان عربی مورد حاجت بود ... و از وقتی که مدارس در ایران پدید آمد، جز علوم دینی و ادبی در آن‌ها تدریس نشد (همان).

مسئلهٔ تفاخر، دربارهٔ ملمّع نیز صدق می‌کند؛ زیرا فهم ملمّع مستلزم دانش مشترک زبانی سراینده و خواننده در زبان‌های به‌کاررفته در آن است؛ به عبارت دیگر، همان‌گونه که سرودن شعر به بیش از یک زبان، منوط به تسلّط سراینده به آن زبان‌ها و به‌کارگیری آن‌ها در شعر است، فهم آن نیز منوط به تسلّط خواننده بر آن زبان‌ها و درک مضامین آن است. ازاین‌رو به نظر می‌رسد ملمّع درواقع، گونه‌ای از نمایش اقتدار شاعر در سرودن شعر و نمایش اقتدار خواننده در فهم آن نیز محسوب می‌شود و همین مسئله موجب تمایز شاعر از اقران خود در سرودن چنان شعری و موجب تمایز خواننده نیز نسبت به خوانندگان دیگر در توانمندی درک آن نسبت به کسانی که با زبان یا زبان‌های دیگر به کار رفته در آن شعر آشنا نیستند، خواهد شد و این مسئله به‌نوبهٔ خود، نوعی حس برتری را در مقایسه با کسانی که به آن زبان‌ها آشنا نیستند، در شاعر و خواننده ایجاد خواهد کرد.

از طرف دیگر از منظر گفتمانی با توجه به موارد مطرح‌شدهٔ قبلی، در ملمع‌های عربی–فارسی مصراع یا بیت سروده‌شده به زبان شعری شاعر، گفتمان فرودست و مصراع یا بیت سروده‌شده به زبان عربی، ناخودآگاه ادبیات فرادست را نمایندگی می‌کند. البته منظور از قدرت در اینجا تنها قدرت سیاسی نیست بلکه همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، قدرت علمی را نیز نباید از نظر دور داشت. به دیگر سخن، اگر این گفتمان، تنها ناشی از قدرت سیاسی هم باشد، بایستی از مشروعیت کافی جهت پذیرش عموم، برخوردار باشد؛ زیرا «قدرت هم برحسب نوع منبع آن انواع مختلف دارد. قدرت قهریّهٔ ارتش مبتنی بر وسایل جنگی و قدرت ثروتمندان براساس پول است. از طرفی قدرت اولیاء (نسبت به فرزندان)، دانشمندان، روزنامه‌نگاران، صاحبان حرفه و فن و غیره مبتنی بر دانش و شیخوخیّت آن‌هاست» (نیلی‌پور و یارمحمّدی، ۱۳۸۱: ۱۰۱). به عبارت دیگر «در تحلیل گفتمان انتقادی، قدرت

جمعی (Social Power) برحسب میزان کنترل تعریف می‌شود. یعنی هر گروهی که بتواند رفتار و فکر گروه دیگر را بیشتر کنترل کند، قدرت بیشتری دارد. مثلاً استادان بر گفتمان علمی، افسران بر گفتمان نظامی، وکلا بر گفتمان حقوقی و غیره کنترل بیشتری دارند و از این جهت صاحب قدرت بیشتری هستند» (همان). ازاین‌رو، زبان عربی در ایران آن زمان، نه‌تنها زبان قومی غالب و اشغال‌گر بلکه زبان فهم قرآن و حدیث و در یک کلام زبان ادراک دین جدید هم محسوب می‌شد، ازاین‌رو علاوه بر مشروعیت سیاسی، مشروعیت دینی هم پیداکرده بود؛ زیرا این زبان با تسلّط اسلام جای لهجهٔ پهلوی را گرفت و کسانی که قصد ورود در امور سیاسی و اجتماعی داشتند، می‌بایست این زبان را فراگیرند (صفا، ج اول، ۱۳۶۹: ۱۵۴). از طرف دیگر علاوه بر رواج واژه‌های دینی نظیر زکات، حج، رکعت، سجده، مسجد و امثال آن، جهت فهم قرآن کریم و احادیث نبوی، دانستن زبان عربی ضروری می‌نمود. نزول قرآن به زبان عربی نیز یکی دیگر از دلایل اهمّیت زبان عربی نزد همهٔ مسلمانان به‌ویژه عرب‌زبانان شمرده می‌شد و این موارد نوعی مشروعیت سیاسی و دینی به زبان عربی بخشیده بود. عجمی خواندن زبان‌های غیرعربی در مقابل فصیح خواندن زبان عربی از سوی عرب‌زبانان دلیل دیگری بر این مدعاست.

این مسئله از منظر گفتمانی در ملمّع‌هایی که از ترکیب زبان فارسی با زبان‌های دیگر بومی ایران مانند ترک، کُردی و امثال آن‌ها پدید آمده، به گونهٔ دیگر و درواقع نوعی تقابل حاشیه در برابر مرکز است؛ زیرا زبان فارسی علاوه بر اینکه نقش میانجی را در تفهیم و تفاهم بین زبان‌های بومی ایران ایفا می‌کند، به‌عنوان زبان رسمی کشور، درواقع زبان گفتمان هیئت‌حاکمه با مردم هم محسوب می‌شده‌است و همین مسئله آن را در جایگاهی فرادست نسبت به دیگر زبان‌های ایرانی قرار می‌داد. تقابل فرادست و فرودست دربارهٔ همهٔ انواع ملمّع‌ها صدق می‌کند؛ زیرا تمامی ملمّع‌های موجود زبان فارسی با زبان‌های بومی و محلی نیز از سوی شاعرانی سروده شده‌اند که زبان آن‌ها در مقابل زبان فارسی (زبان دوم)، گفتمان فرودست در مقابل فرادست بوده‌است. اگر زبان دوم به‌کارگرفته‌شده در ملمّع، عربی باشد، مشروعیت سیاسی، دینی و علمی خود را از اسلام و چیرگی بر سرزمین ایران، همچون زبان هیئت‌حاکمهٔ آن زمان، گرفته‌است و اگر مانند ملمّع ایرج میرزا با زبان‌های اروپایی ساخته شده باشد، مشروعیت خود را از قدرت علمی، تکنولوژیکی و سیاسی غرب گرفته‌است. عدم سرایش ملمّع از سوی شاعرانِ مربوط به گفتمان فرادست، با استفاده از ترکیب زبان بومی خود با زبان مربوط به زبان اقوام فرودست، به‌خودی‌خود، گفتمان قدرت را توجیه و تأیید می‌کند؛ نبود هرگونه ملمّعی از سوی شاعران عرب‌زبان، فرانسوی‌زبان یا دیگر زبان‌های این‌چنینی، از ترکیب زبان مادری خود با زبان فارسی، حتی اگر به این زبان نیز مسلّط باشند، بهترین دلیل این مدّعاست. البته نباید از نظر دور داشت که فرادستی اغلب نسبی است. به‌عنوان نمونه، زبان فارسی در برابر زبان‌های محلی دیگر ساکنان ایران، دارای نوعی فرادستی مرکز به حاشیه است که رسمی بودن آن از سوی حکومت در ادبیات و مکاتبات اداری توجیه‌گر آن است اما همین زبان در مقابل زبان عربی در زمان گذشته یا زبان انگلیسی، در زمان فعلی، یا در برابر زبان فرانسوی، در دروان مشروطه تا پهلوی دوم، فرودست محسوب می‌شده‌است؛ خواه این فرودستی مربوط به گفتمان قدرت باشد یا گفتمان علمی.

در دوران قاجار فضیلت عربی‌دانی زمان‌های گذشته جای خود را به فضیلت دانستن زبان‌های اروپایی به‌ویژه زبان فرانسوی داد که در آن زمان در ایران بسیار مورد توجّه بود. ملمّع‌های ادیب‌الممالک و ایرج میرزا که پیشتر به آن‌ها اشاره شد و در آن‌ها یک مصراع به زبان فارسی و یک مصراع به زبان فرانسوی و با رسم‌الخط فارسی است، در جهت تأیید این مطلب است. مسلّماً از میان تمام خوانندگان این‌گونه اشعار این شاعران، تنها کسانی می‌توانند معنی مصراع فرانسوی را درک کنند که به زبان فرانسوی آشنایی داشته باشند. ازاین‌رو استفاده از دو زبان در یک سروده به‌تنهایی نمی‌تواند موجد زیبایی باشد. این‌گونه سرایش هیچ تفنّنی را هم دربر ندارد. ازاین‌رو به نظر می‌رسد بهتر است آن را گونه‌ای فخر پنهان بدانیم. افزودن صفت پنهان به فخر، ازاین‌روست که

هیچ واژه‌ای مبتنی بر تفاخر در ملمّع نمی‌توان یافت. مگر اینکه شاعر موضوع یک شعر ملمّع را خودستایی قرار داده باشد. بنابراین در سروده‌هایی که ملمّع نامیده می‌شوند، درواقع شاعران می‌کوشند اقتدار و توانمندی خود را در سرودن شعرهایی به بیش از یک زبان بنمایانند و با این وسیله به شیوه‌ای پنهان، برتری خود را بر اقران خود نیز نشان دهند. البته اشراف و آگاهی خوانندگان به زبان‌های به‌کارگرفته شده از سوی شاعر، خواننده چنین شعرهایی را نیز نسبت به دیگر خوانندگان متمایز نشان می‌دهد. به عبارت دیگر، همان‌گونه که فهم ملمّع، مستلزم دانش زبانی مشترک سراینده و خواننده در درک زبان مشترکِ به‌کارگرفته‌شده در شعر است، داشتن دانش زبانی مشترک و توانایی این درک موجب پدید آمدن حس مشترک فخر پنهان در شاعر (به‌خاطر سرودن شعر) و خواننده (به‌خاطر درک مفهوم آن) خواهد شد و به‌گونه‌ای حس برتری آنان را در دانستن این زبان‌ها بر اقران خود فراهم می‌آورد. ازاین‌رو به نظر می‌رسد بایستی فلسفهٔ ایجاد و برساخت ملمّع را نه در حیطهٔ زیبایی‌شناختی بلکه در حیطهٔ گفتمانی و روان‌شناختی جستجو کرد. به همین دلیل به نظر می‌رسد باید در قرار دادن ملمّع در کتاب‌های بدیع و بررسی آن از منظر زیبایی‌شناختی به‌صورت اساسی تجدیدنظر کرد.

۵. نتیجه‌گیری

ملمّع درواقع تقابل دو گفتمان است؛ گفتمان فرادست و فرودست یا گفتمان حاشیه و مرکز. این فرادستی در ملمّع‌های فارسی–عربی، از روند سیاسی، دینی یا علمی و در ملمّع‌های فارسی–فرانسوی یا ملمّع‌های سروده‌شده به زبان فارسی با زبان‌های دیگر اروپایی، از روند سیاسی و علمی قابل‌بررسی است. به‌ویژه که بعد از مشروطه در ایران، زبان فرانسه به‌عنوان زبان دوم در مراکز علمی و آموزشی تدریس می‌شد و درواقع علاوه بر جایگاه استعماری فرانسه در جهان آن روز، علمی بودن زبان فرانسه نیز در آن زمان، از عوامل مهم در این زمینه تلقی می‌شد اما این تقابل در ملمّع‌های پدیدآمده از سوی شاعران غیرفارسی‌زبان در ایران، درواقع تقابل دو گفتمان حاشیه و مرکز، زبان رسمی و غیررسمی است. به نظر می‌رسد این ملمّع‌ها علاوه بر اینکه عکس‌العملی دربارهٔ دیگری‌سازی هستند، به‌نوعی مشروعیت‌بخشی به زبان شاعر نیز محسوب می‌شوند. از طرف دیگر سرایش و حتی درک این نوع ملمّعات، مستلزم تسلط بر زبان‌های به‌کاررفته در آن‌هاست و این مسئله به‌نوبهٔ خود از دیدگاه روان‌شناختی به‌نوعی ارضای حس برتری‌جویی فرد بر دیگر اقران خود است. این مسئله دربارهٔ خوانندهٔ آشنا به این زبان‌ها نیز صدق می‌کند؛ زیرا درک مضمون یک ملمّع مستلزم دانش مشترک زبانی سراینده و خواننده است و همین امر آن‌ها را نیز در جایگاهی برتر نسبت به دیگر خوانندگان می‌نشاند؛ چون تنها کسی می‌تواند معنی یک ملمّع را درک کند که به زبان‌های به‌کاررفته در آن مسلط باشد. ازاین‌رو به نظر می‌رسد ملمّع را از این دیدگاه می‌توان گونه‌ای فخر پنهان نیز محسوب کرد.

بسامد استفادهٔ شاعران از ملمّع و استفاده از بیش از یک زبان نیز در کنار زبان شعری آنان می‌تواند از این منظر به‌ویژه در مطالعات بینارشته‌ای چون روان‌شناسی ادبیات یا جامعه‌شناسی ادبیات مورد استفاده قرارگیرد. علاوه بر آن، به انتقال این مبحث از بلاغت فارسی به مباحث گفتمانی و روان‌شناختی بینجامد و به تجدید نظر اساسی در مسائل بلاغی نیز منجر گردد.

منابع

آقا سردار، نجفقلی میرزا (۱۳۳۳). *درّه نجفی*. با تصحیح و تعلیقات حسین آهی و با دو مقدّمه از امیری فیروزکوهی و دکتر مهدی حمیدی، تهران: فروغی.

بهزادی اندوهجردی، حسین (۱۳۷۵). *بدیع «فنون و آرایش‌های ادبی»*. تهران: انتشارات دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی.

پارسا، سید احمد (۱۳۸۸). *تأثیرپذیری شاعران ایران و عراق از حافظ شیرازی*. تهران: فرهنگستان هنر.

تاج‌الحلاوی، علی بن محمد (۱۳۴۱). *دقائق‌الشعر*. به تصحیح وحواشی سید محمدکاظم امام. تهران: دانشگاه تهران.

تقوی، سید نصرالله (۱۳۶۲). *هنجار گفتار*. چاپ دوم، اصفهان: فرهنگسرای اصفهان.

حافظ شیرازی، شمس الدین محمّد (۱۳۶۲)، *غزلیات*، چاپ دوم، به تصیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.

دانش‌پژوه، منوچهر (۱۳۸۲): «ملمّعات و مثلثات یا اشعار دوزبانه و سه‌زبانه»، *متن‌پژوهی ادبی*، شماره ۱۷، ص۳۲-۴۸.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران.

رادویانی، محمد بن عمر (۱۳۶۲). *ترجمان‌البلاغه*. به تصحیح و اهتمام پروفسور احمد آتش و انتقاد استاد ملک‌الشعرای بهار، تهران: انتشارات اساطیر.

رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (۱۳۷۳). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*. به کوشش سیروس شمیسا، تهران: انتشارات فردوس.

راستگو، سید محمد (۱۳۸۲). *هنر سخن‌آرایی (فن بدیع)*. تهران: سمت.

رامی تبریزی، شرف‌الدین حسن بن محمد (۱۳۴۱).*حقائق‌الحدائق*. به تصحیح و حواشی سید محمدکاظم امام. تهران: دانشگاه تهران.

رجایی، محمدخلیل (۱۳۷۶). *معالم‌البلاغه*. چاپ چهارم، شیراز: دانشگاه شیراز.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰). *انواع شعر فارسی*، چاپ دوم، شیراز: نوید.

رسولی، حجت و ارازی، نجم‌الدین (۱۳۹۵). «ملمّع و سیر تحوّل آن از آغاز تا پایان قرن دهم هجری»، دوفصلنامه علمی *تاریخ ادبیات*، دوره ۹، شماره۲، ۷۹/۳، ص۴۷-۶۸.

سادات ناصری، سید حسن (۱۳۶۳). *فنون و صنایع ادبی*. تهران: دفتر تحقیقات و برنامه‌ریزی درسی.

سجادی، ضیاءالدین (۱۳۶۲): «ملمّع»، آینده، سال نهم، شماره ۵، ص۳۳۶-۳۴۶.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۴). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: انتشارات فردوس و دیدگاه.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹). *تاریخ ادبیات در ایران*، چاپ دهم، تهران: انتشارات فردوس.

فخری اصفهانی، شمس‌الدین محمد بن فخرالدین سعید (۱۳۸۹). *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی*. تحقیق و تصحیح دکتر یحیی کاردگر. تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

فشارکی، محمد (۱۳۷۹). *نقد بدیع*. تهران: سمت.

قانع، محمّد (۱۳۸۸). *دیوان قانع*. گردآوری شکرالله دوهاروت، سنندج: مردوخ.

قهرمانی، مقبل (۱۳۹۱) «فن الملمّع: حلقه الوصل بین الشعرین الفارسی و العربی»، مجله الدراسات الادبیه، شماره ۶، ص ۷۷-۱۰۰.

طلوعی، عبدالله (۱۳۷۱). تحقیق و بررسی در اشعار ملمّع. رساله دکتری به راهنمایی جلیل تجلیل، دانشگاه تهران.

کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۷۴). *بدیع ۳ (زیبایی‌شناسی سخن)*. تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.

محبتی، مهدی (۱۳۸۰). *بدیع نو، هنر ساخت و آرایش سخن*. تهران: انتشارات سخن.

محمدی آسیابادی، علی (۱۳۸۸): «زیبایی‌شناسی رمزگردانی»، *فنون ادبی*، سال اول، شماره۱، ص۸۱-۹۶.

مرتضایی، سید جواد (۱۳۹۴). *بدیع از بلاغت*. تهران: زوّار.

مؤیّد شیرازی، جعفر (۱۳۶۲). *شناختی تازه از سعدی*، شیراز: نوید.

منوچهری دامغانی، احمد بن قوس (۱۳۶۳). *دیوان منوچهری دامغانی*، چاپ پنجم، به کوشش محمد دیرسیاقی. تهران: زوّار.

موسی، احمد (۱۳۸۸):«الملمّعات فی شعر الفارسی»، مجله الدراسات الادبیه، پیاپی ۶۸،۶۷ و ۶۹، ص۳۷۳-۴۰۰.

نورایی، الیاس و دیگران (۱۳۹۷): «نقد و بررسی ملمّع‌های کردی- پارسی از جهت ساختار و پیوند معنایی». *پژوهشنامه ادبیات کردی*. سال چهارم، شماره ۵، بهار و تابستان، صص ۱-۳۲.

نیلی‌پور، رضا و لطف‌اللّه یارمحمدی (۱۳۸۲)، *فرهنگ موضوعی-توصیفی علوم انسانی*، ج اول: (گفتمان‌شناسی، جامعه‌شناسی زبان، روان‌شناسی و عصب‌شناسی زبان). تهران: فرزانه مهر.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۸)، چاپ چهارم، *بدیع از دیدگاه‌های زیبایی‌شناسی*. تهران: سمت.

وطواط، رشیدالدین (۱۳۶۲). *حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر*. به تصحیح و اهتمام عباس اقبال آشتیانی. تهران: سنایی و طهوری.

هدایت، رضاقلی خان (۱۳۵۶). *مدارج‌البلاغه در علم بدیع*. شیراز: کتابفروشی معرفت شیراز.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۰). *فنون و صناعات ادبی*، چاپ هفتم، تهران: نشر هما.

References:

Agha Sardar, N. M. (1954). *Dorra-ye Najafi*, With corrections and annotations by Hossein Ahi and two introductions by Amiri Firouzkohi and Dr. Mehdi Hamidi, Tehran: Foroughi. [in Persian].

Behzadi Andohjardi, H. (1996). *Rhetoric, "Literary Techniques and Arrangements"*. Tehran: Azad University Press, Central Tehran Branch [in Persian].

Daneshpajuh, M.(2003):" Mollamma at and Mothallathat or Bilingual and Trilingual poetries", *Literary Text Research.* Volume 6, Issue 17, Pages 30-46 [in Persian].

Dehkhoda, A. (1998). *Encyclopedic dictionary*, Tehran: University Publication [in Persian].

Feshharaki, M. (2000). *Critical Rhetoric*. Tehran: Samt Publications [in Persian].

Hafez Shirazi, Sh. M. (1983). *Sonnets*, Edited and explained by Parviz Natal Khanleri, Tehran: Kharazmi Publication, second Edition [in Persian].

Hedayat, R. Q. (1977). *Madarj al-Balagha in Rhetoric*. Shiraz: Marafet Bookstore Publications [in Persian].

Homaei, J. (1991). *Fonoon e balaghat va sana'at e adabi*. Tehran: Homa Publication, 7th Edition [in Persian].

Kazzazi, M. J. (1994). *Rhetoric 3* (Esthetics of Persian speech). Tehran: Mede Publications, First edition [in Persian].

Manouchehri D., Ahmed bin Qos (1984*). Diwan Manouchehri Damghani*. by the efforts of Mohammad Deirsiyaghi. Tehran: Zovar Publication, fifth Edition [in Persian].

Mohabbati, M. (2010). *New Rhetoric, the art of construction and embellishing speech*. Tehran: Sokhon Publications [in Persian].

Mohammadi Asiabadi, A. (2010): "The Aesthetics of Code Switching", *Literaty Arts.* Volume 1, Issue 1 - Serial Number 1**,** PP, 81-96 [in Persian].

Mortezaei, S. J. (2014). *Rhetoric from Rhetoric*. Tehran: Zovar Publications [in Persian].

Musa, A. (2009): "Malma'at in Persian Poetry", *Journal of Literary Studies*, 68, 67 and 69, pp. 373-400[in Persian].

Noorei, E. , Azadi, N. and Ahmadi, S.(2018):" Criticism and Review of Kurdish_ Persian Molama poem For the structure and semantic concept", *Journal of Kurdish Literature*. Volume 4, Issue 1 - Serial Number 5**,** PP,1-32 [in Persian].

Parsa, S. A. (2008). *The KurdishIranian and Iraqi influenced by Hafez Shirazi*. Tehran: Art Academy [in Persian].

Qane', M. (2009). *Diwan, Compiled by Shukrullah Doharot*, Sanandaj: Mardokh Publications [in Persian].

Qhahramani A. (2012): "Malma: the connecting link between Persian and Arabic", *Journal of Journal of Literary Studies*, No. 6, pp. 100-77 [in Persian].

Radoiani, M. (1983). *Tarjama n Al Balagha*. Editor: Professor Ahmad Atesh and Mohammd Taqi Bahar'scriticism, Tehran: Asatir Publications [in Persian].

Rajaei, M. Kh. (1997). *Ma'alem al-balaghe*. Shiraz: Shiraz University Press, Fourth Edition [in Persian].

Rami Tabrizi, Sh. (1962*). Haqaiq al-Hadaeq*. the Editor: Seyyed Mohammad Kazem Imam. Tehran: University of Tehran [in Persian].

Rasouli, H. And Arazi, N.(2017):" Macaronic verse and its evolution from the beginning to the end of the 10th century AH, *Journal of History of Literature*, Volume 9, Issue, PP, 47-68 [in Persian].

Razi, Sh.M. (1994). *Almojam fi ma'aeir ahsha'r Ajam*. Editor: Siros Shamisa, Tehran: Ferdous Publications [in Persian].

Sadat Naseri, S. H. (1984). *Literary technique and Rhitorical*. Tehran: Curriculum Research and Planning Office Publications [in Persian].

Shamisa, C. (1995). *A fresh look at Badi'*. 7th Edition. Tehran: Ferdaws Publication [in Persian].

Taj ol-Halawi, A. (1962). *Daghayegh ol-sher*. With the correction and annotations of Seyyed Mohammad Kazem Imam. Tehran: Tehran University Press [in Persian].

Tghavi, N. (1983*). Hanjar-e goftar*. Tehran: Majles Publication.

Tolou'i, A. (1992*). Research and investigation in the poems of Molamma'*. PH. D Thesis, Supervisor: Jalil Tagleil, University of Tehran [in Persian].

Vahidian Kamiyar, T. (2008). *Rhetoric from the aesthetic point of view*. Tehran: Samit Publications, 4th Edition [in Persian].

Watwat, R. (1983). *Hadaeqh- Ol Seher va daqaqeosher* (The garden of Magic and elegance of poetry). Editor: Abbas Iqbal Ashtiani. Tehran: Sanai and Zahori Publications [in Persian].

Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

A debate on the meaning of the word Lablab

Abbas Parsatalab[✉1], Hamidreza Fahandej Saadi[2]

1. PhD Graduate of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: abbas.parsatalab@ut.ac.ir

2. PhD Graduate of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: hamidreza.saadi@ut.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.63888.3723

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 07 October 2024
Received in revised form 24 May 2025
Accepted 02 July 2025
Published online 22 July 2025

Keywords:
Lablab, lexicon writing, magician's orb, ivy plant, description of texts.

ABSTRACT

The word "Lablab" has two meanings in Persian dictionaries. One of the meanings of this word is "the ivy plant" and the other meaning is "the enchanter and the sorcerer". By looking at the poetic evidence, it can be seen that the meaning presented by the lexicographers in the latter case was not correct and they registered this meaning due to their misunderstanding of the meaning of the verses in which this word is used. The authors of the present article, after mentioning the dictionaries that have discussed the meaning of the word Lablab, by bringing poetic evidences and examining and analyzing them, put forward their proposed meaning about each of the discussed verses, and, at the end, the correct meaning of the word Lablab has been expressed. The authors have proved that Lablab in the discussed poetic evidence is used in the meaning of magician's orb and not enchanter. Also, by referring to Arabic dictionaries and books of apothegm, it has been shown that this mistake was probably made by the Persian-to-Persian lexicographers and Lablab did not appear in Arabic dictionaries in the meaning of enchanter.

Cite this article: Parsatalab, A., & Fahandezh Saadi, H., (2025). A debate on the meaning of the word Lablab. *Persian Language and Literature*, 78 (251), 185-206. http://doi.org/10.22034/perlit.2025.63888.3723

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Persian to Persian lexicography has long been popular among Iranians to explain the difficult vocabulary of texts. In the meantime, the first Persian dictionaries were mostly written for non-Persian speakers or those who were not fluent in Dari Persian. Although the primary goal of the lexicographer was to explain a difficult word or term and to help the audience better understand the literary text, sometimes the lexicographer himself, due to not understanding the correct meaning of the word or term, added to the difficulty of the text or caused the audience to misunderstand it. Subsequent lexicographers, if we ignore the exceptions, by keeping in mind the dictionaries that preceded them, have often repeated the same wrong meaning about the mentioned word or term and less doubted about its meaning. But this is not the end of the story; Commentators and proofreaders of the texts have also accepted the meaning presented by the lexicographers and considered it as definite, citing these dictionaries. The word "Lablab", which is recorded in many dictionaries, is one such case. Dictionaries have mentioned two meanings for the word lablab, one of which is "ivy plant" and the other meaning is "enchanter and sorcerer". The word lablab in the first sense, due to the medical properties of the lablab plant, has been widely reflected in pharmaceutical and medical texts. Sometimes, commentators and proofreaders of poetic texts, due to the lack of understanding of the meaning of the verse, have confused the two meanings of the word lablab and have used one instead of the other. On the other hand, the second meaning of the lablab, i.e., enchanter and sorcerer, which the study and analysis of it is the main purpose of this article, is not correct according to the poetic evidence and other available evidence and should be corrected.

Research Methodology

In this article, each verse that lexicographers, commentators, and proofreaders of texts have considered the word lablab in the sense of "magician and sorcerer" is mentioned separately. The structure of the article is that different recordings of the witness verse are first given as examples. This is if there are several corrections from the poet's divan or lexicographers have mentioned the verse with different recordings. Then, the explanations of the lexicographers, commentators, and proofreaders about the mentioned verse are examined and analyzed. In the end, after evaluating all the opinions, the authors present their proposed meaning for the verse.

Discussion

The Lablab has come in several forms in Persian to Persian dictionaries. First, we can mention dictionaries that have only introduced the lablab in the sense of "ivy or love plant." The second group are dictionaries that have mentioned the lablab, in addition to the meaning of the ivy plant, in the sense of an enchanter and sorcerer. In most of these dictionaries, the lablab in the sense of ivy or love plant is recorded with a kasra "کسره" in the first letter and the lablab in the sense of enchanter and sorcerer with a fatha "فتحه" in the first letter. This word is also known Arabic in the first meaning and Persian in the second meaning. Another point is that in most cases, two verses of Azraqī-e Heravī have entered to the dictionaries as witnesses, in the sense of magician and sorcerer. The word lablab is used in the sense of enchanter and sorcerer in the divāns of these poets: Masʿud-e Saʿd-e Salmān, Sanāʾi Ghaznavi, Azraqī-e Heravī, ʿAmʿaq Bokaraʾi, Labibi, Seraji Khorasani, Luyaki Sannami. On the other hand, the word lablab in literary prose texts only means the ivy plant. It is worth mentioning that the lablab in Arabic dictionaries only means the plant of love or lotus. The word lablab is used in the same sense in an old Arabic proverb: «أثقلُ مِن قَدحِ اللَبلاب عَلی قَلبِ المَریض»؛ «أبْغَضُ مِن قَدحِ اللَبلاب». "heavier than the cup of ivy on the heart of the patient", "Grudger than the cup of ivy". In the recent Arabic parable, the sick person has to drink the bitter cup of the lablab in order to be healed. Therefore, this proverb is used to express great reluctance and hatred towards something. This Arabic proverb in Persian is also mentioned in the book Tarikh al-wuzara (history of ministers) from Najm al-Din Abu-al-Radja kumi.

Conclusion

The authors of the present article, after presenting the poetic evidence of the word lablab and reviewing it, have come to the conclusion that the meaning of the word lablab was the tool of the magician's work, i.e., the magician's orb, and not the magician himself. Some of the commentators and editors of the divāns of poets, in explaining this word, in the verses in which the meaning of plant was received from the word lablab, have mistakenly mentioned its meaning as an "enchanter" and a "sorcerer". It should also be said that in the corrected texts, the word lablab was not wronged (that tashif "تصحیف": error in reading or writing), but its meaning was recorded incorrectly under the influence of lexicographers. From the available evidence and signs, "Fits in the palm of the hand, a dimple on the chin, a bead", it follows that the size of some lablabs were not very large and ultimately did not exceed the size of the palm of the hand. Also, considering that the lablab was round and circular, in some cases, in order to prevent it from rolling, they apparently arranged a separate or connected base for the lablab. The appearance of the lablab seems to have been in two forms; In the first form, the evidence of which is abundant, the lablab was made of crystal and showed images without using the setting. In the second form, according to verse of Labibi, it seems that we are dealing with a lablab whose main body is metal and a setting or lens was placed on it to show the image. The functions of the lablab include showing the image of a fairy or beloved, showing various images, predicting and becoming aware of the situation in the world, and seeing images of events. The images that are depicted in the lablab are usually ambiguous and unstable. In the end, it should be said that the wizard was the main factor in showing the image, and that it was not possible for everyone to show the image in the lablab without having the necessary skills. It should be noted that the verses in which the word lablab is used usually have a literary allegory.

Key words: Lablab, lexicon writing, magician's orb, ivy plant, description of texts.

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

درنگی بر معنایِ واژهٔ لبلاب

عبّاس پارساطلب[✉۱]، حمیدرضا فهندژ سعدی[۲]

۱. دانش‌آموختهٔ دکتریِ زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: abbas.parsatalab@ut.ac.ir
۲. دانش‌آموختهٔ دکتریِ زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: hamidreza.saadi@ut.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.63888.3723

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۱۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۱۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱

کلیدواژه‌ها:
لبلاب، فرهنگ‌نویسی، گوی
جادوگری، گیاه پیچک، شرح متون.

چکیده

واژهٔ «لبلاب» در فرهنگ‌های لغتِ فارسی به دو معنا آمده‌است. فرهنگ‌نویسان یکی از معانیِ این واژه را «عزائم‌خوان و افسونگر» ذکر کرده‌اند. با نگاهی به شواهد شعری دریافت می‌شود که معنایِ ارائه‌شدهٔ فرهنگ‌نویسان در موردِ اخیر درست نبوده و آن‌ها به‌دلیلِ دریافتِ نادرست از معنایِ ابیاتی که این واژه در آن‌ها به‌کار رفته‌است، این معنا را برای لبلاب ثبت کرده‌اند. نگارندگان مقالهٔ حاضر پس از ذکر فرهنگ‌هایی که به معنایِ واژهٔ لبلاب پرداخته‌اند، با آوردن شواهد شعری و بررسی و تحلیل آن‌ها، معنایِ پیشنهادیِ خود را دربارهٔ هریک از ابیات موردبحث مطرح کرده و در پایان معنی درستِ واژهٔ لبلاب را بیان کرده‌اند. نگارندگان اثبات کرده‌اند که لبلاب در شواهدِ شعری موردبحث، در معنای «گوی جادوگری» به‌کار رفته‌است و نه افسونگر. همچنین با رجوع به فرهنگ‌های لغتِ عربی و کتب امثال و حِکَم نشان داده شده‌است که این اشتباه صورت‌گرفته احتمالاً از جانب فرهنگ‌نویسان فارسی به فارسی بوده و در لغت‌نامه‌های عربی لبلاب در معنای افسونگر نیامده‌است.

استناد: پارساطلب، عباس؛ فهندژ سعدی، حمیدرضا. (۱۴۰۴). درنگی بر معنایِ واژهٔ لبلاب. *زبان و ادب فارسی*، ۷۸ (۲۵۱)، ۲۰۶-۱۸۵.
http://doi.org/10.22034/perlit.2025.63888.3723

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

فرهنگ‌نویسی فارسی به فارسی، برای توضیح واژگانِ دشوارِ متون، از دیرباز در میان ایرانیان رواج داشته‌است. در این میان، نخستین فرهنگ‌هایِ فارسی بیشتر برای غیر فارسی‌زبانان یا کسانی که به زبانِ فارسی دری تسلّط کامل نداشته‌اند، نوشته می‌شده‌است. قطران تبریزی با همین انگیزه در قرن پنجم هجری، با کمک گرفتن از ناصر خسروِ قبادیانی، به شرح و توضیحِ لغاتِ مشکل *دیوان منجیکِ ترمذی* و *دیوان دقیقی طوسی* پرداخته‌است. بااین‌حال آگاهی‌هایِ ما نسبت به این فرهنگ، به دلیلِ موجود نبودنِ خودِ اثر، به همان توضیحاتِ مختصرِ قدما محدود می‌گردد. حکیم اسدیِ طوسی، معاصرِ با قطران تبریزی، لغت‌نامه‌ای به زبان فارسی تألیف کرده‌است که به نام «لغت فرس اسدی» شناخته می‌شود. بسیاری از صاحب‌نظران به دلیلِ اینکه امروزه از *فرهنگِ اسدی* نسخه‌های متعدّدی در دست است، این لغت‌نامه را نخستین فرهنگ فارسی به فارسی به حساب آورده‌اند. اگرچه هدف اوّلیّۀ فرهنگ‌نویس توضیح یک واژۀ یا اصطلاحِ دشوار و کمک کردن به مخاطب در درکِ بهتر متنِ ادبی بوده‌است، با وجود این، گاهی خودِ فرهنگ‌نویس، به‌دلیل نفهمیدنِ معنیِ صحیحِ واژه یا اصطلاح، بر دشواری متن می‌افزوده یا به‌هرحال سبب برداشتِ اشتباهِ مخاطب می‌گردیده‌است. فرهنگ‌نویسانِ بعدی نیز، اگر از موارد استثنا چشم‌پوشی نماییم، با پیشِ چشم داشتن فرهنگ‌هایِ پیش از خود، غالباً همان معنیِ اشتباه را دربارۀ واژه یا اصطلاح مذکور تکرار کرده و کمتر دربارۀ معنای آن تردیدی به خود راه داده‌اند. امّا این پایان ماجرا نیست؛ شارحان و مصحّحانِ متون نیز در ادامه با استناد به فرهنگ‌های مزبور، معنایِ ارائه‌شدۀ فرهنگ‌نویسان را پذیرفته و آن را به‌عنوان یک امر قطعی درنظر گرفته‌اند. واژۀ «لبلاب» که در بسیاری از فرهنگ‌هایِ لغت معنای آن ثبت شده، یکی از همین موارد است.

فرهنگ‌نویسان دو معنا برای واژۀ لبلاب ذکر کرده‌اند که یکی از معانیِ واژۀ مذکور «گیاه پیچک» و معنای دیگر «عزائم‌خوان و افسونگر» است. واژۀ لبلاب در معنای نخستین، با توجّه به خاصیت طبّیِ گیاهِ لبلاب، در متون دارویی و پزشکی بازتاب گسترده یافته‌است. لبلاب در این متون غالباً به دو نوع کبیر و صغیر تقسیم می‌گردد. این گیاه معمولاً بر درختان مجاور خود پیچیده و از آن‌ها بالا می‌رود؛ ازهمین‌روی نامِ پیچک به این گیاه اطلاق شده‌است. از دیگر اسامیِ آن می‌توان به نویَج، نوک، حبل‌المساکین، عَشَقه، قسوس، پیچه، مهربانک، فَرغَنْد و داردوست اشاره کرد. (برای آگاهی بیشتر دربارۀ گیاه لبلاب و خواصِّ طبّی آن بنگرید به امیری، ۱۳۵۳: ۳۴۲–۳۴۴؛ بیرونی، ۱۳۷۰: ۵۵۴؛ هروی، ۱۳۴۶: ۲۹۹؛ و نیز ر.ک به ادامۀ مقاله). گاهی شارحان و مصحّحانِ متونِ منظوم به‌دلیل عدمِ دریافتِ معنای بیت میان دو معنی واژۀ لبلاب خلط کرده و یکی را به‌جای دیگری به‌کار برده‌اند. از طرف دیگر معنایِ دوم لبلاب یعنی عزائم‌خوان و افسونگر که بررسی و تحلیلِ آن هدف اصلی این مقاله است، با توجّه به شواهد شعری و دیگر قراینِ موجود درست نبوده و باید اصلاح گردد.

۲. لبلاب در فرهنگ‌های لغتِ فارسی

لبلاب در فرهنگ‌های لغتِ فارسی به فارسی به چند گونه آمده‌است. نخست می‌توان به فرهنگ‌هایی اشاره کرد که تنها لبلاب را در معنای «گیاه پیچک یا عشقه» آورده‌اند. (قوّاس غزنوی، ۱۳۵۳: ۵۷؛ انجو شیرازی، ۱۳۵۱: ۲۲۳۸؛ مقیم تویسرکانی، ۱۳۶۲: ۴۰۵؛ رامپوری، ۱۳۲۷: ۲۷۶/۲؛ داعی‌الاسلام، ۱۳۶۴: ۴۷۲/۴؛ انوری، ۱۳۸۱: ۶۳۷۶/۷). گروه دوم فرهنگ‌هایی هستند که لبلاب را علاوه بر معنای گیاه پیچک، در معنای عزایم‌خوان و افسونگر ذکر کرده‌اند. (عاشق، ۱۳۷۴: ۳۰۵؛ بدرالدّین ابراهیم، ۱۳۸۱: ۲۲۹؛ دهلوی، ۱۰۴۹: گ ۳۶۰ ب؛ فیضی سرهندی، ۱۳۴۹: ۱۲/۴؛ تبریزی، ۱۳۴۲: ۱۸۸۷/۳؛ محمّد پادشاه، ۱۳۳۵: ۳۶۷۵/۵؛ نفیسی، ۱۳۴۳: ۲۹۴۴/۴؛ هدایت، ۱۳۹۷: ۲۰۱۱/۳؛ غازی‌الدّین حیدر، ۱۸۹۱: ۴۲/۵؛ دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۹۶۰۸/۱۳). در اکثر این فرهنگ‌ها لبلاب در معنای گیاه پیچک یا عشقه با کسر در حرف اوّل و لبلاب در معنای عزایم‌خوان و افسونگر با فتح در حرف

اوّل ضبط شده‌است. همچنین این واژه در معنای اوّل عربی و در معنای دوم فارسی دانسته شده‌است. نکتهٔ دیگر این است که در اکثر موارد دو بیت از ازرقی هروی به عنوان شاهد مثال در معنای عزایم‌خوان و افسونگر به فرهنگ‌ها راه یافته‌است.

محمّدعلی داعی‌الاسلام در مدخل لبلاب پس از ذکر واژه به نقل از *انجمن‌آرای ناصری* و آوردن شاهد مثال از *دیوان ازرقی هروی*، معنای عزایم‌خوان و افسونگر را در مورد این واژه نپذیرفته و معنای لبلاب را در شعر ازرقی «درخت پیچ مخصوص» دانسته‌است. همچنین او منکرِ فارسی بودنِ واژهٔ لبلاب شده و در هر دو حالت به کسر و فتح اوّل آن را عربی دانسته‌است. (داعی‌الاسلام، ۱۳۶۴: ۴۷۲/۴). شرح و بسطِ نظر داعی‌الاسلام دربارهٔ معنی واژهٔ لبلاب در شعر ازرقی هروی در جای خود آورده خواهد شد.

محمّد معین در تعلیقات *برهان قاطع* دربارهٔ واژهٔ مزبور توضیحی نداده و تنها در پاورقی جلد سوم در ذیل مدخل لبلاب به ریشهٔ کلمه که از زبان سریانی به عربی رفته، اشاره کرده‌است. اگرچه معین در پاورقی به هر دو صورت اعراب واژه اشاره کرده امّا ظاهراً توضیحِ او دربارهٔ واژهٔ مذکور و ریشه‌اش، آن‌چنان که از واژهٔ فرانسویِ lierre (پیچک) برمی‌آید، به معنی دوم لبلاب یعنی همان گیاه عَشَقه مربوط است: «لبلاب (به فتح و نیز به کسر اول) نام عربی از سریانی حبیلبلا hebilbela است.» (تبریزی، ۱۳۴۲: ۱۸۸۷/۳).

سعید حمیدیان، مصحّح *فرهنگ جعفری*، در پاورقی‌ای که برای مدخل لبلاب آورده، خواننده را به مدخل «ارغج» ارجاع داده‌است (محمّد مقیم تویسرکانی، ۱۳۶۲: ۴۰۵) و در پاورقی مدخل مزبور نیز به آوردن دیگر مترادفاتِ واژهٔ لبلاب بسنده کرده‌است. (همان: ۱۴).

۳. لبلاب در دیوان شاعران

در این مقاله، هر بیتی که فرهنگ‌نویسان، شارحان و مصحّحانِ متون واژهٔ لبلاب را در معنای «عزایم‌خوان و افسونگر» تلقّی کرده‌اند، به‌طور جداگانه ذکر می‌شود. ساختار مقاله به این صورت است که ابتدا ضبط‌هایِ مختلفِ بیت شاهد مثال آورده می‌شود. این در صورتی است که از دیوان شاعر چند تصحیح موجود باشد یا فرهنگ‌نویسان بیت را با ضبط‌های مختلف ذکر کرده باشند. سپس توضیحات فرهنگ‌نویسان، شارحان و مصحّحان دربارهٔ بیت مذکور بررسی و تحلیل می‌شود. در پایان، نگارندگان پس از ارزیابی تمامی آرا، معنای پیشنهادی خود را برای بیت ارائه می‌دهند.

۳–۱. مسعود سعد سلمان

چنـــان نمایـــدم از آب دیـــده صـــورت او کـــه چهـــرهٔ پـــری از زیـــر مهـــرهٔ لـــبلاب

(مسعود سعد سلمان، ۱۳۶۲: ۳۳).

در چاپ مهدی نوریان و چاپ محمّد مهیار از *دیوان مسعود سعد* مصراع دوم به‌این‌صورت ضبط شده‌است: «چو چهرهٔ پری از زیر مهرهٔ لبلاب» (مسعود سعد سلمان، ۱۳۶۴: ۵۳/۱؛ مسعود سعد سلمان، ۱۴۰۰: ۱۶۷/۱). صاحبِ *فرهنگ مدارالافاضل* (مولّف به ۱۰۰۱ ق.) بیت را این‌گونه آورده‌است: «چنان نماید از آب دیده صورت او/ که صورت پری از سطح مهرهٔ لبلاب» (فیضی سرهندی، ۱۳۴۹: ۱۲/۴). مصحّح کتاب، محمّد باقر، در پاورقی همان توضیحاتِ *فرهنگ آنندراج* را آورده و خود نکته‌ای جدید یا قابل بحث مطرح نکرده‌است. (همان: ۱۲/۴).

حسن دشتی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدِ خود با عنوانِ «واژگان و اصطلاحات دیوان مسعود سعد سلمان» در توضیح لبلاب مطلبی راهگشا ننوشته‌است. وی دو مدخل برای واژهٔ لبلاب ترتیب داده‌است که در مدخل اوّل لبلاب را در معنای عشقه و گیاه

پیچک آورده و در مدخل دوم نیز با آوردنِ همین بیت به عنوان شاهد مثال، معنای لبلاب را به نقل از *برهان قاطع* «عزیمت‌خوان، عزایم‌خوان» ذکر کرده‌است. (دشتی، ۱۳۷۴: ۱۵۶). از طرف دیگر، محمّد محمّدیان در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود که به راهنمایی معصومه معدن‌کن و با عنوان «فرهنگ لغات، ترکیبات و اصطلاحات دیوان» نگارش یافته‌است، تنها بیت مذکور را به عنوان شاهد مثال در مدخل لبلاب آورده و معنایِ آن را «نیلوفر صحرایی و باغی از تیرهٔ پیچک‌ها» ذکر کرده‌است (محمّدیان، ۱۳۷۵: ۲۳۲).

همچنین الهام اصلانی‌نسب در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدِ خود با عنوانِ «فرهنگ توصیفی لغات، ترکیبات و اصطلاحات دیوان مسعود سعد سلمان» در دو مدخلی که از واژهٔ لبلاب فراهم آورده نکته‌ای قابل‌اعتنا که منجر به دریافت درست و صحیح بیت شود، نیاورده‌است. او در مدخل دوم بیتِ موردبحث را به عنوان شاهد مثال در معنای «افسون‌گر، عزایم‌خوان» ذکر کرده و بیت دیگر موردنظر در *دیوان مسعود سعد* را در همین معنا با ذکر ارجاع به دیوان مطرح کرده است (اصلانی‌نسب، ۱۳۹۳: ۱۸۱).

