

PRINT ISSN: ۲۲۵۱-۷۹۷۹

بهار و تابستان ۱۴۰۵



ONLINE ISSN: ۲۶۷۶-۶۷۷۹

دوره ۷۹، شماره ۲۵۳

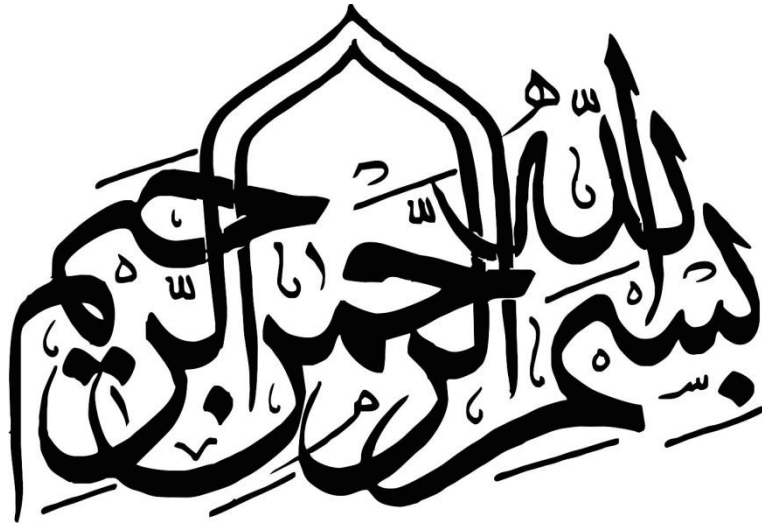
دوفصلنامه علمی - پژوهشی

زبان و ادب فارسی

نشریه سابق دانشکده ادبیات

دانشگاه تبریز

- ۱ معرفی و ارزیابی سروده‌ها و نویسش‌های تازه دهنامه ویس و رامین در سقینه تبریز
منوچهر جوکار، سجاد دهقان، مهرباب مدرس‌خو
- ۳۰ بررسی و توضیح دو بیت دشوار از داستان زال و رودابه در شاهنامه
سجاد آیدنلو
- ۵۶ «داستان را» در شاهنامه و مترادفات آن در متون فارسی دری
محمدحسن جلالیان چالستری
- ۷۱ مجموعه اشعار شماره ۵۸۷ دانشگاه استانبول (استنساخی از اشعار فارسی روضه‌الناظر و نزهةالخواطر در زمان حیات مؤلف)
مهدی دهقان، امین یعقوبی (ماریف)
- ۸۸ مطالعه روایت شناختی زمان در عقل سرخ براساس آرای ژرار ژنت
مهدی محمدزاده، محمدحسین ناصرپخت، فرزاد تقی‌ار
- ۱۱۳ خسرو و شیرین: روایتی داستانی براساس بن‌مایه اسطوره‌ای همسری پریان با یلان
سعید کریمی قره‌بابا
- ۱۳۵ تأملی بر بیت‌هایی از منطق‌الطیر عطار
جمیله اخیانی، امیر مومنی هزاوه
- ۱۵۶ اوزان شعری در دیوان شهریار
سید مهدی زرقانی
- ۱۸۰ چنگال: یک شیرینی آیینی در مناسک نهم ربیع
حمیدرضا عظیمی
- ۱۹۵ رویدادهای تأثیرگذار سیاسی - اجتماعی دهه‌های (۱۳۴۰ تا ۱۳۷۰ خورشیدی) بر شعر معاصر دری افغانستان
شمس‌الضحی صادقی، زهرا اختیاری، محمدجعفر یاحقی
- ۲۲۱ بررسی نشانه-معناشناختی گاو در سه ساحت اسطوره‌ای، فرهنگی و اجتماعی در سه اثر داستانی کلاسیک و معاصر (کلیله و دمنه، اسرار گنج دره جنی و عزاداران بیل)
آرزو سلیمانی کل‌تپه، امیرعباس عزیزی‌فر
- ۲۴۵ بحران هویت و کلیشه‌های جنسیتی در دو رمان باامداد خمار و زن سرد بر پایه نظریه اریک اریکسون
وحید نژادمحمد، محمد محمدی آغداش، یلدا علی‌محمدی





Online ISSN: 2676-6779

Print ISSN: 2251- 7979

دو فصلنامه علمی - پژوهشی

زبان و ادب فارسی

نشریه سابق

دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز

دو فصلنامه

دوره ۷۹ شماره ۲۵۳

بهار و تابستان ۱۴۰۵

زبان و ادب فارسی (PLL)

(نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)

سال ۷۹ شماره مسلسل ۲۵۳ - بهار و تابستان ۱۴۰۵

ناشر: دانشگاه تبریز

مدیر مسئول: دکتر میرجلیل اکرمی، دانشگاه تبریز، ایران

سردبیر: دکتر باقر صدری‌نیا، دانشگاه تبریز، ایران

معاون سردبیر: دکتر محمدعلی موسی‌زاده، دانشگاه تبریز، ایران

مدیر اجرایی: دکتر مهدی رمضانی، دانشگاه تبریز، ایران

هیأت تحریریه

دکتر علیرضا مظفری، دانشگاه ارومیه، ایران	دکتر عارف نوشاهی، دانشگاه راولپندی، پاکستان
دکتر اسدالله واحد، دانشگاه تبریز، ایران	دکتر چنگیز مولایی، دانشگاه تبریز، ایران
دکتر حسن انوری، دانشگاه خوارزمی، ایران	دکتر حبیبی کرلانگیچ، دانشگاه آنکارا، ترکیه
دکتر کاووس حسینی، دانشگاه شیراز، ایران	دکتر محمود فتوحی، دانشگاه فردوسی، ایران
دکتر محمود امیدسالار، دانشگاه کالیفرنیا، آمریکا	دکتر مارینا ریسنر، دانشگاه دولتی مسکو، روسیه
دکتر معصومه معدن‌کن، دانشگاه تبریز، ایران	دکتر محمدجعفر یاحقی، دانشگاه فردوسی، ایران
دکتر نمیر کاراهالیلوویچ، دانشگاه سارایوو، بوسنی و هرزگوین	دکتر نصرالله امامی، دانشگاه شهید چمران، ایران
دکتر رحمان مشتاق‌مهر، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ایران	دکتر سجاد آیدنلو، دانشگاه پیام نور، ایران
دکتر سید مهدی نوریان، دانشگاه اصفهان، ایران	دکتر عمر صفر، دانشگاه ملی تاجیکستان، تاجیکستان
دکتر یدالله جلالی پندری، دانشگاه یزد، ایران	دکتر یینگ‌جون لیو، دانشگاه پکن، چین

ویراستار ادبی:

دکتر محمد ابراهیم‌پور نمین، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران

دکتر سعید کریمی، دانشگاه پیام نور، ایران

ویراستاران انگلیسی:

دکتر فیروزه عامری، دانشگاه تبریز، ایران

دکتر لاله مسیحا، دانشگاه تبریز، ایران

دکتر محمدحسن جلالیان چالشتری، دانشگاه تبریز، ایران

مسئول انتشار: خانم فریده مختاری‌فریور

وب سایت: <https://perlit.tabrizu.ac.ir>

صفحه آرا: خانم مهشاد میرزاعلیلو

ایمیل: perlit@tabrizu.ac.ir

نشانی: دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

کد پستی: ۵۱۶۶۶۱۶۴۷۱

تلفن: ۰۴۱-۳۳۳۹۲۱۲۲

راهنمای نویسندگان

شرایط کلی:

۱. مقاله ارسال شده باید حاصل تحقیقات اصیل نویسنده (یا نویسندگان) باشد و مسئولیت مطالب و محتوای آن برعهده نویسنده/ نویسندگان است.
۲. مقاله ارسالی نباید پیشتر در نشریه دیگر چاپ یا همزمان به نشریه 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 ۵-۳ 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 در Word 2010 در ابعاد A4 و با قلم B Zar و سایز قلم ۱۲ تایپ و فقط از طریق سامانه نشریه (<http://perlit.tabrizu.ac.ir>) ارسال شود. حجم مقاله با احتساب تمام اجزای آن نباید بیشتر از ۸۰۰۰ کلمه 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 مرتبه علمی مؤلفان پذیرفته نخواهد شد.
۷. خواهشمند است هنگام بارگذاری مقاله، مشخصات کامل نویسنده/ نویسندگان، اعم از نام و نام خانوادگی، مرتبه علمی، وابستگی سازمانی، شهر و کشور در بخش نویسندگان سامانه و نیز در فایلی جداگانه با درج نام نویسنده 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. چکیده 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 یافته‌های تحقیق باشد.
۳. کلیدواژه‌ها در انتهای هر دو چکیده فارسی و انگلیسی (شامل ۵-۳ واژه تخصصی مرتبط با موضوع مقاله) آورده شود.
۴. مقدمه مقاله ترجیحاً باید شامل طرح تفصیلی موضوع و سؤال‌های اساسی، مبانی نظری، پیشینه و ضرورت تحقیق و در صورت لزوم، بیان وجوه کاربردی آن باشد.
۵. پیکره اصلی مقاله باید بحث و استدلال و تحلیل و تقسیم‌بندی‌های محتوایی را در بر داشته باشد.
۶. نتیجه مقاله باید دربرگیرنده یافته‌های جدید مقاله و پیشنهادها یا 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.
۸. فهرست منابع فارسی و انگلیسی باید به صورت جداگانه در انتهای مقاله و به ترتیب حروف الفبا، مانند نمونه‌های زیر ارائه شود:

کتاب‌ها:

نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان کتاب (با فونت کج). نام مترجم یا مصحح. محل انتشار: ناشر.

نمونه فارسی:

شمس تبریزی، محمدبن علی (۱۳۸۵) مقالات شمس تبریزی. تصحیح محمدعلی موحد. تهران: خوارزمی.

نمونه انگلیسی:

Kent, R. (1950) *Old Persian*. New Haven & Connecticut: American Oriental Society.

مقالات:

نام خانوادگی، نام (سال انتشار) «عنوان مقاله». عنوان نشریه (با فونت کج). دوره. شماره. صفحات (صص *-*).

نمونه فارسی:

شیری، قهرمان (۱۳۸۹) «تأثیر آیات و روایات بر شکل‌گیری کرامات». فصلنامه/دب و عرفان. سال اول. شماره چهارم، صص. ۳۹-۱۷.

نمونه انگلیسی:

Mackenzie, D. N. (1967) "Notes on the Transcription of Pahlavi". *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*. vol. 30. pp. 17-29.

۹. نویسندگانی که مقالاتشان برای انتشار پذیرفته می‌شود، باید چکیده مبسوط فارسی و انگلیسی مقاله را حداکثر در ۹۰۰ تا ۱۰۰۰ کلمه، در چهار بخش ۱- مقدمه، ۲- پیشینه تحقیق و مبانی نظری، ۳- بحث و ۴- نتیجه‌گیری تهیه کنند. ترجمه/واج‌نویسی تمام منابع فارسی استفاده شده در مقاله به انگلیسی ضروری است.
* برای تسهیل تهیه چکیده مبسوط، نمونه‌ای از چکیده مبسوط به همراه منابع ترجمه/واج‌نویسی شده در این صفحه بارگذاری شده است.

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، از جمله رعایت فاصله‌ها و نیم فاصله‌ها، گذاشتن یای بیان حرکت به صورت همزه و تنظیم ابیات در جدول بی‌نقص باشند.
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 حد امکان پرهیز شود.
۶. معادل لاتین واژه‌های تخصصی مهم و نام افراد کمترشناخته‌شده با قلم Times New Roman در اندازه ۱۱ داخل پرانتز و روبروی کلمه درج شود.
۷. در واج‌نویسی داده‌های مربوط به زبان یا گویش‌های ناآشنا، از قلم Times New Roman استفاده شود.

شیوه ارجاع درون‌متنی به منابع:

۱. در ارجاعات درون‌متنی از شیوه (نام خانوادگی نویسنده سال نشر: صفحه) استفاده شود: (مرادی ۱۳۸۹: ۲۸). اگر اثری بیش از یک جلد داشته باشد، بعد از نام مؤلف و سال نشر، شماره جلد ذکر می‌شود و شماره صفحه بعد از علامت دونقطه (:) می‌آید: (کرآزی ۱۳۹۰ ج ۳: ۱۹۲).
۲. در ارجاعات درون‌متنی، چنانچه به همان منبع پیشین اما به صفحه‌ای دیگر از آن ارجاع داده شود، یعنی بین دو ارجاع، منبع جدیدی ذکر نشده باشد، به جای تکرار کامل اطلاعات، از کلمه «همان» استفاده می‌شود: (همان ۴۶)؛ اما اگر به همان صفحه از همان منبع ارجاع داده شود، ذکر کلمه «همانجا» کافیست. اگر در دو ارجاع متوالی به منبع یا منابعی از یک نویسنده ارجاع داده شود، در ارجاع دوم، به جای تکرار نام نویسنده از «همو» استفاده می‌شود.

مراحل بعد از پذیرش اولیه

نویسندگانی که مقاله ایشان پس از طی مراحل داوری برای چاپ پذیرفته شده، لازم است تا هر کدام از موارد زیر را در فایل‌های جداگانه ارسال فرمایند:

۱. چکیده مبسوط انگلیسی: حداکثر در ۱۰۰۰-۹۰۰ کلمه در چهار بخش (Introduction, Research) Methodology, (Discussion, Conclusion, Key Words)
 ۲. واج‌نگاری/ ترجمه تمام منابع (طبق شیوه‌نامه)
 ۳. چکیده کوتاه انگلیسی
 ۴. مشخصات دقیق نویسندگان (فارسی و انگلیسی)
- شکل نهایی مقاله (ویراستاری شده و طبق شیوه‌نامه)

فهرست

- معرفی و ارزیابی سروده‌ها و نویسش‌های تازه ده‌نامه ویس و رامین در سفینه تبریز
منوچهر جوکار، سجاد دهقان، مهرباب مدرس‌خو ۱
- بررسی و توضیح دو بیت دشوار از داستان زال و رودابه در شاهنامه
سجاد آیدنلو ۳۰
- «داستان را» در شاهنامه و مترادفات آن در متون فارسی دری
محمدحسن جالایان چالشتی ۵۶
- مجموعه اشعار شماره ۵۸۷ دانشگاه استانبول (استنساخی از اشعار فارسی روضة‌الناظر و نزهة‌الخاطر در زمان حیات مؤلف)
مهدی دهقان، امین یعقوبی (ماریف) ۷۱
- مطالعه روایت شناختی زمان در عقل سرخ براساس آرای ژرار ژنت
مهدی محمدزاده، محمدحسین ناصرخت، فرزاد تقی‌لر ۸۸
- خسرو و شیرین؛ روایتی داستانی براساس بُن‌مایه اسطوره‌ای همسری پریان با یلان
سعید کریمی قره‌بابا ۱۱۳
- تأملی بر بیت‌هایی از منطق‌الطیر عطار
جمیله اخبانی، امیر مومنی هزاوه ۱۳۵
- اوزان شعری در دیوان شهریار
سید مهدی زرقانی ۱۵۶
- چنگال؛ یک شیرینی آیینی در مناسک نهم ربیع
حمیدرضا عظیمی ۱۸۰
- رویدادهای تأثیرگذار سیاسی- اجتماعی دهه‌های (۱۳۴۰ تا ۱۳۷۰ خورشیدی) بر شعر معاصر دری افغانستان
شمس‌الضحی صادقی، زهرا اختیاری، محمدجعفر یاحقی ۱۹۵
- بررسی نشانه-معناشناختی گاو در سه ساحت اسطوره‌ای، فرهنگی و اجتماعی در سه اثر داستانی کلاسیک و معاصر (کلیده و دمنه، اسرار گنج درّه جنی و عزاداران بیل)
آرزو سلیمانی کل‌تپه، امیرعباس عزیزی‌فر ۲۲۱
- بحران هویت و کلیشه‌های جنسیتی در دو رمان بامداد خمار و زن سرد بر پایه نظریه اریک اریکسون
وحید نژادمحمد، محمد محمدی‌آغداش، یلدا علی‌محمدی ۲۴۵



Introduction and evaluation of new poems and composition styles of Vis and Ramin's Dah-Nāmah in Safīnah-yi Tabrīz

Manoochehr Jokar¹, Sajjad Dehghan², Mehrab Modarreskhoo³

1. Corresponding author, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. E-mail: gol.joukar@gmail.com
2. PhD student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. E-mail: sajjad_dehghan@yahoo.com
3. PhD student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. E-mail: modarreskhoo@gmail.com

DOI: [10.22034/perlit.2025.69730.3874](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.69730.3874)

Article Info	ABSTRACT
Article type: Research Article Received: 15 December 2025 Received in revised form: 08 January 2026 Accepted: 26 February 2026 Published online: 14 July 2026 Keywords: Faxr al-Din As'ad Gurgani, Vis and Ramin, Safīnah-yi Tabrīz, New poems, New variant readings.	Only a few manuscripts of the classical Persian verse romance Vis and Ramin by Fakhr alDin As'ad Gurgani, composed in the 5th century AH (11th century CE), are extant. The work has been printed five times, among which the critical and scholarly edition prepared by the Georgian researchers Todua and Gwakharia is the most significant. Their edition is based on eleven complete and fragmentary manuscripts, none of which date earlier than the 9th century AH. Therefore, discovering and examining any trace of Vis and Ramin predating this period is of considerable importance and can greatly contribute to the literary community's understanding, introduction, and reevaluation of this ancient and valuable work. One source unavailable to previous editors is the Safīnah-yi Tabrīz manuscript (dated 723 AH), which contains 730 couplets from Vis and Ramin's Dah-Nāmah, composed by Abu'lMajid Tabrizi. Considering the linguistic and historical significance of Vis and Ramin and its precedence over other extant manuscripts, the present study first introduces six newly identified poems in this romance, then reports 182 newly found couplets, and finally proposes revisions to ten couplets based on these new variant readings. The researchers hope that the findings of this study will contribute to a more refined and reliable text of Vis and Ramin.

Cite this article: Jokar, M.; Dehghan, S.; Modarreskhoo, M. (2026). Introduction and evaluation of new poems and composition styles of Vis and Ramin's Dah-Nāmah in Safīnah-yi Tabrīz. *Persian Language and Literature*, 79 (253), 1-29. <http://doi.org/10.22034/perlit.2025.69730.3874>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Vis and Ramin, the influential classical Persian verse romance by Fakhr al-Din As'ad Gurgani (5th Century AH), holds significant literary and historical importance. The main critical editions currently available rely on manuscripts, such as the Paris manuscript, likely dating no earlier than the 9th Century AH. Although scholars (notably Todua and Gwakharia) attempted to compensate for the temporal distance and scribal alterations by referencing the Georgian translation (c. 150 years after composition), this masterpiece still requires meticulous textual scrutiny. The introduction and evaluation of new manuscripts, particularly those predating the 9th Century, is crucial for resolving ambiguities. This study addresses this necessity by analyzing 730 couplets of the *Dah-Nāmah* section found in the *Safīnah-yi Tabrīz* manuscript, copied in 723 AH.

Literature Review and Methodology

Vis and Ramin has been the subject of five printed editions, with the Paris manuscript being the oldest source used by its editors. While previous scholars have worked diligently on collation, no comprehensive study has focused on the unique readings of the *Safīnah-yi Tabrīz* manuscript. This paper utilizes a method of textual collation and critical evaluation. The 730 couplets in the *Safīnah-yi Tabrīz* were compared line-by-line against the established critical editions, particularly the one published by the Culture Foundation of Iran. The findings were categorized into entirely new couplets and new variant readings (*Nevīsheshhā-yi Tāzeh*). Ten of the most noteworthy variants were then selected and analyzed, using internal evidence (stylistic consistency, rhetorical structure) and external evidence (comparison with other classical texts and Middle Persian structures) to assess their scientific and aesthetic merits against the standard published versions.

Key Findings and Results

The collation of the *Safīnah-yi Tabrīz* section yielded significant textual data: six couplets were discovered that are entirely absent from all major extant printed editions, and 182 couplets contain unique or new variant readings. The critical analysis of the selected variants demonstrates that the *Safīnah-yi Tabrīz* often preserves readings superior to the printed versions:

Rhetorical and Stylistic Integrity

The study validates readings that preserve the poet's rhetorical intent: The reading «تو بودی سلیمان منت» (to be/you were Solomon, I was thy Queen of Sheba) is superior to the published version. It preserves the rhetorical figure of Mu'akkad Simile (without the particle *cho*), maintaining the poet's stylistic pattern.

The unique reading «گشت پهنا» (became width/breadth) in the second hemistich of a couplet powerfully restores the deliberate antithetical pairing of «بالا» (Height/Stature) and «پهنا» (Width/Breadth), a recurring and intentional image in the poet's work.

The reading «بادگوهر» (Wind-essence/Nature of Wind) maintains the complex rhetorical symmetry when paired with «کوه پیکر» (Mountain-bodied) better than the common phrase *Bād-e Sarsar*.

Linguistic and Semantic Fitness: Readings aligning with linguistic and stylistic preferences were prioritized: The reading «تاب خوبی» (Luster of Beauty) is linguistically superior to *Āb-e Khūbī*, as «تاب» (Luster) creates a better semantic coherence with the verb «دمیدن» (to shine/breathe).

The archaic reading «باز من»; "to/with me" is preferred over the simplified published version, adhering to the principle of favoring the difficult reading and creating a better parallel with the preceding «کام من»; "My Desire."

The reading «باغ نیشان»; "Garden of Nisan" is both visually and rhetorically richer than *Māh-e Naysān* (Month of Nisan), as «باغ»; "Garden" reinforces the imagery and creates a stronger semantic connection with «لاله»; "Tulip."

Conformity with Khorasani Style

Variants demonstrating consistency with the Khorasani period style were favored: The reading «سوزنده»; "Burning Fire" is favored over *Sūzandeh Dūzakh* (Burning Hell), as the sensual-to-sensual simile (Heart to Fire) is more characteristic of the Khorasani Style.

The construction «دلی بیمار»; "a sick heart" is preferred over the simpler *Dil Bīmār*, as it provides a structurally more sound form that is consistent with other poetic usage of the indefinite marker in the poem.

Conclusion

The *Safīnah-yi Tabrīz* manuscript, dating to 723 AH, is confirmed as a critical resource for the textual criticism of *Vis and Ramin*. The discovery of six new couplets and the rigorous evaluation of the variant readings strongly indicate that the text of *Vis and Ramin* can be significantly refined. The variants found in this older manuscript offer readings that are often linguistically more accurate, structurally more sound, and aesthetically more aligned with the rhetorical style of Faxr al-Din As'ad Gurgani than those found in the currently used 9th-Century-onward manuscripts. The findings provide essential evidence for constructing a more authentic and reliable critical edition of the epic.

Keywords: Faxr al-Din As'ad Gurgani, *Vis and Ramin*, *Safīnah-yi Tabrīz*, New poems, New variant readings.

معرفی و ارزیابی سروده‌ها و نویسندگی‌های تازه ده‌نامه ویس و رامین در سفینه تبریز

منوچهر جوکار^۱، سجاد دهقان^۲، مهرباب مدرس‌خو^۳

۱. نویسنده مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. رایانامه: gol.joukar@gmail.com
۲. دانشجوی دوره دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. رایانامه: sajjad_dehghan@yahoo.com
۳. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. رایانامه: modarreskhoo@gmail.com

DOI: [10.22034/perlit.2025.69730.3874](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.69730.3874)

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	از منظومه عاشقانه کهن ویس و رامین اثر فخرالدین اسعد گرگانی متعلق به سده پنجم قمری دست‌نویس‌های کمی موجود است. این اثر تاکنون پنج بار چاپ شده‌است که مهم‌ترین آن‌ها تصحیح علمی و انتقادی پژوهشگران گرجستانی تودوا و گواخارایا است. این تصحیح با یازده دست‌نویس کامل و گزیده صورت پذیرفته که تاریخ تحریر هیچ‌یک از آن‌ها کمتر از سده نهم قمری نیست، بنابراین یافتن و بررسی کردن هرگونه نشانه‌ای از ویس و رامین متعلق به پیش از این سده، بسیار مغتنم است و می‌تواند به جامعه ادبی در شناسایی و ویرایش بهتر این اثر فاخر و پراهمیت کهن، یاری‌رسان باشد. یکی از منابعی که تاکنون در تصحیح این اثر مورد استفاده مصححان نبوده، دست‌نویس سفینه تبریز (۷۲۳ق) است. در این دست‌نویس ۷۳۰ بیت از بخش ده‌نامه ویس و رامین، به کتابت ابوالمجد تبریزی آمده‌است. نگارندگان در جستار پیش‌رو، با پیش چشم داشتن اهمیت ویژه زبانی و تاریخی منظومه ویس و رامین و تقدّم دست‌نویس سفینه تبریز بر دیگر دست‌نویس‌های مورد بررسی مصححان این منظومه، بنا دارند در گام نخست به معرفی شش سروده تازه در این منظومه بپردازند، سپس تمامی نویسندگی‌های تازه از ۱۸۲ بیت را گزارش کنند و پس از آن، ده بیت را براساس نویسندگی‌های تازه، تصحیح نمایند. امید می‌رود این کار در به دست دادن متنی منقّح از این منظومه کهن یاری‌رساند.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۲۴	
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۱۸	
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۰۷	
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۲۳	
کلیدواژه‌ها: فخرالدین اسعد گرگانی، ویس و رامین، سفینه تبریز، سروده‌های تازه، نویسندگی‌های تازه.	

استناد: جوکار، منوچهر؛ دهقان، سجاد؛ مدرس‌خو، مهرباب (۱۴۰۴). معرفی و ارزیابی سروده‌ها و نویسندگی‌های تازه ده‌نامه ویس و رامین در سفینه تبریز. *زبان و ادب فارسی*، ۷۹ (۲۵۳)، ۲۹-۱. <http://doi.org/10.22034/perlit.2025.69730.3874>



۱. مقدمه

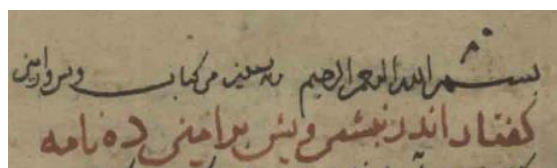
پس از ورقه و گلشاه اثر عیوقی، ویس و رامین سروده فخرالدین اسعد گرگانی در نیمه نخست سده پنجم قمری، کهن‌ترین منظومه عاشقانه‌ای است که تاکنون به‌صورت کامل به دست ما رسیده و از گزند حوادث به دور مانده‌است. جدا از دیرینگی و کامل بودن این اثر، تأثیرگذاری آن بر روند داستان‌های عاشقانه پارسی به‌ویژه خسرو و شیرین نظامی، بر کسی پوشیده نیست. منشأ داستانی این اثر بنا به گفته محققان، به دوران اشکانیان برمی‌گردد (رک: نادری و ضرونی، ۱۴۰۲: ۱۰۱-۱۲۷؛ اسعد گرگانی، ۱۳۳۷: ۱۸-۲۲)؛ فخرالدین اسعد گرگانی، داستان را از زبان پهلوی با حفظ اصل آن اما با تصرفات و شاخ‌وبرگ‌هایی به نظم پارسی برگردانده‌است. ویس و رامین علاوه بر ارزش‌های ادبی و داستانی، به جهت اشتغال بر واژگان کهن فارسی و اشاره‌های تاریخی و جغرافیایی و بازتاب فرهنگ عامه ایرانیان در سده‌های دور، دربردارنده ارزش‌های کم‌نظیری است.

این اثر تاکنون پنج بار در ایران و هند به‌صورت کامل چاپ شده‌است. ترتیب این چاپ‌ها بدین قرار است: ۱. کلکته (۱۸۶۵م)، ۲. مینوی (۱۳۱۴ش)، ۳. محبوب (۱۳۳۷ش)، ۴. تودوا و گواخاریا (چاپ بنیاد فرهنگ؛ ۱۳۴۹ش) ۵. روشن (۱۳۷۷ش). همچنین تاکنون چند گزیده از این اثر چاپ شده‌است، ازجمله: خلاصه ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی به اهتمام جلال متینی (۱۳۴۰ش)؛ خلاصه داستان ویس و رامین به کوشش اسماعیل حاکمی (۱۳۵۳ش).

کپتان ولیم ناسولیس صاحب و منشی او احمد علی صاحب چاپ موسوم به کلکته را از روی یک دست‌نویس پُراشتباه ویرایش و منتشر کردند. مینوی نیز تصحیح خود را بر پایه نسخه پاریس (قدیمی‌ترین دست‌نویس کامل از ویس و رامین)، تهیه و کرده‌است. این دست‌نویس «برای کتابخانه سلطان عثمانی محمد بن مرادخان (به احتمال قوی سلطان محمد فاتح که از ۸۵۵ تا ۸۸۶ سلطنت کرده) استنساخ شده‌است» (اسعد گرگانی، ۱۳۷۷: ۱۳). چاپ محبوب، ویرایشی از دو چاپ مینوی و کلکته است.

مهم‌ترین ویرایش ویس و رامین، به دست توانای دو مصحح گرجستانی، ماگالی تودوا و الکساندر گواخاریا همراه با گزارش نسخه‌بدل‌ها است. این مصححان در پیشگفتار از یازده دست‌نویس نام برده‌اند، اما از میان این‌ها، دست‌نویس برلن به دلیل نامعلوم بودن وضعیت آن و دست‌نویس بمبئی به دلیل نام‌نبردن از آن در گزارش نسخه‌بدل‌ها، استفاده نشده‌است، بنابراین شمار منابع خطی مورد استفاده آن‌ها از ویس و رامین (چه کامل و چه گزیده) به ۹ دست‌نویس می‌رسد که کهن‌ترین آن، دست‌نویس پاریس است. (برای بررسی بیشتر هریک از چاپ‌های نام‌برده و همچنین دست‌نویس‌های مورد استفاده آن‌ها، رک: همان، ۱۳۷۷: ۱۲-۱۶؛ همان، ۱۳۴۹: بیست و نه - سی و چهار؛ همان، ۱۳۳۷: ۱۰۲-۱۰۵). آخرین چاپ ویس و رامین نیز ویراسته محمد روشن است. متن این ویرایش از ویس و رامین براساس چاپ تودوا و گواخاریا است. مصحح برای ستردن پاره‌ای اشتباهات از متن، به مقابله متن با نسخه‌بدل‌ها و چاپ‌های پیشین (مینوی، کلکته و محبوب)، و ترجمه گرجی ویس و رامین، پرداخته‌است (رک: همان، ۱۳۷۷: ۱۶-۱۸).

در میان دست‌نویس‌های مورد استفاده مصححان نام‌برده، دست‌نویس سفینه تبریز به چشم نمی‌خورد. این دست‌نویس به کتابت ابوالمجد تبریزی یکی از سفینه‌های بسیار مهم و ارزشمند است که سال ۱۳۸۷ در فهرست حافظه ملی ایران ثبت شده‌است. سفینه تبریز شامل ۲۰۹ عنوان رساله و کتاب است که در سال ۱۳۸۱ با مقدمه حائری و پورجوادی به‌صورت نسخه‌برگردان توسط مرکز نشر دانشگاهی چاپ شده و تاکنون مورد توجه پژوهشگران در زمینه‌های مختلف بوده‌است. بخش گزیده ویس و رامین آن، که شامل ۷۳۰ بیت از این منظومه می‌شود، در سال ۷۲۳ قمری تحریر شده‌است. این بخش شامل سه برگ (شش صفحه) است. هر صفحه دارای شش ستون و هر ستون به‌صورت میانگین ۴۶ مصراع را دربر می‌گیرد. آغاز آن نیز چنین است: «بسم الله الرحمن الرحیم و به نستعین من کتاب ویس و رامین گفتار اندر نبشتن ویس به رامین ده نامه.»



(اسعد گرگانی، ۷۲۳ق: a2۷۸)

ما برای نگارش جستار پیش رو، نخست به اهمیت سفینه تبریز در میان سفینه‌ها و جُنگ‌های خطی توجه داشته‌ایم، سپس با توجه به تقدم بخش ده‌نامه ویس و رامین این اثر نسبت به سایر دست‌نویس‌های موجود از ویس و رامین که مصححان چاپ‌های نام‌برده از آن‌ها در تصحیح استفاده کرده‌اند، به مقابله همه ابیات سفینه تبریز با تصحیح تودوا و گواخاریا پرداخته‌ایم. در ادامه نتایج حاصل از این مقایسه با معرفی نکات تازه از جمله سروده‌های تازه (شش بیت) و نویش‌های تازه (۱۸۲ بیت) پیش روی خوانندگان قرار خواهد گرفت و در پایان، (ده بیت) از میان ابیات دارای نویش تازه نسبت به سایر دست‌نویس‌ها را ارزیابی و برتری آن‌ها بر نویش چاپ‌های موجود را به‌صورت علمی و انتقادی نشان خواهیم داد.

۲. پیشینه پژوهش

در باره ویس و رامین تاکنون پژوهش‌ها و پایان‌نامه‌های قابل توجهی در حوزه‌های موضوعی مختلف، انجام شده‌است، اما آنچه به تصحیح و سروده‌های تازه مربوط می‌شود، بسیار کم است. به‌ویژه اینکه تاکنون جستار مجزایی با عنوان بررسی ابیات ویس و رامین در سفینه تبریز، به انجام نرسیده‌است. علیرضا امامی (۱۳۹۲)، در پژوهشی با عنوان «ابیات ویس و رامین در تاج‌المآثر»، به بررسی ابیاتی از منظومه ویس و رامین در تاج‌المآثر پرداخته‌است. او در بخش نتیجه پژوهش می‌نویسد: «نگارنده در حال تدوین مقاله‌ای دیگر است که در آن ابیات ده‌نامه مندرج در ویس و رامین و سفینه تبریز را مقایسه کرده‌است» (امامی، ۱۳۹۲: ۲۵۳)، اما پس از جستجو، مشخص شد که تاکنون پژوهشی در این باره از ایشان یا محقق دیگر چاپ و منتشر نشده‌است. باین حال ایشان برخی ابیات مندرج در تاج‌المآثر را که با سفینه تبریز مشترک بوده بررسی کرده‌است، اما درباره نویش‌های تازه ابیات ویس و رامین در سفینه تبریز سخنی نگفته‌است. علی نویدی ملاطی (۱۳۹۷)، در جستاری با عنوان «گمانی درباره ضبط یک نام‌جای در ویس و رامین»، به بررسی یک واژه پرداخته که یکی از منابع مورد استفاده ایشان نسخه سفینه تبریز بوده‌است.

سایر پژوهش‌هایی که به حوزه تصحیح این اثر مربوط می‌شود از قرار زیر است:

جمیله اخیانی (۱۳۷۸) در مقاله‌ای با عنوان «تصحیح چند بیت از ویس و رامین»، چهار بیت از این منظومه را به‌صورت قیاسی تصحیح کرده‌است. این چهار بیت در محدوده ابیات بررسی شده این جستار نیست.

مقاله کوتاهی به قلم امیکو اوکادا با عنوان «سخنی دیگر در بازشناسی بیتی از ویس و رامین در کهن‌ترین نوشته فارسی بازمانده در ژاپن» (۱۳۶۸)؛ بیت تصحیح‌شده این مستشرق ژاپنی نیز بیرون از ابیات مورد بررسی مقاله حاضر است.

به جز مقالات یادشده، می‌توان به مقاله و.س پرتوریدزه (۱۳۱۵)، با عنوان «ترجمه گرجی قدیم ویس و رامین» و مقاله جمشید گیوناشویلی (۱۳۶۹)، با عنوان «سخنی چند درباره متن‌شناسی منظومه ویس و رامین فخرالدین گرگانی» اشاره کرد.

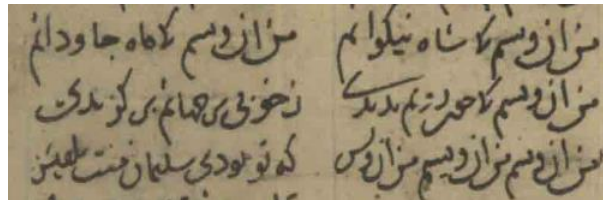
۳. سروده‌های تازه

در این بخش به معرفی شش سروده تازه از منظومه ویس و رامین خواهیم پرداخت که در چاپ‌های موجود نیامده‌اند.

۳-۱. بیت اول

من آن ویسم که شاه نیکوانم	من آن ویسم که ماه جاودانم
من آن ویسم که چون رویم بدیدی	ز خوبی بر جهانم برگزیدی
من آن ویسم من آن ویسم من آن ویس	که تو بودی سلیمان منت بلقیس

(اسعد گرگانی، ۷۲۳ق: ۲۷۸)

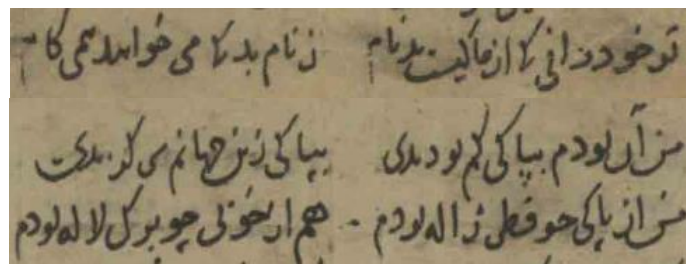


(دست‌نویس سفینه تبریز، ورق ۲۷۸a)

بیت مشخص‌شده در هیچ‌یک از چاپ‌های ویس و رامین نیامده‌است (رک: اسعد گرگانی، ۱۸۶۵: ۲۶۷؛ همان، ۱۳۱۴: ۳۴۹ و ۳۵۰؛ همان، ۱۳۳۷: ۲۶۲؛ همان، ۱۳۴۹: ۲۶۱؛ همان، ۱۳۷۷: ۲۶۰). بیست و پنج بیت پیش از این بیت در دست‌نویس سفینه تبریز، بیتی دیگر آمده که پاره‌ای از مصراع دوم آن با بیت مورد بحث همانندی دارد:

تو خود دانی که از ما کیست بدنام	ز نام بد کی می‌خواهد همی کام
من آن بودم بی‌پاکی کم تو دیدی	بی‌پاکی زین جهانم برگزیدی
من از پاکی چو قطر ژاله بودم	هم از خوبی چو برگ لاله بودم

(اسعد گرگانی، ۷۲۳ق: ۲۷۸)



(دست‌نویس سفینه تبریز، ورق ۲۷۸a)

این ابیات در تصحیح تودوا و گواخاریا با اختلافات زیر همراه است که مصراع دوم بیت دوم آن، به نویسش بیت تازه سفینه تبریز، بسیار نزدیک است:

تو خود دانی که از ما کیست بدنام	کجا از نام بد جوید همه کام
من آن بودم به‌پاکی کم تو دیدی	به‌خوبی از جهانم برگزیدی
من از پاکی چو قطر ژاله بودم	به‌خوبی همچو برگ لاله بودم

(اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۳۶۰)

در چاپ کلکته (همان، ۱۸۶۵: ۲۶۶) و دست‌نویس‌های آکسفورد و لندن، این مصراع به‌صورت «ز خوبان جهانم برگزیدی»، آمده‌است (رک: همان، ۱۳۴۹: ۳۶۰، پانوش ۱۰). نویسش دست‌نویس استانبول نیز به‌صورت «بپاکی زین جهانم برگزیدی» همانند سفینه تبریز است.

دو بیت دیگر نیز با قافیه «برگزیدی» در ویس و رامین آمده که هیچ‌کدام با بیت تازه سفینه تبریز یکسان نیست:

نگویی تا تو از رامین چه دیدی چرا او را ز هرکس برگزیدی

(همان، ۱۷۲)

تو در گیتی جز او دلبر ندیدی ازیرا بر بتانش برگزیدی

(همان، ۳۰۸)

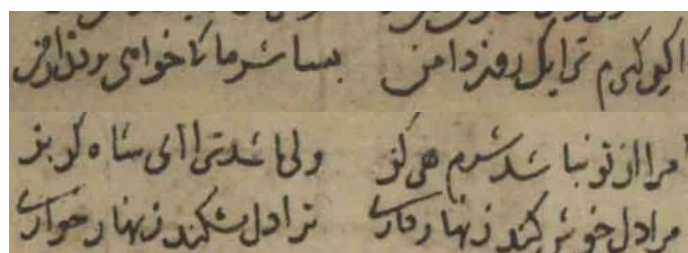
۲-۳. بیت دوم

اگر گیرم ترا یک روز دامن بسا شرما که خواهی بردن از من

مرا از تو نباشد شرم هرگز ولی باشد تو را ای شاه گربز

مرا دل خوش کند زنه‌ار داری ترا دل بشکند زنه‌ار خواری

(اسعد گرگانی، ۷۲۳ق: ۲۷۸)



(دست‌نویس سفینه تبریز، ورق ۲۷۸b)

بیت دوم در هیچ‌یک از چاپ‌های ویس و رامین نیامده‌است (رک: اسعد گرگانی، ۱۸۶۵: ۲۷۳؛ همان، ۱۳۱۴: ۳۵۷؛ همان، ۱۳۳۷: ۲۶۷؛ همان، ۱۳۴۹: ۳۶۹؛ همان، ۱۳۷۷: ۲۶۵). «گربز» در مواضع دیگری از ویس و رامین آمده (رک: همان، ۱۳۴۹: ۱۸۹، ۲۳۷، ۲۴۹، ۳۱۳، ۴۸۷، ۵۰۸، ۵۱۱) و در این بیت به معنی «دانا، هوشیار و چاره‌گر» است (رک: دهخدا، ۱۳۷۸: ذیل گربز). همچنان‌که در بیت زیر به این معنی آمده‌است:

همی‌گوییم داناایم و گربز بود دانا چنین حیران و عاجز

(اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۵۳۳)

۳-۳. بیت سوم و چهارم

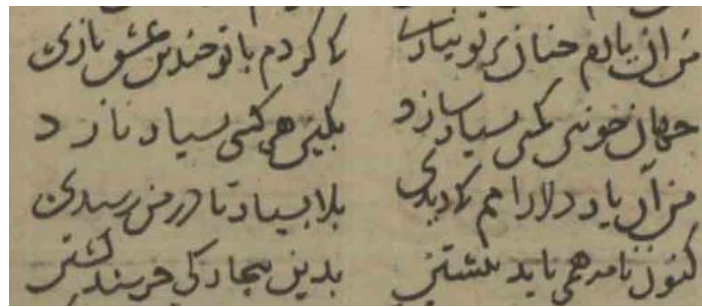
من آن یارم چنان بر تو نیازی کی کردم با تو چندین عشق‌بازی

جهان چونین کمین^۱ بسیار سازد بکین هرکسی بسیار تازد

من آن یار دلارامم که دیدی بلا بسیار تا در من رسیدی

کنون نامه همی باید نبشتن بدین بیچارگی خرسند گشتن

(اسعد گرگانی، ۷۲۳ق: ۲۸۰)



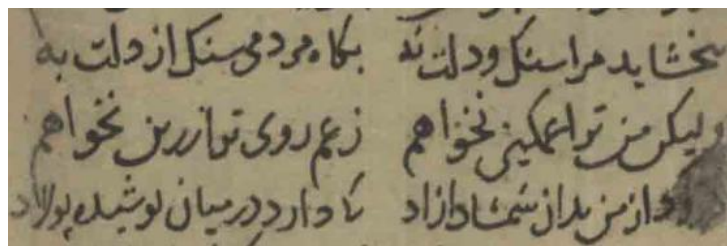
(دست‌نویس سفینه تبریز، برگ ۲۸۰a)

بیت دوم و سوم این ابیات در چاپ‌های ویس و رامین نیامده‌است (رک: اسعد گرگانی، ۱۸۶۵: ۲۹۰؛ همان، ۱۳۱۴: ۳۷۷؛ همان، ۱۳۳۷: ۲۸۲؛ همان، ۱۳۴۹: ۳۸۹؛ همان، ۱۳۷۷: ۲۷۸). در جایی دیگر، شبیه به مضمون مصراع نخست بیت دوم، چنین آمده‌است:

جهان بر ما کمین دارد شب و روز تو پنداری که ما آهو و او یوز
(همان، ۱۳۴۹: ۵۳۳)

۴-۳. بیت پنجم

بیخشاید مرا سنگ و دلت نه بگاه مردمی سنگ از دلت به
ولیکن من ترا غمگین نخواهم ز غم روی ترا زرین نخواهم
درد از من بدان شمشاد آزاد که دارد در میان پوشیده پولاد
(اسعد گرگانی، ۷۲۳ق: ۲۸۰)



(دست‌نویس سفینه تبریز، برگ ۲۸۰a)

در سایر چاپ‌های ویس و رامین بیت دوم نیامده‌است (رک: اسعد گرگانی، ۱۸۶۵: ۲۹۲؛ همان، ۱۳۱۴: ۳۸۰؛ همان، ۱۳۳۷: ۲۸۴؛ همان، ۱۳۴۹: ۳۹۲؛ همان، ۱۳۷۷: ۲۸۰). به جای آن بیت زیر آمده‌است:

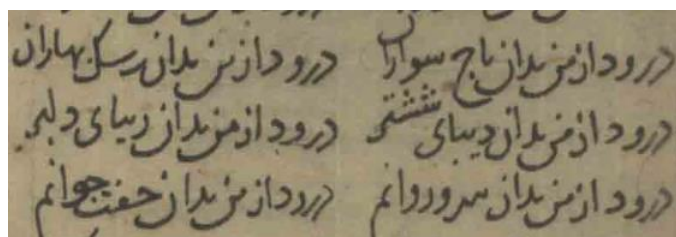
مرا چون سنگ بودی این دل مست دلت پولاد گشت و سنگ بشکست
(همان، ۱۳۴۹: ۳۹۲)

در دست‌نویس «تا» نویسش بیت بدین صورت است:

مرا چون سنگ بودست این دل مست غمت پولاد بود و سنگ بشکست
(همان‌جا، پانوش ۷، ۸ و ۹)

۵-۳. بیت ششم

درود از من بدان تاج سواران
 درود از من بدان دیبای ششتر
 درود از من بدان سروروانم
 درود از من بدان رشک بهاران
 درود از من بدان زیبای دلبر
 درود از من بدان جفت جوانم
 (اسعد گرگانی، ۷۲۳ق: ۲۸۰)



(دست‌نویس سفینه تبریز، برگ ۲۸۰a)

بیت دوم از ابیات بالا، در هیچ‌کدام از چاپ‌های ویس و رامین نیامده‌است (رک: اسعد گرگانی، ۱۸۶۵: ۲۹۳؛ همان، ۱۳۱۴: ۲۸۲؛ همان، ۱۳۳۷: ۲۸۵؛ همان، ۱۳۴۹: ۳۹۳؛ همان، ۱۳۷۷: ۲۸۱). بیت سوم در تصحیح تودوا و گواخاریا با اختلاف زیر آمده‌است:

درود از من بدان جان جهانم
 درود از من بدان جفت جوانم
 (همان، ۱۳۴۹: ۳۹۳)

در دست‌نویس آکسفورد نیز چنین است:

درود از من بدان سروروانم
 درود از من بدان یار جوانم
 (همان‌جا، پانوش ۶ و ۷)

در چاپ کلکته نویس‌های این صورت از بیت، جابجا آمده‌است؛ یعنی مصراع اول با نویس «یار جوانم» و مصراع دوم با نویس «سروروانم» آمده‌است (همان، ۱۸۶۵: ۲۹۳). همچنین نویس دست‌نویس استانبول مطابق با سفینه تبریز است (همان، ۱۳۴۹: ۳۹۳، پانوش ۶)، بنابراین، بیت سوم، بیتی تازه نیست. «دیبای ششتر»، در بیت زیر از ویس و رامین نیز آمده‌است:

رخانش تخت دیباهای ششتر
 لبانش تنگ شکرهای عسکر
 (همان، ۱۳۴۹: ۳۲۴)

۴. نویس‌های تازه

پس از مقابله (۷۳۰ بیت) از منظومه ویس و رامین در دست‌نویس سفینه تبریز، مشخص شد که (۱۸۲ بیت) دارای نویس یا نویس‌هایی تازه هستند که در دست‌نویس‌های مورداستفاده مصححان چاپ بنیاد فرهنگ نیامده‌است. ما در اینجا همه این نویس‌ها را گزارش خواهیم کرد، اما چند نکته مهمی که باید آن را پیش چشم داشته باشیم این است که دست‌نویس سفینه تبریز در بیشتر موارد کم‌نقطه است و ممکن است به چند صورت خوانش شوند. خوانش ما براساس تصحیح تودوا و گواخاریا (چاپ بنیاد

فرهنگ) است. نکته دیگر این است که معیار تازه بودن یک نویسش، براساس این چاپ و نویسش‌های گزارش‌شده از دست‌نویس‌های موردبررسی مصححان آن است. نکته آخر نیز این است که هریک از این ابیات ممکن است، بیش از یک اختلاف در دست‌نویس سفینه تبریز و سایر دست‌نویس‌ها داشته باشد، اما این گزارش صرفاً براساس نویسش‌های تازه سفینه تبریز انجام شده و بر آن متمرکز است، بنابراین خوانندگان برای داوری بهتر و دقیق‌تر نیاز است به هریک از این ابیات در منابع مراجعه کنند.

۴-۱. گزارش نویسش‌های تازه

همه نویسش‌های تازه در دست‌نویس سفینه تبریز از قرار زیر است:

صفحه	مصراع اول (چاپ بنیاد)	مصراع دوم (چاپ بنیاد)	نویسش تازه سفینه تبریز	اختلاف سایر دست‌نویس‌ها
۳۵۸	قلم چون قامت ویس از نزاری	ز بس کز رام دید آزار و خواری	دیده رنج	-
۳۵۹	ز چهری آب خوبی زو رمیده	به چهری آب خوبی زو دمیده	تاب	خواب خوش در وی
۳۵۹	منم در آتش هجران گدازان	توی در مجلس شادی نوازان	گرازان	فروزان، فرازان، پیوسته نازان
۳۶۰	تو بودی دام‌دار و داس‌دارم	نهادی داس و دام اندر گذارم	داس بند و دام دارم	داس‌دار و دامیارم، بند و داس‌دام‌دارم
۳۶۱	سوم برگشتی از یار وفادار	بی‌آن کز وی رسیدت رنج و آزار	سیم / هیچ آزار	- / رنج و تیمار
۳۶۱	من آن ویسم من آن ویسم من آن ویس	که بودی تو سلیمان من چو بلقیس	تو بودی سلیمان منت	-
۳۶۲	ز بدبختیت بس باد این نشانی	گلی دادت چو بستد گلستانی	بد	-
۳۶۲	خیالم گر به خواب اندر بدیدی	گمان بردی که بر شاهي رسیدی	بشاهی	-
۳۶۲	چنین است آدمی بی‌رای و بی‌هوش	کند سختی و شادی را فراموش	که شادیء کند انده	-
۳۶۳	وگرچه آتشم در دل فگندی	مرا مانند خر در گل فگندی	اگرچه / بردی و در بابل	وگرچه دیدم از تو مستمندی
۳۶۳	وگرچه چشم من خونبار کردی	کنارم رود جیحون بار کردی	را چو جیحون	-
۳۸۴	زبس خواری که هجر آرد برویم	ز دلتنگی همین مایه بگویم	زاری	-
۳۸۴	ترا بی من مبادا شادمانی	مرا بی تو مبادا زندگانی	کامرانی	-
۳۶۴	نیاید خواب در گرما همه کس	در آتش چون شود راحت مرا بس	همی کس	کسی بس
۳۶۴	کنون آن کم تو دیدی سرو بالا	به بستر در فتاده گشته دوتا	بر فتاده گشت پهنا	بر فتاد و گشت هیفا، نالان
۳۶۵	مبادا هرگز ار دردم رهایی	اگر من صبر دارم در جدایی	بر	-
۳۶۵	شکیبایی در آن دل چون بماند	که جز سوزنده دوزخ را نماند	سوزنده آتش	سوزنده در آتش
۳۶۵	دلی کاو شد تهی از خون خود نیز	درو آرام چون گیرد دگر چیز	چون شد	شد کو
۳۶۵	جدا شد کام من تا تو جدایی	نیاد باز تا تو باز نایی	باز من تا تو نیایی	-
۳۶۵	بیاشفتست با من روزگارم	تو گوئی با فلک در کارزارم	من با	-
۳۶۵	جهانم بی تو آشفته‌ست یکسر	چو باشد بی امیر آشفته لشکر	دلَم بی تو چنان آشفست در بر / که باشد	- / چنان چون
۳۶۵	اگر گریم بدین تیمار نیکوست	گرستن بر چنین حالی نه آهوست	برین	-
۳۶۵	منم بی بار و ز دردم بسی یار	منم بی کار و ز عشقم بسی کار	رنجم	دردم
۳۶۶	اگرچه بی وفا و بدسگالی	به درد من تو از من بیش نالی	وگرچه	-
۳۶۶	اگر درمان بیمار از طبیست	مرا خود درد و آزار از طبیست	بیمار	رنج و تیمار
۳۶۶	مرا تا باشد این درد نهانی	ترا جویم که درمانم تو دانی	دردم	-
۳۶۶	چه باشد گر به من رحم آوری تو	که نه از دشمنم دشمنتری تو	نز دشمن مرا	بر دشمن مرا
۳۶۶	نگارا تا ز پیش من برفتی	دلَم را با نوا از من گرفتی	بنوا	-
۳۶۶	نوا دادم ترا دل تا تو دانی	که من بی دل نجوم شادمانی	ترا دادم دل خود تا بدانی	بران دادم ترا دل تا بدانی
۳۶۷	وفا را در دلم زیرا درنگست	ازیرا کاین دلم بنیاد سنگست	کی (=که) او را در	که او را زین
۳۶۷	ببوسم لاله را در ماه نیسان	همی گویم توی رخسار جانان	باغ	-
۳۶۸	ز دیدارت مرا تیمار ماندست	ز تیمارت دل بیمار دارم	دلی	دلَم

صفحه	مصراع اول (چاپ بنیاد)	مصراع دوم (چاپ بنیاد)	نویسش تازه سقینه تبریز	اختلاف سایر دست‌نویس‌ها
۳۶۸	چه مستیست این دل تیمار بین را	که شادی خوانده اندوه چنین را	مستست	هستی است
۳۷۰	مرا اکنون کز آن دلبر بریدند	حسودانم به کام دل رسیدند	بداندیشان مرا بی او بدیدند	بداندیشان به کام دل رسیدند
۳۷۰	تو خورشیدی مرا از روشنایی	نیاید روز من تا تو نیایی	و	ای
۳۷۰	بدل باشد همه چیز جهان را	بدل نبود مگر پاکیزه جان را	چنو	چو او
۳۷۰	مرا تا مهرت ایدون باد باشد	کسی دیگر ز من چون شاد باشد	بمن	-
۳۷۰	دل مسکین من گویی که خانست	به خان اندر ز مهرت کاروانست	جانست / بجان اندر هزاران	-
۳۷۱	اگر ایشان نپردازند خان را	نباشد جای دیگر کاروان را	جان	-
۳۷۱	توی کبک جفا من کوه اندوه	بود همواره جای کبک در کوه	بر	-
۳۷۱	تنم بی خواب مانده گاه و بی‌گاه	دلَم چون خفته از گیتی نه آگاه	تن اندر	چشم
۳۷۱	مرا گویند رو یار دگر گیر	گر او گیرد ستاره تو قمر گیر	یاری	-
۳۷۱	مرا کز مهریان نیست روزی	چرا جویم از ایشان دلفروزی	مهر یاران / ز یاران تنگ روزی	- / نیک روزی
۳۷۱	همین مهری که ورزیدم مرا بس	نورزم نیز هرگز مهر با کس	همان	-
۳۷۱	چنان نیکو نیامد رنگم از دست	که پایم نیز باید اندران بست	می‌باید درو	که باید نیز پایم را درو
۳۷۲	وفا کشتم چه سود آورد بarm	کزین پس رنج بینم نیز کارم	بیند	-
۳۷۲	نهال مهر بس باد اینکه کشتم	چک بیزاری از خوبان نوشتم	نکارم نیز بس باد این چه	ز کار نیز بس باد اینکه
۳۷۲	درازست ار بگویم سرگذشتم	که چون بود و چگونه غرقه گشتم	غرق	-
۳۷۲	به موج اندر کنونم بیم جانست	ندیده سود و سرمایه زیانست	سود سرمایه	-
۳۷۲	من اندر هجر تو سوگند خوردم	که هرگز گرد بدمهران نگردم	مهر / گرد مهر	- / دیگر گرد
۳۷۲	چه خوش روزی بود روز جدایی	اگر با وی نباشد بی وفایی	او	-
۳۷۳	چه باشد گر خوری یک سال تیمار	چو بینی دوست را یک لحظه دیدار	یکساله / یکبار	صدسال / یک روز
۳۷۳	اگر یک روز با دلبر خوری نوش	کنی اندوه صد ساله فراموش	تیمار یکساله	تیمار صدساله
۳۷۳	نیی ای دل تو کم از باغبانی	نه مهر تو کمست از گلستانی	نه ای دل تو کمی	نه آئی دل تو کم
۳۷۴	به امید آن همه تیمار ببند	که تا روزی برو گل بار ببند	ازو	-
۳۷۴	دهد او را شب و روز آب و دانه	کند از عود و عاجش ساز خانه	از عود و ساج و عاج	او را زعود و ساج، از عود و شاخ عاج
۳۷۴	بدو باشد همیشه خرم و گش	بدان امید کاو بانگی کند خوش	زند	-
۳۷۴	نبینی آنکه جوهر جویذ از کان	بکان در آزماید رنج چندان	گوهر / اندر نماید	-
۳۷۴	به امید آن همه آزار یابد	که شاید گوهری شهوار یابد	مگر سودی دران بازار	بر آن تا گوهری شهوار
۳۷۴	وفا باشد خجسته برگ و بارش	گل صدبرگ باشد خشک خارش	گردد	-
۳۷۴	منم چون شاخ تشنه در بهاران	تویی همچون هوا با ابر بارن	هوا پر برف و	هوای ابر و، هوا پر ابر و
۳۷۴	همی‌گیرم به درد و زین بتر نیست	که جز گریه مرا کار دگر نیست	کاری	-
۳۷۵	چو بیمارم که در زاری و سستی	نبرد جانم امید از درستی	بیماری / ببرد	-
۳۷۵	چنان مرد غریبم در جهان خوار	به یاد زادبوم خویش بیمار	چو آن / بود بر یاد جای	- / به یاد شهر و بوم، زاد و بوم
۳۷۵	مرا گویند زو امید بردارد	که نومیدی امیدت ناورد بار	ازو / اومیدت نُمیدی آورد	- / امید تو نومیدی دهد، نومیدی امیدی آورد
۳۷۵	تو را دیدم که چون می برزیدی آه	ز آه تو سیه شد بر فلک ماه	که هر چون برزیدی	که چون برمی‌زدی
۳۷۵	مگر آن روزها کردی فراموش	که تو بودی ز من بی‌صبرو بی‌هوش	چون بودی چنان	بودی مر مرا / بودی تو چنان
۳۷۵	همه کس را همی خوشی نمایی	مرا باری چرا گشی فزایی	چرا کشی نمایی	همه زشتی فزایی، همی کشی نمایی
۳۷۵	تو با صد گنج پیروزی و نازی	به چندین گنج شاید گر بنازی	کرد بازی	-
۳۷۵	چه باشد گر تو نازی از تن خویش	که ناز من به تو از ناز تو بیش	بنازی	-
۳۷۵	بهار نیکویی بر کس نماند	جهان روزی دهد روزی ستاند	با	-
۳۷۵	مکش چندین کمان بر دوستان	که ناگه بشکنند روزی کمانت	وفا بر / بگسلد روزی	- / بگسلد زه از، نگسلد روزی
۳۷۵	وگر پرتیر داری جعبه ناز	همه تیرت به یک عاشق مینداز	اگر / تیری تو بر	-

صفحه	مصراع اول (چاپ بنیاد)	مصراع دوم (چاپ بنیاد)	نویسش تازه سقینه تبریز	اختلاف سایر دست‌نویس‌ها
۳۷۷	نباشد دوستی را هیچ خوشی	چو باشد دوستی با عجب و گشی	کبر	-
۳۷۷	نشانه کردی او را لاجرم زه	نکو کردی به تیر نرگسان ده	بخون غمزکان	بترکس بر کسان به
۳۷۸	ازان خوانند آراش را کمانگیر	که از ساری به مرو انداخت یک تیر	شادی	-
۳۷۸	گسی گرید چنین کز مهر و خویش	شود نو مید از دیدار رویش	وز	-
۳۷۸	حسودا تو مگر آگه نداری	که در باران بود امیدواری	مگر ای حاسد آگاهی	-
۳۷۸	بهار آمد کنم بر وی گل افشان	چو یار آید کنم بر وی دل افشان	در	-
۳۷۸	به هجرش برفشانم در و مرجان	به وصلش برفشانم دیده و جان	می‌فشانم	-
۳۷۸	نگارینا ز پیش من برفتی	چه گفتمی یا چه فرمایی نگفتمی	نگارا تا/ دلم را بنوا از من گرفتی	- / چه گویی یا، از من شگفتی
۳۷۹	دلم بردی و خود باره برانندی	مرا در شهر بیگانه بماندی	ببردی پاک مر	ببردی آب من، نبردی پاک من
۳۷۹	نکردی هیچ رحمت بر غریبان	چو بیماران بمانده بی طبیبان	نماندی	بماندم، نماندم
۳۷۹	نبخشایی و از یزدان نترسی	ز حال خستگان خود نپرسی	روزی	هرگز
۳۷۹	همی سخت آیدت کز تو بنالم	بنالم تا شوی آگه ز حالم	که من بی تو بزاری بر چه حالم	-
۳۷۹	ترا چون دل دهد بارانگوویی	که چون دشمن جفای دوست جویی	که از دشمن وفای	-
۳۷۹	نه بس بود آنکه از پیشم برفتی	که رفتی نیز یار نو گرفتی	بی من نیز یاری تو [نو]	بی من در سفر یاری
۳۸۰	مگر آسان بریدی راه دشوار	کجا از مهر من بودی سبکبار	پر [بی] آزار	-
۳۸۰	چه باشد گر تو یار نو گرفتی	نباید از تو ما را این شگفتی	نیامد این مرا خود بس	نیامد (نیامد) مر مرا زین (این) بس
۳۸۰	بسا کس کاو خورد سرکه به خوان بر	نهاده پیش او حلوائ شکر	برد	-
۳۸۰	تو مخموری و از می سر بتابی	هر آن گاهی که بوی می بیابی	من سر نتابی	می سر نتابی
۳۸۱	بود مهر دل مردم چو گوهر	ازو پرمایه‌تر باشد کهن‌تر	وزو	-
۳۸۱	بگردد مهر نو با دلبر نو	چنان چون رنگ نو در جوهر نو	گوهر	-
۳۸۱	تورا باشد هم از من روشنایی	بسی گردی و پس هم با من آبی	چو جستی	-
۳۸۱	چه باشد گر شدی در مهر بدرای	نهال دوستی ببریدی از جای	برکنندی	-
۳۸۲	اگر چون اشک من باشدت باران	جهان گردد به یک بارانت ویران	باشد ز یک	گردد ز یک
۳۸۲	مرا چشم از پی دیدنت باید	وگر دیده نباشد بی تو شاید	نیز	-
۳۸۲	عفاله زین دو چشم سیل بآرم	که در روزی چنین هستند یارم	این	-
۳۸۲	نه چون صبرند عاصی گشته بر من	و یا چون دل‌شده بدخواه دشمن	در	-
۳۸۲	مرا دل در بلا ماندست ناکام	کنون صبرم به دل کردست پیغام	دلم تا	-
۳۸۲	که من صبرم یکی شاخ بهشتی	مرا بردی و در دوزخ بکشتی	بهشتی	-
۳۸۳	من اندر کار تو کردم دل و جان	تو دانی هرچه خواهی کن بدیشان	جوانی / تو دانی	-
۳۸۳	چنین باید که باشد مهرکاری	چنی باید که باشد دوستداری	باشد / باشد که باید	-
۳۸۳	اگر درد من از جور تو آید	همی تا این فزاید آن فزاید	مهر	-
۳۸۳	ترا از چشم من ناگه ببرید	دو چشمم زین بریدن خون ببارید	بریده	-
۳۸۳	مرا بی‌روی تو ناله ندیمست	دریغ هجر در جانم مقیمست	دریغ و هجر در خانه	-
۳۸۴	مرا تنها بماند اینجا به‌بخواری	چو خان راه مرد ره‌گذاری	را مانده مرد ره‌گذاری	ره‌گذر (خویشتن) مرد گذاری،
۳۸۴	نه بس بود آنکه از پیشم سفر کرد	که رفت اندر سفر یار دگر کرد	یاری	-
۳۸۴	اگر نالم همی برداد نالم	که اینست از جفای دوست حالم	که ببریدند شادی را نهالم	-
۳۸۴	اگر زین آمد ای عاشق ترا درد	که یارت در سفر یار دگر کرد	یاری	-
۳۸۴	گهی نزدیک باشد که ز تو دور	ترا و دیگران را زو رسد نور	بود	-
۳۸۴	چو روزم پاک چون شب تیره‌گونست	شبم از تیرگی بنگر که چونست	همه روزم چو شبها	چو روز پاک بر من
۳۸۵	بمن برنگردد یک کاروانی	که نه پرسم همی از تو نشانی	ز تو نام و	که از حالت نپرسم زو
۳۸۵	دگر با من خورد زنهار یا نه	مرا با او بود دیدار یا نه	باره	-

صفحه	مصراع اول (چاپ بنیاد)	مصراع دوم (چاپ بنیاد)	نویسش تازه سفینه تبریز	اختلاف سایر دست‌نویس‌ها
۳۸۵	ز نیک و بد چه خواهد کرد با من	چه گوید مر مرا با دوست و دشمن	چگونه مر ... دوست دشمن	بکام دوستان یا کام دشمن
۳۸۶	ز من یادآورد گوید که چون باد	کسی کاو سال و مه دارد مرا یاد	ز من	-
۳۸۶	چه آن کز دلبرم آگاهی آرد	چه آن کم مژدگان شاهی آرد	مژدگانی	-
۳۸۶	من آن کس را جو چشم خویش دارم	که چشمش دیده باشد روی یارم	جان	-
۳۸۶	بگو چون دیدی آن سرو سهی را	که دارد در بالای جان رهی را	روان/که جز فتنه نیامد زو جهان را	-
۳۸۷	تم زین آه سرد و چشم گریان	بمانده در میان باد و باران	لرزان شده چون چشم	-
۳۸۷	چو نامم بشنود شادی فزاید	و یا از بی‌وفایی خشمش آید	شرمش	-
۳۸۷	جفا باشد به عشق اندر بتر زین	که پاداشن دهی مهر مرا کین	پاداشم	پاداشش، پاداشی
۳۸۷	ندانم تا ترا دل بر چه سانس	مرا باری به کام دشمنانست	من	مر
۳۸۷	چنان گوشم به در چشمم به راهست	که گویی خانه‌ام زندان و چاهست	به در بر چشم راهست / تو	-
۳۸۸	ز بی‌رحمی مرا تا کی نمایی	دریغ دوری و درد جدایی	دریغ و دوری	-
۳۸۸	چو یاد آمد مرا آن بی‌وفایی	که از تو دیده‌ام روز جدایی	آید	-
۳۸۸	ببین این حرفهای پژمریده	همه نقطه بریشان خون دیده	نشان خون چکیده	بریشان خون چکیده
۳۸۸	جفایت گشت پیشه ای جفاجوی	چو کاف نامه بن بسته یکی کوی	پیشم / بر	-
۳۸۸	در مهر تو بر من او گشادست	وفا در جان من هم او نهادست	بر	-
۳۸۹	اگر من سر درآوردم به دامت	پذیرفتم همه گونه پیامت	سردی آوردم بکامت	سر درآوردم بکامت
۳۸۹	من آن یارم چنان بر تو گرامی	که کردم با تو چندان شادکامی	چندین	-
۳۸۹	من آن یارم چنان بر تو نیازی	که کردم با تو چندان عشق‌بازی	چندین	-
۳۸۹	مرا گوید عفاالله ای وفادار	که چندین جست مهر بی‌فایار	هست بی‌مهر و فایار	-
۳۹۰	شوم فریاد خوانم بر در آن	که نه حاجب بود او را نه دربان	خواهم	-
۳۹۱	همی گویم خدایا کردگارا	بزرگا کامگارا بردبارا	حکیم	-
۳۹۱	تو ده جان مرا زین غم رهایی	تو بردار از دلم بند جدایی	از / درد	- / بار، داغ
۳۹۱	گشاده کن به ما بر راه دیدار	کجا خود بسته گردد راه تیمار	که او خود بسته کرد این	دیدار، که خود بسته شدست از جور دلدار
۳۹۱	همی تا باز بینم روی آن ماه	نگه دارش ز چشم و دست بدخواه	چشم بد ز	ز دست و چشم
۳۹۱	بجز مهر منش تیمار منمای	بجز عشق منش آزار مفزای	تیمار	بجز دیدار من دیدار منمای
۳۹۱	وگر رویش نخواهم دید ازین پس	مرا بی‌روی او جان و جهان بی	اگر	-
۳۹۲	نگارا چند نالم چند گویم	به زاری چند گریم چند مویم	گویم	-
۳۹۲	بگفتم هر چه دیدم از جفایت	ازین پس خود تو می‌دان با خدایت	آنچ	-
۳۹۳	درد از من بدان سرو سمن روی	که ندهد همچو بوی او سمن بوی	درد از من بدان ماه سخنگوی	-
۳۹۴	هزاران بار چونین باد چونین	دعا از من ز بخت نیک آمین	ز من بنده دعا وز بخت	دعا از من به بخت نیک رامین
۳۹۴	نویسنده چو از نامه بپرداخت	به جای آورد هر چاری که بشناخت	نویسنده / چاره	-
۳۹۴	گرفت آن نامه را و پسه ز مشکین	بمالیدش بدان دو زلف مشکین	پس ویس مشکین / بمهرش کرد بدندان زلفین	- / سه‌جا (شخی) کردش ز بوی (موی) زلف
۳۹۴	پس آنگه خواند آذین را بر خویش	بدو گفت ای به من شایسته چون خویش	بما	مرا
۳۹۵	چنان کن کت نبیند دوست و دشمن	به رامین بر پیام و نامه من	شو	-
۳۹۵	دردش ده ز من بیش از ستاره	بگو ای ناکس زنه‌ارخواه	ناکس و	-
۳۹۵	من از تو بد کنش آن رنج دیدم	که درد مرگ را صدره چشیدم	که من از تو فراوان / صدماره	-
۳۹۵	چه آن سوگند و چه باد گذاری	چه آن زنه‌ار و چه ابر بهاری	این	-
۳۹۵	تو آن کردی بدین مسکین دل من	که هرگز نه کند دشمن به دشمن	نکند آن	-
۳۹۵	تو پنداری که با من کردی این بد	به جان من که کردی با تن خود	آن / جای	- / از
۳۹۵	مرا چون ازدها بر جان گزیدی	چو در شهر کسان جانان گزیدی	دل	-
۳۹۵	کجا یابی تو چون من دوستداری	چو شاهنشاه موبد شهریاری	چو من دل	-

صفحه	مصراع اول (چاپ بنیاد)	مصراع دوم (چاپ بنیاد)	نویسش تازه سفینه تبریز	اختلاف سایر دست‌نویس‌ها
۳۹۶	تو بر خوردی ز گنج شاهوارش	چنان کر ساز و رخت بی‌شمارش	شاهواری / رخت ساز بی‌شماری	- / رخت و ساز بی‌شمارش
۳۹۶	نپوشیدی مگر دیبای صدرنگ	ز چین آورده نیکوتر ز ارژنگ	هف رنگ / اورنگ	-
۳۹۶	چنین حال و چنین مال و چنین جای	دل‌لویز و دل‌افروز و دلارای	دل‌افروز و دل‌انگیز	-
۳۹۷	چون آذین سر بسر پیغام بشنید	همان‌گه بادپایی خنگ بگزید	چند	تند
۳۹۷	به‌بالا و به‌پهنا کوه‌پیکر	به‌رفتار و به‌پویه باد صرصر	بادگوهر	کوهسار
۳۹۷	به‌کوه اندر چو سیلاب روند	به‌دشت اندر چو عفریت دوند	سیلابی / عفریتی	-
۳۹۷	بیابان را چو نامه درنوشتی	چو پرند به گردون برگ‌دشتی	بگزیده [بدون نقطه] بکوهان	پرند به‌ریگش، پرند به آتش
۳۹۷	مرا کز آفتاب آمد جدایی	چگونه پیشم آید روشنایی	رهایی	-
۳۹۸	اگر نه آفتاب از من جدا شد	جهان بر چشم من تیره چرا شد	در	-
۳۹۸	دلی بسته به چندین گونه بیداد	نه تابد خور درو و نه وزد باد	درو از شادمانی چون	بفشد چون درو بیزد جهد باد
۳۹۸	چه رویست این‌که رنگش چون زیرست	چه بختست این‌که عشق او را دبیرست	او دبیرست	-
۳۹۸	مرا بر دل همیشه رحمت آید	ز بس کز عشق وی را محنت آید	او	-
۳۹۸	بدا کارا که بود این مهربانی	ببرد از من دل و جان و جوانی	تن	-
۳۹۹	چنین داغی کزو تا جاودانی	بماند بر روان من نشانی	که از وی	-
۳۹۹	بیچم چون به‌یاد آرم جفایت	چو آن شمشادگون زلف دوتایت	بنالم	-
۳۹۹	دلت چون داد آزارش فزودن	قرارش بردن و دردش نمودن	نمودن [مصراع بعد فزودن]	-
۳۹۹	نه دیدار تو بودش کام و امید	نه رخسار تو بودش ماه و خورشید	بر شمشاد او لرزید چون بید	-
۳۹۹	نه مهرت بود همواره ندیمم	نه بویت بود همواره نسیمم	همراه / پیوسته	-
۴۰۰	نه آنم که تو دیدستی نه آنم	در آن‌گه تیر و اکنون چون کمانم	کم تو دیدستی	من که تو دیدی
۴۰۰	زدم بر رخ دو دست خویش چندان	که نیلوفر شد آن گلنار خندان	بر روی خویش ای دوست	بر روی دو دست خویش
۴۰۰	دو چشم من ز سرخی همچو لاله‌ست	برو بر اشک من مانند زاله‌ست	لاله / اشک هجران همچو ژاله	-
۴۰۱	ز خونین جامه سازم بادبانم	به باد سرد خود کشتی برانم	سخت	سرو
۴۰۱	بشد روز وصال و روز خویشی	که من با دوست کردم ناز و گشی	کشی / خوشی	-
۴۰۱	چرا زهر گزاینده نخوردم	چرا روزی به بهروزی نبردم	روزی بهروزی	در روز بهروزی
۴۰۱	روان را مرگ روز کامرانی	بسی خوشتر ز چونین زندگانی	بهرتر	-
۴۰۱	همان بادی که آرد بوی گلزار	همی نارد به‌من بوی تن یار	آری / ناری بمن بوی گل یار	آرد بمن بر بوی گلنار
۴۰۱	چه بد کردم که او با من چنینست	مگر باد تو با من هم به‌کینست	چنین کرد / بکین کرد	-

برخی از نویسش‌های گزارش‌شده در ابیات بالا، قطعاً نادرست هستند و برخی دیگر، بهتر و سالم‌تر یا قابل تأمل‌اند. در ادامه،

ما ۱۰ مورد از این نویسش‌ها را برگزیده و بررسی خواهیم کرد.

۴-۲. ارزیابی برخی نویسش‌های سالم و قابل تأمل

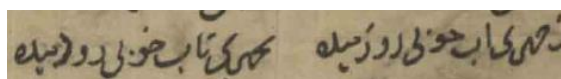
در بخش پیش رو، نخست بیت براساس سفینه تبریز گزارش می‌شود سپس به نقد و ارزیابی ضبط تازه این نسخه در برابر منابع چاپی و خطی دیگر، خواهیم پرداخت.

۴-۲-۱. «تاب خوبی»

ز چهری آب خوبی زورمیده

بچهری تاب خوبی زوردمیده

(اسعد گرگانی، ۷۲۳ق: ۲۷۸)



(دست‌نویس سفینه تبریز، ورق ۲۷۸a)

این بیت در چهار تصحیح و ویرایش ویس و رامین از جمله: مینوی (ص ۳۴۷)، محجوب (ص ۲۶۰)، تودوا و گواخاریا (ص ۳۵۹) و روشن (ص ۲۵۸)، با اختلاف «آب خوبی» در مصراع دوم آمده‌است. در چاپ کلکته و دو دست‌نویس «آکسفورد» و «لندن»، مصراع دوم به صورت: «بچشمی خواب خوش در وی دمیده» ضبط شده‌است (همان، ۱۸۶۵: ۲۶۶؛ رک: همان، ۱۳۴۹: ۳۵۹، پانویث ۱۱). در نسخه پاریس نیز واژگان قافیه دو مصراع جابجا ضبط شده‌اند (رک: همان‌جا). «تاب» در متون معانی متفاوتی دارد، از جمله معانی آن «توانایی، قرار، پیچ و شکن، پیچاندن، شدت و ...» (رک: دهخدا، ۱۳۷۸: ذیل تاب) است و در بیت مورد بحث به معنی «تابش و روشنایی و فروغ» (همان‌جا)، آمده‌است. به همین دلیل آنچه نویسنده دست‌نویس سفینه تبریز را پراهمیت می‌کند، تناسب بهتر «تاب» با «دمیدن» است. همچنین «رخسار» و «تاب» در بیت زیر از ویس و رامین آمده‌است:

به روز انده گسارم آفتابست که چون رخسار تو با نور و تابست
(اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۵۰۱)

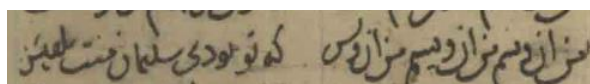
در بیت دیگر نیز «فروغ (=تاب) آفتاب» با «روی» آمده‌است:

فروغ آفتاب آید ز رویم نسیم نوبهار آید ز بویم
(همان، ۴۷۰)

بنابراین نویسنده «تاب» از جهت تناسب آن با «دمیدن» و «روی» و جناس آن با «آب» نویسنده بهتری است که باید آن را در ویرایش ویس و رامین، پیش چشم داشت.

۴-۲-۲. «تو بودی»، «منت»

من آن ویسم من آن ویسم من آن ویس که تو بودی سلیمان منت بلقیس
(اسعد گرگانی، ۷۲۳ق: ۲۷۸)



(ورق ۲۷۸a)

این بیت در سه چاپ «کلکته»، «مینوی» و «محجوب» نیامده‌است. مصراع دوم در تصحیح تودوا و گواخاریا (ص ۳۶۱) و روشن (ص ۲۶۰)، به این صورت است: «که بودی تو سلیمان من چو بلقیس». همچنین مصححان چاپ بنیاد، در پانویس گزارش کرده‌اند که در نسخه «پ» (=پاریس) و «اک» (آکسفورد)، «بیت حذف شده‌است» (همان، ۱۳۴۹: ۳۶۱، پانویس ۲۰). «بودی تو» نویسنده است که در ویس و رامین سابقه دارد. همچنین «تو بودی». این دو، هرکدام با پیش چشم داشتن وزن شعر، در متن آمده‌اند. «که تو بودی» در آغاز مصراع، یک بار دیگر نیز در این منظومه آمده‌است:

مگر آن روزها کردی فراموش که تو بودی^۲ ز من بی‌صبر و بی‌هوش
(همان، ۳۷۶)

هر دوی این نویسش‌ها درست هستند و آنچه می‌تواند برتری یکی بر دیگری را به ما نشان بدهد، توجه به ویژگی‌های سبکی متن، قرینه‌سازی‌ها و ... است. همچنین وجود یک دست‌نویس کم‌اشتباه و کهن و ملاک قرار دادن آن برای برگزیدن یک نویسش از میان نویسش‌هایی که اختلالی در معنا ایجاد نمی‌کند، ضروری است.

اما در بررسی ما از این منظومه، ساختار «تشبیه مؤکد + تشبیه مرسل» در «که بودی تو سلیمان من چو بلقیس» که نویسش دو چاپ یاد شده است، جز همین مصراع، شاهد دیگری ندارد. به بیان دیگر، هرگاه «من» و «تو»، مشبه‌های دو تشبیه در یک مصراع یا بیت باشند، اگر تشبیه نخست از نوع مؤکد (بدون ادات تشبیه) آمده باشد، تشبیه دوم نیز به صورت مؤکد آمده است. به عنوان مثال در دو شاهد زیر از این منظومه، هر دو تشبیه مشخص شده در مصراع، تشبیه مؤکد است:

تو شیر خشمناکی منت گورم	الا ای تیره گشته بخت شورم
(اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۱۸۳)	
تو با من باشی و من با تو جاوید	به مهر اندر تو ماهی منت خورشید
(همان، ۳۸۱)	

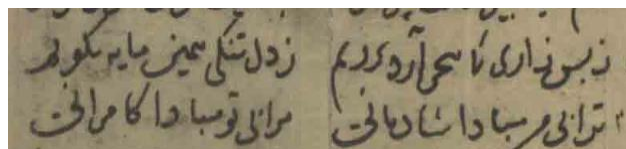
شایان یادآوری است که در نسخه آکسفورد و چاپ کلکته نویسش «منت» در نمونه دوم، به صورت «من چو» آمده است (همان‌جا، پانویس ۱۰).

با این توضیح در بیت مورد بحث نیز، بهتر است براساس نویسش دست‌نویس سفینه تبریز، بیت را ویرایش کنیم تا به قرینه‌سازی بلاغی شاعر آسیبی وارد نشود و این مهم، باید با برگزیدن نویسش کلیدی «مَنْت» (= من برای تو) به جای «من چو»، همراه باشد:

من آن ویسم من آن ویسم من آن ویس	که تو بودی سلیمان منت بلقیس
---------------------------------	-----------------------------

۳-۲-۴. «زاری»، «کامرانی»

ز بس زاری کی هجر آرد برویم	ز دل‌تنگی همین مایه بگویم
ترا بی من مبادا شادمانی	مرا بی تو مبادا کامرانی
	(اسعد گرگانی، ۷۲۳ق: ۲۷۸)



(ورق ۲۷۸a)

این ابیات در دست‌نویس سفینه تبریز دو بیت پیش از آغاز نامه نخست از ده نامه آمده است، اما در چهار تصحیح ویس و رامین از جمله مینوی (ص ۳۷۲)، محبوب (ص ۲۷۸)، تودوا و گواخاریا (ص ۳۸۴) و روشن (ص ۲۷۵)، این ابیات دو بیت پایانی نامه هفتم آمده و با اختلاف «خواری» به جای «زاری» در مصراع نخست و «زندگانی» به جای «کامرانی» در مصراع چهارم، همراه است.

در چاپ کلکته نیز این ابیات، در دو موضع یاد شده آمده است و «همی» به جای «همین» همراه است (رک: همان، ۱۸۶۵: ۲۶۹ و ۲۸۶). شایان ذکر است که در دست‌نویس آکسفورد نیز، مطابق گزارش مصححان چاپ بنیاد، ضبط و جایگاه دوگانه ابیات مانند چاپ کلکته است (رک: همان، ۱۳۴۹: ۳۶۳، پانویس ۱۲).

درباره نویسنده نخست «زاری» به جای «خواری» در سفینه تبریز، «زاری» نویسنده بهتر به نظر می‌رسد، زیرا «زاری» با «رویم» و «گویم» تناسب بهتری دارد. همچنین «زاری» علاوه بر معانی «گریه، اندوه، ناله، ضعف، لاغری و ...» (نک: دهخدا، ۱۳۷۸: ذیل زاری) معنای «خواری» را هم در خود دارد:

بدین خواری بدین زاری بدین درد مژه پرآب گرم و روی پرگرد
(اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۳۹۱)

اما درباره نویسنده دوم «کامرانی» به جای «زندگانی»، با توجه به بیت پیشین، ویس می‌گوید با توجه به زاری بیش از حدی که هجران تو برای من به همراه آورده‌است، دعا می‌کنم که هیچ‌گاه تو بدون من «شادمان» و خوش نباشی و من بدون تو، «کامرانی» و خوشی به سراغم نیاید. بیت زیر، همانند بیت مورد بحث در موضعی دیگر از ویس و رامین آمده‌است:

تو با من باش همچون رنگ با مل که من با تو بوم چون بوی با گل
ترا بی من نباشد شادمانی مرا بی تو نباشد کامرانی^۳
(اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۴۲۱)

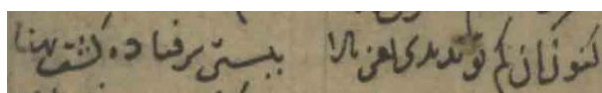
در بیتی دیگر آمده‌است:

ترا بی من نباشد زندگانی ازیرا کم نباشد کامرانی
جهان را بی تو بسیار آزمودم بدو در زنده همچون مرده بودم
چی بی تو بر شمارم زندگانی جدا از تو نخواهم شادمانی
(همان، ۴۵۱)

بنابراین نویسنده «کامرانی»، نویسنده قابل تأمل است که تنها در دست‌نویس سفینه تبریز آمده‌است.

۴-۲-۴. «به بستر بر»، «گشت پهن»

کنون آن کم تو دیدی^۴ نغز بالا بستر بر فتاده گشت پهن
(اسعد گرگانی، ۷۲۳ق: ۲۷۸)



(ورق ۲۷۸a)

این بیت در نسخه پاریس نیامده (نک: همان، ۱۳۴۹: ۳۶۴، پانوش ۲۲) و در دو چاپ مینوی و محبوب نیز به پیروی از این نسخه نیامده‌است (نک: همان، ۱۳۱۴: ۳۵۲؛ همان، ۱۳۳۷: ۲۶۴). در تصحیح تودوا و گواخاریا (ص ۳۶۴) و روشن (ص ۲۶۲)، بیت مورد بحث به صورت زیر آمده‌است:

کنون آن کم تو دیدی سرو بالا به بستر در فتاده گشته دوتا
(همان، ۱۳۴۹: ۳۶۴)

همچنین در چاپ کلکته، بیت مورد بحث، دارای اختلافات دیگری نسبت به اختلافات گزارش شده‌است:

کنون آن کم تو دیدی سرو بالان به بستر در فتاده گشته نالان
(همان، ۱۸۶۵: ۲۷۰)

مطابق گزارش مصححان چاپ بنیاد، ضبط نسخه «اس» (=استانبول) نیز به صورت زیر است که چند اختلاف متفاوت با نسخ دیگر در آن دیده می‌شود:

کنون آن کم تو دیدی نغز بالا بستر برفتاد و گشت هیفا
(رک: همان، ۱۳۴۹:۳۶۴، پانوش ۲۱ و ۲۲)

در مصراع نخست نویسش سفینه تبریز، قابل نقد است، زیرا نسبت به نویسش «کنون آن کم تو دیدی سروبالا»، نکته قابل توجه و ارزشمندی ندارد. اما درباره مصراع دوم، وضعیت متفاوت است. نخست نویسش «به بستر بر» است که به همین صورت و با حرف اضافه «بر» بهتر است. دوم، نویسش «پهنا» است. احتمالاً «هیفا» تحریفی از «پهنا» است که در دست‌نویس استانبول آمده است. برتری این نویسش بر سایر نویسش‌ها یک دلیل برجسته و مهم دارد و آن هم تضاد میان «بالا» و «پهنا» است که به احتمال بسیار زیاد مدنظر شاعر بوده است، زیرا جفت «بالا» و «پهنا» در منظومه ویس و رامین، چند بار آمده است:

چه بالا و چه پهنا زان سمن بر سراپا هردو چون دو یار درخور
(اسعد گرگانی، ۱۳۴۹:۱۰۶)
ز بس پهنا یکی نیم جهان بود ز بس بالا ستونی ز آسمان بود
(همان، ۲۳۸)

(همچنین نک: همان، ۳۹۷).

این جفت، در میان شاعران و نویسندگان به همین صورت (برای نمونه نک: فردوسی، ۱۳۷۹: ۷۰۰ و ۱۰۰۱؛ انوری، ۱۳۶۴: ۲۸۲؛ دهخدا، ۱۳۷۸: ذیل بالا و پهنا) و به صورت «درازی» و «پهنا»، پُرسابقه است. برای نمونه، در بیت زیر از عنصری و سنایی، «پهنا» گشتن «درازی» (متناسب با تصویر ارائه شده در بیت مورد بحث)، جالب توجه است:

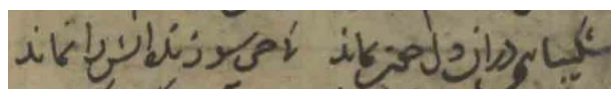
چو مرگ آمد و زو گشت درازی تو پهنا ز چنگش که رهاندت کرا باشد یارا
(اسدی طوسی، ۱۳۶۵: ۳۱)
عندلیب دلش چو بالا جَست در درازی شرع پهنا گشت
(سنایی غزنوی، ۱۳۸۷: ۱۵۸)

با این توضیحات، از نظر ما نویسش بهتر بیت با توجه به نویسش تازه سفینه تبریز چنین است:

کنون آن کم تو دیدی سروبالا به بستر بر فتاده گشت پهنا

۴-۲-۵. «سوزنده آتش»

شکیبایی در آن دل چون بماند که جز سوزنده آتش را نماند
(اسعد گرگانی، ۷۲۳ق: ۲۷۸)



(ورق ۲۷۸b)

این بیت در چهار تصحیح ویس و رامین از جمله: مینوی (ص ۳۵۳)، محبوب (ص ۲۶۴)، تودوا و گواخاریا (ص ۳۶۵) و روشن (ص ۲۶۲)، با اختلاف «سوزنده دوزخ را» و در چاپ کلکته (ص ۲۷۰) با اختلاف: «سوزنده در آتش» آمده است. نویسنده «سوزنده در آتش» که در چاپ کلکته آمده، با حذف «را» جایگزین حرف اضافه که یک ویژگی سبکی محسوب می شود، ساختار زیبایی شناسی بیت را از بین برده است، زیرا با فرض درست بودن این نویسنده، ساختار جمله را باید چنین بیاوریم: «شکیبایی در آن دل چگونه می ماند (ماندگار می شود)، حال آنکه به جز سوزنده چیزی در آتش نمی ماند (ماندگار نمی شود). با این معنی واژگان قافیه مکرر و نادرست می شود. «بماند» و «نماند» هردو از یک ریشه و دارای یک معنی می شوند که ایرادی آشکار در قافیۀ بیت است، اما اگر بخواهیم برای رفع این ایراد «بماند» را به معنی «ماندگار شدن» و «نماند» را به معنی «مانستن» (=ادات تشبیه) در نظر بگیریم، جمله ساختار دستورمندی نمی تواند داشته باشد: «که جز سوزنده در آتش مانند نیست.» مشخص است که بدون حرف اضافه «به»، ساختار اشتباه است: «که جز «به» سوزنده در آتش مانند نیست.» «سوزنده دوزخ را» نویسنده بهتری نسبت به چاپ کلکته است، زیرا در این نویسنده نقش آرایۀ تشبیه پررنگ تر می شود، اما در این نویسنده، «دل» به «دوزخی» تشبیه شده که «سوزنده» است. تشبیه «دل» به «دوزخ» با توجه به بن مایۀ غنایی داستان، تشبیه درست و به اندامی نیست. شاید بتوان آن را از جهت اغراق در سوزنده بودن بیش از حد توجیه کرد، اما در برابر ضبط «سوزنده آتش»، برتری محسوس ندارد. یکی از دلایل تشبیه «دل» به «آتش» است که تشبیه محسوس به محسوس است، اما تشبیه «دل» به «دوزخ»، محسوس به معقول است و تشبیه محسوس به محسوس در آثار سبک خراسانی بسامد بیشتری نسبت به تشبیهات محسوس به معقول و معقول به معقول دارد. دلیل دیگر، کاربرد «سوزنده آتش» در چند جای دیگر منظومه است. برای نمونه در بیت زیر «آتش سوزنده» در دل ویس افتاده است:

چو بشنید این سخن ها ویس دلکش
فدا داند دلش سوزنده آتش
(اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۲۲۴)

(همچنین برای بررسی شواهد بیشتر ترکیب «سوزنده آتش»، نک: همان، ۱۳۷ و ۱۷۱). با وجود این و با پذیرش نویسنده «سوزنده آتش»، معنی بیت چنین می شود: «شکیبایی در دلی که جز به آتش سوزنده به چیز دیگری مانند نیست، چگونه می تواند ماندنی و پایدار باشد؟» در بیت زیر، خاقانی «عشق» را به «آتش سوزنده» تشبیه کرده است:

دل هیچ نیار آمد چون عشق بجنبید
در آتش سوزنده چه آرام توان یافت
(خاقانی شروانی، ۱۳۸۵: ۵۶۵)

فرجام سخن این است که: «سوزنده دوزخ» نویسنده نادرستی نیست، زیرا این تشبیه در متون دیگر نیز دیده می شود:

دل یوسف از عشق شد تافته
چو دوزخ تَف آتشی یافته
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۴۸۹)

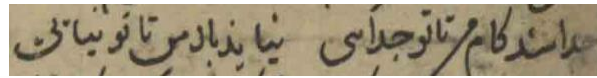
همچنین به گونه ای دیگر در ویس و رامین آمده:

چو دوزخ بود جان تو ز بس تاب
چو دریا بود چشم تو ز بس آب
(اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۳۷۶)

اما به نویسنده «سوزنده آتش» در دست نویس سفینه تبریز نیز باید توجه ویژه داشت، زیرا هم نوع تشبیه آن با سبک دوره خراسانی مطابقت بیشتری دارد و هم در منظومه ویس و رامین، چند بار آمده است. از همه مهم تر، «سوزنده دوزخ»، ترکیب وصفی مقلوبی است که در متون کم سابقه است. همچنین «سوزندگی» ویژه «آتش» است و «دوزخ»، محل آتش. کار «آتش» قطعاً سوزندگی است، اما کار «دوزخ» سوزاندن نیست؛ بلکه «دوزخ» نام مکانی است که در آن آتش فرمانروایی می کند و همه چیز را می سوزاند.

۴-۲-۶. باز من تا تو

جدا شد کام من تا تو جدایی نیاید باز من تا تو نیایی
(اسعد گرگانی، ۷۲۳ق: ۲۷۸)



(ورق ۲۷۸b)

مصرع دوم این بیت در همه چاپ‌های ویس و رامین از جمله: کلکته (ص ۲۷۰)، مینوی (ص ۳۵۳)، محبوب (ص ۲۶۴)، تودوا و گواخاریا (ص ۳۶۵) و روشن (ص ۲۶۲)، به صورت «نیاید باز تا تو باز نیایی»، ضبط شده است. نویسنش «نیاید باز تا»، نویسنشی تازه و نونویس شده «نیاید باز من» است. «باز» در متون کهن، معادل «به» و «با» است. در تاریخ بلعمی (سده ۴ه.ق) آمده است: «و آخر عبدالله باز مکه رفت به هزیمت» (بلعمی، ۱۳۷۳: ۲/۷۲۱). همچنین «عُتبه... کمان برگرفت و باز خیمه خویش رفت» (همان، ۱/۱۲۴). در اسکندرنامه آمده است: «پیروز طوس خدمت کرد و باز خانه رفت» (ابی البرکات، ۱۳۸۷: ۵۲۷). (برای بررسی شواهد بیشتر از «باز خانه رفت» رک: بلعمی، ۱۳۷۳: ۳/۱۴۸۰؛ پند پیران، ۱۳۵۷: ۴۶؛ و...). همچنین در مرزبان‌نامه آمده است: «اگر امروز مرا باز جای خود فرستی و اندیشه‌ای که به عنایت درباره من کردی با عمل متوافق شود، وقت آنست» (وراوینی، ۱۳۵۵: ۲۱۵).

در سروده‌های شاعران نیز «باز» فراوان به کار رفته است. برای نمونه:

خروشید کای مرد رزم‌آزمای هم‌آوردت آمد مشو باز جای
(فردوسی، ۱۳۷۹: ۳۸۴)
زین کلبه به کلبه بقا رفت ز آن عالم بود باز جارف‌رفت
(خاقانی شروانی، ۱۳۸۷: ۲۲۱)

(برای بررسی بیشتر این موارد، بنگرید به: دهخدا، ۱۳۷۸: ذیل باز).

نویسنش «باز من...» نیز در متون کهن، پرسابقه است. برای نمونه: «این... خواسته که مر این مرد را دادی هرگز باز تو نیاید، زبا گفت: اگر باز من آید وفا کند و اگر باز من نیاید آن چه بدو رسید از بهر من بود که بینی او بیریدند» (بلعمی، ۸۲۰، ۱۳۵۳). ایشان را باز من خوان و از این کردارهای بد بترسان. (اسفراینی، ۱۳۷۵: ۱/۳۰۳). در دیوان قطران نیز آمده است:

تا نپوید سوی من شادی نپوید سوی من تا نیاید باز من رامش نیاید باز من
(قطران تبریزی، ۱۳۶۲: ۴۲۶)

بنابراین با توجه به روش تصحیح «برتری نویسنش‌های دشوار بر نویسنش‌های آسان»، می‌توان گفت، نویسنش «نیاید باز من» در دست‌نویس سفینه تبریز، بر نویسنش سایر دست‌نویس‌ها برتری دارد. افزون بر این، «باز من» با «کام من» در قرینه‌سازی‌های شاعر، بهتر جفت می‌شود.

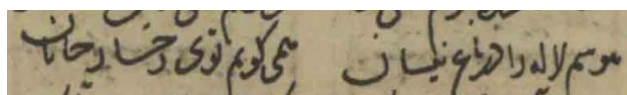
درباره ادامه مصرع نیز باید گفت هرچند «بازنایی» نویسنش نادرستی نیست و در ویس و رامین نیز سابقه دارد:

گر این نامه بخوانی باز نیایی به بی‌رحمی دهم بر تو گواهی
(اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۳۶۶)

اما با توجه به «تکرار» که سبک غالب منظومه ویس و رامین است، نویسنش مصراع دوم در دست‌نویس سفینه تبریز، از سایر دست‌نویس‌ها و چاپ‌های این منظومه، بهتر است.

۴-۲-۷. باغ نیسان

اگر بینم به باغ اندر صنوبر
همی‌گویم زهی بالای دلبر
بیوسم لاله را در باغ نیسان
همی‌گویم توی رخسار جانان
(اسعد گرگانی، ۷۲۳ق: ۲۷۸)



(ورق ۲۷۸b)

بیت دوم، در همه چاپ‌های موجود ویس و رامین از جمله: کلکته (ص ۲۷۲)، مینوی (ص ۳۵۶)، محبوب (ص ۲۶۶)، تودوا و گواخاریا (ص ۳۶۷) و روشن (ص ۲۶۴)، مصراع نخست با اختلاف: «ماه نیسان» به جای «باغ نیسان» آمده است. همچنین در نسخه پاریس، «بیوسم» به صورت «بیویم» و در نسخه استانبول، «توی» (=تویی یا تونی) به صورت «زهی» ضبط شده است (رک: اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۳۶۷، پانوشته‌های ۱۵ و ۱۶).

نویسنش «بیویم» در نسخه پاریس، با توجه به «رخسار» وجهی ندارد، اما نویسنش «زهی» به جای «تویی» در مصراع دوم از نسخه استانبول، قابل‌توجه است، زیرا با توجه به سبک شاعری اسعد گرگانی و علاقه وی به «تکرار»، و تصویر کلی بیت که شگفت‌زدگی عاشق در آن ترسیم شده، می‌توان گفت، نویسنش «زهی» بر «تویی» برتری دارد. به دیگر بیان، «شگفت‌زدگی» عاشق پس از دیدن تصویر معشوق در گل لاله، با واژه «زهی» بهتر به مخاطب منتقل می‌شود تا «تویی».

نویسنش «باغ نیسان» که تنها در سفینه تبریز آمده، ترکیبی است که در ویس و رامین سابقه دارد:

وز آن سوشاه موبد هم بدین‌سان
سپاه آراست همچون باغ نیسان
(همان، ۱۳۴۹: ۶۵)

همچنین در آثار دیگر شاعران از جمله ناصر خسرو:

زین سبز بیابان که چون شب آید
پر لاله شود همچو باغ نیسان
(ناصر خسرو، ۱۳۰۷: ۳۳۰)

نیسان، «ماه هفتم از سال سریانی میان آذر و ایار، و آن ماه دوم بهار است مطابق اردیبهشت فارسی و ثور عرب و تقریباً مطابق است با آوریل فرانسوی و آن ۳۰ روز است» (دهخدا، ۱۳۷۸: ذیل نیسان)، بنابراین در متون فارسی، «نیسان» معادل «بهار» و شکوفایی و سرسبزی است. پس «باغ نیسان»، ترکیبی برابر با «باغ بهار» است که در ویس و رامین به صورت «باغ بهاری» و «باغ نوبهاری» آمده است:

تو چون زیبا درختی آبداری
شکفته نغز در باغ بهاری
(اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۲۲۲)
ز بس زیور چو باغ نوبهاری
ز بس گوهر چو گنج شاهواری
(همان، ۱۰۷)

«باغ بهار» در آثار دیگر شاعران نیز فراوان به کار رفته است. برای نمونه:

ز فرّش جهان شد چو باغ بهار هوا پر ز ابر و زمین پرنگار
(فردوسی، ۱۳۷۹: ۷)
در او خرم ایوان برابر چهار ز رنگین گهرها چو باغ بهار
(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۳۲۳)
بدیدار او راه بُست و هری بهشت برین گشت و باغ بهار
(فرخی سیستانی، ۱۳۱۱: ۱۵۴)

«ماه نیشان» نیز ترکیبی پرتکرار در آثار منظوم و منثور است. در ویس و رامین در تقابل با «دی مه» چنین آمده است:

شکوفه کاو برآید ماه نیشان به دی مه بر درختان یافت نتوان
(اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۵۰۶)

(نیز نک: ناصر خسرو، ۱۳۰۷: ۳۷۰).

با توجه به توضیحات بالا، «باغ نیشان» از نظر زیبایی‌شناختی و بلاغی، نویسی بهتر و برتر نسبت به «ماه نیشان» است. نخست اینکه با آوردن واژه «نیسان»، «ماه نیشان» به خودی خود در ذهن تداعی می‌شود و آوردن «ماه» در اینجا، بر ارزش بلاغی و تصویری بیت، نمی‌افزاید، اما افزودن «باغ» بر «نیسان»، تصویر و بلاغت بیت را دوچندان می‌کند. «باغ نیشان» همان‌گونه که در بیت ابوحنیفه اسکافی نیز آمده، «باغ در مه نیشان» است که باغی بهاری و سرسبز است:

ای به تو آراسته همیشه زمانه راست بدان‌سان که باغ در مه نیشان
(مدیری، ۱۳۷۰: ۸۵۸)

دوم اینکه تناسب «لاله» با «باغ» نسبت به «ماه» بیشتر است. چنان‌که این تناسب («لاله» و «باغ») در بیت زیر از ویس و رامین نیز دیده می‌شود:

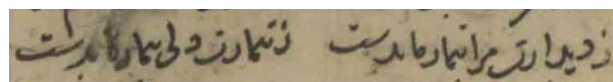
اگر بی تو بینم لاله در باغ نهد لاله برین خسته دلم داغ
(اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۲۷۵)

بنابراین، نویسی «باغ نیشان» در دست‌نویس سفینه تبریز را می‌توان نویسی بلاغی‌تر و بهتر نسبت به «ماه نیشان» دانست و با توجه به نویسی «زهی» در دست‌نویس استانبول، نویسی نهایی بیت مورد بحث از نظر ما چنین است:

بیوسم لاله را در باغ نیشان همی‌گوییم زهی رخسار جانان

۴-۲-۸. «دلی بیمار»

ز دیدارت مرا تیمار ماندست ز تیمارت دلی بیمار ماندست
(اسعد گرگانی، ۷۲۳ق: ۲۷۸)



(ورق ۲۷۸b)

در همه چاپ‌های ویس و رامین از جمله کلکته (ص ۲۷۳)، مینوی (ص ۳۵۶)، محبوب (ص ۲۶۷)، تودوا و گواخاریا (ص ۳۶۸) و روشن (ص ۲۶۴)، مصراع دوم با اختلاف «دل بیمار» ضبط شده است. در دست‌نویس‌های مورد استفاده تودوا و

گواخاریا نیز همین نویش آمده، جز نسخه استانبول که در آن واژه مورد بحث به صورت «دلم» ضبط شده است (رک: اسعد گرگانی، ۳۶۸:۱۳۴۹، پانوش ۱۷).

روشن است که ترکیب مورد بحث، یک ترکیب وصفی است. به همین دلیل، نویش نسخه استانبول: «دلم، بیمار»، به هیچ وجه درست نیست، زیرا این نویش ساختار وصفی را به ساختار اسنادی بدل می‌کند. از میان دو نویش دیگر: «دلی بیمار» و «دل بیمار»، نویش «دلی بیمار» از نظر ما بهتر است؛ به دو دلیل:

نخست اینکه در معنی، لازم است به «دل بیمار» ویژگی‌های موجود در «دلی بیمار» را اضافه کنیم. به این صورت که اگر بخواهیم نویش «دل بیمار» را در ساختار جمله قرار دهیم، ناگزیریم به آن، «یک» یا «ی» اضافه کنیم. در صورتی که ساختار «دلی بیمار»، «ی» را به همراه خود دارد: «از تیمار تو [برای من] یک دل بیمار مانده است. اگر با حذف «یک» یا «ی»، جمله را به صورت «از تیمار تو [برای من] دل بیمار مانده است»، بیاوریم، باز هم مفهوم «یک» یا «ی» در آن وجود دارد، اما به صورت پنهان.

دوم اینکه، آنچه باید از نظر وزنی و اختیارات شاعری برای «دل بیمار» در نظر بگیریم تا انسجام ساختار وزن بیت حفظ شود، یعنی کشیده تلفظ کردن کسره حرف «ل» برای تبدیل شدن هجای کوتاه به هجای بلند، به خودی خود در «دلی بیمار»، وجود دارد.

همچنین شایان ذکر است که علاوه بر بیت مورد بحث، ساختار «دلی» + «صفت» در ابیات زیر از ویس و رامین سابقه دارد:

بدان ره هر سه اندر باغ رفتند ز موبد با دلی پرداغ رفتند

(اسعد گرگانی، ۲۰۳:۱۳۴۹)

دلی پُراش و جانی پر از دود تنی چون موی و رخساری زرانددود

برم هر شب سحرگه پیش دادار بمالم پیش او بر خاک رخسار

(همان، ۳۹۰)

نهییم زان رخ چون آفتابست نبردم با دلی پردرد و تابست

(همان، ۴۱۴)

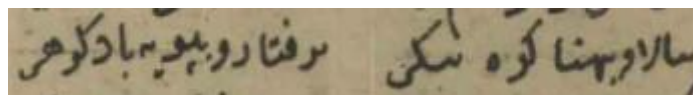
در این شواهد، می‌توان همانند الگوی ساختاری «دل بیمار»، «دلی»ها را به صورت «دل»: «دل پرداغ»، «دل پُراش» و «دل پردرد»، تغییر داد، اما روشن است که نویش آن‌ها با نویش «دلی»، از نظر دستوری و ادبی ساختارمندتر و بهتر است.

۴-۲-۹. «بادگوهر»

چو آیین سربسر پیغام بشنید همانگه بادپایی خنگ بگزید

بیالا و بیهناکوه پیکر برفتار و بیویه بادگوهر

(اسعد گرگانی، ۷۲۳ق: ۲۸۰)



(ورق ۲۸۰b)

این بیت در همه چاپ‌های ویس و رامین از جمله چاپ کلکته (ص ۲۹۵)، مینوی (ص ۳۸۶)، محجوب (ص ۲۸۸)، تودوا و گواخاریا (ص ۳۹۷) و روشن (ص ۲۸۳)، با اختلاف «باد صرصر» در مصراع دوم آمده است. در میان دست‌نویس‌های مورد استفاده مصححان چاپ بنیاد، تنها در نسخه «اس»، با اختلاف «باد کوهسار»، آمده است (رک: اسعد گرگانی، ۳۹۷:۱۳۴۹، پانوش ۳).

در نادرستی نویسش «کوهسار» هیچ‌گونه تردیدی نیست، اما این نویسش از جهت نزدیک بودن به نویسش «گوهر» می‌تواند مهم باشد. به این صورت که گمان می‌رود، کاتب در خوانش «گوهر» دچار اشتباه شده و آن را به‌صورت «کوهسر» (=کوه سر) خوانده، سپس آن را به‌صورت «کوهسار» تغییر داده باشد.

تشبیه تیزتازی اسب به باد «صرصر» به معنی «باد تند و سرد» (دهخدا، ۱۳۷۸: ذیل صرصر) در میان سروده‌های شاعران و آثار نویسندگان پرسابقه است:

چه اسبست آنکه روز کین بُود در زیر ران او بتن گردون بسیر اختر به سُم مرمر به تک صرصر

(فلکی شروانی، ۱۳۴۵: ۳۹)

آب و آتشش نخواند او را اسب خواند این صرصر، آتش آذرش شب

(سنایی غزنوی، ۱۳۸۷: ۳۹۲)

در سمک عیار آمده‌است: «بر اسبی سوار گشته که از باد سبق بردی، با ابر هم‌بری کردی، اسبی دیودل، ضرغام‌زهره، هزبر معرکه، بر تر و خشک چون صرصر بگذشته، و پیش از اندیشه به مقام رسیدی» (کاتب ارجانی، ۱۳۶۲: ۴۱۶).

بنابراین، نویسش «باد صرصر» به‌خودی‌خود، ایرادی ندارد، اما با توجه به فراگیری این تشبیه در متون منظوم و منثور، در برابر نویسش «بادگوهر» نویسشی ساده‌تر است.

در حدود جست‌وجوی نگارندگان، نویسش «بادگوهر»، در متون کهن به دست نیامد،^۵ اما این عبارت نویسشی جالب‌توجه و هنری‌تر نسبت به «باد صرصر» است که مشابه آن در متون حماسی نظیر شاهنامه و برزنامه، و ... به‌صورت «از باد دارد نژاد» و ... دیده می‌شود. برای نمونه دو بیت زیر از شاهنامه:

یکی کوه زیرش بکردار باد تو گویی که از باد دارد نژاد

(فردوسی، ۱۳۷۹: ۴۲۰)

همان اسبش از باد دارد نژاد بدل همچو شیر و برفتن چو باد

(همان، ۵۵۱)

همچنین در برزنامه آمده‌است:

به تگ بگذرد اسبش از تندباد همانا که از باد دارد نژاد

(کوسج، ۱۳۸۷: ۷۰)

از سویی دیگر، شواهد سبکی منظومه ویس و رامین نشان می‌دهد که شاعر آن، علاقه زیادی به قرینه‌پردازی دارد. در بیت موردبحث، «کوهپیکر» یک سوی قرینه، و «بادگوهر» سوی دیگر آن است. این نویسش از نظر بلاغی در قرینه‌سازی با مصرع نخست، نسبت به نویسش «باد صرصر»، بهتر است. در مصرع نخست، شاعر اسب را از نظر «بالا» و «پهنا»، «کوهپیکر» دانسته‌است، یعنی اسبی که پیکر آن همانند کوه است. همین ساختار در مصرع دوم آمده‌است، یعنی همان اسب را از نظر «رفتار» و «پویه»، «بادگوهر» دانسته‌است. اسبی که گوهر و نژاد آن، در تیزتازی، همانند باد است. مقایسه دو مصرع از نظر قرینه با هر دو نویسش «باد صرصر» و «بادگوهر» به‌صورت زیر است:

الف) باد صرصر: (بادپایی که) به بالا و به پهنا کوهپیکر بود / و به رفتار و به پویه مانند باد صرصر بود.

ب) بادگوهر: (بادپایی که) به بالا و به پهنا کوهپیکر بود / و به رفتار و به پویه بادگوهر بود.

در این مقایسه مشخص می‌شود که با نویش «باد صرصر»: الف) ساختار تشبیه در مصراع نخست با مصراع دوم متفاوت می‌شود، زیرا در ترکیب «بادگوهر»، «باد» مشبّه‌به و «گوهر» مشبه است. این ساختار بلاغی با «کوه‌پیکر» در مصراع نخست هم‌ساز است، اما کل ترکیب «باد صرصر» خود مشبّه‌به برای «اسب» است. ب) همچنین ساخت ترکیب بخش‌های پایانی دو مصراع، ناهمگون می‌شود؛ به‌گونه‌ای که این ناهمگونی ملموس و عینی است. به‌عنوان مثال، اگر در بیت زیر صفت مرکب «بادرفتار» که شاعر با آن اسب تازی را توصیف کرده، به‌صورت «باد صرصر» تغییر بدهیم، ناهمگونی ملموس و عینی می‌شود:

به‌جای زر نـاب و در شـهوار	به چنگ مـن سـفال و سـنگ کـهسار
به‌جای بـاد رـفـتـار اسـب تـازی	گرفته کـم بـهـا اسـب طـرازی

(اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۴۳۲)

۸. نتیجه‌گیری

ویس و رامین قدیمی‌ترین منظومه عاشقانه‌ای است که پس از سده‌های بسیار از گزند حوادث محفوظ مانده و به‌صورت کامل به دست ما رسیده‌است. از این اثر تاکنون پنج چاپ منتشر شده که قدیمی‌ترین دست‌نویس مورد استفاده مصححان، دست‌نویس پاریس (احتمالاً از سده نهم ه.ق) است. هرچند مصححان این منظومه، به‌ویژه تودودا و گواخاریا، ضعف زمانی و نویش‌های حاصل از دست‌کاری کاتبان دست‌نویس‌های موردبررسی خود را با سنجش ترجمه گرجی آن (که متعلق به حدود صد و پنجاه سال بعد از سرایش ویس و رامین است) تا حدودی برطرف کرده‌اند، اما این اثر فاخر، هنوز هم نیازمند بررسی و ویرایش است. بنابراین معرفی و ارزیابی دست‌نویس‌های دیگر، به‌ویژه دست‌نویس‌های کهن‌تر از سده نهم، می‌تواند در ویرایش ابیات مبهم این منظومه بسیار مفید باشد. نگارندگان در این جستار با توجه به چنین الزاماتی، ۷۳۰ بیت از ویس و رامین را در سقیفه تبریز (تحریر ۷۲۳ق) بررسی و با دیگر چاپ‌ها مقابله کردند. پس از این بررسی و مقابله، معلوم شد شش بیت از میان این ابیات، کاملاً تازه‌اند و در هیچ‌یک از چاپ‌های موجود و دیگر دست‌نویس‌ها (دست‌نویس‌های گزارش‌شده در چاپ بنیاد فرهنگ) نیامده‌اند. همچنین مشخص شد که از این ابیات، ۱۸۲ بیت دارای نویش تازه نسبت به چاپ‌ها و دست‌نویس‌های بررسی‌شده در این چاپ‌ها هستند. سرانجام، ده بیت از (۱۸۲ بیت) را که دارای نویش یا نویش‌های تازه بودند با ارائه نکات علمی، ارزیابی کرده و نشان داده‌اند که به چه دلیل یا دلایلی، هریک از این ده بیت می‌تواند درست‌تر از سایر نویش‌ها باشند یا نویشی قابل تأمل شمرده شوند.

۹. یادداشت‌ها

۱. همین خوانش صحیح است.
۲. نویش «که تو بودی» در دست‌نویس‌های موردبررسی مصححان چاپ بنیاد، به‌صورت «که بودی مر» و «که بودی تو» آمده‌است (رک: اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۳۷۶، پانوش ۳).
۳. در تصحیح مینوی به‌صورت «زندگانی» آمده‌است (رک: اسعد گرگانی، ۱۳۱۴: ۴۰۹).
۴. در نسخه به‌صورت «ندیدی» آمده که اشتباه است.
۵. در قصیده‌ای از فتح‌الله خان شیبانی (از شاعران دوره قاجار)، ترکیب «باد گوهر» در بیتی به‌صورت زیر آمده‌است:

ز دلبر چو دل برگرفتم نشستم	بر آن کوه پوینده باد گوهر
----------------------------	---------------------------

(شیبانی، ۱۳۹۳: ۱/۱۷۹)

منابع

- ابی البركات، عبدالكافی. (۱۳۸۷)، اسکندرنامه: روایت فارسی از کالیستنس دروغین، به کوشش ایرج افشار، تهران: چشمه.
- اخیانی، جمیله. (۱۳۷۸)، «تصحیح چند بیت از ویس و رامین»، کتاب ماه ادبیات، شماره ۲۳ و ۲۴، ص ۴۶-۴۸.
- اسدی طوسی. (۱۳۵۴)، گرشاسب‌نامه، به اهتمام حبیب یغمایی، چاپ دوم، تهران: کتابخانه طهوری.
- اسعد گرگانی، فخرالدین. (۱۳۱۴)، ویس و رامین فخرالدین گرگانی، به تصحیح مجتبی مینوی، تهران: کتابفروشی فخر رازی.
- اسعد گرگانی، فخرالدین. (۱۳۳۷)، ویس و رامین با مقدمه مبسوط و حواشی و تعلیقات و فرهنگ واژه‌های فهرست‌های سه‌گانه، به اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران: بنگاه نشر اندیشه.
- اسعد گرگانی، فخرالدین. (۱۳۴۹)، ویس و رامین از فخرالدین اسعد گرگانی، تصحیح ماگالی تودوا و الکساندر گواخاریا، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- اسعد گرگانی، فخرالدین. (۱۳۷۷)، ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی با دو گفتار از صادق هدایت و مینورسکی، با مقدمه تصحیح و تحشیه محمد روشن، تهران: صدای معاصر.
- اسعد گرگانی، فخرالدین. (۱۸۶۵م)، مثنوی ویس و رامین تصنیف فخرالدین اسعد الاسترابادی الفخری الگرگانی، بتصحیح کپتان ولیم ناسولیس صاحب منشی احمدعلی صاحب، باهتمام کپتان صاحب موصوف، جلد اول، کلکته: کالج پریس.
- اسعد گرگانی، فخرالدین. (۷۲۳ق)، ویس و رامین، کتابت ابوالمجد تبریزی در سفینه تبریز، نسخه خطی کتابخانه مجلس شورای اسلامی، شماره ۱۴۵۹۰.
- اسفراینی، ابوالمظفر شاهفور بن طاهر بن محمد. (۱۳۷۵)، تاج‌التراجم فی تفسیرالقرآن للأعاجم، جلد اول، تصحیح نجیب مایل هروی و علی‌اکبر الهی خراسانی، تهران: علمی و فرهنگی.
- امامی، علیرضا. (۱۳۹۲)، «ابیات ویس و رامین در تاج‌المآثر»، ویژه‌نامه نامه فرهنگستان (شبه‌قاره)، سال اول، شماره ۱، ص ۲۳۹-۲۵۴.
- امیکووکادا. (۱۳۶۸)، «سخنی دیگر در بازشناسی بیتی از ویس و رامین در کهن‌ترین نوشته فارسی بازمانده در ژاپن»، ایران‌شناسی، شماره ۱، ص ۷۰-۷۵.
- انوری، محمد بن محمد. (۱۳۶۴)، دیوان انوری، به کوشش سعید نفیسی، تهران: سکه.
- بلعمی، ابوعلی محمد بن محمد. (۱۳۵۳)، تاریخ بلعمی ابوعلی محمد بن محمد بن بلعمی تکمله و ترجمه تاریخ طبری تألیف ابوجعفر محمد بن جریر طبری، به تصحیح محمدتقی بهار و به کوشش محمدپروین گنابادی، جلد دوم، چاپ دوم، تهران: کتابفروشی زوّار.
- بلعمی، ابوعلی محمد بن محمد. (۱۳۷۳)، تاریخ‌نامه طبری: گردانیده منسوب به بلعمی از کهن‌ترین متون فارسی (بخش چاپ‌نشده)، به تصحیح محمد روشن، ۳ جلد، چاپ سوم، تهران: البرز.
- پند پیران: متنی فارسی به‌ظاهر از قرن پنجم هجری. (۱۳۵۷)، به تصحیح جلال متینی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- پوتوریدزه، و.س. (۱۳۱۵)، «ترجمه گرجی قدیم ویس و رامین»، مهر، سال سوم، شماره دوازده، ص ۱۲۲۹-۱۲۳۷.
- خاقانی شروانی، افضل‌الدین ابراهیم. (۱۳۸۵)، دیوان خاقانی شروانی، به کوشش ضیاءالدین سجّادی، چاپ هشتم، تهران: زوّار.
- خاقانی شروانی، بدیل بن علی، (۱۳۸۷)، تحفة‌العراقین (ختم‌الغرایب) سروده خاقانی شروانی سده ششم هجری، به کوشش علی صفری آق‌قلعه، تهران: میراث مکتوب.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۸)، لغت‌نامه، تهران: دانشگاه تهران.

- سنایی غزنوی، مجدود بن آدم. (۱۳۸۷)، *حديقة الحقيقة و شريعة الطريقة*، با مقدمه و تصحیح و تحشیة محمد روشن، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- شیبانی، فتح الله بن محمد کاظم. (۱۳۹۳)، آثار فتح الله خان شیبانی، به کوشش علیرضا شاه نظری، جلد اول، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
- فرخی سیستانی، ابوالحسن علی بن جولوق. (۱۳۱۱)، دیوان حکیم فرخی سیستانی، به تصحیح علی عبدالرسولی، تهران: مطبعة مجلس.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۹)، شاهنامه فردوسی، براساس چاپ مسکو، تهران: نشر قطره.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۳)، تفسیر سوره یوسف منظوم، به تصحیح منصور کیانی، تهران: راه نیکان.
- فلکی شروانی، نجم الدین محمد. (۱۳۴۵)، دیوان حکیم نجم الدین محمد فلکی شروانی، به اهتمام و تصحیح و تحشیة محمد طاهری شهاب، تهران: کتابخانه ابن سینا.
- قطران تبریزی. (۱۳۶۲)، دیوان حکیم قطران تبریزی (از روی نسخه تصحیح شده مرحوم محمد نخجوانی)، تهران: ققنوس.
- کاتب ارجانی، فرامرز بن خداداد بن عبدالله. (۱۳۶۲)، سَمَكِ عَيَّار تألیف فرامرز بن خداداد بن عبدالله الکاتب الارجانی، با مقدمه و تصحیح پرویز ناتل خانلری، جلد اول، تهران: آگاه.
- کوسج، شمس الدین محمد. (۱۳۸۷)، برزنامه (بخش کهن)، تصحیح اکبر نحوی، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
- نادر، فرشید، ضرونی، قدرت الله. (۱۴۰۲)، «شواهد تاریخی و ادبی نویافته درباره تبار اشکانی داستان ویس و رامین»، تاریخ ادبیات، دوره ۱۶، شماره ۱ (پیاپی ۸۷/۱)، ص ۱۰۱-۱۳۰.
- گیوناوشولی، جمشید. (۱۳۶۹)، «سخنی چند درباره متن شناسی منظومه ویس و رامین فخرالدین گرگانی»، ایران شناسی، شماره ۵، ص ۱۲۵-۱۳۴.
- ناصر خسرو، ابو معین. (۱۳۰۷)، دیوان قصاید و مقطعات حکیم ناصر خسرو بضمیمه روشنائی نامه و سعادتنامه و رساله ای بنثر با فهرست و تعلیقات، به اهتمام سید نصرالله تقوی و سید حسن تقی زاده و مجتبی مینوی و علی اکبر دهخدا، تهران: مطبعة مجلس.
- نویدی ملاطی، علی. (۱۳۹۷)، «گمانی درباره ضبط یک نام جای در ویس و رامین»، نامه فرهنگستان، دوره هفدهم، شماره ۱ (پیاپی ۶۵)، ص ۹۴-۹۹.
- وراوینی، سعدالدین. (۱۳۵۵) مرزبان نامه تحریر سعدالدین وراوینی، به تصحیح محمد روشن، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

References:

- Ab al-Barakāt, Abd al-Kāfi (2008) *Eskandar-Nāme: Revāyat-e Fārsi az Kālistenes-e Doruqin (Eskandar-Name: The Persian Account of the Pseudo-Callisthenes)*. ed. Iraj Afšār. Tehran: Češme Publication. [in Persian].
- Axyāni, Jamile (1999) "Tashih-e Čand Beyt az Vis o Rāmin" (Correction of a Few Couplets of Vis and Ramin). *Ketāb-e Māh-e Adabiyyāt*. vol. 23-24. pp. 46-48. [in Persian].
- Anvari, Mohammad (1985) *Divān-e Anvari*. ed. Sa'īd Nafisi. Tehran: Sekke. [in Persian].
- Asadi Tusi (1975) *Garšāsb-nāme*. ed. Habib Yaqmā'i. 2nd ed. Tehran: Tahuri Library. [in Persian].
- As'ad Gorgāni, Faxr al-Din (1935) *Vis-o Rāmin*. ed. Mojtabā Minovi. Tehran: Faxr-e Rāzi Booksellers. [in Persian].
- As'ad Gorgāni, Faxr al-Din (1958) *Vis-o Rāmin*. ed. Mohammad Ja'far Mahjub. Tehran: Andiše Publishing Office. [in Persian].
- As'ad Gorgāni, Faxr al-Din (1970) *Vis-o Rāmin*. Ed. Magali Todua & Aleksandr Gvaxaria. Tehran: Iran Culture Foundation Publications. [in Persian].
- As'ad Gorgāni, Faxr al-Din (1998) *Vis-o Rāmin*. ed. Mohammad Rowšan. Tehran: Sadāye Mo'āser. [in Persian].