در گزیده‌ای که خودِ غلامرضا رشید یاسمی از *دیوان مسعود سعد سلمان* برای دبیرستان‌ها فراهم آورده‌است، بیت مزبور از قصیده حذف شده‌است (مسعود سعد سلمان، ۱۳۱۹: ۱۱). این در حالی است که یاسمی در فهرست واژه‌های متن کتاب «لبلاب» را آورده و در توضیح آن «پیچک – عشقه» نوشته‌است. (همان: ۲۰۰).

حسین لسان در مورد بیتِ مزبور، در گزیده‌ای که از *دیوان مسعود سعد* فراهم آورده، نوشته‌است: ««مُهره»، ابزار کار ساحران (ظاهراً از چیزی شبیه به شیشه یا بلور بوده‌است). «لبلاب»، افسونگر (معنی مراد در بیت)، نیلوفر. همچنان‌که افسونگر از زیر مهرهٔ خود پری را نشان می‌دهد، صورت دوست هم از پس اشک، که چشمم را فراگرفته، خود را به من می‌نماید؛ کنایه از این است که خیال دوست چون شَبَح مبهم و تاریک به نظر می‌رسد.» (مسعود سعد سلمان، ۱۳۷۰ : ۲۵۷). باید درنظر داشت که در اینجا لبلاب فاعل نیست و «صورت او» در مصراع اوّل فاعل است؛ «چهرهٔ پری از زیر مهرهٔ لبلاب» مشبّهٌبه برای مصراع اوّل است: صورتِ او از آب دیده چنان نمایدم که چهرهٔ پری از زیر مهرهٔ لبلاب [می‌نماید]. نکتهٔ دیگر این است که لبلاب ابزارِ کارِ جادوگر محسوب می‌شود و نه خودِ جادوگر. توضیحی هم که حسین لسان دربارهٔ «مهره» نوشته‌است، خالی از اشکال نیست. از این توضیح دریافت می‌شود که «مهره» به‌تنهایی معنیِ گویِ جادوگری می‌دهد. حال اینکه به نظر می‌رسد مهره در ترکیبِ حاضر تنها بر شکلِ لبلاب و گرد بودنِ آن دلالت دارد.

یکی از معانی‌ای که در ذیل مدخلِ مُهره در *لغت‌نامهٔ دهخدا* دیده می‌شود، این است: «هرچیز گرد. مطلق گلوله و گرد. هرچیز مدور. هرچیز کروی‌شکل» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۱۹۰۲/۱۴). ازین‌روی از ترکیبِ «مهرهٔ لبلاب» دریافت می‌شود که لبلاب مهره‌مانند و گرد و مدوّر بوده‌است. لفظ مهره نشان‌دهندهٔ کوچکیِ لبلاب نیز می‌تواند باشد. همچنین از شواهدِ شعریِ «لبلاب» می‌توان حدس زد که جنس مُهره از بلور یا فلز بوده‌است. در نوع اوّل به نظر می‌رسد که مهره تماماً از جنس بلور بوده و نیازی به نصبِ نگینه (عدسی) بر رویِ آن نبوده‌است. در این حالت تصویرِ پری بر روی مهرهٔ بلورین نقش می‌بسته‌است. دربارهٔ نوع دوم با توجّه به شعر لبیبی می‌توان گفت که مهرهٔ فلزی را آن‌قدر صیقل می‌داده‌اند که آمادهٔ دریافتِ نگینه (عدسی) می‌شده‌است. پس از کارگذاشتنِ نگینه بر مهره، جادوگر می‌توانسته‌است تصویر پریان را در آن به نمایش بگذارد. ظاهراً جادوگران به این دلیل نگینه را بر سطحِ کروی نصب می‌کرده‌اند که تصویر پریان به‌صورت واقعیِ خود و با اندازه‌های حقیقی نشان داده نشود. این خود به مبهم بودنِ تصویر کمک کرده و سبب رازآلودگی بیشتر کارِ آنان می‌شده‌است. گفتنی است که واژهٔ «زیر» هم در *لغت‌نامه* به معنای «گویک» یا «گویِ کوچک» آمده‌است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۳۰۸۴/۹). احتمال دارد که شاعر به ایهامِ تناسب واژگان «زیر» و «مهرهٔ لبلاب» نظر داشته‌است. این احتمال با توجّه به این که در بیت لبیبی نیز واژهٔ «زیر» مشاهده می‌گردد و همچنین در فرهنگ *مدارالافاضل*، به دلیل ناشناختگیِ معنایِ «زیر» واژهٔ «سطح» به‌جایِ آن در بیت ضبط شده‌است، قوّت بخشیده می‌شود.

پرویز اتابکی در گزیدهٔ خود از *دیوان مسعود سعد سلمان* دربارهٔ مهرهٔ لبلاب و شرح بیت مذکور می‌نویسد: «مُهرهٔ لبلاب: گوی بلورینِ جادوگر و ساحر که اَشکال و صورت‌ها و چهرهٔ پری را با ریز و درشت‌نمایی، ناهنجار یا مُبهَم و بخارآلود نشان می‌دهد. بیت: چهرهٔ محبوب را به سبب اشکی که دیدگانم را فراگرفته بود چون صورت پری از زیر گوی بلورین ساحران مُبهم و کِدِر می‌دیدم.» (مسعود سعد سلمان، ۱۳۸۱: ۱۰۶). در شرحِ اتابکی نیز به نظر می‌رسد که شارح، لبلاب را جادوگر و مهره را گویِ بلورینِ او درنظر گرفته‌است.

در این بیت با تشبیه مرکّب روبه‌رو هستیم. باید درنظر داشت زمانی که شخصی در حال گریستن است، تصویر در چشم او به‌صورت واضح دیده نمی‌شود. شاعر از این مطلب استفاده کرده و تصویر لرزان و مبهم معشوق در چشمِ عاشق را به تصویر یک پری در لبلاب مانند کرده‌است.

معنی بیت: چهرهٔ معشوق، به سبب اشکی که در چشمانم جمع شده، مانند تصویرِ پری در گویِ بلورین مبهم و خیال‌وار به نظرم می‌رسد.

ز زیـــر قطـــره شـــکوفه چنـــان نمایـــد راســـت کـــــه از بلـــــور نماینـــــد صـــــورت لـــــبلاب

(مسعود سعد سلمان، ۱۳۶۲: ۳۹).

بیت در چاپ نوریان و چاپ مهیار به‌همین‌صورت آمده‌است (مسعود سعد سلمان، ۱۳۶۴: ۵۹/۱؛ مسعود سعد سلمان، ۱۴۰۰: ۱۷۴/۱). علی‌اکبر دهخدا در ذیل لبلاب این بیت را به عنوان شاهدی در معنای گیاه پیچک یا عشَقَه آورده که یکی دیگر از معانی واژهٔ لبلاب است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۹۶۰۸/۱۳). و شاید همین برداشتِ اشتباهِ دهخدا باعث شده‌است که محمّدجعفر یاحقّی در *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، این بیت و نیز مثل عربی «اَثقل مِن قَدحِ اللَبلاب عَلی قَلبِ المَریض» را به عنوان شاهدی در معنایِ گیاه پیچک بیاورد و آن را مظهر دل‌بستگی و تعلّقِ خاطرِ مطلق بداند (یاحقّی، ۱۳۸۶: ۷۲۱).

محمّد مهیار در *فرهنگ لغات و کنایات دیوان مسعود سعد سلمان*، هر دو شاهد لبلاب را به معنای عزایم‌خوان و افسونگر آورده‌است (مهیار، ۱۳۷۷: ۳۴۵). او در یادداشت‌هایی که در انتهای *دیوان مسعود سعد* فراهم آورده، دربارهٔ «مهرهٔ لبلاب» نوشته‌است: «گوی بلورینی که افسونگران هنگام افسون کردن کسی آن را مقابل چشم او قرار می‌دادند.» (مسعود سعد سلمان، ۱۴۰۰: ۱۳۱۶/۲). همچنین در ادامه به مدخل «لبلاب، گوی بلورین، گوی سیمین» ارجاع داده‌است (همان: ۱۳۱۶/۲). و همین توضیح مهرهٔ لبلاب را در مورد گوی بلورین نیز آورده‌است. (همان: ۱۳۰۶/۲). امّا توضیحی که دربارهٔ گوی سیمین نوشته‌است هیچ ارتباطی با لبلاب و یا مهرهٔ لبلاب نداشته و شاهد مثال آن چیز دیگری است. (همانجا).

مهین‌دخت فرّخ‌نیا در پایان‌نامهٔ دکتری خود با عنوان «شرح مشکلات دیوان مسعود سعد سلمان» دو مدخل به واژهٔ لبلاب اختصاص داده‌است. در مدخل اوّل بیتِ «پیچان به پس و پیش چو لبلاب/ گردان به چپ و راست چو کوکب» را به عنوان شاهد مثال در معنای «پیچک» آورده و در مدخل دوم همین بیت موردبحث را در معنای «عزایم‌خوان، عزیمت‌خوان» ذکر کرده‌است (فرّخ‌نیا، ۱۳۷۹: ۳۶۱). گفتنی است که وی بیت دیگر را، که به همان معنای جادوگر به نقل از *دیوان مسعود سعد* در فرهنگ‌ها ذکر شده و شرح آن گذشت، در مدخل موردنظر نیاورده‌است.

در میان پایان‌نامه‌هایی که دربارهٔ مسعود سعد سلمان نوشته شده، چند پایان‌نامهٔ دیگر نیز در بابِ لغات، اصطلاحات و توضیح برخی از ابیاتِ *دیوان مسعود سعد* به نگارش درآمده‌است. در پایان‌نامه‌های «تفسیر و توضیح پانصد بیت از مسعود سعد سلمان» از ناهید شعاعی، «احوال و سیصد بیت از اشعار مسعود سعد سلمان» از کاظم بلوری، «تحقیق در ۵۰۰ بیت از دیوان مسعود سعد سلمان» از آذر محرابی، «استخراج و معانی لغات عربی دیوان مسعود سلمان به تصحیح رشید یاسمی» از محمّد رجائی لک، هیچ نکته‌ای دربارهٔ ابیات موردبحث و واژهٔ لبلاب عنوان نگردیده‌است.

پرویز اتابکی در گزیدهٔ خود به شرح این بیت نپرداخته و تنها واژهٔ لبلاب را معنی کرده‌است و برای توضیح بیشتر به بیت «چنان نمایدم از آب دیده صورت او/ که چهرهٔ پری از زیر مهرهٔ لبلاب» (مسعود سعد سلمان، ۱۳۸۱: ۱۰۸) ارجاع داده‌است. اتابکی در اینجا واژهٔ لبلاب را به تنهایی و بدون ذکرِ «مهره» معنا کرده و آن را گوی بلورین دانسته‌است و نه جادوگر. حسین

لسان نیز در گزیدۀ خود این بیت را حذف کرده، حال اینکه ابیات قبل و پس از این بیت را آورده‌است. (بنگرید به مسعود سعد سلمان، ۱۳۷۰: ۲۰).

در این بیت هم تشبیه مرکّب داریم؛ دیدنِ شکوفه از زیر قطرۀ باران به حالتی که تصویر بر گویِ بلورینِ جادوگر افتاده، مانند شده‌است. اگر در این بیت لبلاب را به معنایِ پیچک درنظر بیاوریم، آن‌گونه که دهخدا دریافت کرده‌است، علاوه بر اختلال منطقی در معنایِ بیت، ارکانِ تشبیه نیز چندان قوی نخواهد بود. قطره در این بیت دو ویژگی برجسته دارد: خاصیت آینگی به‌دلیلِ شفّاف‌بودن و گِرد بودن. از طرف دیگر، گوی بلورین نیز گرد است و می‌تواند تصویر را، هرچند مبهم و ناواضح، نشان بدهد.

معنی بیت: تصویر شکوفه از زیر قطرۀ باران به‌گونه‌ای دیده می‌شود که تصویرِ افتاده بر لبلاب از پشتِ بلور نشان داده شود.

درمجموع دو بار لبلاب در *دیوان مسعود سعد سلمان* در معنای جادوگر و عزایم‌خوان (طبق نظر فرهنگ‌نویسان) آمده که هر دو مورد هم در محلّ قافیه آورده شده‌است. گفتنی است که مسعود سعد در وصف یار فال‌گیر در شهرآشوبِ خود، بدون ذکرِ واژۀ لبلاب، این چند بیت را سروده‌است:

ای فال‌گیر کودک، فالم ز روی تو — با روشنائی مه و با سعد مشتری
هست زنخ بلورین گوی و در آن بلور — پیدا خیال حسن لطیفی و دلبری
دارند صورت پری اندر بلور و تو — گوی بلور داری در صورت پری

(مسعود سعد سلمان، ۱۳۶۲: ۶۵۲).

با توجّه به شواهدی که دربارۀ لبلاب آمد می‌توان نتیجه گرفت که منظور از «صورتِ پری که در بلور دارند» همان لبلاب است که شاعر با «تشبیه تفضیل» درابتدا زنخ بلورینِ یار را به لبلابِ جادوگران مانند آورده و سپس بر آن تفضیل داده‌است. اگر دیگران یا همان جادوگران لبلاب (گوی بلورین) در اختیار دارند و به‌وسیلۀ آن تصاویرِ پریان، و نه خودِ پریان، را می‌بینند، تو خودت پریِ زیبایی هستی که لبلابِ زنخدان را داری و من و دیگران برای دیدنِ چهرۀ پری‌سایِ تو نیازی به جادوگران و لبلاب آن‌ها نداریم. اگر کسی هم به زنخدانِ بلورینت می‌نگرد، به این دلیل است که نمونۀ مجسّم لُطف و دلبری را در آن می‌جوید.

از طرف دیگر واژۀ «خیال» در بیت دوم قرینۀ دیگری است که نشان می‌دهد تصویرِ حقیقیِ پری در لبلاب دیده نمی‌شده‌است، بلکه تصاویر در گوی بلورین خیال‌وار و وهم‌انگیز به نمایش درمی‌آمده‌اند.

۳–۲. سنائی غزنوی

بر مخندان بر دُرر آب رخ لبلاب را — بر مگریان بر خرد چشم سر سیواس را

(سنائی غزنوی، ۱۳۸۰: ۲۷).

محمّدتقی مدرّس رضوی در حاشیۀ چاپِ خود از *دیوان سنائی غزنوی*، معنای لبلاب را «عزایم‌خوان و افسونگر» به‌دست داده‌است. (همان: ۲۷). این در حالی است که وی در تعلیقاتِ دیوان با ارجاع به بیتِ موردبحث، معنایِ واژۀ لبلاب را به اشتباه «نیلوفر» ثبت کرده است. (همان: ۱۲۰۴). مظاهر مصفّا نیز، در چاپی که از *دیوان سنائی* فراهم آورده، واژۀ لبلاب را به نقل از *فرهنگ برهان قاطع* «عزایم‌خوان و افسونگر» معنا کرده‌است (سنائی غزنوی، ۱۳۳۶: ۶۷۴). مجید حاجی‌زاده در کتاب *فرهنگ لغات، تعبیرات و ترکیبات دیوان اشعار حکیم سنایی غزنوی*، ضمن به‌دست‌دادنِ معنیِ دیگرِ لبلاب، این واژه را در *دیوان سنایی* در معنایِ «افسون‌گر، ساحر» دانسته‌است (حاجی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۰۷۷/۳). نکتۀ جالب توجّه این است که صفّاری و برزگر خالقی در شرحی که بر مشکلات دیوان حکیم سنائی نوشته‌اند، دربارۀ بیت مزبور هیچ توضیحی ارائه نداده‌اند.

عظیم فروندی در پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد خود با عنوان «فرهنگ نوادر لغات و ترکیبات و تعبیرات شعر حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم سنائی غزنوی» در مدخل لبلاب، معنایِ واژه را به نقل از *فرهنگ برهان قاطع*، «عزایم‌خوان، افسونگر» ذکر

کرده‌است. او در تأیید گفتهٔ خویش تنها همین بیتِ سنائی را به عنوان شاهد مثال آورده‌است (فروندی، ۱۳۷۳: ۴۵۴). صفدر سیفی نیز در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدِ خود با عنوان «لغات و ترکیبات نادر دیوان سنایی» مشابه فروندی عمل کرده و پس از آوردن معنایِ واژهٔ لبلاب به نقل از *برهان قاطع*، به آوردنِ همین بیت سنایی به‌عنوان شاهد مثال بسنده کرده‌است. (سیفی، ۱۳۷۵: ۱۸۶). همچنین در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد هاجر جوکار با عنوان «شرح لغات، اصطلاحات و ترکیبات مشکل قصاید سنایی و در صورت لزوم شرح بیت» مدخل لبلاب نیامده‌است.

در حدود جستجوی نگارندگان بیت سنائی در هیچ فرهنگ لغتی به‌عنوان شاهد مثالِ لبلاب دیده نشد. ظاهراً نخستین بار مدرّس رضوی لبلاب را در این بیت به معنای جادوگر درنظر گرفته و دیگران نیز به تبعیّت از او همین معنا را برای لبلاب ذکر کرده‌اند. نکتهٔ جالب توجّه این است که مصحّحان، شارحان و فرهنگ‌نویسانِ دیوان سنائی دربارهٔ معنیِ کاملِ بیت سکوت کرده و به ذکر معنایِ لبلاب بسنده کرده‌اند.

برخندیدن بر: کسی یا چیزی را به سُخره گرفتن؛ دُرر: جِ دُر، مرواریدها؛ آبِ رخ: آبرو، اعتبار.

در اینجا لبلاب را نمی‌توان جادوگر در نظر گرفت؛ زیرا که جادوگر آبرو و اعتباری ندارد که شاعر از آن سخن بگوید بلکه این گویِ بلورینِ جادوگر است که به اعتبارِ نشان دادنِ وقایع و یا افراد اندکی ارزش و اعتبار به خود گرفته‌است. باید دقّت داشت که لبلاب در اینجا از دُر ساخته شده و به‌هرحال به دلیلِ سفیدی، زیبایی، درخشندگی و گران‌بها بودنِ مروارید، لبلاب نیز ارزش یافته‌است. از طرف دیگر جادوگر تصویرش ممکن است بر رویِ لبلاب (گوی بلورین) بیفتد و باعث کم‌ارزش شدن لبلاب شود. همچنین جادوگر و جادوگری کردن در نزد مسلمانان چندان مثبت قلمداد نمی‌شود. بنابراین نباید به دلیل آمدنِ «آب رخ» تصوّر کرد که در اینجا با شخصی (جادوگر) سر و کار داریم بلکه منظور از آب رخ، اعتبار و آبرو است. همچنین «آب» را می‌توان در معنای تلألو و درخشندگی نیز در نظر گرفت. در این صورت لبلاب و دُر با همدیگر در درخشندگی اشتراک دارند. در میان ارکان جمله نیز نوعی تناسب برقرار است. دُرر با لبلابی که از جنس دُر ساخته شده ارتباط معنایی می‌سازد.

برگریستن بر چیزی: بر آن چیز گریه کردن؛ به حال و روزِ آن چیز گریه کردن. وقتی چیزی بر چیزی گریه می‌کند یا ترحّم می‌نماید یعنی آن چیز اوضاعش از آن چیز دیگر بهتر است؛ سیواس: «(اخ) نام شهری است از بلاد روم (انجمن‌آرای ناصری) (آنندراج). شهری است در ترکیه (آسیای صغیر) در کنار رود قزل‌ایرماق» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۳۹۰۷/۹). ممکن است سیواس معانیِ دیگری نیز داشته که از فرهنگ‌ها فوت شده‌است. بااین‌حال به نظر می‌رسد که در این بیت نماد و یا جزئی از شهر سیواس اراده شده باشد.

درست است که در لبلاب (گویِ بلورین) اشیا را می‌توان دید و این نسبتاً چیزی باارزش به حساب می‌آید ولی دُر ارزشش به‌مراتب بالاتر از لبلاب است. زیرا که کارِ لبلاب هرچقدر نیز ارزشمند باشد ولی درنهایت از آن برای جادوگری استفاده شده‌است. آن‌چه در گویِ بلورینِ جادوگر منعکس می‌شود، آن را نباید بر دُرر افضلیّت داد. گوی برای جادوگری ساخته شده و اعتبارش عَرَضی است ولی دُر از همان ابتدا با ارزش بوده و اعتبارش اصلی و جوهری است. بنابراین ارزش دُر بسیار بالاتر از آن است که از آن لبلاب به‌منظور جادوگری کردن، بسازی. این دُر سزاوارِ آن نیست که تو آن را تبدیل به لبلاب کنی و در آن وقایع را ببینی و مردم را با آن فریب بدهی. درواقع، آبرویِ دُر را نباید به‌خاطر لبلاب بریزی زیرا در این صورت موجبات مسخره کردنِ مرواریدها را فراهم می‌سازی. سیواس هم با جادو ارتباط دارد. چشم سیواس شاید بتواند کارهایی بکند ولی خرد ارزشش از او بیشتر است. این خرد است که باید افضل از چشمِ سر سیواس قرار بگیرد. پس تو نباید بر خرد ترحّم کنی؛ ترحّم شایستهٔ سر سیواس است. شاید در ظاهر امر این‌گونه نشان داده شود که سیواس از خرد بهره‌مند است ولی جوهره و ذاتِ خرد ارزشش از خردِ عَرَضیِ سیواس بیشتر است. چشمِ سیواس یا دست‌ساختهٔ بشر است یا شیطانی و اهریمنی است.

معنی بیت: آبرو و اعتبار یا درخشندگیِ گویِ لبلاب را به رخِ مرواریدهای گران‌بها مکش و با این کارت موجبات مسخره کردنِ مرواریدها را فراهم مساز زیرا که ارزش مروارید از گوی لبلاب بیشتر است. همچنین چشم سر سیواس را به خردِ باارزش ترجیح مده که این دو به‌هیچ‌وجه در جایگاهی یکسان قرار ندارند.

۳-۳. ازرقی هروی

به چشمم اندر بگذشت روی او گفتی پری به مهرۀ لبلاب درگرفت گذر

(ازرقی هروی، ۱۳۹۸: ۴۲).

در چاپ سعید نفیسی مصراع دوم به همین صورت ضبط شده و یادداشتی دربارۀ بیت نوشته نشده‌است. در حاشیۀ چاپ علی عبدالرسولی از *دیوان ازرقی هروی* همان توضیح فرهنگ‌هایِ گروه دوم نوشته شده‌است که لبلاب را به معنای عزائم‌خوان و افسونگر آورده‌اند. (ازرقی هروی، ۱۳۳۶ الف: ۴۲). در اکثر فرهنگ‌های لغت، تنها مصراع دوم این شعر به عنوان شاهد مثال از *دیوان ازرقی هروی* در معنای افسونگر و جادوگر ذکر شده‌است. مسعود راستی‌پور، مصحّح *دیوان ازرقی هروی*، در یادداشت‌هایِ خود بر *دیوان ازرقی*، به بیت موردبحث و معنایِ آن اشاره‌ای نکرده‌است.

تصویرِ پری پس از نقش بستن در مهرۀ لبلاب خیلی زود محو می‌شده‌است و افسونگر نمی‌توانسته‌است پیوسته تصویرِ پری را در گوی بلورین نگه دارد. به عبارت دیگر، دیدنِ واقعی معشوق یا خیالیِ او بسیار کوتاه و گذرا بوده‌است همان‌گونه که تصویر پری در گوی بلورین چندان زمان زیادی طول نمی‌کشد. علاوه بر آن، احتمال دارد که شاعر تصویرِ ناواضح و مبهم معشوق را اراده کرده باشد که عاشق به دلیلِ سیر ندیدنِ معشوق، هوس وصال در دلش تیزتر شده‌است. همچنین می‌تواند منظورِ شاعر تصویر زیبای معشوق در دیدگانِ عاشق باشد؛ همان‌گونه که تصویرِ مبهم پری در لبلاب زیبایی بیشتری به خود گرفته‌است، تصویر یا خیالِ معشوق نیز در چشمِ عاشق جلوه و نمودِ زیباتری یافته‌است. به بیان دیگر، درست است که پری در شرایط عادّی روح‌افزا است و نماد زیبایی محسوب می‌شود، امّا اگر افسونگر تصویر پری را در مهرۀ لبلاب ظاهر کند، به دلیلِ مبهم بودنِ تصویر، زیبایی پری بیشتر به چشم می‌آید. در چشم عاشق نیز تصویر یا خیالِ معشوق از دیدنِ خودِ معشوق دلپذیرتر است.

معنی بیت: تصویر چهرۀ او از چشم من گذشت، گویا تصویر پری‌ای بود که بر مهرۀ لبلاب گذر می‌کرد.

مدیح خویش تو گویی همی نه من گویم ز ما نیاید تصویر روی با لبلاب

(ازرقی هروی، ۱۳۹۸: ۱۲)

بیت در چاپ عبدالرسولی به همین صورت ضبط شده‌است. (ازرقی هروی، ۱۳۳۶ الف: ۶). مصراع دوم در چاپ نفیسی این‌گونه آمده‌است: «ز ما نیاید جز سیرت ذوی‌الالباب» (ازرقی هروی، ۱۳۳۶ ب: ۴). رضاقلی‌خان هدایت در *تذکرۀ مجمع‌الفصحای* خود ابیاتی از *دیوان ازرقی هروی* را ثبت کرده و در میان ابیاتِ منتخب از *دیوانِ ازرقی*، مصراع دومِ بیت موردبحث را به‌صورتِ «ز من نیاید تصویر روی در لبلاب» آورده‌است. (هدایت، ۱۳۸۱: ۴۹۰/۱). همچنین در *فرهنگ انجمن‌آرای ناصری* چاپ بهمن افشانی (آقاجری) مصراع دوم با *تذکرۀ مجمع‌الفصحاء* ضبط یکسانی دارد. (هدایت، ۱۳۹۷: ۲۰۱۱/۳). هدایت، همان‌گونه که گذشت، معنایِ لبلاب را در شعر ازرقی هروی «عزایم‌خوان و افسونگر» ذکر کرده‌است. (همانجا). مصحّح فرهنگِ مزبور در پاورقی کتاب بیتِ «چنان نمایدم از آب دیده صورت او/ چو چهرۀ پری از زیر مهرۀ لبلاب» از مسعود سعد سلمان را به عنوان شاهدی دیگر در تأیید سخنِ رضا قلی‌خان هدایت آورده‌است. (همانجا). مصحّح کتاب در ادامه به ذکر اختلاف مصراع دوم در چاپ نفیسی پرداخته امّا هیچ توضیحی دیگر دربارۀ واژۀ لبلاب و درستی معنایِ آن نداده‌است. (همان: ۲۰۱۲/۳).

داعی‌الاسلام پس از ردّ معنای افسونگر در شعر مزبور، آن را برابر با همان گیاه پیچک یا عشقه دانسته و این‌گونه معنای پیشنهادیِ خود را مطرح کرده‌است: «اگر به معنی افسونگر باشد شعر دوم بی‌معنی می‌شود [...] در مصرع و شعر مذکور هم به همان معنی پیچ است لیکن از مضمون آن‌ها چنین برمی‌آید که از چوب لبلاب مهره برای جادوگری می‌ساختند و در آن تصویر

جن و پری و جز آن‌ها نشان می‌دادند. شاید برای اینکه نام دیگرش عشقه است که با عشق مناسبت دارد از چوب آن برای رساندن عاشق به معشوق مهرهٔ جادو می‌ساختند. چنین کار از حماقت عوام و بدذاتی جادوگران بعید نیست» (داعی‌الاسلام، ۱۳۶۴: ۴۷۲/۴).

اگرچه داعی‌الاسلام به‌درستی متوجّه اشتباه فرهنگ‌نویسانِ پیش از خود درمورد معنایِ واژهٔ لبلاب شده‌است، بااین‌حال اطلاق گیاه پیچک یا عشقه به واژهٔ لبلاب در بیت موردبحث از راه صواب به دور است. نکتهٔ درخور توجّه این است که داعی‌الاسلام تا حدودی توانسته از قرائن کلام پی به معنای اصلی لبلاب ببرد ولی درنهایت اساس کار خود را بر زمینی سست استوار کرده‌است. باید درنظر داشت که نشان‌دادنِ تصویر در مهره‌ای چوبی امری تقریباً محال است حتّی اگر جادوگران سعی در انجام این امر داشته باشند. ظاهراً این نظر از آن‌جا نشئت گرفته که داعی‌الاسلام سعی داشته میان مهرهٔ لبلاب و گیاه لبلاب و جادوگر ارتباط معنایی برقرار کند.

مسعود راستی‌پور در تعلیقاتِ *دیوانِ ازرقی* دربارهٔ این بیت و معنای واژهٔ لبلاب نوشته‌است: ««لبلاب» را «عزیمت‌خوان، افسونگر» گفته‌اند (نک. دهخدا، ۱۳۷۷: زیر واژه، از *برهان قاطع*)، اما این بیت ازرقی، به‌قرینهٔ «زیج و اصطرلاب» در بیت پیشین، نشان می‌دهد که همان گوی بلورینی است که پری‌سایان در آن پریان را آشکار می‌ساخته‌اند (در این بیت شاعر معادل پری‌سای، شعر او معادل لبلاب و صفات ممدوح معادل صورت پری است).» (ازرقی هروی، ۱۳۹۸: ۳۰۰). در توضیحِ سخن راستی‌پور باید گفت که در این بیت ممدوح با تشبیه مضمر به پری‌سای و جادوگر مانند شده‌است و نه شاعر. شاعر خودش و هم‌قطارانش را در مدحِ ممدوح عاجز و ناتوان دانسته‌است. شاعر می‌گوید من از عهدهٔ مدح گفتن تو برنمی‌آیم. این تو هستی که درحقیقت می‌توانی خود را مدح کنی و چهره و تصویر خود را برای مخاطبانت ترسیم نمایی. به عبارت دیگر، زبان من از مدح کردن تو قاصر است؛ زیراکه تو آن‌چنان شایستگی داری که نمی‌توان آن را با زبان بشر، به‌خصوص زبانِ ناشیوا و الکنِ من، توضیح داد. همان‌گونه که جادوگران فقط می‌توانند تصویر چهره و رخسار پریان را بر روی لبلاب (گوی بلورین) نشان بدهند و این کار از عهدهٔ هرکس برنمی‌آید، من نیز نمی‌توانم آن‌چنان که شاید و باید تو را مدح بگویم. درواقع مصراع دوم تمثیلی برای مصراع اوّل است. در برداشت دیگری که از مصراع اوّل می‌توان ارائه داد، شاید ارتباطِ دو مصراع بهتر دیده شود. همان‌گونه که پری در تسخیر ساحران است و درموقع احضار شدن نمی‌تواند مقاومتی از خود نشان بدهد، من نیز مانند پریان در تسخیرِ تو هستم و واژگان در مدحِ تو بدون اراده و اختیارِ من، بر زبانم جاری می‌شود. ضمیرِ من تواناییِ مدح کردنِ تو را ندارد و این تو هستی که واژگانِ مدح را به من تلقین می‌کنی.

معنی بیت: ای ممدوح، من توانایی مدحِ تو را ندارم و فقط تو از عهدهٔ مدح کردنِ خودت برمی‌آیی. ما توانایی احضار پریان و نقش‌بستنِ تصویر آنان بر لبلاب را نداریم.

۳-۴. عمعق بخارایی

نمـــاز شـــام پدیـــد آمـــده ز روی فلـــک　　خیـــال‌وار کواکـــب چـــو مهـــرهٔ لـــبلاب

(عمعق بخارایی، ۱۳۸۹: ۲۲۶).

این بیت از *دیوان عمعق بخارایی* در *لغت‌نامهٔ دهخدا* به عنوان شاهد مثال ضبط نشده‌است. در چاپ سعید نفیسی از *دیوان عمعق بخارایی* مصراع دوم به این صورت آمده‌است: «خیال‌وار کواکب، چو مهرهٔ لعاب» (عمعق بخاری، ۱۳۳۹: ۱۲۹). احمدرضا یلمه‌ها براساس نسخه‌ای نویافته ضبطِ صحیحِ قافیه را «لبلاب» دانسته و در توضیح این بیت نوشته‌است: «واژهٔ لبلاب به معنی ساحر و افسونگر است و ترکیب «مهرهٔ لبلاب» در اشعار دیگر شعرا نیز به کار رفته‌است [...] بیت موردبحث در تشبیب قصیده‌ای از عمعق بخارائی در وصف شب است و مفهوم بیت چنین است: در هنگام غروب، تصویر نور ستارگان در چهرهٔ آسمان، مانند مهرهٔ افسونگران هویداست» (یلمه‌ها، ۱۳۹۰: ۱۷۶). علیرضا شعبانلو مصحّح *دیوان عمعق بخارایی* در توضیح این بیت نوشته‌است: «مُهره: چیزی که گرد و مدوّر باشد. در اینجا منظور گوی و حقه‌ای است که افسونگران با آن ساحری می‌کنند. لَبلاب:

عزایم‌خوان و افسونگر را گویند (*برهان قاطع*، ج ۳، ص ۱۸۸۶). ستارگان در آغاز شب که به دلیل فراگیرنشدن تاریکی، کم‌سو و در حالتی میان ظهور و خفا هستند از نظر شاعر خیال‌وار همچون مهره‌های ساحران‌اند که گهی پیدا و گهی پنهان می‌شوند.» (عمعق بخارایی، ۱۳۸۹: ۳۵۲). باید دقّت داشت که منظور از مهرهٔ لبلاب گوی ساحران است که صورتِ پری در آن نقش می‌بسته‌است و نه تعداد زیادی مهره که جادوگر با آن تردستی کرده و به ظاهر و پنهان کردن مهره‌ها می‌پرداخته‌است. یعنی تمامی کواکب به دلیل روشناییِ نه‌چندان زیادشان مانند تصویرِ پری که بر مهره لبلاب می‌افتاده‌است وهم‌آلود و خیال‌وار به نظر می‌رسیده‌اند. شعبانلو به همراه دیگران در مقالهٔ «عناصر بیانی دیوان عمعق بخارائی» این بیت را به عنوان شاهد مثال «تشبیه جمع» آورده است. البتّه که مؤلّفان مقاله متوجّه نبوده که «خیال‌وار» وجه شبه است و به اشتباه آن را تشبیه جمع به حساب آورده‌اند. توضیح ایشان دربارهٔ بیت این است: «در بیت زیر کواکب (مشبه) به خیال و مهرهٔ لبلاب مانند شده‌است» (شعبانلو و دیگران، ۱۳۸۷: ۲۶۰). گفتنی است که در *دیوان عمعق بخارایی* چاپ شعبانلو نسخه‌بدل‌ها ضبط «خیال نور/ حباب‌وار» دارند. (عمعق بخارایی، ۱۳۸۹: ۲۲۶).

معنی بیت: ستارگان در هنگام نماز مغرب در پهنهٔ آسمان همچون تصویرِ مهرهٔ لبلاب به‌صورتِ خیال‌انگیز و وهم‌آلود پدیدار می‌شوند.

۳–۵. لبیبی

گهی چو مرد پریسای گونه‌گونه صور همی نماید زیر نگینهٔ لبلاب

(مدبّری، ۱۳۷۰: ۴۷۶).

این بیتِ لبیبی در *لغت‌نامهٔ دهخدا* به عنوان شاهد مثال لبلاب در معنای جادوگر و عزایم‌خوان آمده‌است. از طرف دیگر بیتِ موردبحث در دو فرهنگ *لغت فُرس* اسدی و *مجمع‌الفرس* سروری در شاهد مثال «پریسای» آورده شده و نه در شاهد مثال واژهٔ لبلاب. همچنین در دو فرهنگِ مذکور هیچ معنی‌ای دربارهٔ واژهٔ لبلاب ارائه نشده‌است. محمّد دبیرسیاقی در کتاب *گنج بازیافته*، این بیت از لبیبی را آورده و تنها به مأخذ این بیت و معنیِ واژهٔ پریسای اشاره کرده‌است و هیچ توضیح دیگری دربارهٔ بیتِ مذکور ارائه نداده است. (دبیرسیاقی، ۲۵۳۵: ۱۹). یکی از معانی نگینه در *لغت‌نامهٔ دهخدا* این‌گونه آمده است: «کنایه از عدسی‌های چشم است. (یادداشت مؤلف): و سر وی [مگس] خرد بود، احتمال نکرد که چشمش پلک داشته باشد، وی را دو نگینه آفرید بی‌پلک بر مثال آئینه تا صورت‌ها در وی بنماید ... وی را بدل پلک دو دست آفرید تا هر ساعت بدان دو دست آن دو نگینه را می‌سترد و پاک می‌کند. (کیمیای سعادت)». (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۲۷۲۸/۱۴). همچنین در *لغت‌نامه* در تعریف پریسای آمده‌است: «مخفف پری‌افسای. کسی که افسون پری خواند. تسخیرکنندهٔ جن. افسونگر. پری‌خوان. پری‌بند. عزیمت‌خوان. عزائم‌کنندهٔ پری» (همان: ۵۵۸۸/۴). باید دقّت داشت که لبلاب در بیت لبیبی ابزارِ کار جادوگر است و نه خود جادوگر. درواقع این جادوگر است که می‌تواند تصویر را در نگینه بیاورد و خود نگینه به تنهایی ارزشی ندارد. پس می‌توان نتیجه گرفت که پریسای در اینجا فاعل است و اگر لبلاب را در معنای جادوگر در نظر بگیریم، بیت از لحاظ منطقی دچار مشکل می‌شود. همچنین اگر نگینه را بَدَل از «مهره» به حساب بیاوریم، احتمال دارد منظور شاعر از نگینهٔ لبلاب همان «گوی بلورین» بوده باشد. به‌هرحال تا پیدا شدن شواهد بیشتر، نگینه را در همان معنیِ عدسیِ گوی می‌توان در نظر گرفت. ناگفته نماند چنان‌چه در بالا دربارهٔ بیت مسعود سعد گفته شد، یکی از معانیِ «زیر» در *لغت‌نامه* گویک یا گوی کوچک ذکر شده‌است. ظاهراً لبیبی نیز همچون مسعود سعد به این ایهام تناسب نظر داشته‌است.

معنی بیت: گاهی همچون مرد افسونگر، تصویرهای گوناگون در زیرِ نگینهٔ لبلاب (عدسیِ گوی) نشان می‌دهد.

۳-۶. سِراجی خراسانی

گنبـد حراقـه‌گـون بـر ملـک او مقصـور دیـد هر سعادت کاندرین هفـت آبگـون لـبلاب یافـت

(سراجی خراسانی، ۱۹۷۲: ۶۷).

نذیر احمد، مصحّح کتاب، در پاورقی به نقل از *فرهنگ برهان قاطع*، معنیِ واژهٔ لبلاب را «عزایم‌خوان و افسون‌گر» مرقوم کرده‌است. وی افزون بر دو بیتِ مسعود سعد سلمان، که پیشتر بحث آن گذشت، بیتِ «بر مخندان بر درر آب رخ لبلاب را/ بر مگریان بر خرد چشم سر سیواس را» از حکیم سنائی را به عنوان شاهدی دیگر در همین معنا ذکر کرده‌است. (همان: ۶۷). گفتنی است که در نسخه‌بدل «سیلاب» به‌جای واژهٔ لبلاب ضبط شده‌است. (همانجا).

هفت آبگون: کنایه از هفت فلک؛ گنبد حراقه‌گون: آسمانِ آتشین‌رنگ. شاعر می‌گوید که احوالاتِ هفت آسمان در لبلاب پیداست و لبلاب می‌تواند تمامی سعادت‌های افلاک را در خود به نمایش بگذارد. به عبارت دیگر، گنبدِ آتشین‌رنگ که از دیدگاه قدما سرنوشت افراد را رقم می‌زند، در اینجا با تشبیه مضمر به جادوگری مانند شده‌است که تمامی سعادت‌هایِ افلاک را در لبلاب مشاهده نموده و دریافته‌است که تنها ممدوحِ شاعر (سلطان نصرت‌الدّین) لایق و سزاوارِ آن است که از این سعادت‌ها و موهبت‌های الهی برخوردار شود. پادشاهان دیگر شایستهٔ آن نیستند که از سعادت‌های افلاک که در گویِ بلورینِ لبلاب نشان داده شده‌است، بهره‌مند شوند. در همین قصیده بیتِ «مشتری بر طالع ایام تو موقوف کرد/ هر سعادت کاندرین شش خانه اسطرلاب یافت» شاهدی دیگر است که تأیید می‌نماید منظور از لبلاب در اینجا گویِ جادوگر است و نه خودِ جادوگر. اسطرلاب ابزار و آلتی است که حکما و منجمّان از آن برای فهمیدنِ اسرار فلک استفاده می‌کنند. سیّارهٔ مشتری، که قاضیِ فلک و سعدِ اکبر است، در مقامِ قضاوت و صادر کردنِ رأیِ خود، هر سعادتی را که اسطرلاب نشان داده، تنها بر طالع و بختِ پادشاه وقف کرده‌است؛ زیرا قاضیِ فلک دانسته‌است که تنها پادشاه شایستهٔ آن است که از بخت و اقبالِ بلندی برخوردار باشد.

معنی بیت: گنبدِ آتشین‌رنگ هر سعادتی را که لبلاب از هفت فلک دریافت کرد، بر قلمرو و سرزمینِ پادشاهیِ ممدوح محدود و مقصور کرد زیرا تنها او را شایستهٔ دریافت سعادت‌ها از جانب افلاک دید.

۳-۷. لویَکی سُنّامی

گـــــوی فلـــــک از ســـــر تفـــــاخر چوگـــان تـــو راســـت گـــوی طبطـــاب
نـــــه حقـــــه و هفـــــت کعبتیـــــنش بـــر دســـت تـــو مهـــره‌ای اســـت لـــبلاب

(لویکی، ۱۹۸۵: ۳۳۶).

این دو بیت از عمید لویکی سنّامی، شاعرِ هندیِ پارسی‌گویِ قرن هفتم هجری، است. نذیر احمد، مصحّح *دیوانِ عمید*، لبلاب را در پاورقی کتاب به معنایِ عزایم‌خوان و افسون‌گر آورده و مصراعِ «که چهرهٔ پری از زیر مهرهٔ لبلاب» از مسعود سعد و بیتِ «گنبد حراقه‌گون بر ملک او مقصور دید/ هر سعادت که اندرین هفت آبگون لبلاب یافت» از سراجی خراسانی را به‌عنوان شاهد مثال برای گفتهٔ خویش ذکر کرده‌است. (همانجا). محمود مهرآوران در مقالهٔ «عمید سنّامی یا لویکی شاعری توانا اما ناشناخته» این دو بیت را در ذیل «اصطلاح نرد و شطرنج» آورده و در توضیح واژهٔ طبطاب نوشته‌است: «طبطاب: تخته گوی بازی». وی در ادامه دربارهٔ واژهٔ لبلاب و معنیِ ابیات اظهار نظری نکرده‌است. (مهرآوران، ۱۳۸۷: ۱۷۵).

گوی فلک (اضافهٔ استعاری یا تشبیهی): در اضافهٔ استعاری کنایه از خورشید یا ماه. شاعر در ذهنِ خود فلک را میدانِ بازیِ چوگان و خورشید یا ماه را گویِ بازیِ چوگان درنظر گرفته‌است. از طرف دیگر شاعر در بیت دوم با تشبیه مضمر پادشاه یا ممدوح را به جادوگر مانند کرده‌است. همچنین با توجّه به قیدِ «بر دست تو» می‌توان ادّعا کرد که مهرهٔ لبلاب در دست جادوگر جای می‌گرفته‌است.

معنی بیت: ۱. ای ممدوح، تو آن‌چنان بزرگ هستی که خورشید و ماهِ فلک یا خودِ فلک با فخر پذیرفته‌اند که گویِ بازیِ چوگان تو باشند و تو با چوگان بر آن‌ها ضربه بزنی. همچنین نُه فلک و هفت سیّارهٔ آن در دست تو همچون مهرهٔ لبلابی هستند که تو در اراده و اختیار خود داری. کارهایی که تو می‌کنی شبیه جادوگر است یعنی از دستِ هرکسی این کارها برنمی‌آید. به تعبیر دیگر فلک مسحورِ توانایی و قدرتِ تو است و در برابرِ تو اراده و اختیاری ندارد. ۲. همان‌گونه که جادوگران تصویر پریان را در لبلاب می‌بینند، تو نیز به‌واسطهٔ این نُه فلک و هفت سیّاره (آگاهی به علم نجوم) از تمامی اتّفاقات جهان با خبر می‌شوی و بدین‌وسیله می‌توانی بر همهٔ اوضاع جهان مسلّط باشی.

۴. لبلاب در متون نثر ادبی

واژهٔ لبلاب در متون نثر ادبی تنها به معنایِ گیاه پیچک آمده‌است. ازین‌روی، در این مدخل تنها به آوردنِ چند شاهد مثال بسنده می‌شود: «با نکهت جان‌بخشش از ارضِ موات به جای نبات حیُّ‌العالم خیزد، و به انفاسِ مُمسک‌الارواح از ترابُ‌الهالک حافظُ‌الاجساد برانگیزد، جسمِ بیروحِ یَبروحُ‌الصّنم مهرفزائی از او فراگیرد و بَلادُرِ بِلادُر، بَلادُر از زیور حسن تدبیرش پذیرد. و لَبلاب را از لُباب دانش لَبیب کند و لِحیَةُ‌التّیس را جلوهٔ زَلایفُ‌المُلوک بخشد [...]» (استرآبادی، ۱۳۴۱: ۹۱)؛ «از پیشگاه کبریا و آستان عظمت به هر هنگامی به زبان و لیاقت آن جماعت، پیغمبری بر ایشان برانگیخت تا شبان این گوسفند و راعی اغنام گردد، و ایشان را برحسب استعداد عقول و افهام از احکام ایزد اعلام خبر گوید، و آن نوباوگان بوستان وجود را از خار و خسک جهل پیراسته و از جلباب لبلاب غوایت و عشقهٔ هوا و هوس اغصان ضلالت پاکیزه فرماید» (سپهر، ۱۳۶۴: ۱۷۲/۵)؛ «چون تیغ یاسای سلطانی چمن مملکت موروث را باغبان‌آسا بستان‌پیرایی کرد و نهال وجودی چند که بر لب جویبار تربیت بالا کشیده و شجرهٔ خلاف خواست شد و فساد طینت ایشان لبلاب‌وار به دیگران عدوی نمود، منقلع اصل و منقطع فرع گردانید» (وصاف الحضرة، ۱۳۸۸: ۳۳۳/۴).