- As'ad Gorgāni, Faxr al-Din (1865) *Masnaviye Vis-o Rāmin*. ed. Captain William Nasulis & Ahmad Ali Sāheb. vol. 1. Calcutta: College Press. [in Persian].
- As'ad Gorgāni, Faxr al-Din (723 A.H.) *Vis va Rāmin*. Copied by Abolmo'ayyed Tabrizi in *Safineye Tabriz* Manuscript. Library of the Islamic Consultative Assembly. No. 14590. [in Persian].
- Bal'ami, Abu Ali Mohammad (1974) *Tārix-e Bal'ami*. ed. Mohammad Taqi Bahār & Mohammad Parvin Gonābādi. vol. 2. 2nd ed. Tehran: Zavvār Booksellers. [in Persian].
- Bal'ami, Abu Ali Mohammad (1994) *Tārixnāme-ye Tabari*. ed. Mohammad Rowšan. 3 Vols. 3rd ed. Tehran: Alborz. [in Persian].
- Dehxodā, Ali Akbar (1999) *Loqat-nāme*. Tehran: University of Tehran Press. [in Persian].
- Emāmi, Alirezā (2013) “Abyāt-e Vis-o Rāmin dar Tāj al-Ma'āser” (Couplets of Vis and Ramin in Taj al-Ma'athir). *Nāme-ye Farhangestān*. vol. 1. no. 1. pp. 239-254. [in Persian].
- Esfarāyeni, Ab al-Mozaffar (1996) *Tāj al-Tarājem Fi Tafsir al-Qur'ān lil-A'ajim*. ed. Najib Māyel Haravi & Ali Akbar Elāhi Xorāsāni. Vol. 1. Tehran: Elmi va Farhangi. [in Persian].
- Farroxi Sistāni, Ab al-Ḥasan (1932) *Divān-e Hakim Farroxi Sistāni*. ed. Ali Abdorrasuli. Tehran: Matba'eye Majles. [in Persian].
- Firdowsi, Ab al-Qāsem (2000) *Šāhnāme-ye Ferdowsi* (Based on the Moscow Edition). Tehran: Qatre Publications. [in Persian].
- Firdowsi, Ab al-Qāsem (2014) *Tafsir-e Sure-ye Yusof Manzum*. ed. Mansur Kiyāni. Tehran: Rāh-e Nikān. [in Persian].
- Falaki Širvāni, Najm al-Din Mohammad (1966) *Divān-e Hakim Najm al-Din Mohammad Falaki Širvāni*. ed. Mohammad Tāheri Šahāb. Tehran: Ibn Sinā Library. [in Persian].
- Giunashvili, Jamshid (1990) “Soxan-i Čand Darbāre-ye Matn Šenāsi-ye Manzum-ye Vis-o Rāmin” (A Few Words on the Textual Criticism of the Epic Vis and Ramin). *Irān-šenāsi*. no. 5, pp. 125-134. [in Persian].
- Kāteb Arjāni, Farāmarz (1983) *Samak-e Ayyār*. ed. Parviz Nātel Xānlari. vol. 1. Tehran: Āgāh. [in Persian].
- Kusaj, Šams al-Din Mohammad (2008) *Borzu-nāme (Baxš-e Kohan)* (Borzu Nāme: The Ancient Section). ed. Akbar Nahvi. Tehran: Mirās-e Maktub Research Center. [in Persian].
- Nāderi, Faršid & Qodratollāh Zurrūni (2023) “Šavāhed-e Tārixi va Adabiye Now-Yāfte Darbāre-ye Tabār-e Aškāni-ye Dāstān-e Vis-o Rāmin” (Newly Found Historical and Literary Evidence about the Parthian Origin of the Story of Vis and Ramin). *Tārix-e Adabiyyāt*. vol. 16. no. 1. pp. 101-130. [in Persian].
- Nāser Xosrow, Abu Mo'in (1928) *Divān-e Qasāyed va Muqatta'āt*. ed. Seyyed Nasrollāh Taqavi et al. Tehran: Matba'-e Majles. [in Persian].
- Navidi Malāti, Ali (2018) “Gomāni Darbāre-ye Zabt-e Yek Nām-Jāy dar Vis-o Rāmin” (A Conjecture on the Recording of a Place Name in Vis and Ramin). *Nāme-ye Farhangestān*. vol. 17. no. 1. pp. 94-99. [in Persian].
- Okada, Amiko (1989) “Soxani Diğar Darbāre-ye Bāz-šenāsi-ye Byt-i az Vis-o Rāmin” (Another Word on the Re-identification of a Couplet from Vis and Ramin). *Irān-šenāsi*, no. 1. pp. 70-75. [in Persian].
- Pand-e Pirān (1978) *Pand-e Pirān*. ed. Jalāl Matini. Tehran: Bonyād-e Farhang-e Irān. [in Persian].
- Puturidze, Viktor (1936) “Tarjome-ye Gorji-ye Qadim-e Vis-o Rāmin” (Old Georgian Translation of Vis and Ramin). *Mehr*. vol. 3. no. 12. pp. 1229-1237. [in Persian].
- Qatrān Tabrizi (1983) *Divān-e Hakim Qatrān Tabrizi*. Based on the corrected copy of Mohammad Naxjavāni. Tehran: Qoqnus. [in Persian].
- Sanā'i Qaznavi, Majdud (2008) *Hadiqat al-Haqiqah va Šari'at al-Tariqah*. ed. Mohammad Rowšan. Tehran: Negāh Publishing Institute. [in Persian].
- Šaybāni, Faṭḥ Allāh ibn Mohammad Kāzem (2014) *Āsār-e Fath Allāh Xān Shaybāni* (The Works of Fat'h Allāh Xān Shaybāni). ed. Alirezā Šāhnazari. vol. 1. Tehran: Mirās-e Maktub Research Center. [in Persian].
- Varāvini, Sa'd al-Din (1976) *Marzbān-Nāme*. ed. Mohammad Rowšan. Tehran: Iran Culture Foundation Publications. [in Persian].
- Xāqāni, Afzal al-Din Ebrāhim (2006) *Divān-e Xāqāni Širvāni*. ed. Ziyā'addin Sajjādi. 8th ed. Tehran: Zavvār. [in Persian].
- Xāqāni, Afzal al-Din Ebrāhim (2008) *Tohfat al-Erāqayn*. ed. Ali Safari Āq-Qal'e. Tehran: Mirās-e Maktub. [in Persian].



An Examination and Explanation of Two Difficult Verses from the Story of Zal and Rudabeh in Shahnameh

Sajjad Aydenloo 

Professor of Department of Persian language and literature, Payame Noor University, Tehran, Iran. E-mail: aydenloo@pnu.ac.ir

DOI: [10.22034/perlit.2025.69626.3868](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.69626.3868)

Article Info	ABSTRACT
Article type: Research Article Received 11 October 2025 Received in revised form 10 November 2025 Accepted 20 January 2025 Published online 23 July 2026 Keywords: Tigh-e- Dožam, Gonbad-e-Sim, Correction, Description, Shahnameh	In the story of Zal and Rudabeh, Ferdowsi used a vehicle for the “nose” of Rudabeh, which appeared in three editions of the Shahnameh: “Simin Qalam”, “Tigh-e Dožam” and “Tighe Deram”, which has sparked debate among scholars. This article shows, with evidence, that the record of “Tigh-e Dožam” meaning “sharp and cutting blade”, in several manuscripts, is the more difficult and original record, and Ferdowsi presented her simile in the form of metaphor of identification (personification) and considered the “blade” as a person who is angry. In another verse from the same story, “from that silver dome, stretched on the ground/ prostrate on the mud the ambush lasso”, which is again a description of Rudabeh and its reading and reporting have been the subject of debate and disagreement, “gonbade-e sim is a metaphor for “sorin”(buttocks), and “Kamand-e Kamin” is a metaphor for Gisuye Boland(long hair) and “گل” should also be read “gel” so that the order and semantic sequence of the verse is correct. Rudabeh has spread her long hair, which is like a lasso that ambushes men, from her buttocks towards the ground.
Cite this article: Aydenloo, S. (2026). An Examination and Explanation of Two Difficult Verses from the Story of Zal and Rudabeh in Shahnameh. <i>Persian Language and Literature</i>, 79 (253), 30-55. http://doi.org/10.22034/perlit.2025.69626.3868	
 © The Author(s). Publisher: University of Tabriz.	

Extended Abstract

Introduction

Although the correction of Shahnameh has a history of about two hundred years, and although commentaries have been written on this text and its problems have been addressed in hundreds of articles and notes, there are still verses in the Iranian national epic whose recording, meaning, and reading must be discussed.

Two examples of these difficult verses are in the story of Zal and Rudabeh, and both are in the description of Rudabeh.

Literature Review and Discussion

First: “two strong narcissus and two curved eyebrows/ the pillar of two eyebrows is like sharp blade.” The final part of the second stanza is also in the form of “Simin Qalam” and “Tighe Deram”. However, the record of “Tigh-e Dožam” in several manuscript (for example: Cairo796 AH, Zafar Nameh margin807, Dehli 831, Nur uthmaniyeh 834, etc.) is more difficult and superior, which has been correctly selected in the second edition of the Moscow printing and the second edition corrected by Dr. Khaleqi Motlaq.

Scholars such as Dr. Rawaqi in 1355 and 1368, Dr.Khalegi Motlaq in 1366,2001, and 1395, professor Jahanbakhsh in 1371, Dr. Omidshah in 1374, Dr Mowlaei in 1390, and Dr. Agha Babaei in 1399 recorded and explained the meaning of this verse and the last two words of the second stanza are called” Tighe Deram ”, meaning” edge and side of the dram”,” Mixe- Deram: a coin-making tool”, “Tighe Daram: a type of knife or cutting weapon”,” Tighe deram: a silver coin or a silver blade”,” Tigh-e Dožam: a sharp blade” and” Tighe Qalam: the sharp tip of pen.”

A similar word to”Tighe Dožam” is used for “nose” in another verse of the Shahnameh. In this image, the “blade” is considered to be a human being who becomes “angry”(a sword), and this type of usage (i.e,attributing human qualities to the “blade”)is also found in the Shahnameh.”Tighe Dožam” means “sharp blade” and is similar to the one that is itself a metaphor for identification.

The second verse is:” from that silver dome stretched on the ground / prostrate on the mud the ambush lasso.”Reading and reporting of this verse have also been discussed by Dr. Ravaqi (1368), Dr. khalegi motlaq (1369 and 2001), Dr. Dalvand (1397), and Dr. Aghqabaei (1399), and it has also been addressed in the commentary on the Shahnameh. In the verse,” Gonbade sim” is a metaphor for” buttocks”, ”face”, ”sholders”, ”head”, and “organs of the Rudabeh”, and” flower”is understood as “face” or “decorated with flower”and Gel: mud is used to mean “soil, earth”.

In the author’s opinion, “The dome of silver” is a metaphor for ”the buttocks of Rudabeh” based on its uses in Persian literature, and “گل” in the second stanza should be read as “gel”.

“The ambush Lasso” is a metaphor for “the long hair of Rudabeh” and” head on the ground” and “prostrate,” is its attribute, and the verse says:

Rudabeh has spread her long hair, which is like a lasso that ambushes men, from her white, prominent buttocks towards the ground.

Keywords: Tigh-e- Dožam, Gonbad-e- Sim, Correction, Description, Shahnameh.

بررسی و توضیح دو بیت دشوار از داستان زال و رودابه در شاهنامه

سجاد آیدنلو

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

DOI: [10.22034/perlit.2025.69626.3868](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.69626.3868)

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	فردوسی در داستان زال و رودابه، تصویری (مشتبه‌بھی) برای «بینی» رودابه به‌کار برده که در چاپ‌های شاهنامه به سه صورت «سیمین قلم»، «تیغ دژم» و «تیغ درم» آمده و بحث‌هایی در میان محققان برانگیخته است. در این مقاله با دلایل و قراینی نشان داده شده که ضبط «تیغ دژم» به معنای «تیغ تیز و بُرنده» در چند نسخه، نگاشته دشوارتر و اصلی است و فردوسی مشتبه‌بھی تشبیه خود را در قالب استعاره مکثیه (تشخیص) آورده و «تیغ» را همچون انسانی انگاشته که «دژم: خشمگین» است. در بیت دیگری از همین داستان «از آن گنبد سیم، سر بر زمین/ فروهشته بر گل کمند کمین» که باز توصیف رودابه است و خوانش و گزارش آن محل بحث و اختلاف نظر بوده، «گنبد سیم» استعاره از «سُرین» و «کمند کمین» استعاره از «گیسوی بلند» است و «گل» را هم باید به کسره خواند تا نظم و توالی معنایی بیت درست باشد: رودابه زلف بلند خود را که همچون کمندی است که بر مردان کمین می‌گشاید، از سُرین خود به‌سوی خاک زمین آویخته و افشان کرده است.
کلیدواژه‌ها: تیغ دژم، گنبد سیم، گل، تصحیح، شرح، شاهنامه.	

استناد: آیدنلو، سجاد (۱۴۰۵). بررسی و توضیح دو بیت دشوار از داستان زال و رودابه در شاهنامه. *زبان و ادب فارسی*، ۷۹ (۲۵۳)، ۵۵-۳۰.

<http://doi.org/10.22034/perlit.2025.69626.3868>



© نویسنده‌گان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

۱. مقدمه

گرچه شاهنامه همواره یکی از مهم‌ترین و پرخواننده‌ترین آثار ادبی ایران بوده و هست، در گذشته برخلاف متونی مانند دیوان انوری، دیوان خاقانی، مثنوی معنوی، دیوان حافظ و... ظاهراً هیچ شرحی بر آن نوشته نشده است. بعضی از دلایل این کار (نوشته نشدن شرحی کامل بر ابیات شاهنامه) عبارت است از: ۱. سادگیِ صوریِ متن شاهنامه که معنای کلی ابیات و مفهوم داستان‌ها با خواندن روایات دریافت می‌شده است؛ ۲. جنبهٔ رواییِ متن که باز در فهم کلی آن موثر است؛ ۳. عاری بودن ابیات فردوسی از تصنیعات و تکلفات ادبی چنان‌که در اشعار انوری و خاقانی هست و علاقهٔ بیشتر به حلّ دشواری‌های این‌گونه بیت‌های مصنوع؛ ۴. روح شاهنامه‌خوانی و نقلی که سبب انس بیشتر شنوندگان با شاهنامه و روایات آن می‌شده و فهم ابیات را آسان‌تر می‌کرده است؛ ۵. غلبهٔ ذهنیت و بینش عرفانی در سده‌های پیشین و گرایش به تفسیر و تأویل این نوع متن‌ها.^۱

در دورهٔ معاصر، استادان و محققان مختلف با کارهایی نظیر تصحیح متن شاهنامه، نوشتن شرح بر گزیدهٔ شاهنامه، یک یا چند داستان شاهنامه و متن کامل آن، تألیف فرهنگ لغت و ترکیبات برای این اثر و نیز پرداختن به دشواری‌های متنی شاهنامه در مقالات و یادداشت‌های پرشمار، کوشیده‌اند بخشی از مشکلات مربوط به ضبط‌ها، معانی و خوانش‌های حماسهٔ ملی ایران را حل بکنند. با اینکه چاپ متن منقح شاهنامه در روزگار ما حدود دوپست سال سابقه دارد^۲ و در این حوزه کارهای بزرگی مانند تصحیح جلال خالقی مطلق انجام گرفته و عرضه شده است و با اینکه دو شرح کامل/نسبتاً کامل برای شاهنامه نوشته شده است^۳ و دو کار دیگر نیز در دست اقدام است^۴ و با اینکه از سال ۱۸۵۴م^۵ تا کنون صدها مقاله و یادداشت دربارهٔ مسائل متنی حماسهٔ ملی ایران نوشته و چاپ شده است، هنوز در شاهنامه بیت‌هایی - مطابق بررسی‌های نگارنده، تقریباً هزار و پانصد بیت - هست که باید دربارهٔ ضبط، معنا یا چگونگی خواندن آن‌ها بحث و روشن‌گری کرد. در این مقاله دو نمونه از این بیت‌ها از داستان زال و رودابه طرح و بررسی می‌شود.

۲. بحث

۱-۲. «سیمین قلم»، «تیغِ درم» یا «تیغِ دژم»؟

کنیزان رودابه که می‌خواهند زال را دل‌باختهٔ رودابه بکنند و به‌سوی او بکشانند در توصیف زیبایی رودابه به غلام زال می‌گویند:

دو نرگس دژم و دو ابرو به خم ستون دو ابرو چو تیغِ دژم

(۴۱۹/۱۱۱/۱)^۶

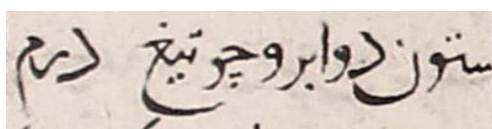
«ستون دو ابرو» در مصراع دوم استعاره از «بینی» رودابه است و برای مشبّه‌به آن (یعنی «تیغِ دژم» در ویرایش دوم تصحیح خالقی مطلق) این دگرسانی‌ها در نسخ شاهنامه دیده می‌شود:

سیمین قلم: فلورانس (۶۱۴ ه.ق)، ص ۶۳ نسخه برگردان؛ لنینگراد (۷۳۳ ه.ق)، ص ۲۸ پی‌دی‌اف عکس - نسخه؛ توپقاپوسرای (۷۷۲ ه.ق)، ص ۱۷ تصویر؛ بایسنقری/بایسنقری (۸۲۹-۸۳۳ ه.ق)، ص ۶۰ چاپ عکسی؛ پاریس (۸۴۴ ه.ق)، ص ۸۰ پی‌دی‌اف؛ ایاصوفیه (۸۴۶ ه.ق)، ص ۳۳ پی‌دی‌اف؛ پاریس (۸۴۸ ه.ق)، ص ۸۴ پی‌دی‌اف؛ ایاصوفیه (۸۶۱ ه.ق)، ص ۳۶ پی‌دی‌اف؛ برلین (۸۹۴ ه.ق)، ص ۵۱ پی‌دی‌اف؛ محمد عاصم بی (۸۹۹ ه.ق)، ص ۴۵ پی‌دی‌اف؛ مونیخ (۹۰۲ ه.ق) ص ۷۶ پی‌دی‌اف؛ پاریس (۹۷۴ ه.ق) ص ۱۲۷ پی‌دی‌اف و ...

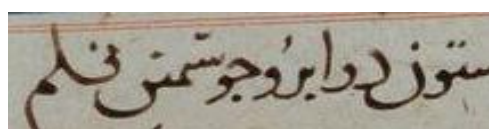
تیغِ درم: لندن/ بریتانیا (۶۷۵)، برگ ۲۰ ب؛ سن ژوزف (احتمالاً کتابتِ اواخرِ سدهٔ هفتم و اوایلِ سدهٔ هشتم)، ص ۵۱
نسخه برگردان؛ توپقاپوسرای (۷۳۱)، ص ۴۰ پی دی اف؛ قاهره (۷۴۱)، ص ۲۲۳ تصویر؛ کاما (احتمالاً سدهٔ هشتم)، ص ۱۶ تصویر؛
دانشگاه استانبول (۸۹۵)، ص ۵۰ پی دی اف.

تیغِ دژم: قاهره (۷۹۶)، ص ۲۲ پی دی اف؛^۷ حاشیهٔ ظفرنامه (۸۰۷)، ج ۱، ص ۹۴؛ دهلی (۸۳۱)، ص ۳۱ تصویر؛ نورعثمانیه
(۸۳۴)، ص ۳۵ پی دی اف؛ بادلیان (۸۱۷-۸۳۸)، ص ۹۹ پی دی اف؛ واتیکان (۸۴۸)، ص ۳۹ پی دی اف؛ بادلیان (۸۵۲)، ص ۸۴
پی دی اف؛ پاریس (تاریخ مقدمه: ۹۵۰)، ص ۹۶ پی دی اف؛ ایاصوفیه (۹۶۸)، ص ۴۱ پی دی اف؛ پاریس (۱۰۱۲)، ص ۷۳
پی دی اف؛ سلیمانیه (۱۰۸۰)، ص ۲۷ پی دی اف.

تیغِ قلم: لیدن (۸۴۰)، ص ۴۲ پی دی اف؛ ایاصوفیه (۸۵۷)، ص ۳۶ پی دی اف؛ چسترییتی (۹۰۵)، ص ۷۳ پی دی اف؛
مجلس (بی تاریخ، شمارهٔ ۱۷۲۳۷، ص ۲۳ پی دی اف)؛ دو تیغِ قلم: لندن/ بریتانیا (۸۴۱)، ص ۴۷۹ تصویر؛ زرین قلم: سلیمانیه
(۸۴۳)، ص ۴۶ پی دی اف؛ بادلیان (۸۹۹)، ص ۱۰۳ پی دی اف؛ سیمین حم: بادلیان (۹۵۹)، ص ۱۰۳ پی دی اف؛ تیغ و قلم:
مجلس (۱۰۱۶)، ص ۱۰۶ پی دی اف؛ دو سیمین قلم: مجلس (۱۰۵۵)، ص ۳۶ پی دی اف؛ تیغ دو دم: ایاصوفیه
(بی تاریخ)، ص ۲۹ پی دی اف.



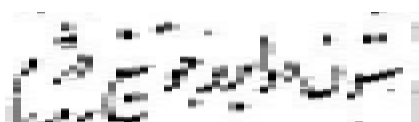
(تصویر ضبط «تیغِ درم» در نسخهٔ سن ژوزف)



(تصویر ضبط «سیمین قلم» در نسخهٔ فلورانس، ۶۱۴ ه.ق)



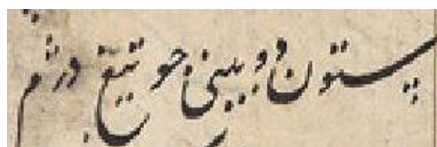
(تصویر ضبط «تیغِ درم» در نسخهٔ کاما، احتمالاً قرن هشتم)



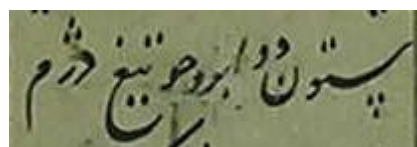
(تصویر ضبط «تیغِ دژم» در نسخهٔ دهلی، ۸۳۱ ه.ق)



(تصویر ضبط «تیغِ دژم» در نسخهٔ قاهره، ۷۹۶ ه.ق)



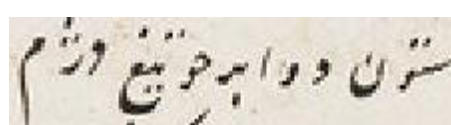
(تصویر ضبط «تیغِ دژم» در نسخهٔ بادلیان، ۸۱۷-۸۳۸ ه.ق)



(تصویر ضبط «تیغِ دژم» در نسخهٔ نورعثمانیه، ۸۳۴ ه.ق)



(تصویر ضبط «تیغِ دژم» در نسخهٔ ایاصوفیه، ۸۶۱ ه.ق)



(تصویر ضبط «تیغِ دژم» در نسخهٔ بادلیان، ۸۵۲ ه.ق)

در چاپ‌های شاهنامه این ضبط‌ها به متن رفته‌است: سیمین قلم: مکان (ج، ص ۱۱۶)، مول (۱/۱۲۸/۵۲۶)، ووللرس/ فوللرس (۱/۱۵۸/۶۲۶)، کلاله خاور (۱/۱۲۷/۳۰۸۲)، بروخیم (۱/۱۵۱/۵۲۶)، دبیرسیاقی (۱/۱۶۸/۵۵۶)، مسکو (۱/۱۶۵/۵۵۲)، ویرایش اول تصحیح خالقی مطلق (۱/۱۹۲/۴۱۲)، قریب-بهبودی (۱/۱۲۶/۴۴۱)، کزازی (نامه باستان، ۱/۱۳۰/۲۵۵۵) و قریب (۱/۹۱/۴۴۲)؛ تیغ دژم: ویرایش دوم چاپ مسکو (ص ۱۷۴، ب ۴۴۶) و ویرایش دوم تصحیح خالقی مطلق (۱/۱۱۱/۴۱۹)؛ تیغ درم: جیحونی (۱/۱۳۶/۴۲۰)، ویرایش نهایی چاپ مسکو (۱/۱۵۱/۴۴۶) و بهفر (۲/۱۲۶/۴۵۴).

از بین محققان نخستین بار رواقی در سال ۱۳۵۵ به بیت مورد بحث از داستان زال و رودابه پرداخته و درباره ضبط «تیغ دژم» در ویرایش دوم چاپ مسکو نوشته‌اند: «اشکال ما در بیت آخر است در کلمه تیغ دژم ... اگر «تیغ» را به معنی شمشیر بگیریم و «دژم» را صفت از برای آن، آیا می‌شود بینی را به شمشیر خشمگین و تند و ناراحت تشبیه کرد؟ ... به نظر من «تیغ دژم» صورت نادرستی است از «تیغ درم» ... تیغ در اینجا به معنی لبه و کناره است و «تیغ درم» لبه و پهلوی و کنار درم می‌تواند باشد که چون نازک است بینی را از باب قلمی بودن و باریک بودن به آن تشبیه کرده‌اند». ایشان سه شاهد هم از متن سمک عیار آورده‌اند که در آن‌ها تصویر «بینی چون تیغ درم» به کار رفته‌است (ر.ک: رواقی، ۱۳۵۵: ۱۸-۲۰). رواقی نظر خود را درباره درستی «تیغ درم» چند سال بعد (سال ۱۳۶۸) در نقد دفتر یکم شاهنامه تصحیح خالقی مطلق هم بازنوخته‌است (ر.ک: رواقی، ۱۳۶۸: ب ۳۳).

خالقی مطلق در سال ۱۳۶۶ نظر رواقی را در کتابچه/ رساله واژه‌های ناشناخته در شاهنامه چنین نقد کرده‌است: «در اینکه مانند کردن بینی به «تیغ دژم» درست نمی‌نماید بنده با ایشان هم‌رأی هستم. چیزی که هست تشبیه بینی به «تیغ درم» نیز مناسب نیست. شاید یک بینی عقابی را بتوان به درم مانند کرد ولی یک بینی قلمی را مشکل بتوان. ولی در هر حال چون در سمک عیار گواه‌های آن هست، بر دوستداران بینی درمی جای ایرادی نیست. به گمان من «تیغ دژم» هر کجا در شاهنامه در تشبیه بینی آمده گشته «میخ درم» است که در برخی از دست‌نویس‌های شاهنامه هست و آن افزاری بوده‌است که بر آن نقش سگه را می‌کنده‌اند و در زدن سگه بکار می‌رفته‌است» (خالقی مطلق، ۱۳۶۶: ۱۸۵۳ و ۱۸۵۴).

جهان‌بخش در سال ۱۳۷۱ در نقد نظر مذکور از خالقی مطلق، نوشته‌است: «اولاً برخلاف نظر آقای دکتر خالقی بینی قلمی را می‌توان به کشیدگی و نازکی کنار درم تشبیه کرد و حتی به نظر من بینی عقابی را هم می‌توان به صفحه درم تشبیه نمود. ثانیاً تیغ برای یک رونویسگر واژه دشوارتری است یا میخ که بخواهد میخ را به تیغ بدل کند؟ ثالثاً اگر تیغ درم گشته میخ درم است چرا میخ درم را (که در نسخه‌بدلها هم نیست) به متن نبردید و سیمین قلم را باقی گذاشته‌اید؟ آیا به‌راستی «سیمین» ضبط دشوارتر از «میخ» (؟) و «تیغ» است. پس بهتر است همان ضبط تیغ درم را که برخلاف نظر مصحح محترم معنی هم دارد ... به متن ببریم» (جهان‌بخش، ۱۳۷۱: ۴۸).

امیدسالار در سال ۱۳۷۴ در مقاله‌ای ضبط «تیغ درم» را درست دانسته و در آن «دَرَم» (daram) را با خوانش مفتوح دو حرف نخست، به معنای «نوعی کارد» و «تیغ درم» را «تیغه نوعی کارد یا حربه برنده» گرفته‌است (ر.ک: امیدسالار، ۱۳۷۴: ۱۰۷). مولایی این معنا را برای «درم» نپذیرفته و پس از توضیحاتی نوشته‌است که در ترکیب «تیغ درم» برای «بینی»: «واژه «درم» ... به احتمال قریب به یقین در همان معنای اصلی خود یعنی «مسکوک سیمین» استعمال شده‌است. منتهی باید در نظر داشت که وجه شبه در این مورد به اقوی احتمال باریکی و نازکی و سفیدی بوده‌است. در مورد مفهوم «تیغ درم» یک احتمال دیگر هم می‌توان داد گرچه قدری دور از ذهن می‌نماید ولی طرح آن خالی از فایده به نظر نمی‌رسد. آن احتمال این است که شاید فردوسی درم را به علاقه جنسیت مجازاً در معنی «سیم و نقره» به کار برده باشد. در این صورت ترکیب تیغ درم را می‌توان ترکیب اضافی بیان جنس ... تلقی و «تیغی از نقره» معنی کرد» (مولایی، ۱۳۹۰: ۱۷۹ و ۱۸۰).^۸ به نظر ایشان در بیت مورد بررسی از داستان زال و رودابه «ترکیب

«سیمین قلم» تصحیف «تیغ درم» نیست بلکه ترکیبی اصیل و یقیناً از خود فردوسی است چنان‌که «تیغ درم» جزء ترکیبات اصیل شاهنامه است» (همان، ص ۱۸۱).

خالقی مطلق چند سال بعد، از نظر قبلی خود برگشته و در توضیح بیت وصف زیبایی رودابه با ضبط «سیمین قلم» در ویرایش نخست خویش، نوشته است: «به گمان نگارنده تشبیه بینی به «تیغ سیمین» در این بیت نظامی: تو گویی بینی اش تیغی است از سیم + که کرد آن تیغ سیبی را به دو نیم (خسرو و شیرین) محتمل می‌کند که تیغ درم گشته تیغ دژم به معنی «شمشیر تیز» است» (خالقی مطلق، ۱۳۹۱: بخش یکم: ۲۲۸). وی در سال ۱۳۹۵ در پاسخ نقد نگارنده بر ضبط «تیغ دژم» در ویرایش دوم تصحیح‌شان، این توضیح را آورده است: «در دست‌نویس‌های شاهنامه بینی به سیمین قلم، میخ درم، تیغ قلم، تیغ دژم و تیغ درم مانند شده است. از میان این پنج مشبّه‌به، امروزه دو تای نخستین برای ما قابل درک است. اینکه آیا فردوسی نیز آن‌ها را به کار برده یا نه، بستگی به بررسی جای آن‌ها در دست‌نویس‌های کتاب و گواه‌های دیگر در متون دیگر دارد. در مقابل سه مشبّه‌به دیگر امروز برای ما تصاویری نازیباست، ولی تردیدی نیست که فردوسی دست کم یکی از آن‌ها را به کار برده است. از آنجاکه بینی به شمشیر تیز و مطلق تیغ تشبیه شده است ... و در دست‌نویس‌های شاهنامه نیز نویسنش تیغ دژم آمده (و تیغ قلم نیز تیغ/ کارد را تأیید می‌کند) در درستی آن نمی‌توان تردید کرد. در مقابل، گواه‌های تیغ درم می‌تواند حاصل اهمال کاتب در نقطه‌گذاری باشد، مگر اینکه همان‌گونه که درباره تیغ دژم گفته شد، مثال‌هایی داشته باشیم که دقیقاً روشن کند که منظور از درم، واقعاً همان مسکوک نقره است ... اخیراً آقای چنگیز مولایی در مقاله‌ای تأویلی از یک عبارت کتاب تحفة الغرائب کرده‌اند که درستی تیغ درم را در معنی «لبه سکه نقره» محتمل می‌سازد. با این حال، چه دلیلی هست که فردوسی حتماً تیغ درم گفته و نه تیغ دژم؟ ... توجه شود که بینی کلاً نه به شمشیر/ کارد تشبیه شده است نه به سکه؛ بلکه از باب مبالغه به لبه باریک این اشیاء تشبیه شده است (و از این رو سفیدی سکه نقره نیز در اینجا نقشی ندارد) ... دیگر اینکه فردوسی تیغ دژم گفته یا تیغ درم، بستگی به نتیجه بررسی دست‌نویس‌ها و نیاز قافیه دارد و این کار نیز همیشه آسان نیست» (خالقی مطلق، ۱۳۹۵: ۲۶ و ۲۷).

یکی از پژوهشگران هم معتقد است که: «با توجه به آنچه از ذوق زیباشناسانه ایرانیان قدیم پیش از اسلام می‌یابیم بر بلند و راست بودن بینی زیبا تصریح شده است. بنابر این واژه درم نمی‌تواند مشابه این شکل از بینی باشد. در طبع مسکو بجای تیغ درم، تیغ قلم آمده که به نظر صحیح‌تر است اما در تعبیر تیغ قلم همان‌طور که جزء قلم مدلول راستی و کشیدگی و بلندی بینی است، تیغ تیز نیز نمایانگر سرتیزی و باریکی بینی است» (آقابابایی، ۱۳۹۹: ۱۵۷).

از شارحان، مصححان و چاپ‌کنندگان شاهنامه، جوینی در توضیح «سیمین قلم» در نسخه فلورانس، به ضبط «تیغ درم» و نظر رواقی هم اشاره کرده است (ر.ک: فردوسی، ۱۳۷۷: ۶۹). برگ‌نسی، صورت «تیغ درم» را پذیرفته و با ارجاع به مقاله پیش‌گفته از امیدسالار، آن را همانند وی (تیغه نوعی کارد یا حربه بُرنده) معنا کرده است (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶ الف: ۲۹۶). بهفر «تیغ درم» را همانند احتمالی که مولایی مطرح کرده، به معنای «شمشیر سیمین، شمشیر از نقره» دانسته است (ر.ک: فردوسی، ۱۳۹۱ الف: ۱۲۶). خالقی مطلق نیز در گزارش شاهنامه «دژم» را در ترکیب «تیغ دژم» «کنایه از باریک و تیز» گرفته است (ر.ک: خالقی مطلق، ۱۴۰۳: بخش یکم، بهره یکم: ۳۳۱). قریب نیز ذیل بیت در ویرایش نهایی چاپ مسکو نوشته است: «چرایی تشبیه ستون دو ابرو به یکی از چهار شکل محتمل تیغ درم، تیغ دژم، میخ درم و تیغ قلم مضبوط اکثر نسخه‌های موجود بر من دانسته نیست. سیمین قلم در نسخه‌های لن، ف نیز ظاهراً صورت توجیه‌شده و نه اصیل این تعبیر است» (فردوسی، ۱۳۹۱ ب: ۱/ ۱۵۱/ زیرنویس بیت ۴۴۶).

همان‌گونه که قریب نوشته است ضبط «سیمین قلم» در اقدم و اکثر نسخ شاهنامه، هم ساده شده است و هم فردوسی چند بیت پایین‌تر آن را به صورت مشبّه‌به برای «انگشتان» رودابه به کار برده است^۹ و پذیرفتنی نیست که او در فاصله چند بیت یک تصویر/

تشبیه را برای دو توصیف دو عضو بدن یک کس استفاده کرده باشد. از این روی وجه درست و نهایی را باید از میان دو ضبط «تیغ درم» (به معنای «لبه سگه درم» یا «شمشیر ساخته شده از درم و مجازاً شمشیر نقره‌ای») و «تیغ دژم» برگزید. نگارنده برخلاف نظر پیشین خویش (ر.ک: آیدنلو، ۱۳۹۴: ۸۶)، به چند دلیل و قرینه احتمال می‌دهد که شاید ضبط درست و اصلی «تیغ دژم» باشد (ستون دو ابرو چو تیغ دژم) که ابتدا در ویرایش دوم چاپ مسکو و بعد ویرایش دوم تصحیح خالقی مطلق آمده است.

۱. «تیغ دژم» نسبت به «تیغ درم» ضبط ناآشنا تر و دشوارتری است و اگر بنا بر تغییر باشد، کاتبان «تیغ دژم» را که پشتوانه چند نسخه کهن و معتبر را نیز دارد، به «تیغ درم» تبدیل می‌کنند و بسیار بعید و ناپذیرفتنی است که «تیغ درم» به «تیغ دژم» تغییر یابد.

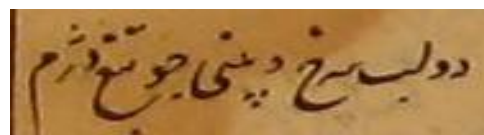
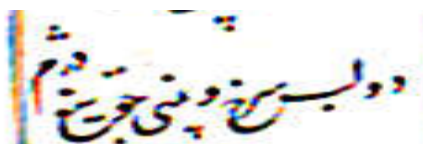
۲. ترکیب «تیغ دژم» در جای دیگری از شاهنامه (پادشاهی خسرو پرویز، داستان شیر کپی و دختر خاقان چین) باز به گونه مشبّه به «بینی» به کار رفته است:

دو لب سرخ و بینی چو تیغ دژم دو بیجاده خندان دو نرگس دژم

(۲۲۹۶/۹۶۹/۴)

در این بیت هم نسخه‌های لندن/ بریتانیا (۶۷۵)، توپقاپوسرای (۸۰۳ یا ۸۲۳)، لندن/ بریتانیا (۸۹۱) (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۷۷/۸ زیرنویس ۶)، محمد عاصم بی (۸۹۹)، ص ۴۷۵ پی دی اف؛ ایاصوفیه (۹۶۸)، ص ۵۴۵ پی دی اف؛ «تیغ دژم» را نگه داشته‌اند اما بیشتر دست‌نویس‌ها (مانند: توپقاپوسرای (۷۳۱)، لنینگراد (۷۳۳)، کراچی (۷۵۲)، لندن/ بریتانیا (۸۴۱)، پاریس (۸۴۴) (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶: همان‌جا)، سن ژوزف، ص ۹۲۵ نسخه برگردان؛ توپقاپوسرای (۷۷۲)، ص ۲۷۱ تصویر؛ نورعثمانیه (۸۳۴)، ص ۴۸۸ پی دی اف؛ بادلیان (۸۱۷-۸۳۸)، ص ۵۹۰ پی دی اف؛ ایاصوفیه (۸۴۶)، ص ۴۹۴ پی دی اف؛ پاریس (۸۴۸)، ص ۱۲۵۹ پی دی اف؛ ایاصوفیه (۸۶۱)، ص ۴۹۲ پی دی اف؛ دانشگاه استانبول (۸۹۵)، ص ۵۴۸ پی دی اف «تیغ درم» دارند. نویسندگان دیگر نیز «تیغ قلم» (از جمله: قاهره ۷۹۶، لیدن ۸۴۰، واتیکان ۸۴۸، انستیتوی خاورشناسی مسکو ۸۴۹ (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶: همان‌جا)، سلیمانیه (۸۴۳)، ص ۵۹۹ پی دی اف؛ ایاصوفیه (۸۵۷)، ص ۵۴۹ پی دی اف؛ بادلیان (۸۹۹)، ص ۱۱۷۳ پی دی اف؛ و «تیغ دو دم» (مونخ (۹۰۲)، ص ۱۰۲۷ پی دی اف؛ پاریس (۹۷۴)، ص ۱۰۳۱ پی دی اف) است.

چاپ‌های شاهنامه نیز در این بیت صورت‌های «میخ درم» (مول، ۲۳۷۴/۱۰۱/۷؛ بروخیم، ۲۷۰۴/۲۲۳۰ و کزازی نامه باستان، ۲۳۲۱/۱۰۹/۹)؛ «سیمین قلم» (کلالة خاور، ۴۳۸۵/۱۷۹/۵ و دبیرسیاقی، ۲۴۰۷/۲۷۰۷/۵)؛ «تیغ قلم» (مسکو، ۱۲۹۳/۱۴۵/۹)؛ «تیغ درم» (قریب-بهبودی، ۲۲۹۲/۹۸/۵؛ جیحونی، ۲۳۰۷/۲۰۶۷/۵؛ ویرایش اول تصحیح خالقی مطلق، ۲۳۱۰/۱۷۷/۸ و ویرایش نهایی چاپ مسکو، ۲۲۹۶/۱۱۹/۹) و «تیغ دژم» (ویرایش دوم تصحیح خالقی مطلق) را برگزیده‌اند. خالقی مطلق در توضیح این بیت نوشته است: «به گمان ما درستی تیغ دژم حتمی است. همچنین تشبیه بینی به سیمین قلم و میخ درم محتمل است ولی ما تشبیه آن را به تیغ درم مشکوک دانستیم» (خالقی مطلق، ۱۳۹۱: بخش چهارم: ۱۰۷). با ضبط «تیغ دژم»، کلمه «دژم» در قافیه‌های این بیت جناس تام دارد.



(تصویر ضبط «بینی چو تیغ دژم» در نسخه محمد عاصم بی، ۸۹۹ ه.ق) (تصویر ضبط «بینی چو تیغ دژم» در نسخه ایاصوفیه، ۹۶۸ ه.ق)

۳. در منظومه یوسف و زلیخا- احتمالاً از آثار سده پنجم که در گذشته به نادرست به فردوسی نسبت داده می‌شد- در وصف زیبای زلیخا «پشت بینی او» به «تیغ دژم» تشبیه شده که شاید متأثر از شاهنامه و شاهد بسیار مهمی برای کاربرد این تصویر و ترکیب است:

یکی بینی و همچو سیمین قلم ولی پشت او همچو تیغ دژم^{۱۱}

در اینجا منظور از تشبیه «پشت بینی» به «تیغ دژم» کشیدگی و راستی و تیزی تیغه استخوان بینی است.

۴. در شعر فارسی «بینی» به «تیغ» در معنای «شمشیر» تشبیه شده است و این خود قرینه‌ای برای درستی تصویر بیت مورد بحث است که مشبّه به «بینی» باید «تیغ: شمشیر» باشد:

تو گویی بینیش تیغی است از سیم که کرد آن تیغ سیبی را به دو نیم

(نظامی گنجوی، ۱۳۸۷: ۱۳۰)

نقاب برگ نسرین، مُشکِ چینی ستون طاق ابرو تیغ بینی

(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۴۹۷، ب ۵۸۰)

نکته و دشواری اصلی در ترکیب «تیغ دژم»، توضیح صفت «دژم»، برای «تیغ» است. دیدیم که رواقی نوشته است «دژم» در معنای مشهور آن (اندوه‌گین، رنجور، آشفته، خشمناک) صفت مناسبی برای «تیغ» آن هم در جایگاه مشبّه به «بینی» نیست و این اشکالی است که احتمالاً برای بسیاری از کاتبان و خوانندگان شاهنامه، هم در گذشته پیش آمده است و هم شاید امروز مطرح بشود اما باید توجه کرد که اولاً واژه «دژم» در زبان و متون فارسی توسّع معنایی دارد و در شواهد شعری صفت «آبگیر»، «ابر»، «خاک»، «زلف» و «زمین» نیز واقع شده (برای دیدن برخی شواهد، ر.ک: دهخدا، ۱۳۷۷: ۷، ذیل «دژم») و در شاهنامه حتی صفت «اسب» اسکندر است:

سکندر سواری به سان قلم سلیحی سبک بادپایای دژم

۱۳ (۵۹۰/۲۸۸/۳)

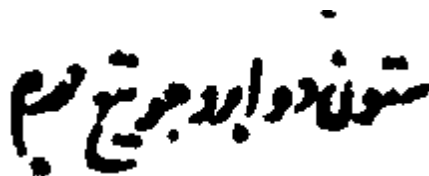
ثانیاً- و مهم‌تر- اینکه «تیغ» همچون انسانی انگاشته و با یکی از صفات انسانی (دژم) توصیف شده باشد از ویژگی‌های سبکی و بلاغی شاهنامه است و فردوسی در موارد دیگر، صفات انسانی «جهان‌بخش»، «سرگرای» و «آهرمنی» را برای «تیغ» و «گرز» به کار برده^{۱۴} و «تیغ» را مانند انسان دارای «جان»، «دل» و «رخ» انگاشته است.^{۱۵} بنابر این می‌توان گفت که در اینجا نیز «تیغ» در قالب استعاره مکنیه (تشخیص) انسانی پنداشته شده است که «دژم: خشمگین» می‌شود و با این خشم دشمنان را نابود می‌کند و «دژم» بودن «تیغ»، چنان‌که خالقی مطلق در گزارش شاهنامه نوشته است، مجازاً یعنی «تیز و بُرنده بودن» آن، همچنان‌که مثلاً صفت «آهرمنی» برای «تیغ» مجازاً یعنی «هول‌انگیزی و کُشدگی». با این توضیح و تحلیل، فردوسی «بینی» رودابه را در کشیدگی و تیزی و راستی تیغه استخوان آن به «تیغ دژم» به معنای «تیغ تیز و بُرنده» تشبیه کرده و مشبّه به تصویر او خود استعاره مکنیه (تشخیص) است.

عین تصویر بیت مورد بحث در داستان زال و رودابه، در داستان جنگ هاماوران برای سودابه، دختر پادشاه هاماوران تکرار شده است:

دو یاقوت خندان دو نرگس دژم ستون دو ابرو چو سیمین قلم

(۱۲۱/۲۳۹/۱)

در مصراع دوم ضبط اغلب دست نویس های قدیم و جدید شاهنامه (از جمله: فلورانس (۶۱۴)، ص ۱۳۸ نسخه برگردان؛ لندن/ بریتانیا (۶۷۵)، برگ ۴۱ الف؛ سن ژوزف، ص ۱۱۲ نسخه برگردان؛ توپاقپوسرای (۷۳۱)، ص ۸۳ پی دی اف؛ لنینگراد (۷۳۳)، ص ۶۱ پی دی اف؛ توپاقپوسرای (۷۷۲)، ص ۳۸ تصویر؛ دهلی (۸۳۱)، ص ۶۱ تصویر؛ بایسنقری/ بایسنقری (۸۲۹-۸۳۳)، ص ۱۰۷ چاپ عکسی؛ نورعثمانیه (۸۳۴)، ص ۶۹ پی دی اف؛ لیدن (۸۴۰)، ص ۷۹ پی دی اف و...) «سیمین قلم» است و فقط در نسخه قاهره (۷۹۶ ه. ق) (ص ۴۵ پی دی اف) «تیغ درم» نوشته شده است. در نسخ دیگر هم صورت های «سیم قلم» (سعدلو) احتمالاً از سده هشتم، ص ۱۲۷ نسخه برگردان، «دو سیمین قلم» (بادلیان ۸۱۷-۸۳۸، ص ۱۶۱ پی دی اف)، «زربین قلم» (سلیمانیه ۸۴۳، ص ۹۲ پی دی اف؛ بادلیان ۸۹۹، ص ۲۰۲ پی دی اف) و «سیمین درم» (کتابخانه ملی ۱۰۶۱، ص ۱۳۴ پی دی اف؛ دانشگاه میشیگان، بی تاریخ، ص ۱۵۱ پی دی اف) آمده است.



(تصویر ضبط «تیغ درم» در نسخه قاهره، ۷۹۶ ه. ق)

همه چاپ های شاهنامه ضبط «سیمین قلم» را از اغلب نسخ انتخاب کرده اند و خالقی مطلق بر همین مبنا نوشته است: «نگارنده ... چون جز یک دست نویس که تیغ درم دارد، همه دست نویس ها سیمین قلم را دارند، همین نویش را در متن نگه داشت» (خالقی مطلق، ۱۳۹۵: ۱۷۳). به نظر مولایی هم چون «دلایل کافی برای دشوار بودن قرائت «تیغ درم» در دست نیست» باید آن را «قرائتی مشکوک تلقی کرد» (مولایی، ۱۳۹۰: ۱۷۳).

نگارنده معتقد است در بیت مربوط به سودابه نیز «تیغ درم» در نسخه معتبر قاهره (۷۹۶) ضبط آشکارا دشوارتر است و یا باید براساس این نسخه و صورت «سیمین درم» در دو دست نویس متأخر، که جزء «درم» را دارند، و نیز گواهی های تشبیه «بینی» به «تیغ درم» در سمک عیار، در این بیت همین ضبط را انتخاب کرد نه وجه ساده شده «سیمین قلم» را و یا اینکه براساس نگاشته «تیغ درم» در دو بیت دیگر شاهنامه، که بحث شد، «تیغ درم» نسخه قاهره (۷۹۶) را به «تیغ درم» تصحیح قیاسی کرد و احتمال داد که کاتب این صورت غریب تر (تیغ درم) را به «تیغ درم» تغییر داده است.

۲-۲. «از آن گنبد سیم، سر بر زمین»

کنیزان رودابه نزد زال درباره زیبایی بانوی خود می گویند:

از آن گنبد سیم سر بر زمین فروهشته بر گل کمنبد کمین

(۴۵۵/۱۱۳/۱)

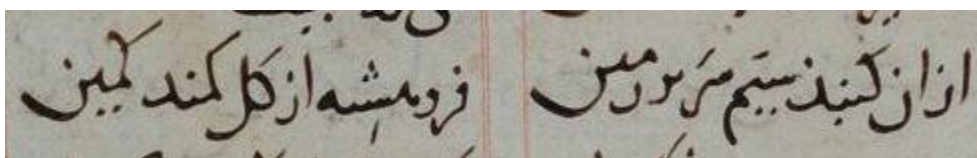
ضبط بخش آغازین مصراع اول در بیشتر نسخه های قدیم و جدید (مانند: فلورانس ۶۱۴، ص ۶۴ نسخه برگردان؛ لندن/ بریتانیا ۶۷۵، برگ ۲۱ الف؛ سن ژوزف (احتمالاً اواخر قرن هفتم و اوایل قرن هشتم)، ص ۵۲ نسخه برگردان؛ توپاقپوسرای ۷۳۱، ص ۴۰ پی دی اف؛ توپاقپوسرای ۷۷۲، ص ۱۷ تصویر؛ کاما (احتمالاً قرن هشتم)، ص ۱۷ تصویر؛ حاشیه ظفرنامه ۸۰۷، ج ۱، ص ۹۵؛ دهلی ۸۳۱، ص ۳۱ تصویر؛ نورعثمانیه ۸۳۴، ص ۳۵ پی دی اف؛ بادلیان ۸۱۷-۸۳۸، ص ۱۰۰ پی دی اف؛ لندن/

بریتانیا ۸۴۱، ص ۴۷۹ تصویر؛ سلیمانیه ۸۴۳، ص ۴۷، پی‌دی‌اف؛ پاریس ۸۴۴، ص ۸۱ پی‌دی‌اف؛ ایاصوفیه ۸۴۶، ص ۳۳ پی‌دی‌اف؛ واتیکان ۸۴۸، ص ۴۰ پی‌دی‌اف؛ ایاصوفیه ۸۵۷، ص ۳۶ پی‌دی‌اف؛ برلین ۸۹۴، ص ۵۱ پی‌دی‌اف؛ دانشگاه استانبول ۸۹۵، ص ۵۰ پی‌دی‌اف؛ بادلیان ۸۹۹، ص ۱۰۴ پی‌دی‌اف؛ محمد عاصم بی ۸۹۹، ص ۴۶، پی‌دی‌اف؛ مونیخ ۹۰۲، ص ۷۶ پی‌دی‌اف و ... «از آن (از آن گنبد سیم) است اما در دست‌نویس لنینگراد (۷۳۳) (ص ۲۸ پی‌دی‌اف) به جای آن «بر آن» (بر آن گنبد سیم) و در نسخه‌های لیدن (۸۴۰) (ص ۴۳ پی‌دی‌اف)، پاریس (۸۴۸) (ص ۸۵ پی‌دی‌اف)، برلین (۱۰۰۲) (ص ۱۲۲ پی‌دی‌اف)، سلیمانیه (۱۰۸۰) (ص ۲۷ پی‌دی‌اف)، دانشگاه هاروارد (بی‌تاریخ) (ص ۷۰ پی‌دی‌اف)، مجلس (بی‌تاریخ، شماره ۱۵۲۳۵) (ص ۵۲ پی‌دی‌اف) و مجلس (بی‌تاریخ، شماره ۶۱۸۶۲) (ص ۴۵ پی‌دی‌اف) «بدان» (بدان گنبد سیم) آمده‌است.

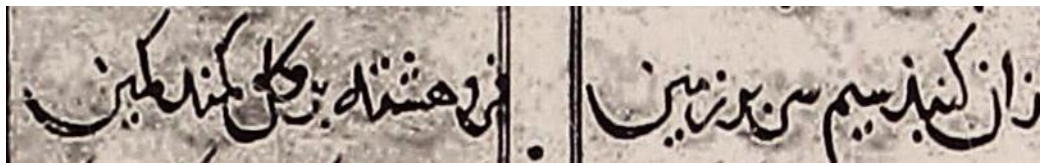
در مصراع دوم نیز بازنگاشته اکثر نسخ «بر گل» (فروهشته بر گل) است^{۱۶} ولی در نسخه‌های فلورانس (۶۱۴) (ص ۶۴ نسخه‌برگردان)، لنینگراد (۷۳۳) (ص ۲۸ پی‌دی‌اف)، توپقاپوسرای (۷۷۲) (ص ۱۷ تصویر)، سلیمانیه (۱۰۸۰) (ص ۲۷ پی‌دی‌اف)، مونیخ (۹۰۲) (ص ۷۶ پی‌دی‌اف)، پاریس (۱۱۲۲) (ص ۱۱۸ پی‌دی‌اف) و پاریس (بی‌تاریخ، شماره Smith-Lesouef، ۲۲۲، ص ۱۱۶ پی‌دی‌اف) «از گل» (فروهشته از گل) نوشته شده‌است. در چند دست‌نویس دیگر نیز به جای «بر گل» و «از گل» صورت‌های: «باز از» (قاهره ۷۹۶، ص ۲۲ پی‌دی‌اف)، «تا پا» (سلیمانیه ۸۴۳، ص ۴۷ پی‌دی‌اف؛ بادلیان ۸۹۹، ص ۱۰۴ پی‌دی‌اف)، «بازان» (لندن/ بریتانیا ۸۴۱، ص ۴۷۹ تصویر) و «با گل» (ایاصوفیه ۹۶۸، ص ۴۲ پی‌دی‌اف) دیده می‌شود.

ضبط کلمه پایانی مصراع دوم (کمین) هم در نسخه‌های لنینگراد (۷۳۳) (ص ۲۸ پی‌دی‌اف)، توپقاپوسرای (۷۷۲) (ص ۱۷ تصویر)، حاشیه ظفرنامه (۸۰۷) (ج ۱، ص ۹۵)، بادلیان (۸۱۷-۸۳۸) (ص ۱۰۰ پی‌دی‌اف)، بادلیان (۸۵۲) (ص ۸۵ پی‌دی‌اف)، ایاصوفیه (۸۶۱) (ص ۳۷ پی‌دی‌اف)، دانشگاه استانبول (۸۹۵) (ص ۵۰ پی‌دی‌اف)، چستریتی (۹۰۵) (ص ۷۴ پی‌دی‌اف)، پاریس (۱۲۲۲) (ص ۲۹۴ پی‌دی‌اف) و سعدلو (ص ۶۱ نسخه‌برگردان) «گزین» (کمند گزین)، در دو نسخه برلین (۸۹۴) (ص ۵۱ پی‌دی‌اف) و بادلیان (۹۵۹) (ص ۱۰۴ پی‌دی‌اف) «کمند و کمین» و در پاریس (۸۴۴) (ص ۸۱ پی‌دی‌اف) «کمند از کمین» است.

در برخی نسخه‌ها (از جمله: حاشیه ظفرنامه ۸۰۷، ج ۱، ص ۹۵؛ بادلیان ۸۵۲، ص ۸۵ پی‌دی‌اف؛ ایاصوفیه ۸۶۱، ص ۳۷ پی‌دی‌اف؛ پاریس ۹۰۵، ص ۷۹ پی‌دی‌اف؛ ایاصوفیه ۹۶۸، ص ۴۲ پی‌دی‌اف؛ سعدلو، ص ۶۱ نسخه‌برگردان و ...) مصراع نخست به صورت «از آن گنبد سیم سرو زمین» و در دست‌نوشته‌های دیگر به گونه «از آن گنبد سیم سر تا زمین» (قاهره ۷۹۶، ص ۲۲ پی‌دی‌اف؛ سلیمانیه ۸۴۳، ص ۴۷ پی‌دی‌اف؛ بادلیان ۸۹۹، ص ۱۰۴ پی‌دی‌اف)، «از آن گنبد سیم زر بر زمین» (دانشگاه مسکو ۱۰۴۲، ص ۶۰ پی‌دی‌اف) و «از آن گنبد سیمت بر زمین» (کتابخانه ملی ۱۰۶۱، ص ۷۷ پی‌دی‌اف؛ دانشگاه میشیگان، بی‌تاریخ، ص ۷۲ پی‌دی‌اف) درآمده‌است. در نسخه بایسنقری/ بایسنقری (۸۲۹- (ص ۶۱ چاپ عکسی) نیز ضبط بیت کاملاً تغییر یافته و «از آن گنبد سیم آن سرو ناز/ فروهشته بر گل کمند دراز» شده‌است.



(تصویر ضبط بیت در نسخه فلورانس، ۶۱۴ ه.ق.)



(تصویر ضبط بیت در نسخه سن ژوزف)



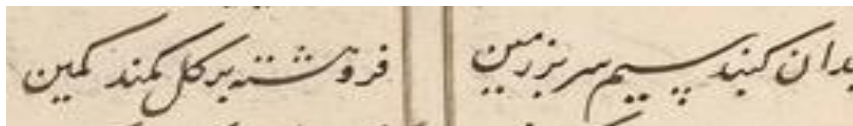
(تصویر ضبط بیت در نسخه لنینگراد، ۷۳۳ ه.ق)



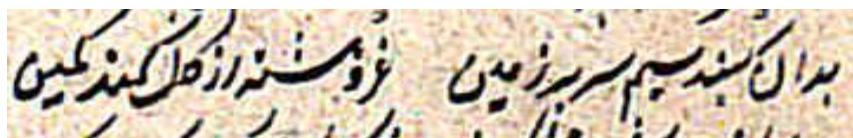
(تصویر ضبط بیت در نسخه کاما، احتمالاً از قرن هشتم)



(تصویر ضبط بیت در نسخه لیدن، ۸۴۰ ه.ق)



(تصویر ضبط بیت در نسخه پاریس، ۸۴۸ ه.ق)



(تصویر ضبط بیت در نسخه سلیمانیه، ۱۰۸۰ ه.ق)

در چاپ‌های شاهنامه بیت با این ضبط‌ها و خوانش‌ها آمده‌است:

۱. «از آن گنبد سیم سر بر زمین/ فروهشته بر گل کمند کمین» (بدون هیچ حرکت‌گذاری): مکان (ج ۱، ص ۱۱۸)، مول (۱/ ۵۷۴/۱۳۰)، ووللرس/ فوللرس (۱/ ۵۷۴/۱۶۰)، کلاله خاور (۱/ ۳۱۳۷/۱۲۹)، بروخیم (۱/ ۵۷۴/۱۵۴) و بهفر (۲/ ۴۹۷/۱۳۷).
۲. «از آن گنبد سیم، سر بر زمین/ فروهشته بر گل کمند کمین» (با حرکت‌گذاری): دبیرسیاقی (۱/ ۶۰۸/۱۷۱) و کزازی (نامه باستان، ۱/ ۱۳۲/۲۵۹۶).^{۱۷}
۳. «از آن گنبد سیم سر بر زمین/ فروهشته بر گل کمند از کمین» (بدون حرکت‌گذاری): مسکو (۱/ ۴۸۵/۱۶۷)، ویرایش دوم چاپ مسکو (ص ۱۷۷، ب ۴۹۱)، قریب- بهبودی (۱/ ۴۸۶/۱۲۸)، جیحونی (۱/ ۴۶۲/۱۳۷)، قریب (۱/ ۴۸۷/۹۲) و ویرایش نهایی چاپ مسکو (۱/ ۴۹۲/۱۵۳).

۴. «از آن گنبد سیم بر بر زمین/ فروهشته بر گِلِ کمندِ کمین» (با حرکت‌گذاری «گِل»): هر دو ویرایش تصحیح خالقی مطلق. آقای جنیدی که بیت را با ضبط «از آن گنبد سیم سر بر زمین/ فروهشته از گل کمند کمین» الحاقی پنداشته‌اند، درباره آن نوشته‌اند: «سخت پر گره می‌نماید، از کدام گنبد سخن می‌رود؟ از سر او؟ که زر [کذا. ظاهراً: از] زیر گیسوانش دیده نمی‌شود، کمند از کمین چگونه باشد؟ روی رودابه که آشکار است و در کمین نیست» (فردوسی، ۱۳۸۷: ۱/ ۱۹۰/ زیرنویس ۸). ضبط و خوانش بیت «پُر گره» است ولی هم بیت اصلی و از خود فردوسی است و هم خواهیم دید که می‌توان درباره دشواری‌های آن بحث کرد و توضیحاتی داد.

نخستین مباحث درباره این بیت بین رواقی و خالقی مطلق در سال‌های ۱۳۶۸ و ۱۳۶۹ آغاز شده‌است. رواقی در نقد دفتر یکم شاهنامه تصحیح خالقی مطلق، بر قرائت «گِل» به کسر در متن ایشان ایراد گرفته و نوشته‌است: «ویرایشگر واژه گِل را که از روی مجاز به معنی صورت است گِل (به کسر اول) خوانده‌است. چنین به نظر می‌رسد که ... از واژه «گِل» تصوّر زمین و خاک را دارد، از این روی ... اندیشیده‌است که موی بلند پیچیده‌اش به زمین افتاده‌است» (رواقی، ۱۳۶۸ الف: ۱۹). خالقی مطلق در پاسخ نوشته‌است: «گنبد سیم کنایه از سرین است و شاید چنان‌که ایشان معتقدند پُر گِل درست باشد. بنده در این بیت اشکال داشته و دارم ولی آن معنی را که به نظر من نزدیکتر آمد برگزیدم» (خالقی مطلق، ۱۳۶۹: ۳۷). رواقی در پاسخ خالقی مطلق، باز به این بیت پرداخته و این توضیح را آورده‌است: «گنبد سیم در اینجا کنایه از صورت و روی سیمگون و سپید رودابه است و هیچ پیوندی با سرین ندارد و اگر می‌داشت شگفت بود و روشن نیست که آقای دکتر خالقی برای کمند کمین چه معنایی پیشنهاد می‌کند» (رواقی، ۱۳۶۹: ۳۴).^{۱۸}

خالقی مطلق چند سال پس از این مباحثه، در یادداشت‌های شاهنامه بیت را چنین توضیح داده‌است: «گنبد سیم را به دو گونه می‌توان برداشت. یکی کنایه از «بام کاخ» ولی این برداشت دور از ذهن می‌نماید. دیگر جایی از اندام رودابه. رخسار او نمی‌تواند باشد چون گونه را به سیم تشبیه نمی‌کنند مگر گونه مات و رنگ پریده را. پس باید جای دیگر تن او باشد، سرین یا شانه او، شانه محتمل‌تر است چون در بیت ۲۸۹ نیز سفت سیمین گفته‌است و در اینجا برآمدگی شانه را به «گنبد سیمین» مانند کرده‌است. کمند کمین: کنایه از گیسوی بلند و تابدار است ولی نگارنده برای آن گواهی دیگر ندارد. می‌گوید: گیسوی بلند رودابه از شانه سفید او تا به روی زمین (گِل) می‌رسید» (خالقی مطلق، ۱۳۹۱: بخش یکم: ۲۳۱).