۵. لبلاب در زبان عربی

در حدود جستجوی نگارندگان لبلاب در فرهنگ‌هایِ لغت عربی تنها به معنای گیاه عَشَقه یا نیلوفر آمده‌است. (برای نمونه بنگرید به حسینی زبیدی، ۱۴۰۷: ۱۹۰/۴–۱۹۱؛ شرتونی لبنانی، ۱۳۷۴: ۱۹/۵؛ جوهری، ۱۴۳۰: ۱۰۲۲). واژهٔ لبلاب در همین معنا در یک ضرب‌المثل قدیمیِ عربی به‌کار رفته‌است: «أبْغَضُ مِن قَدحِ اللَّبلاب» (زمخشری، ۱۴۰۷: ۲۶/۱؛ أبی هلال عسکری، ۱۴۲۰: ۲۴۴/۱). «ابْغَضُ مِنْ قَدَحِ اللَّبْلاَبِ، ومِنْ الشَّیْبِ إلَی الغَوَانِی، ومِنْ رِیحِ السَّدَاب إلَی الْحَیَّاتِ، و مِنْ سَجَّادَة الزَّانِیَةِ، وَمِنْ وُجُوهِ التُّجَّارِ یَوْمَ الکَسَادِ» (میدانی، ۱۴۲۵: ۱۶۴/۱). منفورتر از جام نیلوفر، و [منفورتر] از پیری در نزد زنان زیبا، و [منفورتر] از بویِ گیاهِ سداب در نزد ماران، و [منفورتر] از سجّادهٔ زنِ زناکار، و [منفورتر] از چهره‌های تاجران در روز کسادیِ بازار. اعراب این مثل را با اندکی تغییر به صورت‌های زیر نیز استفاده می‌کرده‌اند:

«أثقل مِن قَدحِ اللَبلاب عَلی قَلبِ المَریض» (میدانی، ۱۴۲۵: ۲۱۰/۱؛ یعقوب، ۱۴۱۵: ۳۶۸/۶).

«و بغیض فاق فی البغض علی کل بغیض فاق عندی قدح اللبلاب فی عین المریض»

(ابن مرزبان محولی، ۱۴۱۲: ۵)

در شرح ابن ابی‌الحدید بر نهج‌البلاغه در توضیح آدمِ گرانجان «قدح لبلاب» به عنوان کنایه آمده‌است: «و همچنین از او [یعنی شخص ثقیل] به قَدَح اللَّبلاب [یعنی جام نیلوفر] کنایه می‌آورند، شاعر گفته‌است: یا ثَقیلاً زادَ فی الثِّقل علی کلِّ ثَقیلِ/ أنتَ عندِی قَدَح اللَّبلابِ فی کَفِّ العَلیلِ؛ ای گرانی، که بر هر گرانی در گرانی افزونی؛ تویی نزد من جام لبلاب در دست بیمار!» (ابن

ابی‌الحدید، ۱۳۹۴: ۲۲۰). غلامرضا لایقی، مترجمِ کتاب، در پاورقی تنها به معنای لبلاب اشاره کرده‌است: «لبلاب: نوعی نیلوفر یا گیاهی شبیه به لوبیا». (همانجا). همان‌طور که در مقدّمهٔ مقاله گذشت، لبلاب در طبّ سنّتی کاربردهایی داشته‌است. از صمغِ لبلاب برای ستردنِ موها و از بین بردنِ شپش استفاده می‌کرده‌اند. همچنین در درمان بعضی عوارضِ سینه و شُش و جگر، دردِ گوش، سرفه، سردردهای شدید، ورمِ مفاصل و احشاء، قولنج، سوختگی آتش و غیره از لبلاب استفاده می‌شده‌است. (دهخدا، ذیل «لبلاب»). در مثل عربیِ اخیر بیمار برای شفا یافتن و بهبودیِ احوال، مجبور است که جامِ تلخ لبلاب را بنوشد؛ از یک طرف تلخیِ گیاهِ لبلاب او را از نوشیدنِ آن برحذر می‌داشته و از طرف دیگر امید به شفا و بهبودی او را بر آن می‌داشته تا جام لبلاب را سر بکشد. بنابراین، این مثل در مقام اکراه و نفرت‌داشتن بسیار از چیزی به‌کار می‌رود.

این مثل عربی در فارسی در کتاب *تاریخ‌الوزراء* از نجم‌الدّین ابوالرجاء قمی هم آمده‌است: «چون باد پرنده آمد، و دست بر رگ صفی‌الدین نهاد، و التماس این مبلغ کرد و گفت: این ساعت می‌باید که مهمی است. صفی‌الدین، طلعت زاهد در این حال و در این سوال، زشت‌تر از طلعت وام‌خواه و رقیب، و کتاب عزل، و **قدح لبلاب در دست بیمار**، و حقنه که درد باز افزاید، دانست. او را بدان چشم می‌دید که زنی پاکیزه سپیدی در موی خویش بیند.» (ابوالرجاء قمی، ۱۳۶۳: ۶۵). مصحّح کتاب، محمّدتقی دانش‌پژوه، توضیحی دربارهٔ مثل مزبور ننوشته‌است.

۶. نتیجه‌گیری

نگارندگان مقالهٔ حاضر پس از آوردنِ شواهد شعری واژهٔ لبلاب و نقد و بررسی آن، به این نتیجه رسیده‌اند که منظور از لبلاب، ابزارِ کار جادوگر یعنی گویِ جادوگری بوده‌است و نه خودِ جادوگر. بعضی از شارحان و مصحّحانِ دواوینِ شعرا نیز در توضیح و شرح این واژه، در ابیاتی که معنایِ گیاه و نبات از واژهٔ لبلاب دریافت می‌شده، به‌اشتباه معنایِ آن را عزایم‌خوان و افسونگر ذکر کرده‌اند. همچنین باید گفت که در متونِ مصحَّح، واژهٔ لبلاب تصحیف نشده بلکه معنیِ آن، تحت تأثیر فرهنگ‌نویسان، به‌صورتِ اشتباه ضبط شده‌است. از قرائن و علائمِ موجود، «بر دست آمدن، گوی زنخدان، مُهره»، برمی‌آید که اندازهٔ بعضی از لبلاب‌ها چندان بزرگ نبوده و درنهایت از کفِ دست تجاوز نمی‌کرده‌است. همچنین با توجّه به اینکه لبلاب گرد و مدوّر بوده، در پاره‌ای از موارد به‌منظور جلوگیری از غلت‌خوردنِ آن، ظاهراً پایه‌ای مجزّا یا متّصل برای لبلاب ترتیب می‌داده‌اند. شکل ظاهریِ لبلاب نیز ظاهراً به دو صورت بوده‌است؛ در شکل نخست که شواهدِ آن فراوان است، لبلاب از جنس بلور بوده و بدونِ استفاده از نگینه تصاویر را نشان می‌داده‌است. در شکل دوم با توجّه به بیتِ لبیبی ظاهراً با لبلابی سروکار داریم که بدنهٔ اصلیِ آن فلزی بوده و نگینه یا عدسی‌ای برای نشان‌دادنِ تصویر بر روی آن کار گذاشته می‌شده‌است. از کارکردهای لبلاب می‌توان به نشان‌دادنِ تصویر پری یا معشوق، نشان‌دادنِ تصویرهای گوناگون و متنوّع، پیش‌گویی و باخبر شدن از اوضاعِ جهان و دیدنِ تصاویر اتّفاقات اشاره کرد. گفتنی است تصاویری که بر لبلاب نقش می‌بندد، معمولاً ابهام‌آمیز و ناپایدار است. در پایان باید گفت که جادوگر عاملِ اصلی نشان‌دادنِ تصویر بوده‌است و نشان‌دادنِ تصویر در لبلاب بدونِ داشتنِ مهارت‌های لازم در توان همه نبوده‌است. ناگفته نماند ابیاتی که واژهٔ لبلاب در آن به‌کاررفته، معمولاً آرایهٔ ادبی تمثیل دارد.

منابع

ابن ابی‌الحدید معتزلی، عبدالحمید، (۱۳۹۴)، *شرح نهج‌البلاغه*، جلد ۲۰، مترجم غلامرضا لایقی، تهران: کتاب نیستان.

ابن مرزبان محولی، محمد بن خلف، (۱۴۱۲)، *ذمّ‌الثقلاء*، شارجه: مؤسسهٔ علوم قرآن.

ابوالرجاء قمی، نجم‌الدّین، (۱۳۶۳)، *تاریخ‌الوزراء*، به کوشش محمّدتقی دانش‌پژوه، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

أبی هلال عسکری، حسن بن عبداللّه، (۱۴۲۰ق/ ۲۰۰۰ م)، *جَمهَرة / لامثال*، بیروت: دار الجیل.

استرآبادی، میرزا مهدی‌خان، (۱۳۴۱)، *دُرّهٔ نادره*، به اهتمام دکتر سیّد جعفر شهیدی، تهران: انجمن آثار ملّی.

انجو شیرازی، میرجمال‌الدّین حسین، (۱۳۵۱)، *فرهنگ جهانگیری*، ویراستهٔ دکتر رحیم عفیفی، مشهد: دانشگاه مشهد.

انوری، حسن، (۱۳۸۱)، *فرهنگ بزرگ سخن*، تهران: سخن.

ازرقی هروی، (۱۳۳۶ الف)، *دیوان ازرقی هروی*، تصحیح و تحشیه و تعلیقات علی عبدالرسولی، تهران: دانشگاه تهران.

ازرقی هروی، (۱۳۳۶ ب)، *دیوان ازرقی هروی*، با تصحیح و مقابله و مقدّمهٔ سعید نفیسی، تهران: زوّار.

ازرقی هروی، (۱۳۹۸)، *دیوان ازرقی هروی*، تحقیق و تصحیح مسعود راستی‌پور، محمّدتقی خلوصی، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

اصلانی‌نسب، الهام، (۱۳۹۳)، «فرهنگ توصیفی لغات، ترکیبات و اصطلاحات دیوان مسعود سعد سلمان»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما دکتر ابراهیم رنجبر، دانشگاه محقّق اردبیلی.

امیری، منوچهر، (۱۳۵۳)، *فرهنگ داروها و واژه‌های دشوار یا تحقیق دربارهٔ کتاب الابنیه عن حقائق‌الادویه*، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

بدرالدّین ابراهیم، (۱۳۸۱)، *فرهنگنامهٔ زفان گویا و جهان پویا*، تصحیح و تحشیه دکتر حبیب‌اللّه طالبی، تهران: پازینه.

بلوری، کاظم، (۱۳۳۷)، «احوال و سیصد بیت از اشعار مسعود سعد سلمان امیر و شاعر بزرگ قرن پنجم و ششم هجری»، پایان‌نامهٔ کارشناسی، به راهنمایی استاد میرزا عبدالعظیم خان قریب، دانشگاه تهران.

بیرونی، ابوریحان، (۱۳۷۰)، */ الصیدنة فی الطب*، تصحیح دکتر عبّاس زریاب خویی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

تبریزی، محمّدحسین بن خلف (برهان)، (۱۳۴۲)، *برهان قاطع*، ۵ جلد، به اهتمام دکتر محمّد معین، تهران: کتابفروشی ابن سینا.

جوکار، هاجر، (۱۳۸۴)، «شرح لغات، اصطلاحات و ترکیبات مشکل قصاید سنایی و در صورت لزوم شرح بیت»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما دکتر زهرا ریاحی زمین، دانشگاه شیراز.

جوهری، ابی‌نصر اسماعیل بن حمّاد، (۱۴۳۰ ه / ۲۰۰۹ م)، *الصحاح*، راجَعَه و اعتنی بهِ دکتر محمّد محمّد تامر، أنس محمّد الشامی، زکریّا جابر احمد، قاهره: دارالحدیث.

حاجی‌زاده، مجید، (۱۳۹۲)، *فرهنگ لغات، تعبیرات و ترکیبات دیوان اشعار حکیم سنایی غزنوی*، ۳ جلد، کرمان: دانشگاه آزاد اسلامی.

حسینی زَبِیْدی، سیّد محمّد مرتضی، (۱۴۰۷ ه / ۱۹۸۷ م)، *تاج العروس من جواهر القاموس*، جلد چهارم، تحقیق عبدالعلیم الطحاوی، کویت: مطبعة حکومة الکویت.

داعی‌الاسلام، محمّدعلی، (۱۳۶۴)، *فرهنگ نظام*، تهران: چاپ حیدری – صحافی امیرکبیر.

دبیرسیاقی، محمّد، (۲۵۳۵)، *گنج بازیافته* (بخش نخست)، تهران: اشرفی.

دشتی، حسن، (۱۳۷۴)، «واژگان و اصطلاحات دیوان مسعود سعد سلمان (حرف ش تا ی)»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما دکتر جعفر مؤیّد شیرازی، دانشگاه شیراز.

دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۷)، *لغت‌نامهٔ دهخدا*، ۱۵ جلد، تهران: دانشگاه تهران.

دهلوی، محمّد بن لاد، (۱۰۴۹ ق)، *مؤیّدالفضلاء*، نسخهٔ خطّی محفوظ در کتابخانهٔ مجلس شؤرای اسلامی به شمارهٔ ۱۳۰۱۷، به کتابت فتح‌محمّد بن بهاءالدّین قریشی العبّاسی.
رامپوری، غیاث‌الدّین محمّد، (۱۳۲۷)، *غیاث‌اللّغات*، ۲ جلد، با حواشی و اضافات به کوشش محمّد دبیرسیاقی، تهران: کانون معرفت.
رجائی لک، محمّد، (۱۳۴۱)، «استخراج و معانی لغات عربی دیوان مسعود سلمان به تصحیح رشید یاسمی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی، به راهنمایی عبدالحمید بدیع‌الزمانی، دانشگاه تهران.
زمخشری، محمود بن عمر، (۱۴۰۷ ه / ۱۹۸۷ م)، *المستقصی فی أمثال العرب*، بیروت: دارالکتب العلمیة.
سپهر، عباسقلی، (۱۳۶۴)، *ناسخ‌التّواریخ*، به تصحیح و حواشی محمّدباقر بهبودی، تهران: کتابفروشی اسلامیّه.
سراجی خراسانی، (۱۹۷۲ م)، *دیوان سیّد سراج‌الدّین خراسانی*، با مقدّمه و تعلیقات به اهتمام دکتر نذیر احمد، علیگر: دانشگاه اسلامی علیگر.
سنائی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم، (۱۳۳۶)، *دیوان حکیم سنائی*، به کوشش مظاهر مصفّا، تهران: امیرکبیر.
سنائی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم، (۱۳۸۰)، *دیوان سنائی غزنوی*. به سعی و اهتمام محمّدتقی مدرّس رضوی، تهران: سنایی.
سیفی، صفدر، (۱۳۷۵)، «لغات و ترکیبات نادر دیوان سنایی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما دکتر محمود عابدی، دانشگاه تربیت معلّم.
شرتونی لبنانی، سعید، (۱۳۷۴)، *اقرب الموارد فی فُصَح العربیة و الشوارد*، جلد پنجم، تهران: دارالاُسوه.
شعاعی، ناهید، (۱۳۳۲)، «تفسیر و توضیح پانصد بیت از مسعود سعد سلمان»، پایان‌نامهٔ کارشناسی، به راهنمائی دکتر ذبیح‌اللّه صفا، دانشگاه تهران.
شعبانلو، علیرضا، ملک ثابت، مهدی، جلالی پندری، یدالله، (۱۳۸۷)، «عناصر بیانی در اشعار عمعق بخارایی»، *کاوش‌نامه*، سال نهم، شمارهٔ ۱۷، ص. ۲۴۹-۲۹۱.
صفّاری، محمّدشفیع، برزگر خالقی، محمّدرضا، (۱۴۰۰)، *شرح مشکلات دیوان حکیم سنائی*، تهران: زوّار.
عاشق، (۱۳۷۴)، *لسان‌الشعراء و بیان‌الفضلاء*، به کوشش نذیر احمد، دهلی نو: رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران.
عمعق بخاری، (۱۳۳۹)، *دیوان عمعق بخاری*، با مقابله و تصحیح و مقدّمه سعید نفیسی، تهران: انتشارات کتابفروشی فروغی.
عمعق، بخاری، (۱۳۸۹)، *دیوان اشعار شهاب‌الدین عمعق بخارایی*، مصحّح علیرضا شعبانلو، تهران: انتشارات آزما.
غازی‌الدّین حیدر، (۱۸۹۱ م)، *هفت قلزم* (در لغات و مصطلحات مستعمل اهل عجم)، تدوین قبول‌محمّد، لکهنو: منشی نول کشور.
فرّخ‌نیا، مهین‌دخت، (۱۳۷۹)، «شرح مشکلات دیوان مسعود سعد سلمان»، پایان‌نامهٔ دکتری، استاد راهنما دکتر مظاهر مصفّا، دانشگاه تهران.
فروندی، عظیم، (۱۳۷۳)، «فرهنگ نوادر لغات و ترکیبات و تعبیرات شعر حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم سنائی غزنوی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما دکتر محمّد جاویدی صبّاغیان، دانشگاه فردوسی مشهد.
فیضی سرهندی، اللّه‌داد، (۱۳۴۹)، *مَدار الافاضل*، به اهتمام دکتر محمّد باقر، لاهور: دانشگاه پنجاب.
قوّاس غزنوی، فخرالدّین مبارکشاه، (۱۳۵۳)، *فرهنگ قوّاس*، به اهتمام نذیر احمد، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
لویکی، فضل‌اللّه عمید، (۱۹۸۵ م)، *دیوان عمید*، مقدّمه و تصحیح از دکتر نذیر احمد، لاهور: مجلسِ ترقّیِ ادب.
محرابی، آذر، (۱۳۴۰)، «تحقیق در ۵۰۰ بیت از دیوان مسعود سعد سلمان»، پایان‌نامهٔ کارشناسی، به راهنمایی دکتر ذبیح‌اللّه صفا، دانشگاه تهران.
محمّد پادشاه (شاد)، (۱۳۳۵)، *فرهنگ آنندراج*، زیر نظر محمّد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات کتابخانهٔ خیّام.
محمّد مقیم تویسرکانی، (۱۳۶۲)، *فرهنگ جعفری*، به تصحیح و تحشیه و تعلیق سعید حمیدیان، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
محمّدیان، محمّد، (۱۳۷۵)، «فرهنگ لغات، ترکیبات و اصطلاحات دیوان»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما دکتر معصومه معدن‌کن، دانشگاه تبریز.
مدبّری، محمود، (۱۳۷۰)، *شاعران بی‌دیوان*، تهران: پانوس.
مسعود سعد سلمان، (۱۳۱۹)، *اشعار گزیدهٔ مسعود سعد سلمان برای دبیرستان‌ها*، به اهتمام رشید یاسمی، تهران: شرکت چاپخانهٔ تابان.
مسعود سعد سلمان، (۱۳۶۲)، *دیوان مسعود سعد سلمان*، به تصحیح مرحوم رشید یاسمی، تهران: امیرکبیر.
مسعود سعد سلمان، (۱۳۶۴)، *دیوان مسعود سعد*، ۲ جلد، به تصحیح و اهتمام مهدی نوریان، اصفهان: کمال.
مسعود سعد سلمان، (۱۳۷۰)، *گزیدهٔ اشعار مسعود سعد* (شرح لغات و ترکیبات)، به کوشش حسین لسان، تهران: علمی و فرهنگی.
مسعود سعد سلمان، (۱۳۸۱)، *شعر زندان برگزیده و شرح اشعار مسعود سعد سلمان*، به کوشش پرویز اتابکی، تهران: فرزان روز.

مسعود سعد سلمان، (۱۴۰۰)، *دیوان مسعود سعد سلمان*، ۲ جلد، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمّد مهیار، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

مهرآوران، محمود، (۱۳۸۷)، «عمید سنّامی یا لویکی شاعری توانا اما ناشناخته»، *آینه میراث*، سال ششم، شمارهٔ ۴۰، ص. ۱۶۵–۱۸۹.

مهیار، محمّد، (۱۳۷۷)، *فرهنگ لغات و کنایات دیوان مسعود سعد سلمان*، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

میدانی، احمد بن محمّد، (۱۴۲۵ ه / ۲۰۰۴ م)، *مجمع‌الامثال*، قدم له و علق علیه نعیم حسین زرزور، بیروت: دارالکتب العلمیة.

نفیسی، علی‌اکبر (ناظم‌الاطبّا)، (۱۳۴۳)، *فرهنگ نفیسی*، تهران: کتابفروشی خیّام.

وصاف الحضرة، عبداللّه بن فضل‌اللّه، (۱۳۸۸)، *تاریخ وصاف / الحضرة*، جلد چهارم، مقدّمه، تصحیح دکتر علیرضا حاجیان‌نژاد، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

هدایت، رضاقلی‌خان، (۱۳۸۱)، *مجمع‌الفصحاء*، به کوشش مظاهر مصفّا، تهران: امیرکبیر.

هدایت، رضاقلی‌خان، (۱۳۹۷)، *فرهنگ فارسی انجمن‌آرای ناصری*، تصحیح انتقادی دکتر بهمن افشانی (آقاجری)، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

هروی، ابومنصور موفّق بن علی، (۱۳۴۶)، *الابنیه عن حقائق‌الادویه*، به تصحیح احمد بهمنیار، به کوشش حسین محبوبی اردکانی، تهران: دانشگاه تهران.

یاحقی، محمّدجعفر، (۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

یعقوب، إمیل بَدیع، (۱۴۱۵ ه / ۱۹۹۵ م)، *موسوعة أمثال العرب*، بیروت: دارالجیل.

یلمه‌ها، احمدرضا، (۱۳۹۰)، «تصحیح چند بیت از دیوان عمعق بخارایی بر اساس نسخه‌ای تازه‌یافته»، *متن‌پژوهی ادبی*، تابستان، شمارهٔ ۴۸، ص. ۱۷۳–۱۸۳.

References:

Ab al-Rajā Kumi, N. (1984) *Tārix al-vozarā (History of ministers)*. ed. Mohammad-Taqi Dānešpažuh. Tehran: Institute of cultural studies and research. [in Persian].

Abu Helāl ʾAskari (2000) *Jomharat al-amsāl (The Collection of proverbs)*. Beirut: Dar al-Jil. [in Arabic].

ʾAm'aq Boxārāyi (1960) *Divān.* ed. Saʾid Nafisi. Tehran: Foruqi bookstore publications. [in Persian].

ʾAm'aq Boxārāyi (2010). *Divān*. ed. ʾAlirezā Šaʾbānlu. Tehran: Āzmā publications. [in Persian].

Amiri, Manučehr (1974) *Farhang-e dāru-ha wa vāžegān-e došvšr ya tahqiq darbāreye ketāb-e al-abniyya (The Dictionary of drugs and of difficult words or research on the book of al-abniyye)*. Tehran: Iranian culture foundation. [in Persian].

Anvari, Hasan (2002) *Farhang-e bozorg-e soxan (The Great dictionary of soxan)*. Tehran: Soxan. [in Persian].

Aslāni-Nasab, Elhām (2014) "*Farhang-e towsifiye loqat, tarkibāt va estelāhāt-e divān-e Masʾud-e Saʾd-e Salmān (Descriptive dictionary of words, compounds and terms of Masʾud-e Saʾd-e Salmān's divān)*". MA thesis. supervised by Ebrāhim Ranjbar. University of Mohaqqeq Ardabili. [in Persian].

Astarābādi, Mirzā Mahdi Xan (1962) *Dorreye nādere (Rare pearl: History of Nader Shah)*. ed. Dr. Sayyed Jaʾfar Šahidi. Tehran: National works association. [in Persian].

ʾĀšeq (1995) *Lesān al-šoarā wa bayān al-fozalā (The Speech of the poets and the statement of the scholars)*. ed. Nazir Ahmad. New Delhi: Cultural affairs office of the Islamic Republic of Iran. [in Persian].

Azraqī Heravī (1957 a) *Divān*. ed. Ali Abdorrasuli. Tehran: University of Tehran. [in Persian].

Azraqī Heravī (1957 b) *Divān*. ed. Saʾid Nafisi. Tehran: Zavvār. [in Persian].

Azraqī Heravī (2019) *Divān*. ed. Mas'ud Rastipur & Mohammad-Taqi Xolusi. Tehran: Library, museum and documentation center of the islamic consultative assembly. [in Persian].

Badr al-Din Ibrahim (2002) *Zabān-e guyā wa jahān-e puyā (The talking language and the dynamic world)*. ed. Habibollāh Tālebi. Tehran: Pāžine. [in Persian].

Biruni, Abu Reyḥān (1991) *al-ṣaydana* (الصیدنه). ed. Abbās Zaryāb-e Xoyi. Tehran: Academic publishing center. [in Persian].

Boluri, Kāzem (1958) "*Ahvāl wa sisad beyt az aš'ār-e Mas'ud-e Sa'd-e Salmān, amiroššo'arāye bozorg-e qarn-e panjom wa šešom-e hejri (Affairs and three hundred verses from the poems of e Mas'ud-e Sa'd-e ...)*". Bachelor's thesis. supervised by Mirza Abdol'azim Xān Qarib. University of Tehran. [in Persian].

Dabirsiyāqi, Mohammad (1976) *Ganj-e bāzyāfte (Recovered treasure)* (Part one). Tehran: Ašrafi. [in Persian].

Dā'i al-Eslām, Mohammad-Ali (1985) *Farhang-e neẓām (The Dictionary of neẓām)*. 5 vol. Tehran: Amir-kabir. [in Persian].

Dašti, Hasan (1995) "*Vāžegaān va estelāhāt-e divān-e e Mas'ud-e Sa'd-e Salmān (Vocabulary and terms of Mas'ud-e Sa'd -e Salmān's divān, Letters Sh "ش" to Y "ی")*". MA thesis. supervisor Ja'far Mo'ayyed Širazi. Shiraz University. [in Persian].

Dehxodā, Ali-Akbar (1998) *Loqat-Nāmeye Dehxodā (The Dictionary of Dehxodā)*. Tehran: Universiy of Tehran press. [in Persian].

Dehlavi, Mohammad (1639) *Mo'ayyed al-fozalā (Supporter of scholars)*. manuscript preserved in the library of the islamic council, number 13017. wr. Fath Mohammad ibn Bahā' al-Din Qureyši al-Abbāsi. [in Persian].

Enju Širāzi, Mir Jamāl-al-Din Ḥoseyn (1972) *Farhang-e jahāngiri (The Dictionary of jahāngiri)*. ed. Rahim Afifi. Mashhad: University of Mashhad. [in Persian].

Farroxniyā, Mahindoxt (2000) "*Šarh-e moškelāt-e divān-e e Mas'ud-e Sa'd-e Salmān (Explanation of the problems of the divān of e Mas'ud-e Sa'd-e Salmān)*". Ph.D. thesis. supervisor. Mazāher Mosaffā. University of Tehran. [in Persian].

Farvandi, 'Azim (1994) "*Farhang-e navāder-e loqat va tarkibāt va ta'birāt-e še'r-e hakim Ab al-Majd Majdud b. Ādam Sanā'i Qaznavi (The Dictionary of rare words, compositions, and interpretations of the poetry of hakim Abu al-Majd Majdud b. Ādam Sanā'i Qaznavi)*". MA thesis. supervisor Mohammad Jāvidi Sabbāqiyān. Ferdowsi University of Mashhad. [in Persian].

Feyzi Sarhendi, Allāh-dād (1970) *Madār al-afāzel (Pivot of scholars)*. ed. Mohammad Bāqer. Lahore: University of the Panjab. [in Persian].

Qāzi al-Din Ḥaydar (1891) *Haft qolzom (The Seven seas) (in the vocabulary and terms used by the non-arabs)*. ed. Qabul Mohammad. Lucknow: Munshi Nawal Kishor. [in Persian].

Hājizāde, Majid (2013) *Farhang-e loqat, ta'birāt wa tarkibāt-e divān-e aš'ār-e hakim Sanā'i Qaznavi* (*Dictionary of words, definitions and compositions of the poetry collection of hakim Sanā'i Qaznavi*). 3 vol. Kerman: Islamic Azad University. [in Persian]

Hedāyat, Rezāqoli Xan (2002) *Mo'ma al-foṣaḥā (Assembly of eloquents)*. ed. Mazāher Mosaffā. Tehran: Amir-kabir. [in Persian].

Hedāyat, Rezāqoli Xan (2018) *Farhang-e anjomanārāye nāṣeri*. ed. Bahman Afšāni (Āqajari). Tehran: Institute of humanities and cultural studies. [in Persian].

Heravi, Abu Manṣur (1967) *Al-abniyye 'an ḥaqā'eq al-adwiyya*. ed. Aḥmad Bahmanyār & Hoseyn Mahbubi Ardakāni. Tehran: University of Tehran. [in Persian].

Hoseyni Zabeydi, Mortezā (1987) *Tāj al-arus men jawāher al-qāmus (The Crown of bride)*. vol. 4. ed. Abdul Alim al-Tahāvi. Kuwait: Kuwait government press. [in Arabic] .

Ibn Abi Hadid Mu'tazeli, A. (2015) *Šarh-e nahj al-balāqe (Explanation of nahj al-balāqe)*. vol. 20. tr. Qolāmrezā Lāyeqi. Tehran: Neyestān Book. [in Persian]

Ibn Marzbān, Mohammad (1991) *Zam al-thoqalā* (ذَم الثقلاء). Sharjah: The Institute of science of the Qor'an. [in Arabic].

Jowharī Fārābi, Abu Naṣr Esmā'il (2009) *al-sehāḥ: Tāj al-loqat wa ṣeḥāḥ al-'arabiya (The Crown of word)*. ed. Mohammad Mohammad Tamer & Anas Mohammad al-Shami & Zakaria Jaber Ahmad. Cairo: Dar al-Hadith. [in Arabic].

Jowkār, Hājar (2005) "*Šarh-e loqāt, estelāhāt va tarkibāt-e moškel-e qasāyed-e Sanāʾi va dar surat-e lozum šarh-e beyt (Explanation of words, terms and difficult compounds of Sanāʾi odes and, if necessary, explanation of the verse)*". MA thesis. supervisor Zahrā Riyāhi Zamin. Shiraz University. [in Persian].

Luyaki, F. (1985) *Divān*. ed. Dr. Nazir Ahmad. Lahore: Majles-e-taraqqiye-adab. [in Persian].

Māhyār, Mohammad (1998) *Farhang-e loqat wa kenāyāt-e divān-e Masʾud-e Saʾd -e Salmān (Dictionary of words and allusions of the divān-e Masʾud-e Saʾd-e Salmān)*. Tehran: Society for the apperciation of cultural works and dignitaries. [in Persian].

Mas'ud-e Sa'd-e Salmān (1940) *Ašʾār-e gozideye Masʾud-e Saʾd-e Salmān barāye dabirestān-hā* (*Selected poems of Masʾud-e Saʾd -e Salmān for high schools)*. ed. Rašid Yāsemi. Tehran: Tābān printing company. [in Persian].

Mas'ud-e Sa'd-e Salmān (1983) *Divān.* ed. Rašid Yāsemi. Tehran: Amir-kabir. [in Persian].

Mas'ud-e Sa'd-e Salmān (1985) *Divān.* 2 vol. ed. Mehdi Nuriyān. Isfahan: Kamāl. [in Persian].

Mas'ud-e Sa'd-e Salmān (1991) *Gozideye ašʾār-e Masʾud-e Saʾd, šarh-e loqat wa tarkibāt (Selected poems of Masʾud-e Saʾd, explanation of words and compounds)*. by Hoseyn Lesān. Tehran: Scientific and Cultural. [in Persian].

Mas'ud-e Sa'd-e Salmān (2002) *Šeʾr-e zendān bargozide wa šarh-e ašʾār-e Masʾud-e Saʾd-e Salmān (Prison poetry selected and explanation on the poems of Masʾud-e Saʾd-e Salmān)*. ed. Parviz Atābaki. Tehran: Farzān Ruz. [in Persian].

Mas'ud-e Sa'd-e Salmān (2021) *Divān.* 2 vol. ed. Mohammad Māhyār. Tehran: Institute of humanities and cultural studies. [in Persian].

Mehrābi, Āzar (1961) "*Tahqiq dar 500 beyt az divān-e Masʾud-e Saʾd –e Salmān (Research on 500 verses from the divān of Masʾud-e Saʾd –e Salmān)*". Bachelor's thesis. supervised by Zabihollāh Safā. University of Tehran. [in Persian].

Mehrāvarān, Mahmud (2008) "'Amid Sannāmi yā Luyaki, šāʾeri tavāna ammā nāšenāxte (Amid Sannāmi or Luyaki, a prominent but anonymous poet)". *Āyineye mirās* (*Heritage mirror)*. vol. 40. pp. 165-189. [in Persian].

Meydānī, Abu 'Al-Fazl Ahmad (2004) *Maǰmaʿ al-amsāl (The Collection of proverbs)*. ed. Na'im Hoseyn Zarzour. Beirut: Dār al-Kotob al-Ilmiyah. [in Arabic] .

Modabberi, Mahmud (1991) *Šāʾerān-e bi-divān (Poets without divān)*. Tehran: Panus. [in Persian].

Mohammad Moqim Tuyserkāni (1983) *Farhang-e jaʧari (The Dictionary of jaʧari)*. ed. Saʿid Hamidiān. Tehran: University publishing center. [in Persian].

Moḥammad Pādšāh (Šād) (1956) *Farhang-e ānandrāj (The Dictionary of ānandrāj)*. ed. Mohammad Dabirsiyāqi. Tehran: Khayyam library publications. [in Persian]

Mohammadiyān, Mohammad (1996) "*Farhang-e loqāt, tarkibāt va estelāhāt-e* divān *(Dictionary of divān words, compounds and idioms)*". MA thesis. supervisor Dr. Ma'sume Ma'dan-Kan. University of Tabriz. [in Persian].

Nafisi, Ali-Akbar (Nāzem al-Atebbā) (1964) *Farhang-e nafisi (The Dictionary of nafisi)*. Tehran: Xayyām bookstore. [in Persian].

Qavvās-e Qaznavi, Faxr al-Din Mobārakšāh (1974) *Farhang-e qavvās (The Dictionary of qavvās)*. ed. Nazir Ahmad. Tehran: Book translation and publishing company. [in Persian].

Rajāyi Lak, Mohammad (1962) "*Estexrāj va maʾāniye loqāt-e arabiye divān-e Masʾud-e Saʾd–e Salmān be tashih-e Rašid Yāsemi (Extraction and meanings of arabic words from Masʾud-e Salmān's Divān, edited by Rašid Yāsemi)*". Bachelor's Thesis. supervised by Abdolhamid Badiʾozzamāni. University of Tehran. [in Persian].

Rampuri, Mohammad (1948) *Qiyās al-loqāt*. 2 vol. ed. Mohammad Dabirsiyāqi. Tehran: Kānun-e maʾrefat. [in Persian].

Saffari, M. & Barzegar-e Xāleqi, M. (2021) *Šarh-e moškelāt-e divān-e hakim Sanāʾi (Description of the problems of the divān of Hakim Sanāʾi)*. Tehran: Zavvār. [in Persian].

Sanāʾi Qaznavi, Majdud ibn Ādam (1957) *Divān.* ed. Maẓāher Moṣaffā. Tehran: Amir-kabir. [in Persian].

Sanā'i Qaznavi, Majdud ibn Ādam (2001) *Divān.* ed. Moḥammad-Taqi Modarres Razavi. Tehran: Sanāyi. [in Persian].

Sepehr, Mohammad-Taqi (1985) *Nāsex al-tavārix (The Canceler of histories)*. ed. Mohammad Bāqer Behbudi. Tehran: Islamic bookstore. [in Persian].

Serāji Xorāsāni (1972) *Divān.* ed. Nazir Ahmad. Aligarh: Aligarh Islamic University. [in Persian].

Seyfi, Safdar (1996) "*loqāt va tarkibāt-e nāder-e divān-e Sanā'i (Rare words and compounds of Sanā'i's divān)*". MA thesis. supervisor Mahmud Ābedi. Teacher Training University. [in Persian].

Ša'bānlu, Alirezā & Malek Sābet, Mahdi & Jalāli Pandari, Yadollāh (2008) "'anāser-e bayāni dar aš'ār-e 'Am'aq Boxārāyi (Rhetorical images in the poems of 'Am'aq Boxārāyi)". *Kāvošnāme*. vol. 17. pp. 249-291. [in Persian].

Šartuni, Sa'id (1995) *Aghrab al-mavāred* . vol. 5. Tehran: Dar al-Osve. [in Persian].

Šo'ā'i, Nāhid (1953) "*Tafsir va towzih-e pānsad beyt az Mas'ud-e Sa'd–e Salmān (Interpretation and explanation of five hundred verses by Mas'ud-e Sa'd–e Salmān)*". Bachelor's thesis. supervised by Zabihollāh Safā. University of Tehran. [in Persian].

Tabrizi, Moḥammad-Hoseyn ibn Ḵalaf (1963) *Borhān-e qāṭe'* . ed. Dr. Mohammad Mo'in. Tehran: Ibn Sina bookstore. [in Persian].

Vaṣṣāf, Šahāb al-Din (2009) *Tajziyat al-amṣār wa tazjiat al-aš'ār*. vol. 4. ed. Alirezā Hājiyānnežād. Tehran: Tehran University press. [in Persian].

Yāhaqqi, Mohammad-Ja'far (2007) *Farhang-e asātir va dāstanvāre-ha dar adabiyyāt-e fārsi (Dictionary of myths and fables in persian literature)*. Tehran: Farhang-e Mo'āser. [in Persian].

Yalamehā, Ahmadrezā (2011) "Tashih-e čand beyt az divān-e 'Am'aq Boxārāyi bar asās-e nosxe'i Tāze-yāfte (Correction of a few verses from 'Am'aq Boxārāyi's divān based on a newly found manuscript)". *Matn-pažuhiye adabi* (*Literary text research).* vol. 48. pp. 173-183. [in Persian].

Yaqoub, Emil (1995) *Mawsu'at-e amsāl al-arab (Encyclopedia of arab proverbs)*. Beirut: Dār al-Jil. [in Arabic].

Zamaxšari, Mahmud (1987) *Al-mostaqsā (The Hard-working)*. Beirut: Dar al-Kotob al-Ilmiyah. [in Arabic].

Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

The Disparity of Literature and Calligraphy in the Speed of Representing Social Changes

(Based on the Poetry and Calligraphy Works of Morteza Qoli-Soltan Shamloo and Darvish Abdul Majid Taleghani)

Azad Mahmoudi[1]✉, Najmeddin Jabbari[2]

1. PhD in Persian language and literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. and Professor of the Iranian Calligraphers Association, Iran. E-mail: azadmahmodi92@gmail.com
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. E-mail: njabari@uok.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.66751.3787

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 13 April 2025
Received in revised form 8 July 2025
Accepted 15 July 2025
Published online 22 July 2025

Keywords:
non-contemporary nature, social developments, exaggeration, Shekaste-Nastaliq, Indian style.

ABSTRACT

Literature and calligraphy, as two abstract-imaginary systems influenced by each other, with centuries-old associations and interactions and many structural commonalities in form and appearance, both arise from social-historical macro-trends that lead to the change of society's standard taste; However, a detailed analysis of the works of calligraphy and literature elites leads us to the surprising conclusion that the most common structural features between these two fields can be found in the works of calligraphers and poets who were not contemporaries. These inconsistencies are sometimes seen in examples such as Hafez and Mir Emad, with a gap of more than two centuries, and sometimes in evidence such as Saeb and Darwish with a gap of about a century. The present interdisciplinary research in a descriptive-analytical way, for the first time by uncovering the existence of this non-history, relying on the element of exaggeration, seeks to answer the problem and explain the quantitative aspects of this time difference. According to the results of this research, although the social developments of each period give the same characteristics to literature and calligraphy, the speed of the effect of these developments on the elements of language and calligraphy, which are the primary materials of literature and calligraphy, is not the same And always the representation of social developments and taste captures of the society occurs in the realm of sounds and word-meaning constructions of literary works, faster than the world of forms and constructions of shape-mode of calligraphy works.

Cite this article: Mahmoudi, A., Jabbari, N. (2025). The Disparity of Literature and Calligraphy in the Speed of Representing Social Changes. *Persian Language and Literature*, 78 (251), 207-230.
http://doi.org/10.22034/perlit.2025.66751.3787

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Literature and calligraphy, as two abstract-imaginary systems influenced by each other, with centuries-old associations and interactions and many structural commonalities in form and appearance, both arise from social-historical macro-trends that lead to the change of society's standard taste; However, a detailed analysis of the works of calligraphy and literature elites leads us to the surprising conclusion that the most common structural features between these two fields can be found in the works of calligraphers and poets who were not contemporaries. These inconsistencies are sometimes seen in examples such as Hafez and Mir Emad, with a gap of more than two centuries, and sometimes in evidence such as Saeb and Darwish with a gap of about a century. According to the present interdisciplinary research which for the first time has uncovered the existence of this temporal asymmetry, although the social developments of each period give the same characteristics to literature and calligraphy, the speed of the effect of these developments on the elements of language and calligraphy, which are the primary materials of literature and calligraphy, is not the same And always the representation of social developments and taste captures of the society occurs in the realm of sounds and word-meaning constructions of literary works, faster than the world of forms and constructions of shape-mode of calligraphy works. The works of great figures such as Morteza Qoli Soltan Shamloo and Darvish Abdul Majid Taleghani, both of whom were poets and calligraphers, are among the best case studies in researching this issue.

Literature Review and Methodology

Works written in the field of literary history and stylistics of poetry and prose, or the history of calligraphy and calligraphy styles, have also addressed the impact of social changes on literature and calligraphy. Among the most important works in this field are the book *History of Literature in Iran*, by Zabihullah Safa (1976) and the book *A Brief History of Calligraphy* and the *History of Calligraphy in Iran* by Ali Rahjiri (1966). In the field of articles, Ziauddin Sajjadi in his article "Poetry in the Context of Social Changes" and Abdullah Faradi in his article "Calligraphy and Social Changes" have analyzed and examined the aforementioned topic. Many valuable works in both the fields of literature and calligraphy can be mentioned as examples of such valuable research, but the structural comparison of literature and calligraphy, finding rhetorical similarities between formal and linguistic texts, and most importantly, discovering the distinction between literature and calligraphy in internalizing social changes and explaining the reasons for this structural distinction, is an interdisciplinary research that has been analyzed for the first time in the present article. Considering the objectives of this research, which is to compare the structural adaptation of the two systems of writing and language and compare the speed of transformation of these two systems in the face of social changes, the authors first developed similar structures with respect to the rhetorical system prevailing in the two areas using a deductive approach, and then, using an inductive approach, carefully observed the details of the transformation of each after each specific social change and analyzed them completely and finally, relying on library searches, classifications, pattern finding, ideation, and deconstruction, they have taken steps towards proving the research hypotheses.

Discussion

Linework in calligraphy, like language in poetry and literature, has its own eloquence and rhetoric, and the structural and aesthetic interactions between these two fields date back more than a thousand years. In the first centuries of the Hijri calendar, the eloquence of structures and compositions was the focus of attention of calligraphers, poets, and advanced literary writers more than anything else, but as time

passed, rhetoric gained increasing importance in the aesthetics of calligraphy and language and the reliance of later works on rhetoric and its sensory functions in the system of textual connotations has led to the creation and spread of the secondary and preferred order of poets and calligraphers in the text, and has led to the expansion of imaginative associations of states and meanings and an increase in artistic ambiguities. Apart from this gradual and continuous change, other changes have also affected literature and calligraphy in some periods, suddenly and intermittently, due to historical and social developments and the importance of some artistic elements. Perhaps what seems surprising about the process of these changes can be discussed with the paradoxical interpretation of "literature and calligraphy, non-contemporaries." The term "non-contemporary" in this interpretation means that the aforementioned changes in the field of calligraphy appeared decades after their appearance in the field of literature. Despite the structural correspondence between literary works and calligraphy in the methods of exaggeration, there is no temporal correspondence, or more precisely, no synchronicity, between exaggeration in literature and calligraphy, and its signs have appeared in literature more quickly than in calligraphy. Thus, to understand the structural commonalities of literature and calligraphy in the Safavid period, one should not compare the works of the greatest calligrapher of this period, who is undoubtedly Mir Imad (961-1024 AH), with its greatest poet, who is undoubtedly Saeb (1016-1086 AH). Rather, studies show that in a precise and correct comparison, Mir Emad's Nastaliq has the most in common with the style of Hafez, and the Shastak of Dervish Abdul Majid Taleghani (1150-1185 AH), whose life coincides with the era of Nader Shah Afshar, has the highest degree of structural similarity with the Saeb style.

Conclusion

Based on the discussions of this research and the analysis of the objective evidence and documentation presented therein, we arrive at the hidden fact that the internalization of social changes in literature is faster than calligraphy and in fact, the works of poets and calligraphers of each period are not in the same historical situation, nor do they arise from the same social developments. It is in a way that as if they are contemporary, yet uncontemporary. Of course, the social developments of each period give the same characteristics to literature and calligraphy at the same time, but the time required for these developments to penetrate, settle, and manifest in the structural layers of literary works is much less than in calligraphic works, and the manifestation of the aforementioned changes in the field of literature precedes their emergence and manifestation in the field of calligraphy by decades.

Keywords: Literature, calligraphy, social developments, exaggeration, Shekaste- Nastaliq, Indian style.

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

ناهمسانیِ ادبیات و خوشنویسی در سرعت بازنمود تحولات اجتماعی

(بر پایهٔ آثار شعری و خوشنویسی مرتضی‌قلی سلطان شاملو و درویش عبدالمجید طالقانی)

آزاد محمودی✉[۱]، نجم‌الدین جباری[۲]

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه کردستان و استاد انجمن خوشنویسان ایران. رایانامه: azadmahmodi92@gmail.com
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ زبان و ادبیات دانشگاه کردستان، کردستان، ایران. رایانامه: njabari@uok.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.66751.3787

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۲۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱

کلیدواژه‌ها:
ادبیات، خوشنویسی، تحولات اجتماعی، اغراق، شکسته‌نستعلیق، سبک هندی.