یکی از محققان با استعاره گرفتن «گنبد سیم» برای «اندام سفید رودابه»، «گِل» برای «چهره» و ضبط «کمند از کمین» به معنای «کمند کمین»، این گزارش را برای بیت پیشنهاد کرده‌اند: «گاهی از بالای تن سپیدش - درحالی‌که سرش از حیا بر زمین است - موهای مجعدش را به چهره می‌افکند (علاوه بر توصیف زیبایی‌اش وصفی هم از حیا و شرم وی کرده است)» (دالوند، ۱۳۹۷: ۱۸۵-۱۸۷). پژوهشگری دیگر «کمین» را در «کمند کمین» به معنای «تور دام‌مانندی که رشته‌های مروارید و جواهر در آن بافته می‌شده و در داخل موها گره می‌خورده‌است» گرفته و بیت را چنین معنا کرده‌اند: «گیسوی رودابه از تور دام‌مانندی که بر سر رودابه بود همچون کمندی بر گل چهره‌اش آویخته بود و از فراز چهره سیمینش بر زمین می‌رسید (که البته گنبد سیم استعاره از قامت درشت رودابه هم هست)» (آقابابایی، ۱۳۹۹: ۱۶۰).

از شارحان شاهنامه، جوینی پس از اشاره به بحث رواقی و خالقی مطلق، نوشته‌است: «بنده با نظر دکتر رواقی که «گِل» را به ضم گاف می‌خواند موافق منتهی می‌گویم که باید در این بیت کلمات «گنبد سیم سر» را بر هم اضافه کنیم تا به معنی «گنبد سیمین سر» و همه بشره سر و صورت باشد که به نقره تشبیه شده ... کمند کمین یعنی کمندی که برای کمین کردن به کار می‌رود. گوید: آن دختر از سر خود که چون گنبذی از نقره می‌باشد بر روی چهره‌اش به سوی زمین زلف چون کمندش را آویخته و پریشان کرده‌است»

(فردوسی، ۱۳۷۷: ۵۰). کزازی نیز «گنبد سیم» را استعاره از «سر» و «گل» و «کمند کمین» را «رخسار» و «گیسو» گرفته است (کزازی، ۱۳۹۴: ۵۲۲). توفیق سبحانی (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۵: ۱/۱۲۶) و دبیرسیاقی (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶: ج ۱/۱۷۱)، «گنبد سیم» را «اندام بلند و لطیف و سپید» معنا کرده‌اند. برگ‌نیزی بیت را چنین توضیح داده است: «گنبد سیم: کنایه از سرین سفید، سر بر زمین: تا زمین رسیده، بر گل: با گل، آراسته به گل. وصف سر گیسوی رودابه است. کمند کمین: گیسوی حلقه حلقه و تابدار. معنای بیت: کمند گیسوی تابدارش چنان بلند است که از سرین سفید او پایین می‌رود و سر آراسته به گل آن (گیسو) تا زمین فروآویخته است» (فردوسی، ۱۳۸۶ الف: ۱/۳۰۰). بهفر «گنبد سیم» را استعاره از «سرین سپید»، «گل» را استعاره از «چهره» و «کمین» را «مجازاً پر پیچ و خم، اندر خم» گرفته و این معنا را برای بیت نوشته است: «کمند گیسوان پر پیچ و تابش را [که] از سرین سپیدش تا پایین آمده بر [دو سوی] چهره باز و رها کرده است» (فردوسی، ۱۳۹۱ الف: ۲/۱۳۸). خالقی مطلق نیز در گزارش شاهنامه همچون یادداشت‌های شاهنامه «گنبد سیم» را «کنایه از شانه گوش‌تالوی سفید» و «کمند کمین» را «کنایه از گیسوی بلند تابدار (که جای ربودن دل‌هاست) گرفته و همان معنای نوشته‌شده در یادداشت‌های شاهنامه را برای بیت بازآورده است (ر.ک: خالقی مطلق، ۱۴۰۳: بخش یکم، بهره یکم: ۳۳۵). کاویانی نیز مانند خالقی مطلق «گنبد سیم» را «شانه سفید» معنا کرده است (ر.ک: کاویانی، ۱۳۹۳: ۱۳۵). یادآور می‌شود که پیش از شارحان شاهنامه، رستگار فسایی نیز «گنبد سیم» را استعاره از «پیکر و تن» دانسته است (ر.ک: رستگار فسایی، ۱۳۶۹: ۱۶۹).

ملاحظه می‌شود که در بیت مورد بررسی، «گنبد سیم» استعاره از «سرین»، «چهره»، «شانه»، «سر» و «اندام سفید» رودابه دانسته شده است. «گل» با خوانش مضموم (گل) استعاره از «رخسار» یا «آراسته به گل و صفت زلف» گرفته شده و «گل» به معنای «خاک/ زمین» نیز خوانده شده است. «کمند کمین» را هم «کمند و یژه کمین کردن»، «کمند پر پیچ و خم» و «تورِ مرصع مخصوص مو» معنا کرده‌اند. پیداست که با این تعدد خوانش‌ها و معانی، گزارش بیت نیز متفاوت و چندگانه شده است/ می‌شود و حتماً باعث سر درگمی شماری از دانشجویان و شاهنامه‌خوانان خواهد بود.

در شعر فارسی ترکیب/ تصویر «گنبد سیم» چند بار به استعاره از «زیبارو» یا مشبّه‌به آن به کار رفته است. برای نمونه:

تورا مآند به مهر ای گنبد سیم تو گویی کرده شد سببی به دو نیم

(اسعد گرگانی، ۱۳۸۶: ۱۰۸، ب ۸۱)

سیم در پای سیم ساق کشید گنبد سیم را به سیم خرید

(نظامی گنجوی، ۱۳۸۷: ۶۴۰)

به سان یکی گنبد از سیم خام درفشان رخس همچو ماه تمام

(یوسف وزلیخا، ۱۳۴۴ ه.ق: ۱۴۹؛ همان، ۱۳۹۵: ۳۲۶، ب ۲۸۰۷)

اما در بیت مورد بحث نمی‌توان آن را استعاره از «رودابه» گرفت چون حرف اضافه پیش از آن (از آن گنبد سیم/ بر/ بدان گنبد سیم) نشان می‌دهد که منظور از «گنبد سیم» بخشی/ اندامی از وجود رودابه است نه کلیت او. اگر «گنبد سیم» را استعاره از «اندام سپید» رودابه بگیریم و در مصراع دوم نیز «گل» را به ضمّه بخوانیم با ضبط متداول بیت در اغلب نسخ، که آغاز مصراع «از آن گنبد سیم» و در مصراع دوم «فروهشته بر گل» است، نظم معنایی بیت درست نخواهد بود زیرا گزارش بیت چنین می‌شود که موهای بلند چون کمند رودابه از اندام سفید او بر چهره گل مانندش ریخته و افشان شده بود. درحالی که برعکس این موضوع درست است و مو از چهره (از گل) بر اندام (بر گنبد سیم) ریخته و آویخته می‌شود. افزون بر این «گنبد» به دلیل «گرد» بودن آن تصویر مناسبی برای

«اندام راست و افراشته» نیست. «گنبد سیم» را اگر استعاره از «صورت» بگیریم و در مصراع دوم «بر گل» بخوانیم، به سبب تکرار «چهره» با دو استعاره در دو مصراع باز معنای بیت درست و دقیق نخواهد بود چون معنا چنین می شود: گیسوی کمندآسای رودابه از چهره اش بر صورتش آویزان شده بود (۴). با اینکه تشبیه «سر» به «گنبد» گواهی هایی در ادب فارسی دارد^{۱۹} و اگر «گنبد سیم» استعاره از «سر» باشد ترتیب معنایی بیت نیز با ضبط متداول آن و خوانش «گل» درست خواهد بود (زلف بلند رودابه از سر او بر گل رخسارش افشان شده بود)، به نظر نگارنده این برداشت نیز چندان محتمل نیست زیرا «سر» رودابه را با آن گیسوان بلند «سیاه» نمی توان «گنبد سیم» نامید که مضاف الیه «سیم» در آن بر رنگ روشن و نقره ای دلالت دارد. ضمن اینکه در متون داستانی معمولاً «سر» بزرگ و زشت نیروهای اهریمنی (دیو، زنگی و عفریت) به «گنبد» تشبیه می شود^{۲۰} و از این منظر نیز «گنبد سیم» تصویر مناسبی برای «سر» رودابه خوب روی و نازک اندام نیست.

رایج ترین کاربرد تصویر «گنبد سیم/سیمین» در شعر فارسی از دوره فردوسی تا عصر قاجار برای «سُرنِ سفید» است. برای نمونه:

فرارِ گنبد سیمینش بنشینم به کام دل ز زَر و سیم گنبد را به کام او دهم غلّه

(عسجدی مروزی، ۱۳۹۴: ۱۰۴)

چون ساق و سُرنِ تو نه کس دید و نه بیند برداشته دو گنبد سیمین به دو عرعر

(لامعی گرگانی، ۱۳۵۵: ۲۹)

دامن از ساق بلورین به گریبان برچین نیفه از گنبد سیمین به سوی مانچه برآ

(سوزنی سمرقندی، ۱۳۳۸: ۴۸)

گرچه ز میانست به ستوه است کمر زان گنبد سیمین به شکوه است کمر

(ابوالفضل تبریزی در: خلیل شروانی، ۱۳۷۵: ۴۱۳)

«گاه گرد گنبد سیمین در طواف باش و گاه در بحرِ قصرِ سُرنِ غَوَاصی کن» (سعدی، ۱۳۸۵: ۹۹۱).

«کسی که مست و مدهوش با گنبد سیمین، شب در وثاق چون تو ... جای کند» (یغمای جندقی، ۱۳۶۲: ۲/۲۳۵).

وجه شبّه «گنبد» و «سُرن»، «گردی و برجستگی» است و به همین دلیل بیدل نیز تعبیر «گنبدین» را برای «سُرن» آورده^{۲۱} و در بعضی فرهنگ ها «گنبد» کنایه از «سُرن» نوشته شده است (ر.ک: رامپوری، ۱۳۶۳: ۷۴۲).

براساس این شواهد محتمل تر این است که بگوییم فردوسی نیز با بیان آرمگین و حُسنِ تعبیر (به گویی) «گنبد سیم» را شاید به استعاره از «سُرنِ سپید و برجسته» رودابه به کار برده است. اگر این برداشت درست باشد برای اینکه ترتیب معنایی بیت درست باشد همچون مواردی که بالاتر اشاره شد نمی توان در مصراع دوم «گل» را به ضمه خواند و استعاره از «چهره» گرفت چون زلف از «سُرن» بر «صورت» نمی ریزد و برعکس از «صورت» بر «سُرن» افشان می شود. از این روی اگر وجه اصلی بیت را بر پایه ضبط بیشترین نسخه ها یعنی «از آن گنبد سیم، سر بر زمین/ فروهشته بر گل کمند کمین» بپذیریم، باید در مصراع دوم همچون خالقی مطلق «گل» (gel) را به کسر «گ» بخوانیم و «خاک/ زمین» معنا کنیم تا گزارش بیت درست و دقیق باشد.

در این ضبط، «سر بر زمین» صفت «زلفِ دراز رودابه/ کمند کمین» و به معنای «چیزی است که سر آن به سوی پایین است و به زمین می رسد» و «کمند کمین» به استعاره از «گیسوی رودابه» یعنی «کمندی که از کمینگاه بر دشمن می افکنده اند». در شاهنامه و متون دیگر چند بار به «کمند گشودن» از «کمین» اشاره شده و ترکیب «کمند کمین» بر همین مبنا در بیت مورد بحث به کار رفته است. این شواهد را ببینید:

گذرشان دهی تا به توران شوند	کمین را نسازی بر ایشان کمند
(شاهنامه، ۱۱۷۹/۷۳۷/۲)	
کُشد مخالف را و کُشد معادی را	خدنگ او از کمان و کمند او از کمین
(فرخی، ۱۳۸۵: ۲۹۳)	
ز گردان به خم کمند از کمین	به هر حمله دو دوربودی ز زین
(اسدی، ۱۳۱۶: ۲۵۴، ب ۱۰۰)	
کمند از کمین بست راه نفّس	به مرگ یلان ناله کردی جرس
(مختاری، ۱۳۹۷: ۴۸۴، ب ۵۹۹۵)	

همان‌گونه که از «کمین» بر دشمنان «کمند» می‌انداختند و آن‌ها را می‌گرفتند، موی بلند رودابه نیز مانند «کمند» بر مردان «کمین» می‌گشاید و دل آن‌ها را ناگهان به بند می‌کشد و گرفتار می‌کند.

این تصویر که زلف چون کمند زیبارویان از درازی به زمین می‌رسد و روی آن کشیده می‌شود از تعبیر و صور خیال ادب غنایی فارسی است^{۲۲} و با استعاره گرفتن «گنبد سیم» برای «سُری» و قرائت «گل» به معنای «خاک/ روی زمین» در بیت شاهنامه نیز همین تصویر مورد نظر است و زلف بلند رودابه از سر و سُری او پایین می‌آید و به روی زمین می‌رسد. با خوانش «گل» و به قرینه ترکیب اضافی «کمند کمین» توضیح دیگری نیز می‌توان در تفسیر بیت افزود و آن اینکه یکی از شیوه‌های نبرد، به‌ویژه در میان عیاران، این بود که «کمند» را زیر «خاک» پنهان می‌کردند تا حریف آن را نبیند و هنگامی که به وسط آن می‌رسید کمند را می‌کشیدند و شخص را می‌گرفتند. برای نمونه: «شاه ساعتی صبر کرد تا ملاً برگشت دید کوله‌بار گرانی در دوش دارد. کمند را بر دم راه او دفن کرد. چون ملاً خوب در میان کمند رسید که شاه صدای تَره شیری کرد. ملاً برگشت که بیند کیست شاه فروکشید از مغز بر زمین آمد» (قصّه حسین کرد شبستری، ۱۳۸۵: ۲۳۹ و ۲۴۰). بر این اساس در برداشتی دیگر، گیسوی بلند رودابه که از «سُری» «بر گل فروهشته»، انگار همچون کمندی زیر «گل/ خاک» نهان شده و در کمین مردان است تا آن‌ها را بگیرد.

با این توضیحات به نظر نگارنده اگر بیت مورد بحث را به استناد ضبط اکثر دست‌نویس‌ها تصحیح کنیم، خوانش آن همچون هر دو ویرایش تصحیح خالقی مطلق، «از آن گنبد سیم، سر بر زمین/ فروهشته بر گل کمند کمین» خواهد بود و معنای آن این است: رودابه زلف بلند خود را که همچون کمندی است که بر مردان کمین می‌گشاید از سُری سفید و برجسته خود به‌سوی خاک زمین آویخته و افشان کرده‌است (مویس چنان بلند است که از پشت سرش به سُریش آویخته و ریخته‌است و از آنجا نیز سر به پایین دارد و به زمین می‌رسد).

اما اگر بخواهیم «گل» را در مصراع دوم به ضم «گ» بخوانیم و استعاره از «چهره زیبای رودابه» بگیریم، منظم‌ترین و منطقی‌ترین صورت معنایی، دستوری و تصویری بیت در ضبط نسخه لنینگراد (۷۳۳ ه.ق) - با تصحیح «کمند گزین» به «کمند کمین» - و نیز دست‌نویس متأخر سلیمانیه (۱۰۸۰ ه.ق) است. یعنی:

بر آن / بدان گنبد سیم، سر بر زمین فروهشته از گل کمند کمین

چنان‌که در بررسی ضبط نسخ دیدیم وجه «بدان» در آغاز مصراع (به جای «از آن») و «از گل» (به جای «بر گل») در چند دست‌نوشته قدیم و جدید دیگر هم تأیید می‌شود. معنای این ضبط نیز چنین است: رودابه گیسوی کمندآسای خود را از صورت همچون گلش بر سُریش آویخته‌است.

چون این صورت در مقایسه با ضبط رایج، از نظر معنایی و تحلیل دستوری آسان‌تر است نگارنده به احتمال قریب به یقین همان نویسنش دشوارتر و پیچیده‌تر اغلب نسخ را با خوانش و گزارشی که آمد، ضبط درست و نهایی بیت می‌داند و احتمال می‌دهد که این ضبط دیگر حاصل دستبرد بعضی کاتبان برای ساده‌تر و روشن‌تر کردن ساختار معنایی، نحوی و بلاغی بیت باشد.

۳. نتیجه

براساس آنچه گفته شد، در بیت: «دو نرگس دژم و دو ابرو به خم / ستون دو ابرو چو تیغ دژم»، ضبط «تیغ دژم» در نسخه‌هایی مانند: قاهره (۷۹۶ ه.ق)، حاشیه ظفرنامه (۸۰۷ ه.ق)، دهلی (۸۳۱ ه.ق)، نورعثمانیه (۸۳۴ ه.ق)، بادلیان (۸۱۷-۸۳۸ ه.ق)، واتیکان (۸۴۸ ه.ق)، بادلیان (۸۵۲ ه.ق) و چهار دست‌نویس دیگر، صورت دشوارتر و به استناد قاعده «برتری ضبط دشوارتر» و نیز بر پایه قرائنی دیگر به احتمال فراوان وجه درست و اصلی است که در یک بیت دیگر شاهنامه، قطعاً و دریتی دیگر احتمالاً باز به کار رفته است. در بیت: «از آن گنبد سیم، سر بر زمین / فروهسته بر گل کمند کمین»، با این خوانش حرکت‌گذاری شده، «گنبد سیم» استعاره از «سُربین رودابه»، «گل» به معنای «خاک/زمین» و «کمند کمین» استعاره از «زلف بلند رودابه» است و «فروهسته» و «سر بر زمین» نیز وصف «کمند کمین» است و فردوسی گفته: رودابه گیسوی دراز خود را که مانند کمندی است که بر مردان کمین می‌گشاید، از سُربین خویش به سوی زمین آویزان و افشان کرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای اشارتی در این باره، ر.ک: فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (بر پایه چاپ مسکو)، شرح مهری بهفر، تهران: هیرمند ۱۳۸۰، ج ۱، صص هشت-ده پیشگفتار.
 ۲. نخستین چاپ متن کامل شاهنامه در سال ۱۸۲۹ م به کوشش تُرنر مکان منتشر شده است.
 ۳. منظور نامه باستان، تألیف میرجلال‌الدین کزازی (تهران، سمت، ۹ ج، ۱۳۷۹-۱۳۸۷) و یادداشت‌های شاهنامه جلال خالقی مطلق با همکاری محمود امیدسالار و ابوالفضل خطیبی (نیویورک، بنیاد میراث ایران، بخش یکم، ۱۳۸۰؛ بخش دوم، ۲۰۰۶ م؛ بخش سوم و چهارم، ۲۰۰۹ م؛ تجدید چاپ در ایران: تهران، مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۹) است.
 ۴. یکی، تصحیح و شرح شاهنامه به کوشش مهری بهفر که دفتر یکم آن را نشر نو در سال ۱۳۹۱ منتشر کرده و تا هنگام نگارش این سطور، هشت دفتر از آن چاپ شده است و دیگر، گزارش شاهنامه جلال خالقی مطلق که دو جلد آن در سال ۱۴۰۳ از سوی نشر سخن منتشر شده و دو جلد دیگر زیر چاپ است.
 ۵. نخستین نوشته مهم درباره متن‌شناسی شاهنامه، مقاله-یا به تعبیر دقیق‌تر: رساله-دوبخشی فریدریش روکرت آلمانی در نقد شاهنامه تصحیح ژول مول است که در سال ۱۸۵۴ و ۱۸۵۶ م در مجله ZDMG مجموعاً در ۲۴۵ صفحه به زبان آلمانی چاپ شده است. نام و مشخصات این مقاله چنین است:
- Rückert, Friedrich, «Bemerkungen zu Mohl's Ausgabe des Firdusi», Band 1, ZDMG, 8 (1854), pp. 239- 329, 10 (1856), pp. 127- 282.
۶. ارجاع بیت‌ها به ویرایش دوم شاهنامه تصحیح جلال خالقی مطلق (چاپ چهارجلدی انتشارات سخن) است.
 ۷. با ضبط «دو بینی» به جای «دو ابرو».

۸. آنچه می‌تواند این احتمال را تا حدودی تأیید کند این است که در شاهنامه «دینارگان» به معنای مجازی «زرد»، صفت «تیغ» قرار گرفته است: «بدو گفت کز مرد بازارگان/ بیایی کنون تیغ دینارگان» (۳/۱۲۶/۶۵۳). به این قیاس «تیغِ درم» هم می‌تواند به معنای «شمشیر از جنس درم» و مجازاً «شمشیرِ نقره‌ای» باشد.

۹. ده انگشت بر سان سیمین قلم بر او کرده از غالیه سد رقم

(۴۵۸/۱۱۳/۱)

۱۰. «تیغِ درم» چنان‌که رواقی نشان داده است در سمک عیار نیز مشبّه به «بینی» است. در این بیت از توصیف دختر کید هندی در بخش اسکندر شاهنامه هم: «دو ابرو کمان و دو نرگس دژم/ سر زلفکان تاب داده به خم» (۳/۲۷۸/۳۴۵)، ضبط مصراع دوم در نسخه کراچی (۷۵۲ ه.ق) «ستون دو بینی چو تیغِ درم» است (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶ ب: ۶/۲۸/ زیرنویس ۲).

۱۱. در چاپ سنگی منظومه یوسف و زلیخا (بمبئی، ۱۳۴۴ ه.ق، ص ۱۷۱) و چاپ دوم تنها متن مصحح آن (تهران، تک‌درخت ۱۳۹۵، ص ۳۶۲، ب ۳۲۰۴) ضبط ترکیب «تیغِ دژم» است ولی در چاپ اول متنِ حروفی/ تصحیح‌شده (تهران، آفرینش ۱۳۶۹، ص ۱۶۵، ب ۳۰۸۱) «تیغِ دو دم» آمده است. به گزارش مصحح، «تیغِ دژم» در نسخه کتابخانه مجلس (بی‌تاریخ)، چاپ سنگی بمبئی و چاپ هرمان اته دیده می‌شود و دو دست‌نویس دانشگاه تهران (۱۲۰۷ ه.ق) و کتابخانه ملی (۱۳۴۲ ه.ق) «تیغِ دو دم» دارند که آشکارا نگاشته ساده‌شده و تغییر یافته است. نگارنده به همه نسخه‌های منظومه یوسف و زلیخا دسترس ندارد تا ضبط آن‌ها را در این بیت بررسی بکند.

۱۲. این تصویر که «تیغِ بینی» را «ستونِ دو ابرو» دانسته مشابه تصویر مصراع شاهنامه است که در آن «بینی همچون تیغ» «ستونِ دو ابرو» است.

۱۳. رواقی در فرهنگ شاهنامه «دژم» را در این بیت «نیرومند، پرتوان، قوی» معنا کرده است. ر.ک: رواقی، ۱۳۹۰: ۱/۱۰۳۰.

۱۴. مانند:

همی رخس را کرد بایدت زین بخواهی به تیغ جهان‌بخش کین

(۲۳۸/۲۰۸/۱)

چو من گرزۀ سرگرای آورم سران را همه زیر پای آورم

(۲۷۷/۴۳۴/۱)

به دست چپش نامدار ارمنی ابا جوشن و تیغِ آهرمنی

(۱۷۷۶/۹۴۸/۴)

۱۵. مانند:

پراز ناله کوس شد مغزِ میغ پراز آب شنگرف شد جان تیغ

(۲۰۱/۱۶۷/۱)

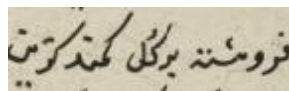
دل تیغ گفتی بی‌الد همی زمین زیر اسپان بنالد همی

(۲۷۳/۱۶۹/۱)

که گر نام مردی بجویی همی رخ تیغِ هندی بشویی همی

(۲/۲۵۳/۱)

۱۶. در نسخه پاریس (۹۰۵ ه.ق) (ص ۷۹ پی دی اف) روی حرفِ نخستِ «گل» حرکت ضمه گذاشته شده است:



۱۷. برگ نیسی (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶ الف: ۱/۳۰۰/۲۶۰۳) نیز این گونه خوانده و حرکت گذاری کرده است.

۱۸. رواقی در فرهنگ شاهنامه خویش «گنبد سیم» را در بیت مورد بحث چنین معنا کرده اند: «بیشتر به معنی سر و روی (در شاهنامه) و گاه پیکر و تن و روشن و نقره گون» (رواقی، ۱۳۹۰: ۱۹۲۸/۲).

۱۹. برای نمونه:

درون گنبدِ سر راز گوید	به گنبد آنچه گوید باز گوید
(زلالی خوانساری، ۱۳۸۴: ۷۸۰)	
درون گنبدِ سر گفت و گو بود	ز من واگفتن اما گفت از او بود
	(همان، ص ۸۶۲)

۲۰. برای نمونه:

ورا شیردَم نام کرده پدر	که دزد جگرگاهِ شیرانِ نر
ز رستم فزون تر بود پیکرش	منارش بود قد چو گنبد سرش
نیز، ر.ک: طرطوسی، ۱۳۸۰: ۱/۲۸۶، ۲۹۹، ۳۰۸ و ۳۷۷.	(زرّین قبانامه ۱۳۹۳: ۳۶۴، ب ۳۷۳۸ و ۳۷۳۹)

۲۱. رنگِ بنایِ طاعت بر خدمتِ سُرین نه
امروز طرحِ محراب جز گنبدین که دارد؟
(بیدل دهلوی، ۱۳۸۱: ۴۱۵)

۲۲. از جمله:

کمندِ زلف بر خاک او فگنده	به لب شوری در افلاک او فگنده
بر زمین چندین کمندِ مُشک بویِ خود مکش	زان که صد جانِ بلاکش بستۀ هر مویِ توس
	(عطار، ۱۳۸۷: ۱۹۱، ب ۱۸۴۷)
	(فخری هروی، ۱۳۶۶: ۲۹)

منابع

- آقابابایی، زهرا، (۱۳۹۹)، «ز بالا و دیدار آن سروین»، چاه، شماره پانزدهم، دی و بهمن ۱۳۹۹، ص ۱۵۴-۱۶۵.
- آیدنلو، سجاد، (۱۳۹۴)، معرّفی و بررسی دو تصحیح تازه شاهنامه (ویرایش نهایی چاپ مسکو و ویرایش دوم شاهنامه به اهتمام جلال خالقی مطلق)، آینه میراث، ضمیمه شماره ۴۰.
- اسدی طوسی، (۱۳۱۷)، گرشاسپ نامه، تصحیح حبیب یغمایی، تهران: بروخیم.
- اسعد گرگانی، فخرالدین، (۱۳۸۶)، ویس و رامین، با مقدمه و تصحیح و تحشیه استاد محمد روشن، تهران: صدای معاصر.
- امیدسالار، محمود، (۱۳۷۴)، «تیغ درم یا سیمین قلم؟»، ایران شناسی، سال هفتم، شماره ۱، بهار، ص ۱۰۰-۱۰۸.
- بیدل دهلوی، (۱۳۸۱)، کلیات دیوان، با تصحیح: خال محمد خسته-خلیل خلیلی، با اهتمام حسین آهی، تهران: فروغی، چاپ چهارم.
- جهان بخش، جويا، (۱۳۷۱)، «در بارگاه سیمغ» (تأملی چند در ابیاتی از شاهنامه)، گلچرخ، سال اول، شماره ۳، ص ۴۶-۵۰.
- خالقی مطلق، جلال، (۱۳۶۶)، «چهل و یک نکته در ابیات شاهنامه»، نامواره دکتر محمود افشار، به کوشش: ایرج افشار با همکاری کریم اصفهانیان، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ص ۱۸۲۸-۱۸۵۶.
- خالقی مطلق، جلال، (۱۳۹۱). یادداشت های شاهنامه، با همکاری دکتر محمود امیدسالار و ابوالفضل خطیبی، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، چاپ دوم.
- خالقی مطلق، جلال، (۱۳۹۵)، نقدی در ترازوی نقد، گزارش میراث، دوره دوم، ضمیمه شماره ۵، پاییز.
- خالقی مطلق، جلال، (۱۴۰۳)، گزارش شاهنامه (معنی واژه، وجه دستوری، شرح و تفسیر بیت)، تهران: سخن.
- خلیل شروانی، جمال، (۱۳۷۵)، نزهه المجالس، تصحیح و تحقیق دکتر محمّدامین ریاحی، تهران: علمی، چاپ دوم.
- خواجوی کرمانی، (۱۳۷۰)، خمسه، تصحیح سعید نیاز کرمانی، کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
- دالوند، یاسر، (۱۳۹۷)، «از آن گنبد سیم سر بر زمین»، جشن نامه دکتر محمود مدبری، به کوشش دکتر نجمه حسینی، دکتر علی جهانشاهی افشار و منوچهر فروزنده فرد، چاپ دیجیتالی/پی دی اف، ص ۱۸۳-۱۸۹.
- دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۷)، لغت نامه، تهران، دانشگاه تهران: چاپ دوم از دوره جدید.
- رامپوری، غیاث الدین، (۱۳۶۳)، غیاث اللغات، به کوشش دکتر منصور ثروت، تهران، امیرکبیر.
- رستگار فسایی، منصور، (۱۳۶۹)، تصویر آفرینی در شاهنامه فردوسی (بررسی و نقد تشبیهات و استعارات در شاهنامه فردوسی)، شیراز: دانشگاه شیراز.
- رواقی، علی، (۱۳۵۵)، واژه های ناشناخته در شاهنامه، تهران: بی نا، دفتر ۲.
- رواقی، علی، (۱۳۶۸ الف)، «شاهنامه ای دیگر» (۱)، کیهان فرهنگی، سال ششم، شماره ۱۱ (پیاپی ۷۱)، بهمن ۱۳۶۸، ص ۱۶-۱۹.
- رواقی، علی، (۱۳۶۸ ب)، «شاهنامه ای دیگر» (۲)، کیهان فرهنگی، سال ششم، شماره ۱۲ (پیاپی ۷۲)، اسفند ۱۳۶۸، ص ۳۱-۳۵.
- رواقی، علی، (۱۳۶۹)، «باری دیگر، شاهنامه ای دیگر»، کیهان فرهنگی، سال هفتم، شماره ۳ (پیاپی ۷۵)، خرداد ۱۳۶۹، ص ۳۴-۳۶.
- رواقی، علی، (۱۳۹۰)، فرهنگ شاهنامه، تهران: فرهنگستان هنر.
- زّین قبانامه، (۱۳۹۳)، سراینده: ناشناس، تصحیح سجاد آیدنلو، تهران: سخن.
- زلالی خوانساری، (۱۳۸۴)، کلیات، تصحیح و تحقیق: دکتر سعید شفیعیون، تهران: کتابخانه مجلس.
- سامانه دادگان (پیکره جامع زبانی گروه فرهنگ نویسی فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، به نشانی: www.dadegan.apll.ir
- سعدی، (۱۳۸۵۹)، کلیات، به اهتمام محمّدعلی فروغی، تهران: زوار، چاپ سوم.
- سوزنی سمرقندی، (۱۳۳۸)، دیوان، تصحیح دکتر ناصرالدین شاه حسینی، تهران: امیرکبیر.

- طروطوسی، ابوطاهر، (۱۳۸۰)، ابومسلم‌نامه، به اهتمام حسین اسماعیلی، تهران: معین، قطره و انجمن ایران‌شناسی فرانسه.
- عسجدی مروزی، (۱۳۹۴)، دیوان، به کوشش دکتر علی‌رضا شعبانیان، تهران: سوره مهر.
- عطار نیشابوری، (۱۳۸۷)، الهی‌نامه، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: دکتر محمد‌رضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- فخری هروی، (۱۳۶۶)، دیوان، به کوشش احمد کرمی، تهران: تالار کتاب.
- فرخی سیستانی، (۱۳۸۵)، دیوان، به کوشش دکتر سید محمد دبیرسیاقی، تهران: زوّار، چاپ هفتم.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۶۹)، شاهنامه (چاپ عکسی از روی نسخه کتابخانه ملی فلورانس مورخ ۶۱۴ ه.ق)، تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی و دانشگاه تهران.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۴)، شاهنامه (چاپ عکسی از روی نسخه خطی کتابخانه بریتانیا به شماره Add 21.103 مشهور به شاهنامه لندن)، نسخه برگردانان: ایرج افشار و محمود امیدسالار، تهران: طلایه.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۹)، شاهنامه (نسخه برگردان از روی نسخه کتابت اواخر سده هفتم و اوایل سده هشتم هجری قمری، کتابخانه شرقی وابسته به دانشگاه سن ژوزف بیروت، شماره NC.43)، به کوشش ایرج افشار، محمود امیدسالار، نادر مطلبی کاشانی، تهران: طلایه.
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه توپاقوسرای، کتابت سال ۷۳۱ ه.ق)، شماره H 1479
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه لنینگراد، کتابت سال ۷۳۳ ه.ق)، شماره Dorn 329
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه قاهره، کتابت سال ۷۴۱ ه.ق)، شماره ۶۰۰۶ س
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه توپاقوسرای، کتابت سال ۷۷۲ ه.ق)، شماره H 1511
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه قاهره، کتابت سال ۷۹۶ ه.ق)، شماره ۱۶۶۱
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه بنیاد خاورشناس کاما در بمبئی، ظاهراً کتابت سده ۸ ه.ق)، شماره ۱۶۶۱
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۷۹ الف)، شاهنامه همراه با خمسة نظامی (نسخه سعدلو، احتمالاً کتابت سده ۸ ه.ق)، با مقدمه دکتر فتح‌الله مجتبیایی، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه دهلی، کتابت سال ۸۳۱ ه.ق)، شماره 601
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه قاهره، کتابت سال ۷۹۶ ه.ق)، شماره ۱۶۶۱
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۵۰)، شاهنامه (چاپ عکسی نسخه بایسنقری، کتابت سال ۸۲۹-۸۳۳ ه.ق)، تهران: شورای جشن‌های شاهنشاهی.
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه نورعثمانیه، کتابت سال ۸۳۴ ه.ق)، شماره FF ۸۴
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه بادلیان، کتابت سال ۸۱۷-۸۳۸ ه.ق)، شماره MS. Ouseley Add. 176
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه لیدن، کتابت سال ۸۴۰ ه.ق)، شماره Or. 1403
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه لندن/ بریتانیا، کتابت سال ۸۴۱ ه.ق)، شماره Or. 494
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه سلیمانیه، کتابت سال ۸۴۳ ه.ق)، شماره F ۴۸۶
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه پاریس، کتابت سال ۸۴۴ ه.ق)، شماره Suppl. Pers. 493
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه ایاصوفیه، کتابت سال ۸۴۶ ه.ق)، شماره FF ۸۵
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه پاریس، کتابت سال ۸۴۸ ه.ق)، شماره Suppl. Pers. 494
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه واتیکان، کتابت سال ۸۴۸ ه.ق)، شماره Vat. Persaino. 118
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه بادلیان، کتابت سال ۸۵۲ ه.ق)، شماره Ms. Pers. C.4
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه ایاصوفیه، کتابت سال ۸۵۷ ه.ق)، شماره F ۸۶۱

- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه ایاصوفیه، کتابت سال ۸۶۱ ه.ق)، شماره ۲۸۸ F
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه برلین، کتابت سال ۸۹۴ ه.ق)، شماره Ms. Or. Fol. 4255
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه دانشگاه استانبول، کتابت سال ۸۹۵ ه.ق)، شماره F 1407
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه بادلیان، کتابت سال ۸۹۹ ه.ق)، شماره Ms. Elliott. 325
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه محمّد عاصم بی، کتابت سال ۸۹۹ ه.ق)، شماره F ۹۲
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه مونیخ، کتابت سال ۹۰۲ ه.ق)، شماره 934
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه چسترییتی، کتابت سال ۹۰۵ ه.ق)، شماره Per 295
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه پاریس، تاریخ مقدمه: ۹۵۰ ه.ق)، شماره Suppl Pers. 489
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه بادلیان، کتابت سال ۹۵۹ ه.ق)، شماره Ms. Quesley 369
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه ایاصوفیه، کتابت سال ۹۶۸ ه.ق)، شماره FF ۸۶
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه پاریس، کتابت سال ۹۷۴ ه.ق)، شماره Suppl. Pers. 489
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه برلین، کتابت سال ۱۰۰۲ ه.ق)، شماره Deiez A fol. 1
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه پاریس، کتابت سال ۱۰۱۲ ه.ق)، شماره Suppl. Pers. 490
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه کتابخانه مجلس، کتابت سال ۱۰۱۶ ه.ق)، شماره ۱۴۵۸۸
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه دانشگاه مسکو، کتابت سال ۱۰۴۲ ه.ق)، شماره 107687
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه کتابخانه مجلس، کتابت سال ۱۰۵۵ ه.ق)، شماره ۶۱۴۳۲
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه کتابخانه ملی ایران، کتابت سال ۱۰۶۱ ه.ق)، شماره ۹۲۲۸
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه سلیمانیه، کتابت سال ۱۰۸۰ ه.ق)، شماره ۲ Fol
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه پاریس، کتابت سال ۱۱۲۲ ه.ق)، شماره Smith- Lesouef 222
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه استراسبورگ، کتابت سال ۱۲۲۲ ه.ق)، شماره Ms 4692
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه ایاصوفیه، بی تاریخ)، شماره F ۲۸۹
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه پاریس، بی تاریخ)، شماره Smith- Lesouef 222
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه دانشگاه هاروارد، بی تاریخ)، شماره 422
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه دانشگاه میشیگان، بی تاریخ)، شماره 280
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه کتابخانه مجلس، بی تاریخ)، شماره ۱۵۲۳۵
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه کتابخانه مجلس، بی تاریخ)، شماره ۱۷۲۳۷
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نسخه کتابخانه مجلس، بی تاریخ)، شماره ۶۱۸۶۲
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۸۲۹)، شاهنامه، به کوشش ترنر مکان، کلکته.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۶۳)، شاهنامه، شاهنامه، تصحیح ژول مول، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی، چاپ سوم.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۸۷۷)، شاهنامه، به کوشش یوحنا ولرس، لیدن: بریل.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۷۴)، شاهنامه (بر اساس چاپ مسکو)، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۷۵ الف)، شاهنامه، به کوشش محمّد رضائی، تهران: پدیده (کلاله خاور)، چاپ سوم.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۹۷۱)، شاهنامه (ویرایش دوم چاپ مسکو)، به کوشش رستم علی‌یف و محمّد نوری عثمانوف، تهران.

- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۷۵ب)، شاهنامه، ویراسته مهدی قریب و محمدعلی بهبودی، تهران: توس.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۷۷)، شاهنامه از دست‌نویس موزه فلورانس (۶۱۴ ه.ق)، گزارش دکتر عزیزالله جوینی، تهران: دانشگاه تهران ج ۲.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۷۹)، شاهنامه، تصحیح مصطفی جیحونی، اصفهان: شاهنامه‌پژوهی.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۵)، شاهنامه (براساس چاپ مسکو)، با توضیحات: دکتر توفیق ه. سبحانی، تهران: روزنه.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۶ الف)، شاهنامه، توضیح واژه‌ها و معنای ابیات: کاظم برگ‌نسی، تهران: فکر روز، چاپ دوم (ویراست نخست) ۱۳۸۶ ج ۱.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۶ب)، شاهنامه، تصحیح دکتر جلال خالقی مطلق، دفتر ششم با همکاری دکتر محمود امیدسالار و دفتر هفتم با همکاری ابوالفضل خطیبی، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۶ج)، شاهنامه، به کوشش دکتر سید محمد دبیرسیاقی، تهران: قطره.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۶د)، شاهنامه (چاپ بروخیم)، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، مجتبی مینوی و سعید نفیسی، به اهتمام بهمن خلیفه، تهران: طلایه.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۶ه)، شاهنامه، ویرایش مهدی قریب، تهران: دوستان.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۷)، شاهنامه، ویرایش فریدون جنیدی، تهران: بلخ.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۹۱ الف)، شاهنامه، تصحیح انتقادی و شرح یکایک ابیات: دکتر مهری بهفر، تهران: نشر نو، دفتر دوم.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۹۱ب)، شاهنامه (ویرایش نهایی چاپ مسکو)، زیر نظر مهدی قریب، تهران: سروش با همکاری دانشگاه خاورشناسی مسکو.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۹۸)، شاهنامه، پیرایش دکتر جلال خالقی مطلق، تهران، سخن، دوره چهارجلدی، چاپ سوم.
- قصه حسین کرد شبستری (بررسی روایت ناشناخته موسوم به حسین‌نامه)، (۱۳۸۵)، به کوشش ایرج افشار - مهران افشاری، تهران: چشمه.
- کاویانی، مصطفی، (۱۳۹۳)، داستان زال و رودابه بر اساس شاهنامه فردوسی، اصفهان: نقش مانا.
- کزازی، میر جلال‌الدین، (۱۳۹۴)، نامه باستان (ویرایش و گزارش شاهنامه)، تهران: سمت، چاپ دهم، ویراست دوم، ج ۱.
- لامعی گرگانی، (۱۳۵۵)، دیوان، تهران: اشرفی، چاپ دوم.
- مختاری، (۱۳۹۷)، شهریارنامه، تصحیح و تحقیق: دکتر رضا غفوری، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار وسخن.
- مستوفی، حمدالله، (۱۳۷۷)، ظفرنامه به انضمام شاهنامه (چاپ عکسی از روی نسخه خطی مورخ ۸۰۷ هجری در کتابخانه بریتانیا Or. 2833)، تهران و وین: مرکز نشر دانشگاهی و آکادمی علوم اتریش.
- مولایی، چنگیز، (۱۳۹۰)، «سیمین قلم و تیغ قلم در شاهنامه فردوسی»، جستارهای ادبی، سال چهل و چهارم، شماره سوم (پیاپی ۱۷۴)، پاییز، ص ۱۶۷-۱۸۳.
- نرم‌افزار درج ۴ (بزرگترین کتابخانه الکترونیک شعر و ادب فارسی، ۲۳۶ اثر نظم و نثر ادبی)، تهران، موسسه فرهنگی مهرارقام ایرانیان، ۱۳۹۰.
- نظامی گنجوی، (۱۳۸۷)، خسمه (براساس چاپ مسکو - باکو)، تهران: هرمس، چاپ دوم.
- یغمای جندقی، (۱۳۶۲)، مجموعه آثار، تصحیح و تدوین: سید علی آل‌داوود، تهران: توس.
- یوسف و زلیخا، (۱۳۴۴ ه.ق)، به تصحیح و خط میراز محمود ادیب شیرازی، بمبئی: مطبعة مظفری.
- یوسف و زلیخا، (۱۳۶۹)، به اهتمام دکتر حسین محمدزاده صدیق، تهران: آفرینش.
- یوسف و زلیخا، (۱۳۹۵)، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: دکتر حسین محمدزاده صدیق، مقابله با نسخ: لیلی قاضی‌زاده، به اهتمام دکتر حسن شعبانی آزاد، تهران: تک‌درخت.

References:

- Āqābāyi, Zahra (2020) “Ze bālā va didār-e ān sarvbon” (“From Above and the Meeting of That Cypress”). *Čāme*, no. 15, Dey–Bahman 1399 [Jan–Feb 2021], pp. 154–165. [In Persian].
- Āydenlu, Sajjād (2015) “Mo‘arrefi va barrasiyedo tashih-e tāze az Šāhnāme (Final Moscow Edition and Second Edition by Jalāl Xāleqi-Motlaq)”. *Āyene-ye Mirās*, supplement to no. 40. [In Persian].
- Asadi Tusi (1938) *Garšāsb-nāme*. ed. Habib Yaqma‘i. Tehran: Boruxim. [In Persian].
- As‘ad Gorgāni, Faxr al-Din (2007) *Vis o Rāmin*. ed. and annotated by Mohammad Rowšan. Tehran: Sedāye Mo‘āser. [In Persian].
- Omidšālār, Mahmud (1995) “Tiq-e deram yā simin-qalam?” (“Silver Sword or Silken Pen?”). *Irānšenāsi*, vol. 7, no. 1, Spring, pp. 100–108. [In Persian].
- Bidel Dehlavi (2002) *Kolliyāt-e Divān*. eds. Xāl Mohammad Xasta and Xalil Xalili, with editorial supervision by Hoseyn Āhi. Tehran: Foruqi, 4th ed. [In Persian].
- Jahānbaxš, Juyā (1992) “Dar bārgāh-e Simorq” (“In the Court of the Simorgh”). *Golčarx*, vol. 1, no. 3, pp. 46–50. [In Persian].
- Xāleqi-Motlaq, Jalāl (1987) “Čehlo-yek nokte dar abyāt-e Šāhnāme” (“Forty-One Notes on Verses of the Šāhnāme”). In: *Nāmvāre-ye Dr. Mahmud Afšār*, eds. Iraj Afšār and Karim Esfahāniyān. Tehran: Mahmud Afšār Foundation, pp. 1828–1856. [In Persian].
- Xāleqi-Motlaq, Jalāl (2012) *Yāddāšt-hāye Šāhnāme* (Šāhnāme Notes). with Mahmud Omidšālār and Abolfazl Xatibi. Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopaedia, 2nd ed. [In Persian].
- Xāleqi-Motlaq, Jalāl (2016) *Naqdi dar tarāzuye naqd* (“A Critique in the Scale of Criticism”). *Gozāreš-e Mirās*, 2nd series, supplement to no. 5, Autumn. [In Persian].
- Xāleqi-Motlaq, Jalāl (2025) *Gozāreš-e Šāhnāme* (Šāhnāme Commentary: Lexical Meaning, Grammar, Interpretation). Tehran: Soxan. [In Persian].
- Xalil Šarvāni, Jamāl (1996) *Nozhat al-Majāles*. ed. Mohammad-Amin Riyāhi. Tehran: ‘Elmi, 2nd ed. [In Persian].
- Xāju-ye Kermāni (1991) *Xomsa*. ed. Sa‘id Niyāz Kermāni. Kerman: Shahid Bāhonar University of Kerman. [In Persian].
- Dālvand, Yāsar (2018) “Az ān gonbad-e sim-e sar bar zamin” (“From That Silver Dome to the Ground”). In: *Festschrift for Dr. Mahmud Modabberi*, eds. Najmeh Hoseyni, ‘Ali Jahānšāhi Afšār, and Manučehr Foruzande-Fard. Digital/PDF edition, pp. 183–189. [In Persian].
- Dehxodā, ‘Ali-Akbar (1998) *Loqatnāme* (Dictionary). Tehran: University of Tehran, 2nd ed. [In Persian].
- Rāmpuri, Qiyās al-Din (1984) *Qiyās al-Loqāt*. ed. Mansur Sarvat. Tehran: Amirkabir. [In Persian].
- Rastegār Fasā‘i, Mansur (1990) *Tasvir-āfarini dar Šāhnāme-ye Ferdowsi* (Imagery in Ferdowsi’s Šāhnāme). Shiraz: University of Shiraz. [In Persian].
- Ravāqi, ‘Ali (1976) *Vāžeh-hāye nāšenāxte dar Šāhnāme* (Unknown Words in the Šāhnāme). Tehran: n.p., vol. 2. [In Persian].
- Ravāqi, ‘Ali (1989a) “Šāhnāme-‘i digar (1)” (“Another Šāhnāme (1)”). *Keyhān-e Farhangi*, vol. 6, no. 11 (serial no. 71), Bahman 1368 [Feb 1990], pp. 16–19. [In Persian].
- Ravāqi, ‘Ali (1989b) “Šāhnāme-‘i digar (2)” (“Another Šāhnāme (2)”). *Keyhān-e Farhangi*, vol. 6, no. 12 (serial no. 72), Esfand 1368 [Mar 1990], pp. 31–35. [In Persian].
- Ravāqi, ‘Ali (1990) “Bāri digar, Šāhnāme-‘i digar” (“Once Again, Another Šāhnāme”). *Keyhān-e Farhangi*, vol. 7, no. 3 (serial no. 75), Xordād 1369 [June 1990], pp. 34–36. [In Persian].
- Ravāqi, ‘Ali (2011) *Farhang-e Šāhnāme* (Šāhnāme Dictionary). Tehran: Academy of Arts. [In Persian].
- Zarrin-Qabānāme (2014) Author unknown. ed. Sajjād Āydenlu. Tehran: Soxan. [In Persian].
- Zolāli Xānsāri (2005) *Kolliyāt*. ed. Sa‘id Šafi‘iyyun. Tehran: Majles Library. [In Persian].

- Dādegān Corpus (Comprehensive Linguistic Corpus of the Academy of Persian Language and Literature). Available at:
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (1995 [1374]) *Šāhnāme* (Based on the Moscow Edition). ed. Saʿid Hamidiyān. Tehran: Qatre. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (1996 [1375a]) *Šāhnāme*. ed. Mohammad Ramazāni. Tehran: Padide (Kolāleye Xāvar), 3rd ed. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (1971) *Šāhnāme* (Second Edition of the Moscow Edition). eds. Rostam ʿAliyev and Mohammad Nuri ʿOsmanov. Tehran. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (1996 [1375b]) *Šāhnāme*. eds. Mahdi Qarib and Mohammad-ʿAli Behbudi. Tehran: Tus. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (1998 [1377]) *Šāhnāme* (Based on the Florence Manuscript, dated 614 AH). commentary by ʿAziz-Allāh Joveyni. Tehran: University of Tehran, vol. 2. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2000 [1379]) *Šāhnāme*. ed. Mostafā Jihuni. Esfahan: Šāhnāme-Pājuhi. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2006 [1385]) *Šāhnāme* (Based on the Moscow Edition). commentary by Towfiq H. Sobhāni. Tehran: Ruzane. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2007 [1386a]) *Šāhnāme* (Glossary and Verse Meanings). ed. Kāzem Barg-Neysi. Tehran: Fekr-e Ruz, 2nd ed. (First Edition: 2007), vol. 1. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2007 [1386b]) *Šāhnāme*. ed. Jalāl Xāleqi-Motlaq. vol. 6 with Mahmud Omidšālār, vol. 7 with Abolfazl Xatibi. Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopaedia. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2007 [1386c]) *Šāhnāme*. ed. Seyyed Mohammad Dabirsiyāqi. Tehran: Qatre. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2007 [1386d]) *Šāhnāme* (Boruxim Edition). eds. ʿAbbās Eqbāl Āshtiyāni, Mojtabā Minovi, and Saʿid Nafisi. supervised by Bahman Xalifeh. Tehran: Talāye. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2007 [1386e]) *Šāhnāme*. ed. Mahdi Qarib. Tehran: Dustān. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2008 [1387]) *Šāhnāme*. ed. Feridun Joneydi. Tehran: Balx. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2012 [1391a]) *Šāhnāme*. critical edition and verse-by-verse commentary by Mehri Behfar. Tehran: Našr-e Now, vol. 2. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2012 [1391b]) *Šāhnāme* (Final Moscow Edition). supervised by Mahdi Qarib. Tehran: Soruš in collaboration with Moscow Institute of Oriental Studies. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (1984 [1363]) *Šāhnāme*. ed. Jules Mohl. Tehran: Pocket Books Co., 3rd ed. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (1877) *Šāhnāme*. ed. Johann Vullers. Leiden: Brill. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (1995 [1374]) *Šāhnāme* (Based on the Moscow Edition). ed. Saʿid Hamidiyān. Tehran: Qatre. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (1971) *Šāhnāme* (Second Moscow Edition). eds. Rostam ʿAliyev and Mohammad Nuri ʿOsmanov. Tehran. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2000 [1379]) *Šāhnāme*. ed. Mostafā Jihuni. Esfahan: Šāhnāme-Pājuhi. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2006 [1385]) *Šāhnāme* (Based on the Moscow Edition). commentary by Tofiq H. Sobhāni. Tehran: Ruzane. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2007 [1386a]) *Šāhnāme* (Glossary and Verse Meanings). ed. Kāzem Barg-Nisi. Tehran: Fekr-e Ruz, 2nd ed., vol. 1. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2007 [1386b]) *Šāhnāme*. ed. Jalāl Xāleqi-Motlaq. vol. 6 with Mahmud Omidšālār, vol. 7 with Abolfazl Xatibi. Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopaedia. [In Persian].

- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2007 [1386c]) *Šāhnāme*. ed. Seyyed Mohammad Dabirsiyāqi. Tehran: Qatre. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2007 [1386d]) *Šāhnāme* (Boruxim Edition). eds. ‘Abbās Eqbāl Āshtiyāni, Mojtabā Minuvi, and Sa‘id Nafisi. supervised by Bahman Xalifeh. Tehran: Talāye. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2007 [1386e]) *Šāhnāme*. ed. Mahdi Qarib. Tehran: Dustān. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2008 [1387]) *Šāhnāme*. ed. Faridun Joneydi. Tehran: Balx. [In Persian].
- Ferdowsi, Abu al-Qāsem (2019 [1398]) *Šāhnāme*. edited by Jalāl Xāleqi-Motlaq. Tehran: Soxan, 4 vols., 3rd ed. [In Persian].
- Qesse-ye Hoseyn Kord-e Šabestari* (2006 [1385]) “A Study of the Unknown Narrative Known as Hoseyn-nāme”. eds. Iraj Afšār and Mehrān Afšāri. Tehran: Češme. [In Persian].
- Kāvyāni, Mostafā (2014 [1393]) *Dāstān-e Zāl o Rudābe bar asās-e Šāhnāme-ye Ferdowsi* (The Story of Zāl and Rudābe Based on Ferdowsi’s Šāhnāme). Esfahan: Naqš-e Mānā. [In Persian].
- Kazzazi, Mir Jalāl al-Din (2015 [1394]) *Nāme-ye Bāstān* (Edition and Commentary of the Šāhnāme). Tehran: SAMT, 10th ed., 2nd rev., vol. 1. [In Persian].
- Lāme‘i Gorgāni (1976 [1355]) *Divān*. Tehran: Ašrafi, 2nd ed. [In Persian].
- Moxtāri (2018 [1397]) *Šahriyār-nāme*. ed. Rezā Qafari. Tehran: Mahmud Afšār Foundation and Soxan. [In Persian].
- Mostowfi, Hamd-Allāh (1998 [1377]) *Zafar-nāme* with Šāhnāme Appendix (Facsimile of the British Library Manuscript Or. 2833, dated 807 AH). Tehran and Vienna: University Publishing Center and Austrian Academy of Sciences. [In Persian].
- Mowlā‘i, Čangiz (2011 [1390]) “Simin Qalam o Tiq-e Qalam dar Šāhnāme-ye Ferdowsi” (“Silver Pen and Sword of the Pen in Ferdowsi’s Šāhnāme”). *Jostār hā-ye Adabi*, vol. 44, no. 3 (serial no. 174), Autumn, pp. 167–183. [In Persian].
- Dorj 4 Software* (2011 [1390]) “The Largest Digital Library of Persian Poetry and Literature (236 Works of Verse and Prose)”. Tehran: Mehr Arqam Iranian Cultural Institute. [In Persian].
- Nezāmi Ganjavi (2008 [1387]) *Xamsa* (Based on the Moscow–Baku Edition). Tehran: Hermes, 2nd ed. [In Persian].
- Yaqmāye Jandaqi (1983 [1362]) *Collected Works*. ed. Seyyed ‘Ali Āl-e Dāvud. Tehran: Tus. [In Persian].
- Yusuf o Zolayxā* (1925 [1344 AH]) ed. and calligraphy by Mirzā Mahmud Adib Širāzi. Bombay: Moẓaffari Press. [In Persian].
- Yusuf o Zolayxā* (1990 [1369]) ed. Hoseyn Mohammadzāde Sadiq. Tehran: Āfarineš. [In Persian].
- Yusuf o Zolayxā* (2016 [1395]) intro., edition, and annotations by Hoseyn Mohammadzāde Sadiq. manuscript comparison by Leyli Qāzizāde. supervised by Hasan Ša‘bāni Āzād. Tehran: Tak-Deraxt. [In Persian].



“*dāstān rā*” in Shahnameh and Its Synonyms in Persian Dari Texts

Mohammad Hasan Jalalian Chaleshtari 

1. Associate Professor, Department of Ancient Culture and Languages, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: mh_jalalian@hotmail.com

DOI: [10.22034/perlit.2025.67430.3796](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.67430.3796)

Article Info	ABSTRACT
Article type: Research Article Received: 09 October 2025 Received in revised form: 13 December 2025 Accepted: 07 January 2026 Published online: 14 July 2026 Keywords: <i>Shahnameh</i>, Semantics, Semantic Change, Hapax Legomenon.	Shahnameh contains unique words, expressions, and constructions that often resist straightforward interpretation. These linguistic complexities have frequently led scholars into realms of conjecture, imaginative reconstruction, and aesthetic interpretation—resulting in a spectrum of divergent and sometimes conflicting readings. One such enigmatic expression is <i>dāstān rā</i>, which has traditionally been interpreted to mean “for example,” “as a case in point,” or “figuratively.” However, a closer examination of this phrase within <i>Shahnameh</i>, alongside analogous expressions in other classical Persian texts—such as <i>xod</i>, <i>hame</i>, and <i>fe-l-masal</i>—suggests an alternative, previously overlooked meaning: that of <i>hattā</i> “even.” In early Persian literature, the explicit use of <i>hattā</i> is rare; instead, these substitute expressions appear to have fulfilled its semantic function. This study presents textual evidence from <i>Shahnameh</i> and other Persian sources up to the 8th century AH, demonstrating that these terms and constructions, beyond their more familiar meanings, were also employed to convey the sense of “even.” Given that the conventional meanings of the term <i>dāstān</i> and the established syntactic roles of the postposition <i>rā</i> in Persian—along with their historical development—fail to account for the intended sense of <i>dāstān rā</i> in the <i>Shahnameh</i>, a fundamental question remains unanswered: does <i>dāstān rā</i>, when used in the sense of “even,” represent a deliberate neologism coined by Ferdowsi, or is it the product of a broader, naturally occurring semantic shift that had already taken shape by his time?
Cite this article: Jalalian Chaleshtari, M.H. (2026). “<i>dāstān rā</i>” in Shahnameh and Its Synonyms in Persian Dari Texts. <i>Persian Language and Literature</i>, 79 (253), 56-70. http://doi.org/10.22034/perlit.2025.67430.3796	
 © The Author(s). Publisher: University of Tabriz.	

Extended Abstract

Introduction

The word *dāstān* in Persian has encompassed a variety of meanings. One of its senses is “parable” or “example,” which, in classical texts—most notably *Shahnameh*—appears in collocation with verbs such as “āvardan, goftan, zadan, kardan, budan.” In *Shahnameh*, however, the word seems to acquire, when followed by the postposition *rā*, a meaning somewhat distinct from the aforementioned sense. Dehkhodā’s Dictionary records the phrase *dāstān rā* with the meaning “for instance, for example,” and cites attestations from *Shahnameh* to support this usage. Contemporary scholars have likewise confirmed and reiterated this interpretation. Nevertheless, closer examination suggests that Ferdowsi, in *Shahnameh*, employed the expression *dāstān rā* with a semantic force that extends beyond the mere sense of “for example.”

Evidence from Shahnameh

In *Shahnameh*, there are several instances of the expression *dāstān rā*. In these verses, the conventional meaning of “for example” often appears somewhat forced, and it seems that Ferdowsi intended to convey a sense closer to “even.” For instance:

se farzand-e šāyesteye tāj o gāh/agar dāstān rā bovad gāh māh “Three sons worthy of crown and throne, even if the throne were the moon.”

kaz irān agar dāstān rā do mard / biyāyad, najuyand bā u nabard “If from Iran even if only two men come, no one would seek battle with them.”

These examples demonstrate that *dāstān rā* in these cases carries the semantic weight of “even.”

Comparison with Other Texts

Abol-Fotuh Rāzi, in his *Tafsīr-i Rawz al-Jinān*, employs the word *dāstān* as synonymous with “truth, justice, equity, and righteousness.” This usage is closely related to the Middle Persian term *dādestān*, which signified “law, judgment, justice.” Derivatives of this word, such as *ham-dāstān* (“in agreement, concordant”), also entered Classical Persian. Nevertheless, these meanings appear to have had little influence on Ferdowsi’s interpretation of the expression *dāstān rā*; rather, he seems to have intended a sense closer to “even.”

Semantic Substitutes in Persian

Since the word *hattā* (“even”) was rarely employed in Persian texts from the fourth to the eighth centuries AH, poets and prose writers resorted to alternative devices to convey this meaning:

- **Without explicit marker:** impossible or highly improbable conditions that themselves imply the sense of “even.”
agar bāre-ye āhanin-i be pāy / Sepehr-at besāyad, namāni be jāy “Even if you were an iron fortress standing firm, the firmanent will wear you down and you will not remain in place.”
- **The word *xod* in the construction *agar xod*:** for example,
agar xod be zendānam bāyad raftan “Even if I must go to prison,”
u azm-e ān hamī konad ke in zemestān injā bāšad, agar xod halāk xāhad šodan “He resolves that he will remain here this winter, even if it should lead to his own destruction.”
- **The word *hame* in the construction *agar hame*:** for example,
gar hame Rostam bovad ze pāy dar āyad “even if he were Rostam, he would be brought down.”

- **The expression *fe-l-masal*:** which, in addition to its usual meaning of “for instance,” in certain contexts acquires the sense of “even.”

Fe-l-mesal gar jān-e širin xāhad az to sā’el-i / hargez andar čehreye širin-e to nāyad abas
“Even if a beggar should ask for your sweet life, never would a frown appear upon your sweet face.”

v-ar fe-l-mesal čo tiq zabān āhanin konam / farsude gardad ar konam owsāf-e to bayan “Even if I should make my tongue into an iron blade, it would be worn away should I attempt to describe your qualities.”

guš bar goftār-e mā kamtar koni / fe-l-mesal gar sura-ye yāsin bovad “You may pay little heed to our words, even if it were the Surah Yāsin.”

nist bi parvāneye mostowfiye divān-e u / fe-l-mesal gar yek waraq bād az golestān mibarad
“Nothing departs from his court without the accountant’s authorization, even if a single leaf is carried off by the wind from the rose garden.”

The point that must be stated here is that in none of these four instances is ‘even’ the sole meaning of the structure. There is no need to address the first three; however, with respect to ‘*fe-l-mesal*,’ one might raise the doubt that the sense of ‘even’ is inherently embedded in it, and that the ‘even’ intended by the present author is a secondary construal derived from the primary sense- ‘for example/for instance; as a figure; hypothetically’- envisioned by the poets. In truth, there are many cases in which, to some extent, both readings are possible and a sharp boundary between them cannot be drawn; yet there also exist numerous attestations in which the sense ‘even’ is in no way recoverable. The following attestations are examples of the latter:

šāh-e donyā fe-l-mesal čon ātaš ast / dur bāš az vey, ke duri zu xoš ast “The king of the world, for instance, is like fire; keep away from him, for distance from him is pleasant.”

noqteye xāl-e siyāh-i ke to bar lab dāri / fe-l-mesal hast be gerd-e šekarestān magas-I “The black beauty-spot upon your lip is, for instance, like a fly hovering around a sugar-garden.”

These substitutes demonstrate that the Persian language possessed diverse mechanisms for expressing unexpected inclusiveness or extension beyond the ordinary.

Semantic Analysis of *dāstān rā*

A close examination of the textual evidence indicates that *dāstān rā* in Shahnameh conveys more frequently the meaning of “even” rather than “for example.” This interpretation aligns with the definition of *hattā* (“even”) provided in *Farhang-e Soxan*: “It is used when one intends to express the scope of an action not only in relation to ordinary and expected cases, but also to unusual and unexpected ones.” Accordingly, Ferdowsi, through the employment of *dāstān rā*, was able to articulate a semantic nuance for which no independent lexical item existed in Persian at the time.

Conclusion

- In Shahnameh, *dāstān rā* signifies “even” rather than merely “for example.”
- This expression appears to have diverged from its original sense of “for instance” and, through a process of grammaticalization, acquired a new meaning.
- Although it is possible that Ferdowsi himself coined this usage, its absence in later works—particularly in epic literature heavily influenced by Shahnameh—is a noteworthy phenomenon.
- Overall, *dāstān rā* exemplifies a semantic shift in Persian, illustrating how a lexical item can move away from its initial meaning and assume a new grammatical function.

Keywords: *Shahnameh*, Semantics, Semantic Change, Hapax Legomenon.

«داستان را» در شاهنامه و مترادفات آن در متون فارسی دری

محمدحسن جلالیان چالشتی

۱. دانشیار گروه فرهنگ و زبانهای باستانی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: mh_jalalian@tabrizu.ac.ir

DOI: [10.22034/perlit.2025.67430.3796](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.67430.3796)

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	شاهنامه حاوی کلمات، تعابیر و ساخت‌های تک‌آمدی است که دریافت و تحلیل آن‌ها عموماً آسان نیست و پژوهشگران را به‌سوی حدس و گمان، و گاه تخیل و ذوق‌ورزی، و نتیجتاً خوانش‌های متفاوت و ضدّ و نقیض سوق داده‌است. یکی از این تک‌آمدها در شاهنامه، عبارت «داستان را» است که تاکنون همگان معنای «مثلاً، برای نمونه، از سر کنایه» از آن برداشت کرده‌اند. شواهد موجود از این ساخت در شاهنامه، در کنار تعبیرات و ساختارهای دیگر در این اثر و سایر متون فارسی، همچون «خود»، «همه» و «فی‌المثل» حاکی از معنایی متفاوت هستند که تاکنون هیچ‌یک از فرهنگ‌ها بدان عنایتی نداشته‌اند. این معنا «حتّی» است که در متون متقدّم زبان فارسی، لفظ آن بسیار نادر و شاذّ کاربرد داشته و به‌جای آن از همین کلمات و تعبیراتی که در بالا آمدند، استفاده شده‌است. در این نوشتار، با ارائه نمونه‌هایی از شاهنامه و متون فارسی تا قرن هشتم هجری قمری نشان داده خواهد شد که این کلمات و ساختارها در کنار معانی اصلی و پرکاربردتر خود، در بیان معنای «حتّی» نیز به کار رفته‌اند. ازآنجاکه معانی شناخته‌شده واژه «داستان» و کاربردهای حرف اضافه «را» در زبان فارسی و پیشینه آن، تأثیری در دریافت صحیح «داستان را» در شاهنامه ندارد، همچنان این پرسش بی‌پاسخ می‌ماند که آیا «داستان را» در معنای «حتّی» بر ساخته فردوسی است یا حاصل تحوّل طبیعی معنایی این ساختار است که به فردوسی رسیده‌است؟
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۱۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۹/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۱۷ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۲۳	
کلیدواژه‌ها: شاهنامه، معنا، دستوری‌شدگی، ساختار تک‌آمد.	

استناد: جلالیان، محمدحسن (۱۴۰۵). «داستان را» در شاهنامه و مترادفات آن در متون فارسی دری. *زبان و ادب فارسی*، ۷۹ (۲۵۳)، ۵۶-۷۰.

<http://doi.org/10.22034/perlit.2025.67430.3796>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

۱. مقدمه

در فرهنگ‌ها به معانی مختلف واژه «داستان» و کاربردهای آن با افعال مختلفی چون «آوردن، گفتن، زدن، راندن، کردن، بودن و شدن و ...» پرداخته شده است و ولف آنچه را از این میان در شاهنامه به کار رفته، ثبت کرده است (۱۹۶۵: ۳۵۴). لغتنامه دهخدا این واژه را با حرف اضافه «را» در معنای «مثلاً، فی‌المثل» ضبط کرده است و دو شاهد از شاهنامه نیز با آن همراه کرده است. نوشتین (۱۳۸۶: ۲۲۳) و شامبیاتی (۱۳۷۵: ۲۲۵) هم دقیقاً همین معنا را برای این تعبیر آورده‌اند. مشهورترین معنای واژه «داستان» چنین برداشتی را نیز از عبارت «داستان را» ایجاب می‌کند. علاوه بر دو شاهی که در دهخدا برای این عبارت آمده، در شاهنامه شواهد دیگری از این ساخت وجود دارد:

سه فرزند شایسته تاج و گاه	اگر - داستان را - بود گاه ماه ^۱
(۱۳۸۶: ۱۳۹۳: ۸۶/۹۴/۱)	(۸۶/۵۴/۱)
کز ایران اگر - داستان را - دو مرد	بیاید، نجویند با او نبرد
(۱۳۸۶: ۱۳۹۳: ۵۰۳/۳۱۹/۱)	(۵۰۶/۱۷۹/۱)
چو نامه بخوانی به روز و به شب	مکن - داستان را - گشاده دولب
(۱۳۸۶: ۱۳۹۳: ۳۰۰/۱۴۲/۲)	(۳۰۶/۲۷۳/۱)
بیر نامه من سوی رسوما	مزن - داستان را - به ره بر دما
(۱۳۸۶: ۱۳۹۳: ۵۸۵/۳۴۷/۳)	(۵۸۵/۶۶۱/۱)
نجنبانند او - داستان را - دولب	که ناید خبر زو به من روز و شب
(۱۳۸۶: ۱۳۹۳: ۱۰۳۹/۶۶/۴)	(۱۰۳۶/۷۳۱/۱)
ز شاهان پیشی همی بگذرد	نفس / پی - داستان را - به بد نشمرد / نسپرد
(۱۳۸۶: ۱۳۹۳: ۱۰۵۹/۱۷۷/۵)	(۱۰۵۹/۲۸۱)
ز دیدار چهرش خرد بگذرد	همی - داستان را - خرد پرورد
(۱۳۸۶: ۱۳۹۳: ۲۷۶/۲۳/۶)	(۲۷۶/۲۷۶/۲)
شما هم برین عهد من بگذرید	نفس - داستان را - به بد نشمرد
(۱۳۸۶: ۱۳۹۳: ۶۱۷/۲۳۵/۶)	(۶۱۵/۳۹۷/۲)
کسی کو پیچد ز فرمان ما	وگر دور ماند ز پیمان ما
به فرمانش آریم اگر چه گواست	وگر - داستان را - همه خسرو است
(۱۳۸۶: ۱۳۹۳: ۷۸۷-۷۸۶/۶۱/۷)	(۷۸۶-۷۸۵/۹۰۹)

۱. خالقی مطلق، با برداشتی نادرست از مصرع دوم (۱۳۹۶: ۱۱۵) در تصحیح نخست خود، بخش آخر بیت را به صورت «گاه و ماه» و در تصحیح دوجلدی «گاه و گاه» ضبط کرده است. جیحونی مصرع دوم را چنین خوانده است: «اگر - داستان را - بُود گاه ماه» (۱۳۷۹: ۷۵/۱) و از آن چنین برداشتی داشته است: «اگر فی‌المثل ماه آسمان تخت داشته باشد» (همان: ۱۵۹/۰). این برداشت نیز در برابر خوانش صحیح کژازی «اگر، داستان را، بُود گاه، ماه» (۱۳۹۰: ۷۱/۱) وزنی ندارد. (نیز نک. موسوی و چشمی، ۱۳۹۴: ۱۲۴).

وگر - داستان را - برآید به میغ	که در پی/اگر نی، میانش ببرم به تیغ
(۵۵۳/۶۴۳/۲: ۱۳۹۳؛ ۵۵۹/۱۳۰/۷: ۱۳۸۶)	
که جویند راز وی اندر نهان	بفرمود کسری به کارآگهان
اگر - داستان را - گشادی دولب	نگه داشتندی به روز و به شب
رسیدی به شاه جهان آگهی	ز کاری که کردی بدی گر بهی
(۴۳۳۴-۴۳۳۲/۷۹۲/۲: ۱۳۹۳؛ ۴۳۴۴-۴۳۴۲/۴۴۷/۷: ۱۳۸۶)	
چو خورشید تابان به خرم بهشت ...	به قیصر یکی نامه باید نبشت
بدان کوش تا یاوه‌یی نشنوند	که نزدیک او فیلسوفان بوند
نباید که بر نامه عیب آورند ^۱	همان* - داستان را - سخن** بشمرند***
(۱۱۲۹-۱۱۲۶/۹۲۳/۲: ۱۳۹۰؛ ۱۱۳۳-۱۱۳۰/۸۷/۸: ۱۳۸۶)	

در این نوشتار با بررسی اجمالی تاریخچه واژه «داستان» و مقایسه آن با کلمات و تعبیّرات معادل آن در متون فارسی، به ارائه معنایی تا حدّی متفاوت از عبارت «داستان را» پرداخته خواهد شد.

شرح و بحث

علاوه بر معانی شناخته‌شده «داستان»، ابوالفتح رازی در تفسیر روض الجنان، این واژه را بارها همراه و مترادف «حق و عدل و داد و راستی» به کار برده است. نمونه را، در شرح شریفه وَلِيَكْتُبَ بَيْنَكُمْ كَاتِبٌ بِالْعَدْلِ چنین آورده که «چنین بود کاتبی عدل باید که این نوشته دین از میان داین و مدین یا بایع و مشتری بنویسد بحق و عدل و داستان چنان که در آن جا حیفی و ظلمی و زیادتی و نقصانی نباشد» (رازی ۱۳۶۵: ۱۲۶/۴) یا در برابر صِدْقاً و عدلاً از شریفه وَ تَمَّتْ كَلِمَةُ رَبِّكَ صِدْقاً و عدلاً «به راستی و داستان» آورده (همان ۱۲/۸) و یا ذیل شریفه وَ الْوَزْنُ يَوْمَئِذٍ الْحَقُّ بدین صورت آورده که «این مجاز و کنایت است از عدل خدای تعالی به قیامت با بندگان حساب به حق کردن و جزا به عدل و داستان دادن» (همان ۱۳۳) و شریفه وَ يَا قَوْمِ أَوْفُوا الْمِكْيَالَ وَالْمِيزَانَ بِالْقِسْطِ را به صورت «و ای قوم! تمام بدهی پیمانه و ترازو به داستان» ترجمه کرده است (همان: ۳۱۸/۱۰).^۲ این معنا و کاربرد نزدیک‌ترین صورت موجود در متون فارسی دری به معنای واژه dādestān در زبان فارسی میانه است. این واژه که در متون پهلوی گاه با صورت هزوارشی DYNA نگاشته می‌شود، در زبان فارسی میانه و نیز در پهلوی اشکانی معنای «قانون، داوری، امر حقوقی و مورد قانونی، عدل و

۱. مصححان مسکو (۱۹۷۱: ۷۷) بیت سوم را الحاقی تشخیص داده‌اند و کزازی (۱۳۹۰: ۶۱/۹) و جیحونی (۱۳۷۹: ۲۰۲/۴) هم آن را ندارند؛ اما مل آن را در همین ترتیب بالا به صورت «همی داستانرا سخن پرورند ...» نگه داشته (۱۳۵۳: ۵۲/۷) و آن را این گونه ترجمه کرده است: «آن‌ها برای سخن راندن در هر موضوعی پرورده‌اند و نباید که بتوانند عیبی در نامه بیابند» (۱۸۷۸: ۸۱) که البته، حتّی از همین خوانش نیز نمی‌تواند برداشت صحیحی باشد. علاوه بر نسخه‌هایی که خالقی ضبط آن‌ها را ذکر کرده، نگارنده به چند نسخه از میان نسخه‌های کهن تر مراجعه نموده و ضبط‌های آن‌ها را جهت تأیید بر اصالت این بیت ارائه می‌نماید: * ظفرنامه، سن‌ژوزف، ایاصوفیا ام ۳۲۸۵، ایاصوفیا ام ۳۲۸۹، حاج بشیرآغا ۴۸۶، نور عثمانیه ۳۳۸۴، ایاصوفیا ۳۸۶۱: همی؛ سعدلو: همه. ** ظفرنامه، سن‌ژوزف، ایاصوفیا ام ۳۲۸۵، حاج بشیرآغا ۴۸۶، نور عثمانیه ۳۳۸۴، ایاصوفیا ۳۸۶۱: سخن؛ سعدلو: سربرسر؛ ایاصوفیا ام ۳۲۸۹: نفس. *** ظفرنامه، سعدلو: بشنوید؛ سن‌ژوزف، حاج بشیرآغا، نور عثمانیه ۳۳۸۴: بشمرند؛ ایاصوفیا ام ۳۲۸۹: پرورند؛ ایاصوفیا ۳۸۶۱: بشنوند.

۲. این نکته را وام‌دار دوست دانشمند آقای دکتر قائم‌مقامی هستم. بعد از تحریر، نگارنده متوجه این شد که حاجی سیدآقای این مطلب را در مقاله‌ای طرح کرده‌اند (۱۳۹۹: ۱۴۵-۱۴۸).

انصاف» دارد (مکنزی ۱۳۷۹: ۶۰ و دورکین مایسترارنست ۲۰۰۴: ۱۳۳) و در برخی متون معنای «ماوقع و ماجرا» یافته‌است (برای نمونه نک. فره‌وشی ۱۳۷۸: ۱۹؛ ژینیو-تفضلی ۱۹۹۳: ۷۰-۷۱) و در کنار این، در عبارتی کلیشه‌ای در کنار *kār* به صورت *kār ud dādestān* مفهوم عام‌تری به صورت «کار» یا «کار و بار، امور» گرفته‌است (نمونه را نک. جاماسب‌آسانا ۱۹۱۳: ۳۹ بند ۷).^۱ در کنار مشتقاتی که از این واژه با پسوندهای *-ōmand*، *-īh* یا با پیشوند نافیۀ *a-* ساخته شده، دو مشتق دیگر از این واژه در فارسی میانه به صورت‌های *jud-dādestān* «ناموافق، ناسازگار» و *ham-dādestān* «هم‌رأی، موافق» به فراوانی به کار رفته‌اند که صورت اخیر همان است که به فارسی دری به صورت «همداستان» رسیده‌است.

این اطلاعات از پیشینه این واژه، جز اینکه این واژه در دوره میانه نیز دارای چند معنا بوده و دچار تحولاتی شده، نشان می‌دهد که این موارد تأثیری در برداشت و دریافت «داستان را» در شاهنامه ندارد و گویا، باید به معنایی مشابه آنچه در لغتنامه دهخدا آمده، بازگشت، همان‌گونه که تا کنون مصححان شاهنامه همین برداشت را از این عبارت دریافت‌اند (نمونه را نک. کزازی ۱۳۹۰: ۳۹۸/۵، ۶۰۲/۷؛ خالقی مطلق ۱۳۹۶: ۴۰/۱۱). لازم به ذکر است که خالقی مطلق، در برخی از شواهد بالا، برداشت دیگری از «داستان را» داشته و آن را به گونه‌ای دیگر شرح کرده‌است. او چنان‌که در بالا نیز آمد، نخستین بیت از شواهد بالا را تصحیح قیاسی کرده و آن را از صورت صحیح اصلی دور کرده‌است (۱۳۹۶: ۱۱۵/۹) و یا در شاهد هفتم (ز دیدار چهرش ...) «داستان را» را به معنی «سخن گفتن» دانسته و مصرع دوم را چنین معنی کرده‌است «چون به سخن در میاید با سخنانش خرد می‌پروراند» (همان ۷/۱۰). از این موارد که چشم‌پوشیم، جمیع شواهد موجود در شاهنامه، این تردید را نیز ایجاد می‌کنند که فردوسی از این تعبیر، معنایی تا حدی متمایز از «برای مثال، از روی کنایه» را در ذهن داشته‌است. چنان‌که از بررسی فحوای شواهد برمی‌آید گویا «داستان را» حاوی معنایی است نزدیک به صورتی که امروزه با واژه «حتی» بیان می‌شود. می‌توان سؤال را این‌گونه مطرح کرد که اگر فردوسی می‌خواست معنای «حتی» را، که جزء واژگان او نیست، بیان کند، چگونه بیان می‌کرد؟ این نکته‌ای است که مصححان، تا حدی متوجه نقصان آن در این شواهد بوده‌اند و در شرح ابیات، ناگزیر از به کار بردن «حتی» در کلام خود شده‌اند. برای مثال، این شرح را از خالقی در مورد بیت سوم (چو نامه بخوانی ...) بخوانیم: «بمجرد آنکه نامه را خواندی، چه روز باشد و چه شب، برای مثال حتی^۲ لب از هم مگشای» (همان ۵۱۴/۹). کزازی هم در شرح بیت هفتم از شواهد (شما هم برین ... که او آن را به صورت «شما هم از این عهد من مگذرید» خوانده‌است و به نظر می‌رسد که صورت صحیح هم همین باشد) چنین آورده: «... و برای مثال، حتی دمی را به بدی مگذرانید» (۱۳۹۰: ۶۰۲/۷). پرسش این است که اگر «برای مثال» معادل «داستان را» است، «حتی» را از کدام واژه در می‌یابیم؟ در ادامه با ذکر شواهدی نشان داده خواهد شد که بیان معنای «حتی» در ساختارهایی الزاماً نیازمند واژه‌ای نیست و می‌توان این معنا را از فحوای سخن دریافت؛ اما نکته این است که اولاً آن‌گونه بیان، منوط به شرایط خاصی است که در ذیل بند ۱ بدان اشاره خواهد رفت و دیگر اینکه بین معانی «برای نمونه و مثال» و «حتی» در این ابیات، صورت دوم، دست بالا را دارد و همان‌گونه که از شروع هم برمی‌آید، در تعبیر «برای نمونه و مثال» تکلفی هست که گویی چونان وصله‌ای ناجور و ناساز در متن گنجانیده شده‌است.

توضیحی که در فرهنگ سخن در معنای «حتی» آمده چنین است: «هنگامی گفته می‌شود که بخواهند شمول امری را نه تنها به موارد عادی و قابل انتظار، بلکه به موارد غیرعادی و غیرقابل انتظار بیان کنند؛ تا جایی که؛ تا آنجا که؛ تا حدی که.» این دقیقاً همان

۱. برای شواهد بیشتر می‌توان به سایت دادگان پارسی به آدرس <https://www.parsigdatabase.com/> مراجعه کرد.

۲. تأکید از نگارنده این سطور است.

معنایی است که برای نمونه‌های شاهنامه قابل‌تصور است. با این معنا، بار دیگر به ابیات بالا باز گردیم و میزان صحت تطابق آن با ابیات را بسنجیم: شاهد نخست (سه فرزند ...): «سه فرزند (من) شایسته تاج و تخت‌اند، حتی اگر تخت، ماه باشد.» شاهد دوم (کز ایران اگر ...): «اگر از ایران، حتی (فقط) دو مرد بیایند، کسی با آن‌ها نخواهد جنگید.» شاهد سوم (چو نامه بخوانی ...): «... حتی، لب از لب مگشا (=کوچک‌ترین سخنی مگو یا کوچک‌ترین کار و حرکتی که موجب اتلاف وقت شود انجام مده).» شاهد چهارم (بیر نامه من ...): «... در راه، حتی، دم هم مزن (=کم‌ترین درنگی برای استراحت مکن).» شاهد پنجم (نجنابند او ...): «او (افراسیاب)، حتی، لب نمی‌جنباند، که خبر آن روز یا شب، به من نمی‌رسد (جاسوسان، هر کاری را که او می‌کند، حتی لب جنبانیدن او را به من خبر می‌دهند).» شاهد ششم (ز شاهان پیشی ...): «حتی نفسی / دمی به بد نمی‌گذرانند / حتی گامی به بدی بر زمین نمی‌نهد.» شاهد هفتم (ز دیدار چهرش ...): «خردمندی او از زیباییش افزون است، حتی (می‌توان گفت که) اوست که خرد را می‌پرورد.» شاهد هشتم (برین / ازین عهد من ...): «... حتی نفسی / دمی را با بدی مگذرانید.» شاهد نهم (کسی کو ...): «اگر پهلوانی باشد، و یا حتی خسرو پرویز هم باشد، او را به فرمان خواهیم آورد.» شاهد دهم (که در پی / اگر نی ...): «... میانش را به تیغ می‌برم، حتی اگر به میغ بر شود.» شاهد یازدهم (بفرمود کسری ...): «کسری فرمان داد که کارآگاهان کار او را در نهان جست‌وجو کنند. حتی اگر روز یا شب، لب می‌گشود (=کم‌ترین سخنی می‌گفت) آن را ضبط می‌کردند و از هر کار که می‌کرد، بد یا نیک، به پادشاه خبر می‌رسید.» شاهد دوازدهم (به قیصر ...): «... حتی اگر سخنان درج‌شده در نامه را بشمرند (با بیشترین دقت بخوانند)، نباید که عیبی در آن بیابند.» دیده می‌شود که این معنا با همه موارد سازگار است و کوچک‌ترین تنافری با آن‌ها ندارد.

واژه «حتی»، تا جایی که جست‌وجوی نگارنده در سده‌های چهارم تا هشتم هجری در تارنمای دادگان فرهنگستان زبان و ادب فارسی نشان می‌دهد، خارج از جملات عربی و قرآنی، در متون فارسی از انگشتان یک دست هم تجاوز نمی‌کند و فردوسی و شعرا و نویسندگان دیگر برای این معنا ابزارهای دیگری را به کار برده‌اند که در زیر شواهدی از آن‌ها ارائه می‌شود.^۱ لازم به ذکر است که شواهد گردآورده‌شده، تنها، مواردی است که معنای «حتی» در جمله شرط به کار رفته‌است.

۱- بدون نشانه:

اگر باره آهنینی پپای سپهرت بساید نمائی بجای

(فردوسی ۱۳۸۶: ۹۰/۶۱/۱)

وگر عنقایی از مرغان ز کوه قاف دین مگذر که چون بی‌قاف شد عنقا عنا گردد ز نالانی

(خاقانی ۱۳۸۲: ۴۱۴)

شرط غیرممکن یا لااقل دور از ذهن و غیرقابل‌انتظار در این نمونه‌ها، بی‌آنکه واژه «حتی» یا مترادفات آن در جمله به کار رفته باشند، این معنا را در ذهن ایجاد می‌کند، به گونه‌ای که در هر مورد می‌توان در شرح هریک، «حتی» را وارد کرد. برای نمونه، شاهد نخست را می‌توان چنین شرح کرد: اگر حتی دژی آهنین برافراشته‌ای هستی، سپهر تو را می‌ساید و بر جای نخواهی ماند.

۲- «خود» در «اگر خود»: این معنا از واژه «خود» در فرهنگ‌ها نیامده‌است، اما شواهد فراوانی از آن در متون وجود دارد. در زیر تنها نمونه‌هایی از آن آورده می‌شود:

او عزم آن همی‌کند که این زمستان اینجا باشد، اگر خود هلاک خواهد شدن (بلعمی ۱۳۹۳: ۸۳۳/۴).

۱. در فرهنگ سخن، یکی از معانی واژه «هم»، «حتی» ذکر شده‌است و دو نمونه از نثر معاصر برای آن نمونه آورده شده‌است. نگارنده در متون فارسی دری نمونه‌ای برای آن نیافت.

مفصل گفت: والله از اینجا نجنبم تا عبدالملک نیاید، اگر خود به زندانم باید رفتن (همان: ۸۵۱).

کس از داد یزدان نیابد گریغ اگر خود پی‌رَد برآید به میغ

(همو ۶۲۸/۲۰۶/۱)

گُشم هرچه زین تخمه آرم به دست اگر خود بر شاه دارد نشست

(اسدی ۱۳۴۵: ۲۰۷)

می‌خواستم که میرمش اندر قدم چو شمع او خود گذر به ما چو نسیم سحر نکرد^۱

(حافظ ۱۳۶۲: ۲۹۴)

در این شواهد، نزدیک‌ترین معنایی که از «خود» به ذهن می‌آید، «حتّی» است و سایر معانی آن ناسازگار و غیرموجه می‌نماید.
 ۳- «همه» در «اگر همه»: بحث در خصوص «همه» و ریشه‌های آن در فارسی میانه و تفکیک اینکه از کدام صورت از این زبان hamē یا hamag یا هر دو) به فارسی رسیده‌است، نیازمند مجالی دیگر است. این واژه در متون فارسی در کنار «اگر»، گاه همان نقش و معنای مستقل خود را دارد که نتیجتاً بحثی در آن نیست و گاه در معنای «اگرچه و اگر چند و هر چند»^۳ به کار رفته‌است و این نیز موضوع این بحث نیست و گاه نیز معنای «حتّی» یافته‌است و شواهد آن فراوان است:

وگر گویی فردا ایدون کنم و نگویی انشاءالله، چون یادت آید بگوی و گر همه آن وقت شده باشد و دیر شده (بلعمی ۱۳۵۳: ۷۰۴).

جود او را بر نباید گر همه دریا بَوَد زخم او را بر نتاید گر همه سندان بود

(عنصری ۱۳۶۳: ۲۹)

گر کسی گوید که در گیتی کسی بر سان اوست گر همه پیغمبری باشد، بَوَد یافه‌درای

(منوچهری ۱۸۸۶: ۱۳۳)

چون نیاری طاقت آن راه تو گر همه کوهی نسنجی کاه تو

(عطار ۱۸۵۷: ۱۴۴)

مرد که با عشق دست در کمر آید گر همه رستم بَوَد ز پای درآید

(خاقانی همان: ۶۰۸)

خضم نهانت ار همه عنقای مُغرب است پایش چو مرغ زیرک در قید دام باد

(کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۱۷۵)

بی‌گناه ار همه تیغم بزند یار عزیز ادب آن است که گردن نهم و نستیزم

(کمال خجندی ۱۳۳۷: ۲۸۳)

۱. فرهنگ سخن این بیت را برای معنای «لااقل، دست‌کم» آورده‌است.

۲. این معنای «همه»، همانند معنای دیگر آن، «همیشه»، در فرهنگ‌ها نیامده‌است.

۳. این معنا نیز در فرهنگ‌ها نیامده‌است. در ترجمه‌های قرآن در برابر «لَو» نهاده شده‌است، برای نمونه، رک قرآن قدس ۷۸/۳۸/۱ که آيِنَمَا تَكُونُوا يُدْرِكُكُمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشِيدَةٍ را به‌صورت «کجا بید در رسد به شما مرگی، ار همه بید در کوشک‌های بلندکرده» برگردانده و یا ۸۸/۹۰/۱ که «لَو كُنَّا كَارِهِينَ» را به‌صورت «اگر همه هند دشخوارداشتاران» ترجمه کرده‌است.

۴- فی المثل: معنای «حتّی» از این تعبیر نیز در فرهنگ‌ها نیامده و همگان آن را «مثلاً و برای مثال» معنا کرده‌اند، اما اگر به شواهد زیر که نمونه‌های اندکی از بسیاری هستند، توجّه شود، تردیدی در اینکه نویسندگان و شعرا از به‌کاربردن این تعبیر جز معنای «حتّی» را در ذهن نداشته‌اند باقی نمی‌ماند.

محمّد مصطفی علیه‌الصلوة والسلام فرمود که روزی بیاید که خون تو بریزم و اگر فی المثل در استار کعبه آویخته باشی یا در حریم حرم ساکن شده (عوفی ۱۳۵۹: ۲۸۶).

فی المثل گر جان شیرین خواهد از تو سائلی هرگز اندر چهره شیرین تو ناید عبس

(سوزنی سمرقندی ۱۳۳۸: ۲۲۲)

دست تو را باشد اگر فی المثل دشمن تو رستم دستان شود

(ادیب صابر ۱۳۳۱: ۹۹)

ور فی المثل چو تیغ زبان آهنین کنم فرسوده گردد ار کنم اوصاف تو بیان

(رضی‌الدین نیشابوری ۱۳۸۲: ۹۱)

دگر آن کز دروغ باشم دور فی المثل گر بود به ادنی شی

(انوری ۱۳۴۰: ۷۴۷/۲)

خورشید دولتی و به فرّ توزر شود گر فی المثل بری به سوی خاک خوار دست

(کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۱۱۸)

گوش بر گفتار ما کمتر کنی فی المثل گر سورة یاسین بود

(اوحدی ۱۳۶۲: ۲۱۴)

نیست بی پروانه مستوفی دیوان او فی المثل گر یک ورق باد از گلستان می‌برد

(سلیمان ساوجی ۱۳۷۶: ۷۷)

نکته‌ای که در اینجا ذکر آن ضرورت دارد، این است که در هیچ‌یک از این چهار مورد، معنای «حتّی» تنها معنای ساختار یا واژه نیست. پرداختن به سه مورد نخست ضرورتی ندارد، اما در خصوص «فی المثل» ممکن است این شبهه ایجاد شود که معنای «حتّی» به‌خودی‌خود در آن مستتر است و این برداشت «حتّی» که مدّ نظر نگارنده این سطور است، برداشتی ثانویه از همان معنای اصلی «برای مثال/نمونه، به‌عنوان کنایه، فرضاً» است که شعرا از آن در نظر داشته‌اند. واقعیت این است که موارد فراوانی هست که در آن‌ها تا حدّی، برداشت هر دو معنا از آن‌ها ممکن است و ترسیم مرزی پررنگ بین این دو معنا در آن‌ها میسر نیست، اما شواهد بسیاری نیز وجود دارد که در آن‌ها معنای «حتّی» به هیچ وجه قابل برداشت نیست. شواهد زیر نمونه‌هایی از این دست‌اند:

اگر در تعهد مرکوب یا ملبوس یا منزل یا چیزی دیگر فی المثل اهماال برزند و حسن رعایت را در باب هر یک به اتّصال مقرون ندارند، از فساد و انتقاض آن چیز ایمن نباشند (خواجه نصیر طوسی ۱۳۵۶: ۳۲۹).

صدر او را فی المثل گر آسمان خوانی ز قدر فخر آرد آسمان و صدر او ز این نام عار

(ازرقی ۱۳۳۶: ۴۲)

شاه دنیا فی المثل چون آتش است دور باش از وی که دوری زو خوش است

(عطار ۱۸۵۷: ۳۷)

- گر بیاض روز را او فی المثل قدحی کند
صیقل خورشید تیغ صبح را ندهد جلا
(جمال الدّین اصفهانی ۱۳۲۰: ۱۳)
- اگر خسته‌ای را ز شوق رکابت
کند فی المثل آرزوی سواری ...
(کمال الدّین اصفهانی ۱۳۴۸: ۲۰۱)
- نقطه خال سیاهی که تو بر لب داری
فی المثل هست به گرد شکرستان مگسی
(جهان‌ملک خاتون ۱۳۷۴: ۴۷۶)^۱

چنان‌که از این نمونه‌ها برمی‌آید، «فی المثل» در همان معنای معمول و برآمده از اجزای آن به کار رفته‌است و برداشت معنای «حتّی» از آن ممکن نیست. مقایسه این موارد با مواردی که برای معنای «حتّی» از این عبارت ارائه شد، نشان می‌دهد که این تعبیر متحمّل گونه‌ای تحوّل و تخصیص معنایی شده‌است و از معنای ساده مبتنی بر اجزای تشکیل‌دهنده‌اش، متضمّن معنای «حتّی» نیز شده‌است، هرچند که برای معنای اصلی نیز همچنان، همان‌گونه که امروزه، مورد استفاده بوده‌است. تا جایی که نگارنده در آثار شعر و نثر عرب جست‌وجو کرده، «فی المثل» در این آثار یافت نشد و گمان نگارنده این است که این اصطلاح از ابداعات ایرانیان باشد^۲ و اگر چنین باشد، محتمل است که این تعبیر برگردان گونه‌ای یا جایگزینی منشی مآبانه از «داستان را» بوده باشد و معنایی که صورت فارسی داشته‌است، از این صورت جدید برداشت شده‌است.

نتیجه

در اینکه عبارت «داستان را»، در هر معنایی که در نظر گرفته شود، جز در شاهنامه دیده نشده، و یا اگر در سایر متون موجود بوده، توسط کاتبان و یا شاید مصحّحان معدوم شده، این امکان را که بیش از این در خصوص معنای نخستین و تحوّل یافته آن کنکاش شود، سلب می‌کند، اما اگر این تعبیر، خود، بر ساخته فردوسی نبوده باشد^۳، منطقاً، آن گونه که از معنای «داستان» بر می‌آید، بایست در آغاز، معنای «مثلاً، برای مثال/نمونه، از سر کنایه» داشته بوده باشد و سپس از طریق فرایند دستوری‌شدگی^۴، از معنای اصلی فاصله گرفته و معنای «حتّی» یافته باشد. در هر حال، به فرض قبول این احتمال ضعیف که این تعبیر ساخته فردوسی باشد، نبود آن در آثار پس از شاهنامه، به‌ویژه آثار حماسی که عمدتاً متأثر از زبان شاهنامه هستند، نکته جالب توجهی است.

۱. برای شواهد بیشتر در این معنی نک مدخل «فی» در لغتنامه دهخدا.

۲. امید که عربی‌دانان صحت و سقم این نظر را معلوم کنند.

۳. ساختارهای دیگری هم در شاهنامه هست که در متن‌های دیگر دیده نشده‌است، همچون کاربرد «گرد» با حرف اضافه «از» یا بدون آن در معنای «تند و سریع» که معلوم نیست که ساختاری کهن است یا ابداع فردوسی.

منابع

- ادیب صابر ترمذی (۱۳۳۱) دیوان. تصحیح علی قویم. تهران: کتابفروشی خاور.
- ازرقی هروی (۱۳۳۶). دیوان. تصحیح سعید نفیسی. تهران: کتابفروشی زوّار.
- اسدی طوسی، ابونصر علی بن احمد (۱۳۵۴). گرشاسب‌نامه. تصحیح حبیب یغمایی. تهران: کتابخانه طهوری.
- انوری (۱۳۴۰). دیوان. تصحیح محمدتقی مدرّس رضوی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- انوری، حسن (۱۳۸۱). فرهنگ بزرگ سخن. تهران: سخن.
- اوحدی مراغه‌ای (۱۳۶۲). دیوان. تصحیح امیر احمد اشرفی. تهران: انتشارات پیشرو.
- بلعمی، ابوعلی محمدبن محمد (۱۳۵۳). تاریخ بلعمی، تکمله و ترجمه تاریخ طبری. تصحیح محمدتقی بهار و محمد پروین گنابادی. دو جلد. تهران: زوّار.
- بلعمی، ابوعلی محمدبن محمد (۱۳۹۳). تاریخ‌نامه طبری. تصحیح محمد روشن. ۵ جلد. تهران: سروش و البرز.
- جمال‌الدین محمد عبدالرزاق اصفهانی (۱۳۲۰). دیوان. تصحیح حسن وحید دستگردی. تهران: ارمغان.
- جهان‌ملک خاتون (۱۳۷۴). دیوان. تصحیح پوراندخت کاشانی راد و کامل احمدی‌نژاد. تهران: انتشارات زوّار.
- حاجی سیدآقای، زهراسادات (۱۳۹۹). «درباره واژه داستان در تفسیر ابوالفتح رازی». فرهنگ‌نویسی. ش. ۱۶. صص. ۱۴۵-۱۴۸.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۲). دیوان. تصحیح پرویز ناتل خانلری. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.
- خاقانی شروانی، بدیل ابن علی (۱۳۸۲). دیوان. تصحیح ضیاء‌الدین سجّادی. تهران: زوّار.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۹۶). یادداشت‌های شاهنامه. ۳ جلد. تهران: دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۵۶). اخلاق ناصری. تصحیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.
- دست‌نویس شاهنامه کتابخانه ایاصوفیا استانبول مورخ ۸۳۴ ه. ق. به شماره ۳۲۸۹.
- دست‌نویس شاهنامه کتابخانه ایاصوفیا استانبول مورخ ۸۴۶ ه. ق. به شماره ۳۲۷۵.
- دست‌نویس شاهنامه کتابخانه حاجی بشیرآغا استانبول مورخ ۸۴۳ ه. ق. به شماره ۴۸۶.
- دست‌نویس شاهنامه کتابخانه نور عثمانیه استانبول مورخ ۸۳۴ ه. ق. به شماره ۳۳۸۴.
- دست‌نویس شاهنامه و خمسة نظامی کتابخانه ایاصوفیا استانبول مورخ ۸۵۷ ه. ق. به شماره ۳۸۶۱.
- دست‌نویس شاهنامه فردوسی از روی نسخه کتابت اواخر سده هفتم و اوایل سده هشتم هجری قمری (کتابخانه شرقی، وابسته به دانشگاه سن‌ژوزف بیروت، شماره NC.43) به کوشش ایرج افشار، محمود امیدسالار و نادر مطلبی کاشانی.
- دست‌نویس شاهنامه فردوسی همراه با خمسة نظامی مربوط به سده ۸ هجری قمری (معروف به شاهنامه سعدلو)، چاپ عکسی از روی نسخه متعلق به مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، با مقدمه فتح‌الله مجتبیایی.
- دست‌نویس ظفرنامه حمدالله مستوفی به انضمام شاهنامه ابوالقاسم فردوسی. چاپ عکسی از روی نسخه خطی مورخ ۸۰۷ هجری در کتابخانه بریتانیا (Or. 2833). تهران و وین: مرکز نشر دانشگاهی ایران و انتشارات آکادمی علوم اتریش. ۱۳۷۷ ه. ش. ۱۹۹۹ م.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). لغت‌نامه دهخدا. تهران: انتشارات دانشگاه تهران - مؤسسه لغت‌نامه دهخدا.
- رازی، ابوالفتح (۱۳۷۱). روض‌الجنان و روح‌الجنان فی تفسیرالقرآن. تصحیح محمدجعفر یاحقی و محمد مهدی ناصح. ۱۹ جلد. مشهد: بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی.
- رضی‌الدین نیشابوری (۱۳۸۲). دیوان. تصحیح ابوالفضل وزیرنژاد. تهران: انتشارات محقق.
- سلمان ساوجی (۱۳۷۶). کلیات. تصحیح عباسعلی وفایی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- سوزنی سمرقندی (۱۳۳۸). دیوان. تصحیح ناصرالدین شاه‌حسینی. تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات امیر کبیر.

- شامبیاتی، داریوش (۱۳۷۵). فرهنگ لغات و ترکیبات شاهنامه. تهران: آران.
- عطار، فریدالدین (۱۸۵۷). منطق الطیر. تصحیح گرسین دطاسی. پاریس: مطبعه خانه پادشاهانه.
- عنصری بلخی (۱۳۵۳). دیوان. تصحیح محمد دبیرسیاقی. تهران: سنائی.
- عوفی، سدیدالدین (۱۳۵۹). جوامع الحکایات و لوامع الروایات (متن انتقادی). تصحیح امیربانو مصفا (کریمی). جزء اول از قسم دوم. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۵۳). شاهنامه، تصحیح ژول مول، هفت جلد، چاپ اول، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۹). شاهنامه. تصحیح مصطفی جیحونی. ۵ جلد (۴-۰). تهران: گروه انتشارات شاهنامه پژوهی.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). شاهنامه. تصحیح جلال خالقی مطلق. هشت جلد. تهران: دایره المعارف بزرگ اسلامی.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۳). شاهنامه. تصحیح جلال خالقی مطلق. ۲ جلد. تهران: سخن.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۹۶۰-۱۹۷۱). شاهنامه. متن انتقادی. تحت نظر عبدالحسین نوشین، هفت جلد. مسکو: اداره دانش، شعبه ادبیات خاور.
- فروشی، بهرام (۱۳۷۸). کارنامه اردشیر بابکان با متن پهلوی، آوانویسی، ترجمه فارسی و واژه نامه. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- کزازی، میرجلال الدین (۱۳۹۰). نامه باستان. ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی. ۹ جلد. تهران: سمت.
- کمال الدین اسمعیل اصفهانی، ابوالفضل (۱۳۴۸). دیوان. تصحیح حسین بحرالعلوم. تهران: انتشارات کتابفروشی دهخدا.
- کمال الدین مسعود خجندی (۱۳۳۷). دیوان. تصحیح عزیز دولت آبادی. تهران: انتشارات کتابفروشی تهران.
- موسوی، مصطفی و میلاد چشمی (۱۳۹۴). «نقدی بر جلد اول شاهنامه مصحح خالقی مطلق». متن شناسی ادب فارسی. ش. ۲۸. صص. ۱۱۹-۱۳۸.

نوشین، عبدالحسین (۱۳۸۶). فرهنگ وژاهای دشوار شاهنامه. تهران: معین.

- Gignoux, Ph. & A. Tafazzoli (1993). *Anthologie de Zādspram. Édition Critique du Texte Pehlevi, Traduit et commenté*. Paris: Association Pour l'Avancement des Études Iraniennes.
- de Biberstein Kazimirski, A. (1886). *Menoutchehri, Poète person du 11ème siècle de notre ère (du 5iè de l'hégire)*. Paris.
- Mohl, Jules (1876-1877). *Le Livre des Rois*. Vol. 1-7. Paris: Imprimerie Nationale.
- Pahlavi Texts edited by Jamaspji Dastur Minocheherji Jamasp-Asana. Bombay: Fort Printing Press.
- Wolff, Fritz (1965). *Glossar zu Firdosis Schahname*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- <https://www.parsigdatabase.com/>
- <https://dadegan.apll.ir/>

References:

- Adib Säber Termazi (1952) *Divān*. ed. Ali Qavim. Tehran: Xāvar Bookstore. [In Persian].
- Anvari (1961) *Divān*. ed. Mohammad-Taqi Modarres Razavi. Tehran: Bongāh-e Tarjome va Našr-e Ketāb (Book Translation and Publishing House). [In Persian].
- Anvari, Hasan (2002) Farhang-e bozorg-e Soxan (*The Great Soxan Dictionary*). Tehran: Soxan. [In Persian].
- Asadi Tusi, Abu Nasr Ali ibn Ahmad (1975) *Garšāsb-nāma*. ed. Habib Yaqmāyi. Tehran: Tahuri Library. [In Persian].
- Attār, Farid al-Din (1857) *Mantiq-al-ṭayr (The Conference of the Birds)*. ed. M. Garcin de Tassy. Paris: Royal Printing House. [In Persian].
- Azraqi Heravi (1957) *Divān*. ed. Sa'id Nafisi. Tehran: Zavvār Bookstore. [In Persian].
- Bal'ami, Abu Ali Mohammad ibn Mohammad (1974). *Tārix-e Bal'ami*. ed Mohammad-Taqi Bahār & Mohammad Parvin Gonābādi. 2 vol.s. Tehran: Zavvār.
- Bal'ami, Abu Ali Mohammad ibn Mohammad (2014) *Tārixnāme-ye Tabari (The History of Tabari)*. ed. Mohammad Rowšan. 5 vols. Tehran: Sorouš & Alborz. [In Persian].

- de Biberstein Kazimirski, A. (1886). *Menoutchehri, Poète person du 11ème siècle de notre ère (du 5iè de l'hégire)*. Paris.
- Dehxodā, Ali-Akbar (1998) *Loqatnāme-ye Dehxodā (Dehxodā Dictionary)*. Tehran: University of Tehran Press – Dehxodā Dictionary Institute. [In Persian].
- Farahvaši, Bahrām (1999) *Kārnāme-ye Ardashir Bābakān (The Book of Ardashir Babakan)* with Pahlavi text, transcription, Persian translation, and glossary. Tehran: University of Tehran Press. [In Persian].
- Ferdowsi, Abolqāsem (1960-1971) *Šāhnāma*. Critical text. supervised by Abdolhoseyn Nušin. 7 vols. Moscow: Institute of Knowledge, Department of Oriental Literature. [In Persian].
- Ferdowsi, Abolqāsem (1974) *Šāhnāma*. ed. Jules Mohl. 7 vols. First edition. Tehran: Šerkat-e Sahāmi Ketāb-hāye Jibi. [In Persian].
- Ferdowsi, Abolqāsem (2000) *Šāhnāma*. ed. Mostafā Jeyhuni. 5 vols. Tehran: Šāhnāma-Pežuhi Publishing Group. [In Persian].
- Ferdowsi, Abolqāsem (2007) *Šāhnāma*. ed. Jalāl Xāleqi-Motlaq. 8 vols. Tehran: The Great Islamic Encyclopedia. [In Persian].
- Ferdowsi, Abolqāsem (2014) *Šāhnāma*. ed. Jalāl Xāleqi-Motlaq. 2 vols. Tehran: Soxan. [In Persian].
- Gignoux, Ph. & A. Tafazzoli (1993). *Anthologie de Zādspram. Édition Critique du Texte Pehlevi, Traduit et commenté*. Paris: Association Pour l'Avancement des Études Iraniennes.
- Hāfez, Šams al-Din Mohammad (1983) *Divān*. ed. Parviz Nātel Xānlari. Tehran: Xārazmi Publishing Company. [In Persian].
- Hāji Seyyed-āqāyi, Zahrā-sādāt (2020). "Darbāre-ye vāže-ye dāstān dar tafsir-e Ab al-fotuh Rāzi" (On the Word 'Dāstān' in the Exegesis of Ab al-fotuh Rāzi). *Farhang-nevisi (Lexicography)* vol. 16. pp. 145-148. [In Persian].
- Jahān-Malek Xātun (1995) *Divān*. ed. Purān-doxst Kašāni Rād & Kāmel Ahmadi-Nežād. Tehran: Zavvār Publications. [In Persian].
- Jamāl al-Din Mohammad Abd al-Razzāq Esfahāni (1941) *Divān*. ed. Hasan Vahid Dastgardi. Tehran: Armaqān. [In Persian].
- Kamāl al-Din Esma'il Esfahāni, Abulfazl (1969) *Divān*. ed. Hoseyn Bahr-al-'Olumi. Tehran: Dehxodā Bookstore Publishing. [In Persian].
- Kamāl al-Din Mas'ud Xojandi (1958) *Divān*. ed. Aziz Dowlatābādi. Tehran: Tehran Bookstore Publishing. [In Persian].
- Kazzāzi, Mir-Jalāl al-Din (2011) *Nāme-ye Bāstān (The Book of Antiquity). Edition and Commentary on Ferdowsi's Shahnameh*. 9 vols. Tehran: Samt. [In Persian].
- Manuscript of Ferdowsi's Shahnameh* along with Nezami's Xamse, dating back to the 14th century CE (known as the Sa'dlu Shahnameh), facsimile edition of the copy held at the Center for the Great Islamic Encyclopedia, with an introduction by Fathollāh Mojtābāyi.
- Manuscript of Ferdowsi's Shahnameh* based on a late 13th-century and early 14th-century copy (Oriental Library, affiliated with Saint Joseph University, Beirut, No. NC.43), edited by Iraj Afšār, Mahmud Omidšālār, and Nāder Motallebi Kāšāni.
- Manuscript of Shahnameh and Nezami's Xamse*, Ayā Sofyā Library, Istanbul, dated 857 AH, No. 3861.
- Manuscript of Shahnameh*, Ayā Sofyā Library, Istanbul, dated 834 AH, No. 3289.
- Manuscript of Shahnameh*, Ayā Sofyā Library, Istanbul, dated 846 AH, No. 3275.
- Manuscript of Shahnameh*, Hāji Bašir Āqā Library, Istanbul, dated 843 AH, No. 486.
- Manuscript of Shahnameh*, Nur Osmāniyye Library, Istanbul, dated 834 AH, No. 3384.
- Mohl, Jules (1876-1877). *Le Livre des Rois*. Vol. 1-7. Paris: Imprimerie Nationale.
- Musavi, Mostafā & Milād Češmi (2015). "Naqdi bar jeld-e avval-e Šāhnāme-ye mosahhah-e Xāleqi Motlaq" (A critique of the first volume of Shahnameh corrected by Khaleqi Motlaq.). *Matn-šenāsi-ye adab-e fārsi (Persian Literature Textology)*. vol. 28. pp. 119-138. [In Persian].
- Nušin, Abdolhoseyn (2007) *Farhang-e vāže-hāye došvār-e Šāhnāma (Dictionary of Difficult Words in the Shahnameh)*. Tehran: Mo'in. [In Persian].
- 'Onsori Balxi (1984). *Divān*. ed. Mohammad Dabir-siyāqi. Tehran: Sanā'i.

- 'Ufi, Sadid al-Din (1980) *Javāme' al-hekāyāt va lavāme' al-rewāyāt (Critical Text)*. ed. Amir-Bānu Mosaffā (Karimi). First part of the second section. Tehran: Entašārāt-e Bonyād-e Farhang. [In Persian].
- Owhadi Marāqe'i (1983) *Divān*. ed. Amir-Ahmad Ašrafī. Tehran: Pishrow Publications. [In Persian].
- Pahlavi Texts edited by Jamaspji Dastur Minocheherji Jamasp-Asana. Bombay: Fort Printing Press.
- Razi al-Din Neyšāburi (2003) *Divān*. ed. Abulfazl Vazīr-nežād. Tehran: Mohaqeq Publications. [In Persian].
- Rāzi, Ab al-ffotuh (1992) *Rawz-al-jenān va Rawh-al-jenān fī Tafsir al-Qor'ān*. ed. Mohammad-Ja'far Yāhaqqi & Mohammad-Mahdi Nāseh. 19 vols. Mashhad: Islamic Research Foundation of Āstān-e Qods-e Razavi. [In Persian].
- Salmān Sāvaji (1997) *Kolliyāt (Collected Works)*. ed. Abbas-Ali Vafāyi. Tehran: Society of Iranian Cultural Figures & Eminent Authors. [In Persian].
- Šāmbayāti, Dāriyuš (1996) *Farhang-e loqāt va tarkibāt-e Šāhnāme (Dictionary of Words and Expressions in the Shahnameh)*. Tehran: Ārān. [In Persian].
- Suzani Samarqandi (1959) *Divān*. ed. Nāser-al-Din Šāh-Hosseyni. Tehran: Amir Kabir Printing & Publishing Institute. [In Persian].
- Xāje Nasir al-Din Tusi (1977) *Axlāq-e Nāseri (Nasirean Ethics)*. ed. Mojtabā Minovi & Alirezā Heydari. Tehran: Xārazmi Publishing Company. [In Persian].
- Xāleqi-Motlaq, Jalāl (2017) *Yāddāsthāye Šāhnāme (Notes on the Shahnameh)*. 3 vols. Tehran: The Great Islamic Encyclopedia. [In Persian].
- Xāqāni Širvāni, Badil ibn Ali (2003) *Divān*. ed. Ziā' al-Din Sajjādi. Tehran: Zavvār. [In Persian].
- Wolff, Fritz (1965). *Glossar zu Firdosis Schahname*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.

<https://www.parsigdatabase.com/>

<https://dadegan.apll.ir/>



**Poetry Anthology No. 587 of Istanbul University
(A Transcription of the Persian Poems of Rouzat al-Nāẓir wa
Nuzhat al-Khāṭir During the Author's Lifetime)**

Mahdi Dehghan¹ , Amin Yaghoubi(marif)² 

1. Corresponding author, Master of Arts in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: dehgan2024@gmail.com
2. PhD in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Khorramabad, Iran. E-mail: amin.yaghubi1984@gmail.com

DOI: [10.22034/perlit.2025.69040.3850](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.69040.3850)

Article Info	ABSTRACT
Article type: Research Article	The poetic anthology numbered FY587, held in the Istanbul University Library, has been identified as a selection of Persian poems from the work of Abdolaziz Kashi, titled <i>Rouzat al-Nāẓir wa Nuzhat al-Khāṭir</i> . A detailed examination of the content of this anthology confirms the accuracy of this attribution. Although this manuscript differs from the original <i>Rouzat al-Nāẓir</i> in aspects such as the number of verses and the attribution of some poems, its foundation and structure are entirely based on that book; to the extent that its chapter and section divisions correspond exactly with the aforementioned work. No specific transcription date is recorded for this anthology; however, since it was copied during the author's lifetime, its approximate date can be attributed to the first half of the 8th century AH (14th century CE). The orthographic features of the manuscript also confirm this dating. This anthology contains poems by 104 poets, with the highest number of verses belonging to Sa'di, Kamal al-Din Esmail, Sanai Ghaznawi, and Abdolaziz Kashi (the author). The present research, using a descriptive-analytical method, comprehensively examines this anthology and its correspondence with <i>Rouzat al-Nāẓir wa Nuzhat al-Khāṭir</i> .
Article history:	
Received: 08 October 2025	
Received in revised form: 08 January 2026	
Accepted: 19 January 2026	
Published online: 14 July 2026	
Keywords: Poetry anthology (No. FY587), Istanbul University, <i>Rouzat al-Nāẓir wa Nuzhat al-Khāṭir</i> , Persian Poems, Abd ol-Aziz Kashi.	

Cite this article: Dehghan, M. Yaghoubi, A. (2026). Poetry Anthology No. 587 of Istanbul University (A Transcription of the Persian Poems of Rouzat al-Nāẓir wa Nuzhat al-Khāṭir During the Author's Lifetime). *Persian Language and Literature*, 79 (253), 71-87. <http://doi.org/10.22034/perlit.2025.69040.3850>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Poetic anthologies are considered valuable literary resources that have had a significant impact on the history of Persian literature. These anthologies play an effective role in introducing unknown poets, identifying newly discovered poems, and determining the approximate timelines of poets' and writers' lives. Another important merit of these anthologies is their compilation of exquisite selections from the works of esteemed poets within coherent thematic chapters. However, these anthologies are not without their flaws, and their examination and analysis require considering multiple aspects. These include ensuring the correct attribution of poems, determining the historical boundaries of the compositions, correcting scribal errors, and similar issues. Therefore, meticulous scrutiny and detailed analysis of poetic anthologies are essential to derive beneficial literary and historical results from them.

One of the most famous and important of these anthologies is *Rouzat al-Nāẓir wa Nuzhat al-Khāṭir* by Abdolaziz Kashi, the compilation of which dates back to approximately the late 7th and early 8th centuries AH (late 13th and early 14th centuries CE). This text contains both Arabic and Persian poems by poets up to the 8th century AH.

The poetic anthology numbered FY587, preserved in the Istanbul University Library, constitutes a version of the Persian poems from *Rouzat al-Nāẓir wa Nuzhat al-Khāṭir*. In this anthology, with few exceptions, only the Persian poems of the poets are mentioned. The present research seeks to achieve useful findings in this field by examining and comparing this anthology with the original version of *Rouzat al-Nāẓir wa Nuzhat al-Khāṭir*.

Literature Review and Methodology

For the first time, Fritz Meier, in his book *The Beautiful Mahsati*, used the Anthology 587 of Istanbul University to compile the quatrains of Mahsati. Later, Moein al-Din Mehrabi (see: Mehrabi, 1382 SH) in his book *Mahsati of Ganjeh* and Mehdi Dehghan (see: Dehghan, 1399 SH) in *The Quatrains of Mahsati Dabir-e Ganjevi*, citing Meier's work, quoted Mahsati's quatrains contained in this source. Mirafzali, while using this source in compiling the quatrains of Afzal Kashani, considered it another manuscript of *Rouzat al-Nāẓir*: "Another manuscript of *Rouzat al-Nāẓir* by Abdol-Aziz Kashani exists in the library of Istanbul University (No. FY587), which only includes the Persian poems of this Anthology" (Maraghi Kashani, 1404 AH, p. 184). Apart from these brief references, no further information was found about this anthology. However, numerous studies have been conducted regarding *Rouzat al-Nāẓir wa Nuzhat al-Khāṭir*.

One of these studies is an article titled "Bagh-e Nazar va Ramesh-e Del: Introducing an Incomparable Anthology from the 7th Century" by Mehdi Nouriyān, Gholamhossein Sharifi, and Morteza Rashidi Ashjardi, which, in addition to a general introduction of this Anthology, examines unknown poets and analyzes a number of its existing Arabic poems (see: Nouriyān et al., 1386 SH: 37-62). The importance and credibility of *Rouzat al-Nāẓir wa Nuzhat al-Khāṭir* is such that well-known scholars in the field of Persian literature have relied on it to undertake the editing and compilation of ancient texts. Seyed Ali Mirafzali, in gathering the book *Khayyam's Quatrains in Ancient Sources* (Mirafzali, 1382 SH) and *The Quatrains of Afzal Kashani* (Mirafzali, 1404 AH); Milad Azimi, in an article titled "Two Ghazals from Naser Bejeh Shirazi in the Divan of Hafez Shirazi" (Azimi, 1395 SH, *Bukhara*, No. 111, pp. 366-419); and also Fritz Meier and, citing him, Mehdi Dehghan in editing and compiling *The Quatrains of Mahsati Ganjavi* (Dehghan, 1399 SH), have utilized the valuable data of this Anthology.

This research, using a descriptive-analytical method and based on library studies, investigates the poetic anthology FY587 in the Library of Istanbul University. The main focus of the analysis is the study of this anthology itself, and subsequently, analysis and comparison have been carried out by matching it with the version of *Rouzat al-Nāẓir wa Nuzhat al-Khāẓir*.

Conclusion

Based on the chapter divisions and initial structure of the "Anthology of Istanbul University" (No. FY587) and its correspondence with the version of *Rouzat al-Nāẓir wa Nuzhat al-Khāẓir*, and considering that almost all the poems contained within it (with few exceptions) are in Persian, this anthology can be regarded as the Persian section of *Rouzat al-Nāẓir wa Nuzhat al-Khāẓir*. Although there are differences between these two manuscripts, these discrepancies are not significant enough to overlook their integrated essence; in other words, the foundation of this manuscript is the same *Rouzat al-Nāẓir*, and it cannot be considered separate from this text. This manuscript contains missing sections, the absence of which is clearly observable in the lack of initial chapters. Although the manuscript lacks a colophon (scribal date) and its final chapter is unavailable, based on the invocatory phrases used by the scribe and its codicological characteristics, its date of transcription can be estimated to be approximately between 713 and 738 AH.

Keywords: Poetry Anthology (No. FY587), Istanbul University, *Rouzat al-Nāẓir wa Nuzhat al-Khāẓir*, Persian Poetry, Abd ol-Aziz Kashi.

مجموعه اشعار شماره ۵۸۷ دانشگاه استانبول (استنساخ از اشعار فارسی روضة الناظر و نزهة الخاطر در زمان حیات مؤلف)

مهدی دهقان^۱، امین یعقوبی (ماریف)^۲

۱. نویسنده مسئول، کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: dehgan2024@gmail.com

۲. دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران. رایانامه: amin.yaghubi1984@gmail.com

DOI: [10.22034/perlit.2025.69040.3850](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.69040.3850)

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	جنگ شعری شماره FY587، محفوظ در کتابخانه دانشگاه استانبول، گزیده‌ای از اشعار فارسی اثر عبدالعزیز کاشی، با عنوان روضة الناظر و نزهة الخاطر تشخیص داده شد. بررسی دقیق محتوای این جنگ، صحت این انتساب را تأیید می‌کند. اگرچه این نسخه در مواردی همچون تعداد ابیات و انتساب برخی اشعار، با نسخه اصلی روضة الناظر اختلاف دارد، اما اساس و ساختار آن کاملاً بر این کتاب استوار است، تا آنجا که فصل‌بندی و باب‌بندی‌های آن عیناً با اثر مذکور مطابقت دارد. برای این جنگ، تاریخ کتابت مشخصی (ترقیه) ثبت نشده، اما از آنجاکه در دوران حیات مؤلف استنساخ شده، می‌توان تاریخ تقریبی آن را به نیمه نخست سده هشتم هجری نسبت داد. ویژگی‌های رسم‌الخط نسخه نیز این تاریخ‌گذاری را تأیید می‌کند. در این جنگ، اشعار ۱۰۴ شاعر گردآوری شده که بیشترین تعداد ابیات به سعدی، کمال‌الدین اسماعیل، سنایی غزنوی و عبدالعزیز کاشی (مؤلف) اختصاص یافته است. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی کامل این جنگ و مطابقت آن با «روضه الناظر و نزهة الخاطر» می‌پردازد.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۱۶	
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۱۸	
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۲۹	
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۲۳	
کلیدواژه‌ها: مجموعه اشعار FY587، دانشگاه استانبول، روضة الناظر و نزهة الخاطر، اشعار فارسی، عبدالعزیز کاشی.	

استناد: دهقان، مهدی؛ یعقوبی، امین (۱۴۰۵). مجموعه اشعار شماره ۵۸۷ دانشگاه استانبول (استنساخ از اشعار فارسی روضة الناظر و نزهة الخاطر در زمان حیات

مؤلف). *زبان و ادب فارسی*، ۷۹ (۲۵۳)، ۸۷-۷۱. <http://doi.org/10.22034/perlit.2025.69040.3850>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

۱. مقدمه

سفینه‌های شعری از منابع ارزشمند ادبی به شمار می‌آیند که در تاریخ ادبیات فارسی تأثیر فراوانی داشته‌اند. این سفینه‌ها در معرفی شاعران ناشناخته، شناسایی اشعار نویافته، و تعیین حدود زمانی زندگی شاعران و نویسندگان، نقشی مؤثر ایفا می‌کنند. ازجمله امتیازات مهم دیگر آن‌ها، گردآوری گزیده‌ای نغز از اشعار شاعران معتبر در قالب باب‌های موضوعی منسجم است. بااین‌حال، این سفینه‌ها خالی از اشکال نیستند و بررسی و تحلیل آن‌ها مستلزم در نظرگیری جوانب متعددی است؛ مواردی همچون دقت در انتساب درست اشعار، تعیین حدود تاریخی سروده‌ها، تصحیح اشتباهات کتابتی (غلط‌نویسی) و مسائلی از این دست. ازاین‌رو، واکاوی و مذاقه در جنگ‌های شعری امری ضروری است تا از این رهگذر به نتایج سودمند ادبی و تاریخی دست یابیم.

یکی از مشهورترین و مهم‌ترین این سفینه‌ها، روضة‌الناظر و نزهة‌الخاطر عبدالعزیز کاشی است که تدوین آن حدوداً به اواخر سده هفتم و اوایل سده هشتم باز می‌گردد. این متن مشتمل بر اشعار عربی و فارسی شاعران تا پیش از سده هشتم است. جنگ شعری شماره FY587 محفوظ در کتابخانه دانشگاه استانبول، نسخه‌ای مستقل از اشعار فارسی روضة‌الناظر به شمار می‌رود. در این جنگ، به جز در مواردی معدود، تنها به ذکر اشعار فارسی شاعران اکتفا شده‌است. پژوهش حاضر در پی آن است تا با بررسی و مطابقت این جنگ با نسخه اصلی روضة‌الناظر و نزهة‌الخاطر، به یافته‌های سودمندی در این حوزه دست یابد.