چکیده

ادبیات و خوشنویسی، به‌عنوان دو نظامِ انتزاعی–خیالیِ متأثر از هم، با همراهی‌ها و برهم‌کنش‌های چندصدساله و اشتراکات ساختاری فراوان در فرم و صورت، هر دو برآمده از کلان‌روندهای تاریخی–اجتماعیِ منجر به تغییرِ ذوقِ معیارِ جامعه‌اند. با این حال، تحلیل دقیق آثار برخی از نخبگان خوشنویسی و ادبیات، ما را به این نتیجهٔ شگفت رهنمون می‌کند که گاهی بیشترین خصلت‌های مشترکِ ساختاری میان این دو عرصه را در آثار خوشنویسان و شاعرانی می‌توان جست که هم‌روزگار نبوده‌اند. این ناهم‌روزگاری‌ها، گاه در مصادیقی مانند حافظ و میرعماد، با فاصله‌ای بیش از دو سده دیده می‌شود و گاه در شواهدی چون صائب و درویش با فاصله‌ای در حدود یک سده. پژوهش بینارشته‌ای حاضر به شیوهٔ توصیفی–تحلیلی، برای نخستین بار با پرده برداشتن از وجود این ناهمسانیِ زمانی، با تکیه بر عنصر اغراق، در پی پاسخ به چراییِ مسئله و تبیین وجوهِ کمیّتیِ این اختلافِ زمانی است. براساس نتایج این پژوهش، اگرچه تحولاتِ اجتماعیِ هر دوره، خصلت‌های یکسانی را هم‌زمان به ادبیات و خوشنویسی می‌بخشد، اما به نظر می‌رسد سرعت تأثیر این تحولات در عناصر زبان و خط که مصالح و مواد اولیهٔ ادبیات و خوشنویسی‌اند، یکسان نیست و بازنماییِ تحولات اجتماعی و تصرفاتِ ذوقیِ اجتماع در قلمروِ آواها و ساخت‌های لفظ–معنیِ آثار ادبی، سریع‌تر از جهان شکل‌ها و ساخت‌های شاکله–حالتِ آثار خوشنویسی رخ می‌دهد.

استناد: محمودی، آزاد؛ جباری، نجم‌الدین. (۱۴۰۴). ناهمسانیِ ادبیات و خوشنویسی در سرعت بازنمود تحولات اجتماعی. *زبان و ادب فارسی*، ۷۸ (۲۵۱)، ۲۳۰–۲۰۷.
http://doi.org/10.22034/perlit.2025.66751.3787

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

تعامل سازنده و گسترده‌ای که از دیرباز، میان ادبیات و خوشنویسی وجود داشته، موجب شده ویژگی‌های همسانِ فراوانی در ساختارِ متن‌های زبانی و شکلیِ این دو عرصه ریشه بدواند. چنین حجمی از تعاملات و همسانی‌ها بیش از هر چیز، برآمده از این واقعیت است که خط و زبان، هر دو دستگاهی درون‌زا هستند و مانند هم ماهیتی تحول‌پذیر دارند و به هنگام آفرینش‌های خوشنویسانه یا ادبی، امکان بازسازی را در خود فراهم کرده و از این رهگذر، قابلیتِ سامان‌یابی در دو نظام فصاحت و بلاغت را می‌یابند. آنچه در این معادلات، خط را از زبان متمایز می‌کند، تحول‌پذیریِ سریع‌تر سازه‌های زبان نسبت به خط، در برابر تحولات اجتماعی است.

تحلیل و مقایسهٔ سرعت بازنمود تحولات اجتماعی در ادبیات و خوشنویسیِ هر دوره با رویکردی هستی‌شناسانه و تمرکز بر عنصر اغراق، مسئلهٔ اساسیِ پژوهشِ حاضر است. باریک‌اندیشی و ذره‌شکافی در هستی‌شناسیِ ادبیات و خوشنویسیِ ارائه‌شده در هر دوره، ما را بدین واقعیت می‌رساند که زمان لازم برای نفوذ، نشست و بروزِ تحولات اجتماعی در لایه‌های ساختیِ آثار ادبی و خوشنویسی، یکسان نیست؛ ازاین‌رو آثار شاعران و خوشنویسان یک دورهٔ خاص، برآمده از تحولاتِ اجتماعیِ یکسانی نیستند و به عبارتی، در وضعِ تاریخیِ یکسانی قرار ندارند. بزرگانی چون مرتضی‌قلی سلطان شاملو و درویش عبدالمجید طالقانی که هر دو هم شاعر بوده‌اند، هم خوشنویس، از جملهٔ بهترین موردهای مطالعاتی در تحقیق این مسئله هستند. تفاوتِ آشکار در رویکردهای شعری و خطیِ آنان به گونه‌ای است که گویی خط ایشان متعلق به یک دوره و شعر آن‌ها متعلق به دوره و روزگار دیگری است. شعر این دو از نظر زمانی، به‌طور کامل هم‌سو با تحولات فرهنگی و اجتماعی روزگاری است که در آن زیسته‌اند، اما خط آنان از این منظر، هم‌ساز با روزگاری متقدم‌تر از دورهٔ زندگی آنان است. هم‌چنین از نمونه‌های ارزشمند دیگری که در این راستا همانند موارد پیش، قابل‌پژوهش علمی، همراه با ارائهٔ شواهد و مستندات عینی است، می‌توان به همانندی عجیب غزل حافظ با نستعلیقِ میرعماد و شباهت آیینه‌گون شعر صائب با شکستهٔ درویش اشاره کرد، درحالی‌که این بزرگان، سال‌ها و سده‌ها با هم فاصلهٔ زمانی دارند.

چنین واکاوی‌های ساختاری میان ادبیات و خوشنویسی که برای نخستین بار با رویکردی تطبیقی–مکاشفه‌ای و با استناد به نمونه‌ها و شواهد عینی به تحلیلِ تطبیقیِ نشانه‌ها و رمزگان هنری در دو نظامِ نشانه‌ای متفاوت و دو بافت مجزای واژه و شکل پرداخته‌است، پرده از ناهمسانی ادبیات و خوشنویسی در بازنمود تحولات اجتماعی برداشته، زمینهٔ ارزیابی‌های دقیق‌تر پژوهشگران را در تحقیقات علمی فراهم می‌کند. بر این اساس، تمرکزِ نگارندگان در جهت‌مندی این پژوهش، معطوف به فرضیه‌های زیر است:

۱. درونی‌سازی تحولات اجتماعی در ادبیات سریع‌تر از خوشنویسی است.

۲. شعر صائب و شکستهٔ درویش، همانند غزل حافظ و چلیپای میرعماد گرچه سال‌ها و سده‌ها از هم دورند، اما از چنان ویژگی‌های همسانی برخوردارند که گویی برآمده از تحولات تاریخیِ یک روزگارند.

۳. ویژگی‌های شعر درویش عبدالمجید طالقانی، هیچ پیوندی با خصیصه‌های خطِ او ندارد؛ چنان‌که شعر مرتضی‌قلی‌خان شاملو نیز به همین اندازه دور از خط اوست.

با توجه به هدف تحقیق در این مقالهٔ میان‌رشته‌ای، مبنی بر تطبیقِ ساختاریِ دو نظام خط و زبان در میانِ تجربه‌های خوشنویسان و شاعران صاحب سبک و مقایسهٔ سرعتِ تحول‌پذیری این دو دستگاه در برابر تحولات اجتماعی، نگارندگان با مطالعهٔ عمیق و تفصیلی آثار نابِ دو حوزه، به جمع‌آوری داده‌های موردنیاز و درک پیوند میان متغیرها و تحلیل و تفسیر آن‌ها پرداخته‌است. در این راه، نخست با رویکردی قیاسی، ساختارهای همسان را با توجه به نظامِ بلاغیِ حاکم بر دو عرصه، تدوین کرده، سپس با رویکردی استقرایی به مشاهدهٔ دقیق جزئیات استحالهٔ هرکدام پس از هر تحولِ اجتماعی خاص و تجزیه‌وتحلیل

کامل آن‌ها پرداخته است و درنهایت با اتکا به جستجوگری‌های کتابخانه‌ای، طبقه‌بندی‌ها، الگویابی‌ها، ایده‌پردازی‌ها و ساخت‌گشایی‌ها در مسیر اثبات فرضیه‌های این تحقیق گام نهاده است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

آثاری که در حوزهٔ تاریخ ادبیات و سبک‌شناسی شعر و نثر یا تاریخ خط و شیوه‌های خوشنویسی نوشته شده‌اند، به تأثیر تحولات اجتماعی بر ادبیات و خوشنویسی نیز پرداخته‌اند. از مهم‌ترین آثار در این عرصه می‌توان به کتاب *تاریخ ادبیات در ایران*، اثر ذبیح‌الله صفا (۱۳۵۵) اشاره کرد که به شکلی سنجیده و جامع، تأثیر عوامل اجتماعی، سیاسی، دینی و فرهنگی هر دوره را بر ادبیات بررسی کرده‌است. کتاب *تاریخ مختصر خط و سیر خوشنویسی در ایران* از علی راهجیری (۱۳۴۵) نیز در این زمینه، از منابع قابل‌اعتنا در خوشنویسی است. در عرصهٔ مقالات، ضیاءالدین سجادی در مقالهٔ «*شعر در بستر تحولات اجتماعی*»، تحولات ادبی را تابع حوادث تاریخی، وقایع سیاسی و ملی، رویدادهای اجتماعی و حتی مسائل اقتصادی دانسته که در دوره‌های گذشته به کندی تحقق می‌یافته‌است (سجادی، ۱۳۸۰: ۸). همچنین عبدالله فرادی در مقالهٔ «*خوشنویسی و تحولات اجتماعی*»، اوج و حضیض خوشنویسی را بر اثر تحولات سیاسی و اجتماعی در دورهٔ تیموریان و صفویان و افشاریه و زندیه و قاجار بررسی کرده‌است (فرادی، ۱۳۶۹: ۳۹). از این دست پژوهش‌های ارزشمند، آثار بسیاری در هر دو زمینهٔ ادبیات و خوشنویسی می‌توان نام برد، اما تطبیقِ ساختاریِ ادبیات و خوشنویسی و یافتنِ همسانی‌های بلاغی میان متون شکلی و زبانی و از همه مهم‌تر، کشفِ تمایز ادبیات و خوشنویسی در درونی‌سازی تحولات اجتماعی و تبیین دلایل این تمایزِ ساختاری، پژوهشی بینارشته‌ای است که برای نخستین بار در مقالهٔ حاضر، مورد تحلیل قرار گرفته‌است.

۳. مبانی نظری

خط در خوشنویسی، همانند زبان در شعر و ادبیات، تمامیّتِ هنریِ خود را بیش از هر چیز در ارجاع به خود طلب می‌کند. خودِ شاکله‌ها برای خوشنویس، همانندِ الفاظ برای شاعر، با تداعی‌هایی که در امکان دارند یا القائاتی که می‌توانند پدید آورند، طیف متنوعی از عواطفِ هنری را در ذهن هنرمند برمی‌انگیزانند و او را یاری می‌رسانند تا ساختار متن را با تجربه‌های انتزاعی و تخییلی خویش، در غرابت‌هایی از تناظرها، تقارن‌ها، تقابل‌ها، حرکت‌ها، سکون‌ها، تشبیه‌ها، مجازها، استعاره‌ها، ایهام‌ها، اغراق‌ها، تضادها، تناقض‌ها و... به تکامل هنری و ادبی برساند. این نقطه، پیوندگاهِ زیبایی‌شناسیِ خوشنویسی و ادبیات و درست همان مرکزی است که می‌توان در آن به دنبال گفتگوی شاعرانه با متن شکلی خوشنویسی و کشف همسانی‌های ساختاری میان نشانگان ادبی در نظام واژگانی ادبیات و رمزگان بصری در نظام شکلی خوشنویسی بود. براساس مطابقت‌هایی که نگارندگان در این زمینه انجام داده‌اند، خوشنویسی نیز مانند ادبیات، دارای فصاحت و بلاغتِ خاصِ خود بوده و برهم‌کنش‌های ساختاری و زیبایی‌شناسانهٔ این دو حوزه میان آثار ناب ادبیات و خوشنویسی، قدمتی افزون بر هزار سال داشته‌است. در سده‌های نخستین هجری، فصاحتِ سازه‌ها و ساخته‌ها، بیش از هر چیز دیگری در کانون توجّهِ خوشنویسان و شاعران و نویسندگان ادبیِ متقدّم بوده و ایشان از لوازم بلاغی، آن اندازه بهره گرفته‌اند که وضوحِ متن و نظمِ نخستینِ آن را مختل نکند، چنان‌که رودکی و ابن‌مقله در شعر و خوشنویسی، بر این اساس کار کرده‌اند، اما با گذشت زمان، بلاغت‌ورزی در زیبایی‌شناسی خط و زبان، اهمیت روزافزونی یافته و اتکای آثار متأخرین بر بلاغت و کارکردهای حسیِ آن در نظام دلالت‌های متنی، موجب ایجاد و انتشار نظم ثانویه و ترجیحی شاعران و خوشنویسان در متن گردیده و گسترش تداعی‌های خیال‌انگیزِ حالات و معانی و افزایش ابهام‌های هنری را در

پی داشته‌است. جدا از این تغییر تدریجی و مستمر، تغییرات دیگری نیز در برخی از دوره‌ها به‌صورت ناگهانی و مقطعی، بر اثر تحولات تاریخی و اجتماعی و اهمیت یافتن پاره‌ای از عناصر هنری، بر ادبیات و خوشنویسی تأثیرگذار بوده‌است. شاید آنچه در روندِ این تغییرات، شگفت‌انگیز می‌نماید را بتوان با تعبیر متناقض‌نمای «ادبیات و خوشنویسی، معاصرانِ ناهمعصر» به بحث گذاشت. منظور از اصطلاح «ناهمعصری» در این تعبیر، این است که بروز و نمود تغییرات یاد شده در عرصهٔ خوشنویسی، ده‌ها سال پس از بروز و نمودِ آن در عرصهٔ ادبیات بوده‌است. مقالهٔ تطبیقی و بینارشته‌ای حاضر، برای نخستین بار انجام می‌شود و مانند دیگر مطالعات تحقیقی، مجموعه پژوهش‌های هم‌تباری را در کنار خود ندارد تا از راه گردآوری و بررسی نظریه‌های ارائه شدهٔ مرتبط با موضوع، بتوان به چارچوب نظری تحقیق دست یافت. ازاین‌رو به نظر می‌رسد این پژوهش به‌عنوان اولین منبع در این موضوع، خود باید با طرح ایده‌ها و اندیشه‌هایی نوین، زمینه‌ساز انجام پژوهش‌های آتی و گسترش مرزهای خویش باشد.

۴. بحث و بررسی

ازآنجاکه اغراق، عنصر غالب و مشترکِ نمونه‌های مورد تحلیل در این پژوهش است، نخست نگاهی به ارزش‌های بلاغی و وجوهِ آفرینش‌گری این عنصر در ادبیات و خوشنویسی می‌اندازیم.

اغراق از شگردهای فراگیر در حوزهٔ خط و زبان، و از عناصر هنری و اجزای ذاتی ادبیات و خوشنویسی است که نه‌تنها کارکردی بلاغی دارد، بلکه در آفرینش‌های این دو حوزه، از ماهیتی ساختاری نیز برخوردار است. این شگرد که درواقع «از نیرومندترین عناصر القا در اسلوب بیان هنری است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۳۷)، گرچه در ادبیات و خوشنویسی جلوه‌های جداگانه‌ای دارد، اما به‌طور کلی می‌توان گفت که اغراق در هر دو عرصه، راهکاری است برای تأکید، تجسمِ عواطف، توسّعِ میدان خلاقیت، فاصله گرفتن از مصادیق متعارف و بازنمودِ بزرگ‌تر یا خُردترِ حالات و معانی از وضعیت طبیعی و عادی آن‌ها، همراه با ایجاد مراتبی از باورپذیری و اقناع‌کنندگیِ شکلی و زبانی در آن جلوه‌های گوناگون.

اغراق را در خوشنویسی به‌نوعی می‌توان سرچشمهٔ دیگر شگردهای خوشنویسانه نیز دانست، چراکه اغراق در نزدیکی، به «وصل» می‌انجامد و در دوری، به «فصل»؛ همچنان‌که اغراق در کاستن، به «حذف» منتهی می‌شود و در افزایش، به «حشو».

در عرصهٔ ادبیات، این شگرد بنیادی همواره از جایگاه ویژه و خاصی برخوردار بوده‌است. از دیدگاه عبدالقاهر جرجانی، اغراق راهی است که برای مقاصد و اغراض مختلفِ شعری در پیش گرفته می‌شود و به ابداع و آفرینش بیشتر صور خیال بکر و نوین می‌انجامد. شاعر با تکیه بر این شگردِ کاربردی و راه‌گشا، به‌مانند آب‌برگیرنده از آبی روان و بی‌انقطاع، و یا استخراج‌کننده از معدنی پایان‌ناپذیر، معانی تازه و بدیع را پیاپی برگرفته و بر آزادیِ عملِ خویش در میدان تخیل می‌افزاید و بدین ترتیب صاحب‌سخن با باریک‌اندیشی و تأویل، در پهنایی گسترده‌تر و شعاعی بازتر و میدانی فراخ‌تر به اختراع معانی و خلق تصاویر ادبی دست می‌یازد (جرجانی، ۱۳۷۴: ۱۶۸). در میان شگردهای گوناگون ادبی، «اغراق، صنعت اجباری شعر است، در حالی که تمامی صناعاتی که در بدیع معنوی مطرح می‌شوند، کاربردی اختیاری دارند.» (صفوی، ۱۳۸۳: ۲: ۱۴۰) «کار شاعری بدون اغراق از پیش نمی‌رود؛ بدون اغراق ارزش هنری بسیاری از تصویرها و تشبیهات و استعاره‌ها از بین می‌رود.» (فتوحی، ۱۳۹۸: ۳۰۷)

به نظر می‌رسد اغراق در سیرِ تاریخیِ هزار و چند صدسالهٔ ادبیات و خوشنویسی، دو مجرای جداگانه برای ظهور و جلوه‌گری پیشِ رو داشته‌است. نخست در قالب آرایه‌ای مجزا و متمرکز در بخش معینی از متن، به دو شکل انضمامی و ذاتی، و دوم در هیئت خصیصه‌ای منتشر و فراگیر در کلیت اثر.

در متون ادبی، حالت اولِ اغراق با نام‌های «الافراط فی الصفۀ» (ابن‌معتز، ۱۴۰۲ق: ۶۵)، «مبالغه» (قدامه، بی‌تا: ۱۴۶)، «الاغراق فی الصفۀ» (وطواط، ۱۳۶۲: ۷۳)، «دررفتن اندر صفت» (رادویانی، ۱۳۶۲، ۶۲) و ... جلوه‌گر شده، بر خیال‌انگیزی و تأثیرگذاری بیشتر متن افزوده‌است. در بیت زیر، این نوع از اغراق دیده می‌شود:

هرگـز کسـی نـداد بـدین‌سـان نشـان بـرف گویی که لقمه‌ای‌ست زمـین در دهـان بـرف

(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۴۰۷)

در متونِ شکلیِ خوشنویسان نیز این حالت از اغراق را هم می‌توان به‌صورت تغییراتِ ناگهانی و قابل‌ملاحظه در کمیت‌هایی چون طول، شیب، ضخامت و دور شاکله‌ها دید، و هم به شکلِ اغراق در نسبت‌ها، موقعیت‌ها و غمزۀ حرکات. خوشنویسان با به هم ریختن اصول و قواعد متعارف و ایجاد حالت‌ها و اندازه‌های غیرمعمول در بزرگ و کوچک کردن فواصل، کوتاه و بلند کردن دنبالۀ حروف، کم‌وزیاد انداختن ارسال‌ها، تیز و نرم نگاشتن شمره‌ها، پُر و کم‌مایه نمایاندن کرشمه‌ها، درشت و نازک نشاندن مفاصل و مواصلات، بلند و کوتاه کشیدن مدات و ... زمینۀ اغراق را فراهم می‌کنند. در ادامه به تحلیل کاملِ حالت دومِ اغراق که در این مقاله، مورد نظر است، خواهیم پرداخت.

٤-۱. اغراق به‌عنوان خصیصه‌ای منتشر در کلیت اثر

در آثار خوشنویسی و ادبی، گاهی اغراق نه به شکلِ آرایه‌ای مجزا، بلکه در هیئت خصیصه‌ای منتشر در کلیت اثر جلوه می‌نماید. این شکل از اغراق، حاصلِ افراط در نازک‌طبعی، باریک‌بینی، ریزنگری و تمرکز بر جزئیات و تدقیق در لایه‌های درونی و تمایل به آشکارسازی وجوه ناپیداست. شاعران و خوشنویسان به قصد حیرت‌انگیزی و شورآفرینی و ایجاد اعجاب و شگفتی، با طبعی موشکاف، نطق و نظر را تیز می‌کنند تا مراتبی غریب از حالات و معانیِ شاکله‌ها و الفاظ را به نمایش بگذارند. اغراق در این نوشته‌ها و سروده‌ها، جدا از گستردن خیال‌انگیزی در پهنۀ اثر، زمینۀ رهاییِ عواطف هنری را فراهم کرده، بر نقش عاطفی خط و زبان در این آثار می‌افزاید و آن‌ها را دارای بیانی شخصی می‌کند.

این شیوه از اغراق گرچه در دوره‌های مختلف، کم‌وبیش به‌صورت موردی، در آثار برخی از بزرگان دیده می‌شود، اما در دوره‌هایی مورد استقبال عمومیِ خوشنویسان و شاعران قرار گرفته و به شکل یک جریان هنری گسترش یافته‌است؛ شاید بتوان گفت اوج این رویه در دوره‌ای از اواخر سدۀ دهم تا اواسط سدۀ دوازدهم، همراه با گسترش تعاملات هنری ایران و هند، و انتشارِ سریعِ نازک‌خیالی در پهنۀ ادبیات و خوشنویسی، پدیدار شده‌است؛ دورۀ اوجی که برخی از محققین ادبی در فرضیه‌ای دور، بر این باورند که نقطۀ شروع آن در عرصۀ شعر از حافظ بوده و این خواجۀ شیراز است که درواقع،«بنیادگذار سبک هندی است» (مجتهدی، ۱۳۳۱: ۲۴۵). این باور را اگر هم بیراه دانسته و نپذیریم، قدر مسلم آن است که حافظ یکی از تأثیرگذارترین شاعران بر پیروان سبک هندی بوده‌است و حضورِ معتدلِ رگه‌هایی از این شیوه را در چارچوب عناصر مشترکی چون شگفتی‌آفرینی، مضمون‌سازی، ابهام، زبان استعاری، بیان نقیضی و پارادوکسی، ظاهر گسسته ابیات و ارتباط دیریاب میان آن‌ها، تناسبات ریز و پیچیده و پنهان و دقیق بین الفاظ و ... در شعر حافظ، نمی‌توان نادیده گرفت و بی‌گمان همین خصلت‌ها و عناصر، سرایندگان سدۀ یازدهم را بدین جا کشانده‌است که طرز خویش را یادآور شیوه و روش یکی از بزرگان سدۀ هشتم و هدایت‌یافتۀ کلام او بدانند:

به فکر صائب از آن مـی‌کننـد رغبـت، خلـق کـه یـاد مـی‌دهـد از طـرزِ حـافظ شـیراز

(صائب، ۱۳۷۴: ۲۳۱۳)

تـا اقتـدا بـه حـافظ شـیراز کـرده‌ایـم گردیـده مقتـدای دو عـالم کـلام مـا
(نظیری، ۱۳۷۹: ۲۱)

تـازه کـردی روشِ حـافظ شـیراز، حـزین «که ز انفاس خوشش بوی کسی مـی‌آیـد»
(حزین، ۱۳۷۸: ۲۹۸)

بیـدل، کـلام حـافظ، شـد هـادیِ خیـالم دارم امیـد، کـآخر، مقصـودِ مـن برآیـد
(بیدل، ۱۳۴۱: ۳۹۸)

به‌هرحال، آنچه از تطبیقِ آثار برترِ ادبیات و خوشنویسی این شیوه به دست می‌آید، بیانگر این نکتهٔ مهم است که در آثار هر دو حوزه، قریحه‌های خلاق و خیال‌بندان دورپرواز، سازه‌های ظریف و دقیق را در کنار ترکیباتِ سنجیده و پرنقش، برای بیان لحظه‌های نابِ دور از ذهن و تجربه‌های منحصربه‌فرد و شگرف به کار گرفته‌اند. در هر دو عرصه، نقش ارجاعی خط و زبان کاسته شده، بر نقش ادبی و عاطفیِ زبان در ادبیات، و نقش هنری و عاطفیِ خط در آثار خوشنویسی افزوده گشته‌است.

٤-۲. عدم انطباقِ زمانی میان ادبیات و خوشنویسی

با وجود انطباق ساختاریِ یادشده، میان آثار ادبی و خوشنویسی در این شیوه و نیز دیگر شیوه‌ها انطباقِ زمانی و به تعبیری دقیق‌تر هم‌زمانی وجود ندارد؛ چراکه هرگاه تحولی اساسی در اندیشهٔ عمومی و ذوقِ معیارِ جامعه پدید آمده‌است، نشانه‌های آن تحول در ادبیات، سریع‌تر از خوشنویسی نمایان شده و جایگیر شدن تأثیرات هر تحول بزرگ فرهنگی و اجتماعی در آثار خوشنویسی، نیازمند زمان طولانی‌تری بوده‌است. بدین ترتیب برای درک مشترکات ساختاری ادبیات و خوشنویسی در دورهٔ صفویه، نباید آثار بزرگ‌ترین خوشنویس این دوره را که بدون تردید میرعماد (۹۶۱–۱۰۲۴ق) است با برترین شاعر آن، که بی‌گمان صائب (۱۰۱۶–۱۰۸۶ق) است، مقایسه کرد، بلکه بررسی‌ها نشان می‌دهد که در سنجش و مقابله‌ای دقیق و درست، نستعلیقِ میرعماد بیشترین اشتراکات را با شیوهٔ حافظ، و شکستهٔ درویش عبدالمجید طالقانی (۱۱۵۰–۱۱۸۵ق) که زندگانی او مصادف با دوران نادرشاه افشار است، بالاترین حد اشتراکِ ساختاری را با طرز صائب دارد.

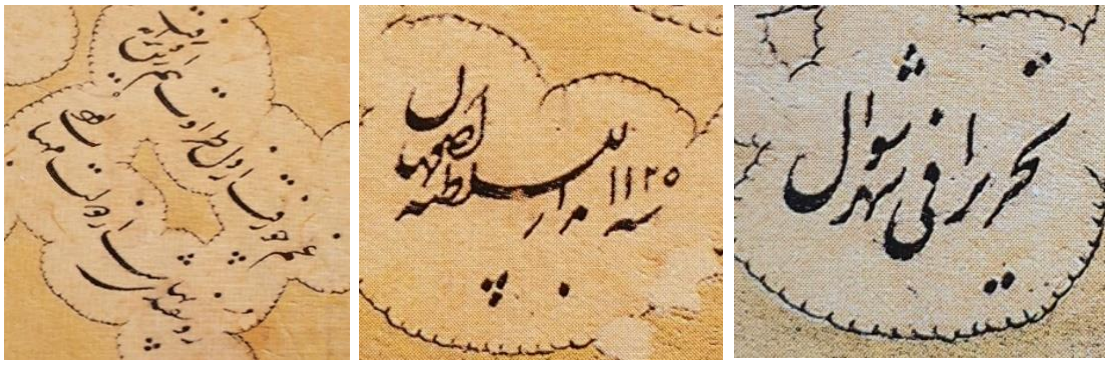
بر همین اساس اگر ساختار خط و شعرِ مرتضی‌قلی سلطان شاملو (وفات ۱۱۰۰ق)، از پیشوایان و پیشگامان خط شکسته و از شاعرانِ معاصرِ صائب را به‌دقت با هم مقایسه کنیم، درخواهیم یافت که اگرچه نازک‌کاری‌ها و ریزبینی‌ها و اعجاب‌نمایی‌های سبک هندی وارد شعر او شده، اما پیوستگی‌ها و توالی‌ها و حالت‌های ظریف و پنهان و دور از ذهن در شکستهٔ او پا نگرفته و تأثیرات سبک هندی در خط او در مرحلهٔ شکل‌دهیِ ابتدایی بوده و او را از ساده‌نویسی به مرز کامل‌نویسی و ترسّل نرسانده‌است. به عبارت دیگر، ارزش‌های بصری خط او هنوز مانند ارزش‌های ادبیِ شعرش، سمت و سوی تجریدی پیدا نکرده و نمایشی انتزاعی نیافته‌است. برای روشن شدن بیشتر این مسئله به ابیات و خطوط زیر از او توجه نمایید.

بـه بـاغ فـیض بـود نوبهـار، صـائب و مـن بـه طـرز تـازهٔ اویـم چمـن چمـن گسـتاخ
(قلی‌خان شاملو، بی‌تا، ب، ۳۶)

رحمـی بکـن نقـاب ز رخسـار برمـدار کـز شـعلهٔ نگـاهِ تـو آیینـه آب شـد
(قلی‌خان شاملو، بی‌تا، الف، ۳۹)

مرغِ نظّاره که حیـرانِ خـط و خـالِ تـو بـود خامه‌سان خـونِ سـیه مـی‌چکـد از منقـارش
(قلی‌خان شاملو، بی‌تا، ج، ۲۳)

(مشعشعی، ۱۳۹۱: ۳۸)



(همان: ۲۹)

از میان این خطوط اگر همین عبارت «بدارالسلطنهٔ اصفهان» را در قلم شاملو و درویش با هم مقایسه کنیم، به‌وضوح، متوجه تأثیر بیشتر سبک هندی در قلم درویش، نسبت به خطِ مرتضی‌قلی سلطان شاملو خواهیم شد.

(همان: ۶۰۲ و ۶۰۴)

در برابر این‌همه پیچ‌وتاب‌های مبهم و سربسته، و پیوندهای ضمنی و تلویحی، و کش‌وواکش‌های کرشمه‌گر و نقش‌بازی که در خط درویش دیده می‌شود، به شعر سرراست و عریان و علنی او در غزل زیر که حاصل تغییر در مختصات شعر و ادب در یکی از دوره‌های تاریخ ادبی پس از سبک هندی است، توجه نمایید.

تنم از هجر تو فرسود بیا دیر شد آمدنت، زود بیا

زدیم زخمی و رفتی اکنون روی آورده به بهبود بیا

رفتی از چشم و مرا رفتن تو صد غم افزون به غم افزود بیا
گفتی آیم چو بسوزی برِ تو بی‌تو برخاست ز من دود بیا
رفتی و رفت ز جان و دل من تاب و طاقت که مرا بود بیا
تنِ آسودهٔ ما بی‌رخِ تو عمرها شد که نیاسود بیا
کیست گوید که مجید از هجرت خون دل از مژه پالود بیا

(طالقانی، ۱۳۶۳، ۲و۳)

درویش که در شکسته، خوشنویسی غریب‌آفرین و بدیعه‌نگار است و قلمی موی‌شکاف و بی‌پروا در تجسم و طراحیِ ریزه‌کاری‌های پنهان و تأکیدها و تکیه‌های شخصی دارد و همین امر موجب شده مخاطب آثار خوشنویسی‌اش نخبهٔ جامعه باشد، گویی در شعر، فلسفهٔ دیگری را دنبال می‌کند و مخاطب شعرش، نه قشری خاص که تودهٔ مردم‌اند. هستیِ آفرینشگرِ او در عرصهٔ شعر، بیشتر برپایهٔ سوزِ احساس و عواطفِ سرکش و صمیمی او استوار است تا واژگان و بیان و بدیعی که پیش از او توسط دیگران تجربه شده و به گوش‌ها آشناست. چنانچه به‌طور مثال در همین غزل، ملاحظه می‌شود، زبان و اندیشه و خیالش، تکرار سرودهٔ زیر از اوحدی است:

ای سفر کرده، دلم بی‌تو بفرسود بیا غمت از خاک درت بیشترم سود بیا
مایهٔ راحت و آسایش دل بودی تو تا برفتی تو دلم هیچ نیاسود بیا
زود برگشتی و دیر آمده بودی به کفم دیر گشت آمدنت، دیر مکن، زود بیا
گر به پالودن خون دلِ من داری میل اوحدی خونِ دل از دیده بپالود، بیا

(اوحدی، ۱۳۴۰: ۸۹ و ۹۰)

یا در مصراعی از یک غزل دیگرش، وقتی ناله سرمی‌دهد که «بی تو خَلَد در دیده‌ام از دیدنِ گل، خارها»، او بعینه در حال تکرار دیگرگونِ مصراعِ «خَلَد بی‌روی او از هر گلی در دیده‌ام خاری» از بابافغانی است.

البته شعاع این نوع از واگویی‌ها در زبان و اندیشه و خیالِ درویش، تنها منحصر به ابیات یک یا دو غزل او نیست و این رویّه، نه‌تنها در ابیات فراوانی از دیوان اشعار او، بلکه حتی در کلیتِ شعرِ همهٔ معاصران او نیز، ذیل یک دورهٔ تاریخی که به «بازگشت ادبی» موسوم است، با درجات مختلفی از واگویگی، قابل‌مشاهده است.

نکته‌ای که در این میان، اهمیت فراوانی دارد و باید به‌دقت در تحلیل آن کوشید، تفاوت آشکاری است که در رویکردهای شعری و خطیِ مرتضی‌قلی سلطان شاملو و درویش عبدالمجید طالقانی دیده می‌شود. درحالی‌که روابط پنهان و ریزه‌کاری‌های انتزاعی و اعجاب‌برانگیز در شعر مرتضی‌قلی سلطان شاملو بیش از خط اوست، همین خصیصه در خط درویش عبدالمجید طالقانی به‌مراتب بیشتر از شعر او یافت می‌شود. اگرچه شعر این دو از نظر زمانی، به‌طور کامل همسو با تحولات فرهنگی و اجتماعی روزگار خودشان بوده‌است، اما خط آنان از این منظر، هماهنگ با روزگاری متقدم‌تر از دورهٔ زندگی آنان بوده و این مطلب، نقطهٔ تأییدی بر این نظر نگارندگان است که تأثیر تحولات اجتماعی در ادبیات، سریع‌تر از خوشنویسی، بروز می‌کند. ازاین‌رو همان تحولات فکری، فرهنگی و اجتماعی که در قرن یازدهم، شعر را به سبک هندی و نقطهٔ اوج آن یعنی صائب گره زد، پس از گذشت یک سده، خوشنویسی را به سبک ترسّل، و قلهٔ آن یعنی درویش رساند؛ همچنان‌که در ادامه و پس از این دوره نیز، همان تحولاتی که در قرن دوازدهم، ادبیات را به سمت بازگشت ادبی و تالیان و نظیره‌سرایانی چون آذر و عاشق و مشتاق و هاتف‌کشاند،

سال‌ها بعد در دورهٔ قاجار، تاج اعتبار و اصالت را در عرصهٔ خوشنویسی بر سرِ مقلّدان و نظیره‌نویسانی چون میرزا عباس نوری نهاد و سیر این تحولات به گونه‌ای است که حتی می‌توان گفت درواقع، تشدید و تداوم همین جریان بود که در دهه‌های پایانی دوران قاجار، با فراهم کردن زمینه‌های لازم، بازار جعل را به‌یک‌باره پررونق کرد و متاسفانه در برهه‌ای تاریک، خوشنویسانی نام‌آشنا را به سمت‌وسویی کشاند که اقدام به نوشتن قطعاتی جعلی به نام خوشنویسان بزرگِ متقدّم، به‌ویژه درویش عبدالمجید طالقانی کنند.

با وجود این ناهم‌زمانی‌ها در تغییر ادبیات و خوشنویسی پس از هر تحول اجتماعیِ خاص، ساختارهای مشترکی را در آثار این دو حوزه، می‌توان مشاهده کرد. چنان‌که در عهد صفویه، پس از تثبیتِ دیدگاهی جزئی‌نگر و باریک‌بین و موی‌شکاف بر ذوقِ معیار جامعه، «اغراق‌های منتشر در کلیّتِ اثر»، به‌عنوان شیوه و اسلوبی رایج به ساختار بنیادیِ آثار ادبی و خوشنویسی راه یافت. البته در این میان، نظر به آنکه اغراق‌های منتشر در ادبیات و خوشنویسی، برخلاف اغراق‌های متمرکز، بر صفت، حالت یا جزء خاصی تأثیر نمی‌گذارد، بلکه در مجموع، موجب نازکی و پیچیدگی فزایندهٔ روابط کلی میان اجزای مختلف می‌شود و از آن‌جا که در خوشنویسی، روی هم رفته، «الحاق‌مندی»، «قطعیت‌گریزی» و «اغراق‌پذیریِ» شکسته، بیش از نستعلیق است و خصایصِ یادشده با ذاتِ بی‌تابِ این خط هماهنگیِ بیشتری دارد، رشد و تکاملِ شکسته در این مقطعِ تاریخی، روندِ گسترده‌تر و متمایزتری را نسبت به خطوط قرارمندتر و قانون‌پذیرتری چون نستعلیق، به خود گرفت. به همین دلیل، میرعماد در این دوره به دنبال تغییرات بنیادین در ساخت و صورت نستعلیق، چنان‌که بعدها در شکسته رخ داد، نرفت، بلکه او با شناخت عمیقی که از ظرفیت‌های نستعلیق داشت، گام‌های فراخ‌تر خود را در مسیر پی‌ریزیِ پایه‌های چلیپانویسیِ نوین برداشت و با وارد کردن نازک‌خیالی‌ها، ریزبینی‌ها و اندیشه‌های هنریِ رایج در روزگار صفوی به درون چلیپا، این قالب را با یک اختصاص و استحالهٔ درونی اجرا کرد و آن را از بساطت و سادگیِ اولیه بیرون آورد. از این‌رو مرکز آفرینشگری و ستون فقرات خلاقیت و ابداع او در چلیپاست. این خوشنویس دوران‌ساز، تجربه‌های چلیپانویسیِ سلطانعلی مشهدی و میرعلی هروی را درون دستگاهی متشکل از صدها عنصر به‌هم‌پیوسته و سامان‌یافته به تکامل رساند. از این منظر، کاری که میرعماد با قالب چلیپا کرد، شبیه کاری است که سال‌ها پیش از او حافظ با قالب غزل کرده بود.

هم‌زمان با این تغییرات نَرم در نستعلیق، تحولات تندی در ساختار و بنیاد شکسته، رخ نمود و در یک بازهٔ زمانی نه چندان بلند، از عهد شاملو تا دور درویش، شکسته از ساده‌نویسی به‌سوی کامل‌نویسی و ترسّل کشیده شد و از آن پس، ارزش‌های شکلی و بصری شکسته بیش از نقش ارجاعیِ آن در انتقال مفاهیم مورد توجه قرار گرفت؛ چراکه شیوهٔ ترسل، صورتی «فشرده و درهم داشته و به‌سختی خوانده می‌شود» (فضائلی، ۱۳۹۰: ۶۰۸).

بافت شکستهٔ کامل درویش از جهات بسیاری، به ساختار طرز تازهٔ صائب، نزدیک است. در کنار این قرابت ساختاری، چنان‌که از مضامین شعر صائب پیداست، این شاعر مضمون‌آفرین و بیگانه‌ساز، توجّهِ ویژه‌ای به این خط داشته‌است. «خط شکسته»، «زبان شکسته» و «رنگ شکسته» از تعابیر دلخواهی است که صائب در به‌کارگیری آن‌ها تأکید و توجّه بسیاری دارد و به‌طور معمول، این اصطلاحات را به شکستگی دل خود یا شکستگی سرنوشت خود یا شکستگی زلفِ یار پیوند زده‌است:

خطّ شکسته است مرا خطّ سرنوشت بال هما به طالع من بوریا شود
(صائب، ۱۳۷۳: ۲۰۴۷)

نظر به زلف و خط آن بهشت سیما کن شکستهٔ قلمِ صنع را تماشا کن
(صائب، ۱۳۷۴: ۳۰۷۳)

به کلک قاعده‌دانی، شکستگی مرساد که توبه‌نامهٔ ما با خطِ شکسته نوشت
(صائب، ۱۳۷۵: ۸۹۹)

مـرا ز تجربـه‌کـاران نصـیحتی یـاد اسـت کـه توبـه نامـه بـه خـط شکسـته مـی‌بایـد
(صائب، ۱۳۷۳: ۱۹۲۴)

از سـنگ کودکـان سـر مـا لالـه‌زار شـد خـط شکسـته بـود مگـر سرنوشـت مـا
(صائب، ۱۳۷۵: ۳۶۷)

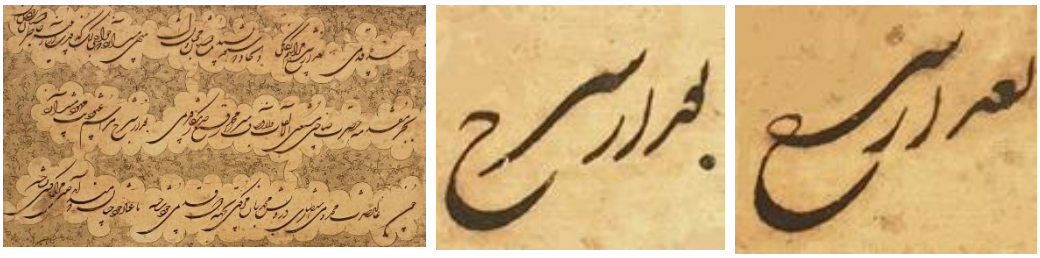
صائب و درویش، با فاصلهٔ حدودی یک سده، هرکدام نمایندهٔ نامدار و مثل رواج و اقتدارِ طرزی شگفت و عجیب، در ادبیات و خوشنویسی‌اند. خیال آن دو به افق‌هایی پرواز کرده که رسیدن به آن آرزوی هر صاحب‌هنرِ بلندپروازی است. آثاری که در این شیوه آفریده شده، مخاطب ژرف‌اندیش و دیرپسند را راضی می‌کند. درواقع، وجود شباهت‌های ساختاری بسیار و وجوه مشترک فراوان در شعر سبک هندی و خط شکسته، به‌گونه‌ای آن‌ها را با هم پیوند می‌دهد که گویی، آیینهٔ تمام‌نمای یکدیگرند. در ادامه به تبیینِ تفصیلیِ نقاط اصلی و همسان در این انطباق، که در دو نمایندهٔ برتر آن، یعنی صائب و درویش، نمود روشن‌تری دارد، می‌پردازیم.

٤-۳. شباهت‌های ساختاری شعر سبک هندی و خط شکسته

در شعر دورهٔ صفوی که به سبک هندی یا اصفهانی مشهور است، به‌طور معمول، لفظ فدای معنی می‌شود یا به عبارتی دقیق‌تر، معنی، اهمیتی بیش از لفظ می‌یابد، همچنان‌که در خط شکسته و به‌ویژه در قلم درویش نیز شاکله‌ها به قدری سلسله‌وار و ریز نوشته می‌شوند که در نظام بصری متن، خود به‌تنهایی از مرکز توجه خارج شده و این حالت تلفیقیِ آن‌ها در چیدمان و صفحه‌آرایی‌ست که بیشتر به چشم می‌آید. به عبارتی دیگر شاکله‌ها کمتر از سطر و صفحه جلوه‌گری می‌کنند و خود را در معرض دید می‌گذارند. این در حالی است که در دیگر خطوط و به‌طور مثال در نستعلیق میرعماد، شاکله پاسوزِ حالت نمی‌گردد، بلکه شاکله و حالت هر دو به یک اندازه در کانون توجه خوشنویس قرار می‌گیرد. در قطعهٔ زیر، شورانگیزی حالتِ صفحه که حاصل از مجموع هماهنگی‌ها و تضادهای بصری–موسیقاییِ موجود در توالیِ لایه‌های دورانیِ مارپیچ و حلزونی، و ریتم‌های رها و موّاجِ صعودهای افراخته و اوج‌گیر، و نزول‌های آبشاری و دورتک است، بیش از تک‌تک شاکله‌ها جلوه‌گر است.

(مشعشعی،۱۳۹۱: ۲۳۹)

در خط شکسته، شاکله‌ها صورِ گوناگونی دارند و نحوهٔ پیوند آن‌ها نیز متنوع است که خوشنویس با وقوف بر این ظرفیت‌ها، عبارتی واحد را با ترکیب‌های پرشمار اجرا می‌کند؛ همان‌طور که در شعر سبک هندی نیز شاعر با احاطه بر وجوهِ ارتباطی متنوعِ الفاظ، موضوعی واحد را در مضمون‌های متعدد بیان می‌کند. در قطعهٔ زیر، نمونه‌ای از هنرنمایی درویش در عرصهٔ بیکران این ویژگی، قابل‌ملاحظه است.