۲. پیشینه تحقیق

نخستین بار فریتز مایر در کتاب «مهستی زیبا» از جنگ ۵۸۷ دانشگاه استانبول در تدوین رباعیات مهستی استفاده کرد. بعدها معین‌الدین محرابی (نک: محرابی، ۱۳۸۲) در کتاب مهستی گنج‌های و مهدی دهقان (نک: دهقان، ۱۳۹۹) در رباعیات مهستی دبیر گنجوی با استناد بر اثر مایر، رباعیات مهستی مندرج در این منبع را نقل کردند. میرافضلی در تدوین رباعیات افضل کاشانی ضمن استفاده از این منبع، آن را دستنویسی دیگر از روضة‌الناظر دانست: «دستنویس دیگری از روضة‌الناظر عبدالعزیز کاشانی در کتابخانه دانشگاه استانبول وجود دارد. (به شماره FY587) که فقط شامل اشعار فارسی این سفینه است.» (مرقی کاشانی، ۱۴۰۴: ۱۸۴). غیر از این اشارات کوتاه مطلب دیگری درباره این جنگ یافت نشد. اما پیرامون روضة‌الناظر و نزهة‌الخاطر، پژوهش‌های متعددی صورت گرفته‌است. یکی از این مطالعات، مقاله‌ای است با عنوان «باغ نظر و رامش دل: معرفی سفینه‌ای بی‌مانند از قرن هفتم» به قلم مهدی نوریان، غلامحسین شریفی و مرتضی رشیدی آشجودی که در آن، علاوه بر معرفی کلی این سفینه، به بررسی شاعران ناشناخته و تحلیل شماری از اشعار عربی موجود در آن پرداخته شده‌است (نک: نوریان و همکاران، ۱۳۸۶: ۳۷-۶۲).

اهمیت و اعتبار روضة‌الناظر و نزهة‌الخاطر تا بدان‌جاست که پژوهشگران نام‌آشنایی در حوزه ادبیات فارسی، با اتکا به آن به تصحیح و تدوین متون کهن همت گماشته‌اند. سید علی میرافضلی در گردآوری کتاب رباعیات خیام در منابع کهن (میرافضلی، ۱۳۸۲) و رباعیات افضل کاشانی (میرافضلی، ۱۴۰۴)، میلاد عظیمی در مقاله‌ای با عنوان «دو غزل از ناصر بجه شیرازی در دیوان حافظ شیرازی» (عظیمی، ۱۳۹۵، بخارا، شماره ۱۱۱، صص ۳۶۶-۴۱۹) و همچنین فریتز مایر و به نقل از او مهدی دهقان در تصحیح و تدوین رباعیات مهستی گنجوی (دهقان، ۱۳۹۹)، از داده‌های ارزشمند این سفینه بهره برده‌اند.

۳. روش تحقیق

این پژوهش با روش توصیفی، تحلیلی و بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای، به بررسی جنگ شعری FY587 در کتابخانه دانشگاه استانبول می‌پردازد. محور اصلی تحلیل، مطالعه خود این جنگ است و در ادامه، با مطابقت دادن آن با نسخه روضه‌الناظر و نزهة‌الخاطر تحلیل و مقایسه صورت خواهد گرفت.

۴. بحث و بررسی

پژوهش حاضر با اتکا به مجموعه اشعار شماره FY587 کتابخانه دانشگاه استانبول و با استناد به مطابقت در فصل‌بندی و محتوای اشعار، استدلال می‌کند که این نسخه دربردارنده اشعار فارسی روضه‌الناظر و نزهة‌الخاطر است. بر این اساس، می‌توان این دستنویس را نیز در زمره نسخه‌های مرتبط با روضه‌الناظر قلمداد کرد.

روضه‌الناظر و نزهة‌الخاطر یکی از مهم‌ترین و معتبرترین سفینه‌های ادبی سده هشتم هجری به شمار می‌رود که صاحب آن، عبدالعزیز کاشی است. یکی از نسخه‌های روضه‌الناظر و نزهة‌الخاطر در کتابخانه دانشگاه استانبول نگهداری می‌شود و شامل مجموعه‌ای از اشعار عربی و فارسی است. (کاشی، بی‌تا، شماره ۷۶۶ ف). نسخه‌ای دیگر از این اثر با عنوان «جنگ اشعار» در کتابخانه مرکزی تبریز تحت شماره ۳۰۴۷ موجود است (کاشی، بی‌تا، کتابخانه مرکزی تبریز، شماره ۳۰۴۷). نسخه‌ای دیگر با نام روضه‌الناظر و نزهة‌الخاطر تحت شماره ۴۰۱۹ در کتابخانه ایاصوفیه موجود است که به نظر می‌رسد خلاصه‌ای از اثر اصلی کاشی باشد. در این نسخه، گزیده‌ای از اشعار نسخه استانبول بدون ذکر نام شعرا گردآوری شده است (مؤلف نامعلوم، بی‌تا). فهرستگان نسخه‌های خطی ایران این نسخه را منتخبی از نسخه استانبول دانسته و آن را به عبدالعزیز کاشی نسبت می‌دهد (درایتی، ۱۳۹۰، ج ۱۷: ۲۴۲).

البته متنی دیگر با عنوانی نزدیک به نام روضه‌الناظر، نزهة‌الخاطر وجود دارد که با جنگ اشعار عبدالعزیز کاشی تفاوت دارد. این نسخه در کتابخانه ایاصوفیه تحت شماره ۴۰۲۰ نگهداری می‌شود و شامل مجموعه‌ای از حکایات در پانزده باب است که در میان آن‌ها اشعاری نیز نقل شده است (کاشی، ۸۸۱، شماره ۴۰۲۰). هرچند در فنخا، این اثر نیز به عبدالعزیز کاشی نسبت داده شده است (درایتی، ۱۳۹۰، ج ۱۷: ۲۴۲). در ادامه، ویژگی‌های نسخه موردنظر و همخوانی آن با نسخه اصلی روضه‌الناظر موردبررسی قرار می‌گیرد.

۴-۱. معرفی دستنویس مجموعه اشعار دانشگاه استانبول به شماره FY587

نسخه‌ای حاوی اشعار شاعران تا پیش از سده هشتم هجری، با شماره FY587 در کتابخانه دانشگاه استانبول نگهداری می‌شود. این نسخه در پایگاه اینترنتی کتابخانه، با عنوان مجموعه اشعار ثبت شده است. نسخه مذکور شامل ۱۸۱ صفحه است که تعداد سطور آن در هر صفحه متغیر می‌باشد. از نظر شرایط فیزیکی، نسخه کاملاً منظم و تمیز است و برگ‌های ابتدایی آن سالم بوده و آغاز کامل و بدون نقصی را ارائه می‌دهد. در صفحات نخست پیش از متن اصلی، اشعاری به خطوطی متفاوت با خطی غیر از کاتب اصلی و به

شکلی نامنظم افزوده شده که نشان می‌دهد مالکان بعدی در ثبت این ابیات دخیل بوده‌اند. باین‌حال، این اشعار پراکنده هیچ ارتباطی با محتوای جنگ اصلی ندارند. این مجموعه همانند روضة‌الناظر از سه قسم تشکیل شده است^۱:

القسم الاول: «فی المدایح و الافتخارات و الحکم و آلا داب و هو بابان». (نسخه FY587، بی‌تا: ۳ پ). باب اول از قسم اول مشتمل بر دوازده فصل و باب دوم این قسم سی و چهار فصل است. (همان: برگ ۴ تا ۵ پ).

القسم الثاني: «فیما يتعلق بالمکاتبات و یحتاج البها فی المحاورات و مخاطبات و هو ثلثة و عشرون باباً». (همان: برگ ۵ پ). شیوة باب‌بندی این قسم بدین گونه است: باب اول دو فصل، باب دوم سه فصل، باب چهارم و پنجم بدون فصل، باب ششم سه فصل، باب هفتم چهار فصل، باب هشتم بدون فصل، باب نهم پنج فصل، باب دهم تا سیزدهم بدون فصل، باب چهاردهم چهار فصل، باب پانزدهم بدون فصل، باب شانزدهم سه فصل، باب هفدهم دو فصل، باب هجدهم تا بیستم بدون فصل، باب بیست و یکم دو فصل و باب‌های بیست و دوم و بیست و سوم بدون فصل. (نک: همان: ۵ پ تا ۶ پ).

القسم الثالث: «فی المتفرقات و هو تسعة ابواب». (همان: ۶ پ). باب‌بندی این قسم بدین گونه است: باب اول و دوم بدون فصل، باب سوم سه فصل، باب چهارم یازده فصل، باب پنجم بدون فصل، باب ششم دو فصل، باب هفتم، هشتم و نهم نیز بدون فصل. در میانه‌های نسخه، در چند موضع، برگ‌هایی مفقود شده که این امر از طریق مطالعه رکابه‌های باقی‌مانده و بررسی محتوایی متن و نیز فصل‌بندی‌هایی که در مقدمه متن ذکر شده، قابل تشخیص است. همچنین، پایان نسخه دچار افتادگی است و به همین دلیل، هیچ ترقیمه‌ای از آن بر جای نمانده است. نسخه به‌طور کلی مشتمل بر ۴۹۰۸ بیت از ۱۳۴ شاعر است. در این نسخه، زیاده‌ترین اشعار متعلق به شاعرانی چون سعدی (۵۷۰ بیت)، کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی (۵۰۸ بیت)، سنایی غزنوی (۲۵۹ بیت) و انوری ابیوردی (۲۵۸ بیت) است. در مقابل، شاعرانی مانند عنصری، معزی، قوامی و.. کمترین تعداد شعر (۱ بیت) را به خود اختصاص داده‌اند. همچنین در این دستنویس، زیر عنوان‌هایی نظیر «لغیره»، «آخر»، «لاخر»، «فرد»، «قطعه»، «مثنوی»، «رباعیه» و «بیتان»، اشعاری ثبت شده که در برخی موارد با رجوع به دیوان‌های شاعران می‌توان صاحبان آن‌ها را شناسایی کرد.

۴-۱-۱. حدود تاریخی کتابت متن

اگرچه نسخه موردنظر تاریخ کتابت (ترقیمه) ندارد، می‌توان با در نظر گرفتن شواهدی، حدود زمانی کتابت آن را تخمین زد. در این نسخه، اشعار ۱۳۴ شاعر گردآوری شده که برای اغلب آنان عبارت «رحمة الله تعالی» به کار رفته است. این امر حاکی از آن است که این شاعران در زمان کتابت نسخه در قید حیات نبوده‌اند. متأخرترین تاریخ وفات این شاعران، مربوط به همام تبریزی است که در سال ۷۱۳ هجری درگذشته است. (نک: سمرقندی، ۱۳۱۸: ۲۱۹). بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که کتابت نسخه پس از این تاریخ انجام شده است. در مقابل، برای برخی دیگر از شاعران از جمله عبدالعزیز کاشی (مؤلف متن) و شمس درود از عبارات دعایی دیگری مانند «دام ظلّه» و «زید فضلّه» استفاده شده که نشان می‌دهد آنان در زمان کتابت زنده بوده‌اند. ابوالمجد تبریزی که به سال ۷۲۳ قمری در سفینه تبریز نسخه‌ای از رساله قلمیه تألیف عبدالعزیز کاشی را کتابت کرده، از وی با جمله دعایی یاد می‌کند. (تبریزی، ۷۲۳: ۷۱۶). در نسخه دیگری از رساله قلمیه به سال ۷۵۶ کاتب از مؤلف رساله عبدالعزیز کاشی با عبارت رحمة الله یاد

۱. همین قسم‌بندی و باب‌بندی نیز در مقدمه روضة‌الناظر و نزهة‌الخاطر ذکر شده است: «القسم الاول: فی المدایح و الافتخارات [الباب الاول] و هو اثنا عشر فصل... الباب الثاني من القسم الاول فی الحکم و الآداب و هو اربعة و ثلثون فصلاً. القسم الثاني: فیما يتعلق بالمکاتبات و یحتاج البها فی المحاورات و مخاطبات و المراسلات و هو ثلثة و عشرون باباً. القسم الثالث: فی المتفرقات و هو تسعة ابواب» (کاشی، بی‌تا: ۳ر).

کرده‌است. (عمادی حائری، ۱۳۸۴: ۳۸۴) لذا می‌توان با قطعیت گفت کتابت این نسخه در نیمه اول سده هشتم صورت گرفته‌است. از طرف دیگر با توجه به اینکه سال وفات شمس درود بر اساس منابع ۷۳۸ هجری ذکر شده‌است (نک: ایمانی، ۱۴۰۰: ۴۷). می‌توان سال کتابت نسخه را پیش از ۷۳۸ حدس زد. بر این اساس، می‌توان محدوده زمانی کتابت نسخه را بین سال‌های ۷۱۳ (سال وفات همام تبریزی) و ۷۳۸ (سال وفات شمس درود) در نظر گرفت. افزون بر این، شیوه رسم الخط به‌کاررفته در نسخه نیز همخوانی کامل با همین بازه تاریخی دارد. ذیلاً در ارتباط با رسم الخط این متن و مختصات آن توضیحاتی ارائه می‌شود.

۴-۱-۲. رسم الخط نسخه

مختصات رسم الخط نسخه، نشان از حدود تاریخی سده‌های هفتم و هشتم دارد. پیش از بررسی جزئیات رسم الخطی، ذکر این نکته ضروری است که در تمامی ابیات مورداشاره، شیوه نگارش، متعهد به متن اصلی بوده و هیچ تغییری در آن ایجاد نشده‌است. بنابراین، در همه شاهد مثال‌های ذیل، ممکن است مختصات مشترکی در کتابت دیگر کلمات نیز وجود داشته باشد.

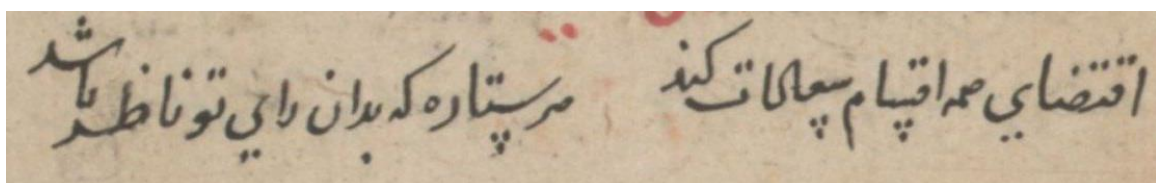
کتابت دوگانه «که» و «چه»: اگرچه بخش اعظم و غالب کتابت این کلمات همراه با «ها» است (نک: برگ ۱۸ پ و ۲۵ ر)، اما در مواردی نیز بدون حرف «ها» نوشته شده‌است. (نک: ۵۵ ر و ۶۸ پ).

پیوسته‌نویسی کلمات مختوم به «ها»: در سرتاسر متن، در تمامی مواضعی که واژه‌های مختوم به «ه» غیرملفوظ (مثل «صحیفه») آمده‌اند، نشانه جمع «ها» به صورت پیوسته (مانند «صحیفها») کتابت شده‌است. (نک: برگ ۱۷ ر).

پیوسته‌نویسی حرف چه به کلمه بعد: در مواضعی حرف چه به واژه بعد متصل است. (نک: ۳۲ و ۷۰ پ).

کتابت حرف سین با سه نقطه زیر: از مختصات رسم الخطی سده‌های ششم تا هشتم است: «در اسلوب نگارش دوره دوم گفتیم که کاتبان برای ممتاز گردانیدن برخی از حروف مانند «د، ر، س» از گذاردن نقطه استفاده می‌کرده‌اند و آن حرف‌ها را به صورت‌های «د، ر، س» [با نقطه و یا سه نقطه در زیر این حروف] می‌نویسیدند.» (مایل هروی، ۱۴۰۲: ص ۱۵۷). در نسخه موردپژوهش، این مسئله در مورد حرف سین در بسیاری از مواضع رعایت شده‌است:

اقتضای همه اقسام سعادات کند هر ستاره که بدان رای تو ناظر باشد
(نسخه شماره FY587، بی‌تا. برگ ۲۷ ر)



«نسخه شماره FY587، بی‌تا: تصویر برگ ۲۷ ر»

رعایت ذال معجم: قاعده ذال معجم به پیش از سده هشتم برمی‌گردد. (نک: مایل هروی، ۱۴۰۲: ۱۵۷). در این متن نیز در بعضی از موارد ذال معجم رعایت شده‌است:

ای خداوندی که از رای جهان‌آرای تست روی خور گیتی فروز و چهره مه مستتیر
(نسخه شماره FY587، بی‌تا. برگ ۳۶ پ)

کتابت حرف ژ با سه نقطه: در این نسخه، حرف «ژ» در تمامی موارد کاربرد، با سه نقطه کتابت شده‌است:

در ضمیر لطف‌ت ار دفع مکاره بگذرد چشمه حیوان بدید آید ز نیش اژدها
(همان: برگ ۳۲ پ)

کتابت «ای» به صورت ء: در متن نسخه در تمامی مواضع «ی» و «ای»، به صورت «ء» به کار رفته است:
چه خوش گفت خرمهره در گلی جـو برداشتش پـر طمع جاهلی
(همان: برگ ۶۳ پ)

۴-۲. برگ‌های مفقودی نسخه FY587 استانبول

شواهد موجود در نسخه استانبول حاکی از آن است که برخی از برگ‌های این نسخه از بین رفته‌اند. علاوه بر پایان ناقص نسخه، در میانه‌های آن نیز با افتادگی برگ‌هایی مواجهیم. این افتادگی‌ها را هم از طریق نشانه‌های نسخه‌شناسی مانند رکابه‌ها و هم از طریق ساختار فصل‌بندی و باب‌بندی‌های متن می‌توان تشخیص داد. همچنین برای تعیین میزان و محتوای برگ‌های مفقود شده می‌توان به نسخه روضه‌الناظر مراجعه و آن‌ها را روشن کرد.

۴-۲-۱. فقدان برگ‌های الفصل الثانی تا الخامس (الباب الثانی) نسخه شماره FY587

«برگ ۴۴ ر» با «برگ ۴۴ پ» از نظر شماره (رکابه) متفاوت است. با مراجعه به برگ‌های قبل و بعد درمی‌یابیم که آخرین فصل پیش از «برگ ۴۴ ر»، «الفصل الاول از الباب الثانی» بوده و نزدیک‌ترین فصل پس از «برگ ۴۴ پ»، «الفصل الخامس» است. بنابراین، در این میان، سه فصل به‌طور کامل از نسخه افتاده‌اند و دو فصل نیز با نقص‌هایی مواجه هستند. مراجعه به روضه‌الناظر و نزهة‌الخاطر (نک: روضه‌الناظر، بی‌تا: ۷۲ ر تا ۷۴ ر) نشان می‌دهد که در بخش‌های مفقوده، اشعار فارسی شاعران زیر وجود داشته‌است:

الفصل الاول: بیت بعدی (لغیره) از برگ ۴۴ ر: یا مگو آن کجا نخواهی کرد / یا بکن آن کجا همی‌گویی (نک: کاشی، بی‌تا: ۷۲ ر). همچنین اشعاری از: سعدی (۳ بیت)، فردوسی (۳ بیت) و یک بیت مفرد.

الفصل الثانی: فردوسی (۵ بیت)، عبدالعزیز کاشی (۲ بیت)، سعدی (۲۵ بیت)، جمال‌الدین عبدالرزاق (۱۴ بیت)، ابن‌سینا (۲ بیت)، ظهیر (۲ بیت)، خواجه وجیه‌الدین جوینی (۲ بیت)، انوری (۲ بیت)، کامل نظری (۲ بیت) و ۴ بیت تحت عناوین «آخر» و «مفرد».

الفصل الثالث: کمال (۷ بیت)، ظهیر (۱ بیت)، اومانی (۳ بیت)، همام تبریزی (۱ بیت)، انوری (۵ بیت)، فردوسی (۵ بیت)، مسعود سعد (۲ بیت)، صاحب شمس‌الدین جوینی (۲ بیت)، خاقانی (۳ بیت)، خواجه هارون (۲ بیت)، محمد عبدالرزاق (۷ بیت)، صدر شنوبی (۳ بیت)، سنایی (۲ بیت)، سعدی (۱ بیت) و ۱۰ بیت تحت عناوین «غیره»، «آخر» و «فرد».

الفصل الرابع: اومانی (۴ بیت)، سنایی (۴ بیت)، سعدی (۲ بیت)، فردوسی (۳ بیت)، کمال (۳ بیت)، خواجه افضل کاشی (۲ بیت)، همام (۱ بیت) و ۲ بیت تحت عنوان «آخر».

۴-۲-۲. فقدان فصل‌های الخامس تا التاسع (الباب الثانی) نسخه شماره FY587

در برگ «۴۵ ر» نسخه FY587 علاوه بر اینکه رکابه آن با آغاز برگ بعدی همخوانی ندارد، شعر نوشته‌شده روی آن نیز ناقص مانده‌است.

بیت‌های پایانی «برگ ۴۵ ر» چنین است:

اگر محول حال جهانیان نه قضاست
بلی قضاست به هر نیک و بد عنان کش خلق

چرا مجاری احوال برخلاف رضاست
بدان دلیل که تدبیرها جمله خطاست

(نسخه شماره FY587، بی تا. برگ ۴۵ ر).

در بخش رکابه، «هزار نقش» ذکر شده و این با آغاز صفحه بعد در اختلاف است. بررسی برگ‌های قبل و بعد، این فقدان را آشکار می‌کند. در برگ ۴۳ ر «الفصل الخامس» آغاز می‌شود، اما فصل بعدی موجود در نسخه، «الفصل العاشر» است. بنابراین، در این فاصله، قسمت‌هایی از فصل پنجم تا نهم مفقود شده‌اند. رجوع به نسخه روضه‌الناظر این مسئله را روشن‌تر می‌کند. در این نسخه، از برگ ۷۹ پ (که در آن شعر انوری ذکر شده) تا برگ ۹۰ ر، اشعار فراوانی از شاعران مختلف آمده‌است که در نسخه استانبول موجود نیست.

تعداد اشعاری که ضمن برگ‌های مفقود این بخش از نسخه از بین رفته و می‌توان آن‌ها را از روضه‌الناظر و نزهة‌الخاطر بازیافت به شرح زیر است:

الفصل الخامس، علاوه بر اشعار عربی، این ابیات در نسخه استانبول وجود ندارند: سعدی (۹ بیت)، سنایی (۳ بیت)، فردوسی (۳ بیت)، و همچنین سه بیت تحت عنوان‌های «فرد» و «آخر».

الفصل السادس: سنایی (۱۱ بیت)، عراقی (۲ بیت)، سعدی (۱۱ بیت)، مجیر بیلقانی (۵ بیت)، فردوسی (۳ بیت)، خاقانی (۳ بیت)، مهستی (۳ بیت)، صاحب شمس‌الدین جوینی (۷ بیت)، یک رباعی و ۱۲ بیت در بخش‌های «فرد»، «آخر» و غیره.

الفصل السابع: انوری (۱۱ بیت)، سعدی (۱۷ بیت)، سنایی (۲ بیت)، کمال (۷ بیت)، محمود کاشی (۲ بیت)، مجیر بیلقانی (۴ بیت)، خاقانی (۱ بیت)، فردوسی (۱ بیت)، ۴ رباعی و ۲۱ بیت در بخش‌های «لغیره»، «فرد» و «آخر».

همچنین در آغاز فصل هشتم، دو بیت از انوری ذکر نشده‌است.

۴-۲-۳. فقدان فصل‌های العشرون تا الرابع و العشرون نسخه شماره FY587

«برگ ۶۵ ر» نسخه با این بیت سعدی (از فصل التاسع العشر) تمام می‌شود:

دیو اگر صومعه‌داری کند اندر ملکوت
همچو ابلیس همان طینت ماضی دارد

(نسخه شماره FY587، بی تا برگ ۶۵ ر)

در برگ بعد، بیت مکمل سعدی وجود ندارد و صفحه با عنوان «الفصل الرابع و العشرون» آغاز می‌شود. علاوه بر ناقص بودن رُکابه نسخه و ابیات سعدی، ساختار فصل‌بندی ابتدای نسخه نیز نشان می‌دهد که در این بخش هم، برگ‌ها و فصل‌هایی از این نسخه مفقود شده‌اند.

بر اساس باب‌بندی مندرج در ابتدای نسخه، بخش‌هایی از فصول نوزدهم (التاسع عشر)، بیستم (العشرون)، بیست‌ویکم (الحادی و العشرون)، بیست‌ودوم (الثانی و العشرون) و بیست‌وسوم (الثالث و العشرون) به‌طور کامل مفقود شده‌اند. مقایسه متن این نسخه با نسخه روضه‌الناظر و نزهة‌الخاطر نشان می‌دهد که تعداد ابیات ازدست‌رفته در این نسخه به شرح زیر است:

الفصل التاسع عشر: سعدی (۱ بیت)، سنایی (۲ بیت).

الفصل العشرين: سنایی (۶ بیت)، فردوسی (۶ بیت)، سعدی (۱۵ بیت)، قمری (۱ بیت)، نزاری (۱ بیت)، عبدالرزاق کاشی (۶ بیت)، اومانی (۳ بیت)، سید محمود گلستانه (۱ بیت) و ۱۲ بیت در ذیل عناوینی چون فرد، آخر، غیره و بیت.

الفصل الحادی و العشرين: این فصل در روضه‌الناظر نیز ذکر نشده است.

الفصل الثاني و العشرون: ناصر خسرو (۲ بیت)، عبدالعزیز کاشی (۳ بیت)، خواجه نصیرالدین طوسی (۱ بیت)، نظام کاشی (۲ بیت)، سعدی (۲ بیت) و ۳ بیت مفرد.

الفصل الثالث و العشرون: سعدی (۱۲ بیت)، سنایی (۵ بیت)، عزالدین محمود کاشی (۵ بیت) و ۱۲ بیت در ذیل عنوان غیره.

۴-۲-۴. فقدان باب‌های سوم تا فصل چهارم باب هفتم از قسم دوم

از فصل الحادی عشر باب سوم از قسم دوم، تا فصل چهارم باب هفتم همین قسم، با برگ‌های مفقودی مواجهیم. یعنی باب چهارم، پنجم و ششم را به طور کلی نداریم و بخشی از فصل هفتم نیز ناقص است. (نک: نسخه شماره FY587، بی تا: ۱۰۲ پ تا ۱۰۰ ر). مطابقت متن با روضه‌الناظر و نزهة‌الخاطر نشان می‌دهد که تعداد ابیات از دست رفته در این نسخه به شرح زیر است:

فصل الحادی عشر: سنایی (۸ بیت)، کمال الدین اسماعیل (۲ بیت)، سعدی (۱ بیت).

الباب الرابع: کمال (۲۶ بیت)، عراقی (۲ بیت)، فرد (۱۱ بیت)، محمد عبدالرزاق (۱۲ بیت)، عماد همدانی (۳ بیت)، آخر (۹ بیت)، سعدی (۱۶ بیت)، سنایی (۲ بیت)، سعد نظری (۲ بیت)، ظهیر (۲ بیت)، سعد بها (۴ بیت)، غیره (۱۴ بیت)، مجیر (۴ بیت)، جبلی (۲ بیت)، قمری (۲ بیت)، مثنوی (۲ بیت)، انوری (۱ بیت)، همام (۴ بیت)، اومانی (۴ بیت)، شیخ شهاب الدین سهروردی (۲ بیت)، کمال الدین حسن (۵ بیت)، مؤلف (۱۸ بیت)، صائن شیرازی (۴ بیت)، فردوسی (۴ بیت)، شیخ ارسلان کاشی (۲ بیت)، عراقی (۱ بیت)، خواجه افضل (۲ بیت)، رباعیه (۶ بیت)، بیتان (۲ بیت)، اسعدی (۱ بیت)

الباب الخامس: رشید و طواط (۴ بیت)، ترجمه (۲ بیت از کثیر)، سعدی (۳۱ بیت)، ظهیر فاریابی (۹ بیت)، غیره (۱۹ بیت)، رباعیه (۴ بیت)، اخسیکتی (۴ بیت)، محمد عبدالرزاق (۷ بیت)، سنایی (۳ بیت)، فرد (۵ بیت)، عراقی (۶ بیت)، نجیب‌الدین جربادقانی (۱۳ بیت)، مجیر بیلقانی (۸ بیت)، مجد همگر (۲ بیت)، بدیع خاتمی (۲ بیت)، آخر (۳ بیت)، و طواط (۱ بیت)، قاضی کاشان (۴ بیت)، حکیم فلکی (۳ بیت)، انوری (۱ بیت)، کمال (۲ بیت)، عبدالواسع جبلی (۴ بیت)

الباب السادس فصل الاول: کمال (۳ بیت)، انوری (۱۱ بیت)، فرد (۴ بیت)، بدون عنوان (۲ بیت)، سعدی (۲ بیت)، آخر (۱ بیت)، سراج قمری (۳ بیت)، مؤلف (۶ بیت)، کمال الدین اسمعیل (۱ بیت)، حمید نجاتی (۲ بیت)

الفصل الثاني: امیرمعزی (۲ بیت)، رباعیه (۴ بیت)، انوری (۲ بیت)، کمال (۸ بیت)، تاج جامی (۱ بیت)، عراقی (۲ بیت)، سعدی (۴ بیت)، فرد (۲ بیت)، غیره (۶ بیت)، جربادقانی (۲ بیت)، محمد عبدالرزاق (۶ بیت)

الفصل الثالث: مؤلف (۲ بیت)

الباب السابع فصل الاول: رباعیه (۲ بیت)

الفصل الثاني: اثیرالدین اومانی (۱۱ بیت)، جمال خجندی (۱۰ بیت)، کمال (۴ بیت)، قاضی اصفهان (۲ بیت)، مهستی (۲ بیت)، رباعیه (۲ بیت)، جربادقانی (۵ بیت)، غیره (۲ بیت)، صاحب شمس الدین (۲ بیت)، فرد (۱ بیت)

الفصل الثالث: سنایی (۳ بیت)

الفصل الرابع: شیخ سعدی (۱۳ بیت)، جربادقانی (۹ بیت)، خاقانی (۹ بیت)، اخسیکتی (۳ بیت)، همام الدین تبریزی (۴ بیت)، سعد نظری (۴ بیت)، غیره (۱۰ بیت)، کمال الدین اسماعیل (۹ بیت)، فرد (۶ بیت)، رباعیه (۲ بیت)، سنایی (۲ بیت)، خواجه افضل (۲ بیت)، آخر (۱ بیت)، شیخ فخرالدین عراقی (۶ بیت)، صاحب شمس الدین (۲ بیت)، مجیرالدین بیلقانی (۲ بیت)، قاضی نظام الدین کاشی (۷ بیت)، انوری (۴ بیت).

۴-۲-۵. فقدان فصل اول از باب نهم قسم دوم

مطابقت متن نسخه و فهرست ابتدایی آن، حاکی از مفقود شدن فصل نخست از باب نهم قسم دوم است. در این بخش ضمن مطابقت نسخه با متن روضة الناظر، ابیات از دست رفته به شرح ذیل است:

الباب التاسع: سعدی (۶ بیت)، معزی (۲ بیت)، معزی (۱ بیت)، اخسیکتی (۲ بیت)، غیره (۴ بیت)، کمال (۴ بیت)، مؤلف (۱ بیت)، جربادقانی (۲ بیت)، ابن رضی بابا (۳ بیت)، آخر (۱ بیت).

۴-۲-۶. فقدان الباب التاسع از قسم سوم

باب نهم قسم سوم نیز به تمامی در نسخه وجود ندارد.

الباب التاسع فی المتفرقات: سنایی (۱۳ بیت)، آخر (۲۱ بیت)، ظهیر (۳ بیت)، ازرقی (۵ بیت)، کمال (۱۴ بیت)، غیره (۱۹ بیت)، فرد (۳۱ بیت)، محمود کاشی (۲ بیت)، فردوسی (۴ بیت)، سعدی (۴۸ بیت)، قمری (۴ بیت)، اومانی (۱ بیت)، خاقانی (۵ بیت)، معزی (۲ بیت)، شیخ ابوسعید ابی الخیر (۲ بیت)، رباعیه (۱۰ بیت)، عین القضاة (۲ بیت)، قطعه (۳ بیت)، نوررصدی (۲ بیت)، مؤلف (۴ بیت)، انوری (۵ بیت)، عراقی (۴ بیت)، بیتین (۲ بیت)، کمال الدین عبالرزاق کاشی (۱ بیت)، محمود کاشی (۴ بیت)، مجد همگر (۲ بیت)، جمال الدین محمدبن عبدالرزاق (۵ بیت)، اخسیکتی (۲ بیت)، خواجه افضل الدین کاشی (۴ بیت)، نعیمی (۲ بیت)، شیخ اوحد کرمانی (۲ بیت)، زین نسوی (۲ بیت)، عماد اشرف (۳ بیت)، سلطان خوارزمشاه (۲ بیت)، ظهیرالدین فاریابی (۱۸ بیت)، فردوسی (۲ بیت)، جبلی (۱ بیت)، همامی (۲ بیت)، کمال زنجانی (۴ بیت)، صابن-الدین ابی بکر شیرازی (۳ بیت).

در پایان این مبحث ذکر این نکته نیز ضروری است که در برگ ۱۲۷ ر برای فصل دوم از باب هفتم، تنها عنوان ذکر شده و شعری برای آن نیامده است. در برگ ۱۷۰ پ نیز برای فصل هشتم از باب چهارم فقط عنوان آمده و شعری ذکر نشده است.

۴-۳. اختلافات نسخه FY587 با روضة الناظر و نزهة الخاطر

با توجه به شواهدی از قبیل: فصل بندی ها، ترتیب و توالی اشعار، و همچنین ذکر اشعار عبدالعزیز کاشی تحت عنوان «للمؤلف»، می توان نتیجه گرفت که نسخه FY587 در واقع بخش اشعار فارسی روضة الناظر و نزهة الخاطر است. با این حال، در برخی بخش ها و مواضع، اختلافاتی میان این دو نسخه مشاهده می شود؛ از جمله: انتساب های متفاوت اشعار به نام شاعران مختلف، و نیز کاستی ها و افزونی هایی در مقایسه با یکدیگر. این اختلافات به حدی نیست که بتوان آن دو را متونی کاملاً مجزا در نظر گرفت. با این حال، بررسی دقیق و نظام مند این تفاوت ها می تواند به تکمیل اطلاعات و دستیابی به برداشتی صحیح تر کمک کند. در ادامه، نمونه هایی از این اختلافات ارائه می شود.

۴-۳-۱. انتساب‌های مغشوش

نسخه FY587 در مواردی انتساب‌های اشتباهی دارد که نشان از اشتباه کاتب بوده است. در «برگ ۵۷ ر» شعر زیر به نام خیام آمده است:

صـبـوری پـیشـه کـن آنـگـه طـریـقت	خـمـوشـی پـیشـه کـن آنـگـه حـقیـقت
نـخـسـت انـدیشـه کـن آنـگـه سـخـن گـو	بـسی پـرسـیدن و گـفـتن مـکـن خـو
چـو کـاری بـی فـضـول مـن بـرآید	مـرا در وی سـخـن گـفـتن نـشـاید
و گـر بـیـنـم کـه نـایـنـا و چـاهـسـت	اگـر خـامـوش بـنـشـیـم گـناـهـسـت
کـسی بـا تـو سـخـن گـوید بـراندیش	مـگـو کـین را شـنیدـسـتم مـن از پـیش
مـکـن عـیـب و مـده بیهـوده دـشـنام	کـه در حـیـرت فـرومـانی سـرآنـجـام
مـیـفـکن در سـخـن کـس را بـخـواری!	خـودافـکن بـاش اگـر اسـتادکـاری

(نسخه FY587، بی تا: ۵۷ ر و پ)

نکته مهم این که در متن روضةالناظر این ابیات به نام سعدی آمده است. (نک: کاشی، بی تا: ۹۵ پ) و نکته مهم تر این که این ابیات به صورت پراکنده، در «المقالة الحادية والعشرون اسرارنامه» عطار ذکر شده (نک: عطار نیشابوری، ۱۳۶۱: ۱۷۹ تا ۱۷۱) و نه از خیام است، نه از سعدی. نگارندگان این پژوهش ابیات موردنظر را در کلیات سعدی نیافتند و تنها یک بیت (بیت چهارم) از این مثنوی ضمن حکایتی در گلستان آمده است.

نیز در موردی دیگر در «برگ ۷۲ پ» نسخه FY587 دو بیت به نام فردوسی آمده است:

چـنـین گـفـت شـاه جـهـان کـیـقـبـاد	کـه نـفـرین بـد بـر زـن نـیک بـاد
اگـر نـیک بـودی زـن و رای زـن	زـنـان را مـزن نـام بـودی نـه زـن

(نسخه FY587، بی تا: ۷۲ پ)

این ابیات به علاوه یک بیت دیگر در نسخه روضةالناظر و نزهةالخواطر به نام سعدی است. (نک: کاشی، بی تا: ۱۱۰ ر) درحالی که این ابیات نه از سعدی است و نه فردوسی. این ابیات به طور آمیخته در برزنامه یعقوب بن عطاء آمده که نسبت به این متن مقدم است. (نک: ۱۳۸۲: ۱۳۱). نویسندگان مقاله «بررسی صحت و سقم چند انتساب در روضةالناظر و نزهةالخواطر» در ارتباط با انتساب این ابیات برآنند که ابیات از یعقوب بن عطاست. (نک: یعقوبی و دهقان، ۱۴۰۳: ۱۲۴).

۴-۳-۲. اشتباه در ضبط ابیات در نسخه FY587

با توجه به غلط‌های املائی و وزنی موجود در اشعار و نیز انتساب‌های نادرست مشاهده شده در نسخه، که نمونه‌هایی از آن پیشتر ذکر شد، به نظر می‌رسد کاتب این اثر، آشنایی چندانی با شعر و ادبیات نداشته است. در طول متن، با اشتباهات املائی متعددی روبرو می‌شویم، از جمله: «تن (به جای «وطن»» (برگ ۵۴ ر)، «برخواست» (برگ ۳۱ ر)، «حرس (به جای «حرص»» (برگ ۳۲ پ).

علاوه بر این، در ضبط برخی از ابیات، ناموزونی‌های آشکاری دیده می‌شود که احتمالاً ناشی از بی اطلاعی کاتب از وزن عروضی و ویژگی‌های سبکی شعر فارسی است. این موارد همگی مؤید آن است که کاتب بیشتر به عنوان یک رونویسنده عمل کرده و احاطه کافی به محتوای ادبی متن نداشته است. نمونه‌هایی ذیلاً ذکر می‌شود:

در مرد چو بد نظر کنی، زن بینی
حق باطل و نیکوخواه زن بینی
(نسخه FY587، بی تا: ۶۲ پ)

وزن بیت نیکوخواه را برنمی تابد و به نظر نیک خواه است. در روضة الناظر و نزهة الخاطر نیز نیک خواه آمده است.
و یا در نمونه ای دیگر در این نسخه آمده است:

به پیری رسیدم در اقصای یونان
بدو گفتم ای آنکه چون عقل و هوشی
ز مردم چه بهتر بهر حال گفتا
خموشی و خموشی و خموشی
(نسخه FY587، بی تا: برگ ۵۷ ر)

وزن بیت فعلولن است؛ مقارب مثنی سالم. با این توصیف وزن مصراع پایانی با سه خموشی و حضور «واو» عطف، نادرست است. این مصراع همان گونه که در روضة الناظر و نزهة الخاطر آمده باید چهار «خموشی» بدون «واو» داشته باشد تا در وزن بگنجد.
(نک: کاشی، بی تا: ۹۵ پ).

۴-۳-۳. اشعار اضافه بر متن روضة الناظر

با وجود کامل تر و جامع تر بودن متن روضة الناظر در مقایسه با نسخه فارسی FY587 در این نسخه اشعاری وجود دارد که در روضة الناظر یافت نمی شود. برای نمونه، در «برگ ۱۶۱ پ» رباعی ای از مهستی گنجوی نقل شده که در نسخه روضة الناظر ثبت نشده است. این امر نشان می دهد که نسخه FY587 در برخی موارد حاوی مطالبی افزون بر متن اصلی است و می تواند به عنوان منبعی مکمل در پژوهش های متنی مورد توجه قرار گیرد. رباعی ذیل نقل می شود:

آن کآتش عشق در دل ما افکند
در آب نظر بر رخ زیبا افکند
بند سر زلف خویش آشفته بدید
پنداشت که کار ماست در پا افکند
(نسخه FY587، بی تا: ۱۶۱ پ)

۵. نتیجه گیری

با توجه به باب بندی و فصل بندی های ابتدایی «جنگ دانشگاه استانبول» (شماره FY587) و نیز مطابقت آن با نسخه روضة الناظر و نزهة الخاطر، و با عنایت به اینکه تقریباً تمامی اشعار موجود در آن (به استثنای یکی دو مورد) به زبان فارسی است، می توان این جنگ را بخش فارسی روضة الناظر و نزهة الخاطر به شمار آورد. اگرچه میان این دو نسخه تفاوت هایی وجود دارد، اما این اختلافات به حدی نیست که بتوان ماهیت یکپارچه آن ها را نادیده گرفت. به عبارت دیگر، اساس این نسخه همان روضة الناظر است و نمی توان آن را جدا از آن تصور کرد. این نسخه دارای بخش هایی مفقوده است که فقدان آن را می توان به وضوح در نبود فصل بندی های ابتدایی مشاهده کرد. هرچند نسخه فاقد ترقیمه (تاریخ کتابت) است و فصل پایانی آن نیز در دسترس نیست، اما با توجه به جملات دعایی به کاررفته توسط کاتب و همچنین ویژگی های نسخه شناختی، می توان تاریخ کتابت آن را حدوداً بین سال های ۷۱۳ تا ۷۳۸ هجری قمری تخمین زد.

منابع

- ایمانی، بهروز. (۱۴۰۰). «سروده‌های نویافته پارسی در بیاض قطب قلندر کرمانی»، آینه پژوهش، سال سی و دوم شماره چهارم، ص ۳۱-۵۶.
- تبریزی، ابوالمجد. (۷۲۳ق). سفینه تبریز، دست‌نویس شماره ۱۴۵۹۰ کتابخانه مجلس شورای اسلامی. [نسخه خطی].
- درایتی، مصطفی. (۱۳۹۰). فهرستگان نسخه‌های خطی ایران (فنخا)، تهران، سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران، جلد هفدهم.
- دهقان، مهدی. (۱۳۹۹). بررسی و نقد اصالت رباعیات منسوب به مهستی گنجوی و تعیین صورت نهایی آن‌ها بر پایه منابع کهن، استاد راهنما دکتر محمدعلی موسی‌زاده، دانشگاه تبریز. [پایان‌نامه].
- سمرقندی، امیر دلتشاه. (۱۳۱۸). تذکرة الشعراء به سعی و اهتمام ادوارد براون، لیدن، مطبعه بریل.
- کاشی، عبدالعزیز. (بی‌تا). روضة الناظر و نزهة الخاطر، نسخه شماره ۷۶۶ف، دانشگاه استانبول. [نسخه خطی].
- کاشی، عبدالعزیز. (بی‌تا). جنگ اشعار، دست‌نویس شماره ۳۰۴۷، کتابخانه مرکزی تبریز. [نسخه خطی].
- کاشی، عبدالعزیز. (بی‌تا). مجموعه اشعار، دست‌نویس شماره FY587، کتابخانه دانشگاه استانبول. [نسخه خطی].
- کاشی، عبدالعزیز. (بی‌تا). روضة الناظر و نزهة الخاطر، دست‌نویس به شماره ۴۰۱۹، کتابخانه ایاصوفیه. [نسخه خطی].
- عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۶۱). اسرارنامه، با تصحیح سیدصادق گوهرین، تهران: زوار.
- عطاءبن یعقوب، خواجه عمید. (۱۳۸۲). برزنامه، به اهتمام سیدمحمد دبیرسیاقی، انتشارات دانشگاه تهران.
- عظیمی، میلاد. (۱۳۹۵). «آویزه‌ها(۳۳)، دو غزل از ناصر بجه شیرازی در دیوان حافظ شیرازی»، بخارا، شماره ۱۱۱، صص ۴۱۹-۳۶۶.
- عمادی حائری، سیدمحمد. (۱۳۸۴). عزالدین عبدالعزیزکاشی: شناسایی، کتابشناسی، نسخه‌جویی، نسخه‌پژوهی، دفتر دوم، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی
- مایله‌روی، نجیب (۱۴۰۲). نقد و تصحیح متون، مراحل نسخه‌شناسی و شیوه‌های تصحیح نسخه‌های خطی فارسی، هرات، نشر بنیاد فرهنگی مایل هروی.
- محرابی، معین‌الدین. (۱۳۸۲). مهستی گنج‌های بزرگترین زن شاعر رباعی‌سرا، تهران، انتشارات توس.
- مؤلف نامعلوم. (۸۸۱). روضة الناظر، نزهة الخاطر، دست‌نویس به شماره ۴۰۲۰، کتابخانه ایاصوفیه. [نسخه خطی].
- مرقی کاشانی، افضل‌الدین محمد. (۱۴۰۴). رباعیات افضل کاشانی، پژوهش سیدعلی میرافضلی، تهران: سخن.
- میرافضلی، سیدعلی. (۱۳۸۲). رباعیات خیام در منابع کهن، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- نوریان، مهدی و شریفی، غلامحسین و رشیدی‌آشجردی، مرتضی. (۱۳۸۶). «باغ نظر و رامش دل (معرفی سفینه‌ای بی‌مانند از قرن هفتم)»، نشریه علمی پژوهشی گوهر گویا، دوره ۱، شماره ۲، صص ۳۷-۶۲. https://jpll.ui.ac.ir/article_16266.html
- یعقوبی، امین و دهقان، مهدی. (۱۴۰۳). «بررسی صحت و سقم چند انتساب از سفینه روضة الناظر و نزهة الخاطر»، متن‌شناسی ادب فارسی، سال شانزدهم، شماره چهارم (پیاپی ۶۴)، صص ۱۱۷-۱۳۲. 10.22108/rpll.2024.142063.2368

References:

- Imāni, Behruz (2021) "Sorude-hāye Now-yāfteye Pārsi dar Bayāz-e Qotb-e Qalandar-e Kermāni (Newly-found Persian poems in the Bayāz of Qutb Qalandar Kermāni)". *Āyene Pažhuheš*. 32(4). pp. 31–56. [In Persian].
- Tabrizi, Abolmajd (1323) *Safineye Tabriz (Anthology of Tabriz)*. Manuscript No. 14590, The Library of the Islamic Parliament of Iran. [Manuscript]. [In Persian].
- Derāyti, Mostafā (2011). *Fehrestgān-e nusxahā-y xattiye Irān (Fanxā)*. (Union Catalogue of Iranian Manuscripts). (vol. 17). National Library and Archives of Iran. [In Persian].
- Dehqān, Mahdi (2020) *Barrasi va Naqd-e Esālāt-e Robā īyyāt-e Mansub be Mahsatiye Ganjavi va Ta'yyin-e Surat-e Nahā īye Ānhā bar Pāyeye Manābe-e Kohan (Review and critique of the authenticity of rubaiyats*

- attributed to Mahsati Ganjavi and determining their final version based on ancient sources). Master's thesis, University of Tabriz. Supervisor: Dr. Mohammad Ali Musāzāde. [In Persian].
- Dehqān, Mahdi & Amin Yaqubi (2025) "Jong-e Aš'ār-e Ketābxāneye Markaziye Tabriz (Jong-e Naxjavāni), Nosxeye Digar az Rowzat al-Nāzer va Nozhat al-Xāter. (The Anthology of Poems in the Central Library of Tabriz another version of Rawzat-al-Nazir wa Nuzhat-al-Xatir)". *Shiraz University Poetry Research Journal*. year 17(3). pp. 19-30. [In Persian].
- Samarqandi, Amir. Dowlātšāh (1919) *Tazkerat al-Šo'arā*. (Biographies of Poets). ed. E. G. Browne, Brill. [In Persian].
- Kāši, Abd al-'aziz (n.d.) *Rowzat al-Nāzer va Nozhat al-Xāter*. Manuscript No. 766. Istanbul University Library. [Manuscript]. [In Persian].
- Kāši, Abd al-'aziz (n.d.) *Jong-e Aš'ār (Anthology of poems)*. Manuscript No. 3047. Central Library of Tabriz. [Manuscript]. [In Persian].
- Kāši, Abd al-'aziz (n.d.) *Majmu'eye Aš'ār (Anthology of poems)*. Manuscript No. FY587. Istanbul University Library. [Manuscript]. [In Persian].
- Kāši, Abd al-'aziz (n.d.) *Rowzat al-Nāzer va Nozhat al-Xāter*. Manuscript No. 4019. Ayasofya Library. [Manuscript]. [In Persian].
- Attār Neyšāburi, Farid al-Din (1982) *Asrār-nāme*. ed. Seyyed Sādeq Gowharin, Zavvār Publications. [In Persian].
- Atā' ibn Ya'qub, Xāje Amid (2003) *Borzunāme*. ed. Seyyed Mohammad Dabir-siyāqi. University of Tehran Press. [In Persian].
- Azimi, Milād (2016) "Āviz-hā (33), do Qazal Az Nāser Bajeh Širāzi dar Divan-e Hafez Širazi (Two qazals from Nāser Bajeh Shirazi in the Divan of Hafez Shirazi)". *Boxārā* (111). pp. 366–419. [In Persian].
- Emādi Hā'eri, Seyyed Mohmmad (2005) *Īzz al-Din 'Abd al-'Aziz Kāši: Šenāsā'ī, Ketāb-šenāsi, Nosxe-Juyi, Nosxe-Pežuhi*. (Izz al-Din Abd al-Aziz Kashi: Identification, Bibliography, and Manuscript Survey). (vol. 2). The Library, Museum and Document Center of the Islamic Parlemtent of Iran. [In Persian].
- Mehrābi, Mo'inoddin (2003) *Mahsati Ganje ī: bozorgtarin zan-e šā'ereye robā'isorā (Mahsati Ganjavi, the greatest female poet of quatrains)*. Tus Publications. [In Persian].
- Māyel Heravi, Najib (2023) *Naqd va Tashih-e Motun, Marāhel-e Nosxe-šenasi va Šive-hāye Tashih-e Nosxe-hāye Xattiye Farsi*. (Criticism and Correction of Texts: The Stages of Manuscript Study and Methods of Correcting Persian Manuscripts). Herāt: Bonyād-e Farhangiye Māyel Heravi. [In Persian].
- Unknown author (1476) *Rowzat al-Nāzer, Nozhat al-Xāter*. Manuscript No. 4020, Ayasofya Library. [Manuscript]. [In Persian].
- Marāqi Kāšāni, Afzal al-Din Mohammad (2023) *Robā' iyyāt-e Afzal-e Kāšāni (The Quatrains of Afzal-e Kāšāni)*. ed. Seyyed Ali Mir-afzali. Soxan Publications. [In Persian].
- Mir-afzali, Seyyed Ali (2003) *Robā' iyyāt-e Xayyām dar manābe'-e kohan*. (The Quatrains of Xayyām in Ancient Surces). Markaz-e Našr-e Dānešgāhi. [In Persian].
- Nuriyān, Mahdi & Qolāmhosseyn Šarifi & Mortezā Rašidi Āšjerdi (2007) "Bāq-e Nazar va Rāmeš-e Del (Introducing an incomparable Anthology from the 7th century AH)". *Gowhar-e Gwyā*. 1(2). pp. 37–62. [In Persian].
- Ya'qubi, Amin & Mahdi Dehqān (2024) "Barrasi-ye sehhat o soqam-e chand entesāb az safine-ye Ruzat al-Nāzer wa Nuzhat al-Xāter (Verifying the Accuracy of Several Attributions in the Anthology Ruzat al-Nazir and Nuzhat al-Xatir)". *Matnšenāsiye Adabeyi Fārsi*. 16(4). pp. 117–132. [In Persian].



A study of the Cognitive Narrative of time in Sohrvardi's Red Wisdom with an Emphasis on Gerard Genette's opinion

Mehdi Mohammadzadeh^{✉1}, Mohammad Hossein Naserbakht², Farzad Taghilar³

1. Corresponding author, Professor, Faculty of Applied Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. E-mail: mehdim722@yahoo.com

2. Associate Professor, University of Art, Tehran, Iran. E-mail: bakhtbs@gmail.com

3. PhD student in Islamic Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. E-mail: ucna.tf@gmail.com

DOI: [10.22034/perlit.2025.68608.3843](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.68608.3843)

Article Info

Article type:

Research Article

Received: 23 August 2025

Received in revised form: 18 December 2025

Accepted: 20 December 2025

Published online: 14 July 2026

Keywords:

Singular/ Repeated frequency,
Red wisdom, Structure,
Genette, Narrative,
Time, Negative acceleration

ABSTRACT

Sohrwardi's Red Wisdom contains dramatic elements both in the form and structure of the narrative from the Aristotelian perspective. The value of the concepts, content, and meaning of this work can become a guide for performers and writers in the field of drama and theater through the wisdom included in it by Sohrwardi. This treatise, with its dramatic capacities, draws a journey that guides a person in search of his individuality and in the direction of knowing the existence, towards a truth that was once covered by darkness and hidden from His eyes were far away. Elements such as plot, conflict, character, dialogue, dramatic time and etc., which include the dramatic textual basis, can be evaluated in this work with the knowledge of its eastern worldview. Time in narration from Genette's point of view is considered one of the main components that can be analyzed to determine how an author narrates and advances his plot. The modern aspects of Red Wisdom have had a profound impact on its writing style. Retrospective and forward-looking narrative techniques play an essential role to creating suspense and progression of the story and conveying the author's message. The frequency of Singular and repeated narrative on one hand, and the presence of negative acceleration in the effect and order continuity besides all the components of Genet's theory, including centralization, on the other hand can also be investigated in the Red Wisdom.

Cite this article: Mohammadzadeh, M., Naserbakht, M.H., Taghilar, F. (2026). A study of the Cognitive Narrative of time in Sohrwardi's Red Wisdom with an Emphasis on Gerard Genette's opinion. *Persian Language and Literature*, 79 (253), 88-112. [http://doi.org/10.22034/perlit.2025.68608.3843](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.68608.3843)



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Classical literature, whether from the perspective of Aristotelian definition and structure, from a narrative standpoint, or from various critical viewpoints, has always been a subject of reflection for theater and drama. If we consider the origin and source of dramatic texts to be storytelling—as many scholars believe—this origin, given the shared elements of dramatic and narrative literature, creates unique capacities. Therefore, despite the distinctions between drama and theater, and while acknowledging the fundamental philosophical and intellectual differences between East and West, the profound influence of classical literature and its latent dramatic potential on contemporary dramatic texts is undeniable. Indeed, the performative capacities of classical literary, philosophical, and mystical texts may still be explored, reinterpreted, and rediscovered—whether through creative adaptation and rewriting or through innovative yet faithful stage performances of the original works.

In *The Red Wisdom* (‘Aql-i Surkh), Suhrawardī presents a story in allegorical, symbolic, and metaphorical form. In this narrative, the storyteller, through a tale, responds to a friend’s question while simultaneously recounting a stage in his own spiritual journey—one that began when he was a bird and has continued ever since. Referring to Gérard Genette’s theory, we may point to the play with time, which concerns the relationship between the time of narration and the narrated time within the text. The purpose of this play with time—intended as a “tale”—is to foreground the lived experience of temporality. Revealing the interplay between the quantitative and qualitative dimensions of time, which are bound to life itself, is one of the major responsibilities of poetic morphology.

Genette’s discussion on the temporality of narrative texts and the discrepancy between the time of narration and narrated time is among the most far-reaching debates in narratology. In this regard, he outlines three types of temporal relations: (1) chronological order, (2) duration of narration, and (3) frequency of events.

In this study, we seek to examine the temporal techniques and components in the light of Genette’s narratology.

Literature Review and Methodology

Suhrawardī’s *The Red Wisdom* (‘Aql-i Surkh) is one of the allegorical, mystical, and multifaceted treatises of the Master of Illumination (Shaykh al-Ishrāq). Philosophically and semantically, it is composed under the influence of Peripatetic philosophy, the ancient Iranian Khosrowānī wisdom, Islamic mysticism, and Qur’anic teachings. Through its nonlinear progression and suspenseful opening, the work engages the audience in a layered and intricate narrative. Especially after the narrator’s encounter with the Old Sage, the text unfolds stages of spiritual journeying, self-knowledge, and the narrator’s return to his essential human and ontological origin. This is accomplished through truths embedded in the profound spiritual traditions of ancient Iran, coupled with mystical epistemology and philosophical syntheses of the Avicennian type.

Thus, the treatise reveals within itself a capacity to be read and studied through multiple perspectives and applied to various practical purposes, particularly in the realm of art.

Accordingly, this article adopts a narratological approach framed within structuralism, drawing specifically on the ideas of Gérard Genette, the French structuralist theorist. By addressing and expanding on Genette’s discussion of temporality—such as focalization and its three dimensions (perceptual, psychological, and ideological), along with the issues of calendrical, sensory, and affective time, and the concepts of order, duration, and frequency—we aim to extend these theoretical tools to the entire narrative of *The Red Wisdom*. This enables us to derive insights that can provide

fertile ground for employing this rich text in the composition of narrative scrolls (*tūmār s*) for storytelling traditions, or in the creation of adapted stories and plays.

To this end, in the literature review, we take a descriptive approach to outlining Suhrawardī's intellectual position and then the content of *The Red Wisdom*. In the analysis section, however, we apply an inferential approach so that Genette's theoretical components may serve as effective criteria for examination. Subsequently, narratology and Genette's theory are introduced to the extent necessary, and within this framework we apply even the individual components of his threefold temporal model—such as analepsis (retrospection), prolepsis (anticipation), future narration, past-oriented narration, simultaneity, expansion, compression, pause, as well as single, repetitive, and iterative frequencies—to our case study of *The Red Wisdom*, so as to reach a precise narratological reinterpretation.

Conclusion

A dramatic work, with a specific purpose, aligns its characters with the subject matter in harmony; through contrast and definition—which lead to recognition—it disrupts the balance of the characters' lives and brings about disorder. A conflict then emerges so that the disrupted state may return to its original form. The ensuing complications test the characters, trapping them in trials and errors that generate suspense. As the drama expands and intensifies, the critical situation reaches its climax, and tragedy unfolds. The outcome, shaped by this chain of events, conveys the central aim to the audience. *The Red Wisdom* (*ʿAql-i Surkh*) possesses such dramatic and narrative capacities, particularly because of the prominent role of temporal elements within the narrative. This makes it increasingly worthy of attention from both readers and writers. Time, whether in its Aristotelian form or in its narrative form, provides a foundation upon which intellectual perspectives on storytelling can expand—interweaving Eastern meanings with Western forms and concepts.

Suhrawardī employs time in *The Red Wisdom* as a tool to disrupt linear sequence, introducing ruptures through anachronies—whether anticipations or retrospections—to illustrate the seeker's journey toward liberation from worldly bonds. The story, told by a first-person narrator who acts as focalizer for part of the tale, continues until another figure—the old sage within the narrative—appears and assumes focalization in a different way. In the absence of Suhrawardī's direct presence, the perceptual, psychological, and ideological dimensions of the author/narrator are nevertheless conveyed to the audience through temporal play.

The Red Wisdom functions, in a sense, as a metadrama and a narrative-within-a-narrative. In terms of duration, order, and frequency, it possesses narrative features capable of influencing every reader depending on their perspective of engagement with the work. This very structuring of temporal order and duration—where much of the story unfolds within a compressed time span—imparts a kind of negative acceleration to the narrative, though at times it operates in the opposite manner. The presence and analysis of Genette's concept of frequency within *The Red Wisdom*, beyond inspiring creative approaches to reading for performance purposes, can also open pathways to understanding Suhrawardī's philosophy.

Thus, narrative time in *The Red Wisdom* surpasses story time; through focalization, it aids the author in more effectively transmitting the deeper meaning and message embedded within the tale.

Keywords: Singular/ Repeated frequency, Red wisdom, Structure, Genette, Narrative, Time, Negative acceleration.

مطالعه روایت شناختی زمان در عقل سرخ براساس آرای ژرار ژنت

مهدی محمدزاده^۱، محمدحسین ناصر بخت^۲، فرزاد تقی‌لر^۳

۱. نویسنده مسئول، استاد دانشکده هنرهای صنعتی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: mehdim722@yahoo.com

۲. دانشیار دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران. رایانامه: bakhtbs@gmail.com

۳. دانشجوی دکترای هنرهای اسلامی دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: ucna.tf@gmail.com

DOI: [10.22034/perlit.2025.68608.3843](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.68608.3843)

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	عقل سرخ سهروردی از نظر قالب و ساختار روایی و منظر ارسطویی حاوی عناصری دراماتیک است. ارزش مفهومی و معنایی و حکمت نهفته در اثر، ارزش اجرای نمایشی آن را دوچندان می‌کند. این رساله سیر و سلوکی را ترسیم می‌کند که فرد را برای کشف فردیت خویش و شناخت هستی، به‌سوی حقیقتی رهنمون می‌کند که روزگاری ظلمت بر آن پرده افکنده بوده است. عناصری چون طرح و ستیز، شخصیت (Character)، گفتگو (Dialogue) و زمان نمایشی در این اثر، با علم به جهان‌بینی شرقی آن، قابل طرح و ارزیابی است. زمان در روایت از منظر ژنت از مؤلفه‌هایی است که از طریق به‌کارگیری تحلیلی آن می‌توان چگونگی روایت یک نویسنده و پیشبرد طرح داستانی‌اش را بررسی کرد. زمانمند بودن عقل سرخ به شکلی چشمگیر تأثیر عمیقی در نوع نگارش آن داشته است. تکنیک‌های روایت گذشته‌نگر و آینده‌نگر در ایجاد تعلیق و پیشبرد داستان و برای انتقال پیام نویسنده نقشی اساسی ایفا می‌کنند. بسامد مفرد و مکرر و از سوی دیگر وجود شتاب منفی در اثر و نظم حاکم بر آن و تمام مؤلفه‌های نظریه ژنت از جمله کانونی‌سازی نیز در عقل سرخ قابل بررسی است. روش تحقیق کیفی پیش رو از نوع توصیفی تحلیلی است و شیوه تجزیه و تحلیل داده‌ها در چارچوب مطالعات کتابخانه‌ای، از نوع استنتاجی و تحلیل محتوا در بستر رویکرد نظری است.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۹/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۲۹ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۲۳	
کلیدواژه‌ها: عقل سرخ سهروردی، ساختار، ژنت، روایت، زمان، ظرفیت نمایشی.	

استناد: محمدزاده، مهدی؛ ناصر بخت، محمدحسین؛ تقی‌لر، فرزاد (۱۴۰۵). مطالعه روایت شناختی زمان در عقل سرخ براساس آرای ژرار ژنت. *زبان و ادب فارسی*، ۷۹،

(۲۵۳)، ۸۸-۱۱۲. <http://doi.org/10.22034/perlit.2025.68608.3843>



© نویسنده‌گان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

۱. مقدمه

ادبیات کهن برای نمایش و تئاتر چه از منظر تعریف و ساختار ارسطویی، چه از منظر روایی و چه از نظرگاه‌های مختلف، همواره موضوعی برای تأمل بوده است. اگر سرچشمه و خاستگاه متون نمایشی را که به اعتقاد محققان، همان داستان‌سرایی است، در نظر بگیریم، این خاستگاه با توجه به عناصر مشترک در ادبیات نمایشی و داستانی، ظرفیت‌هایی ویژه‌ای ایجاد می‌کند. از این رو، به رغم تفاوت میان نمایش و تئاتر و با علم به وجود تفاوت‌های بنیادی در انگاره‌های فلسفی و حکمی غرب و شرق، تأثیر شگرف ادبیات کهن و ظرفیت‌های نمایشی نهفته در آن‌ها بر متون نمایشی کنونی انکارناپذیر است، به گونه‌ای که هنوز می‌توان ظرفیت‌های نمایشی متون ادبی، حکمی و عرفانی کهن را مورد توجه قرار داد، کشف و بررسی کرد و براساس آن‌ها متونی را بازآفرید، یا همچنان وفادارانه به متن اصلی، به اجرای نوآورانه آن بر روی صحنه همت گماشت.