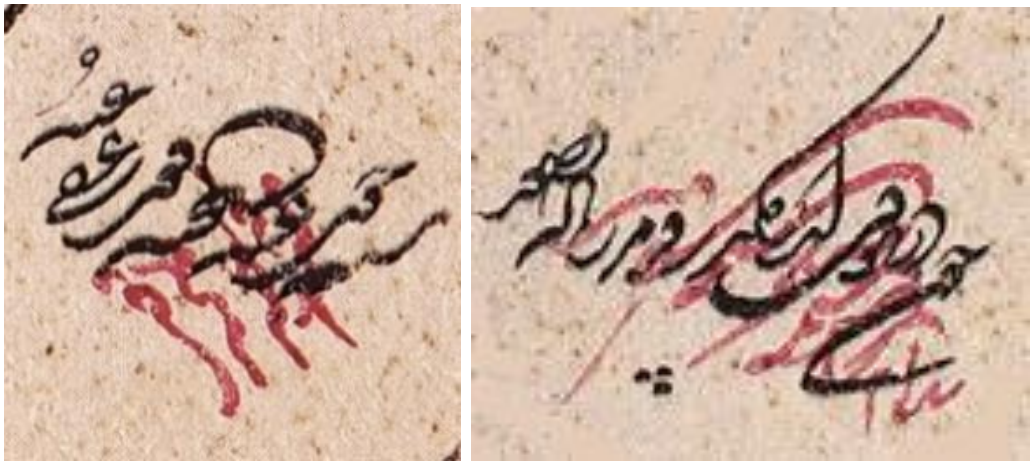


(همان: ۴۳۶)

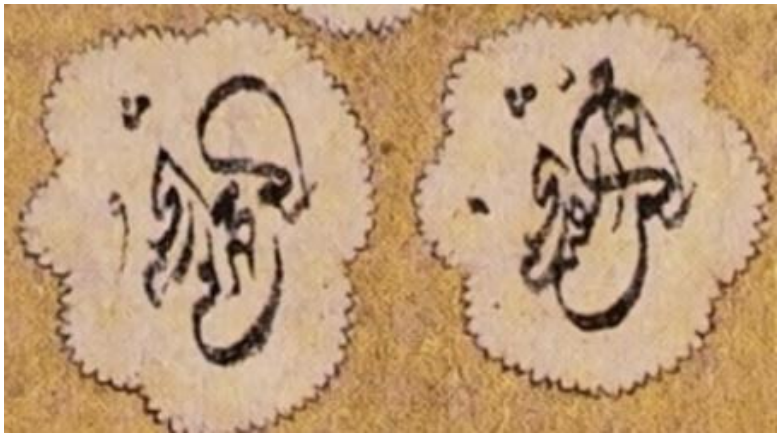
این ویژگی را در قطعهٔ پیشِ رو نیز که خوشنویس در آن، کلمهٔ «مرغ» را با چهار ترکیب جزئیِ متفاوت نگاشته‌است، می‌توان دید.

(همان: ۴۸۷)

یکی دیگر از مهم‌ترین اشتراکات ساختاری میان خط شکسته و شعر سبک هندی، ابهام هنریِ ناشی از درهم‌تنیدگی‌های رمزگونه و پیچیدگی روابط و ریزه‌کاری‌های ذاتیِ آثار این دو عرصه به‌ویژه به هنگام تزاحم تصاویر و اشکال، و التزام‌های دشوار و اصرار در آفرینش وجوه غریب و دور از ذهن است. پیچیده‌گویی‌ها، معماگویی‌ها و پریشان‌گویی‌های شعر سبک هندی، در خط شکسته به شکلِ درهم‌نویسی‌های رازناک و دیریاب، و غبارنویسی‌های تعلیق‌وار و رها در فضای قطعات این خط، خودنمایی می‌کند. در نمونه‌های زیر، این خصیصهٔ مشترک، نمایان است.



(همان: ۲۲۷)



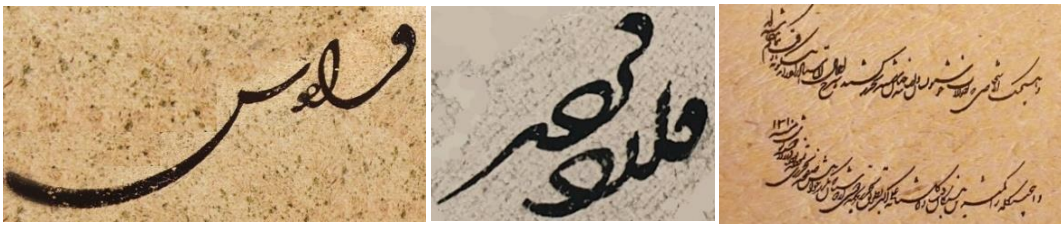
(همان: ۴۱)

(همان: ۵۸۴) (همان: ۵۴۷)

شعر سبک هندی بسیار موجز است، به‌طوری‌که حتی گاهی مضامین آن، در قالب یک مصراع بیان می‌شود؛ همچنان‌که خط شکسته نیز با توجه به پیوسته‌نویسی‌ها، جویده‌نویسی‌ها، سوارنویسی‌ها و حذف‌هایی که دارد، از فضایی بی‌نهایت ایجازآور برخوردار است. به همین جهت در حاشیه‌نویسی‌ها مورد استفاده است. عرضهٔ اثر در فضای محدود سطر یا بیت در هر دو عرصه، توان خلاقیت شکسته‌نویس یا شاعر را نمایان می‌سازد. در نمونه‌های زیر، برخی از راه‌های متنوع ایجاز در خط شکسته، نشان داده شده‌است.

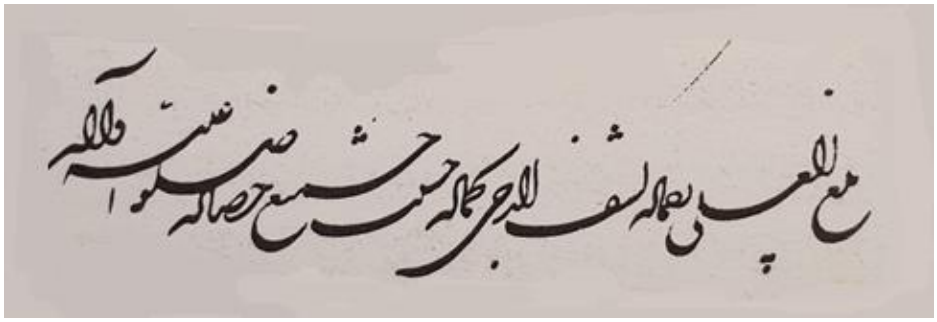
(همان: ۴۰۲)

(همان: ۴۹۲)



(همان: ۵۱۶) (همان: ۴۷۱) (همان: ۵۷۵)

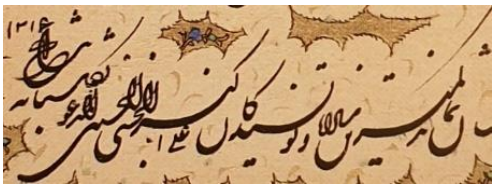
در خط شکسته، حرکات پرپیچ و خم و منحنی‌های توبرتو و پردور و موّاج، در تکمیل یکدیگر آمده و این استمرارِ شکلی، اساس وحدت بصری و انسجام متنی در این خط است، همان‌طور که در شعر سبک هندی نیز، رسانگیِ جهانِ کامل و مستقل و منسجم هر بیت، از استمرار ترکیب‌ها و تصاویر گوناگون در جهت کمال‌بخشی به یکدیگر حاصل شده و تدوین نظام‌مندِ متن، نتیجهٔ روان شدن هر تصویری روی تصاویر دیگر است. به نمونه‌های زیر در این رابطه توجه نمایید.



(گلستانه، ۱۳۷۵: ۱۱)

(مشعشعی، ۱۳۹۱: ۳۸۱)

(همان: ۵۱۴)



(همان: ۵۲۸)

در شعر سبک هندی، شاعر برای رسیدن به اعجاب‌آفرینی که خصلت ذاتیِ این سبک و از بنیادی‌ترین اصولِ آن است، از پارادوکس، بهرهٔ فراوان می‌برد، همان‌طور که در خط شکسته نیز خوشنویس با بهره‌گیری فراوان از نیش قلم در کنار پهنای آن، و افزودن بر اختلاف قوّت و ضعف، و در نتیجه، همنشینیِ آشکارِ ضخامت و نازکی، زمینهٔ ایجاد گستردهٔ پاردوکس‌های شکلی را در متن، فراهم می‌کند. به‌طور کلی، نظام زیبایی‌شناسانه و بوطیقای هنری هر دو عرصه، از ظرفیت بالایی برای جذب تضاد و پارادوکس برخوردار است. شواهد زیر بیانگر این ویژگیِ جوهری در خط شکسته‌اند.

(همان: ۵۶۵)

(همان:۴۸۳)

(همان: ۴۸۳)

(همان: ۴۹۳ و ۴۸۳ و ۴۷۸)

(کلک مستی، ۱۳۸۳: ۶۳)

همچنان‌که برمبنای اصل تداعی و شبکه‌های گستردهٔ آن،«شاعران سبک هندی، تکرار قافیه را به فاصلهٔ یک یا دو بیت، و گاه بی هیچ فاصله‌ای، عیب نمی‌شمرده‌اند، بلکه آن را نوعی هنرنمایی نیز به حساب می‌آورده‌اند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۷۱)، خوشنویسانی چون درویش نیز در غبارنویسی‌های شکستهٔ خود، با تکرار چندین بارهٔ رقم و تاریخ در یک قطعه، خلاقیت و توان هنریِ خود را به نمایش گذارده‌اند.

به‌عنوان نمونه در قطعه‌ای که در ادامه می‌آید، درویش عبدالمجید طالقانی، هشت بار نام خود را تکرار کرده‌است. بی‌گمان این تکرارها امری تصادفی یا کنشی از روی استیصال و ناچاری، به‌منظور پر کردن متن به هر صورت ممکن و یا حتی به جهت بخشیدن امتیازی بیشتر بدین قطعه نیست، بلکه درویش مطابق با اسلوب دورانیِ خویش، از این عنصر برای آفرینش فضاهای منسجم و متنوع بهره برده و با بسط دایرهٔ تداعی‌های شکلی که جلوه‌ای از ارزش‌های بصری در اسلوب اوست، حلاوتی افزون به متن بخشیده‌است.

(مشعشعی، ۱۳۹۱: ۲۳۰)

زندگانی و آثار درویش مؤید این مطلب است که او چندان عاشق نمایشِ نام خود نیست و حتی گاهی اصلا نام خود را هم ننوشته و «به جای رقم زدن ... به آوردن بیتی از اشعارش ... اکتفا کرده ... که این امر به منزلهٔ امضا و آوردن نام کاتب است» (مشعشعی، ۱۳۹۱: ۲۵ مقدمه) تکرار در خط شکسته، مصادیق فراوانی دارد و محدود به رقم‌ها نیست، گاهی همانند نمونهٔ زیر، شاکله‌ها و کلمات، تکرار می‌شود.

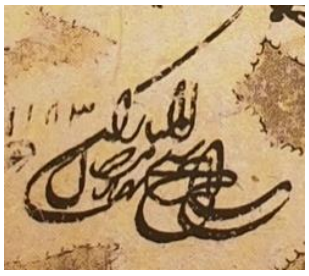
(همان: ۲۳۹)

و گاهی نیز به مانند قطعهٔ پیشِ رو، این عبارات و مصراع‌ها هستند که تکرار می‌شوند.

(همان: ۷۷)

چنان‌که مشاهده می‌شود، تکرار در این شواهد، نه‌تنها عیب به حساب نمی‌آید، بلکه به نوعی، نشان‌دهندهٔ توانایی خوشنویس در ارائهٔ ترکیب‌های مختلف است و این همان چیزی است که در قافیه‌بندیِ شعر سبک هندی نیز خصیصه‌ای پذیرفته‌شده است.

در شعر سبک هندی، شاعران همواره در تلاش بوده‌اند تا در هر چیزِ ساده و دم‌دستی که دیگران بی‌توجه از کنارش گذشته‌اند، نکته‌ها و پیوندهای بدیع و غریب و مضامینِ دور از دست کشف نمایند و این درست همان چیزی است که شکسته‌نویسان با نکته‌یابی و ابتکار در نگاشتن عبارات عام و پیدا و در دسترسی چون «بتاریخ، فی سنه، فی شهر، در دارالسلطنهٔ، العبد حقیر فقیر، بجهت و ...» به نوآفرینی‌های غریب و انتزاعی پرداخته‌اند.



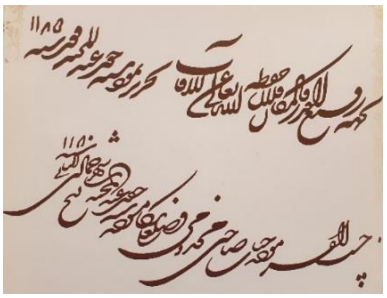
(همان: ۱۷۵)

(همان: ۲۲۷)

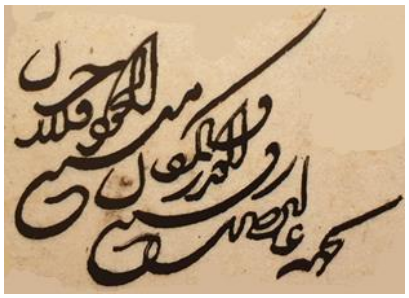
(همان: ۲۳۸)

(همان: ۶۱۸)

(همان: ۶۱۱)



(همان: ۶۰۳)



(همان: ۶۰۷)

(همان: ۶۰۲)

(طالقانی، ۱۳۸۰: ۱۹)

موارد ارائه‌شده پاره‌ای از وجوه مشترک ساختاری، میان شعرِ سبکِ هندی و خطِ شکسته را دربر داشت که به‌نوعی می‌توان گفت خاستگاه حقیقی بسیاری از آن‌ها قلمرو اغراق و جوانب و حواشیِ گستردهٔ مرتبط با آن بوده و بی‌گمان در پژوهشی مجزا و مستقل، می‌توان با شرح و بسط بیشتری به نمایش و عرضهٔ کامل‌تری از آن دست یافت.

۵. نتیجه‌گیری

براساس مباحث این پژوهش و تحلیل شواهدِ و مستنداتِ عینیِ ارائه‌شده در آن، به این واقعیتِ پنهان می‌رسیم که درونی‌سازیِ تحولاتِ اجتماعی در ادبیات، سریع‌تر از خوشنویسی است و درواقع، آثارِ شاعران و خوشنویسانِ هر دوره، در وضعِ تاریخیِ یکسانی قرار نداشته، برآمده از تحولاتِ اجتماعیِ یکسانی نیستند، به‌طوری‌که گویی در عین معاصرت، ناهمعصرند. البته تحولاتِ اجتماعیِ هر دوره، خصلت‌های یکسانی را هم‌زمان به ادبیات و خوشنویسی می‌بخشد، اما زمان لازم برای نفوذ، نشست و بروزِ این تحولات در لایه‌های ساختیِ آثار ادبی نسبت به آثار خوشنویسی، بسیار کمتر بوده و نمود تغییرات یادشده در عرصهٔ ادبیات، ده‌ها سال پیش از بروز و نمودِ آن در عرصهٔ خوشنویسی است. بر همین مبناست که گرچه حافظ از میرعماد یا صائب از درویش، سال‌ها و سده‌ها دور است، اما شعر و خط آنان از چنان ویژگی‌های همسانی برخوردارند که گویی برآمده از تحولات تاریخیِ یک روزگارند یا خط درویش از شعر خودِ او و دیگر شاعران معاصرش چون آذر و عاشق و مشتاق و هاتف و رفیق و صهبا چنان دور است که گویی خط ایشان متعلق به یک دوره و شعر آنان متعلق به دوره و روزگار دیگری است.

منابع

ابن‌معتز، عبدالله (۱۴۰۲ق). *البدیع*. به کوشش: اغناطیوس کراتشقوفسکی. بیروت: دارالمیسره.

اوحدی مراغی، رکن‌الدین (۱۳۴۰). *کلیات: دیوان، منطق‌العشاق، جام جم*. تصحیح و مقابله و مقدمه: سعید نفیسی. تهران: امیرکبیر.

بیدل، عبدالقادر (۱۳۴۱). *کلیات بیدل دهلوی*. تصحیح: خال‌محمد خسته و خلیل‌الله خلیلی. کابل: پوهنی مطبعه.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۴). *اسرارالبلاغه*. ترجمه و شرح احوال مؤلف: جلیل تجلیل. تهران: دانشگاه تهران.

حزین لاهیجی، محمدعلی (۱۳۷۸). *دیوان*. تصحیح: ذبیح‌الله صاحبکار. تهران: سایه.

رادویانی، محمد بن عمر (۱۳۶۲). *ترجمان‌البلاغه*. تصحیح: احمد آتش. تهران: اساطیر.

راهجیری، علی (مقدمه ۱۳۴۵). *تاریخ مختصرخط و سیر خوشنویسی در ایران*. تهران: انتشارات کتابخانهٔ مرکزی.

سجادی، ضیاءالدین (۱۳۸۰). «شعر در بستر تحولات اجتماعی». *شعر زمستان*، شمارهٔ ۲۹، صص ۱۱–۸.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶). *شاعر آیینه‌ها*. تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

شاملو، مرتضی‌قلی‌خان (بی‌تا الف). *دیوان*. شماره ۵۱۱۱. نسخه خطی کتابخانه و موزهٔ ملی ملک.

شاملو، مرتضی‌قلی‌خان (بی‌تا ب). *مجموعه دیوان حسن و مرتضی*. ف ۲۵۱۷. نسخه میکروفیلم در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

شاملو، مرتضی‌قلی‌خان (بی‌تا ج). *جنگ شعر*. شمارهٔ ۶۰۱۸۲. نسخه خطی مجلس شورای اسلامی.

صائب تبریزی، محمدعلی (۷۵–۱۳۷۳). *دیوان*. به کوشش محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۸). *آیین سخن*. تهران: ققنوس.

صفوی، کورش (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*، جلد دوم: شعر. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

طالقانی، درویش عبدالمجید (۱۳۶۳). *دیوان شعر*. تصحیح: احمد سهیلی خوان‌ساری. تهران: انتشارات ما.

طالقانی، درویش عبدالمجید (۱۳۸۰). *مرقع کوهِ نور و جنگِ شعر*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۸). «جمال‌شناسی اغراق در سبک هندی». *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، دوفصل‌نامهٔ (مقالهٔ علمی–پژوهشی)، سال دهم، شمارهٔ دوم، صص. ۲۸۷–۳۳۳.

فرادی، عبدالله (۱۳۶۹). «خوشنویسی و تحولات اجتماعی». *سوره*، شمارهٔ ۱۳، صص. ۴۱–۳۸.

فضائلی، حبیب‌الله (۱۳۹۰). *اطلس خط*. تهران: انتشارات سروش.

کلک مستی (۱۳۸۳). قطعات منتخب خوشنویسی (به مناسبت چهارصدمین سال شهادت استاد کل میرعماد قزوینی). قزوین: انجمن خوشنویسان قزوین.

کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی (۱۳۴۸). *دیوان*. به اهتمام: حسین بحرالعلومی. تهران: دهخدا.

گلستانه، سیدعلی‌اکبر (۱۳۷۵). *گلستانی از گلستانه*. مقدمه: زضا مشعشعی. تهران: یساولی.

مجتهدی، مهدی (۱۳۳۱). «سخنی دربارهٔ صائب». *مجلهٔ مهر*، سال هشتم، شمارهٔ ۴، ص. ۲۴۴–۲۴۶.

مشعشعی، غلامرضا (۱۳۹۱). *احوال و آثار درویش عبدالمجید طالقانی*. تهران: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.

نظیری نیشابوری، محمدحسین (۱۳۷۹). *دیوان*. تصحیح: محمدرضا طاهری. تهران: نگاه.

وطواط، رشیدالدین محمد (۱۳۶۲). *حدایق‌السحر فی دقایق‌الشعر*. تصحیح: عباس اقبال. تهران: طهوری و سنائی.

References:

Bidel, Abd al-Qāder (1962). *Kolliyāt (Collected Verses)*. ed. Xāl Mohammad Xasteh & Xalilollāh Xalili. Kabul: Puhni Publication. [In Persian].

Ebn-e Mo'taz (1981). *Al-Badi'*. ed. O. Keračekofski. Beyrut: Dār al-Masirah. [In Arabic].

Forādi, Abdollāh (1990). "Xošnevisi va tahavvolāt-e Ejtema'i (Calligraphy and Social Changes)" *Sure*. no. 13. pp. 38-41. [In Persian].

Fotuhi Rudma'jani, Mahmud (2019). "Jamāl-šenāsi Eqrāq dar Sabk-e Hendi (Aesthetics of Hyperbole in Indian Style)" *Kohan-nāmeye adab-e Parsi*. Vol. 10. no. 2. pp. 287-333. [In Persian].

Golestāne, Sayyed Ali-Akbar (1996). *Golestāni az Golestāne (A Rosery of Golestāneh)*. Intro. by Rezā Moša'ša'i. Tehran: Yasāvoli. [In Persian].

Hazin Lāhiji, Mohammad-Ali (1999). *Divān*, ed. Zabihollāh Sahebkār. Tehran: Sāye. [In Persian].

Jorjāni, Abd al-Qāher (1995). *Asrār al-balāqah*. tr. Jalil Tajlil. Tehran: Tehran University press. [In Persian].

Kamāl al-Din Esma'il Esfahāni (1969). *Divān*. ed. Huseyn Bahr al-Olumi, Tehran: Dehxodā. [In Persian].

Kelk-e Masti (Drunk Pen: Selected Passages of calligraphy) (2004). on the Occasion of Four Hundredth Year of Mir Emād Qazvini's Martyrdom. Qazvin: Calligraphers Association. [In Persian].

Mojtahedi, Mahdi (1952) "Soxani darbāreye Sā'eb (A Speech on Sa'eb)". *Mehr*. vol. 8. no. 4. pp. 244-246. [In Persian].

Moša'ša'i, Qolāmrezā (2012). *Ahvāl va Āsār-e Darviš Abd al-Majid Tāleqāni (Biography nad Works of Darviš Abd al-Majid Tāleqāni)*. Tehran: Majles. [In Persian].

Naziri Neyšāburi, Mohammad Huseyn (2000). *Divān*. ed. Mohammad-Rezā Tāheri. Tehran: Negāh. [In Persian].

Owhadi Marāqi, Rokn al-Din (1961). *Kolliyāt (Collected Verses)*. ed. Sa'id Nafisi. Tehran: Amir Kabir. [In Persian].

Radviyāni, Mohammad ibn Omar (1983) *Tarjomān al-Balāqah*. ed. Ahmad Ātaš. Tehran: Asātir. [In Persian].

Rāhjiri, Ali (1966). *Tārix-e Moxtasar-e Xat va Seyr-e Xoshnevisi dar Irān (A Short History of Script and Process of Calligraphy in Iran)*. Tehran: Ketābxaneye Markazi. [In Persian].

Sajjādi, Ziā' al-Din (2001). "Še'r dar Bestar-e tahavvollāt-e Ejtemā'i (Poem in the Context of Social Changes)" *She'r-e Zemestān*. no. 29, pp. 8-11. [In Persian].

Sā'eb Tabrizi (1994-96). *Divān*. ed. Mohammad Qahramān, Tehran: Elmi & Farhangi. [In Persian].

Safā, Zabihollāh (1989). *Ā'in-e Soxan (Speech Ritual)*. Tehran: Qoqnus. [In Persian].

Safavi, Kuroš (2004). *Az Zabān-šenāsi be Adabiyyāt (From Linguistics to Literature)*. vol. 2 (*Še'r*). Tehran: Pežuhešgāh-e Farhang-e Eslami. [In Persian].

Šafi'i Kadkani, Mohemmad-Rezā (1997). *Šā'er-e Āyene-hā (The Poet of Mirrors)*. Tehran: Āgāh. [In Persian].

Šāmlu, Mortezā Qoli Xān (n. d. A.). *Divān*. no. 5111. Manuscript in Library & Museum of Malek. [In Persian].

Šāmlu, Mortezā Qoli Xān (n. d. B.). *Majmu'eye Divān-e Hasan & Mortezā (Collected Verses of Hasan and Morteza)*. Microfilm of Manuscript in Central lib. in University of Tehran. [In Persian].

Šāmlu, Mortezā Qoli Xān (n. d. C.). *Jong-e Še'r (Anthology of Poem)*. no. 60182. Manuscript in Library of Majles. [In Persian].

Tāleqāni, Darviš Abd al-Hamid (1984). *Divān*. ed. Ahmad Soheyli Xānsāri. Tehran: Entešārāt-e mā. [In Persian].

Tāleqāni, Darviš Abd al-Hamid (2001). *Moraqqa'-e Kuh-e Nur va Jong-e Še'r (Scarpbook of Mountain of Light and Anthology of Poem)*. Tehran: Sāzmān-e Čāp & Entešārāt. [In Persian].

Vatvāt, Rašid al-Din Mohammad (1983). *Hadāyeq al-Sehr fi Daqāyeq al- Še'r*. ed. Abbās Eqbāl. Tehran: Tahuri & Sanāyi. [In Persian].

Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

Analysis of the temporal-spatial continuum of the short story “Pilgrimage” [Ziarat] by Jalal Al-Ahmad

Vida Dastmalchi[1], **Ali Rezaei Eynoddin**[2]✉

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University , Tabriz, Iran. E-mail: dastmalchivida@yahoo.com
2. PhD student in Persian Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran. E-mail: rezaeieynoddin.ali@gmail.com

DOI: 10.22034/perlit.2025.66024.3774

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 26 February 2025
Received in revised form 12 June 2025
Accepted 14 July 2025
Published online 22 July 2025

Keywords:
temporal-spatial continuum, spatial and temporal inconsistency, short story, pilgrimage, Jalal Al-Ahmad.

ABSTRACT

"Temporal-spatial continuity" is one of the most important characteristics for measuring the objectivity and realism of a fictional work. Given the importance of this issue, the present article aims to examine the short story “Pilgrimage” [Ziarat] by Jalal Al-Ahmad and resolve the ambiguities in the story from the perspective of the temporal-spatial continuum with the help of historical events, temporal-spatial signs, and social variables mentioned in the context of the story. In this essay, which is written in a descriptive-analytical manner, relying on library and documentary sources, while addressing the theoretical foundations of the subject and taking a brief look at the author's line of thought, the story is examined in terms of the pilgrim sense of place, the origin and destination of the journey, the length of the journey, the time of travel, and the discrepancy between time and place. The results of the research show that the aforementioned story, despite its temporal-spatial signs, has ambiguities in terms of temporal-spatial continuity, and temporal and spatial inconsistencies are also evident in it, which do not correspond to the characteristics of a realistic work, of which realism is one of its prominent characteristics.

Cite this article: Dastmalchi, V., Rezaei Eynoddin, A. (2025). Analysis of the temporal-spatial continuum of the short story “Pilgrimage” [Ziarat] by Jalal Al-Ahmad. *Persian Language and Literature*, 78 (251), 231-249. http://doi.org/10.22034/perlit.2025.66024.3774

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

The short story “Pilgrimage” [Ziarat] by Jalal Al-Ahmad is the story of a pilgrimage. It begins at a starting point and, after a journey of about a week, which is done by bus, and it ends at a destination that is a pilgrimage site. Also, descriptions of the shrine and the shrine of the pilgrimage site are provided in the text of the story, Without a clear indication of the origin, destination, route of travel, and realistic time frame, however, based on the available temporal-spatial signs, mentioned historical events, and social variables, its ambiguities in terms of location can be resolved and by specifying the origin, destination, and route of the journey, we can even determine its time and identify its "spatial and temporal inconsistency. This short story is a realist work. Examining the temporal-spatial continuum of a realistic work can show the degree of realism of that work. Unlike literary works produced before realist works, which did not pay much attention to the issue of time-space, realist works pay a lot of attention to this component.

Literature Review and Methodology

Reflecting among articles, research, and volume works, it can be stated that research conducted in this field includes the book *The Origin of the Persian Novel* by Christophe Bally (1998) and the article “The Spatial-Temporal Continuum and Its Contribution to the Narrative Objectivity of the First Persian Novels”, written in 2018 by Hashem Sadeghi Mohsenabad. Stories created before the 18th. century in the world and stories from the pre-constitutional era in Iran are tales in which the heroes have acquired a general appearance due to their abstraction from temporal and spatial situations. Whereas in today's stories, heroes move from the whole to the part and from timelessness and placelessness to time and space. The phrase "temporal space" or "temporal-spatial continuum" was first coined and used by Mikhail Bakhtin, who referred to it as "chronotope" in his theories, and "Babak Ahmadi" considered it equivalent to "temporal space. In a number of his important treatises, which are about the classification of novel types, Bakhtin analyzes and examines the main structure of the novel based on two criteria. Those two criteria are: time and place. Using a central pattern that he interprets as temporal space, he considers the necessity of artistic unity in a literary work to be in the work's connection to reality.

Discussion

In the story of the pilgrimage, the origin and destination of the journey are not specifically mentioned. There is no mention even of the names of the cities and villages that the pilgrimage caravan passes through along the way, and we are only able to disambiguate the element of place through spatial cues and social variables. The location markers in the story can be categorized into three categories: origin, route, and destination. The location symbol is related to the origin of Sirous Street, from which we can conclude that the origin of the movement is Tehran. The destination of this journey, with the descriptions of the shrine and pilgrimage site in the story, is the city of Karbala and the shrine of Imam Hussein. Of course, the other signs, such as references to the shrine's mud - which has the property of healing the sick and calming the turbulent sea - and references such as the recitation of poems and prayers whispered by the sergeants and the people, help prove this claim. Although the length of the route does not have a specific location, evidence and clues indicate that the pilgrimage route from Tehran to Karbala at that time was the Tehran-Kermanshah route. The spatial inconsistency of the story also refers to the dome-shaped gospels in the story, which the available evidence indicates is consistent with the journey to Mashhad, which the author has generalized to the journey to Karbala. There is no mention of the element of time, except for three vague references to the phrases "summer," "the approaching days of mourning and the departure of the Al-Aba caravan," and "during these several years of war." The timestamp "near the days of mourning and the fast of the movement of the Al-Abba caravan" indicates that the journey took place in the month of Dhul-Hijjah. The social variable of bus travel and the outbreak of typhus also proves that the phrase "during these several years of war" refers to World War II. Of course, with the historical evidence of the outbreak of typhus

and with the help of travelogues, we can conclude that the trip took place in Dhul-Hijjah 1322. Dhul-Hijjah and Muharram of 1322 coincided with Aban and Azar, which means that the time symbol "summer" also indicates a time discrepancy.

Conclusion

The story of “Pilgrimage” [Ziarat] is a short narrative story. When spatial description dominates a narrative story, its theme becomes one-dimensional and therefore not much happens in the story as the author has put his effort into describing various spaces, and this can be intensified in the short story. In a short story, there is little room for speech, and even that is used to describe the atmosphere, leaving little room for various events to occur. On the other hand, excessive description of space causes time to lose its special place, which in turn causes temporal discontinuity and disruption of the integrity of time. The narrative language in the pilgrimage story is also one-dimensional and mainly emphasizes the description of space and place, which has caused the concept of time to remain more ambiguous and behind the element of place. As can be seen, spatial cues have a high frequency compared to temporal cues. Also, spatial signs are much clearer than temporal signs and in most cases do not require much length or interpretation, and specific realistic locations can be reached from the existing signs and clues. While time is more ambiguous than place, and even with time markers, a realistic specific time cannot be definitively reached. Therefore, it can be concluded that in this story, Al-Ahmad, by emphasizing the description of the place, which includes the description of the shrine and the pilgrimage site, the city he visits, and the description of the roads and coffee houses along the way, neglected the narrative of time in a realistic work, and even the temporal break caused a temporal inconsistency.

Keywords: temporal-spatial continuum, spatial and temporal inconsistency, short story, pilgrimage, Jalal Al-Ahmad.

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

تحلیل پیوستار زمانی–مکانی داستان کوتاه زیارت اثر جلال آل‌احمد

ویدا دستمالچی[۱]، علی رضائی عین‌الدین[۲]✉

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: dastmalchivida@yahoo.com
۲. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: rezaeieynoddin.ali@gmail.com

DOI: 10.22034/perlit.2025.66024.3774

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۰۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۲۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱

کلیدواژه‌ها:
پیوستار زمانی– مکانی،
ناهمخوانی مکانی و زمانی،
داستان کوتاه، زیارت، جلال آل‌احمد.

چکیده

«پیوستار زمانی–مکانی» یکی از شاخصه‌های بسیار مهم برای سنجش عینیت و واقع‌گرایی یک اثر داستانی است. با توجه به اهمیت این موضوع، مقالهٔ حاضر بر آن است تا ضمن بررسی داستان کوتاه «زیارت»، اثر جلال آل‌احمد، ابهامات موجود در داستان را به کمک وقایع تاریخی، نشانه‌های زمانی–مکانی و متغیرهای اجتماعی مورداشاره در بستر داستان، از منظر پیوستار زمانی–مکانی برطرف سازد. در این جستار که با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای و سندکاوی و به شیوهٔ توصیفی–تحلیلی نگاشته شده، ضمن پرداختن به مبانی نظری موضوع و نگاهی گذرا به خط فکری نویسنده، داستان به‌لحاظ حس زیارتی مکان، مبدأ و مقصد سفر، طول مسیر حرکت، زمان سفر و ناهمخوانی زمانی و مکانی مورد بررسی قرار گرفته‌است. نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که داستان مذکور علی‌رغم نشانه‌های زمانی–مکانی ، ابهاماتی را به‌لحاظ پیوستار زمانی–مکانی داراست و ناهمخوانی‌های زمانی و مکانی نیز در آن مشهود است که با ویژگی‌های یک اثر رئالیستی که واقع‌گرایی از مشخصه‌های بارز آن است، مطابقت ندارد.

استناد: دستمالچی، ویدا؛ عین‌الدین، علی رضائی. (۱۴۰۴). تحلیل پیوستار زمانی–مکانی داستان کوتاه زیارت اثر جلال آل‌احمد. *زبان و ادب فارسی*، ۷۸ (۲۵۱)، ۲۴۹-۲۳۱.
http://doi.org/10.22034/perlit.2025.66024.3774

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

داستان کوتاه «زیارت» اثر جلال آل‌احمد روایت یک سفر زیارتی است که از مبدئی آغاز و پس از طی یک مسیر حدوداً یک‌هفته‌ای که با اتوبوس انجام می‌پذیرد، به مقصدی که یک مکان زیارتی است، منتهی می‌شود. همچنین توصیفاتی از حرم و بارگاه مکان زیارتی موردنظر در متن داستان ارائه می‌شود، بدون اینکه اشارهٔ واضحی به مبدأ، مقصد، مسیر سفر و زمان مشخص واقع‌گرا در آن شده‌باشد، اما از روی نشانه‌های زمانی-مکانی موجود، وقایع تاریخی اشاره‌شده و متغیرهای اجتماعی، می‌توان ابهامات آن را به‌لحاظ مکان برطرف ساخت و با مشخص کردن مبدأ، مقصد و مسیر سفر، حتی زمان آن را نیز تعیین و «ناهمخوانی مکانی و زمانی» آن را مشخص کرد. این داستان، نخستین اثر داستانی جلال آل‌احمد است که در نوروز ۱۳۲۴ در مجلهٔ *سخن* به چاپ رسیده‌است و نویسندهٔ آن جوان ۲۲ساله‌ای بود که تولد یک نویسندهٔ بزرگ را نوید می‌داد. آل‌احمد در این اثر موفق شده‌بود شرحی دقیق و درونی از یک سفر زیارتی به دست دهد. جنبهٔ مذهبی این اثر به‌قدری قوی است که توصیف‌ها را نیز دربر گرفته‌است (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۲۵۲). آل‌احمد از نویسندگان برجستهٔ واقع‌گرا در داستان‌نویسی معاصر است. واقع‌گرایی او را ملزم می‌کرد که چون جراح باشد نه در کسوت «زمان‌سازگاران و گل و گلخانه‌بینان» (دستغیب، ۱۳۹۰: ۸). وی از نویسندگان دورهٔ سوم نثر فارسی به حساب می‌آید؛ دوره‌ای که از ۱۳۲۰ به بعد آغاز می‌شود (همان: ۱۳). در این دوره نویسندگان زیادی چون چوبک، گلستان، طبری، قاسمی، آل‌احمد و... ظهور می‌کنند. تغییر و تحولات اجتماعی و از بین رفتن خفقانی که پیش از آن و در زمان رضاخان بر جامعه حاکم بود، راه را برای آفرینش آثار واقع‌گرا و مردمی هموار کرد (همان: ۱۶). از درون‌مایهٔ آثار آل‌احمد چنین برمی‌آید که او می‌خواهد ادامه‌دهندهٔ راه نویسندگان رئالیستی اروپایی و واقع‌گرای ایرانی چون دهخدا، هدایت، علوی و... باشد (همان: ۲۶). داستان کوتاه زیارت جلال‌آل‌احمد یک اثر رئالیستی است. «رئالیسم در مفهوم عام آن، شامل تمامی آثاری می‌شود که از سطح ظواهر عینی فراتر رفته، حقایقی از روابط گوناگون و پویای انسان‌ها با یکدیگر و با محیطشان را بیان می‌کند» (پاشایی و رمضانی، ۱۳۹۶: ۲۰). بررسی پیوستار زمانی-مکانی یک اثر رئالیستی، می‌تواند میزان واقع‌گرایی آن اثر را نشان دهد. برخلاف آثار ادبی تولیدشده پیش از آثار رئالیستی که توجه چندانی به مسئلهٔ زمان-مکان نداشتند، آثار رئالیستی توجه بسیار زیادی به این مؤلفه دارند. «رئالیست‌ها بر این باورند که داستان‌هایشان واقعیت‌های اجتماعی را در برههٔ تاریخی مشخص، بازنمایی می‌کنند. تأکید بر «جامعهٔ خاص» و «برههٔ تاریخی مشخص» از اهمیت عنصر مکان و زمان در داستان رئالیستی نشان دارد» (صادقی محسن آباد، ۱۳۹۷: ۱۵۹).

۲. پیشینهٔ تحقیق

شواهد موجود نشان می‌دهد، بررسی آثار داستانی از منظر پیوستار زمانی-مکانی به‌طور اعم و پرداختن به وارسی زمان و مکان یک اثر و تطبیق دادن حوادث آن با سیر تاریخی و تقویمی و مکان‌های جغرافیایی مشخص به‌طور اخص، در حوزهٔ ادبیات فارسی، کار نوپایی است و پرداختن به آثار داستانی از این منظر کار جدی می‌طلبد. تا جایی که در میان مقالات، پژوهش‌ها و آثار مجلّد تأمل شد، به نظر می‌رسد نخستین کار انجام‌شده در این زمینه، کتاب *پیدایش رمان فارسی* اثر «کریستف بالایی» (۱۳۷۷) باشد. او در قسمتی از کتاب خود، تعدادی از رمان‌های تاریخی و اجتماعی فارسی نگاشته‌شده در آغاز قرن بیستم را تحت عنوان «تحلیل ساختاری از منظر مکان زمانمند» مورد بررسی قرار داده و به ابهامات موجود در این رمان‌ها، از بُعد زمانی و مکانی پرداخته‌است. پژوهش دیگری که به روش کار پژوهش حاضر بسیار نزدیک است، مقاله‌ای است تحت عنوان «پیوستار مکانی-زمانی و سهم آن در عینیت روایی نخستین رمان‌های فارسی» که در سال ۱۳۹۷ توسط «هاشم صادقی محسن‌آباد» نگاشته شده‌است. هدف این پژوهش، درحقیقت بررسی پیوستار مکانی-زمانی تعدادی از نخستین رمان‌های فارسی در دههٔ اول ۱۳۰۰ شمسی است، تا براساس آن، بتوان میزان عینیت و واقع‌گرایی این آثار و باورپذیری آن‌ها را سنجیده و چگونگی شکل‌گیری پیوستار زمانی-مکانی را که از شاخصه‌های مهم آثار رئالیستی است، در رمان فارسی بررسی کرد. در این جستار، سعی بر این بوده‌است که از میان هزاران پژوهش مربوط به عنصر مکان و زمان، پژوهش‌هایی به‌عنوان پیشینهٔ تحقیق معرفی شوند که با

پژوهش حاضر ازنظر موضوع، مطابقت تمام دارند و می‌توان معترف این مطلب شد که شاید برخی از پژوهش‌های هم‌سو، از دید نگارندگان پژوهش حاضر پنهان مانده‌است. اما آنچه واضح و مبرهن است، ذکر این نکته است که پژوهش حاضر، نخستین پژوهشی است که یک داستان کوتاه را در حوزهٔ زبان و ادبیات فارسی، از منظر پیوستار زمانی–مکانی مورد بررسی قرار داده‌است.

۳. مبانی نظری

داستان و اشاره به واقعیت‌ها و واقع‌گرایی نسبتی جدانشدنی با هم دارند و تلاقی این دو در تاریخ اتفاق می‌افتد. کلمهٔ تاریخ (History) معنای دوگانه‌ای دارد. این کلمه در اصل برگرفته‌شده از واژه‌ای یونانی است که به معنای تحقیق و کاوش به کار می‌رفته‌است. اما رفته‌رفته، دو معنای جدید به خود گرفت. این کلمه از سویی می‌تواند به معنای «چیزهایی که رخ داده‌اند»، تلقی شود و از سویی دیگر می‌تواند به معنای «روایت ثبت‌شدهٔ اموری که فرض شده‌است رخ داده»، باشد. یعنی تاریخ هم به معنای رویدادهای گذشته است و هم به معنی قصهٔ این رویدادها که آن را «امر واقع در داستان» می‌نامیم . کلمهٔ (Story) خود در اصل از کلمهٔ (History) مشتق شده‌است. بنابراین، واقعیت برای باقی ماندن، ناچار است که تبدیل به داستان شود و در این صورت، داستان در تقابل با واقعیت نیست بلکه مکمل آن است و به اعمال فناپذیر انسان شکلی جاودانه می‌بخشد؛ حتی اگر این داستان یک داستان خیالی باشد (اسکولز، ۱۴۰۱: ۸–۶). زمانی که رویدادهای داستان، واقعی جلوه کنند و به یک زمان و مکان جغرافیایی مشخص مقید شوند، انطباق رخدادهای داستان و کنش شخصیت‌ها با آن دورهٔ تاریخی خاص و مکان جغرافیایی معین باعث باورپذیری آن می‌شود (صادقی محسن‌آباد، ۱۳۹۷: ۱۵۸). بنابراین در آثار رئالیستی مشخص بودن توأمان زمان و مکان همراه با توصیفات دقیق و ریزبینانه از فضا در بستر زمان، می‌تواند به واقع‌گرایانه بودن آن بینجامد؛ توصیفاتی که خود با عینیت همراه هستند و می‌توانند کیفیتی شبیه یک عکس ارائه دهند. ازاین‌رو لازم است، به سیر تحولی پیوستار زمانی–مکانی در داستان، آرای منتقدان این حوزه و تعاریف آنان از این منظر، نگاهی هرچند اجمالی انداخته شود.

۳-۱. سیر تحولی پیوستار زمانی–مکانی در داستان

هر نویسنده‌ای به‌خوبی می‌داند برای اینکه داستانش حقیقت‌مانندی لازم را داشته باشد و واقعی جلوه کند، باید زمان و مکان وقوع رخدادها را به‌صورت طبیعی به تصویر بکشد. حتی در داستان‌های سوررئالیستی و داستان‌هایی که آمیخته با وهم و خیال‌اند نیز صحنهٔ داستان بر زمینهٔ قابل‌قبولی جریان دارد (میرصادقی، ۱۳۹۴ب: ۵۷۸–۵۷۷). ازاین‌رو می‌توان گفت که داستان به‌مثابهٔ زندگی است؛ همان‌گونه که زندگی بدون زمان و مکان معنایی ندارد، شخصیت‌های داستان‌ها نیز در بی‌زمانی و بی‌مکانی هیچ‌گونه اصالتی ندارند (براهنی، ۱۳۶۸: ۱۳۹). خوانندهٔ داستان از طریق همین عناصر زمانی–مکانی است که می‌تواند شخصیت‌های داستان را بهتر بشناسد. می‌تواند با آنان به‌عنوان یک موجود واقعی روبه‌رو شود و آنان را درک کند (همان: ۳۰۲). بنابراین به کارگرفتن درست صحنه در داستان می‌تواند بر واقع‌گرایی آن بیفزاید و به قابل‌قبول بودن حوادث آن کمک‌کند (میرصادقی، ۱۳۹۴الف: ۳۵۲). با این توضیح درحقیقت می‌توان گفت که هنر، چیزی به‌جز انعکاس حقایق زندگی بشری نیست و هنرمندی که از خود همین مردم است و با آن‌ها زندگی می‌کند، وظیفه‌ای جز انعکاس این واقعیت‌ها ندارد. بنابراین بدون در نظر گرفتن منافع انسان هنر هیچ معنایی ندارد (میرصادقی، ۱۳۹۴ب: ۳۳۱).

امروزه توصیف مکان و به‌ویژه صحنه (Setting) از ویژگی‌های مهم ادبیات داستانی است که در پیشبرد اهداف داستان، حوادث آن، توصیف شخصیت‌ها و سایر عناصر نقش اساسی دارد (نبی‌لو، ۱۳۸۹: ۱۱۳). داستان‌های خلق‌شده در قبل از قرن هجدهم در جهان و داستان‌های دوران قبل از مشروطهٔ ایران، حکایت‌هایی هستند که قهرمان‌ها به دلیل انتزاع از موقعیت‌های زمانی و مکانی، چهرهٔ کلی یافته‌اند. درحالی‌که در داستان‌های امروزی، قهرمانان از کل به‌سوی جزء و از بی‌زمانی و بی‌مکانی به‌سوی زمان و مکان حرکت می‌کنند (براهنی، ۱۳۶۸: ۳۵). در داستان‌های قرن هجدهم و بعد از آن، شخصیت‌های داستان و حالات آن‌ها در برابر زمان و مکان شکل می‌گیرد و معنا می‌یابد (همان: ۳۲). به نظر می‌رسد که دفو (Daniel Defoe)، نخستین نویسندهٔ انگلیسی بوده که به این امر مهم پی برده‌است. او در سراسر داستانش رویدادها را به گونه‌ای مجسم کرد که گویی در

یک محیط حقیقی اتفاق افتاده‌اند (همان: ۳۸). پس از دفو، ریچاردسون (Samuel Richardson)، برداشت محسوس‌تر و قابل‌درک‌تری از زمان و مکان در آثارش دارد و پس از او فیلدینگ (Henry Fielding)، در برخورد با مسئلهٔ زمان در رمان‌هایش، دیدگاه برونی‌تر و سنتی‌تری اتخاذ کرد. چنین به نظر می‌رسد که او در نگارش رمان *تام جونز*، از تقویم استفاده کرده‌است، چراکه اتفاقات آن به‌لحاظ زمان تقویمی و زمان وقوع آن اتفاقات در داستان، هیچ تناقضی با هم ندارند (لاج و دیگران، ۱۳۹۹: ۳۷-۳۶).

۳-۲. تعاریف و آرای منتقدان

هنری برگسون (Henry Bergson)، با نقد نظریه‌های کانت (Immanuel Kant)، از دو نوع زمان سخن می‌گوید. یکی زمان تجربه‌های درونی که از آن به زمان مستمر و دیرنده تعبیر می‌کند و دیگری زمانی مکانی‌شده که از سمت‌وسویی ذاتی برخوردار است. زمان نخستین را نمی‌توان اندازه‌گیری کرد درحالی‌که زمان دوم، یعنی زمان مکانی‌شده قابل‌اندازه‌گیری است و می‌توان آن را به روز، ساعت، دقیقه و... تبدیل کرد (جهان‌دیده: ۱۳۹۱: ۱۲۵). اما به معنای دقیق‌تر، عبارت «مکان زمانمند» یا «پیوستار زمانی-مکانی»، اول‌بار توسط باختین (Mikhail Bakhtin)، ابداع شد و مورد استفاده قرار گرفت که از آن با واژهٔ (Chronotope)، در نظریاتش یاد کرده و «بابک احمدی» معادل «مکان زمانمند» را برای آن در نظر گرفته‌است (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۱۳-۱۱۲). باختین در تعدادی از رساله‌های مهم خود که دربارهٔ دسته‌بندی انواع رمان است، ساختار اصلی رمان را برپایهٔ دو معیار مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد که آن دو معیار عبارت‌اند از: زمان و مکان. او با استفاده از یک الگوی مرکزی که از آن به مکان زمانمند تعبیر می‌کند، لازمهٔ وحدت هنری در یک اثر ادبی را در ارتباط آن اثر با واقعیت می‌داند (بالایی، ۱۳۷۷: ۲۵۴). او می‌گوید: «ما وابستگی ذاتی زمانی و مکانی را که در ادبیات هنرمندانه نشان داده می‌شوند، پیوستار زمانی-مکانی (به معنای تحت‌اللفظی زمان-مکان) می‌نامیم. این عبارت که در ریاضیات کاربرد دارد، بخشی از نظریهٔ نسبیت اینشتین شناخته شده‌است» (باختین، ۱۳۸۷: ۱۳۷). به گفتهٔ او در ادبیات و هنر، تعینات زمانی و مکانی را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد و این دو همواره تحت تأثیر احساسات و ارزش‌ها قرار دارند (همان: ۳۲۲). اهمیت بازنمایی پیوستار زمانی-مکانی در یک اثر به این سبب است که این پیوستار به وقایع روایی که در آثار رئالیستی مورد توجه است، عینیت می‌بخشد. آن‌ها را مجسم می‌سازد و بدین طریق می‌توان رویدادی را در بستر زمان و مکان به اطلاع دیگران رساند. به سخن دیگر، واقعه مبدل به اطلاعات می‌شود؛ اطلاعاتی دقیق دربارهٔ زمان و مکان وقوع هر رخداد و این ممکن نمی‌شود، مگر با بازنمایی وقایع در یک پیوستار زمانی-مکانی (همان: ۳۳۲). در تعریفی که کریستف بالایی (Christophe Balay) از مکان زمانمند ارائه داده‌است، می‌گوید: «در مکان زمانمندِ هنر ادبیات، امتزاج نشانه‌های مکانی و زمانی به‌صورت تمامیتی قابل‌درک و ملموس انجام می‌پذیرد. در اینجا زمان متراکم می‌شود و فشرده می‌گردد و برای هنر قابل‌رؤیت می‌شود؛ درحالی‌که مکان گسترش می‌یابد و در حرکت زمان و موضوع و تاریخ غرق می‌شود. نشانه‌های زمان در مکان مشهود می‌گردند و مکان نیز به‌نوبهٔ خود براساس زمان مشاهده و سنجیده می‌شود. این تلاقی رده‌ها و این امتزاج نشانه‌ها دقیقاً مکان زمان‌مند هنر ادبی را مشخص می‌سازند» (بالایی، ۱۳۷۷: ۲۵۵). به سخن دیگر می‌توان گفت که زمان لازم و ملزوم مکان است و اگر خوب دقت کنیم متوجه می‌شویم که نمی‌توانیم به‌راحتی برهه‌ای خاص از هستی را مجسم‌کنیم، مگر اینکه آن را در زمینهٔ مکانی‌اش قرار دهیم. «همان‌طور که کولریج نیز اشاره می‌کند، به‌لحاظ روان‌شناختی، پنداشتی که از زمان داریم همواره با مقصد مکان پیوند می‌خورد» (لاج و دیگران، ۱۳۹۹: ۳۸). بنابراین ازآنجاکه موقعیت‌های زمانی و مکانی وقوع حوادث، صحنهٔ داستان را می‌سازند، ممکن نیست که به مکان بپردازیم اما از زمان غافل شویم. البته هروقت که از مکان صحبت شده، زمان نیز مورد توجه بوده‌است و هرگاه که از نقش زمان سخن به میان آمده، مکان نیز مورد توجه واقع می‌شود. درحقیقت زمان و مکان که به‌صورت زمان-مکان یا برعکس دسته‌بندی می‌شود، مکمل یکدیگرند. از زمان ارسطو تا به همین امروز بیشتر پژوهش‌های انجام‌گرفته در این زمینه، بیشتر عنصر زمان را مورد توجه قرار داده‌اند اما هر اندازه این مطلب درست باشد که بازنمایی روایت رویدادها در قاب زمان صورت می‌گیرد، نمی‌توان منکر این قضیه شد که همین بازنمایی در فضا و مکان مشخصی اتفاق می‌افتد (ابوت، ۱۳۹۷: ۲۹۷). خصوصیت ویژهٔ مفهوم پیوستار زمانی-مکانی در مقایسه با

دیگر کاربردهای زمان و مکان در بررسی آثار ادبی، این است که در پیوستار زمانی–مکانی، هیچ‌یک از دو مقولهٔ یادشده بر دیگری ارجحیت ندارد و هر دو دارای وابستگی‌های متقابل‌اند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که پرداختن به زمان و مکان مشخص، سهم قابل‌توجهی در واقع‌گرایی و عینیت یک اثر داستانی دارد. اگر رویدادهای یک داستان از بستر زمانی و مکانی معینی دور بمانند، باعث عمومیت یافتن رخدادها می‌شوند و اگر همین رخدادها در ظرف زمانی و مکانی مشخصی ترسیم شوند، فردیت می‌یابند و به همین ترتیب اگر شخصیت‌های داستان در پس‌زمینه‌ای از زمان و مکان خاص قرار بگیرند، فردیت می‌یابند و این همان «اصل فردیت» مورداعتقاد جان لاک (John Locke) است (لاج و دیگران، ۱۳۹۹: ۳۱–۳۰).

۴. تحلیل اثر

داستان «زیارت» اولین داستان کوتاه جلال آل‌احمد است که در نوروز ۱۳۲۴ انتشار یافته‌است. این داستان از زاویهٔ دید اول‌شخص روایت شده و راوی خود شخصیت اصلی و محوری داستان است که روایت داستان و توصیفات آن، از زبان او بیان می‌شود. در زاویهٔ دید اول‌شخص، تجربه‌ها، توصیفات و احساسات از صمیم قلب نقل می‌شوند و به همین‌خاطر است که در این نوع زاویهٔ دید، معمولاً نسبت به زاویهٔ دید سوم‌شخص که راوی هیچ نقشی در آن ندارد، روایت صمیمانه‌تر است و موثرتر از آب درمی‌آید (میرصادقی، ۱۳۹۴ب: ۵۱۰). آل‌احمد خود در یک خانوادهٔ مذهبی پرورش یافته، ازاین‌رو در اولین اثر داستانی‌اش، متأثر از همین موضوع، داستان رنگ‌وبوی مذهبی به خود گرفته‌است و در سراسر داستان در تلاش است تا این حس را به خواننده القا کند. اگرچه آل‌احمد در جاهایی از داستان می‌کوشد به باورهای خرافه‌ای مرسوم بتازد یا به زبان طنز و کنایه این موارد را بازگو کند، اما کلیت داستان با بیان احساسات و اندیشه‌های مذهبی همراه است (دستغیب، ۱۳۹۰: ۲۸). روایت در این داستان با توصیفات و احساسات سرشار از زبان راوی همراه می‌شود و جز شخصیت «رفیق هم‌صندلی راوی» که شغلش رزّازی است، شخصیت‌های دیگر چندان نقش مؤثری در داستان ایفا نمی‌کنند. خاطره و مطلبی هم که از زبان شخصیت‌هایی چون «آشیخ اسدالله» و «عیال حاجی‌آقای صندلی پشت سر راوی» گفته می‌شود، از زبان راوی است و نقش آنان در داستان در همین‌حد است.

داستان زیارت، روایتی است از سفری زیارتی که از مبدأ نامشخص به مقصدی نامعلوم انجام می‌پذیرد. در این داستان از مبدأ و مقصد سفر، به‌صورت مشخص نامی برده نمی‌شود. حتی به نام شهرها و روستاهایی که کاروان زیارتی در طول مسیر از آن‌ها عبور می‌کند، اشاره‌ای نشده‌است. از عنصر زمان نیز جز سه بار اشارهٔ مبهم با عبارت‌های «تابستان»، «نزدیکی ایام عزا و روضهٔ حرکت قافلهٔ آل‌عبا» و «در طول این چندسالهٔ جنگ» خبری نیست. از بافت داستان این‌چنین به نظر می‌آید که ابهام در پیوستار، از طرف نویسنده، آگاهانه انجام پذیرفته باشد. شاید انگیزه‌ای خاص او را وادار به چنین کاری کرده‌است. برای مثال احتمالاً خواسته با دادن نشانه‌های زمانی–مکانی متعدد، مخاطب را به خواندن داستان و کشف زمان و مکان آن ترغیب کند، یا این نشانه‌ها را برای مخاطب خود در سال انتشار اثر کافی می‌دیده‌است. به‌هرحال، با همین اشارهٔ محدود به نشانه‌های زمانی و مکانی و نیز به کمک دیگر نشانه‌ها و متغیرهای اجتماعی، می‌توان ابهامات آن را از منظر زمانی–مکانی برطرف کرد و به مکان‌های مشخص و زمان نسبتاً واقع‌گرا رسید که اگر این مهم میسر شود، می‌تواند آن را از سطح یک داستان خیالی تا سطح یک سفرنامه، از جنس همان سفرنامه‌هایی که در طول سفر نوشته می‌شود، ارتقا دهد. در این جستار، سعی بر این بوده‌است که به کمک نشانه‌های زمانی–مکانی، دیگر نشانه‌ها و متغیرهای اجتماعی، حس زیارتی مکان، مبدأ، مقصد و مکان زیارتی، طول مسیر، زمان مسافرت و ناهمخوانی مکانی و زمانی اتفاق‌افتاده در داستان، مشخص و ابهامات آن برطرف شود.

٤-۱. حس زیارتی مکان

جفری آر. اسمیتن (Jeffery R. Smitten) عقیده دارد که روایت‌ها در صورتی می‌توانند معنوی باشند که داستان بر مکان‌ها و محیط‌هایی تأکید داشته باشد که خارج از حیطهٔ کنترل انسان هستند؛ یعنی مکان‌هایی که اهمیت و اقتدار خاص خود را دارند (کورت، ۱۳۹۱: ۳۷). همین امر باعث به وجود آمدن حس مکان در انسان می‌شود. حس مکان، به معنای دریافت ذهنی انسان‌ها و عواطف کم‌وبیش آگاهانهٔ آنان از مکان است که موجب ارتباط درونی افراد با مکان می‌شود، به‌طوری‌که ادراک و عواطف فرد با

زمینه‌های معنایی مکان، امتزاج یافته و یکپارچه می‌شود. سیتا لو (Setha low) با مدنظر قرار دادن شش نوع رابطهٔ بین انسان و مکان، که یکی از آن‌ها ارتباط زیارتی است، در مورد این نوع از ارتباط می‌گوید: «زیارت یک مکان، به معنای تمایل به دیدار دیگران و مشارکت در مراسمی است که نوع خاصی از تعلق مکانی است. معمولاً در زیارت تجربهٔ مکان موقتی است ولی حس مکان به دلیل اهمیت مذهبی–معنوی یا اجتماعی–سیاسی مکان، مدت‌های مدید دوام می‌یابد. زیارت مستلزم تغییری در آهنگ حیات فرد و تجربهٔ یک محیط جدید است و بدین‌سان باعث خلق یک همذات‌پنداری و تعلق یک فرد به مکان می‌شود» (فلاحت، ۱۳۸۵: ۶۱). آل‌احمد در طول داستان کوشیده‌است که این حس از رابطه را به خوانندهٔ اثرش القا کند.

٤-۲. تحلیل پیوستار مکانی

برای تحلیل پیوستار مکانی داستان، لازم است مبدأ، مقصد و حرم زیارتی و طول مسیر موردنظر به‌صورت جداگانه مورد بررسی قرار بگیرند.

٤-۲-۱. مبدأ حرکت کاروان زیارتی

در ابتدای داستان، راوی، آن‌چنان‌که خود نقل می‌کند، پس از وداع با آشنایان و اطرافیان، با درشکه خود را به گاراژی می‌رساند که قرار است کاروان زیارتی سفر خود را از آنجا آغاز کند و از همین‌جا معلوم می‌شود که کاروان، از محل سکونت راوی حرکت خواهد کرد. کاروانی که قرار بود غروب حرکت‌کند اما با تأخیری طولانی همراه است و بالاخره ساعت سه شب، اتوبوس به راه می‌افتد (آل‌احمد، ۱۳۸۳: ۴۹–۴۸).

«رفیق هم‌صندلی راوی» در دو جا از سخنانش به نشانهٔ مکانی مشخص اشاره می‌کند: «تا دو سال پیش با پنج سر نان‌خور، از استادم که توی کاروان‌سرای قزوینی‌ها دکان دارد، بیست‌وپنج قران مزد می‌گرفتم» (همان: ۵۳). به نظر می‌رسد منظور از کاروان‌سرای قزوینی‌ها همان بازار قزوینی‌ها واقع در محلهٔ سیروس که جزو بافت تاریخی و قدیمی تهران محسوب می‌شود، باشد. چون در اشارهٔ بعدی با لفظ «بازار» از آن نام می‌برد. در اشارهٔ دوم اما شاهد ابهام کمتری هستیم: «ازآنجاکه خدا خواسته بود، وسیله فراهم شد و از این بازار خراب‌شده هم دررفتم و در خیابان سیروس دکان کوچکی اجاره‌کردم» (همان: ۵۴). محلهٔ سیروس که در زمان قاجار چاله‌میدان نامیده می‌شد، به همراه چهار محلهٔ ارگ، عودلاجان، سنگلج و بازار، هستهٔ اصلی و تاریخی تهران محسوب می‌شدند. این محله اکنون مشرف به چهار خیابان مصطفی خمینی، ۱۵ خرداد، خیابان مولوی و خیابان ری است و می‌توان گفت خیابان سابق سیروس همان خیابان مصطفی خمینی کنونی است (عزیزی‌فرد و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۴۷). پس می‌توان یقین حاصل‌کرد که «رفیق هم‌صندلی راوی»، ساکن تهران است و راوی نیز که با درشکه خود را به گاراژ رسانده، باید ساکن تهران باشد. بنابراین مبدأ حرکت و شروع سفر را باید شهر تهران در نظر گرفت؛ چراکه در روزگاران گذشته، چنانچه اکنون نیز معمول است، در یک سفر مسافرتی به مشهد یا عتبات عالیات، معمولاً افراد یک محله، شهر یا روستا به‌طور دسته‌جمعی به سفرهای زیارتی اقدام می‌کردند که این مسافرت با اتوبوس انجام می‌پذیرفت (هاشمی، ۱۳۸۷: ۱۴۹).

٤-۲-۲. مقصد سفر و حرم زیارتی موردنظر

اولین اشاره به مقصد سفر، جملهٔ دعایی معروفی است که در مورد آرزوی زیارت کربلا و حرم امام حسین(ع)، هم‌اکنون نیز ورد زبان مردم است. دعای «اللّهم ارزقنا فی الدنیا زیارةالحسین و فی الآخرة شفاعةالحسین»، که به‌صورت پوشیده در ابتدای داستان آمده‌است: «هم امروز موقعی که از خانه بیرون می‌آمدم، یکی که فهمیده بود به کجا می‌روم، شنیدم از ته حلق با خدای خود مناجات می‌کرد و می‌گفت: اللّهم ارزقنا... زیارت ال...» (آل‌احمد، ۱۳۸۳: ۴۸). در ادامهٔ داستان، راوی شهری را که به زیارت آن می‌رود، یکی از دروازه‌های بهشت می‌داند: «آن شهر مقدسی که یک در بهشت در آن باز خواهد شد، ما را از زیر دروازه‌های خود عبور خواهد داد» (همان: ۵۰). در روایتی از امام صادق(ع) آمده‌است: «جایگاه قبر امام حسین(ع) دری از درهای بهشت است» (ابن‌قولویه، ۱۳۹۲: ۳۵۸). در بخشی از داستان، «رفیق هم‌صندلی راوی» ضمن توصیف سرگذشت خود، به نام امام حسین(ع)

اشاره‌ای می‌کند: «اول از تصدق سر آقا امام حسین و بعد هم از تصدق سر شما، در این دو ساله هرجوری بود خود را از شاگردی خلاص‌کردم» (آل‌احمد، ۱۳۸۳: ۵۴). در بخش دیگری از داستان نیز، اشاره‌ای غیرمستقیم به شعر معروفی است که منسوب به «ناصرالدین‌شاه قاجار» است. این شعر در نزدیکی مقصد، توسط «چاووشی» خوانده می‌شود: «یکی از آن دورها، می‌خواند و صدایش را باد به گوشم می‌رساند، در میان هیاهوی ماشین درمی‌یافتم، می‌خواند: بر... مشا ... مم ... می‌رسد ... هر ...» (همان: ۵۶). این شعر معروف در سفرهای زیارتی به‌ویژه سفر کربلا، توسط چاووش‌ها خوانده می‌شده‌است. «در مناطق جنوبی، به این آیین چوشی می‌گویند. اشخاصی که صدای رسا و زیبا دارند، با خواندن اشعاری به‌صورت یک یا دونفره، چاووشی را با ابیاتی مانند: بر مشامم می‌رسد هر لحظه بوی کربلا/ در دلم ترسم بماند آرزوی کربلا [...] شروع می‌کنند.» (ذوالفقاری، ۱۴۰۱: ۱۸). از سویی دیگر، اشعاری که برای زائرین کربلا و مشهد و دیگر شهرهای زیارتی توسط چاووش‌ها خوانده می‌شد، متفاوت و مناسب با آن سفر زیارتی بوده‌است. یکی از اشعاری که برای زائرین کربلا خوانده می‌شد، شعر معروف «بر مشامم می‌رسد هر لحظه بوی کربلا» است (هاشمی، ۱۳۸۷: ۱۲۸–۱۱۰).

در چند بخش از داستان توسط راوی، به تربت مکان مقدسی اشاره شده‌است که به‌عنوان دارویی برای درمان بیماران مورداستفاده قرار می‌گیرد. تربت که در لغت به معنای خاک و مجازاً به معنای قبر است، به هر خاک مقدس و مطهری، اطلاق می‌شود (دهخدا: ذیل مدخل) اما در اینجا با توجه به شفابخش بودن آن، تربت خاصی موردنظر نویسنده است: «حتم دارم دیگران آرزو می‌کنند که کاش به‌جای من می‌بودند و از این گردوغبار ضریح، سهمی برمی‌گرفتند و به‌عنوان گرامی‌ترین سوغات برای اهل شهر و ده خود می‌بردند تا برای شفای مریض یا معالجهٔ مصروعی درنمانند.» (آل‌احمد، ۱۳۸۳: ۵۷) و در ادامه می‌گوید: «همین کل‌محمدولی تعریف‌می‌کرد که پسرک جوانش، پارسال پس از سیزده روز که در تب تیفوس می‌سوخته با یک قطره از آب همین تربت که توی گلویش ریخته بودند، شفا یافته بود.» (همان: ۵۸) و باز در جایی دیگر اشاره می‌کند: «من خودم موقعی که بچه بودم و خیلی مریض می‌شدم، هنوز یادم هست که فقط با آب تربت شفا پیدا می‌کردم» (همان: ۵۹). در فقه اسلامی شیعه، خوردن هرگونه خاکی به‌جز خاک حرم امام حسین(ع) که تأثیر شفابخش دارد، حرام اعلام شده‌است. در روایتی از امام کاظم(ع) در این مورد آمده‌است: «خوردن تربت حرام است. همان‌طوری که خوردن میته و خون و گوشت خوک حرام است. مگر تربت قبر امام حسین(ع)، زیرا در آن شفای هر دردی و امان از هر خوف و هراسی است» (ابن‌قولویه، ۱۳۹۲: ۳۷۸).

در بخشی از داستان، راوی از زبان «آشیخ اسدالله» روضه‌خوان، نقل می‌کند که در سفری که با کشتی از بندر پهلوی به آستارا داشته، دریا طوفانی می‌شود. کاپیتان کشتی، گرچه کافر بوده، به‌واسطهٔ یکی از قزاق‌ها که فارسی بلد بوده، از «آشیخ اسدالله» تربت می‌خواهد. تربت را می‌گیرد و به دریا پرتاب می‌کند: «می‌گفت: قدرت خدا و به برکت پنج تن به پنج دقیقه طول نکشید توفان خوابید و دیگر آب از آب تکان نمی‌خورد» (آل‌احمد، ۱۳۸۳: ۵۹). در کتاب *داستان‌هایی از زمین کربلا*، به نقل از کتاب *کشکول‌النور*، برای خاک کربلا هشت خاصیت برشمرده شده‌است، ازجمله اینکه: «آرام‌بخش تلاطم مواج دریاهاست. یعنی هرگاه دریا به تلاطم آید و چاره از همه جا قطع‌گردد و کمی تربت کربلا بر آن بپاشند، دریا آرام می‌گیرد» (یوسفی، ۱۳۸۰: ۳۱).

در بخش دیگری از داستان، راوی در توصیف فضای داخل حرم، اشاره‌ای به پنجره‌های گنبد می‌کند: «گردوغباری که از قالی‌های کلفت و نرم زیر پا برمی‌خیزد، در مسیر نوری که از پنجره‌های گنبد در این فضای مقدس نفوذ می‌کند، [...] بر نقره‌های براق و صیقلی می‌تابد» (آل‌احمد، ۱۳۸۳: ۶۱). طبق تحقیقی که به دست آمد، در بین حرم‌های مطهر امامان معصوم(ع) به غیر از حرم امام حسین(ع)، بر گنبد هیچ کدام پنجره تعبیه نشده‌است. در کتاب *کربلا و حرم‌های مطهر*، در این‌باره آمده‌است: «در کتیبه‌های پایین و بالایی گنبد در نمای داخلی، دوازده پنجره قرار گرفته که فاصلهٔ هریک با دیگری از داخل ۱/۲۵ متر و فاصلهٔ آن‌ها با پنجره‌هایی که از لایهٔ فوقانی گنبد به بیرون گشوده‌می‌شود، تنها ۳۰ سانتی‌متر است. این پنجره‌ها را سید جواد حسن آل‌طعمه، تولیت حرم امام حسین (ع) در سال ۱۲۹۷ه.ق و به هدف تهویهٔ هوا گشود» (آل‌طعمه، ۱۳۷۸: ۱۲۰–۱۱۹).

در ادامهٔ داستان، راوی ضمن اشاره به رسم برداشتن تربت از قبر مطهر، امیدوار است که او نیز بتواند مقداری تربت از خدّام حرم بگیرد: «امید آن دارم که در آخر همین ماه که در حرم را برای کُر کردن خواهند بست، بتوانم از خدّام حرم چیزی دربیاورم» (آل‌احمد، ۱۳۸۳: ۵۸). در کتاب *پنج سفرنامه*، در سفرنامه‌ای که توسط شخصی ناشناس (داماد عمیدالملک) در ۱۲۹۸ق و در سفر

کربلا نوشته شده‌است، به رسم برداشتن تربت از محدوده‌ای از اطراف قبر امام حسین(ع) اشاره شده که به آن «تربت بستن» گفته می‌شده‌است: «بعد از شام آن‌ها رفتند که تربت ببندند، تربت اصل، ولی من از شدت درد خوابیدم» (طاووسی، ۱۳۹۳: ۹۶). بنابراین با بررسی‌هایی که انجام گرفت، می‌توان یقین حاصل کرد که شهر زیارتی و حرم موردنظر آل‌احمد (مقصد سفر) در این داستان، شهر کربلا و حرم امام حسین(ع) است.

٤-۲-۳. مسیر سفر

در متن داستان، طول مسیر نیز مثل مبدأ و مقصد سفر مبهم است. توصیفی که از مسیر شده، با کلمات «در و دشت و صحرا» همراه و مدت‌زمانی که کاروان زیارتی در راه بوده، حدوداً یک هفته یا کمی بیشتر است: «روزهاست که در راهیم و روزهای دیگری نیز که مهمان صحرا و در و دشت خواهیم بود. اکنون زندگی شهری ما بدل به یک زندگی یکنواخت، اما صحرایی شده‌است» (آل‌احمد، ۱۳۸۳: ۵۰) و حدوداً در نزدیک مقصد، اشاره به مدت‌زمان یک‌هفته‌ای دارد: «راست می‌گفت. امشب پس از یک هفته که به نماز جماعت حاضر نشده بود، پشت سر ملّای ده نماز کلانی خوانده بودند» (همان: ۵۳-۵۲). نشانه‌های مکانی اشاره‌شده نیز، عمدتاً با واژه‌های «آبادی»، «شهر» و «قهوه‌خانه» مشخص شده‌اند: «در راه، جز به قهوه‌خانه‌های کوچکی که نمایندهٔ آبادی‌های نزدیک خود هستند و به همان نام نیز خوانده می‌شوند، برنمی‌خوریم. [...] گاهگاهی نیز در آبادی‌ها و قهوه‌خانه‌های نزدیک به شهرها، در گوشه‌وکنار آثاری از شیشه‌های می و اگر نیز یک شب دیروقت رسیده باشیم، عربده‌های مستانه و دم و دود شبانهٔ رانندگان گردآلوده و سیاه‌سوخته از ما پذیرایی‌می‌کند» (همان: ۵۱). به گفتهٔ «طاووسی» زائرین ایرانی در گذشته (طبق سفرنامه‌های مندرج در کتاب از ۱۲۹۸ تا ۱۳۶۵ق) برای سفر به عتبات عالیات، از دو مسیر استفاده می‌کردند: «۱- جادهٔ غرب کشور که جادهٔ تهران-کرمانشاه بوده‌است. این مسیر به دلیل نزدیکی، برای زائران تمام نقاط ایران به‌غیراز جنوب کشور، مقرون‌به‌صرفه‌تر بود و جادهٔ اصلی عتبات محسوب می‌شد. ۲- مسیر جنوب کشور که از طریق خرمشهر-بصره بوده‌است» (طاووسی، ۱۳۹۳: ۲۸). سفر مذکور نیز از تهران و در همان بازهٔ زمانی اشاره‌شده، انجام گرفته‌است. پس می‌توان نتیجه‌گرفت که مسیر موردنظر راوی، همان مسیر تهران-کرمانشاه -که جادهٔ اصلی عتبات محسوب می‌شده- است.

مدت‌زمان یک هفته یا کمی بیشتر نیز برای این سفر، معقول به نظر می‌رسد. «صلواتی» چنان‌که در سفرنامه‌اش ذکر کرده، در یازدهم صفر سال ۱۳۶۵ق (سفر زیارتی در داستان نیز، نزدیک به همین تاریخ اتفاق افتاده‌است.) از قم به قصد زیارت اربعین، با قطار رهسپار کربلا می‌شود (همان: ۴۱۷). البته او از مسیر دوم که در بالا اشاره شد به کربلا رفته و در شانزدهم صفر به کربلا می‌رسد (همان: ۴۲۰)؛ یعنی مدت‌زمانی که او در راه بوده، پنج روز است. از قم تا کربلا ۵ روز با قطار و از تهران تا کربلا با اتوبوس در مدت‌زمان حدوداً یک هفته، متناسب به نظر می‌رسد؛ اما درخصوص اینکه چرا این مسافرت در حدود یک هفته یا کمی بیشتر به طول انجامیده است، باید خاطرنشان کرد که اولاً بایستی کیفیت راه‌ها و ماشین‌های ۸۰ سال پیش را در نظرگرفت. ثانیاً منطقی است که بپذیریم طی مسافت، فقط روزها ممکن بوده و شب‌ها به استراحت در قهوه‌خانه‌ها سپری می‌شده‌است. ثالثاً کاروان زیارتی که از تهران حرکت می‌کرد در شاه‌عبدالعظیم، حرم حضرت معصومه(س) و دیگر شهرهای زیارتی بین راه چون خانقین، یعقوبیه، سامرا، کاظمین و... برای زیارت توقف می‌کرد و مدت‌زمانی، به زیارت در این مکان‌های مقدس سپری می‌شد: «کاروان‌ها معمولاً از تهران و از حضرت عبدالعظیم(ع) و شهر ری حرکت می‌کرده‌اند و سپس از حسن‌آباد و روستای علی‌آباد و از کاروانسرای منظریه، که منظرگاه حضرت معصومه(س) می‌باشد، وارد قم گردیده و از آنجا به تاج خاتون و سیاوشان و لاشگرد رهسپار می‌شدند، منزل‌های بعد از آن به‌ترتیب روستای ساروق، دیزآباد، قوزان و پس از عبور از گردنهٔ ننج به اسدآباد، کنگاور، صحنه و بیستون، کرمانشاه، ماهیدشت، هارون‌آباد، کرند، پایین‌طاق، میان‌طاق، پل‌ذهاب و درنهایت به قصرشیرین در داخل مرز می‌رسیدند. و پس از گذشتن از گمرک وارد خاک عثمانی گردیده، و به قزل‌رباط و شهربان یا مقدادیه، یعقوبیه، خان‌امیریه و شهر کاظمین و بغداد و از آنجا به محمودیه و مسیّب و به کربلا و از این شهر، از دو مسیر آبی و یا از جادهٔ خاکی راهی شهر نجف می‌گشتند» (همان : ۲۸). در کتاب *چاووشی‌خوانی* نیز در قصیده‌ای، مسیر تهران-کرمانشاه تا کربلا چنین شرح داده شده‌است: در این قصیده، مسافران ابتدا به زیارت مرقد حضرت عبدالعظیم می‌روند؛ سپس در قم حرم حضرت

معصومه(س) را زیارت می‌کنند و از آنجا راهی بیستون و کرمانشاه می‌شوند. در کرمانشاه پس از گرفتن تذکره (روادید) از ایران وارد عراق شده و خانقین را زیارت می‌کنند. از شروان، قزل‌رباط و یعقوبیه دیدن می‌کنند. در سامرا حرم امام هادی و امام حسن عسکری(ع) و چاهی که امام زمان(عج) غیبتش را از آنجا آغاز کرده، زیارت می‌کنند. شهر کاظمین مقصد بعدی زائرین است. در راه کربلا قبر طفلان مسلم را زیارت می‌کنند. درنهایت به کربلا می‌رسند و با زیارت مکان‌های مقدس در این شهر به وطن بازمی‌گردند (غلامی جلیسه، ۱۳۹۹: ۴۳-۳۷). بنابراین و براساس این توضیحات، می‌توان نتیجه گرفت که زمان یک‌هفته‌ای یا کمی بیشتر، برای رسیدن به کربلا از مسیر یادشده و توقف در مکان‌های زیارتی و دیدنی بین راه، مدت‌زمان نامتعارفی به نظر نمی‌رسد.

۵. ناهمخوانی مکانی

ناهمخوانی مکانی در این داستان که روایت از سفر به کربلا دارد، دادن مژدگانی با عنوان «گنبدنما»، به رانندگان یا چاووش‌هایی است که در ضمن سفر، کاروان زیارتی را همراهی می‌کرده‌اند. در بخشی از داستان راوی به این رسم اشاره‌می‌کند: «... به زیارتی که می‌روم، به بعقه و بارگاهی که چشم به راه ماست و در گنبدنما، انعام آن را به شاگردشوفر باید بدهم» (آل‌احمد، ۱۳۸۳: ۵۲). در مورد عبارت «گنبدنما» توضیحی که در *لغت‌نامهٔ دهخدا* آمده چنین است: «محلی از راه که زائر بار اول گنبد مزار امام یا امامزاده را تواند دید. آنچه رانندگان یا شاگردرانندگان از زائر گیرند، هنگامی که به نقطه‌ای رسند که گنبد از آنجا نمایان شد» (دهخدا: ذیل مدخل). «عباس مسعودی» مدیرمسئول روزنامهٔ *اطلاعات* طی سفر سه‌روزه‌ای که در سال ۱۳۱۱ش به مشهد داشته، به گرفتن مژدگانی گنبدنما توسط رانندهٔ ماشین اشاره می‌کند که در بالای «تپهٔ سلام» (جایی در نزدیکی مشهد) می‌ایستد و گنبد را نشان می‌دهد و مژدگانی می‌خواهد (مسعودی، ۱۳۹۵: ۸۹). با توجه به اینکه اکثریت قریب‌به‌اتفاق سفرنامه‌های عتبات عالیات قرن ۱۳ و ۱۴ هجری مورد بررسی قرارگرفت، به گرفتن چنین مژدگانی‌ای اشاره نشده‌است؛ اما این امر در سفر خراسان و نزد اهل آن، از دیرباز متداول بوده‌است. «طباطبایی» نیز به رسم گرفتن مژدگانی گنبدنما اشاره کرده‌است که چاووش‌خوانان با رسیدن به نزدیکی شهر زیارتی (تپهٔ سلام مشهد)، از زائران گنبدنما دریافت می‌کردند (طباطبایی، ۱۳۸۱: ۴۶۶). اگر توضیح دهخدا را در این‌خصوص نادیده بگیریم، به نظر می‌رسد که آل‌احمد این مسئله را تحت‌تأثیر زیارت مشهد به زیارت کربلا تعمیم داده‌است.

۶. زمان داستان

به‌طورکلی عنصر زمان در داستان را می‌توان در سه دستهٔ: «زمان مبهم»، «زمان صوری» و «زمان مشخص واقع‌گرا» قرار داد (البته همین دسته‌بندی را برای مکان نیز می‌توان انجام داد) (صادقی محسن‌آباد، ۱۳۹۷: ۱۶۰-۱۵۹). زمان مبهم، زمانی است که فقط به گذر سال و ماه و روز و... اشاره دارد که ذکر آن‌ها باعث به وجود آمدن یک مجموعهٔ زمانی واقعی نمی‌شود و تبدیل به روزها، ساعت‌ها و لحظات زندگی انسان نمی‌شوند. این نوع از زمان، رد پایی از خود در بافت داستان، باقی نمی‌گذارد و به همین دلیل می‌توان در داستان به‌صورت نامحدود از این نوع زمان استفاده کرد (باختین، ۱۳۸۷: ۱۴۹). نشانه‌های متعدد زمانی که فقط مفهوم عملی دارند و «رولان بارت» آن را «واقعیت‌نمایی» می‌نامد (بالایی، ۱۳۷۷: ۲۶۰). در زمان صوری، هرچند که زمان به‌صورت دقیق و با ذکر روز و ماه و سال بیان می‌شود، اما این تاریخ ذکرشده، صوری است و با اتفاقات داستان هیچ ارتباطی ندارد. به‌طوری‌که اگر به‌جای تاریخ ذکرشده هر تاریخ دیگری قرار دهیم، هیچ تأثیری در روند داستان نخواهد داشت (صادقی محسن‌آباد، ۱۳۹۷: ۱۶۹). زمان مشخص واقع‌گرا که «بالایی» آن را زمان واقعی می‌نامد، زمانی است که برای مثال، لازم است تا انسان از جایی به جای دیگر برود. در این نوع زمان رویدادهای داستان در مکان و زمان مشخص و عینی جریان دارد. تعین و تشخص زمان و مکان، در ارتباط با یکدیگر قابل‌پیگیری است و زمان داستان، در پیوند با زمان تاریخی کاملاً وضوح می‌یابد. نشانه‌های زمانی کاملاً عینی است و جنبهٔ تصادفی ندارد و رویدادهای داستان با مناسبات، ارزش‌ها و متغیرهای اجتماعی زمان نویسنده پیوند می‌یابند (بالایی، ۱۳۷۷: ۳۲۶ و صادقی محسن‌آباد، ۱۳۹۷: ۱۷۲-۱۷۱). همخوانی رخدادهای داستانی با یک دورهٔ

تاریخی خاص، ازنظر زمانمندی داستان حائز اهمیت است. بدین صورت که با انطباق رخدادهای داستان با یک دورهٔ تاریخی، این رخدادها خود مبدل به منبع اطلاعاتی می‌شوند که به‌وسیلهٔ آن‌ها می‌توان زمان و مکان داستان را مشخص کرد (همان: ۱۷۴).
طبق تعاریف بالا، می‌توان نتیجه گرفت که زمان در این داستان از نوع «زمان مشخص واقع‌گرا» است؛ چراکه اولاً مدت‌زمان رفتن از مکانی به مکان دیگر تا حدودی به‌صورت واقع‌گرا بیان شده است و ثانیاً نشانه‌های زمانی، عینی و محسوس است. اگرچه در زمان داستان ابهاماتی وجود دارد و ناهمخوانی زمانی نیز در آن مشهود است؛ اما وجود نشانه‌های زمانی و متغیرهای اجتماعی به برطرف شدن این ابهامات، کمک می‌کند. بنابراین تلاش می‌شود با کنار هم قرار دادن نشانه‌های زمانی در داستان، برههٔ تاریخی و زمان دقیق مسافرت، مشخص شود. نشانه‌های زمانی موجود در این داستان عبارت‌اند از: «نزدیک شدن به ایام عزا و روضهٔ حرکت قافلهٔ آل‌عبا»، «در این چندسالهٔ جنگ» و «تابستان». تا اواسط داستان، هیچ خبری از زمان و نشانه‌های زمانی نیست تا اینکه «رفیق هم‌صندلی راوی»، به عبارت «در این چندسالهٔ جنگ» اشاره می‌کند. مشخصاً مراد او از جنگ، باید یکی از جنگ‌های جهانی اول یا دوم باشد؛ چراکه با توجه به تاریخ انتشار داستان (نوروز ۱۳۲۴)، جنگ موردنظر باید مربوط به قبل از این تاریخ باشد. به نظر می‌رسد آخرین جنگی که قبل از جنگ جهانی اول، دولت و ملت ایران درگیر آن بوده‌اند، مربوط به اوایل قرن بیستم، در جریان کودتای محمدعلی‌شاه قاجار و نقض فرمان مشروطیت و اشغال ایران توسط روس‌ها و انگلیس‌ها باشد (هوشنگ‌مهدوی، ۱۳۸۳: ۳۳۴-۳۳۱). جنگ جهانی اول نیز در سال ۱۹۱۴م آغاز و در سال ۱۹۱۸م پایان یافته‌است. این تاریخ در تقویم شمسی بین سال‌های ۱۲۹۳ تا ۱۲۹۷ بوده‌است (همان: ۳۵۲-۳۴۲) با آغاز جنگ جهانی اول، انگلیس و روس به همراه ارتش‌های نظامی خود، چند دستگاه کامیون و اتومبیل وارد ایران کردند که همین امر، مقدمهٔ حمل‌ونقل ماشینی در راه‌های ایران شد (نوربخش، ۱۳۸۱: ۲۱۷۶). همچنین تعداد اتومبیل سواری وارده به ایران در سال ۱۲۹۸ش (یعنی یک سال پس از پایان جنگ جهانی اول)، فقط ۹۴ دستگاه بوده‌است (همان: ۲۱۷۸). در بین سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۰۴ است که حمل مسافر، برای اولین بار بین تهران و شمیران و میان تهران و برخی از شهرستان‌ها به‌وسیلهٔ اتومبیل، اتفاق می‌افتد (همان: ۲۱۸۳) و این در حالی است که مسافرت در داستان مذکور به‌وسیلهٔ اتوبوس، انجام پذیرفته‌است. پس با این حساب، منظور از عبارت «این چندسالهٔ جنگ»، نمی‌تواند جنگ اشغال ایران توسط روس‌ها و جنگ جهانی اول باشد و می‌توان اطمینان پیدا کرد که مراد از جنگ، جنگ جهانی دوم است. در لابه‌لای داستان نیز نشانه‌هایی وجود دارد که این مدعا را بهتر ثابت می‌کند.

جنگ جهانی دوم در ۱۲ شهریور ۱۳۱۸ آغاز و در ۱۸ اردیبهشت ۱۳۲۴ با شکست و تسلیم کشور آلمان به پایان می‌رسد (هوشنگ‌مهدوی، ۱۳۸۳: ۴۲۰-۳۹۹). در بخشی از داستان ، راوی از زبان «کل‌محمدولی» نقل‌می‌کند که پسرش تیفوس گرفته بود و با خوردن آب تربت شفا یافته‌است: «همین کل‌محمدولی تعریف می‌کرد پسرک جوانش، پارسال پس از سیزده روز که در تب تیفوس می‌سوخته‌است با یک قطره از آب همین تربت که توی گلویش ریخته بودند، شفا یافته بود» (آل‌احمد، ۱۳۸۳: ۵۸). بنا به روایت تاریخ، عامل شیوع گستردهٔ این بیماری در ایران، ورود سربازان لهستانی در جنگ جهانی دوم به خاک این کشور بوده‌است. اولین گروه از این سربازان، در ۲۱ مرداد ۱۳۲۰، وارد خاک ایران می‌شوند که بسیاری از آنان، به انواع بیماری‌های مسری مبتلا بودند و روزانه صد نفر از آنان، به بیماری تیفوس مبتلا می‌شدند (مهدی‌نیا، ۱۳۷۱: ۵۶۲). اوج این بیماری در ایران، در ماه‌های آبان و آذر سال ۱۳۲۱ گزارش شده‌است و قبل از آن، شیوع تیفوس با این گستردگی در ایران، سابقه نداشته‌است. به‌طوری که فقط در تهران، ماهانه هزار نفر بر اثر این بیماری جان می‌باختند (تبرائیان، ۱۳۷۱: ۵۰۴).

همچنین در بخش دیگری از داستان، «رفیق هم‌صندلی راوی» به کمبود ارزاق و تورم شدید در بازار اشاره می‌کند: «می‌گفت: در این چندسالهٔ جنگ، جلوی چشم خودم بود که شاگرد تاجرها و دلال‌های ته بازار هرکدام میلیونر شدند» (آل‌احمد، ۱۳۸۳: ۵۵). در سال‌های جنگ جهانی دوم وضعیت اقتصادی ایران بسیار اسفناک گزارش شده‌است. تورم، افزایش قیمت‌ها، به وجود آمدن بازار سیاه، کمبود ارزاق و قحطی، که نتیجهٔ حضور ارتش‌های بیگانه در ایران بود (هوشنگ‌مهدوی، ۱۳۸۳: ۴۱۵). چنانچه در متن داستان نیز اشاره شده‌است، میلیونر شدن آن هم در زمانی که خود گوینده تا دو سال پیش بیست‌وپنج قران مزد می‌گرفته، حکایت از تورم شدید در بازار دارد. جلال آل‌احمد به همین دو نشانهٔ ذکرشده در زندگی‌نامه‌اش اشاره کرده‌است:

«جنگ دوم بین‌الملل که برای ما کشتار را نداشت و خرابی و بمباران را. اما قحطی را داشت و تیفوس را و هرج‌ومرج را و حضور آزاردهندهٔ قوای اشغال‌کننده را» (آل‌احمد، ۱۳۸۶: ۶۰).