سهروردی در عقل سرخ به شکل استعاری، تمثیلی و رمزی به بیان داستانی می‌پردازد که در آن راوی، به مدد قصه‌ای، به سؤال دوستی از دوستان خود پاسخ می‌دهد و در ضمن آن، گزاره‌ای از سیر و سلوک خود را بیان می‌کند که در گذشته وقتی پرنده‌ای بوده، آغاز شده و همچنان ادامه داشته است. با توجه به آنچه ژنت مطرح می‌سازد می‌توان به بازی با زمان اشاره کرد که همانا رابطه میان زمان نقل کردن راوی و زمان نقل شده در متن را دربر می‌گیرد. هدف از این بازی با زمان که غرض از آن حکایت است، همانا امر زیسته زمانی است. نمایان کردن بستگی بین روابط کمی و کیفی زمان که وابسته به زندگی است از مسئولیت‌های عمده ریختارشناسی بوطیقایی است. بحث ژرار ژنت پیرامون زمان‌مندی متن روایی و عدم تطابق بین زمان نقل کردن راوی و زمان نقل شده در متن یکی از فراگیرترین مباحث در حوزه روایت‌شناسی است که در راستای آن وی اعتقاد به سه نوع زمان در خصوص این رابطه را تشریح می‌کند: ۱. ترتیب زمانی یا نظم؛ ۲. تداوم زمان روایت یا طول؛ ۳. تناوب رویدادها یا بسامد. در این پژوهش بر آنیم تا براساس روایت‌شناسی ژنت، تکنیک‌ها و مؤلفه‌های زمانی را موردبررسی قرار دهیم.

۲. پیشینه تحقیق

درباره تحلیل زمانی روایت براساس نظریه زمان ژرار ژنت مقالات بسیاری نوشته شده است که اکثر آن‌ها مربوط به داستان‌نویسی معاصر است. از جمله آن‌هاست:

«تحلیل زمان روایی از دیدگاه روایت‌شناسی براساس نظریه زمان ژنت در داستان "بی‌وتن" اثر رضا امیرخانی به قلم فرهاد درودگریان و همکاران که بعد از نقل خلاصه‌ای از داستان، سه نوع رابطه زمانی (۱. نظم و ترتیب؛ ۲. تداوم؛ ۳. بسامد) را در داستان و زمان متن بررسی کرده‌اند.

مقاله دیگر، «بررسی و تحلیل زمان روایی در رمان «مدار صفر درجه» براساس نظریه ژنت» است که توسط صفیه توکلی مقدم و همکاران نوشته شده و همین نظریه را در داستان مدار صفر درجه احمد محمود پی گرفته و رمان را بر مبنای آن تحلیل کرده‌اند. مقالاتی که نظریه زمانی روایت ژنت را در متون کلاسیک بررسی کرده باشند، زیاد نیستند. فرامرز خجسته و عاطفه نیکخو «تداوم زمان روایی در مقامه‌های عربی و فارسی» را به صورت تطبیقی مقایسه کرده‌اند. فائزه عرب یوسف‌آبادی «تقابل زمان روایی و زمان متن» را در حکایت‌های گلستان سعدی بررسی کرده است و یک سال بعد امید وحدانی‌فر و همکاران همان موضوع را با عنوان «سرعت روایت در حکایت‌های گلستان سعدی» براساس نظریه ژنت به صورت مقاله‌ای انتشار داده‌اند. زهرا حیاتی و محمد نجاری

«مقالات علمی پژوهشی با موضوع بررسی متون ادبی از دیدگاه زمان روایی ژنت» را نقد کرده و عیار آن‌ها را از جهت فهم متون مورد مطالعه و نظریه ژنت سنجیده‌اند.

علی‌رغم مقالات متعددی که متون داستانی و نمایشی جدید و متون روایی کلاسیک را بر مبنای نظریه ژنت مطالعه و بررسی کرده‌اند، هنوز در خصوص مسئله زمان در تمثیل‌های عرفانی - اشراقی سهروردی مقاله‌ای نوشته نشده‌است.

۲-۱. شیخ شهاب الدین سهروردی

شیخ اشراق در سال ۵۴۹ق در روستای سهرورد در حوالی زنجان به دنیا آمد و پس از دریافت تحصیلات نخستین خود نزد مجدالدین جیلی در مراغه برای حصول به مراتب عالی‌تر علمی به اصفهان رفته و به خدمت ظاهرالدین قاری درآمد. وی در این زمان هم‌مکتب امام فخر رازی یکی دیگر از بزرگان اندیشه آن دوران بود. در ادامه همچون سایر سرآمدان تصوف، عمر خود را صرف سیر و سلوک معنوی کرده، تحولات درونی‌اش را با سفر در سرزمین‌های اسلامی درآمیخت که درنهایت، در حلب نقطه پایانی بر آن گذاشت. در آنجا در سلک دوستان اندک ملک ظاهر، پسر صلاح‌الدین ایوبی و پادشاه حلب درآمد و در سایه همین قربت و اندیشه‌های متهورانه و نامتعارفش از دید علمای سنتی، مورد تنفر همان علما واقع گشته، طایفه چینی همان‌ها با تحریک صلاح‌الدین، توسط علما به‌رغم میل و تلاش پادشاه حلب، به مرگ محکوم شد و به شهادت رسید، هرچند که نحوه آن تا به امروز در پرده‌ای از ابهام قرار دارد. (نصر ۱۳۷۳: ۱۲).

شرح احوال وی در نزهةالارواح شهرزوری به دست مریدی که اشراق تمام بر مقام درونی مراد داشته، با واژگانی گویا و رسا، و با تمرکز بر حقیقت معنوی و درونی استاد به تصویر کشیده شده‌است. (همان: ۱۴). به نقل از همین منبع ذکر چند مورد پیرامون زیست و سلوک معنوی و علمی شیخ ضروری به نظر می‌رسد:

در کودک‌سالی برای آموختن علم و حکمت، سفر اختیار کرد و در مراغه و بعدتر در اصفهان در محضر مجدالدین جیلی و ظهیر فارسی تلمذ نمود و هم در همانجا بصائر ابن سهلان ساوی را خواند. در اثنای سفرهای متعدد به اطراف و اکناف با جماعت صوفیه دیدار کرد و وارد گفتگو شد. عمده زندگی خود را به ریاضت و خلوت‌گزینی پرداخت و افکارش را محیط بر نقطه مرکزی نفس خویش گردانید تا سرآخر به حکمت نائل آمده، در سلک حکما درآمد. (شهرزوری ۱۳۶۵: ۷۱۳).

پیرامون جامه در بر کردن و طعام خوردن باکی نداشت؛ به آنچه خدا می‌داد، قانع بود... اغلب عبادتش بر گرسنگی و بیداری و اندیشه و تفکر در عوالم الهی استوار بود؛ و آنچنان با خلق در نمی‌آمیخت و روزهایش را به سکوت می‌گذرانید و غرق در خلوت خویش بود. شیفته سماع و نغمات موسیقی بود. (همان: ۷۱۴).

سفر بسیار می‌کرد و غالباً به طواف شهرها مشغول بود، روزی در دیار بکر بود و روز دیگر در شام و یا روم. شوق بسیار داشت تا شاید همدمی در مسیر اندیشه‌ها و سلوکش بیابد، اما پیش رویش همه سراب بود؛ به‌طوری که در پایان «مطارحات» می‌گوید: در حقیقت سن من به سی سالگی نزدیک شد و اغلب عمرم را به سفر پرداختم، اما کسی را نیافتم که چیزی از علوم شریفه بداند و همچنین کسی که تصدیق به تحقیق آن کرده باشد. (همان: ۷۱۵)

آنچه در منابع قدیمی از جمله عیون‌الانباء فی طبقات‌الاطباء (ابن ابی‌اصیبه: ۶۴۱-۶۴۶) پیرامون زندگی و آثار سهروردی آمده و عیناً در إعلام‌النبلاء بتاریخ حلب الشهباء (محمد راغب‌الطباطبائی ج ۴: ۲۷۵-۲۸۶) بازگو شده‌است، اتکا به همان زندگی‌نامه‌ای دارد که شهرزوری ارائه نموده‌است. متن عربی شهرزوری و ترجمه فارسی مقصود علی تبریزی از آن، پیش از چاپ آن

دو در مقدمه جلد سوم مجموعه مصنفات شیخ اشراق به تصحیح سید حسین نصر آمده است. (نصر ۱۳۷۳: ۱۳-۳۰ و نیز: زارع ۱۳۹۸ ص ۱۲۴ که زندگی نامه شیخ را از عیون الانباء نقل کرده است).

«شهاب الدین سهروردی در مکتب مشاء سینوی تحصیل کرد و سنت فلسفه اشراقی در شرق جهان اسلام را بنیان نهاد. از قرن ششم هجری به بعد، آثار او در برخی از حوزه های فلسفی در شرق جهان اسلام مورد مطالعه قرار می گرفت، اما از آنجاکه هیچ یک از آثارش به زبان لاتین ترجمه نشد، در جهان غرب ناشناخته ماند. در میانه قرن بیستم میلادی، هانری کربن^۱ پیگیرانه کوشید تا نوشته های او را تصحیح و مطالعه کند. (هانری کوربن ۱۳۶۱: ۲۷۲-۲۸۸). این کار سبب شکل گیری علاقه تازه ای نسبت به آثار و طرز فکر سهروردی، به ویژه در نیمه دوم قرن بیستم میلادی، شد.» (مارکوت ۱۳۹۵: ۱۱).

هانری کربن با تاکید بر یکپارچگی اندیشه در آثار سهروردی، آن ها را در چهارگروه طبقه بندی می کند:

۱. «کتاب های عقیدتی بزرگ: التلویحات، المقاومات، المطارحات، حکمه الاشراق. این کتاب ها که خطوط اصلی اندیشه های سهروردی در آن ها طرح شده به زبان عربی نوشته شده است.

۲. کتاب های عقیدتی کوچک: الالواح العمدیه، بستان القلوب، هیاکل النور و... این کتاب ها به طور کلی همان خطوط و اصول کتاب های اول را دنبال می کند و بعضی مکمل بعضی دیگر است. اختلاف آن ها با گروه اول در این است که پیوند اساسی در میان آن ها نیست.

۳. رسائل رمزی: آواز پر جبرئیل، صفیر سیمرخ، عقل سرخ، روزی با جماعت صوفیان و... این رسالات هم همان عقاید بنیادین آثار پیشین را به زبان رمز و تمثیل مطرح می نماید و اکثراً محصول تجارب ذوقی و عرفانی سهروردی هستند.

۴. الواردات و التقدیسات: دفتری متشکل از دعا و مناجات است که در قالب نسخ خطی پراکنده و در فهرست کتب شیخ به عناوین گوناگون آمده است.» (هانری کربن ۱۳۸۲: ۴۹؛ پورنامداریان ۱۳۹۰: ۴۸).

۲-۲. رساله عقل سرخ

عقل سرخ پس از تحمیدیه ای کوتاه با سؤال دوستی از دوستان راوی از او آغاز می گردد. «مرغان زبان یکدگر دانند؟» (سهروردی ۱۳۸۷: ۱) راوی به این سؤال پاسخ مثبت می دهد و در بیان تفصیلی پاسخ خود، به زمانی برمی گردد که در قالب پرنده ای باز آفریده شده و در میان جمعی دیگر از بازان زندگی می کرده است. روزی صیادان قضا و قدر، دام تقدیر می گسترانند و او گرفتار می آید. باز به اسارت درآمده، وطن، هویت و هرآنچه را که بر وی معلوم بوده است، فراموش می کند و به سبب چشم بندی که به چشم او زده بودند، قادر به دیدن نبوده است. تا جایی که به تدریج قدری بیش از پیش و هر روز بیشتر چشمانش را باز می کردند و چیزهایی عجیبی می دیده است. پرنده در پی رهایی از اسارت، فرصت غافل شدن موکلانش را مغتنم می شمارد و همچنان که پای در بند دارد، لنگان روی به صحرا می نهد. با پیری خردمند و نورانی مواجه می شود و پیر با او سخن از عجایب هفت گانه می راند: کوه قاف، گوهر شب افروز، درخت طوبی، دوازده کارگاه، زره داوودی، تیغ بلارک و چشمه زندگانی. «پس گفتم ای پیر از کجا می آیی؟ گفت از پس کوه قاف که مقام من آنجاست و آشیان تو نیز آنجایکه بود اما تو فراموش کرده ای. گفتم این جایکه چه می کنی؟ گفت من سیاحم؛ پیوسته گرد جهان گردم و عجایب ها بینم» (همان: ۴)

پیر به شرح و حکایات خود ادامه می‌دهد. این آشنایی و سخن‌های پیر و سؤال و جواب‌هایشان گذری است سیروس‌سلوک‌وار از سرگذشت خود راوی که آن را برای دوست خود تعریف می‌کند. در پایان این دوست اوست که متأثر از این داستان خود نیز در طلب اسارت بر می‌آید. «اینک مرا بر فتراک بند که صیدی بد نیستم.» (همان: ۱۷).

«در کل رساله عقل سرخ تجاربی چند به چشم می‌خورد:

- زندگی رها و شاد و خوشحال روح پیش از اسارت؛
- به دام افتادن روح در زندان تن؛
- از یاد بردن وطن اصلی و به اسارت تن عادت کردن؛
- آگاهی و به دست آوردن گام به گام آزادی؛
- جستار رهایی؛
- عبور از ور و منازل مشکل سیر و سلوک؛
- شرفیابی ملاقات امر مقدس (پیر نورانی)» (پناهی، ۱۳۹۶: ۱۸).

۲-۳. روایت^۱

«روایت به همراه بحث، توصیف و تفسیر یکی از چهار شکل خلق نوشتار است. گفتن و نشان دادن دو شکل مهم روایت هستند. بعد از نویسندگانی مانند فلور و هنری جیمز، باور اغلب منتقدان بر این بود که صورت‌های «نمایشی» و «عینی» روایت بر «گفتن صرف» ترجیح دارند و حتی شیوه بازگویی رخدادها، غیرهنرمندانه تلقی می‌شد... باختین و سایر منتقدان پساساختارگرا، به فراخور بروز شیوه‌های جدید در داستان‌نویسی پیرامون ابعاد عمیق‌تر روایت به واکاوی پرداختند.» (مقدادی ۱۳۹۸: ۲۳۹).

۲-۳-۱. روایت‌شناسی^۲

«جستار روایت‌شناسی پیرامون روش‌های گوناگون نگارش و تحلیل ادبیات روایی مانند رمان، داستان کوتاه، حماسه، داستان‌های پریان، شعرهای روایی و... بحث می‌کند. هرکدام از این روش‌ها از زاویه ویژه‌ای به مطالعه متن ادبی می‌پردازند و این‌گونه دریافت جدیدی از متن ارائه می‌کنند. روایت‌شناسی را می‌توان طی سه دوره مورد واکاوی قرار داد: دوره پیشاساختارگرایی (تا سال ۱۹۶۰)، دوره ساختارگرایی (۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰) و دوره پساساختارگرایی. ارسطو در بخش سوم کتاب فن شعر روش‌های روایت داستان را بر دو نوع تقسیم می‌کند: «شاعر درحالی‌که موضوع واحدی را با ابزار و عناصر واحد و مشابهی تقلید و محاکات می‌کند، امکان دارد همان را به شکل روایت و نقل و خبر ارائه نماید؛ خواه مانند هومر آن را از زبان دیگری نقل کند و خواه آنکه آن را از زبان خود گوینده، بی‌هیچ تغییر و تحولی نقل کند و همچنین امکان دارد که همه شخصیت‌های داستان را در حال حرکت و در حین عمل، ترسیم و تقلید کند (ارسطو ۱۳۴۳: ۲۷). امروزه باور دارند که این دو روش نقطه شروعی برای روایت در مباحث روایت‌شناسی است. متنی که در آن داستان به‌واسطه راوی بیان می‌گردد، اساساً متنی روایی است. در متن نوع دوم که به آن متن نمایشی می‌گویند، داستان توسط شخصیت‌ها نمایش داده می‌شود، نه اینکه به‌طور مستقیم توسط راوی تعریف گردد. ولی در متن روایی نیز امکان وجود عناصر نمایشی مانند گفتگو و یا تک‌گویی هست.» (مقدادی، ۲۴۰: ۱۳۹۸)

اصطلاح روایت‌شناسی برای اولین بار توسط تودوروف این‌چنین معنا شده است: «روایت‌شناسی نتیجه رویکردی به قرائت متون است که مرهون فرمالیسم روسی و ساختارگرایی فرانسوی است. مخصوصاً نتیجه تلاش ساختارگرایانه‌ای که از زبان‌شناسی سوسوری به مثابه دانشی راهنما به قصد مطالعه تمام گونه‌های پدیدارهای فرهنگی استفاده می‌کند.» (احمدی، بالا زاده، ۱۳۹۴: ۳۷).

روایت‌شناسی پدیده‌ای ساختارگرایانه و رهاورد مکتب فرمالیسم است؛ مکتبی که اساس را بر متن استوار کرده و روایت‌ها را به شکل پدیده زبانی و مجزا از بافت تولید و دریافت‌شان و به موازات عیان‌سازی ساخت‌های زیربنایی متن، مطالعه و تحلیل می‌کند. در حوالی سال‌های ۱۹۶۰م معمولاً برای تحلیل متون روایی از رویکردهای علمی بهره می‌جستند و مؤکدانه بر واکاوی موشکافانه متن به روش‌های صورت‌گرایان پافشاری می‌کردند. در این دوره تعداد بی‌شماری از منتقدان از نظریات بنیادین سوسور^۱، پدر علم زبان‌شناسی، استفاده کردند و به روش‌های مختلف از اصول زبان‌شناسی سوسور در ایجاد نظریه‌های نوین در حوزه روایت‌شناسی بهره بردند.

«روایت‌شناسی کلاسیک، بین آنچه اتفاق افتاده (محتوای روایت) و چگونگی نقل آنچه به وقوع پیوسته، تفاوت قائل است. خاستگاه این تفاوت به زعم سوسور میان، لانگ، زبان و پارول/گفتار و به تفاوت فرمالیست‌های روسی میان ماده خام داستان و افسانه مضمون باز می‌گردد. در روایت‌شناسی کلمات بسیار و بعضاً مشابهی بر این تفاوت‌ها پافشاری می‌کنند، ولی تمام روایت‌شناسان در مورد استعمال این اصطلاحات با همدیگر توافق کامل ندارند و بعضی از آن‌ها دو مؤلفه را به سه مؤلفه با عناوین گوناگون تسری می‌دهند، ماده خام افسانه مضمون موردنظر فرمالیست‌ها، برابر با داستان متن و عمل روایت از دیدگاه ریمون-کنان و تولان، و یا برابر با قصه/روایت/روایت‌کننده از دیدگاه ژنت (۱۹۸۰) است.» (احمدی، بالا زاده، ۱۳۹۴: ۳۷).

«در سال ۱۹۷۳م، ژرار ژنت^۲ مسئله زمان روایت را از سه جنبه مورد مطالعه قرار می‌دهد: نظم و ترتیب بیان روایت که در آن به توالی زمانی رویدادها می‌پردازد. طول مدت روایت که ممکن است با مدت زمان وقوع داستان برابر نباشد. بیان وقایع تکرارشونده یا بیان مکرر وقایع که ممکن است یک رویداد واحد، بارها در روایت تکرار شود و یا رویدادی که مکرر اتفاق افتاده تنها یک بار ذکر شود.» (مقدادی، ۱۳۹۸: ۲۴۲).

به‌طور کلی در نظریه روایت، ما با سه کلیدواژه ماندگار داستان، روایت و نقل مواجهیم که هرکدام در جایگاه خود و در رابطه‌ای متقابل با دیگری موردبررسی قرار می‌گیرند. مطالعه روزافزون اندیشمندان بر روی زمان به خصوص زمان در روایت، روایت‌شناسی را وارد گستره جدید کرده است. خود مفهوم زمان محل تأمل متفکران بزرگی بوده است که هریک نظرگاهی متفاوت بدان اتخاذ کرده‌اند. اما آنچه در این میان و به‌طور کلی موردپذیرش است، درک گذر زمان از روی اتفاقات طبیعی چون تغییر فصول و روز و شب است. حال آنکه زمان شخصی و درک آن وابسته به تجربه زمانی هر فرد است. زمان، به عبارتی روایت و داستان را چون زیست طبیعی انسان قابل درک می‌کند.

۲-۳-۲. زمان در روایت از منظرگاه ژرار ژنت

روایت‌شناسی ژنت متمرکز بر چگونگی مواجهه با متون است که ما را قادر می‌سازد تصویری از نحوه تنیده شدن داستان‌ها در داستان‌های دیگر بسازیم. (برتنز، ۱۳۸۸: ۱۰۴). ژنت داستان را سلسله‌ای از رخدادها می‌داند که به‌وسیله راوی به خواننده انتقال می‌یابد. زنجیره‌ای که راوی در آن دست می‌برد و زمان‌بندی را هم با عنایت به این جابه‌جایی تنظیم می‌کند. (اخوت ۱۳۷۱: ۲۵).

راوی همیشه نسبت به داستانی که می‌گوید در موقعیت زمانی خاصی قرار دارد. ژنت چهار نوع بازگویی را توصیف می‌کند:

1. Ferdinand de Saussure
2. Gérard Genette

۱. روایت پسینی: راوی آنچه را که در زمان گذشته رخ داده نقل می‌کند. (این رایج‌ترین موقعیت زمانی است).
 ۲. روایت پیشینی: راوی آنچه را که در آینده اتفاق می‌افتد نقل می‌کند. (این نوع روایت اغلب شکل خواب و رویا یا پیشگویی به خود می‌گیرد).
 ۳. روایت جاری یا هم‌زمان: راوی داستان‌ش را در همان لحظه رخداد نقل می‌کند.
 ۴. روایت بینابینی: این نوع ترکیبی از روایت پیشینی یا پسینی را با روایت هم‌زمان درهم می‌آمیزد، مثلاً راوی آنچه را که در طول روز تجربه کرده، نقل می‌کند و برداشت‌های جاری خود درباره این رخدادها را نیز به آن‌ها می‌افزاید.
- سهروردی عقل سرخ را از زبان اول شخص روایت می‌کند. بازگویی سهروردی از داستان، روایتی است پسین در لحظه جاری در پاسخ به سؤالی که از او می‌شود. سهروردی در این روایت آنچه را که در گذشته برایش رخ داده، شرح می‌دهد و در برخورد خود با سیر اتفاقات، از گذشته به سمت آینده حرکت می‌کند. اما در برخورد راوی با پیر دانا روایت دو حالت پسین و پیشین به خود می‌گیرد. به نوعی گاه روایت در وصف آنچه اول شخص قرار است در برابر خود با آن روبه‌رو شود. زمانی که تجربیات شخصی پیر در ارتباط با عجایب هفتگانه (کوه قاف، گوهر شب‌افروز، درخت طوبی، دوازده کارگاه، زره داوودی، تیغ بلارک و چشمه زندگانی) بازگو می‌شوند حالت پسین یافته، اما زمانی که همان‌ها برای اول شخص/راوی ترسیم می‌شوند، حالت پیشین به خود می‌گیرند، چرا که راوی را در مسیری که در آینده سپری خواهد کرد روایت می‌کند. از این رو می‌توان از لحظه مواجهه با پیرمرد از روایتی بینابینی سخن راند.
- پس زمان از عناصری است که به متن داستانی هویت می‌بخشد و باعث تمایز آن با واقعیت می‌گردد. نظریه‌پردازان ادبی بر وجود دو نوع زمان در داستان اعتقاد دارند؛ نوع نخست، زمانی تقویمی و گاه‌شماری است. این نوع از زمان در زندگی روزمره انسان‌ها جریان دارد. نوع دوم زمان روایت است که در تضاد با زمان واقعی یا تقویمی است. امکان اینکه زمان روایی طولانی‌تر و یا کوتاه‌تر از زمان واقعی باشد، وجود دارد. از منظر ژنت، زمان روایت به سه دسته طبقه‌بندی می‌گردد: الف/ زمان تقویمی یا آفاقی؛ ب/ زمان حسی-عاطفی شخصیت‌ها؛ ج/ زمان کل روایت از آغاز تا انجام.

۲-۳-۲. زمان تقویمی

در کل عقل سرخ، زمان تاریخی مشخصی ندارد، زمان تقویمی غایب است و یا بهتر است بگوییم نشانه‌ای از تاریخ و بازه تقویمی بارزی وجود ندارد و به واسطه فضای اساطیری (کوه قاف و گوهر شب‌افروز و...) بیشتر از آنکه زمان تعریف آفاقی داشته باشد، دارای وجوه اساطیری و بیکران است و روایت در قالب زمان رمزگونه رخ می‌دهد. اما به هر حال، رویدادها به ترتیب تقریبی از گذشته به حال روایت می‌شوند و دارای توالی ساختاری علی-خطی هستند: مقدمه عرفانی، اسارات، مواجهه با پیر، کشف جهان.

۲-۳-۲. زمان حسی، عاطفی / روانشناسانه

تجربه زمان از منظر باز، دچار کشش و انقباض مداوم است. در اسارت زمان، طولانی و فراموشی‌آور می‌شود. در هنگام دیدن جهان، لحظه‌ها پر از شگفتی و کوتاه‌مدت هستند. برای مثال، وقتی باز در اسارت است، زمان از دید او کش‌دار و سنگین می‌گذرد. «چندان که آشیان خویش و ولایت و هرچه معلوم من بود فراموش کردم.» (سهروردی ۱۳۹۰: ۶۷). شگفتی و حیرت باعث تغییر ادراک زمان می‌شود. زمان در طول تجارب راوی همین حالت کش‌سانی خود را حفظ می‌کند: گفتگو و شرح پدیده‌ها باعث می‌شود راوی احساس کند که در یک بعد خارج از زمان عادی قرار دارد. شرح دقیق خاصیت دو کوه یا حرکت گوهر شب‌افروز نوعی مکث و تمرکز ذهنی بر لحظه ایجاد می‌کند. در داستان سیمرغ و زال هم طول کشیدن چند روز و شب (بقای زال و مراقبت سیمرغ) به

شکل کش‌سان و روان‌شناختی تجربه می‌شود. «چون شب درآمد و سیمرخ از آن صحرا منهزم شد...» (سهروردی ۱۳۹۰: ۷۱). تجربه تاریکی، گمراهی و سرانجام دست‌یابی به روشنای چشمه هم، کشش و کش‌سانی روانی زمان را به بهترین نحو نمایان می‌کند. زمان کلی روایت تابع اصل آغاز، میانه و پایان است. داستان با مقدمه‌ای دینی و عرفانی آغاز می‌شود و در میانه به روایت زندگی باز، اسارت و دیدارش با پیر می‌پردازد و در پایان منتهی به معرفی عجایب هفت‌گانه و وعده به بازگشت به کوه قاف می‌شود. از آغاز اسارت تا دیدار پیر و شنیدن روایت او، محدوده زمانی نسبتاً گسترده‌ای را دربر می‌گیرد که روایت کلی به شدت فشرده می‌شود. در بخش معرفی عجایب هفت‌گانه روایت با درنگ پیش رفته و بسیار طولانی است. پیشروی زمانی کم است اما توصیف‌های مفصل از دو کوه و گوهر شب‌افروز باعث توقف سیر خطی داستان می‌شود. از نجات زال تا جنگ رستم و اسفندیار و شرح دوازده کارگاه، زمان داستانی نسبتاً گسترده‌ای است اما در روایت متراکم و با فشردگی و خلاصه‌سازی بیان شده است. از مواجهه با زره داوودی و تیغ بلارک هم تا رسیدن به چشمه زندگانی، روایت هم‌زمان شامل فشردگی زمانی (خلاصه کردن مراحل طولانی) و درنگ‌های حسی (توصیف تاریکی و کشف روشنایی) است.

۲-۴. نظم^۱

هدف از ترتیب، «ترتیب زمانی رویدادهای داستان نسبت به ارائه همین رویدادها در گفتمان روایی است» (لوت ۱۳۸۶: ۷۲). یکی از موضوعات حائز اهمیت در زمان، رعایت ترتیب زمانی به وقت روایت است. در محور گاه‌شماری فرض بر خطی بودن زمان است و توقع داریم که روایت سیر سینوسی خود را از آغاز تا پایان طی کند، ولی در کمتر روایتی متکی بر چنین چینش مرتب است. معمولاً با بهره‌گیری نویسنگان از پس‌نگاه و پیش‌نگاه، توالی و ترتیب زمان روایت را بر هم ریخته می‌شود که باعث پیدایی زمان‌پریشی می‌گردند. ژنت هرگونه کجروی در آرایش عناصر متن، از سامان وقوع عینی رویدادها در داستان را زمان‌پریشی عنوان می‌کند.

الف. پس‌نگاه: نویسنده در پس‌نگاه عمدتاً مخاطب را به رویدادهایی ارجاع می‌دهد که در گذشته اتفاق افتاده‌اند. اگر این ارجاع از محدوده زمانی داستان عبور کرده باشد، یعنی به قبل‌تر از شروع داستان برگردد، به آن پس‌نگاه بیرونی می‌گوییم و اگر ارجاع به حوادثی که در قسمت‌های پیشین روایت بیان‌شده صورت گیرد، به آن پس‌نگاه درونی می‌گوییم.

ب. پیش‌نگاه: در این حالت از زمان‌پریشی بازه زمانی رویدادها از زمان داستان فراتر می‌رود و رخداد‌های آینده داستان، قبل از وقوع، برای مخاطب بازگو می‌گردد. در پیش‌نگاه، گاهی با حدسیات نویسنده پیرامون رخدادها مواجه هستیم؛ یعنی قبل از آنکه واقعه‌ای اتفاق بیفتد، نویسنده حول آن واقعه گمانه می‌زند و امکان وقوع چپستی حوادث را می‌گوید. پیشگویی زمانی در داستان بین یک روز و چندین سال در نوسان است. اگر وقایعی که مطرح شده در چهارچوب زمان روایت قرار گیرند، به آن پیش‌نگاه درونی و اگر وقایعی طرح‌شده در چهارچوب زمان روایت قرار نگیرند، به آن پیش‌نگاه بیرونی می‌گویند.

متن در صورتی که در روایت از ترتیب گاه‌شمارانه داستان دور شود، آنگاه با نوعی اختلاف روبه‌رو هستیم که ژنت آن را زمان‌پریشی می‌خواند. نابهنگامی یا زمان‌پریشی‌هایی را که ژنت میان نظم داستان و نظم متن مشخص می‌سازد، با اصطلاحات آینده‌نگر و گذشته‌نگر مطرح می‌کند. نظم و ترتیب رخدادها در داستان به هر صورتی که باشند، در نظام تک‌ساحتی زبان بازنمایی می‌گردند. عقل سرخ، ساختاری با انحراف از نظم و توالی منطقی وقوع رویدادها و رخدادها و براساس زمان‌پریشی، روایت را باز می‌کند. سیر خطی وقایع درهم شکسته، نخست با روایتی گذشته‌نگر آغاز و آن‌گاه با روایت آینده‌نگرانه و گاه مرکب پیش می‌رود.

گسست‌های زمانی در این راستا اما می‌توانند اطلاعاتی را از سوی راوی در زمینه شخصیت‌ها و چگونگی پیشبرد داستان و وقایع و علت و علل آن در اختیار مخاطب قرار دهد. این رفت و برگشت‌های زمانی، منجر به شکل‌گیری ساختاری می‌شود که در روایت عقل سرخ، مقصود نویسنده از طرح یک سؤال و چرایی شرح این داستان و گذر انسان از مسیری را که سهروری در فلسفه خود بیان داشته، تبیین می‌کند. به‌طور کلی همچنان که گفته شد، در رساله عقل سرخ روایت خطی پیش می‌رود، اما حاوی پس‌نگاه ضمنی است: اشاره به سرنوشت برخی مرغان که در کوه‌های مختلف متوقف می‌شوند و نیز ارجاع به سرگذشت زال و سیمرغ و رستم دلالت بر همین امر دارد. این پس‌نگاه‌ها کارکرد بینامتنی دارند و با سنت‌های حماسی و عرفانی ایرانی پیوند می‌خورند. در فرایند همین روایت خطی و علی در ترتیب زمانی گاهی از مؤلفه پس‌نگاه هم بهره برده می‌شود: پیش‌بینی و توضیح ساختار دوازده کارگاه و سلسله‌مراتب استادان بخشی از تلاش برای احقاق همین فن است. در کل به لحاظ نظم حاکم بر روایت به جهت زمانی، همان‌طور که گفته شد در سیر سینوسی داستان مواجهه با زره، پرسش پیر، مسیر تاریکی، چشمه زندگانی و دست‌یابی به استعداد با گذر از کوه قاف به‌طور مرتب واقع می‌شوند. در این سیر پس‌نگاه محدود است و عمدتاً در شرح تجربه‌های گذشته سیمرغ و زال و فلسفه تیغ بلارک مشاهده می‌شود. ولی پیش‌نگاه به‌صورت نمادین در توضیح پیامدهای گذر موفق از چشمه زندگانی و آینده باز شدن استعدادها بروز می‌کند.

۲-۵. روایت آینده‌نگر^۱

در نوع آینده‌نگر، نوعی پرش و جلو روی نسبت به زمان طبیعی صورت می‌گیرد و از واقعه‌ای که هنوز رخ نداده است، سخن به میان می‌آید. به‌کارگیری این آینده‌نگری‌ها حس تعلیق و انتظار مخاطب را به‌طور کامل از بین نمی‌برد، بلکه او را برای آگاهی از چگونگی تحقق اهداف شخصیت‌ها و آینده آن‌ها، کنجکاوتر و مشتاق‌تر می‌نماید. عقل سرخ به نوعی در دیدار راوی با پیر از چنین روایتی بهره می‌گیرد تا مسیری را که پیش روی شخصیت اصلی داستان قرار داده به تصویر بکشد. شخصیت مسیری را برای خود متصور می‌شود و بنا به آن مسیر که به نوعی در پی‌رهایی و آزادی خویشتن است، از سختی و دشواری‌ها و چگونگی طی آن سخن می‌راند. این پرسش و پاسخ‌ها به نوعی همان روایت آینده‌نگری است که پیر از آن سخن می‌راند. «پرسیدم که بدانجا راه چگونه برم؟ گفت راه دشوار است.» (سهروردی ۱۳۸۷: ۴).

۲-۶. روایت گذشته‌نگر^۲

در نوع گذشته‌نگر، نوعی فلاش‌بک نسبت به زمان تقویمی داستان صورت می‌گیرد؛ به عبارتی رخدادی که قبلاً رخ داده و بعداً در متن داستانی روایت شود. حال اگر پس‌نگاه یا پیش‌نگاه، راجع به شخصیت، رخداد و خط سیر داستان در حال نقل شدن باشد، درون‌داستانی یا همبافت است و اگر در روایت پس‌نگاه یا پیش‌نگاه، اطلاعاتی درباره شخصیت، رخداد و خط سیر داستان دیگری خارج از نقطه آغاز و پایان متن ذکر شود، برون‌داستانی یا دگربافت است. از سوی دیگر، بازگشت به عقب می‌تواند سرآغاز از پیش معین روایت را هم در برگرد و پرش به جلو نیز با نقطه پایانی روایت در پیوند باشد که در این صورت، پس‌نگاه یا پیش‌نگاه مرکب خواهد بود. گذشته‌نگرها و آینده‌نگرها را می‌توان با توجه به ارتباطشان با خط سیر اصلی روایت به دو نوع اصلی یا فرعی نیز تقسیم کرد.

زمان‌پرسی می‌تواند در روایت چندین کارکرد داشته باشد. درحالی‌که بازگشت زمانی نقش توضیحی و بیان‌گر، گسترش روانشناسی شخصیت با نقل رویدادهای از گذشته او دارد، پیش و از زمانی با بر ملا کردن کمی از حقایقی که بعدها بر ملا می‌شوند کنجکاو خواننده را برمی‌انگیزد. چنانچه نویسنده بخواهد شیوه بازگویی خطی رمان‌های کلاسیک را تا اندازه‌ای بر هم بزند. راوی عقل سرخ در پاسخ به دوست خود، از سیر خطی اکنون جدا شده روایتی از گذشته را آغاز می‌کند. «گفتم در ابتدای حالت چون مصوّر بحقیقت خواست کی نسبت مرا پدید کند، مرا در صورت بازی آفرید و در آن ولایت که من بودم و دیگر بازان...» (سهروردی، ۱۳۸۷: ۱). این آغاز روایتی است از ابتدای خلقت راوی که خود را چون بازی ترسیم می‌کند که گرفتار دام صیادان شده و در پی رهایی است. هرچند در سیر روایت و در برخورد راوی با پیر دانا، او گوش می‌سپارد تا پیر از تجربیاتش بگوید و همان‌گونه که گفته شد، روایت از منظر راوی آینده‌نگر است، اما پیر نیز در یک روایت گذشته‌نگر از آنچه در جهان به تجربه دیده بازگو می‌کند. در این بازگویی نقبی به داستان‌های گونه‌گون و اساطیر کهن زده می‌شود. این رفت و برگشت‌های مکرر زمانی است که در حین ایجاد تعلیق و بسط و گسترش داستان، روایتی درون‌داستانی است به هنگام شرح راوی و پیر از خود و روایتی برون‌داستانی می‌شود. زمانی که در بهره گرفتن شاهنامه و زال و رستم و اسفندیار و سیمرغ و قصه‌های کهن، چون متادرام در دل یکدیگر بازگو می‌شوند تا به سرانجام رسند. روایت اصلی گاه کنار روایت‌های فرعی اتفاق می‌افتد و از دل همین بازگویی‌های فرعی است که روایت اصلی جان می‌گیرد و معنا می‌یابد. پاسخ به سؤال دوست می‌شود نوعی فلسفه‌ورزی برای سؤال‌کننده تا جایی که خود او در آخر طلب صید شدن دارد تا خود نیز به آن رهایی دست یابد. «چون با آن دوست عزیز این ماجرا بگفتم آن دوست گفت تو آن بازی که در دامی و صید می‌کنی، اینک مرا فتراک بند کی صیدی بد نیستم.» (سهروردی ۱۳۸۷: ۱۷).

۲-۷. تداوم^۱

منظور از طول یا تداوم زمان روایت تناسب بین درازای مدت زمان داستان و زمان توصیف روایت است. زمان روایت را راوی پدید می‌آورد و با بهره‌گیری از خصوصیتی همچون درج توصیفات گوناگون و یا فک و خلاصه کردن توصیفات، دگرگونی‌هایی در طول زمان روایت به وجود می‌آورد. گاهی برهه کوتاهی از زمان آن چنان آکنده از اتفاقات و رخدادهاست که راوی صفحاتی چند را بدان صرف می‌کند و گاهی هم پهنه‌ای از زمان تهی از هرگونه رخدادی است. از نظر ژنت اگر برش محدودی از روایت در مدت زمانی طولانی روایت شود منجر به تکوین شتاب مثبت در سیر روایت می‌گردد و بالعکس، تخصیص مدت زمان طولانی به قسمتی از روایت که کوتاه است، شتاب منفی در داستان پدید می‌آورد. بر این اساس بین زمان روایت و زمان واقعی امکان دارد چهار حالت شکل گیرد:

۱. همسانی: در این حالت زمان رخداد در روایت و واقعیت با هم برابرند.
۲. گسترده‌گی: در این حالت زمان روایت واقعه در تناسب با زمان وقوع واقعی آن واقعه از طول زمانی بیشتری برخوردار است. راوی در اینجا با بهره‌گیری از مکث‌ها و توصیفات در سیر روایت، زمان را بسط می‌دهد.
۳. فشردگی: در این حالت زمان رخداد حوادث در تناسب با به زمان واقعی موجزتر روایت می‌شود. نویسنده با بهره‌گیری از حذف بعضی توصیفات زمان روایت را برای مخاطب کوتاه می‌کند. فشردگی زمانی به سه شیوه حاصل می‌شود:
الف) ایجاد رخنه‌های زمانی توأم با اشاره: آگاه‌سازی مخاطب با درج جملاتی از سوی نویسنده مبنی بر حذف بعضی بخش‌ها یا رخدادهای داستان.

ب) حذف پنهانی زمان: سرگرم کردن مخاطب به مسئله‌ای غیرضروری توسط نویسنده با بهره‌گیری از تمهیدات زمانی تا برای مخاطب این رخنه زمانی خیلی محسوس نباشد.

پ) حذف آشکار زمان: گاهی نویسنده بی‌هیچ جمله و تمهیدی به صورت پیدا بخش‌هایی از زمان را حذف یا خلاصه می‌کند. ۴. درنگ: گاهی نویسنده با پناه بردن به توصیف، به ثابت ماندن زمان یاری می‌رساند. نویسنده با بهره‌گیری از درنگ توصیفی ذهنیات کاراکترها را درباره رخدادها به طور تمام و کامل مطرح می‌کند. این حالت زمانی اتفاق می‌افتد که زمان بیان نظیری در زمان داستان نداشته باشد و نویسنده از آن قسمت داستان چشم می‌پوشد و غالباً دیگر به سراغ آن زمان نمی‌رود و آن قسمت از روایت را در حالت نیمه ترک رها می‌کند. نباید گستردگی با درنگ اشتباه گرفته شود. راوی زمانی که از گستردگی زمان بهره می‌برد، توصیفات ظاهری را با مکث در سیر روایت، می‌آغازد و دیگر بار به سراغ تداوم آن قسمت از روایت رفته و آن را بیان می‌کند، ولی در درنگ، راوی بدون پرداخت دیگر بار قسمتی از روایت را رها کرده، به سراغ روایت سایر قسمت‌ها می‌رود (حاجی آقابابایی ۱۳۹۸: ۱۲۱).

زمان در عقل سرخ از نظر تقویمی دوره‌ای بلند مدت از آغاز خلقت راوی را دربر گرفته است. هرچند زمان دقیق ارائه نمی‌شود و در حالت کلی از کلماتی چون «در ابتدا»، «نیست»، «تا بعد از مدتی» و «هر وقت» و... سخن به میان می‌آید، همین می‌تواند گذر زمانی دور و درازی را برای خواننده متصور شود. بیان اینکه که عقل سرخ طول زمانی را که هر شخص می‌تواند برای رهایی خود از بندها طی کند متفاوت می‌داند، خالی از لطف نیست. اما تناقضی نیز آشکار است. این دوره طولانی به شکل دوره‌ای کوتاه روایت می‌شود و بیشتر حجم از داستان را به خود اختصاص داده است. برای راوی این گذر خود مسافتی بوده که گویی روزها و سال‌ها از آن گذشته است. گرچه تعداد دقیق روزها و میزان زمان تقویمی مشخص نیست، ولی به لحاظ زمانی تداوم داستان‌گویی به سرعت اتفاق افتاده و حجم متن اختصاص یافته به این دوره زمانی، کوتاه است، از این رو به لحاظ حجم متن اختصاص یافته به زمان واقعی روایت، داستان دارای شتاب منفی است. نویسنده با استفاده از توصیف‌های متعدد و روایت‌های فرعی از زبان راوی اصلی و پیر دانا، روایت‌های پیچیده و گسست‌های زمانی زیادی را از طریق رفت و آمدهای مداوم در زمان گذشته و حال و گاه آینده نشان می‌دهد. در عقل سرخ صحنه‌های گفتگو و توصیف‌ها نسبت به مدت زمان واقعی‌شان کش آمده، دارای گستردگی هستند اما در عوض صحنه‌هایی مانند اسارت، سالیان و یا مدت طولانی اسارت را فشرده کرده، فقط در چند جمله خلاصه می‌کند. سهروردی گاهی با اشارات کوتاه به گذر زمان «چون مدتی بر این بر آمد...» (سهروردی ۱۳۹۰: ۶۸) در زمان رخنه می‌کند و گاهی وقتی نمی‌گوید دقیقاً چه مدت بر راوی گذشته در زمان حذف پنهانی انجام می‌دهد. هرچند که گاهی این حذف را به طور آشکار انجام می‌دهد و به طولانی بودن نامعلوم زمان مستقیم اشاره می‌کند. «مدت‌هاست تا مرا در چاه سیاه انداخت...» (سهروردی ۱۳۹۰: ۶۸) با توجه به اینکه عمده مباحث تداوم زمان روایت خود را در چهار مفهوم گستردگی، فشرده‌گی، همسانی و درنگ تعریف می‌کند، می‌توان گفت توصیف رنگ پیر مقایسه‌اش با شفق و چراغ، از یک لحظه دیداری فراتر رفته و با اختصاص چند جمله به تشبیه باعث گستردگی زمان روایت شده است. کما اینکه توصیف انعکاس نور در جوشن و آینه، توضیح دوازده کارگاه و سلسله مراتب استادان، شرح تدریجی مسیر به سوی چشمه زندگانی، تابش نور از آسمان و تشبیه روغن بلسان همه جزو مواردی هستند که داستان را طولانی و گسترده می‌کنند. در عوض مراحل متعدد آزمون و مسیر عرفانی با جملاتی کوتاه بیان شده‌اند تا روایت سرعت و جریان خود را حفظ کند و یا گذر زمان طولانی در پرورش زال و پیشرفت کارگاه‌ها در چند جمله خلاصه می‌شود «پس آن شاگردان را در کار انداخت تا زیر آن دوازده کارگاه، کارگاهی دیگر پیدا گشت...» (سهروردی ۱۳۹۰: ۷۳) که نشان از فشرده‌گی زمان در روایت دارند.

به لحاظ همسانی نیز در بخش گفتگوی باز و پیر، زمان داستان و زمان روایت در صحنه‌پردازی تقریباً همسان و برابرند. وقتی راوی در توصیف پیر نورانی و یا تشبیه رنگ سرخ به شفق و چراغ مک‌های طولانی می‌کند و یا روایت را برای شرح پدیده‌ها و نمادها متوقف می‌کند و همچنین بخش عمده روایت را صرف توصیف جزئیات کوه‌ها، ویژگی‌های نور و یا درخت طوبی می‌کند و یا برای توصیف جزئیات عاطفی و نمادین در شرح مراقبت سیمرغ و نحوه تغذیه زال و یا توضیح آسیب‌ناپذیر شدن زره داوودی در چشمه زندگانی و همین‌طور تشریح تاریکی و تأملات فلسفی، زمان داستان را متوقف می‌نماید، با صراحت تمام از تکنیک درنگ در بحث دوام زمان روایت استفاده می‌کند.

۲-۸. بسامد^۱

متن روایی متضمن رویدادهایی است که در سیر روایت اتفاق می‌افتند. منظور از بسامد یا تناوب تعداد دفعات روایت آن رویدادهاست. گاهی ممکن است حادثه‌ای، فقط یک بار رخ دهد، ولی چندین بار به شگردهای متفاوت روایت گردد و گاهی امکان دارد چندین حادثه روی دهد، ولی تنها یک روایت از آن‌ها ارائه شود. از نظر ژنت بسامد به اقسام زیر تقسیم می‌گردد:

الف) بسامد مفرد: متداول‌ترین نوع بسامد که در آن حادثه‌ای که یک بار به وقوع پیوسته، یک بار روایت می‌شود. این بسامد از متداول‌ترین انواع بسامد است. در اکثر داستان‌ها و روایت‌ها بسامد مفرد است و هر واقعه‌ای که رخ داده، روایت می‌شود. همین‌طور روایت رویدادی را که چند بار به وقوع پیوسته، از نوع مفرد به حساب می‌آوریم. چرا که هر یک بار روایت مساوی با یک بار رخ دادن آن در متن است. همچون دیدار با پیر که تنها یک بار رخ می‌دهد و یک بار روایت می‌شود. وقایع اسارت و مراقبت زال هم یک بار رخ می‌دهد. آزمون و مسیر چشمه زندگانی هم یک بار رخ داده، یک بار هم روایت می‌شود.

ب) بسامد مکرر: در بسامد مکرر، رویدادی را که فقط یک بار رخ داده، چند راوی روایت می‌کنند. یک حادثه امکان دارد از زبان افراد متفاوت با نظرگاه‌ها و دیدگاه‌های مختلف بیان گردد و امکان دارد توسط یک فرد با زبان متفاوت بیان شود. همچون توصیف تنگنای اسارت و باز شدن تدریجی چشم‌ها که در چند جمله و با تاکید تکرار می‌شود و چند بار به شکل مشابه بیان می‌شود. چرخه نور و تاریکی گوهر شب‌افروز در قالب یک توصیف الگومند بیان می‌شود که می‌توان آن را نمونه‌ای از روایت تکرار شونده دانست. چرخه نور و انعکاس آن در جوشن و آینه، همچنین توالی سلسله‌مراتب استادان در کارگاه‌ها تکرار الگومند دارند. توصیف حرکت قطره‌های روغن بلسان و تکرار الگوی عبور از تاریکی هم نوعی تکرار نمادین ایجاد می‌کند.

پ) بسامد بازگو: در متن روایی امکان دارد رویدادهای زیادی به چشم بخورد که چندین بار رخ داده باشند، ولی راوی تنها یک بار آن‌ها را روایت نماید؛ راوی با بهره‌گیری از این نوع بسامد رویدادهای کم اهمیت در پیشبرد روایت را حذف می‌کند. در بسامد از نوع بازگو، این امکان برای نویسنده فراهم است تا رویدادهای کم اهمیت را معین کند. (حاجی‌آقابابایی ۱۳۹۸: ۱۲۸). همچون سال‌ها اسارت و سفرهای پیر و عجایب هفت‌گانه که احتمالاً بارها در جهان داستان رخ داده‌اند ولی تنها یک بار روایت می‌شوند. تاریخچه سیمرغ و کارگاه‌ها، هم زمانی رخدادها در گذشته و حال، با بازگویی تاریخی و آموزشی بیان می‌شوند. (حکایت از آموزه‌های پیر و بازگویی سنتی مسیر معنوی و آزمون‌های عرفانی).

بسامد مؤلفه‌ای است که قضاوت درباره آن و کشف انواع تکرارهای آن در پایان خواندن روایت و با بازگشت به عقب و بررسی کل داستان سنجیده می‌شود. این تکرارها می‌تواند نکاتی چون سبک، تداوم و زاویه دید را عیان سازد. تناوب و بسامد، در همین سه دسته اصلی خود به گونه‌های مختلف در یک روایت ظاهر شده، با تکرار مؤلفه‌های مختلفی شکل می‌گیرد.

هرچند روایت عقل سرخ بیشتر مبتنی بر بسامد مفرد است و از بسامد مکرر کمتر بهره گرفته شده، اما فلسفه سهروردی در نگارش و پایان‌بندی آن نوعی حیات نهایی است که هر شخص باید آن را طی کند تا به رهایی برسد. بسامد بازگو را می‌توان در راوی و به نوعی جهش استعاری آن در تلاش برای رهایی مشاهده کرد که بارها و به گونه‌های مختلفی از آن سخن می‌راند. چه در ابتدا که در دام صیادان است و در اواسط که در گرفتار بندهایی است که باید خود را از آن برهاند، در اصل تماماً تکرار یک اتفاق و آن رهایی کامل است.

۱. بسامد تکرار عدد: در عقل سرخ اعدادی چون هفت، که هم اشاره به عجایب هفت‌گانه و هم مسالک سبعة و هفت امشاسبند و هفت داستان فارسی و هفتم قمر ماه و هفت استاد، هفت سیاره دارد تکرار می‌شود. عدد چهار برای چهار حلقه طبایع چهارگانه است. عدد دوازده برای دوازده کارگاه که برج‌های دوازده‌گانه‌اند که میان هفت سیاره تقسیم شده‌اند. بسامد تکرار این اعداد که در اساطیر و حکمت و فلسفه سهروردی معنا پیدا می‌کنند، همگی قابل بررسی‌اند.

۲. بسامد تکرار نام شخصیت: نام‌هایی چون باز، صیادان، مرغان، پیر، سیر مرغ و زال و اسفندیار و رستم همگی در شکل استعاری خود تکرار می‌شوند که نماد و نشانه‌ای از فلسفه سهروردی‌اند و نقشی تمثیلی ایفا می‌کنند.

۳. بسامد تکرار بن‌مایه: بن مایه اصلی عقل سرخ، فرار از بند و رهایی یافتن از قید تن، تشرف و رازآموزی و مجرد نفس، در تمام روایت به شکلی استعاری تکرار می‌شود و هرچه داستان بسط و گسترش پیدا می‌کند، راوی در دل روایت گذشته‌نگرانه خود، دوستش را که شنونده است، بیش‌ازپیش به وجود این بندها آگاه می‌سازد.

۴. بسامد تکرار پرسش: عقل سرخ با پرسشی ساده آغاز می‌شود و با روایتی پیش می‌رود که در جای‌جای آن راوی برای کشف خود و حقیقت مدام در حال پرسش است. این سؤال و جواب‌های مکرر است که راوی را از درون ناآگاهی سیاه به سمت روشنی هدایت کرده، موجبات کشف را برای خود او و مخاطب و دوستش فراهم می‌آورد.

۵. بسامد تکرار بر حسب یک کنش: راوی عموماً در برخورد با پیر دانا ساده‌انگارانه برخورد می‌کند، حال آنکه پیر کنش‌هایی را در مسیر پیش رو برایش ترسیم می‌کند که موجبات طی کردن و گذر از آن لزوماً نیاز به آگاهی و درک دارد. کنش‌هایی که مدام بر تعداد آن افزوده می‌شود و کار را برای شخصیت اصلی سخت و سخت‌تر می‌کند؛ تکرارهایی که باعث نوعی درهم پیچیدگی می‌شود تا راوی خود بتواند به آن حقیقت پیچیده شده دست یابد.

۲-۹. انواع راوی

ژرار ژنت قائل به چهار نوع راوی است:

۱. راوی فراداستانی / برون‌داستانی: راوی خارجی است که در داستانی که نقل می‌کند، شخصیتی خیالی به حساب نمی‌آید.

۲. راوی فراداستانی / درون‌داستانی: راوی خارجی است که داستان خود را نقل می‌کند.

۳. راوی میان‌داستانی / برون‌داستانی: راوی خیالی است که رخدادهایی را که خود در آن‌ها حضور ندارد، نقل می‌کند.

۴. راوی میان‌داستانی / درون‌داستانی: راوی خیالی است که داستان خود را نقل می‌کند.

۲-۱۰. وجه روایت

وجه روایت شامل فضا و عواطفی است که پدیدآورنده آن در متن است. هدف از این فضاسازی، تأثیر عاطفی بر خواننده و روایت‌شنو است. از این طریق است که خواننده با راوی هم‌سو می‌شود. در واکاوی متن از زاویه وجه، سه وجه ادراکی، روانشناختی و ایدئولوژیک بحث اصلی نگاه تحلیلی است. به وقت مطالعه وجه روایت به مسئله کانونی‌شدگی و کانونی‌گریزی هم اشاره می‌شود؛ چرا که فاصله راوی با متن و میزان حضور او در کنش روایتگری از اهمیت بسیاری برخوردار است.

۲-۱۱. کانونی‌سازی^۱

کانونی‌سازی گزینش زاویه دیدی است که به واسطه آن شخصیت‌های داستان و حوادث دیده، و برای خواننده بازگویی می‌شود. باید دقت کرد که زاویه دید فقط معطوف به این نمی‌شود که شخصیت از چه جایگاهی به حوادث می‌نگرد، یعنی به حادثه نزدیک است یا از بیرون وقایع را می‌نگرد، بلکه میدان دید، مقدار شراکت در مسئله روایتگری، میزان دانش و آگاهی شخصیت از اتفاقات و حتی کلمه‌ها و جمله‌هایی که برای بیان روایت خویش برمی‌گزیند، در کانونی‌سازی مسئله واکاوی است. از دیدگاه روایت‌شناسی بین کانونی‌گر و کانونی‌شدگی تفاوت وجود دارد. کانونی‌گر امکان راوی شدن را دارد و کانونی‌شدگی عملی است که کانونی‌گر در روایت رقم می‌زند. کانونی‌شدگی عنایت به گفته‌های شخصیت داستان است، یعنی کانونی‌گر و کانونی‌شدگی دو عمل متفاوت‌اند. فاعل با ادراک خویش به داستان مسیر می‌بخشد، در صورتی که مفعول چیزی است که کانونی‌گر می‌بیند و بعد آن را برای مخاطب تعریف می‌کند. (ریمون-کنان ۱۳۸۷: ۱۰۳). ژنت در نظریه راوی خود سه نوع کانونی‌سازی را مطرح می‌کند: ۱. کانونی‌سازی صفر؛ ۲. کانونی‌سازی داخلی؛ ۳. کانونی‌سازی خارجی. در عقل سرخ هر سه نوع کانونی‌سازی قابل‌شناسایی است:

الف) کانونی‌سازی صفر: در دیباچه (حمد خداوند، ذکر پیامبر و صحابه) راوی دانای کل است که بر همه ساحت‌های داستان و حتی جهان ما بعدالطبیعی اشراف دارد: «بود هرکه بود از بود او بود و هستی هرکه هست از اوست.» (سهروردی ۱۳۹۰: ۶۷). این بخش نه از منظر شخصیت‌ها بلکه از منظر یک آگاهی مطلق روایت می‌شود، مشابه به روایت‌های عرفانی که مبنای معرفتی‌شان حقیقت کلی است.

ب) کانونی‌سازی درونی ثابت: بخش اصلی روایت از دید یک شخصیت (باز) روایت می‌شود؛ ادراک جهان، حس اسارت، شگفتی از تغییر دید و تجربه دیدار با پیر همگی از دیدگاه این شخصیت بازتاب می‌یابد و کلاً تجربه‌های او محور است. این ادراک ثابت است و تغییر زاویه دید کلی وجود ندارد. به‌طور مثال، «چنان‌که آشیان خویش و آن ولایت و هرچ معلوم من بود فراموش کردم...» (سهروردی ۱۳۹۰: ۶۷) این جمله بر تجربه ادراکی و روانی یک شخصیت خاص دلالت دارد و زاویه دید به او محدود می‌شود. در بخش اسارت، سیمرغ و دوازده کارگاه نیز عمدتاً کانونی‌سازی داخلی ثابت به چشم می‌خورد و زاویه دید محدود به راوی-شخصیت (باز/زال) است، اما با ورود سیمرغ و پیر، کانونی‌سازی چندگانه داخلی شکل می‌گیرد. تجربه زال از حفاظت سیمرغ و تغذیه آهو، دیدن وضعیت خود و واکنش مادرش، کاملاً از منظر مادر بیان می‌شود: «چون به صحرا شد، فرزند را دید زنده و سیمرغ وی را زیر پر گرفته...» (سهروردی ۱۳۹۰: ۷۱) در بخش زره داوودی، تیغ بلارک و چشمه زندگانی دیگر بار روایت از دیدگاه راوی-شخصیت است، یعنی خواننده با تجارب ذهنی او نسبت به زره، تیغ بلارک و چشمه زندگانی همراه می‌شود؛ «گفتم این زره به چه شاید از خود دور کردن؟» (سهروردی، ۱۳۹۰: ص ۷۴)

پ) کانونی سازی درونی متغیر: در قسمت هایی که شخصیت پیر نورانی سخن می گوید، کانونی سازی به ادراک او منتقل می شود و او تجربه های خودش و مکان ها را شرح می دهد. درواقع هنگام ورود پیر به داستان و آغاز گفتگو، ادراک و روایت به تجربه ها و حافظه او منتقل می شود: «من اولین فرزند آفرینشم... آن کس که تو را در دام اسیر گردانید... مدت هاست تا مرا در چاه سیاه انداخت.» (سهروردی ۱۳۹۰: ۶۸). این تغییر کانونی سازی باعث چندصدایی محدود در متن می شود. در بخش رستم و اسفندیار، با توصیف جنگ رستم و اسفندیار، خاصیت انعکاس نور سیمرغ و نقش آینه و جوشن، زاویه دید به سطحی نمادی و ادراکی تغییر می کند که هم زمان می تواند کانونی سازی درونی چندگانه هم محسوب شود.

ت) کانونی سازی درونی چندگانه: رویدادهایی مثل توصیف جهان و کوه قاف هم از نگاه باز و هم از نگاه پیر ارائه می شوند. این هم پوشانی دیدگاه ها سبب می شود مخاطب یک موضوع را از دو زاویه معرفی دریافت کند. همچنین در مراحل پایانی رویارویی با عجایب هفت گانه، با ورود مفاهیم نمادین و رازآلودی نظیر تیغ بلارک و چشمه زندگانی که در قسمت یافته های توصیفی رمزگشایی شدند، زاویه دید هم به تجربیات ذهنی و حسی راوی و هم به بخش فلسفی و حکمی ماجرا گسترش می یابد.

ث) کانونی سازی بیرونی: در لحظات کوتاهی از روایت که توصیف وضعیت فیزیکی باز و یا نگهبانان داده می شود، بدون آنکه به ذهنشان ورود پیدا کنیم، عنصر بیرونی برجسته تر می شود، مانند «آنگه هر دو چشم بر من دوختند و چهار بند مختلف نهادند.» (سهروردی، ۱۳۹۰: ص ۶۷). این بخش ها کارکرد گزارشی و بیرونی دارند و جنبه عینی روایت را تقویت می کنند و یا آنجا که می گوید: «ده کس را بر من موکل کردند، پنج را روی سوی من و پشت بیرون و پنج را پشت سوی من و روی بیرون.» (سهروردی ۱۳۹۰: ۶۷). همین طور توضیح ساختار دوازده کارگاه و نحوه بافت زره داوودی، بیشتر حالت گزارشی و بیرونی دارد، بدون اینکه به ذهن شخصیت ورود مستقیمی داشته باشیم.

ج) کانونی شدگی درونی ثابت، متغیر و چندگانه: اینکه ادراک بیشتر داستان از منظر باز است. (ثابت) و اینکه هنگام روایت پیر ادراک تغییر می کند و یا اینکه با ورود به گفتگوها، سطح آگاهی و دید راوی تغییر می کند. او ابتدا محدود به دانسته های خود است، اما با شنیدن توضیحات پیر درباره کوه ها، گوهر شب افروز و درخت طوبی، لایه های جدیدی از جهان روایت را درک می کند. (متغیر) و گفتگو میان باز و پیر باعث می شود یک رویداد از دو زاویه دیده شود هم نموده های بارزی از کانونی شدگی هستند.

۲-۱۱-۱. وجوه کانونی سازی

با توجه به مواردی که مطرح شد، گروهی از روایت شناسان نظریه کانونی شدگی ژنت را بسط دادند تا علاوه بر ابعاد تصویری، ابعاد ادراکی، روان شناختی و ایدئولوژیک را هم شامل گردد. آن ها از سؤال اصلی ژنت که چه کسی می بیند؟ جلوتر رفته و ابعاد دیگر را که شامل چگونه دیدن، چه دیدن، چه زمانی دیدن و حتی افرادی را که در شکل گیری این بینش نقش دارند را مطالعه می کنند.