نشانهٔ زمانی دیگر، اشاره به «نزدیکی ایام عزا و روضهٔ حرکت قافلهٔ آل‌عبا» است: «آخوند ده که به مناسبت نزدیکی ایام عزا تازه از شهر رسیده بود و تازه‌نفس بود، با آه و سوز روضهٔ حرکت قافلهٔ آل‌عبا را می‌خواند» (آل‌احمد، ۱۳۸۳: ۵۲). از این نکته می‌توان استنباط کرد که مسافرت در ماه ذی‌حجه و احتمالاً در اوایل آن اتفاق افتاده، چراکه امام حسین(ع) به همراه اهل بیتش در روز هشتم ذی‌حجه از مکه به‌سوی کوفه حرکت کرده‌است. همان روزی که مسلم بن عقیل در کوفه قیام کرده بود (طبری، ۱۳۷۴: ۲۹۶۲). با استناد به اشارهٔ بعدی راوی در حرم زیارتی، می‌توان اطمینان پیدا کرد که مسافرت در ابتدای ماه ذی‌حجه اتفاق افتاده؛ چراکه به عبارت پایان ماه و کُر کردن حرم، اشاره می‌شود: «هنوز وقت داریم و امید آن دارم که در آخر همین ماه که در حرم را برای کُر کردن خواهند بست، بتوانم از خدام حرم چیزی دربیاورم» (آل‌احمد، ۱۳۸۳: ۵۸) در *لغت‌نامهٔ دهخدا*، کُر دادن به معنای با آب کُر تطهیر کردن آمده‌است (دهخدا: ذیل مدخل) در آستانهٔ ماه محرم (پایان ذی‌حجه) حرم امام حسین(ع) با آب و گلاب شست‌وشو داده می‌شود (ر.ک: تابناک، ۲۴ تیر ۱۴۰۲: کد خبر ۱۱۸۳۳۳۹). از سوی دیگر براساس گزارش برخی از سفرنامه‌نویسان، زائران ایرانی که برای سفر به کربلا به‌صورت گروهی و با کاروان مسافرت می‌کردند، ازنظر انتخاب زمان دو نکته را در نظر می‌گرفتند: یکی فصل سرما و دیگری برداشت محصول. بنابراین بیشتر سفرها معمولاً در پاییز انجام می‌گرفت که کار کشاورزی در ایران کم، و هوای عراق مساعدتر می‌شد. با همهٔ این‌ها، بیشترین سفرها، در ایام زیارت مانند محرم و صفر و اعیاد صورت می‌گرفت. هر پنج سفر همین کتاب (*پنج سفرنامه*)، در ماه‌های ذی‌حجه و محرم و صفر اتفاق افتاده‌است (طاووسی، ۱۳۹۳: ۲۸–۲۷). پس مسلم می‌شود که سفر مذکور، در ماه ذی‌حجه صورت گرفته‌است؛ اما ماه ذی‌حجهٔ کدام سال؟ با توجه به تاریخ انتشار داستان، ماه ذی‌حجه در سال ۱۳۲۴ مصادف با ماه آبان و آذر بوده‌است، یعنی بعد از انتشار داستان. پس سال سفر نمی‌تواند ذی‌حجهٔ سال ۱۳۲۴ باشد. همچنین از عبارت «در این چندسالهٔ جنگ» و تاریخ پایان جنگ جهانی دوم (اردیبهشت ۱۳۲۴)، می‌توان استنباط کرد که مدت‌زمان زیادی از آغاز جنگ گذشته، اما هنوز پایان نیافته‌است. با مدنظر قرار دادن تاریخ ورود سربازان لهستانی در سال ۱۳۲۰ به ایران، شیوع تیفوس و اوج آن در آبان و آذر ۱۳۲۱ در تهران و روایت «کل‌محمدولی» از تیفوس گرفتن پسرش در سال پیش از مسافرت، ما را به این نکته رهنمون می‌سازد که سفر باید در ذی‌حجهٔ سال ۱۳۲۲ش، اتفاق افتاده‌باشد. در سفرنامهٔ صلواتی، که در صفر سال ۱۳۶۵ق، مصادف با دی‌ماه ۱۳۲۴ (یعنی بعد از پایان جنگ جهانی دوم و پس از انتشار داستان زیارت) نگاشته شده، آمده‌است که پس از مدت‌ها که راه عتبات بسته بود، (احتمالاً به‌خاطر شدت جنگ جهانی در منطقه یا اختلاف بین دولت عراق و ایران) مفتوح شده‌است (همان: ۴۱۴). «عمادزاده» نیز در سفرنامه‌اش به حضور در مراسم اربعین سال ۱۳۶۳ق مصادف با بهمن‌ماه ۱۳۲۲، اشاره کرده‌است (عمادزاه، ۱۴۰۲: ۲۲). پس با مبنا قرار دادن گزارش این دو سفرنامه، می‌توان نتیجه گرفت که راه عتبات در بازهٔ زمانی بین این دو سفرنامه، یعنی از صفر سال ۱۳۶۳ تا صفر سال ۱۳۶۵، بسته بوده‌است و درنتیجه، یا باید زمان سفر در این داستان را همان ذی‌حجهٔ سال ۱۳۶۲ (مصادف با آذر و دی‌ماه ۱۳۲۲)، در نظر بگیریم که با تاریخ یک سال پس از شیوع گستردهٔ تیفوس، همخوانی دارد و یا در غیر این صورت، باید به یک ناهمخوانی زمانی قائل باشیم که سفر را در بازهٔ زمانی‌ای روایت می‌کند که راه عتبات بسته بوده‌است.

۷. ناهمخوانی زمانی

ذی‌حجه در سال ۱۳۲۲ش، مصادف با ماه آذر و دی بوده‌است که ما آن را به‌عنوان تاریخ این سفر، در نظر گرفته‌ایم. با توجه به این نکته، در متن داستان، یک «ناهمخوانی زمانی» وجود دارد که از دید آل‌احمد پنهان مانده‌است و آن اینکه، او در داستان و در طول مسیر راه، به گرمای هوا و فصل تابستان اشاره می‌کند: «هنوز آفتاب پهن بود و قهوه‌خانه که رو به مغرب داشت، مسافران و مشتریان را در زیر یک سقف حصیری که رویش پوشال ریخته بودند، از سوزش آفتاب تابستان حفظ می‌کرد» (آل‌احمد، ۱۳۸۳: ۵۲–۵۱). حتی اگر تاریخ اشاره‌شده را تاریخ دقیقی ندانیم، در طول سال‌های جنگ جهانی دوم (۱۳۲۴– ۱۳۱۸)، ماه‌های ذی‌حجه و محرم مقارن با ماه‌های آبان تا بهمن بوده‌است. «ناهمخوانی زمانی اصطلاحی ادبی است که برای اشاره به شیء یا فرد و یا

رفتاری که با زمان وقوع اثر تطابق ندارد، به کار می‌رود. مثلاً ساعتی که در نمایشنامهٔ جولیوس سزار شکسپیر به صدا درمی‌آید، نمونه‌ای از ناهمخوانی زمانی است. زیرا وقایع این نمایشنامه زمانی اتفاق می‌افتد که هنوز ساعت اختراع نشده‌بود» (لاج و دیگران، ۱۳۹۹: ۳۴-۳۳).

۸. نتیجه‌گیری

داستان «زیارت» یک داستان روایی کوتاه است. هنگامی که در یک داستان روایی توصیف فضا غالب باشد، درون‌مایهٔ آن تک‌بعدی می‌شود و ازاین‌رو اتفاقات زیادی در داستان نمی‌افتد؛ چراکه نویسنده اهتمام خود را در توصیف فضاهای گوناگون به کار گرفته و این امر می‌تواند در داستان کوتاه تشدید هم بشود؛ چون در داستان کوتاه مجال سخن گفتن اندک است و همین نیز صرف توصیف فضا می‌شود و مجال زیادی برای بروز اتفاقات گوناگون نمی‌ماند. از طرفی نیز توصیف بیش‌ازحد فضا باعث می‌شود که زمان جایگاه ویژهٔ خود را از دست بدهد و این امر به‌نوبهٔ خود باعث گسست زمانی و برهم‌خوردن یکپارچگی زمان می‌شود. زبان روایت در داستان زیارت نیز تک‌بعدی است و عمدتاً روی توصیف فضا و مکان تأکید دارد و همین امر باعث شده‌است که مقولهٔ زمان از عنصر مکان، مبهم‌تر و عقب‌تر بماند، و همان‌گونه که مشاهده می‌شود نشانه‌های مکانی در مقایسه با نشانه‌های زمانی از بسامد بالایی برخوردارند. همچنین نشانه‌های مکانی بسیار واضح‌تر از نشانه‌های زمانی هستند و در بیشتر موارد، نیاز چندانی به طول و تفسیر ندارند و از روی نشانه‌ها و قرائن موجود، می‌توان به مکان‌های مشخص واقع‌گرا رسید؛ درحالی‌که زمان نسبت به مکان ابهام بیشتری دارد و حتی با وجود نشانه‌های زمانی به‌طور قاطع نمی‌توان به یک زمان مشخص واقع‌گرا رسید. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که آل‌احمد در این داستان با تأکید بر توصیف مکان که شامل توصیف حرم و بارگاه زیارتی، و شهری که به زیارت آن می‌رود و توصیف راه‌ها و قهوه‌خانه‌های بین‌راهی، از روایت زمان در یک اثر رئالیستی غافل مانده و حتی گسست زمانی باعث ایجاد ناهمخوانی زمانی نیز شده‌است.

منابع

آل‌احمد، جلال (۱۳۸۳). *زیارت (مجموعه داستان‌های مذهبی)*، چاپ اول، گزینش و ویرایش منوچهر علی‌پور، تهران: تیرگان.

آل‌احمد، جلال (۱۳۸۶). *یک چاه و دو چاله و مثلا شرح احوالات*، چاپ اول، تهران: مجید (به‌سخن).

آل‌طعمه، سلمان‌هادی (۱۳۷۸). *کربلا و حرم‌های مطهر*، چاپ اول، ترجمهٔ حسین صابری، اصفهان: مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه.

احمدی، بابک (۱۳۸۹). *ساختار و تأویل متن*، جلد اول، چاپ دوازدهم، تهران: مرکز.

ابن‌قولویه، جعفر بن محمد (۱۳۹۲). *کامل‌الزیارات*، چاپ هشتم، ترجمهٔ محمدجواد ذهنی تهرانی، تهران: پیام حق.

ابوت، اچ پورتر (۱۳۹۷). *سواد روایت*، چاپ اول، ترجمهٔ رویا آذرپور و نیما م.اشرفی، تهران: اطراف.

اسکولز، رابرت (۱۴۰۱). *عناصر داستان*، چاپ اول، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

باختین، میخائیل (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه‌ای (جستارهایی دربارهٔ رمان)*، چاپ اول، ترجمهٔ رویا آذرپور، تهران: نی.

بالایی، کریستف (۱۳۷۷). *پیدایش رمان فارسی*، چاپ اول، مترجمان مهوش قویمی و نسرین خطاط، تهران: معین.

براهنی، رضا (۱۳۶۸). *قصه‌نویسی*، چاپ چهارم، تهران: البرز.

پاشایی، محمد و رمضانی، ابوالفضل (۱۳۹۶). «واکاوی مؤلفه‌های رئالیسم در آثار داستانی جمال‌زاده و آل‌احمد»، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*، سال ۷۰، شماره مسلسل ۲۳۵، ص. ۳۸-۱۷.

تبرائیان، صفاءالدین (۱۳۷۱). *ایران در اشغال متفقین*، چاپ اول، تهران: رسا.

جهان‌دیده، سینا (۱۳۹۱). «زمان، هویت و روایت: چگونگی زمان در روایت‌های تخیلی غرب و ایران»، *ادب‌پژوهی*، شمارهٔ ۱۹، ص. ۱۵۰-۱۲۱.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۹۰). *نقد آثار جلال آل‌احمد*، چاپ اول، تهران: خانهٔ کتاب.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۴۵). *لغت‌نامهٔ فارسی*، زیر نظر محمد معین و جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.

ذوالفقاری، حسن (۱۴۰۱). «چاووش‌نامه به‌منزلهٔ گونه‌ای مذهبی در ادب فارسی»، فصلنامهٔ *مطالعات ادبیات شیعی*، سال اول، شمارهٔ اول، ص۴۶-۱۱.

صادقی محسن‌آباد، هاشم (۱۳۹۷). «پیوستار مکانی-زمانی و سهم آن در عینیت روایی نخستین رمان‌های فارسی»، *ادبیات فارسی معاصر*، سال هشتم، شماره اول، ص. ۱۷۷-۱۵۷.

طاووسی، سید خلیل (۱۳۹۳). *پنج سفرنامه یا سفر به اقلیم عشق*، چاپ اول، قم: مجمع ذخائر اسلامی.

طباطبایی اردکانی، سید محمود (۱۳۸۱). *فرهنگ عامهٔ اردکان*، چاپ اول، تهران: بی‌نا.

طبری، محمد بن جریر (۱۳۷۴). *تاریخ‌الرسل و الملوک*، جلد هفتم، چاپ چهارم، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران: اساطیر.

عزیزی‌فرد، عبدالرضا و دیگران (۱۳۹۹). «تحلیلی بر نقش سیاست‌های دولت و مجاورت بازار بر تغییرات کاربردی و زوال محله‌های شهری (مطالعهٔ موردی: محلهٔ سیروس شهر تهران)»، دوفصلنامهٔ *جغرافیای اجتماعی شهری*، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲، پیاپی ۱۷، ص. ۲۵۹-۲۳۹.

عمادزاده، حسین (۱۴۰۲). *سفرنامهٔ مکه و عتبات عالیات*، چاپ اول، تصحیح علی‌اکبر صفری، قم: دانش حوزه.

غلامی جلیسه، مجید (۱۳۹۹). *چاووشی‌خوانی*، چاپ اول، تهران: پرنده.

فلاحت، محمدصادق (۱۳۸۵). «مفهوم حس مکان و عوامل شکل‌دهندهٔ آن»، نشریهٔ *هنرهای زیبا*، شمارهٔ۲۶، ص. ۶۶-۵۷.

کورت، وسلی (۱۳۹۱). *زمان و مکان در داستان مدرن*، چاپ اول، ترجمهٔ فرناز گنجی و محمدباقر اسماعیل‌پور، تهران: آوند دانش.

لاج، دیوید و دیگران (۱۳۹۹). نظریه‌های رمان (از رئالیسم تا پسامدرنیسم)، چاپ چهارم، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

مسعودی، عباس (۱۳۹۵). *سه روز در مشهد (۱۳۱۱خورشیدی) یادداشت‌های مسافرت عباس مسعودی*، چاپ اول، گردآورنده سید مهدی سیدقطبی، مشهد: انصار.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۴الف). *ادبیات داستانی*، چاپ هفتم، تهران: سخن.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۴ب). *عناصر داستان*، چاپ نهم، تهران: سخن.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰). *صد سال داستان‌نویسی ایران*، جلد اول و دوم با تجدید نظر کلی، چاپ دوم، تهران: چشمه.

مهدی‌نیا، جعفر (۱۳۷۱). *زندگی سیاسی محمدعلی فروغی*، چاپ اول، تهران: پانوس.

نبی‌لو، علیرضا (۱۳۸۹). «بررسی و تحلیل عناصر داستانی *فرائدالملوک*»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی* (علمی-پژوهشی) دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی-دانشگاه اصفهان، سال دوم، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۳، پیاپی ۷، ص. ۱۱۶-۹۷.

نوربخش، مسعود (۱۳۸۱). *تهران به روایت تاریخ (از سلطنت احمدشاه تا انقراض قاجاریه)*، جلد چهارم، چاپ اول، تهران: نشر علم.

هاشمی، علیرضا (۱۳۸۷). *سفرهای زیارتی در فرهنگ مردم*، چاپ اول، تهران: مشعر.

هوشنگ‌مهدوی، عبدالرضا (۱۳۸۳). *تاریخ روابط خارجی ایران (از ابتدای دوران صفویه تا پایان جنگ جهانی دوم)*، چاپ نهم، تهران: امیر کبیر.

یوسفی، رؤیا (۱۳۸۰). *داستان‌هایی از زمین کربلا*، چاپ اول، قم: مهدی‌یار.

References:

Abbott, H. Porter (2018). *Savăd-e Revăyat (Narrative Literacy).* 1st ed. tr. Ro'yā Āzarpur and Nimā M. Ašrafi. Tehran: Atrāf. [In Persian].

Ahmadi, Bābak (2010). *Sāxtār va ta'vil-e matn (Structure and interpretation of the text).* vol. 1. 12th ed.. Tehran: Markaz. [In Persian].

Āl-e Ahmad, Jalāl (2004). *Ziyārat (collection of religious stories). (Pilgrimage).* 1st ed. ed. Manučehr Alipur. Tehran: Tirgān. [In Persian].

Āl-e Ahmad, Jalāl (2007). *Yek čāh va do čāle (One Well and Two Holes)* 1st ed. Tehran: Majid. [In Persian].

Āl-e Ta'me, Salmān Hādi (1999). *Karbalā va haram-hāye motahhar (Karbala and the Holy Shrines).* 1st edition. tr. Hoseyn Sāberi. Isfahan: Qā'emiyye Computer Research Center. [In Arabic].

Azizifard, Abdolrezā et al. (2019). Tahlili bar naqš-e siyāsat-hāye dowlat va mojāverat-e bāzār bar taqyirāt-e kārkardi va zavāl-e mahalle-hāye šahri (An analysis of the role of government policies and market proximity on functional changes and decline of urban neighborhoods. *Dofaslnāmeye Joqrāfiyāye Ejtemā'iye Šahri. (Bi-Quarterly Urban Social Geography)*. vol. 7. Issue 2. Serial 17. pp. 239-259. [In Persian].

Bakhtin, Mikhail (2008). *Taxayyol-e mokāleme'ī (jostār-hāyi darbāreye roman) (Conversational Imagination (Essays on the Novel)).* tr. Ro'yā Ăzarpur. Tehran: Ney. [In Persian].

Barāheni, Rezā (1989). *Qesse-nevisi (Story Writing).* 4th ed. Tehran: Alborz. [In Persian].

Bolly, Christophe (1998). *The Genesis of the Persian Novel.* 1st ed. tr. Mahvaš Qowmi and Nasrin Xattāt. Tehran: Mo'in. [In Persian].

Dastqeyb, Abdol-Ali (2011). Naqd-e āsār-e Jalāl-e Āl-e Ahmad (Critique of Jalāl Al-e Ahmad's works). 1st ed. Tehran: Xaneye Ketāb. [In Persian].

Dehxodā, Ali-Akbar (1966). *Loqat-nāmeye Dehxodā zir-e nazar-e Mohammad Mo'in va Ja'far Šahidi (Persian Dictionary. under the supervision of Mohammad Moin and Jafar Šahidi*). Tehran: University of Tehran. [In Persian].

Emādzāde, Hoseyn (2023). *Safarnāmeye Makke va Atabāt-e āliyāt (Travelogue of Mecca and the Holy Shrines)*. Ali Akbar Safari. Qom: Daneš Howze. [In Persian].

Falāhat, Mohammad Sādeq (2006). Mafhum-e Hess-e Makān va 'Avāmel-e Šekl-dahande-ye Ān (the concept of sense of place and its shaping factors*). Našriye-ye Honar-hā-ye Zibā (Fine Arts Journal)*. Issue 26. pp. 57-66. [In Persian].

Hāšemi, Alirezā (2008). *Safar-hāye ziyārat dar farhang-e mardom (Pilgrimages in People's Culture).* Tehran: Maš'ar. [In Persian].

Hušang Mahdavi, Abdolrezā (2004). *Tārix-e ravābet-e xāreji-ye Irān (History of Iran's Foreign Relations (From the Beginning of the Safavid Era to the End of World War II)).* 9th edition. Tehran: Amir Kabir. [In Persian].

Ibn Qoluye, Ja'far ibn Mohammad (2013). *Kāmel al-Ziyārāt (Complete Pilgrimages).* 8th edition. tr. Mohammad Javād Zehni Tehrani. Tehran: Payam Al-Haqq. [In arabic].

Jahāndide, Sinā (2012). Zamān. hoviyyat va revāyat: čegunegiye fahm-e zamān dar revāyat-hāye taxayyoliye qarb va Irān (Time. Identity. and Narrative: The Nature of Time in the Fictional Narratives of the West and Iran*). Literary Studies*. Issue 19. pp. 121-150. [In Persian].

Kurt, Wesley (2012). *Zamān va makān dar dāstān-e modern (Time and Place in Modern Fiction).* first edition. tr. Farnāz Ganji and Mohammad Bāqer Esmā'ilpur. Tehran: Āvand-e Dāneš. [In English].

Lodge, David et al. (2019). *Nazariyye-hāye roman, az re'ālism tā pasā-modernism (Theories of the Novel (From Realism to Postmodernism)).* 4th edition. tr. Hosein Pāyande. Tehran: Nilufar. [In Persian].

Mas'udi, Abbās (2016). *Se ruz dar Mašhad (Three Days in Mashhad (1311 solar year)).* ed. Seyyed Mahdi Seyyed Qotbi. Mashhad: Ansār. [In Persian].

Mahdiniyā, Ja'far (1992). *Zendagi-ye siyāsi-ye Mohammad Ali Foruqi (The Political Life of Mohammad Ali Foroughi).* first edition. Tehran: Pānus. [In Persian].

Mir-Ābedini, Hasan (2002). Sad sāl dāstān-nevisi-ye Irān (One Hundred Years of Iranian Fiction Writing). vol. 1&2 with General Revision. 2nd ed.. Tehran: Češme. [In Persian].

Mirsādeqi, Jamāl (2015). *Anāsor-e dāstān (Elements of Story).* 9th edition. Tehran: Soxan. [In Persian].

Mirsādeqi, Jamāl (2015). *Dāstānhā-ye xiyāli (Fiction Stories).* 7th edition. Tehran: Soxan. [In Persian].

Nabilu, Alirezā (2010). Barrasi va tahlil-e anāsor-e dāstāni-ye Farā'ed al-Suluk (Investigation and Analysis of the Fictional Elements of Fara'id al-Suluk). *Persian Language and Literature Studies (Scientific-Research).* Faculty of Literature and Humanities-University of Isfahan. second year. new term. issue 3. serial 7. pp. 116-97. [In Persian].

Nurbaxš, Mas'ud (2002). *Tehrān be revāyat-e tārix (Tehran as narrated by history) (from the reign of Ahmad Shah to the extinction of the Qajar dynasty).* vol. 4. first edition. Tehran: Elm Publishing. [In Persian].

Pāšā'i, Mohammad and Ramezāni. Abolfazl (2017). Vākāvi-ye mo'allefe-hāye re'ālism dar āsār-e dāstāniye Jamālzāde va Āl-e Ahmad (Analysis of the Elements of Realism in the Fictional Works of Jamalzadeh and Al-Ahmad). *Persian Language and Literature (former publication of the Faculty of Literature. University of Tabriz).* serial number 235. pp. 17-38. [In Persian].

Qolāmi Jalise, Majid (2019). Čāvuši-xāni (Chavoshi Recitation). 1st ed. Tehran: Parande. [In Persian].

Rāmin, Zohre & Javaniyan Hasanzade. Mohammadrezā (2016). Barrasi-ye mafāhim-e peyvastār-e zamāni-makāni va čand-zabāni dar namāyešnāmeye Mard-e yaxi mi-āyad (Examining Spatio-temporal Continuity and Multilingualism in the Play 'The Iceman Comes). *Pazhžuheš-e Adabiyyāt-e Mo'āser (Contemporary Literature Research).* vol. 21 (2). pp. 245-263. [In Persian].

Sādeqi Mohsenābād, Hāšem (2018). Peyvastār-e makāni-zamāni va sahm-e ān dar 'eyniyyat-e revāyi-e naxostin roman-hāye Fārsi (Spatio-temporal Continuity and Its Contribution to the Narrative Objectivity of the First Persian Novels). *Adabiyyāt-e Fārsi-ye Mo'āser (Contemporary Persian Literature).* Year 8. Issue 1. pp. 157-177. [In Persian].

Scholes, Robert (2022) *Anāsor-e dāstān* (*Elements of Fiction).* tr. Farzāne Tāheri. Tehran: Markaz. [In Persian].

Tabari, Mohammad ibn Jarir (1995) *Tārix al-rusul va al-muluk (History of the Messengers and the Kings).* vol. 7. 4th ed. tr. Abul-Qāsem Pāyande. Tehran: Asātir. [In Arabic].

Tabātabāyi Ardakāni, Seyyed Mahmud (2002) *Farhang-e ʾāmmeye Ardakān (Ardakan Folklore).* 1st ed. Tehran: Bina. [In Persian].

Tabrāʾiyān, Safāʾ al-Din (1992) *Irān dar ešqāl-e mottafeqin (Iran under Allied occupation).* 1st ed. Tehran: Rasā. [In Persian].

Tāvusi, Seyyed Xalil (2014) *Panj safarnāme yā safar be eqlim-e ʾešq (Five Travelogues or Journey to the Land of Love).* 1st ed. Qom: Islamic Collection. [In Persian].

Yusefi, Roʾyā (2002) *Dāstān-hāyi az zamin-e Karbalā (Stories from the Land of Karbala).* 1st ed. Qom: Mahdiyār. [In Persian].

Zolfaqāri, Hasan (2022) Čāvušnāme be manzeleye gune-ʾi mazhabi dar adab-e Fārsi (Chavushnameh as a Religious Genre in Persian Literature). *Quarterly of Shiite Literature Studies*. Year 1. Issue 1. pp. 11-46. [In Persian].

Persian Language and Literature

Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz

Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

Fusion of Horizons in the Novel *Island of Bewilderment*: A Reflection Based on Gadamer's Theory

Faezeh Arab yousefabadi

Associate Professor of Persian language and literature from Letters & humanities faculty of University of Zabol, Zabol, Iran.
E-mail: famoarab@uoz.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.66704.3785

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 11 April 2025
Received in revised form 26 Mey 2025
Accepted 14 July 2025
Published online 22 July 2025

Keywords:
Island of Bewilderment, Simin Daneshvar, Gadamer, fusion of horizons, hermeneutic dialogue, pre-understanding.

ABSTRACT

The novel *Island of Bewilderment* by Simin Daneshvar, through its multilayered narrative, portrays the narrative experiences of characters amid the social, cultural, and historical challenges of contemporary Iran. This work, by emphasizing character interactions and their reflection on beliefs, creates a space for contemplating the process of human understanding and the transformation of consciousness. This study aims to analyze how the concepts of pre-understanding, hermeneutic dialogue, and fusion of horizons are represented in the novel's narrative structure and character development, drawing on Hans-Georg Gadamer's hermeneutic theory. Employing a qualitative method, the research meticulously analyzes the narrative content, dialogues, and historical contexts to explore the application of Gadamerian concepts within the text. The findings reveal that characters, particularly Hasti, engage in interpretive processes through interactions with others and encounters with diverse perspectives. This process, shaped by dialogues between characters holding traditional and modern beliefs, leads to a reevaluation of pre-understandings and ultimately to a fusion of horizons. This fusion, understood as the blending of differing viewpoints to create new understanding, manifests in the intellectual and emotional transformation of the characters. Consequently, Island of Bewilderment emerges not only as a literary work but also as a hermeneutic space for mutual understanding and the reconstruction of human consciousness. By depicting the tension between tradition and modernity, rationality and mysticism, and individuality and collectivity, the novel serves as a mirror of Iran's cultural and historical dialogue on the cusp of social transformations.

Cite this article: Arab yousefabadi, F. (2025). Fusion of Horizons in the Novel *Island of Bewilderment*: A Reflection Based on Gadamer's Theory. *Persian Language and Literature*, 78 (251), 250-265.
http://doi.org/10.22034/perlit.2025.66704.3785

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Employing a non-linear and dialogue-driven narrative, Jazireh-ye Sargardāni (Island of Bewilderment) reflects the tensions between tradition and modernity, rationality and mysticism, and individuality and collectivity in 1970s Iran. In this novel, Daneshvar transcends monophonic narrative structures, creating a space wherein characters, through multi-layered dialogues, engage in a re-evaluation of their beliefs and presuppositions. This characteristic renders the novel analyzable as a hermeneutic laboratory. Gadamer's theory, with its emphasis on the dynamism of understanding as a dialectical process situated within history and language, offers an effective framework for examining this work. Accordingly, the central research question is: "How are the key concepts of Gadamer's hermeneutics represented in the narrative structure and characterization of Jazireh-ye Sargardāni?"

Literature Review and Methodology

The existing body of research on Jazireh-ye Sargardāni predominantly focuses on sociological analyses, existential psychology, and feminist studies. For instance, Daryānavard et al. (1402/2023-2024) have examined the crisis of female identity in the confrontation between tradition and modernity, while Morādi (1400/2021-2022) has analyzed the characters' state of bewilderment based on the theories of Irvin Yalom. Furthermore, studies such as Abdāli et al. (1400/2021-2022) have emphasized the reinterpretation of classical poetry within the novel. However, despite the richness of previous studies, a significant research gap exists concerning the application of hermeneutic theories—particularly Gadamer's philosophy. The present article, by addressing this lacuna, not only offers a novel interpretation of the novel but also strengthens the nexus between literature and philosophy within Iranian studies. Employing a qualitative approach and the method of textual content analysis, this research investigates the correspondence between Gadamerian concepts and the narrative elements of Jazireh-ye Sargardāni. Data have been extracted through a meticulous examination of dialogues, monologues, and the historical-cultural contexts of the novel. The research hypothesis posits that Daneshvar's novel, through its representation of hermeneutic concepts, provides a framework for the experience of interpretation and the transformation of consciousness. Drawing upon Gadamer's primary texts—such as *Truth and Method*—and relevant scholarly works, this analysis examines three components: preconception (Vorurteil/pre-understanding), dialogue, and the fusion of horizons in the characters' interactions.

Conclusion

The findings indicate that the novel's characters—particularly Hasti—operate within the framework of their pre-existing cultural and ideological learned structures. For example, Salim, informed by mystical pre-understandings, perceives the material world as a veil obscuring truth, whereas Morād, relying on Marxist doctrines, attributes social crises to despotism. These preconceptions are challenged within the characters' dialogues. Two types of dialogue were identified in the novel: 1) confrontational dialogues that culminate in an impasse (such as the dispute between Salim and Hasti regarding Marxism), and 2) authentic dialogues that lead to a fusion of horizons (such as the final dialogue between Hasti and Salim). The process of fusion, particularly evident in the character of Hasti, manifests as an intellectual transformation; she transitions from a simplistic opposition to tradition towards a selective and multi-layered understanding, thereby embracing aspects of spirituality and tradition while maintaining critical rationality. Consequently, Jazireh-ye Sargardāni is not merely a literary narrative but a hermeneutic space for the reconstruction of human consciousness. By depicting the dialectic of tradition and modernity, the novel invites the reader to participate in the

process of understanding, demonstrating that truth is engendered through reciprocal discourses and the fusion of intellectual horizons. This research provides a model for analyzing literary texts through philosophical approaches and constitutes a step towards elucidating the indissoluble link between literature and hermeneutics.

Keywords: *Island of Bewilderment*, Simin Daneshvar, Hans-Georg Gadamer, Philosophical Hermeneutics, Fusion of Horizons, Hermeneutic Dialogue, Preconception (Pre-understanding), Narrative Analysis.

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

امتزاج افق‌ها در رمان جزیرهٔ سرگردانی: تأملی بر بنیاد نظریه گادامر

فائزه عرب یوسف‌آبادی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل، زابل، ایران. رایانامه: famoarab@uoz.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.66704.3785

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۲۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱

کلیدواژه‌ها:
جزیرهٔ سرگردانی، سیمین دانشور، گادامر، امتزاج افق‌ها، گفت‌وگوی هرمنوتیکی، پیش‌بینی.

چکیده

رمان *جزیرهٔ سرگردانی* نوشتهٔ سیمین دانشور، با روایتی چندلایه، تجربه‌های روایی شخصیت‌ها را در بستر چالش‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی ایران معاصر بازتاب می‌دهد. این اثر با تمرکز بر تعاملات شخصیت‌ها و بازاندیشی در باورهایشان، فضایی برای تأمل در فرایند فهم انسانی و تحول آگاهی فراهم می‌کند. پژوهش حاضر با هدف تحلیل چگونگی بازنمایی مفاهیم پیش‌بینی، گفت‌وگوی هرمنوتیکی و امتزاج افق‌ها در ساختار روایی و شخصیت‌پردازی رمان، براساس نظریه هرمنوتیکی هانس-گئورگ گادامر انجام شده‌است. روش تحقیق کیفی است و با تحلیل محتوای دقیق روایت، گفتگوها و زمینه‌های تاریخی، کارکرد مفاهیم گادامری در متن بررسی شده‌است. یافته‌ها نشان می‌دهد که شخصیت‌ها، به‌ویژه «هستی»، از طریق تعامل با دیگران و مواجهه با دیدگاه‌های متفاوت، وارد فرایند تأویل می‌شوند. این فرایند که از گفت‌وگوهای میان شخصیت‌ها با باورهای سنتی و مدرن شکل می‌گیرد، به بازاندیشی در پیش‌بینی‌ها و درنهایت به امتزاج افق‌ها می‌انجامد. این امتزاج، به معنای آمیختگی دیدگاه‌های متفاوت و خلق فهمی نوین، در تحول فکری و عاطفی شخصیت‌ها نمود می‌یابد. درنتیجه، *جزیرهٔ سرگردانی* هم به‌عنوان اثری ادبی و هم به‌عنوان فضایی هرمنوتیکی برای فهم متقابل و بازسازی آگاهی انسانی قابل‌توجه است. این رمان، با نمایش کشاکش میان سنت و مدرنیته، عقلانیت و عرفان، و فردیت و جمع، آیینه‌ای از گفت‌وگوی فرهنگی و تاریخی ایران در آستانهٔ تحولات اجتماعی است.

استناد: عرب یوسف‌آبادی، فائزه. (۱۴۰۴). امتزاج افق‌ها در رمان جزیرهٔ سرگردانی: تأملی بر بنیاد نظریه گادامر. *زبان و ادب فارسی*، ۷۸ (۲۵۱)، ۲۶۵-۲۵۰.
http://doi.org/10.22034/perlit.2025.66704.3785

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

رمان *جزیرهٔ سرگردانی* نوشتهٔ سیمین دانشور، اثری برجسته در ادبیات معاصر فارسی است که با روایتی چندلایه و پیچیده، تجربه‌های روایی شخصیت‌ها را در بستری از چالش‌های اجتماعی و فرهنگی ایران معاصر بازتاب می‌دهد. این رمان، با فاصله‌گیری از سنت‌های روایی تک‌صدا و خطی، فضایی چندآوا خلق می‌کند که در آن، تعاملات فکری و عاطفی شخصیت‌ها به تأمل در مسائل بنیادین هویت، باور و جایگاه انسان در جهان می‌انجامد. سبک روایی دانشور که از ساختارهای سنتی گذر کرده و به بازنمایی لایه‌های عمیق آگاهی و تردیدهای انسانی پرداخته، این اثر را به متنی تأویلی و فلسفی تبدیل کرده‌است که فراتر از یک داستان صرف، به کاوش در فرایند فهم و تحول آگاهی انسانی می‌پردازد. *جزیرهٔ سرگردانی*، با نمایش تنش‌های میان سنت و مدرنیته، به‌عنوان آیینه‌ای از گفت‌وگوهای فرهنگی و تاریخی ایران، امکان خوانش‌های متعدد را فراهم می‌آورد و ازاین‌رو، بستری مناسب برای تحلیل‌های هرمنوتیکی است.

نظریه هرمنوتیکی هانس-گئورگ گادامر، فیلسوف برجستهٔ آلمانی، چارچوبی دقیق و کارآمد برای تحلیل این رمان ارائه می‌کند. گادامر فهم را فرایندی پویا و دیالکتیکی می‌داند که در بستر تاریخ، زبان و سنت شکل می‌گیرد. او فهم متن و جهان را نتیجهٔ تعامل میان دیدگاه‌های فرد و زمینه‌های فرهنگی و تاریخی او می‌بیند. تناسب *جزیرهٔ سرگردانی* با نظریهٔ گادامر در توانایی آن برای نمایش فرایند فهم و تأویل نهفته‌است. این رمان، با تأکید بر تعاملات شخصیت‌ها و بازاندیشی در باورهایشان، فضایی ایجاد می‌کند که در آن، معنا هم به‌صورت ثابت و ازپیش‌تعیین‌شده و هم در جریان گفت‌وگو و مواجهه با دیدگاه‌های گوناگون شکل می‌گیرد. ساختار روایی رمان که از دیالوگ‌های چندآوایی و روایت‌های غیرخطی بهره می‌برد، تجربهٔ فهم را به‌عنوان فرایندی پویا برجسته می‌سازد. شخصیت‌ها در این اثر، در چارچوبی از باورهای فرهنگی و تاریخی، به تأویل جایگاه خود و جهان پیرامونشان می‌پردازند که این امر با تأکید گادامر بر نقش سنت و تاریخ در فهم هم‌سو است. افزون بر این، تردیدهای فکری و عاطفی شخصیت‌ها که در کشاکش میان سنت و مدرنیته نمود می‌یابد، این رمان را به متنی تبدیل کرده‌است که در آن، معنای نهایی در فضای بینابینی تعاملات شکل می‌گیرد. این ویژگی‌ها، *جزیرهٔ سرگردانی* را به اثری تأویلی و چندلایه بدل می‌سازد که فراتر از روایت داستانی، به کاوش در پرسش‌های فلسفی و وجودی می‌پردازد.

پرسش اصلی پژوهش این است که مفاهیم نظریه گادامر چگونه در ساختار روایی و شخصیت‌پردازی *جزیرهٔ سرگردانی* بازنمایی شده‌اند؟

هدف پژوهش، تحلیل دقیق مفاهیم دیدگاه گادامر در متن رمان از طریق بررسی عناصر روایی و زمینه‌های فرهنگی آن است. این پژوهش، با الهام از دیدگاه گادامر، فهم رمان را فرایندی پویا می‌داند که در تعامل میان متن و خواننده شکل می‌گیرد.

روش پژوهش کیفی است و با تحلیل محتوای دقیق متن، تطابق مفاهیم گادامری با عناصر روایی بررسی شده‌است. این روش، امکان شناسایی چگونگی بازنمایی مفاهیم هرمنوتیکی را در ساختار و محتوای رمان فراهم می‌آورد و به درک عمیق‌تری از پیوندهای فلسفی و ادبی آن کمک می‌کند.

فرضیه پژوهش این است که *جزیرهٔ سرگردانی*، از طریق بازنمایی مفاهیم دیدگاه گادامر، بستری برای تجربهٔ تأویل و تحول آگاهی فراهم می‌کند. این فرضیه بر این ایده استوار است که مفاهیم هرمنوتیکی به‌صورت ضمنی در ساختار و محتوای رمان بازتاب یافته‌اند و امکان خوانشی نوین از آن را فراهم می‌کنند. پژوهش حاضر، با تمرکز بر این مفاهیم، به دنبال ارائهٔ خوانشی است که علاوه بر اینکه به تحلیل ادبی *جزیرهٔ سرگردانی* کمک کند، جایگاه آن را به‌عنوان اثری حاوی مباحث فلسفی در ادبیات معاصر فارسی تثبیت نماید و پیوند میان ادبیات و فلسفه را تقویت کند.

۲. خلاصهٔ رمان

رمان *جزیرهٔ سرگردانی* داستان زندگی عاطفی، روانی، فکری، خانوادگی و اجتماعی دختری جوان به نام هستی نوریان را روایت می‌کند. وقایع این رمان در بازه‌ای کمتر از یک سال، در فاصله سنی ۲۶ تا ۲۷سالگی «هستی» رخ می‌دهد و نویسنده با دیدگاه دانای کلِ آگاه به درون و بیرون شخصیت‌ها، حوادث درونی و بیرونی زندگی او را بازمی‌تاباند. زمان وقوع داستان به سال ۱۳۵۶ بازمی‌گردد؛ سالی پرتلاطم در تاریخ معاصر ایران. هستی تحصیلات عالی خود را در رشتهٔ نقاشی از دانشکده هنرهای زیبا به پایان رسانده و در طول دوران دانشجویی با دو استاد تأثیرگذار، مانی (استاد نقاشی) و سیمین خانم (مدرس تاریخ هنر)، آشنا می‌شود. این آشنایی، او را در معرض تأثیرات فکری عمیقی قرار می‌دهد که از طریق سیمین، به اندیشه‌های چهره‌هایی چون جلال آل‌احمد و خلیل ملکی نیز متصل می‌شود. همچنین، در یکی از روزهای برفی، طی ماجرایی ساده اما سرنوشت‌ساز، با دانشجوی هم‌دانشکده‌اش، مراد پاکدل، آشنا می‌شود و به‌تدریج رابطه‌ای صمیمی و عاطفی میان آن دو شکل می‌گیرد؛ رابطه‌ای که گرچه عاشقانه است، اما با تردید و ابهام نیز آمیخته‌است.

هستی به دلیل شرکت در تظاهرات دانشجویی، به مدت دو ماه زندانی می‌شود؛ و پس از آزادی، مراد از شورای دانشجویی استعفا می‌دهد و به شکل مرموزی راهی مشهد می‌شود. این کناره‌گیری ناگهانی، هستی را به‌لحاظ عاطفی در خلأی عمیق فرو می‌برد؛ احساس تنهایی و سردرگمی سراسر وجودش را درمی‌نوردد. در این شرایط، مادرش در حمام سونا با زنی به نام خانم فرخی آشنا می‌شود که در پی یافتن همسری مناسب برای پسر فرنگ‌دیده‌اش است. این آشنایی به پیوندی تازه در زندگی هستی منجر می‌شود. پسر خانم فرخی، سلیم فرخی، جوانی تحصیل‌کرده در رشتهٔ عرفان تطبیقی از انگلستان است که پس از بازگشت به ایران، به دلیل عدم پذیرش در دانشگاه، ناچار به فعالیت در حجره پدرش در بازار می‌شود. او در زمینهٔ فروش دکمه فعالیت دارد و در پی توسعهٔ کسب‌وکار خانوادگی است. از نخستین دیدار، میان هستی و سلیم کششی متقابل شکل می‌گیرد؛ گرچه تفاوت‌های فکری، تضادهای اعتقادی و ناهماهنگی‌های شخصیتی‌شان قابل‌انکار نیست، اما هر دو به نوعی شیفتهٔ یکدیگر می‌شوند. درنهایت، هستی و سلیم، دور از نگاه دیگران، برمبنای تعهدی خصوصی و دست‌نوشته‌ای مشترک، با یکدیگر پیمان زناشویی می‌بندند و به‌صورت پنهانی زن و شوهر می‌شوند و پیوندی ایجاد می‌کنند میان دو جهان متفاوت: یکی آکنده از تعقل و عرفان و دیگری لبریز از تردید و تجربه‌های عاطفی ناتمام.

۳. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ محتوا و ساختار روایی رمان *جزیرهٔ سرگردانی* پژوهش‌هایی انجام شده‌است؛ از جمله:

دریانورد، محمودی و عباسی در مقالهٔ «بحران هویت زنان در دو رمان *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربان سرگردان* سیمین دانشور» (۱۴۰۲)، روند خویشتن‌شناسی و بحران هویت زنان را در این دو رمان بررسی کرده و نشان دادند که ورود مؤلفه‌های مدرن به جامعه ایرانی چگونه منجر به تقابل‌های متعددی همچون سنت و مدرنیته، غرب‌زدگی و غرب‌گرایی و تأثیر مکاتب فکری مدرن شده‌است.

مرادی در مقالهٔ «بررسی سرگشتگی و تصمیم در رمان *جزیرهٔ سرگردانی* براساس اصول روان‌شناسی وجودی (آراء اروین یالوم)» (۱۴۰۰) براساس نظریات روان‌شناسی وجودی، مسئلهٔ تصمیم‌گیری و سرگردانی شخصیت‌ها را تحلیل کرده‌است. این پژوهش نشان داده که شخصیت‌های این رمان عمدتاً برای گریز از اضطراب وجودی، از ترفند جابه‌جایی مسئولیت بهره می‌گیرند و تصمیم‌های سرگردان بیشترین تکرار را در روایت دارند

ابدالی، صفری و ظاهری در مقالهٔ «معاصر سازی اشعار کهن در رمان *جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان* سیمین دانشور» (۱۴۰۰)، نشان داده‌اند که دانشور بیش‌ازهمه از اشعار حافظ استفاده کرده و آن‌ها را در خوانشی نو با مفاهیم اجتماعی–سیاسی روزگار خود هماهنگ ساخته‌است. اشعار کهن در این رمان‌ها نه‌تنها نقش زینتی ندارند، بلکه بخشی از ساختار آن‌ها شده‌اند و در شخصیت‌پردازی و بازتاب اندیشه‌های نویسنده تأثیر عمیقی داشته‌اند.

بش‌دشت، صادقی آسیابادی و ده‌چشمه در مقالهٔ «تحلیل دیدگاه‌های عرفانی و تبیین مؤلفه‌های شبه‌عرفانی در رمان *جزیرهٔ سرگردانی*» (۱۳۹۹) به بررسی دیدگاه‌های عرفانی در دنیای مدرن پرداختند. این پژوهش سه نگرش را در رمان شناسایی کرده‌است: نگرش سنتی و مقلدانه، نگرش انتقادی که به انکار عرفان می‌پردازد و نگرش تردیدی که بیانگر عدم قطعیت باورهای دینی نسل جوان است.

رنجبر در مقالهٔ «سه تفسیر از رمان *جزیرهٔ سرگردانی*» (۱۳۹۸)، نشان داده که *جزیرهٔ سرگردانی* یکی از هنرمندانه‌ترین رمان‌های تعلیمی فارسی است که دارای دو لایهٔ روایی و رمزی است. نویسنده در این مقاله آرای تاریخی، فلسفی و هنری سیمین دانشور را از طریق گفتار شخصیت‌ها، راوی و حوادث داستان استخراج کرده‌است.

صفری و ظاهری در مقالهٔ «گفتمان عرفان در رمان *جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان*» (۱۳۹۷) نشان دادند که سه گفتمان عرفانی «سنتی»، «مدرن» و «نیمه‌سنتی» در این رمان بازنمایی شده‌است. گفتمان سنتی بر احیای عرفان برای رهایی از سرگردانی تأکید دارد، گفتمان مدرن عرفان را بی‌اثر دانسته و نقد کرده و گفتمان نیمه‌سنتی عرفانی را ارائه داده که با جامعهٔ مدرن همخوانی دارد. مقالهٔ دیگر «خوانش پسااستعماری رمان *جزیرهٔ سرگردانی*» (۱۳۹۵)، نوشتهٔ سمیه حاجتی و احمد رضی است. این پژوهش با استفاده از مفاهیم پسااستعماری، مانند دیگری‌سازی، جنسیت و زبان، به تحلیل این رمان پرداخته و نشان داده که دانشور علاوه بر نقد غرب‌گرایی، بر اهمیت سطح فرهنگی و میزان آگاهی در واکنش افراد نسبت به استعمار تأکید کرده‌است.

قنبری در مقالهٔ «تحلیل جامعه‌شناختی آثار سیمین دانشور» (۱۳۹۵) به ارتباط تحولات اجتماعی و انقلاب‌های درونی و بیرونی با ساختار ادبی و اجتماعی پرداخته‌است. پژوهش دیگر مقالهٔ «واقعیت و تخیل دو مؤلفه هویت‌سازی در سه شخصیت رمان *جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان*» (۱۳۹۳)، نوشتهٔ رنجبر، ابراهیم است. این مقاله نشان داده که دانشور در این دو رمان از زبان هنری و نمادین بهره برده و شخصیت‌های اصلی خود را براساس هویت تاریخی روشنفکران معاصر خلق کرده‌است، به‌گونه‌ای که سطح روایی رمان یک داستان تخیلی است، اما سطح رمزی آن حاوی نظریات تاریخی نویسنده دربارهٔ تاریخ معاصر ایران بین سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ است. مقاله‌ای با عنوان «نقد جامعه‌شناختی رمان *جزیرهٔ سرگردانی*» (۱۳۸۹) نوشتهٔ مریم عاملی رضایی، نیز نوشته شده که نویسنده در آن با تمرکز بر درون‌مایهٔ اجتماعی رمان، به مسئله بحران هویت پرداخته‌است.

از دیگر سو، فایزه مرادپور نوده پشنگی (۱۳۹۱) در پایان‌نامه تبیین تحول هویت جنسیتی و اجتماعی شخصیت‌های زن در داستان‌های سیمین دانشور، به بررسی تغییرات هویتی زنان در آثار دانشور پرداخته‌است. این مطالعه نشان می‌دهد که زنان در این داستان‌ها میان سنت و مدرنیته سرگردان‌اند و تلاش می‌کنند هویت فردی خود را در شرایط متحول اجتماعی و سیاسی بازیابند. پایان‌نامه تحلیل ساختاری و محتوایی *جزیرهٔ سرگردانی* اثر فاطمه مرادی‌پور (۱۳۹۰) نیز به بررسی عناصر داستانی و سبک نگارش دانشور پرداخته و در بخشی از پژوهش، موضوع سرگردانی و بحران هویت شخصیت‌ها را در ارتباط با ساختار داستان تحلیل کرده‌است. همچنین، رقیه کریمی (۱۳۸۹) در پایان‌نامه نقد و تحلیل رمان *ساربان سرگردان*، عناصر داستانی این رمان را از منظر نقد فمینیستی بررسی کرده و بر پیام اصلی آن، یعنی جست‌وجوی هویت زنانه، تأکید کرده‌است.

با توجه به نتایج فوق، این حقیقت آشکار می‌شود که تاکنون هیچ پژوهشی به موضوع پدیدارشناسی در رمان *جزیرهٔ سرگردانی* نپرداخته‌است و مقالهٔ حاضر نخستین پژوهشی است که از این منظر به این رمان می‌پردازد

۴. بحث و بررسی

هرمنوتیک فلسفی گادامر، برخلاف هرمنوتیک کلاسیک که بر بازسازی نیت مؤلف تمرکز داشت، فهم را فرایندی پویا و گفت‌وگویی می‌داند که در آن، معنا از طریق تعامل آموخته‌های پیشین شخصیت‌ها با زمینه‌های تاریخی و زبانی خلق می‌شود (Gadamer, 2004: 300). این نظریه، با تأکید بر آموخته‌های پیشین، گفت‌وگوی هرمنوتیکی و امتزاج افق‌ها، چارچوبی عمیق برای تحلیل تعاملات شخصیت‌ها در *جزیرهٔ سرگردانی* فراهم می‌کند. در هستی‌شناسی (Ontology) او، پیوند میان فهم و وجود در بستر تاریخ و زبان تحقق می‌یابد (Dostal, 2022: 42). او نظریهٔ آمیختگی افق‌ها را گسترش داد، جایی که گفتگو (Dialogue)، معنا را نگاه می‌دارد (Dostal, 2022: 45). او با نقد روش‌گرایی علمی (Scientific Methodology) که در پی رسیدن به یک حقیقت ناب و بی‌واسطه است، نشان داد که هر فهمی درون یک سنت شکل می‌گیرد و فهمِ متون یا پدیده‌ها، چیزی جز مشارکت در گفت‌وگوی بی‌پایان تاریخ نیست (Gadamer, 2004: 278). حقیقت، چنان‌که گادامر نشان می‌دهد، در جریان گفت‌وگو و در مواجههٔ افق‌ها زاده می‌شود (ibid: 312). فهم حاصل مشارکت در گفت‌وگویی است که در آن، زبان همواره فراتر از قصد اولیهٔ مؤلف حرکت می‌کند. در این میان، متن، همچون رخدادی زنده، در هر مواجههٔ جدید، امکان تازه‌ای از معنا را آشکار می‌سازد (Dostal, 2022: 87). فهم در متونی همچون رمان، فرایندی است که در آن شخصیت‌های رمان از طریق گفت‌وگو، متن جهان پیرامون خود را تأویل می‌کنند. این فهم، درک خواننده از متن نیست، بلکه بازسازی معنای جهان توسط شخصیت‌ها در بستر تعاملات زبانی و فرهنگی است (Gadamer, 2004: 300) در چنین دستگاهی، هرمنوتیک فلسفی علاوه بر تفسیر متون، به فهم جهان و انسان گسترش می‌یابد. در این فرایند پیش‌بینی‌ها، موانعی بر سر راه فهم نیستند، بلکه شرایط امکان آن هستند؛ زیرا ما همواره از درون یک پیش‌زمینهٔ تاریخی و زبانی به جهان می‌نگریم. ازاین‌رو، گفتگو، تنها میان افراد رخ نمی‌دهد، بلکه میان افق‌های تاریخی، میان سنت و نوآوری، میان متن و خواننده و میان گذشته و حال نیز جریان دارد (Gadamer, 2004: 379).

این تحول در پدیدارشناسی که با گادامر به اوج خود رسید، چشم‌اندازی تازه در فلسفه، علوم انسانی و نقد ادبی گشود. او نشان داد که حقیقت، نه در انزوا و نه در روش‌های علمی صلب، بلکه در دیالوگ، در لحظهٔ برخورد افق‌ها، امکان ظهور معنای تازه‌ای را فراهم می‌آورد و پدیدار می‌شود. چنین برداشتی، تفسیر را از تلاش برای کشف معنای نهایی به فرایندی بی‌پایان از مواجههٔ زنده با متن‌ها، سنت‌ها و تاریخ بدل می‌کند؛ فرایندی که در آن، هر پرسش تازه، حقیقتی تازه را رقم می‌زند. در ادامه به معرفی مؤلفه‌های دیدگاه او با بازتابانی مصادیق آن در رمان *جزیرهٔ سرگردانی* می‌پردازیم:

٤-١. پیش‌بینی در جزیرهٔ سرگردانی

گادامر در نظریهٔ هرمنوتیک فلسفی خود نشان می‌دهد که فهم همواره درون شبکه‌ای از آموخته‌های پیشین شکل‌گرفته در سنت، زبان و تجربهٔ زیستهٔ تاریخی رخ می‌دهد (ibid: 278). در فرایند یادگیری تجربهٔ جدیدی رخ می‌دهد که حاصل درک است نه خود درک که می‌توانند به پیش‌بینی‌هایی منجر شوند. در *جزیرهٔ سرگردانی*، این مسئله از طریق تقابل شخصیت‌هایی که هر یک حامل افق‌های فکری و اجتماعی متفاوتی هستند، بازنمایی می‌شود. سلیم، مراد، مادر هستی، مامان‌عشی و هستی، هریک نمایندهٔ

نوعی نگاه خاص هستند که از آموخته‌های پیشین فرهنگی و اجتماعی دوران خود نشئت گرفته و به پیش‌بینی‌هایی دربارهٔ حقیقت، اخلاق، هویت و سرنوشت جامعهٔ ایرانی منجر شده‌است.

سلیم، حامل نوعی آموخته‌های پیشین عرفانی است که در آن، جهان مادی به‌عنوان حجاب حقیقت تلقی می‌شود و تنها راه رهایی، بازگشت به باطن و گسستن از ظواهر فریبندهٔ زندگی دنیوی است. این آموخته‌های پیشین که در سنت فکری او ریشه دارد، او را به پیش‌بینی دربارهٔ سرنوشت بشر و ماهیت زندگی مدرن سوق می‌دهد. از دیدگاه او، جهان مدرن علاوه بر اینکه عرصه‌ای برای پیشرفت نیست، میدان سقوط و انحطاط است و تنها راه رهایی، رجوع به عالم معناست. به اعتقاد او «این روزگار سیاه به انتها می‌رسد و بشر از آن روسفید بیرون می‌آید. عالم غیب و شهادت در قرآن هم هست» (دانشور، ۱۳۹۷: ۳۴).

این نگاه، برخاسته از یک آموختهٔ پیشین کلان در اندیشهٔ عرفانی اسلامی است که جهان را به دو ساحت ظاهر و باطن تقسیم می‌کند و حقیقت را فراتر از تجربهٔ عینی، در سیر و سلوک درونی جست‌وجو می‌کند (ابن عربی، ۲۰۱۰: ۱۱۲). چنین نگرشی، سلیم را به نوعی پیش‌بینی دربارهٔ بحران‌های اجتماعی سوق می‌دهد تا مشکلات جامعهٔ معاصر را ناشی از ساختارهای اجتماعی و تاریخی نداند و نتیجهٔ بریدگی از حقیقت معنوی قلمداد کند. این آموخته‌های پیشین، در نگاه سلیم بر جایگاه زن نیز اثرگذار است. در تفکر او، زن باید در چارچوب نظم دینی و اخلاقی تعریف شود. شرط ازدواج او با هستی، رعایت پوشش اسلامی است: «با هستی به شرطی ازدواج می‌کند که حجاب اسلامی را رعایت کند» (همان: ۳۸). این پیش‌بینی برخاسته از سنتی است که زن را در مقام یک فرد مستقل نمی‌بیند که حق داشته باشد پوشش خویش را انتخاب کند. چنین نگاهی، حاصل آموخته‌های پیشینی است که در طول تاریخ، هویت زن را در اجتماع تعریف کرده‌است.

در نقطهٔ مقابل سلیم، مراد قرار دارد که طرز تفکر او متأثر از آموخته‌های ماتریالیستی و مارکسیستی است. او برخلاف سلیم، هیچ جایگاهی برای عرفان در تحلیل مسائل اجتماعی قائل نیست (Calhoun, 1988:67)؛ و تمام پدیده‌های فرهنگی و تاریخی را در چارچوب مبارزهٔ طبقاتی و سلطهٔ استعماری تفسیر می‌کند (ibid:112). این آموخته‌های پیشین، او را به پیش‌بینی دربارهٔ ریشهٔ مشکلات جامعهٔ ایرانی سوق می‌دهد؛ به گونه‌ای که تمام بحران‌های فرهنگی را ناشی از سلطهٔ استبدادی و استعماری می‌داند و هرگونه نگرش عرفانی یا اخلاقی را به‌عنوان ابزار سرکوب معرفی می‌کند. به اعتقاد او «این غمنامهٔ گسترده و وسیعی که ادبیات ما را تشکیل می‌دهد، به‌جز موارد استثنایی، زادهٔ فرهنگ استبدادی و در زمانهٔ ما زادهٔ فرهنگ استبدادی استعماری ماست و ابهام واقعیت که گاه به حد کابوس‌زدگی می‌رسد و گاه به حد نمادگرایی» (دانشور، ۱۳۹۷: ۶۴). در اینجا، مراد از دو آموختهٔ پیشین کلیدی بهره می‌گیرد: نخست، این باور که تاریخ ایران همواره تحت سلطهٔ استبداد بوده‌است و دوم، این تصور که هر نوع ابهام در بیان هنری یا ادبی، بازتابی از این استبداد است. این نگرش که در سنت چپ‌گرایانهٔ قرن بیستم ریشه دارد، باعث پیش‌بینی مراد دربارهٔ بخش‌هایی از سنت فرهنگی می‌شود. مراد، با تکیه بر این آموختهٔ پیشین، نتیجه می‌گیرد که هر نوع گرایشی به سنت، میراث فرهنگی نیست و تداوم نظام‌های سرکوبگر است (همان: ۶۶).

علاوه بر این، در *جزیرهٔ سرگردانی*، یکی از مهم‌ترین جلوه‌های پیش‌بینی‌های اجتماعی، نگاه سنتی به ازدواج است. در این رمان، ازدواج به‌عنوان یک انتخاب فردی مطرح نمی‌شود و به‌عنوان یک تصمیم خانوادگی و اجتماعی مطرح می‌شود که والدین، بیش از خود دختر، در آن نقش دارند. این نگرش، حاصل آموخته‌های پیشین است که زن را به‌عنوان بخشی از سرمایهٔ خانوادگی در نظر می‌گیرد. این امر در مکالمهٔ کشور و مامان‌عشی آشکارا دیده می‌شود: «کشور با چشمان زاغ ریزش نگاهی خریداری به هستی انداخت و از مامان‌عشی پرسید: دخترت را شوهر می‌دهی؟» (همان: ۸).

در این بخش از رمان، زبان مورد استفاده نشان‌دهندهٔ یک آموختهٔ پیشین عمیق اجتماعی است. عبارت «دخترت را شوهر می‌دهی؟» (همان: ۷). بر این فرض استوار است که ازدواج، عملی است که از جانب والدین انجام می‌شود، نه از طریق خود دختر. این نگاه، در سنتی ریشه دارد که دختر کالا و مال پدر به‌عنوان ولی قانونی است؛ به‌گونه‌ای که وظیفهٔ انتقال او از خانوادهٔ پدری به خانوادهٔ همسر، بر عهدهٔ والدین است. این آموخته‌های پیشین، در طول تاریخ ایران و بسیاری از جوامع دیگر، محصول ساختارهای پدرسالارانه بوده‌است که در آن، زنان به‌عنوان سرمایهٔ خانوادگی و ابزاری برای تحکیم پیوندهای اجتماعی تلقی می‌شده‌اند. در چنین چارچوبی، ازدواج یک پیوند عاطفی نیست و نوعی معاملهٔ اجتماعی است که در آن، والدین به دنبال یافتن «داماد مناسب» هستند. این مسئله در ادامهٔ گفت‌وگو نیز نمایان است:

«مامان‌عشی گفت: داماد چه کسی باشد؟ کشور گفت: داماد تو بانک عمران است. تو تلویزیون هم تئاتر خاله سوسکه را او درست کرده بود، ندیدی؟» (همان: ۸). در این گفت‌وگو، معیار انتخاب داماد، فراتر از شخصیت فردی، جایگاه اجتماعی و اقتصادی اوست. این نگاه، برخاسته از آموخته‌های پیشینی است که ارزش زن را برمبنای جایگاهی که از طریق ازدواج به دست می‌آورد، تعریف می‌کند. این آموخته‌های پیشین، در بسیاری از جوامع سنتی وجود داشته‌است و تحلیل‌های تاریخی نیز نشان می‌دهد که در دورهٔ پهلوی و حتی پس از آن، هنوز بسیاری از خانواده‌ها نقش تعیین‌کننده‌ای در ازدواج دختران خود داشتند (صادقی، ۱۳۹۷: ۴۷). چنین ساختاری، زنان را در موقعیتی قرار می‌دهد که در آن، سرنوشتشان از جانب خانواده و جامعه تعیین می‌شود.

٤-۲. گفتگو در جزیرهٔ سرگردانی

گادامر در نظریهٔ هرمنوتیکی خود، گفت‌وگو را علاوه بر اینکه ابزاری برای انتقال اطلاعات می‌داند، امکانی برای هم‌فهمی، امتزاج افق‌ها و بازسازی حقیقت در بستر تعامل انسانی تلقی می‌کند. هرمنوتیک فلسفی او بر این اصل استوار است که فهم، فرایندی دیالکتیکی است که در آن، آموخته‌های پیشین افراد در مواجهه با دیدگاه‌های دیگر بازاندیشی شده‌است و از طریق گفت‌وگو به خلق معنای نوین منجر می‌شود(Gadamer, 2004: 367) . این رویکرد، گفت‌وگو را بستری برای تحول آگاهی و خلق حقیقت در فضای تعاملی می‌داند. از دیدگاه او، هر گفت‌وگوی حقیقی ناظر بر به چالش کشیدن پیش‌بینی‌های طرفین و گشودگی نسبت به افق دیگری است؛ امری که تنها در شرایطی میسر می‌شود که دو سوژه برای درک و تغییر افق خود به گفت‌وگو وارد شوند. (Gadamer, 2004: 297). این نگاه به گفت‌وگو با منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین شباهت دارد که بر چندآوایی و تعامل ایدئولوژی‌های متضاد تأکید می‌کند (Bakhtin, 1981: 342). بااینحال، گادامر بر امتزاج افق‌ها و خلق فهم مشترک تمرکز دارد، در حالی که باختین بر حفظ تنش و تکثر آواها تأکید می‌ورزد (Bakhtin, 1981: 345). این تمایز، تحلیل گفت‌وگوهای *جزیرهٔ سرگردانی* را غنی‌تر می‌کند و نشان می‌رمان *جزیرهٔ سرگردانی* سیمین دانشور بستری غنی از گفت‌وگوهای جدلی، استدلالی و تفسیری است که در دو گونهٔ کلی می‌توان آن‌ها را جای داد:

٤-۲-۱. گفت‌وگوهایی که به هم‌جوشی افق‌ها منتهی نمی‌شوند

نخستین دسته از گفت‌وگوها در رمان، مواردی است که در آن‌ها یکی یا هر دو طرف با پیش‌بینی‌های تثبیت‌شده و تعصب‌آمیز وارد می‌شوند و درنتیجه به‌جای امتزاج افق‌ها، گفت‌وگو به تقابل و شکست منتهی می‌شود. در تمام این نمونه‌ها، یا یک طرف حاضر به پذیرش افق دیگری نیست، یا ساختار گفت‌وگو از ابتدا به گونه‌ای است که فضای امتزاج را برنمی‌تابد. آنچه ازنظر گادامر

شرط گفت‌وگوی اصیل است، یعنی آمادگی برای اصلاح افق خود، در این موارد نقض شده و جای خود را به‌استدلال‌های معیوب، مغالطه‌های عاطفی و سلطهٔ پیش‌بینی داده‌است (ibid: 298).

در این رمان گفت‌وگوی میان استاد دانشگاه و دانشجویان معترض نمونه‌ای بارز از گفت‌وگوهایی است که به هم‌جوشی افق‌ها منتهی نمی‌شوند. استاد که تلاش دارد اقتدار خود را تثبیت کند، برای اثبات جایگاه خویش استناد به نوعی سرمایهٔ نمادین می‌کند که در افق دانشجویان امروز ارزشی ندارد. او به‌جای درک پرسش‌ها و دغدغه‌های نسل جدید، تنها از جایگاه قدرت و تجربهٔ شخصی سخن می‌گوید. دانشجویان نیز از موضعی طعنه‌آمیز و بدون میل به درک متقابل، او را نقد می‌کنند. آنجا که یکی از آنان کنایه می‌زند که «استاد، تساهل و تمدن را عملاً به‌عنوان درس آخر به ما یاد دادند» (دانشور، ۱۳۹۷: ۹۸)، ما شاهد شکلی از مغالطهٔ طعنه‌محور هستیم که به‌جای استفاده از مسیر عقلانی از راه تمسخر به زیر سؤال بردن اقتدار استاد می‌پردازد. این نوع جدل، به‌جای شکل‌گیری فهمی نو، به تنش و انقطاع گفت‌وگو منجر می‌شود، چراکه افق‌ها با هم تعامل ندارند و تصادم می‌کنند.

در بخش دیگر رمان، هنگام گفت‌وگوی میان مهرماه و سیمین نیز شاهد نوعی تقابل شدید میان احساسات سرکوب‌شده و عقل‌گرایی خنثی هستیم. مهرماه که از رفتار فرزندش آزرده‌است، سیمین را عامل گمراهی او می‌داند و با عباراتی آمیخته به خشم، قضاوت و نفرین به او می‌تازد (همان: ۱۳۲) و آمادگی لازم برای پذیرش دیدگاه دیگری را ندارند. سیمین با رویکردی عقلانی، بر مسئولیت فردی تأکید می‌کند؛ اما مهرماه به دلیل غلبهٔ احساسات، قادر به پذیرش دیدگاه او نیست. این ناتوانی، ریشه در فقدان آموخته‌های پیشین مشترک دارد که گفت‌وگوی هرمنوتیکی را مختل می‌کند. مهرماه به‌جای استدلال، به بیان رنج شخصی روی می‌آورد که به‌جای خلق فهم مشترک، گفت‌وگو را به بن‌بست می‌کشاند (دانشور، ۱۳۹۷: ۱۳۵). این رفتار، مانع از تحقق شرط گادامری پذیرش دیدگاه دیگر می‌شود (Gadamer, 2004: 305).

علاوه بر این، گفت‌وگوی سلیم و هستی دربارهٔ مارکسیسم نیز به‌رغم شروعی جدلی، در زمرهٔ این دسته از گفت‌وگوها قرار می‌گیرد. سلیم که مدعی مطالعهٔ دقیق مارکسیسم است، هستی را به «مارکسیست‌نمایی» متهم می‌کند، بی‌آنکه تلاش کند تجربهٔ زیستهٔ او را بفهمد. او با لحنی بازجویی‌وار می‌پرسد: «پس زندان هم رفته‌اید؟ چرا؟» (همان: ۷۵). این شیوهٔ پرسش که به‌جای دیالوگ بر تقبیح و تحقیر تکیه دارد، نمایانگر نوعی مغالطهٔ پرسش‌های جهت‌دار و تحقیرکننده است. در پاسخ، هستی از اعتصاب اعتراضی دانشجویی سخن می‌گوید (همان: ۷۷)؛ اما سلیم، به‌جای واکاوی معنای این کنش، همچنان بر ناتوانی فکری او پافشاری می‌کند. حتی وقتی هستی می‌کوشد نشان دهد که کنش سیاسی او محصول تجربه است نه فقط تقلید، سلیم با استهزای «روشنفکران بی‌ریشه» گفت‌وگو را به نقطهٔ انسداد می‌رساند (همان: ۸۱).

گفت‌وگوی هستی و مادربزرگ دربارهٔ مصدق نیز از همین گونه گفت‌وگوهاست. مادربزرگ که از نسل ملی‌گرایان است و به دکتر مصدق دلبستگی عاطفی دارد، او را تجسم شرافت سیاسی می‌داند (همان: ۱۰۴). تعلق سیاسی او به نهضت ملی است و مصدق را هم در مقام یک سیاست‌مدار و همچون نماد اخلاق و آزادگی می‌ستاید (همان: ۱۰۵). درمقابل، هستی با نگاهی واقع‌گرایانه‌تر و انتقادی، می‌گوید شاید اگر مصدق از ایده‌آلیسم خود کوتاه می‌آمد، نتیجهٔ بهتری می‌گرفت؛ اما این گفت‌وگو نیز به‌جای آنکه به تبادل افق‌ها بین‌نسلی بینجامد، به‌دلیل تأکید هر طرف بر دیدگاه خود، درنهایت گره‌گشایی ایجاد نمی‌کند. مادربزرگ با قطعیت از ارزش مصدق دفاع می‌کند، بدون آنکه فضای پذیرش نگاه انتقادی هستی را فراهم کند. اینجا نیز به‌جای دیالکتیک گادامری، با مونولوگ‌های پی‌درپی مواجهیم (همان: ۱۰۶).

٤-۲-۲. گفت‌وگوهایی که به امتزاج افق‌ها منتهی می‌شوند

ازنظر گادامر، گفت‌وگو نه جدالی برای پیروزی، بلکه رخدادی است که در آن، حقیقت نه در تملک ما، بلکه در فضای بینابینی گفت‌وگو زاده می‌شود (Gadamer, 2004: 368). در رمان *جزیرهٔ سرگردانی*، فضای گفت‌وگویی که در آن معنا خلق می‌شود،

گرچه اغلب ناپایدار است، در برخی صحنه‌ها به‌صورت اصیل شکل می‌گیرد. این فضا، فهم مشترکی پدید می‌آورد که ریشه در تعامل دیدگاه‌های متفاوت دارد(Gadamer, 2004: 306) ؛ آنجا که شخصیت‌ها از مرزهای هویت‌های تثبیت‌شدهٔ خود عبور می‌کنند و امکان دگرشدن را برای خود و دیگری فراهم می‌سازند، گفت‌وگوهایی در رمان وجود نشان داده می‌شودکه در آن‌ها، طرفین به‌جای چنگ زدن به مواضع پیشین خود، از گفت‌وگو به‌عنوان مجرایی برای فهم، مشارکت و بازاندیشی استفاده می‌کنند. چنین گفت‌وگوهایی، به تعبیر گادامر، فضای واقعی هرمنوتیکی می‌سازند که در آن، افق‌ها درهم می‌تند و حقیقت نوینی پدید می‌آید (ibid: 306).

گفت‌وگوی هستی با سلیم در مراحل پایانی رمان نمونه‌ای بارز از این نوع گفت‌وگوهاست؛ زمانی که قدرت و سلطه‌گری سلیم تضعیف شد و هستی دیگر در موضع دختر تحت تأثیر نبود، سلیم که در ابتدا قاطع و مطلق‌باور بود، با تردید و نیاز به همدلی ظاهر می‌شود. هستی که به درک عمیق‌تری از روابط انسانی رسیده، امکان امتزاج افق‌ها را فراهم می‌کند. در این فضای شکسته‌شده، زبان از حالت تحکم‌آمیز به سمت تردید، تقاضا و حتی نیاز به همدلی حرکت می‌کند (دانشور، ۱۳۹۷: ۱۸۶). در این مقطع هستی، با سلیم از موضع یک زن مستقل که عاقلانه قادر به تصمیم‌گیری است سخن می‌گوید، نه از موضع قربانی یا مغلوب. در این بخش از رمان برای نخستین‌بار در این رابطه، طرفین به‌جای صدور حکم دربارهٔ یکدیگر، روایت خویش را با مکث، سکوت و توجه به تجربهٔ دیگری پیش می‌برند. نقطهٔ اوج این گفت‌وگو آنجاست که سلیم، به‌جای آنکه موضع عقلانیت سابق خود را تحمیل کند، از تنهایی، بی‌پناهی و گم‌گشتگی‌اش می‌گوید (همان: ۱۹۳). در پاسخ، هستی نه با طعنه و خشم، بلکه با نوعی پذیرش جدید به او می‌نگرد و به او قول می‌دهد که اگر نزد او برگردد، خالص خواهد بود. نقل قول زیر را از زبان هستی بنگرید: «بدانید، اگر به سوی شما آمدم با تمام روح و جسم و قلبم خواهم آمد» (همان: ۱۹۵).

٤-۳. هم‌جوشی افق‌ها در جزیرهٔ سرگردانی

گادامر در نظریهٔ خود، فهم را نه امری منفصل و ایستا، بلکه فرایندی دیالکتیکی می‌داند که در آن، افق‌های مختلف فکری، فرهنگی و تاریخی در گفت‌وگویی پویا به یکدیگر نزدیک می‌شوند و ساختار معنایی جدیدی را می‌آفرینند (Gadamer, 2004: 302). این فرایند که او آن را هم‌جوشی افق‌ها (Fusion of Horizons) می‌نامد، بر آمادگی برای پذیرش دیدگاه‌های متضاد تأکید دارد، به این معنا که فرد تنها از طریق تعامل و گفت‌وگو با افق‌های دیگر می‌تواند از مرزهای فکری خود فراتر رود و به فهمی جامع‌تر از واقعیت دست یابد (ibid: 267). گادامر معتقد است که فهم شخصیت‌ها نتیجهٔ تعامل آموخته‌های پیشین آن‌ها با زمینه‌های زبانی و فرهنگی است، نه بازسازی نیت مؤلف. *جزیرهٔ سرگردانی*، با نمایش تعاملات شخصیت‌ها میان سنت و مدرنیته، عقل و عرفان و ایدئولوژی‌های متضاد، بستری غنی برای تحلیل فرایند فهم گفت‌وگویی و امتزاج افق‌ها فراهم می‌کند (Gadamer, 2004: 304). این رمان بازتابی از سرگردانی شخصیت‌ها در مواجهه با دیدگاه‌های متناقض است. برخی مانند مراد در باورهای خود ثابت می‌مانند؛ اما هستی از طریق گفت‌وگو در بخش‌هایی از رمان به فهم جدیدی دست می‌یابد؛ هرچند در گفت‌وگوی او با سلیم، امتزاج افق‌ها به دلیل مقاومت سلیم ناقص می‌ماند (دانشور، ۱۳۹۷: ۱۸۶). این فرایند در شخصیت هستی در چند مرحله تحقق می‌یابد:

٤-۳-۱. از انکار تا پذیرش معنویّت

یکی از مهم‌ترین عرصه‌های هم‌جوشی افق‌ها در این رمان، مواجههٔ هستی با دو دیدگاه متضاد دربارهٔ عرفان است. او در ابتدا به‌شدت تحت تأثیر عقلانیت مدرن است و عرفان را در تقابل با پیشرفت اجتماعی می‌بیند؛ اما در مواجهه با تجربهٔ معنوی سلیم،

درمی‌یابد که عرفان صرفاً به معنای انفعال نیست، بلکه می‌تواند نوعی شیوهٔ ادراک جهان باشد که فرد را به تأملی عمیق‌تر دربارهٔ هستی و موقعیت خود سوق می‌دهد. این تحول زمانی آشکار می‌شود که او به گفته‌های سلیم دربارهٔ «عالم غیب و شهادت» گوش می‌دهد و برای نخستین‌بار، به‌جای رد صریح آن، در سکوت فرو می‌رود و می‌اندیشد «هستی چیزی نگفت. در دلش موجی از ناآرامی و تردید برخاست؛ اما چشم از پنجره برنداشت. نمی‌خواست با یک کلمه، این تصویر را در ذهن سلیم بشکند» (دانشور، ۱۳۹۷: ۳۴).

هم‌جوشی افق‌ها در ذهن هستی تنها در پذیرش عرفان خلاصه نمی‌شود. او هم این بعد از تجربهٔ انسانی را درمی‌یابد و هم بر عقلانیت و تفکر انتقادی پایبند است. در جایی دیگر، او در گفت‌وگو با مراد دربارهٔ نقش ایدئولوژی در جامعه، به این نتیجه می‌رسد که «هیچ ایدئولوژی کاملی وجود ندارد» (همان: ۲۷). در این نقطه، هستی نه عرفان را مطلقاً می‌پذیرد و نه ایدئولوژی را به‌طور کامل رد می‌کند، بلکه در میان این دو، به درکی متعادل‌تر و چندلایه‌تر از واقعیت می‌رسد که بازتابی از فرایند هم‌جوشی افق‌ها در ذهن اوست.

۵. از تقابل با سنت تا درک گزینشی آن

کشاکش میان سنت و مدرنیته، یکی از مهم‌ترین بحران‌های فکری هستی در طول رمان است. در ابتدا، او به‌شدت منتقد سنت‌های خانوادگی است، به‌ویژه نگرشی که ازدواج دختر را به‌مثابهٔ نوعی معاملهٔ خانوادگی در نظر می‌گیرد. نمونهٔ روشن این مسئله را می‌توان در صحنه‌ای مشاهده کرد که کشور، یکی از آشنایان، با نگاهی کالایی دربارهٔ ازدواج او صحبت می‌کند (همان: ۸). هستی در برابر این نگرش مقاومت می‌کند و در ابتدا، آن را به‌طور کامل رد می‌کند و می‌گوید «باید مرا همان‌طور که هستم قبول کند، نمی‌خواهد چه بهتر!» (دانشور، ۱۳۹۷: ۷۵)؛ اما با گذر زمان، او درمی‌یابد که سنت لزوماً نقطهٔ مقابل آزادی نیست و می‌توان میان این دو، راهی میانه یافت. به همین دلیل هنگامی که سلیم دربارهٔ کارکردن زن در بیرون از منزل با صراحت مخالفت می‌کند، چنین می‌گوید: «شما جوان برازنده، بسیار هوشمند هستید و زنتان را چه کار بکند، چه کار نکند، استثمار نمی‌کنید» (همان: ۹۸) در جایی که او دربارهٔ جایگاه زن در خانوادهٔ خود تأمل می‌کند، متوجه می‌شود که برخی از عناصر سنتی، ستمگرانه نیستند و می‌توانند به‌عنوان بخش مهمی از هویت فرهنگی حفظ شوند: «شاید بعضی از این رسم‌ها چیزهایی بودند که آدم را به هم نزدیک‌تر می‌کردند» (همان: ۱۱۵). این تحول فکری، نشان‌دهندهٔ فرایند هم‌جوشی افق‌هاست که در آن، فرد نه سنت را مطلقاً رد می‌کند و نه مدرنیته را کاملاً می‌پذیرد، بلکه در میان این دو، درکی تازه و پیچیده‌تر به دست می‌آورد.

۶. از عشق آرمان‌گرایانه تا شناخت واقع‌گرایانه

هم‌جوشی افق‌ها را می‌توان در روابط عاطفی هستی نیز مشاهده کرد. در ابتدا، او نگاهی آرمان‌گرایانه به عشق دارد و می‌پندارد که یک رابطهٔ عاشقانه باید کامل و بی‌نقص باشد؛ اما تجربهٔ ازدواجش با سلیم، این تصویر ایدئالیستی را تغییر می‌دهد. پس از این تجربه، او به این نتیجه می‌رسد که «عشق، بدون درک متقابل، چیزی جز توهم نیست» (همان: ۴۸). این لحظهٔ آگاهی، نقطه‌ای کلیدی در فرایند تحول فکری اوست، چراکه نشان می‌دهد او نه به سنت‌های خانوادگی دربارهٔ ازدواج پایبند می‌ماند و نه نگاه مدرن خود به عشق را دست‌نخورده نگه می‌دارد، بلکه به درکی ترکیبی از رابطهٔ انسانی می‌رسد که در آن، هم شور و احساسات مهم است و هم شناخت واقعی از فرد مقابل.

۷- نتیجه‌گیری

از مجموع آنچه دربارهٔ بررسی هرمنوتیکی در رمان *جزیرهٔ سرگردانی* بر بنیاد اندیشهٔ گادامر گفته شد، این نتایج به دست آمد که سه مؤلفهٔ اصلی نظریهٔ هرمنوتیکی گادامر در *جزیرهٔ سرگردانی* بازتاب یافته‌است که عبارت است از: پیش‌بینی، گفت‌وگوی هرمنوتیکی و هم‌جوشی افق‌ها.

در بخش پیش‌بینی این نتیجه به دست آمد که آموخته‌های پیشین در *جزیرهٔ سرگردانی*، چارچوبی برای قضاوت‌های شخصیت‌ها فراهم می‌کنند و آن‌ها را به پیش‌بینی‌های خاصی سوق می‌دهند. شخصیت‌هایی مانند مراد، مادر هستی و مامان‌عشی، درگیر آموخته‌های پیشین ایدئولوژیک، سنتی یا خانوادگی هستند که بر رفتار و قضاوت‌های آنان سایه انداخته‌است. این پیش‌بینی‌ها اغلب مانع درک آزاد و بی‌طرفانه از هستی و موقعیت او می‌شود. این رمان، به شکلی هنرمندانه نشان می‌دهد که چگونه آموخته‌های پیشین اجتماعی، تاریخی و فرهنگی، بدون آنکه آگاهانه درک شوند، در نظام فکری افراد رخنه می‌کنند و قضاوت‌های اغلب آنان را شکل می‌دهند. این مسئله، خود بازتابی از وضعیت جامعهٔ ایرانی در دوران نگارش رمان است؛ جامعه‌ای که در آستانهٔ تحولات فکری و اجتماعی، همچنان درگیر پیش‌بینی‌های تاریخی و فرهنگی خود باقی مانده‌است.

در بخش گفت‌وگو این نتیجه به دست آمد که رمان *جزیرهٔ سرگردانی* سیمین دانشور، صحنهٔ دو گونهٔ متقابل از گفت‌وگوست: گونهٔ نخست که در آن پیش‌بینی، احساسات مسموم، مغالطه و تمایل به سلطه، مانع از گفت‌وگوی حقیقی می‌شود و گونهٔ دوم که در آن با گشودگی به دیگری، خودآگاهی تازه‌ای پدید می‌آید. در روابط هستی با شخصیت‌هایی چون مراد، سلیم و مادر، دیالوگ‌هایی شکل می‌گیرد که در آن‌ها تضارب دیدگاه‌ها و چالش با آموخته‌های پیشین رخ می‌دهد. این گفت‌وگوها بستری برای تحول در نگاه هستی و دیگران فراهم می‌کند.

در *جزیرهٔ سرگردانی*، هم‌جوشی افق‌ها بیش از هر شخصیت دیگری در هستی رخ می‌دهد. او در مواجهه با سنت و مدرنیته، عرفان و عقلانیت، عشق و واقع‌گرایی، پیوسته مرزهای فکری خود را بازتعریف می‌کند و به ادراکی چندلایه‌تر از زندگی دست می‌یابد. این دقیقاً همان فرایندی است که گادامر به آن اشاره دارد؛ فهمی که از طریق گفت‌وگو، تغییر و مشارکت در سنت‌های مختلف حاصل می‌شود، نه از طریق پذیرش مطلق یا طرد کامل. درمجموع می‌توان گفت که *جزیرهٔ سرگردانی* علاوه بر اینکه داستان افراد را روایت می‌کند، بازتابی از گفت‌وگوی تاریخی و فرهنگی ایران با سنت‌ها و چالش‌های مدرنیته است که در بخش‌هایی از داستان، به خلق افقی جدید از معنا می‌انجامد. این رمان از رهگذر ساختار چندآوایی و تأویلی خود، میدانی برای تحقق هرمنوتیک گادامر در عمل می‌گشاید و ازاین‌رو، می‌تواند الگویی برای خوانش بینارشته‌ای در پیوند ادبیات و فلسفه باشد.

منابع

آریامنش، شاهین (۱۳۹۶). *سرو سیمین: یادنامه دکتر سیمین دانشور*. تهران: انتشارات نگاه.

ابن عربی، محی‌الدین (۲۰۱۰). *الفتوحات المکیه*. بیروت: دار صادر.

ابدالی، آسنا؛ صفری، جهانگیر؛ ظاهری، ابراهیم (۱۴۰۰). «معاصرسازی اشعار کهن در رمان *جزیرهٔ سرگردانی* و ساربان سرگردان سیمین دانشور». *نشریه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۶۳، صص. ۱۴۱–۱۶۸.

بش‌دشت، مرضیه؛ صادقی آسیابادی، علی؛ ده‌چشمه، اسماعیل؛ امین، احمد. (۱۳۹۹). «تحلیل دیدگاه‌های عرفانی و تبیین مؤلفه‌های شبه‌عرفانی در رمان *جزیرهٔ سرگردانی*». *نشریه تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی دهخدا*، شماره ۴۳، صص ۱۹۵–۲۲۲.

حاجتی، سمیه؛ رضی، احمد (۱۳۹۵). «خوانش پسااستعماری رمان *جزیرهٔ سرگردانی*». *نشریه متن‌پژوهی ادبی*، شماره ۶۸، صص. ۴۱–۶۵

دانشور، سیمین (۱۳۹۷). *جزیرهٔ سرگردانی*. تهران: انتشارات خوارزمی.

دریانورد، سمیه؛ محمودی، محمدعلی؛ عباسی، محمود (۱۴۰۲). «بحران هویت زنان در دو رمان *جزیرهٔ سرگردانی* و ساربان سرگردان سیمین دانشور». *پژوهشنامه ادب غنایی*، شماره ۴۰، صص. ۶۳–۷۶.

رنجبر، ابراهیم (۱۳۹۳). «واقعیت و تخیل دو مؤلفه هویت‌سازی در سه شخصیت رمان *جزیرهٔ سرگردانی* و ساربان سرگردان». *نشریه تاریخ ادبیات*، شماره ۷۴، صص. ۱۱۳–۱۳۲.

رنجبر، ابراهیم (۱۳۹۸). «سه تفسیر از رمان *جزیرهٔ سرگردانی*». *نشریه جستارهای نوین ادبی*، شماره ۲۰۴، صص. ۱–۱۷.

صادقی، رسول (۱۳۹۷). *پدرسالاری و چند زنی*. تهران: جامعه شناسان.

صفری، جهانگیر؛ ظاهری، ابراهیم (۱۳۹۷). «گفتمان عرفان در رمان *جزیرهٔ سرگردانی* و ساربان سرگردان». *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*، شماره ۱، صص. ۱۲۹–۱۴۶.

عاملی رضایی، مریم. (۱۳۸۹). «*نقد جامعه‌شناختی رمان جزیرهٔ سرگردانی*». *مطالعات داستانی*، شماره ۱، صص ۲۵۱–۲۷۲.

قنبری، بیتا. (۱۳۹۵). «تحلیل جامعه‌شناختی آثار سیمین دانشور». *مطالعات ادبی و اجتماعی*، شماره ۲، صص ۵۰–۷۲.

مرادی، ایوب. (۱۴۰۰). «بررسی سرگشتگی و تصمیم در رمان *جزیرهٔ سرگردانی* براساس اصول روان‌شناسی وجودی (آراء اروین یالوم)». *مطالعات داستانی*، شماره ۱، صص ۲۵۱–۲۷۲.

مرادی‌پور، فاطمه. (۱۳۹۰). «تحلیل ساختاری و محتوایی *جزیرهٔ سرگردانی*». *پژوهش‌های ادبی و زبان‌شناسی*، شماره ۷، صص ۸۷–۱۰۵

Bakhtin, M. M. (1981). The Dialogic Imagination: Four Essays. Austin: University of Texas Press.

Calhoun, C. (Ed). (1988*). Marxism and the interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press.

Dostal, R. J. (2022). *The Cambridge Companion to Gadamer*. Cambridge: Cambridge *University Press.*

Gadamer, H. G. (2004). *Truth and Method*. (J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans). London: Bloomsbury Academic.

References:

Āmeli Rezāyī, Maryam (2010). "Naqd-e jāme'e šenāxtiye romān-e Jazireye Sargardāni" (Sociological Critique of the Novel *Jazire-ye Sargardāni*). *Motāle'āt-e Dāstāni*, vol. 1, pp. 251-272. [In Persian].

Ariyāmaneš, Šāhin (2017). *Sarv-e simin: Yādnāmeye Doktor Simin Dānešvar* (Silver Cypress: A Commemoration of Dr. Simin Dānešvar). Tehran: Negāh Publications. [In Persian].

Baš Dašt, Marziyye & 'Ali Sādeqī Āsiyābādi & Esmaeil Deh-češme & Ahmad Amin (2020). "Tahlil-e didgāh-hāye erfāni va tabyin-e mo'allefe-hāye šebh-e erfāni dar romān-e Jazireye Sargardāni"

(Analysis of Mystical Viewpoints and Explanation of Pseudo-Mystical Components in the Novel *Jazireye Sargardāni*). *Našriyyeye tafsir va tahlil-e motun-e zabān va adabiyāt-e fārsiye Dehxodā*, vol. 43, pp. 195-222. [In Persian].

Dānešvar, Simin (2018). *Jazire-ye Sargardāni* (Island of Wandering). Tehran: Xārazmi Publications. [In Persian].

Daryānavard, Somayye & Mohammad-Ali Mahmudi & Mahmud Abbāsi (2023). "Bohrān-e hoviyyat-e zanān dar do romān-e Jazire-ye Sargardāni va Sārebān-e Sargardān-e Simin Dānešvar" (Women's Identity Crisis in Two Novels *Jazire-ye Sargardāni* and *Sārebān-e Sargardān* by Simin Dānešvar). *pažuhešnāme-ye Adab-e qenāyi,* vol. 40, pp. 63-76. [In Persian].

Ebdāli, Āsenā & Jahāngir Safari & Ebrāhim Zāheri (2021). "Mo'āser sāziye aš'ār-e kohan dar romān-e Jazireye Sargardāni va Sārebān-e Sargardān-e Simin Dānešvar" (Modernizing Ancient Poems in the Novels *Jazireye Sargardāni* and *Sārebān-e Sargardān* by Simin Dānešvar). *Nashriyyeye pežuheš-e zabān va adabiyyāt-e fārsi,* vol. 63, pp. 141-168. [In Persian].

Qanbari, Bitā (2016). "Tahlil-e jāmeʿe-šenāxtiye āsār-e Simin Dānešvar" (Sociological Analysis of Simin Dānešvar's Works). *Motāleʾāt-e adabī va ejtemāʿī,* vol. 2, pp. 50-72. [In Persian].

Hājati, Somayye & Ahmad Razyi, (2016). "Xāneš-e pasā-esteʾmāriye romān-e Jazireye Sargardāni" (Postcolonial Reading of the Novel *Jazire-ye Sargardāni*). *Našriyeye matn-pežuhiye adabi,* vol. 68, pp. 41-65. [In Persian].

Ibn al-ʾArabi, Muhyi al-Din (2010). *Al-Futuhāt al-Makkiyyah*. Beirut: Dār Sāder. [In Arabic].

Morādi, Ayyub (2021). "Barrasiye sargaštegi va tasmim dar romān-e Jazire-ye Sargardāni bar asās-e osul-e ravān-šenāsiye vojudi (Ārāʾ-e Ervin Yālum)" (Investigation of Bewilderment and Decision in the Novel *Jazire-ye Sargardāni* Based on Principles of Existential Psychology (Irvin Yalom's Views)). *Motāleʾāt-e dāstāni,* vol. 1, pp. 251-272. [In Persian].

Morādipur, Fāteme (2011). "Tahlil-e sāxtāri va mohtavāyi-ye Jazireye Sargardāni" (Structural and Content Analysis of *Jazireye Sargardāni*). *Pežuheš-hāye adabī va zabān-šenāsi,* vol. 7, pp. 87-105. [In Persian].

Ranjbar, Ebrāhim (2014). "Vāqeʾiyyat va taxayyol do moʾallefeye hoviyyat-sāzī dar se šaxsiyyat-e romān-e Jazireye Sargardāni va Sārebān-e Sargardān" (Reality and Imagination as Two Identity-Making Components in Three Characters of the Novels *Jazire-ye Sargardāni* and *Sārebān-e Sargardān*). *Našriyyeye tārix-e adabiyyāt,* vol. 74, pp. 113-132. [In Persian].

Ranjbar, Ebrāhim (2019). "Se tafsir az romān-e Jazireye Sargardāni" (Three Interpretations of the Novel *Jazireye Sargardāni*). *Našriyyeye Jostār-hāye novin-e adabi,* vol. 204, pp. 1-17. [In Persian].

Sādeqī, Rasul (2018). *Pedar-sālāri va čand-zanī* (Patriarchy and Polygyny). Tehran: Jāmeʾe-šenāsān. [In Persian].

Safari, Jahāngir & Ebrāhim Zāheri (2018). "Goftemān-e erfān dar romān-e Jazireye Sargardāni va Sārebān-e Sargardān" (Discourse of Mysticism in the Novels *Jazireye Sargardāni* and *Sārebān-e Sargardān*). *Pežuheš-nāmeye naqd-e adabi va balāqat*, vol. 1, pp. 129-146. [In Persian].

منابع غربی

Calhoun, C. (Ed). (1988*). Marxism and the interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press.

Dostal, R. J. (2022). *The Cambridge Companion to Gadamer*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gadamer, H. G. (2004). *Truth and Method*. (J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans). London: Bloomsbury Academic.

Biannual Scientific -Research Journal

Persian language and literature

Former journal of the faculty of literature

University of Tabriz

PRINT ISSN: 2251-7979 **ONLINE ISSN: 2679-6779**