۲-۱۱-۱-۱. وجه ادراکی

این وجه از کانونی شدگی، ادراکات حسی کانونی گر را دربر می گیرد. ادراک به واسطه دو شاخص مکانی و زمانی تحقق می یابد. روش ادراک کانونی گر از زمان و مکان و چگونگی بررسی آن ها باعث وحدت روایت می شود و به واسطه همین فضاسازی زمانی و مکانی روایت به وجود می آید. در تحلیل مکان گستره مکانی که در معرض دید کانونی ساز است، مورد مطالعه واقع می شود.

کانونی‌ساز از کجا به متن داستان نگاه می‌کند؟ از بیرون متن داستان را می‌نگرد یا افق دید او محدود است؟ در افق باز کانونی‌گر بیرونی (مانند دانای کل) قابلیت نامحدود در نظارت بر زمان و مکان دارد، ولی در افق محدود کانونی‌گر درونی (مانند شخصیت کانونی‌گر) قادر نیست نظارت بر زمان‌ها و مکان‌های نامحدود داشته باشد. درواقع تصمیم‌گیرنده اصلی نویسنده است که قرار می‌دهد که کانونی‌ساز از موضعی بیرون متن و ایستا متن را روایت نماید یا از موضعی پویا و متحرک در متن حضور یابد و همین‌طور این موضوع که آیا دید او به متن دیدی جزئی‌نگر است و به همه زمان‌ها و مکان‌های موجود در متن واقف است و یا اینکه دارای دیدی کلی‌نگر است و تنها مواضع و زمان‌های مهم را بررسی می‌کند. بایستی توجه کرد که روایت‌ها علاوه بر اینکه نیاز به محدوده مکانی خاصی دارند، به گستره‌ای از زمان نیز نیاز دارند. ژنت طرح زمانی روایت را در رویارویی با داستان پیش می‌کشد و معتقد است که خواننده طرح زمانی روایت را براساس آنچه در داستان اتفاق افتاده، برای خود تجسم می‌نماید. در وجه ادراکی زمان به‌صورت کلی و مبتنی بر درک خواننده از متن ترسیم می‌شود. زمان در وجه ادراکی مبتنی بر ذهنیات خواننده شکل می‌گیرد، چرا که زمان روایت با زمان بیرونی متفاوت است. در روایت با زمان خطی مواجه نیستیم. درک خواننده در تحلیل گستره زمان نقش مهمی ایفا می‌کند. این خواننده است که زمان درونی روایت را مبتنی بر گفته‌های راوی برای خود تجسم می‌کند. (حاجی‌آقابابی ۱۳۹۸: ۱۰۶).

این وجه بیشتر از دید چشم باز مطرح می‌شود که مبتنی بر حس بینایی و حرکت در فضا است. پس از باز شدن تدریجی چشمان راوی تجربه دیداری‌اش از جهان افزون می‌شود. این دیدار تدریجی همان زمان حسی را هم شکل می‌دهد؛ «هر روز به تدریج قدری چشم من زیادت باز می‌کردند...» (سهروردی ۱۳۹۰: ۶۸) و واگویی تجربه اسارت و داستان رهایی‌اش، تجربه حسی از وصف دو کوه، تغییرات نور گوهر شب‌افروز و مشاهده تمام جزئیات، همه از منظر راوی منتقل می‌شوند. در اینجا توصیف نور سیمرغ و بازتاب آن در جوشن و آینه، مثال عینی از ادراک دیداری و تغییر واقعیت به‌واسطه ابزار نمادین است. همین‌طور توجه دقیق به جزئیات عملی و فلسفی مثلاً زره و چشمه، همراه با مشاهده اثرات تیغ بلارک، تجربه‌ای حسی و تحلیلی و ادراکی برای راوی ایجاد می‌کند.

۲-۱۱-۲. وجه روانشناختی

در این وجه سوگیری‌های عاطفی و ذهنیت کانونی‌گر در مواجهه با حوادث و رخدادها تحلیل می‌گردد. این وجه بیانگر نسبت دو مؤلفه شناختی و عاطفی کانونی‌گر به کانونی‌شده است. در مؤلفه شناختی قلمرو آگاهی کانونی‌گر مورد مطالعه قرار می‌گیرد و میزان دانش، حدس و گمان و خاطرات کانونی‌گر بیان می‌شود و به‌واسطه آن به دانش کانونی‌گرهای دیگر هم دست می‌یابد. علاوه بر این در این وجه روش‌های انتقال وقایع روایت از ذهن کانونی‌ساز و نحوه نظارت بر آن‌ها واکاوی می‌شود. تعیین میزان این آگاهی بر عهده مؤلف مستتر است که خود او هم گاهی همان راوی برون‌داستانی است. گاهی در طول روایت مؤلف مستتر دامنه اطلاعاتی را که بایست به خواننده ارائه نماید را تحدید می‌نماید و از طرف دیگر، اطلاعات کانونی‌گر درونی هم دارای حدودی است، چراکه او خود بخشی از جهانی است که بازنموده می‌شود که آگاهی‌اش پیرامون این جهان محدود است. کانونی‌گر خواننده‌ها در دریافت اطلاعات موردنظرش سهیم می‌کند و او را در روایت شریک می‌کند. در مؤلفه عاطفی میزان عینی و ذهنی بودن کانونی‌سازی و یا کانونی‌شدگی مطالعه می‌شود. به اضافه میزان درگیری عاطفی و احساسی کانونی‌ساز و یا کانونی‌گر تحلیل می‌گردد. در روایت‌هایی که کانونی‌گر سوم شخص و یا بیرونی است، کانونی‌شدگی عینی خنثی است و درگیر نیست. در حالت تصویری که داستان از متن

استخراج می‌گردد، بی‌طرف و غیرشخصی است. این نوع از کانونی‌شدگی تأکید عمده‌اش بر بیان رفتار ظاهری افراد است و با قضاوت‌ها و ارزیابی‌های شخصیت‌ها مواجه نمی‌گردد. (حاجی‌آقابابایی ۱۳۹۸: ۱۰۹).

بیان لایه‌های عاطفی-ذهنی و حالات درونی شخصیت اصلی (راوی) نظیر حیرت و شگفتی و امید به رهایی و فراموشی گذشته همه از وجوه روان‌شناختی کانونی‌سازی هستند. «می‌پنداشتم که خود من پیوسته چنین بوده‌ام...» (سهروردی ۱۳۹۰: ۶۸). این وجه نشان می‌دهد که روایت صرفاً گزارش عینی نیست، بلکه بازنمایی حالات ذهنی است. میل به رهایی و کنجکاوای راوی در طول داستان برای شناخت مسیر و پدیده‌ها و عجایب هفت‌گانه و پرسش‌ها و پاسخ‌هایش به‌شدت بر پایه نیاز به دانستن شکل می‌گیرد. همچنین در داستان‌های فرعی نظیر داستان زال، اضطراب، شگفتی و تجربه مستقیم زال و مادرش، حالت‌های روانی شخصیت‌ها را به تصویر می‌کشد. درواقع در طول داستان تمام اضطراب‌ها و کنجکاوای‌ها و تلاش برای درک مسیر معنوی، بیانگر فشار روانی و تمرکز درونی شخصیت‌هاست.

۲-۱۱-۳. وجه ایدئولوژیک

این وجه از روایت ایدئولوژی و جهان‌بینی کانونی‌گر را مطالعه می‌کند و مبتنی بر بعضی کلمه‌ها و جملات که در متن موجود است، می‌توان این ایدئولوژی را متوجه شد. نظریات ایدئولوژیکی کانونی‌گر را می‌توان به‌واسطه رفتارهای او دریافت. بهتر است برای حصول مستقیم اندیشه‌های کانونی‌گر، لحظاتی را تحلیل کنیم که او به‌صورت آشکار ایدئولوژی خود را در متن طرح می‌کند. برخی از روایت‌شناسان عقیده دارند برای دست‌یابی به جهان‌بینی راوی بهتر است ساختار وجهی متن را موردبررسی قرار دهیم. (فاولر ۱۳۹۶: ۱۶۷). برای مطالعه این ساختار وجهی بایستی وجوه افعال و قیده‌ها، جملات عامی و جملات معترضه دعایی و صفت‌ها و مشبه‌به‌ها و استعاره‌ها تحلیل شود. یکی دیگر از مسائلی که در وجه ایدئولوژیک موردبررسی قرار می‌گیرد، بحث چندصدایی متن است. در این وجه، پس از بررسی اندیشه و دیدگاه‌های ایدئولوژیک راوی، می‌توان به ارزیابی دیگر ایدئولوژی‌های موجود در متن نیز پرداخت و دریافت که آیا متن چندصدا یا تک‌صداست. اگر ایدئولوژی شخصیت‌ها با راوی همسو باشد، یا راوی اجازه سخن گفتن به غیر ندهد، در این صورت متن تک‌صداست، ولی اگر راوی زمینه را برای عرض اندام دیگر شخصیت‌ها فراهم کند و اجازه شنیده شدن صدای مخالف را بدهد، در این صورت متن چندصداست. (حاجی‌آقابابایی ۱۳۹۸: ۱۱۱)

راوی و به تبع آن سهروردی در این داستان نگرش عرفانی و حکمی نسبت به هستی، سرنوشت، قضا و قدر و... دارند. درواقع کل روایت بر بنیان نگرش عرفانی/کلامی استوار است. جهان به‌مثابه صحنه تقدیر جلوه می‌کند. انسان/باز به‌مثابه اسیر قضا و قدر و رهایی به‌منزله بازگشت به اصل که کوه قاف باشد نمود پیدا می‌کنند. «گهر چیزی که هست عاقبت با شکل اول رود.» (سهروردی ۱۳۹۰: ۷۴). تمام گفتگوها حامل معنای عرفانی‌اند. کل متن دارای جنبه تمثیلی و رمزآمیز است که مبین مضامین هستی‌شناسانه معرفتی است. به‌طور مثال، دو کوه به‌مثابه موانع روحانی، گوهر شب‌افروز به‌مثابه حقیقت متغیر و درخت طوبی به‌عنوان منشأ همه خیرات است. سیمرغ و دوازده کارگاه نماد عدالت الهی، نظم جهان و سلسله‌مراتب معرفتی و سیاسی عمل می‌کنند. درواقع تمام نمادهای عرفانی همچون چشمه زندگانی و تیغ بلارک و روغن بلسان، نمایانگر مسیر تطهیر روح، آزمون‌های الهی و دست‌یابی به حقیقت هستند.

۳. نتیجه‌گیری

یک اثر دراماتیک با هدفی خاص، اشخاص بازی را متناسب با موضوع خود و در یک هماهنگی، به کمک تضاد و به واسطه تعریف که شناخت را سبب می‌شود، تعادل زندگی اشخاص را برهم زده و آشفتگی را موجب می‌شود. کشمکش‌های شکل می‌گیرد تا وضع آشفته به حالت اولیه خود بازگردد. پیچیدگی‌هایی که از پی آن منجر به محک اشخاص بازی شده، آن‌ها را در آزمون و خطاهایی گرفتار می‌کند که تعلیق را ایجاد و با گسترش و بسط یافتن هرچه بیشتر درام، وضعیت بحرانی شده به نقطه اوج رسیده، فاجعه پدیدار می‌شود. نتیجه و آنچه سلسله رویدادها رقم زده است هدف اصلی را به مخاطب انتقال می‌دهد. عقل سرخ دارای چنین ظرفیت‌های نمایشی و روایی بوده که به علت نقش پررنگ مؤلفه‌های زمانی در روایت می‌تواند چه از سوی خوانندگان و چه نویسندگان مورد توجه بیش از پیش قرار گیرد. عنصری که چه در شکل ارسطویی آن و چه در شکل روایی، بستری را فراهم می‌آورد تا هرگونه نگاه اندیشمندانه‌ای را در حوزه روایت به معنای شرقی و با درآمیختگی با مفاهیم و شکل غربی آن گسترش دهد. سهروردی در عقل سرخ از زمان به عنوان ابزاری برای در هم شکستن توالی خطی بهره گرفته است تا با ایجاد گسست‌های که به واسطه زمان‌پیشی‌ها اعم از آینده‌نگری و گذشته‌نگری رقم زده، سیر حرکت سالکی را نشان دهد که در پی رهایی از قیدوبند این جهان است. روایت از زبان راوی اول شخص که تا بخشی از داستان خود کانونی‌گر است بیان می‌شود و تا جایی ادامه می‌یابد که راوی دیگر در دل روایت که همان پیر است ظهور می‌کند و کانونی‌گری را به نحوی دیگر بر عهده می‌گیرد. در غیاب مستقیم سهروردی وجود ادراکی و روانشناختی و ایدئولوژیکی نویسنده/راوی در خلال بازی‌های زمانی به مخاطب ارائه می‌گردد. عقل سرخ به نوعی چون متادرام و به شکل روایت در روایت بازگو شده است، به لحاظ تداوم و ترتیب و تناوب روایی هم از قابلیت‌هایی برخوردار است که می‌تواند هر خوانندگاری را بسته به زاویه رویارویی خود با اثر تحت تأثیر قرار دهد. همین شیوه ترسیم نظم و طول زمانی رخدادها در روایت داستان با دربرگرفتنی بیشترین حجم از داستان در بازه زمانی محدود به روایت شتابی منفی بخشیده، گاهی بالعکس عمل می‌کند. وجود بسامدهای مدنظر ژنت و بررسی آن‌ها در عقل سرخ، جدا از ایجاد رویکرد خلاقه در خوانش به قصد اهداف اجرایی می‌تواند راهگشای درک فلسفه سهروردی باشد. به همین جهت است که زمان روایت در عقل سرخ از زمان داستان پیشی گرفته، به مدد کانونی‌سازی این نویسنده را در انتقال هرچه بهتر مفهوم و پیام مستتر در دل داستان یاری می‌رساند.

منابع

- ابن ابی اصیبعه، موفق‌الدین احمد بن القاسم السعدی الخزرجی. (بی‌تا). عیون‌الانباء فی طبقات‌الحکماء، شرح و تحقیق: نزار رضا، لبنان، بیروت: دارالمکتبه الحیات
- ارسطو. (۱۳۴۳). فنّ شعر، ترجمه عبدالحسین زرّین‌کوب، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب
- اسلین، مارتین. (۱۳۹۸). نمایش چیست، ترجمه شیرین تعاونی، تهران: نشر نیلوفر.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۶). ساختار و تأویل متن، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، فاطمه. بالا‌زاده، امیرکاووس. (۱۳۹۴). «بررسی زمانمندی روایت در نمایشنامه در مصر برف نمی‌بارد نوشته محمد چرم شیربر پایه نظریات ژنت»، تهران: مجله علمی پژوهشی تئاتر.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). خود نوشتن. تهران: جهان کتاب
- برتز، هانس. (۱۳۸۷). مبانی نظریه ادبی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
- بولتون، مارجوری. (۱۳۹۵). کالبدشناسی درام، ترجمه: رضا شیر مرز، تهران: نشر قطره.
- پناهی، نعمت‌الله. (۱۳۹۶). «استعاره مفهومی؛ الگوی ادراکی تجربه عرفانی سهروردی در «عقل سرخ»»، نشریه کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، ۱۸ (۳۵)، ۱-۲۹.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۲). عقل سرخ، تهران: نشر سخن.
- پرونه، میشل. (۱۳۹۸). تحلیل متن نمایشی، ترجمه غلامحسین دولت‌آبادی، تهران: نشر افراز.
- تودورف، تزوتان. (۱۳۸۲). بوپتیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، تهران: نشر آگه.
- توکلی مقدم، صفیه، کوپا، فاطمه، و گرجی، مصطفی. (۱۳۹۹). «بررسی و تحلیل زمان روایی در رمان «مدار صفر درجه» براساس نظریه ژنت». متن‌پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)، ۲۴ (۸۶)، ۸۱-۱۰۱.
- ثمینی، نغمه. (۱۳۸۰). «تئاتر: تأثیر نمایش‌های شرقی بر تئاتر غرب در قرن بیستم: با تکیه بر دست‌آوردهای پیتروک»، نشریه فصلنامه هنر، بهار ۱۳۸۰، شماره ۴۷، ۵۲-۴۰.
- حاجی‌آقابابایی، محمدرضا. (۱۳۹۸). روایت‌شناسی، نظریه و کاربرد، تهران: انتشارات مهر اندیش.
- حیاتی، زهرا، و نجاری، محمد. (۱۳۹۸). «نقد مقالات علمی پژوهشی با موضوع بررسی متون ادبی از دیدگاه زمان روایی ژنت». نقد ادبی، ۱۲ (۴۵)، ۳۷-۸۳.
- خجسته، فرامرز، و نیکخو، عاطفه. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی تداوم زمان روایی در مقامه‌های عربی و فارسی». مطالعات تطبیقی فارسی و عربی، ۱ (۱)، ۵۹-۸۲.
- دروذگریان، فرهاد، زمان احمدی، محمدرضا، و حدادی، الهام. (۱۳۹۰). «تحلیل زمان روایی از دیدگاه روایت‌شناسی براساس نظریه زمان ژنت در داستان «بی‌وتن» اثر رضا امیرخانی». سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، ۴ (۳) (پی در پی ۱۳)، ۱۲۷-۱۳۸.
- راغب‌الطّیّاح الحلبی، محمّد. (۱۴۰۹ هـ). اعلام‌النبلاء بتاريخ حَلَب الشَّهَباء، جلد ۴، صَحَّحه و علّق علیّه: محمّد کمال، سوریه، حلب: دارالقلم العربیّ.
- ریمون-کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). روایت داستانی: بوپتیقای معاصر، ترجمه: ابوالفضل حری، تهران: انتشارات نیلوفر.
- زارع، زهرا. (۱۳۹۸). تبارنامه اشراقیان، تهران: نشر هرمس.
- سانگر، کیت. (۱۳۹۹). زبان درام، ترجمه مینو ابوذرجمهری، تهران: نشر قطره.
- سهروردی، شیخ اشراق شهاب‌الدین. (۱۳۸۷). عقل سرخ، تهران: نشر مولی.

- سهروردی، شهاب‌الدین. (۱۳۷۳). مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج ۳، به تصحیح و تحشیه و مقدمه هانری کربن، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- سهروردی، شهاب‌الدین. (۱۳۹۰). عقل سرخ، به تصحیح رضا کوهکن، تهران: نشر موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، موسسه مطالعات اسلامی دانشگاه آزاد برلین.
- شهرزوری، شمس‌الدین محمد بن محمود. (۱۳۶۵). نزه‌الارواح و روضه‌الافراح (تاریخ‌الحکماء)، ترجمه مقصودعلی تبریزی، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه و محمد سرور مولایی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- عرب یوسف‌آبادی، فائزه. (۱۳۹۴). «بررسی تقابل زمان روایی و زمان متن در حکایت‌های گلستان سعدی». متن‌پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)، ۱۹(۶۶)، ۶۵-۹۰.
- فاولر، راجر. (۱۳۹۶). زبان‌شناسی و رمان، ترجمه: محمد غفاری، تهران: نشر نی.
- فیستر، مانفرد. (۱۳۹۹). نظریه و تحلیل درام، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده تهران: نشر مینوی خرد.
- فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۶۹). جنبه‌های رمان. ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: انتشارات نگاه.
- قادری، نصرالله. (۱۳۹۱). آناطومی ساختار درام، تهران: کتاب نیستان.
- کالر، جان‌اتان. (۱۳۸۵). نظریه ادبی، ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.
- کالر، جان‌اتان. (۱۳۸۸). بوطیقای ساخت‌گرا (ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعه ادبیات)، ترجمه کوروش صفوی، تهران: مینوی خرد.
- لتوبن، دیوید، استاک‌دیل، جو، استاک‌دیل، رابین. (۱۳۹۷). معماری نمایشنامه، ترجمه: پدram لعل بخشی، تهران: نشر افراز.
- لوت، یاکوب. (۱۳۸۶). مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما. ترجمه امید نیک فرجام. تهران: نشر مینوی خرد.
- مارتین، والاس. (۱۳۹۱). نظریه‌های روایت. ترجمه محمد شهباء، تهران: نشر هرمس.
- مارکوت، رکسان. (۱۳۹۵). سهروردی، ترجمه سعید انواری، تهران: نشر ققنوس.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۲). نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهباء، تهران: انتشارات هرمس.
- مقدادی، بهرام. (۱۳۹۸). دانشنامه نقد ادبی. تهران: نشر چشمه.
- نصر، سیدحسین. (۱۳۷۳). مقدمه مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج ۳، شهاب‌الدین سهروردی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- وحدانی‌فر، امید، صرفی، محمدرضا، و بصیری، محمدصادق. (۱۳۹۵). «بررسی سرعت روایت در حکایت‌های گلستان سعدی براساس نظریه ژنت»، فنون ادبی، ۸(۴) (پیاپی ۱۷)، ۳۳-۵۰.

Genette Gerard(1980). Narrative Discourse. An essay in meyhod. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca New York: Cornell University Press.

Lamarque Peter(1990) "Narrative and Invention: The Limits of Fictionality" in Christopher Nash(ed.) Narrative in culture. London: Routledge.

References:

- Ahmadi, Bābak (2007) *Sāxtār va ta'vil-e matn (Structure and Interpretation of Text)*. Tehran: Našr-e Markaz. [In Persian].
- Ahmadi, Fāteme & Bālāzāde, Amir-Kāvus (2015) Barrasiye zamānbandiye revāyat dar nemāyeshnāme-ye Dar Mesr barf nemibārad neveštaye Mohammad Čarmšir bar pāyeye nazariyyāt-e Ženet (An Analysis of Narrative Timing in It Doesn't Snow in Egypt by Mohammad Charmshir Based on Genette's Theories). *Faslnāme-ye Elmi-Pazhuhešīye Tiyyātr*. 11 (58), 33-52 [In Persian].
- 'Arab Yusefābādi, Fā'eze (2015) Barrasiye teqābol-e zamān-e revā'i va zamān-e matn dar hekāyat-hāye Golestān-e Sa'di (A Study of the Contrast between Narrative Time and Textual Time in the Tales of Saadi's Golestan). *Matn-pāzuhiye Adabi (Zabān va Adab-e Pārsi)*, 19 (66), 65-90. [In Persian].
- Aristoteles (1964) *Fan-e še'r (Poetics)*. tr. 'Abdolhossein Zarrinkub, Tehran: Bongāh-e Tarjome va Našr-e Ketāb. [In Persian].

- Bertenz, Hāns (2008) *Mabāni-ye nazariye-ye adabi (The Basics of Literary Theory)*. tr. Mohammad-Rezā Abolqāsemi. Tehran: Našr-e Māhi. [In Persian].
- Bolton, Mārjuri (2016) *Kālbod-šenāsi-ye dram ()*. *The Anatomy of Drama*. tr. Rezā Širmarz. Tehran: Našr-e Qatre. [In Persian].
- Dorudgariyān, Farhād & Zamān-Ahmadi, Mohammad-Rezā & hadādi, Elhām (2011) Tahlil-e zamān-e revāyi az didgāh-e revāyat-šenāsi bar asās-e nazariye-ye zamān-e Ženet dar dāstān-e Bi Vatan asar-e Rezā Amirkhāni (An Analysis of Narrative Time from the Perspective of Narratology Based on Genette's Theory of Time in Bi Vatan by Reza Amirkhani). *Sabk-šenāsi-ya Nazm va Nasr-e Fārsi (Bahār-e Adab)*, 4 (3 [13]), 127–138. [In Persian].
- Esslin, Martin (2019) *Namāyeš čist (What is Theatre)*. tr. Širin Ta'āvoni, Tehran: Našr-e Nilufar. [In Persian].
- Fowler, Roger (2017) *Zabān-šenāsi va roman (Linguistics and the Novel)*. tr. Mohammad Qaffāri. Tehran: Našr-e Ney. [In Persian].
- Pfister, Manfred (2020) *Nazariye va tahlil-e dram (Theory and Analysis of Drama)*. tr. Mahdi Nasrallāhzāde. Tehran: Našr-e Minu-ye xerad. [In Persian].
- Forster, Edward Morgan (1990) *Janbeh-hā-ye roman (Aspects of the Novel)*. tr. Ebrāhim Yunesi. Tehran: Enteshārāt-e Negāh. [In Persian].
- Hāji Āqābāyi, Mohammad-Rezā (2019) *Revāyat-šenāsi; nazariye va kārbord (Narratology: Theory and Application)*. Tehran: Entesārāt-e Mehrandiš. [In Persian].
- Hayāti, Zahrā & Najjāri, Moḥammad (2019) Naqd-e maqālāt-e 'elmi-pazhuheši-ye mowzu'-e barrasi-ye motun-e adabi az didgāh-e zamān-e revāyi-ye Ženet (A Critique of Scientific-Research Articles on the Study of Literary Texts from the Perspective of Genette's Narrative Time). *Naqd-e Adabi*, 12(45), 37–83. [In Persian].
- Ibn Abi Usaybi'a, Mowaffaq al-Din Ahmad ibn al-Qāsim al-Sā'idi al-Khazraji (n.d.) *Uyun al-anbā' fi tabaqāt al-hukamā' (The Sources of Information on the Classes of Physicians)*. ed. Nizār Rizā. Beirut, Lebanon: Dār al-Maktabah al-hayāt. [In Arabic].
- Culler, Jonathan (2006) *Nazariyyeye adabi (Literary Theory)*. tr. Farzāne Tāheri. Tehran: Našr-e Markaz. [In Persian].
- Culler, Jonathan (2009) *Butiqā-ye sāxtārgarā (sāxtgarā ī, zabān-šenāsi va motāle āt-e adabiyāt) (Structuralist Poetics (Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature))*. tr. Kuroš Safavi. Tehran: Našr-e Minu-ye Xerad. [In Persian].
- Letwin, David & Jo Stockdale & Robin Stockdale (2018) *Me'māri-ye namāyeš-nāme (The Architecture of Drama)*. tr. Pedrām La'lbaxši. Tehran: Našr-e Afrāz. [In Persian].
- Lothe, Jakob (2007) *Moqddame ī bar revāyat dar adabiyāt va sinamā (Narrative in Fiction and Film: An Introduction)*. tr. Omid Nikfarjām. Tehran: Našr-e Minuye Xerad. [In Persian].
- Marcotte, Roxanne (2016) *Sohravardi (Suhrawardi)*. tr. Sa'īd Anwāri. Tehran: Našr-e Qoqnus. [In Persian].
- Martin Wallace (2012) *Nazariye-hā-ye revāyat (Recent Theories of Narrative)*. tr. Mohammad Hebā. Tehran: Entesārāt-e Hermes. [In Persian].
- Meqdādi, Bahrām (2003) *Dānešnāme-ye naqde adabi (Encyclopedia of Literary Criticism)*. Tehran: Našr-e Češme. [In Persian].
- Nasr, Seyyed hosayn (1994) *Moqaddame-ye majmu'e-ye mosannafāt-e Shaykh-e Ešrāq (Introduction to The Collected Works of Shaykh al-Ishraq)*. vol. 3, Shahāb al-Din Sohravardi. Tehran: Pajooeshgāh-e 'Olum Ensāni va Motāle'āt-e Farhangī. [In Persian].
- Oxovvat, Ahmad (1992) *Xod-neveštan (Autobiography)*. Tehran: Jahān-e Ketāb. [In Persian].
- Panāhi, Ne'matollāh (2017) Este'āre-ye mafhumi; olgu-ye edrāzi-ye tajrobeh-ye 'erfāni-ye Sohravardi dar 'Aql-e Sorx (Conceptual Metaphor: The Cognitive Model of Sohravardi's Mystical Experience in The Red Intellect). *Našriye-ye Kāvoš-nāme-ye Zabān va Adabiyāt-e Fārsi*, 18(35), 1–29. [In Persian].
- Pruner, Michel (2019) *Tahlil-e motun-e namāyeši (Analysis of Dramatic Texts)*. tr. golāmhossein Dowlatābādi. Tehran: Našr-e Afrāz. [In Persian].
- Purnāmdāriyān, Taqi (2013) *'Aql-e Sorx (The Red Intellect)*. Tehran: Entesārāt-e Soxan. [In Persian].
- Qāderi, Nasrallāh (2012) *Ānātomi-ye sāxtār-e dram (Anatomy of Dramatic Structure)*. Tehran: Ketāb-e Nistān. [In Persian].
- Rāqeb al-tabbāx al-halabi, Mohammad (1988) *A'lām al-nublā' bi-tārix al-halab al-Šahbā' (The Distinguished Scholars in the History of Aleppo the Shining)*. vol. 4, sahhahahu va 'allaqa 'alayh: Mohammad Kamāl. halab: Dār al-Qalam al-'Arabi. [In Arabic].
- Rimmon-Kenan, Shlomith (2008) *Revāyat-e dāstāni; Butiqāye mo'āser (Narrative Fiction: Contemporary Poetics)*. tr. Abolfazl horri. Tehran: Entesārāt-e Nilufar. [In Persian].
- Samini, Naqme (2001) *Tiyātr: Ta'sir-e namāyeš-hā-ye šarqi bar te'ātr-e garb dar qarn-e bistom bā takye bar dastāvard-hā-ye Piter Brook (Theatre: The Influence of Eastern Performances on Western Theatre in the*

- 20th Century with Emphasis on Peter Brook's Achievements). *Faslnāme-ye Honar*, vol. 47, 40–52. [In Persian].
- Snger, Keith (2020) *Zabān-e dāram (The Language of Drama)*. tr. Mino Abuzarjomhari. Tehran: Našr-e Qaṭreh. [In Persian].
- Sohravardi, Šahāb al-Din (1994) *Majmue-ye Mosannafāt-e Šayx-e Ešrāq (The Collected Works of Shaykh al-Ishraq)*. vol. 3, ed. Henry Corbin. Tehran: Pežuhešgāh-e 'Olum-e Ensāni va Moṭāle'āt-e Farhangi. [In Persian].
- Sohravardi, Šahāb al-Din (2011) *'Aql-e Sorx (The Red Intellect)*. ed. Rezā Kuhkan. Tehran: Našr-e Mo'asseseye Pežuhešiye hekmat va Falsafeye Irān, Mo'assese-ye Moṭāle'āt-e Eslāmi-ye Dānešgāh-e Āzād-e Berlin. [In Persian].
- Sohravardi, Šeyx-e Ešrāq Šahāb al-Din (2008) *'Aql-e Sorx (The Red Intellect)*. Tehran: Našr-e Mowlā. [In Persian].
- Šahrzuri, Šams al-Din Mohammad b. Mahmud (1986) *Noz'hat al-arwāh va rawhat al-afrāh (Tārix al-hokamā) (Nuzhat al-Arwah wa Rawhat al-Afrāh (History of the Philosophers))*. tr. Maqṣud 'Ali Tabrizi. ed. Mohammad Taqī Dānešpažuh va Mohammad Sarvar Mulā'i. Tehran: Enteshārāt-e 'Elmi va Farhangi. [In Persian].
- Tavakkoli-Moqaddam, safiyye & Fāteme Kupā, & Mostafā Gorji (2020) Barrasi va tahlil-e zamān-e revāyi dar romān Madār-e safr Daraje bar asās-e nazariye-ye Ženet (A Study and Analysis of Narrative Time in the Novel Zero Degree Orbit Based on Genette's Theory). *Matn-Pažuhiye Adabi (Zabān va Adab-e Pārsi)*, 24(86), 81–101. [In Persian].
- Todorov, Tzvetan (2003) *Butiqā-ye sāxtārgarā (Structuralist Poetics)*. tr. Mohammad Nabavi. Tehran: Našr-e Āgah. [In Persian].
- Vahdānifar, Omid & Mohammad-Rezā Sarfi & Mohammad sādeq Basiri (2016) Barrasi-ye sor'at-e revāyat dar hekāyat-hā-ye Golestān-e Sa'di bar asās-e nazariye-ye Genette (A Study of Narrative Speed in the Tales of Saadi's Gulistan Based on Genette's Theory). *Fonun-e Adabi*, 8(4), 33–50. [In Persian].
- Xojaste, Farāmarz & 'Ātefe Nikxu (2016) Barrasi-ye tatbiqi-ye tedāvom-e zamān-e revāyi dar maqāme-hā-ye 'Arabi va Fārsi (A Comparative Study of Narrative Time Continuity in Arabic and Persian Maqamat). *Moṭāle'āt-e Tatbiqi-ye Fārsi va 'Arabi*, 1(1), 59–82. [In Persian].
- Zāre', Zahrā (2019) *Tabār-nāme-ye Ešrāqiyān (The Genealogy of the Illuminationists)*. Tehran: Našr-e Hermes. [In Persian].
- Genette Gerard (1980). *Narrative Discourse. An essay in method*. tr. Jane E. Lewin. Ithaca New York: Cornell University Press.
- Lamarque Peter (1990) "Narrative and Invention: The Limits of Fictionality". Christopher Nash (ed.) *Narrative in culture*. London: Routledge.



Khosrow and Shirin: A Narrative Based on the Archetypal Motif of the Peri's Marriage with Heroes

Saeed Karimi Qarababa 

Associate Professor in Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran. E-mail: karimisaeed58@pnu.ac.ir

DOI: [10.22034/perlit.2026.69767.3875](https://doi.org/10.22034/perlit.2026.69767.3875)

Article Info	ABSTRACT
Article type: Research Article Received: 18 December 2025 Received in revised form: 03 March 2026 Accepted: 09 March 2026 Published online: 14 July 2026 Keywords: <i>Khosrow and Shirin</i>, Nezami Ganjavi, Archetypal Motif, Peri, Hero.	Nezami Ganjavi's epic <i>Khosrow and Shirin</i>, despite its historical and lyrical structure, contains hidden layers of mythological elements. This article employs a descriptive-analytical method to examine the mythological substructure of the story of Khosrow and Shirin, proposing a hypothesis that this narrative derives from the ancient archetype of the marriage between the peri (fairy) and the hero. In this framework, Shirin is analyzed as a manifestation of the peri in mythology, with attributes such as supernatural beauty, enchantment, connection with water, shape-shifting, a desire for fertility through heroes, and possession of treasure and many servants being attributed to her. Similarly, symbols like Shirin's connection with lions, horses, and remote palaces further emphasize her peri-like qualities. This mythological interpretation adds internal coherence to the elements of the story and offers a deeper understanding of the text. The present paper argues that the enduring appeal of the Khosrow and Shirin narrative lies not only in Nezami's storytelling prowess but also in its unconscious connection to mythological structures embedded in Iranian culture. This research also addresses questions about how archetypal motifs continue to persist in classical Persian literature.
Cite this article: Karimi Qarababa, S. (2026). <i>Khosrow and Shirin: A Narrative Based on the Archetypal Motif of the Peri's Marriage with Heroes</i>. <i>Persian Language and Literature</i>, 79 (253), 113-134. http://doi.org/10.22034/perlit.2026.69767.3875	
 © The Author(s). Publisher: University of Tabriz.	

Extended Abstract

Introduction

Nezami Ganjavi's *Khosrow and Shirin* is one of the most distinguished works of Persian lyrical literature and has traditionally been examined within frameworks such as earthly love, poetic historiography, royal ethics, and power relations. However, beneath its romantic narrative, this work contains underlying elements and signs that operate beyond conventional narrative logic and can be fully understood only through mythological and archetypal approaches. Many events, actions, and character traits—especially those related to Shirin—have either been overlooked in conventional readings or explained through inconsistent and insufficient interpretations.

The present study seeks to demonstrate that *Khosrow and Shirin* is not merely a historical-romantic narrative, but rather a literary reworking of an ancient mythological motif found in Iranian and Indo-European traditions: the marriage of fairies with heroes or warriors. In this pattern, a supernatural female figure associated with the domains of nature—such as water, fertility, treasure, and symbolic animals—forms a union with a human hero, a union that often culminates in a tragic outcome. By focusing on an analysis of Shirin's character, this article examines her as a literary continuation of the mythological *peri* (fairy) and argues that many of the narrative ambiguities of the story gain coherence and meaning when viewed through this mythological deep structure. The central question of the research concerns what textual evidence in *Khosrow and Shirin* supports the hypothesis that the narrative is derived from the motif of fairy–hero marriage, and what insights this mythological reading offers for a deeper understanding of the story.

Methodology

This research adopts a descriptive–analytical approach and is based on close intra-textual analysis. The data are extracted from the text of *Khosrow and Shirin* and compared with established mythological patterns, particularly studies concerning fairies in Iranian and Indo-European mythologies. The theoretical framework draws on approaches that emphasize the unconscious continuity of myth in written literature and regard myth as a dynamic structure that undergoes transformation in the transition from oral to written culture. The sources include mythological texts, previous research on fairies in Iranian culture, and scholarship related to mythological dimensions in Nezami's works.

Discussion

The textual analysis indicates that Shirin's character in *Khosrow and Shirin* closely corresponds in many respects to the image of the fairy (*peri*) in ancient Iranian and Indo-European myths. The foremost and most striking sign is Shirin's extraordinary and supra-human beauty—one that goes beyond rhetorical description and functions mythologically as a compelling force capable of transforming the actions and destiny of heroes. This attribute recalls mythical fairies whose sudden visual manifestation disrupts human reason and volition, drawing the hero into a realm beyond the ordinary order of the world.

One of the most significant mythological features of Shirin's portrayal is her persistent and explicit association with the element of water. Her presence by springs, her bathing in clear water, and her direct characterization as the “water of life” evoke the role of water fairies as goddesses of fertility and generation. These scenes are not only among the aesthetic high points of the narrative but also point to its mythological deep structure, in which water serves as a mediating element between the human world and the supernatural realm. Notably, Khosrow's moment of falling in love occurs precisely within this liminal setting.

Alongside water, motifs of festivity, pleasure, and music further align Shirin with fairy imagery. The constant presence of wine-drinking assemblies, musicians, and the narrative's reliance on the melodies of Barbad and Nakisa recall the banquets hosted by fairies in epic and folkloric traditions. This association between fairies and music may be seen as a remnant of ancient goddesses of pleasure and sensual delight.

Shirin's wealth, treasure, and magnificent lifestyle also constitute significant signs of her fairy-like nature. Her reception of royal treasure, possession of abundant jewels, and control over the treasures of Bardā' place her in the position of an autonomous lady and ruler of her own domain—a status consistent with depictions of treasure-guarding fairies in mythological sources. Moreover, the frequent mention of numerous attendants and companions surrounding Shirin reflects mythical narratives in which fairies are accompanied by retinues of servants.

Finally, Shirin's relationships with Khosrow and Farhad can be interpreted through the archetypal pattern of fairy–hero union, in which involvement with a supernatural being subjects the hero to trials, suffering, and ultimately a tragic fate. Accordingly, Khosrow's death—brought about directly or indirectly by his son—appears not merely as a historical or moral event, but as the inevitable consequence of transgressing the boundary between the human world and the mythological realm. This reading demonstrates that Nezami's narrative, beneath its romantic surface, rests upon a coherent and ancient structural foundation that grants the story depth, unity, and enduring power.

Conclusion

The findings of this study indicate that *Khosrow and Shirin* possesses a mythological deep structure derived from the ancient motif of fairy–hero marriage, and that Shirin can be regarded as a literary continuation of fairies in Iranian and Indo-European mythologies. This mythological interpretation reveals the internal coherence of the narrative and renders many of its ambiguities comprehensible.

The study concludes that the lasting influence and significance of *Khosrow and Shirin* stem not only from Nezami's narrative and linguistic mastery, but also from the work's profound connection with the collective unconscious and the mythological structures embedded in Iranian culture. The article thus suggests that classical Persian literature may be viewed as a domain for the continuity and transformation of myths, where archetypes survive in renewed forms. From this perspective, mythological approaches can open new horizons for future research on Nezami's works and other classical Persian texts.

Keywords: *Khosrow and Shirin*, Nezami Ganjavi, Archetypal Motif, Peri, Hero.

خسرو و شیرین؛ روایتی داستانی براساس بُن‌مایهٔ اسطوره‌ای همسری پریان با یلان

سعید کریمی قره‌بابا

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. رایانامه: Karimisaeed58@pnu.ac.ir

DOI: [10.22034/perlit.2026.69767.3875](https://doi.org/10.22034/perlit.2026.69767.3875)

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	منظومه خسرو و شیرین نظامی گنجوی با وجود ساختار تاریخی و غنایی اش لایه‌های پنهان اسطوره‌ای را نیز در خود نهفته دارد. این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی ژرف‌ساخت اسطوره‌ای داستان خسرو و شیرین می‌پردازد و با استناد به هجده قرینه درون‌متنی فرضیه‌ای را مبنی بر برگرفته شدن این روایت از بُن‌مایه کهن همسری پری با یلان مطرح می‌سازد. در این چارچوب، شیرین به عنوان نمودی از پری در اسطوره‌ها تحلیل می‌شود و ویژگی‌هایی چون زیبایی فراطبیعی، افسون‌گری، پیوند با آب، پیکرگردانی، میل به باروری از پهلوانان و در اختیار داشتن گنجینه و خدمت‌کاران فراوان به او نسبت داده می‌شود. به همین نحو نشانه‌هایی چون پیوند شیرین با شیر، اسب و قصرهای دورافتاده مؤید وجوه پری‌وار اوست. این تفسیر اسطوره‌ای، انسجامی درونی به عناصر داستان بخشیده و فهم عمیق‌تری از متن ارائه می‌دهد. مقاله پیش‌روی می‌کوشد تا این انگاره را مطرح کند که راز ماندگاری داستان خسرو و شیرین نه فقط در قدرت روایت نظامی بلکه در ارتباط ناخودآگاه آن با ساختارهای اسطوره‌ای نهفته در فرهنگ ایرانی است. این پژوهش همچنین به پرسش‌هایی درباره چگونگی تداوم بن‌مایه‌های اسطوره‌ای در ادبیات قدیم فارسی پاسخ می‌دهد.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۲۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۱۸ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۲۳	
کلیدواژه‌ها: خسرو و شیرین، نظامی گنجوی، بن‌مایهٔ اسطوره‌ای، پری، پهلوان.	

استناد: کریمی قره‌بابا، سعید (۱۴۰۵). خسرو و شیرین؛ روایتی داستانی براساس بُن‌مایهٔ اسطوره‌ای همسری پریان با یلان. *زبان و ادب فارسی*، ۷۹ (۲۵۳)، ۱۱۳-۱۳۴.

<http://doi.org/10.22034/perlit.2026.69767.3875>



© نویسنده‌گان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

۱. مقدمه

از اسطوره تعاریف بسیاری ارائه داده‌اند اما به باور یکی از اسطوره‌شناسان برجسته «اسطوره تاریخ راستینی است که در سرآغاز زمان روی داده و الگویی برای رفتار انسان فراهم آورده است. انسان جامعه باستانی با تقلید از کردارهای سرمشق‌گونه خدا یا قهرمانی اسطوره‌ای یا تنها با بازگویی ماجراجویی‌های آنان خود را از زمان فانی دور و به شکلی جادویی وارد زمان بزرگ یا زمان مقدس می‌شود. اسطوره واقعی و مقدس است و به همین سبب سرمشق می‌شود و در نتیجه تکرارپذیر می‌گردد و به مانند الگو عمل می‌کند» (الیاده، ۱۳۸۲: ۲۳-۲۴). اسطوره را به خاطر خصلت الهام‌بخش و جهان‌شمولی که دارد باید جزئی لاینفک از اندیشه بشری محسوب کرد. اصالت و جذابیت مانع خاموشی و فراموشی همیشگی اسطوره‌ها می‌شود. در واقع، اسطوره‌ها پایان‌ناپذیرند و در همه دوره‌ها به شکلی بازتولید می‌شوند؛ حتی در عصر جدید نیز که خردگرایی سرلوحه تمدن انسانی است، همچنان هنرمندان با تخیل فرهیخته خود دست به آفرینش اسطوره‌های جدید می‌زنند و یا اسطوره‌های کهن را بازخوانی می‌کنند. «به مرور که جامعه‌ای رشد و توسعه می‌یابد، اساطیرش هم مورد تجدید نظر قرار می‌گیرد و از صافی انتخاب گذشته و منقح و مهذب و یا از نو تفسیر می‌شوند تا با نیازمندی‌های نوین سازگار گردند» (فرای، ۱۳۷۸: ۱۰۹). مطالعه سیر دگردیسی اساطیر در گذار از دورانی به دوران دیگر فصل مشبعی را در نقد اسطوره‌ای به خود اختصاص می‌دهد. برای پیگیری تکرار، تطور، و تکامل یک اسطوره در گذر زمان باید به تحلیل همه عناصر فرهنگی مؤثر در خلق یک اسطوره و از سوی دیگر جزئیات اثر ادبی جدید پرداخت. راز ماندگاری برخی داستان‌ها به سرشت اساطیری‌شان بازمی‌گردد. مضمون آنها گاه کهن‌تر از آن است که در بادی امر به نظر می‌آید. مضمون‌های اساطیری به تدریج تحول می‌یابند و از خردگریزی روی در منطقی شدن می‌نهند. تحولات در حوزه جامعه، طبیعت، دین، جغرافیا و اقتصاد نیز می‌تواند باعث دگرگونی اسطوره‌ها شود. ادبیات حافظ اسطوره‌هاست و کشف روابط پنهان ادبیات و اسطوره یکی از وظایف محققان می‌تواند تلقی شود. از این روی، برای تبیین بعضی از گره‌های داستان‌های قدیم باید تحلیل جامع اسطوره‌ای از آن به دست داد و پیشینه اساطیری آن را به دقت مشخص کرد. در غیر این صورت برخی از پی‌رفت‌های داستان ناموجه و گنگ نمایانده خواهد شد. برای مثال در داستان رستم و اسفندیار تنها طرح یک صورت‌بندی دقیق از سابقه اسطوره‌ای داستان می‌تواند حضور تیر گز پرورده شده در آب رز را که از جانب سیمرغ برای کشتن اسفندیار پیشنهاد شده است، توجیه کند. گز و آب رز در این داستان به صورت دو عنصر مبهم، رازآمیز و جادویی بروز یافته‌اند. شمیسا جنگ رستم و اسفندیار را نه یک جنگ پهلوانی بلکه جنگی دینی دانسته است که در آن اسفندیار نماینده دین زرتشتی می‌خواهد تا رستم طرفدار دین مهرپرستی را به تسلیم وادارد. در این تفسیر گز باید مثل کاج یا سرو درخت خورشید باشد و به اقرب احتمالات در دین مهری مقدس بوده است. تعبیر «گز پرستان» که در شاهنامه آمده است ظاهراً همان مهرپرستان هستند که گز را به عنوان مظهر مهر یا خورشید می‌پرستیده‌اند ... شراب نیز در بعضی ادیان باستانی مخصوصاً در آیین مهری اهمیت فراوان داشت و هفت خط جام در ادبیات فارسی معادل هفت زینه یا پله یعنی هفت مرحله دیانت مهری است» (شمیسا، ۱۳۶۹: ۳۶-۳۷). خالقی مطلق (۱۳۸۴، ج ۲: ۳۲۸) اما با این تفسیر مخالف است و اعتقاد دارد که در گزارش فردوسی مبنای این نبرد دینی نیست: «جای گمانی نیست که با نفوذ روایات سکایی در روایات مرکزی، این داستان از آن ساختار دینی خود که در میان موبدان زرتشتی و متون دینی و خدای‌نامه‌های موبدان رواج داشت به گونه حماسی خود درآمده و رنگ دینی از آن زدوده گشته است». اگر رنگ دینی از ظاهر داستان نیز زدوده شود، عناصری در اعماق اثر هنوز باقی مانده است که می‌تواند خوانندگان را به هسته اساسی داستان سوق دهد. باری، سخن بر سر درستی یا نادرستی این فرضیه نیست (برای مطالعه

آرای مختلف درباره تیر گز و آب رز در داستان رستم و اسفندیار بنگرید: شهبازی، ۱۳۹۷)؛ غرض اصلی آن است که یک تحلیل جامع، ساختارمند و نکته‌سنجانه از پیشینه اساطیری یک داستان می‌تواند به گوشه‌های تاریک آن نور بتاباند و پاره‌ای از مبهمات را توضیح بدهد.

خسرو و شیرین یکی از پرآوازه‌ترین بزم‌نامه‌های حکیم نظامی گنجوی است. این منظومه را شاهکار شاهکارهای نظامی قلمداد کرده‌اند (کزازی، ۱۳۸۸: ۳۹). با آن که تعدادی از شخصیت‌ها و نیز رویدادهای این داستان تاریخی و متعلق به دوره ساسانی است لیکن بخش‌هایی از آن به صورت رازناک و نمادین جلوه‌گر می‌شود. برای نمونه بارگرفتن مادیان‌ها از سنگی سیاه و یا رستن و به بار نشستن درخت انار از چوب تیشه فرهاد که در خاک نمناک نشسته است، تأویل‌هایی اسطوره‌ای را برمی‌تابد؛ چنان که محققان، ارتباط شبدیز با آیین مهر را نشان داده (زارعی و خان‌محمدی، ۱۳۹۳) و یا فرهاد را مصداق خدای باروری گمان کرده‌اند که رستاخیز مجددی ندارد (نصیری و طغیانی، ۱۳۹۸: ۲۴۳)؛ اما آیا داستان خسرو و شیرین در کلیت خود نیز بُن‌مایه‌ای اسطوره‌ای را پدیدار می‌سازد؟ قرائنی در داستان وجود دارد که می‌تواند ما را به ژرفای اساطیری قصه رهنمون شود. مهم‌ترین رمز در این خصوص شیر است. تفسیر چپستی این رمز در گزارش داستان خسرو و شیرین بغرنج و مناقشه‌برانگیز بوده است. چرا شیرین جز شیر غذایی نمی‌خورد؟ و چرا فرهاد را می‌آورد تا شیر را از دوردست به قصر او انتقال دهد؟ نظامی (۱۴۰۱: ۲۱۳) مجبور به توجیه می‌شود؛ از این قرار که پیرامون آن وادی خرزهره‌هایی چون زهره مار بود و چوبان بناچار گله را در جایی دور می‌چراند. آوردن شیر از آنجا پرستاران را رنجور می‌داشت. برخی از محققان در اینجا بدان‌سان درگیر ظواهر قصه شده‌اند که انتقال شیر از کوهستان را با دیدی یک‌سره امروزی نگریسته‌اند. «لوله‌کشی برای حمل شیر از هجده میل فاصله به قصر شیرین خود در علم تغذیه از ارزش خاصی برخوردار است. در عصر ما سالم‌ترین و با صرفه‌ترین وسیله حمل شیر از دامداری‌ها به مراکز صنعتی و محل مصرف همان طرحی است که در مثنوی خسرو و شیرین دیده می‌شود» (ثروتیان، ۱۳۹۲: ۲۵). بدیهی است که این عنصر شگرف از قدمت اسطوره‌ای داستان حکایت دارد^۱. فراموشی زیرساخت اولیه داستان، نظامی و شارحان را ناگزیر از ذکر دلایلی نه چندان معقول و مقبول ساخته است. ارائه یک فرضیه در باب ژرف‌ساخت اسطوره‌ای داستان به فهم عمیق اثر یاری می‌رساند و به برخی پرسش‌ها پاسخی اطمینان‌بخش می‌دهد. ما در مقاله پیش روی که به شیوه توصیفی - تحلیلی انجام گرفته است کوشیده‌ایم تا به کمک نشانه‌های درون‌متنی، روایتی را از اصل اسطوره‌ای خسرو و شیرین پیشنهاد دهیم. بر این مبنا روایت خسرو و شیرین از بُن‌مایه اسطوره‌ای ازدواج پری با یلان برگرفته شده است. این تفسیر به همه عناصر داستان انسجام می‌بخشد و دریچه جدیدی برای درک همه مواد داستانی آن می‌گشاید. هدف از این تحقیق پاسخ‌گویی به دو پرسش ذیل است: ۱- چه قرائنی برای اثبات برگرفته شدن داستان خسرو و شیرین از بُن‌مایه همسری پری با پهلوانان وجود دارد؟ ۲- از این فرضیه چه بهره‌هایی برای گزارش برخی از ابعاد مبهم داستان خسرو و شیرین می‌توان گرفت؟

۲. اهمیت و ضرورت پژوهش

منظومه خسرو و شیرین تاکنون اغلب در چارچوبی غنایی، تاریخی یا اخلاقی تحلیل شده اما بررسی ژرف‌ساخت‌های اسطوره‌ای آن به‌ویژه بن‌مایه همسری پریان با یلان کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. عناصر و نشانه‌های پرشماری در این داستان وجود دارد که با ساختارهای اسطوره‌ای - علی‌الخصوص ویژگی‌های پری‌گونگی شیرین - همخوانی دارد و می‌تواند ما را به درکی

جدید و عمیق‌تر از اثر رهنمون شود. تحلیل بن‌مایه‌های اسطوره‌ای در این منظومه نه تنها پرده از لایه‌های پنهان معنانشناختی متن برمی‌دارد بلکه پیوند میان ادبیات داستانی و اسطوره‌های کهن را نیز بازمی‌نمایاند؛ پیوندی که فهم آن می‌تواند به شناسایی سیر دگردیسی اسطوره‌ها در فرهنگ و ادبیات ایرانی کمک کند. این تفسیر اسطوره‌ای می‌تواند پاسخی قانع‌کننده برای بسیاری از ابهامات داستانی فراهم آورد که در خوانش‌های رایج، معمولاً نامربوط یا سطحی تلقی شده‌اند. از سوی دیگر، تحلیل‌های پیشین درباره حضور پریان در آثار نظامی اغلب محدود، پراکنده و بدون انسجام نظری بوده‌اند. پژوهش حاضر می‌کوشد تا زمینه را برای خوانشی نو از منظومه خسرو و شیرین فراهم سازد.

۳. پیشینه تحقیق

شاید نخستین بار شادروان دکتر سرکاراتی (۱۳۵۰) بود که تحقیق جامعی درباره پری انجام داد و دو چهرگی پری را در فرهنگ هند و اروپایی نشان داد. به باور او پری‌ها پیش از ظهور زرتشت زن‌ایزدان باروری و زایش بودند و مانند پریان هندی (apsaras) و پری‌های یونانی (nymph) گاه با ایزدان و پهلوانان و نران اساطیری وابستگی و رابطه داشتند. در اساطیر و افسانه‌ها این ارتباط به آوارگی و گزند و گاه مرگ پهلوان می‌انجامیده است. «بعدها در اثر عوامل و انگیزه‌های گوناگون مانند دگرگونی‌های اجتماعی، دین‌آوری و نوکیشی‌ها و رواج ارزش‌های اخلاقی تازه برداشت ذهنی آن گروه از ایرانیان که آیین زرتشت را پذیرفته بودند، دگرگون شده پری را به صورت موجود زشت اهریمنی پنداشتند ولی خاطره دیرین پری به عنوان الهه‌ای که با کامکاری و باروری و زایش رابطه نزدیک داشت همچنان در ذهن جمعی ناخودآگاه مردمان باقی مانده و در ادب فارسی و فرهنگ عامیانه ایرانی منعکس شده است» (همان: ۲).

علوی و علی‌اکبرپور (۱۳۹۰) در مقاله‌ای نظری منطق داستانی را در گذار از باورهای شفاهی به متون ادبی مکتوب بررسی کرده‌اند. به نظر نگارندگان این جستار، گذار از اسطوره شفاهی به متن ادبی روندی کند و بلندمدت دارد. اسطوره از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و در این مسیر دچار تغییراتی می‌گردد؛ در نتیجه تنها نسخه‌ای که از اسطوره در اختیار ماست آخرین نسخه آن است که در بدو سیطره فرهنگ نوشتاری قالب مکتوب به خود می‌گیرد (همان: ۲۷).

خوارزمی و همکاران (۱۳۹۲) تکوین و تحول قهرمانان در گذر از اسطوره به حماسه را در چارچوب الگوهایی مانند جابه‌جایی، شکستگی، قلب، حذف و غیره بررسی کرده‌اند.

آیدنلو (۱۳۸۴) در مقاله‌ای مهم فرضیه پری بودن مادر سیاوش را مطرح ساخته است؛ ساختار و روش مقاله ما نیز به نوعی از این مقاله برگرفته شده است. همو در پژوهشی دیگر (۱۳۹۹)، بانوی تاجداری را که بهرام چوبین با او در کاخی دیدار می‌کند، پری توصیف کرده است. «در دگردیسی‌های روایات ملی ایران، این پری با فرو نهادن بخشی از وجه اساطیری خود در گزارش شاهنامه به بانویی خوب‌روی اما مبهم تبدیل شده است» (همان: ۲۱).

محمودی و همکاران (۱۳۹۱) معتقدند که ایزدبانوی آناهیتا از طریق ادبیات عامه در شخصیت شیرین و شکر نظامی تبلور یافته و به حیات خود در کالبدی جدید ادامه داده است.

نصیری (۱۳۹۹) حضور شیر و انار در داستان را دلیلی بر انتساب شیرین و فرهاد به دو طبقه دامدار و جنگاور در ایران باستان انگاشته است.

دوانی و دیگران (۱۳۹۷) شب‌دیز و گلگون را در خسرو و شیرین جلوه‌هایی از ایزد مهر و بهرام در نظر گرفته‌اند.

شامیان (۱۳۹۸) به مقایسه شخصیت‌های منظومه خسرو و شیرین همچون هرمز شاه، خسرو پرویز، مهین بانو، شب‌دیز، گلگون، شیرین و شاپور با امشاسپندانی نظیر و هومن، اشته و هیسته، خشره، وائیره، سپننه ارمئیتی (سپندارمذ)، هئورتات و امرتات، ایزدبانوی آناهیتا و ایزد باد پرداخته است. در نگاه این محقق، خسرو و شیرین بستر مناسبی جهت ادامه حیات ایزدان، ایزدبانوان و امشاسپندان کهن ایرانی فراهم کرده و بایسته است بیش از یک منظومه غنایی صرف مورد توجه و مطالعه قرار گیرد (همان: ۱۵۷).

نصیری و طغیانی (۱۳۹۸: ۲۳۱) داستان خسرو و شیرین را در زیرمجموعه افسانه‌هایی قرار داده‌اند که در آن ازدهایی دختری را می‌رباید تا این که پهلوانی او را نجات می‌دهد. در دیدگاه این نویسندگان خسرو در این داستان مصداق خدای شهیدشونده به شمار می‌آید.

در پیوندی نزدیک با موضوع تحقیق ما دو مقاله نگاشته شده است. طغیانی و حیدری (۱۳۸۹) بر روی مفهوم پری در خسرو و شیرین نظامی متمرکز شده و برخی از مشخصه‌های پری مانند زیبایی، چالاک‌ی، خیال‌انگیزی، پنهان‌کاری و مردم‌گریزی را در این منظومه بررسی کرده است. این دو پژوهشگر البته دقیقاً تصریح نکرده‌اند که شیرین پری است و فقط به این توضیح بسنده نموده‌اند که نظامی بعضی از صفات پری را به شیرین منسوب کرده است (همان: ۱۳۶). با این همه تحقیق یاد شده بخش کوچکی از فرضیه‌ای است که ما به دنبال اثبات آنیم. مؤلفان این مقاله، تنها اشاراتی مبهم به پری‌وار بودن شیرین داشته و آن را در چشم‌انداز نظریه‌ای بزرگ‌تر تبیین نکرده‌اند. آنان بحث را بیشتر در زمینه‌ای ادبی پی‌گرفته‌اند.

دهقانی (۱۳۷۹) نیز تصویرسازی نظامی از کهن‌الگوی پری و تحول تدریجی مفاهیم آن را در قالب داستان خسرو و شیرین نشان داده است؛ مفاهیمی که بیان‌کننده راز بقای اسطوره پری در زبان نمادین شاعران تحت تأثیر ناخودآگاه جمعی بشر است. با آن که مقاله پیش روی هم‌پوشانی مختصری با تحقیق ما دارد لیکن دهقانی به راهی متفاوت رفته و موضوع را عموماً از حیث روان‌شناسی یونگی کاویده است. برخی نتایج این تحقیق هم درست به نظر نمی‌رسد. برای مثال، آورده‌اند که از سویه‌های منفی و اغواگر پری در خسرو و شیرین خبری نیست (همان: ۴۴). ما در صفحات بعد این یافته را رد کرده‌ایم.

۴. بحث و بررسی

بر اساس روایت اسطوره‌ای مدّ نظر ما شیرین پری است و آن مفاهیم نهفته در سرشت پری اساطیری یعنی زیبایی، عشق، وسوسه‌انگیزی، افسون‌گری و غیره را یک‌جا با خود دارد. در طرف مقابل، خسرو همان پهلوانی است که در سرزمینی بیگانه با پری‌ای وصال می‌جوید و این پیوند درنهایت، سرنوشت ناخوشایندی را برای او رقم می‌زند. کانون اصلی این انگاره پری بودن شیرین است^۲. عوامل درون و برون‌متنی متعددی این فرضیه را تأیید می‌کند. مهم‌ترین شاهد، اذعان مکرر خود نظامی بر پری‌وار بودن شیرین است. نظامی در مواضع گوناگون شیرین را با صفاتی مانند پری‌دخت، پری‌پیکر، پری‌رخ، پری‌رو و پری‌وش اطلاق می‌کند:

پری‌دختی پری بگذار ماهی به زیور مقنعه صاحب‌کلاهی

(نظامی، ۱۴۰۱: ۱۲۹)

پری‌پیکر چو دید آن سبزه خُوش به می‌بنشست با جمعی پری‌وش

(همان: ۱۳۷)

پری‌رویانا نهان می‌داری اسرار سخن در پرده می‌گوی پری‌وار

(همان: ۱۴۰)

هر چند نظامی در این تشبیهات پری را مظهر زیبایی و باندami دانسته و خواسته است تا شیرین را در اوج زیبایی معرفی کند و احتمالاً از ژرف‌ساخت دیرین داستان آگاهی نداشته است لیکن این توصیفات، فضای رازوار و سیال اثر را تقویت می‌کند و متن را تأویل‌پذیر می‌نماید تا قابلیت تفسیرهای گوناگون را بیابد. در ادامه خواهیم کوشید که یکایک قرینه‌های دالّ بر گذار داستان از اسطوره تا افسانه را به بحث بگذاریم.

۱-۴. پری و اسب؛ شب‌دیز و گلگون به‌مثابه جلوه‌هایی از شیرین

در داستان‌های ادب فارسی پریان به سرعت در حرکتند و حتی پرواز می‌کنند. این خصلت پری در داستان خسرو و شیرین به شب‌دیز و گلگون انتقال یافته است. نظامی خود شب‌دیز را چنین توصیف کرده است:

پـری را می‌گرفت از گرم خـیـزی بـه چشم دیـو در می‌شـد ز تیـزی

(همان: ۱۵۰)

شب‌دیز اسب مهین‌بانوست که بعدها آن را به شیرین می‌دهد. این اسب حالتی ماوراءالطبیعی (با زایشی اسطوره‌وش) و انسان‌وار دارد چنان که می‌تواند غمگساری کند (ریاحی، ۱۳۵۸: ۱۵۷). نظامی در وصف آن آورده است:

بـر آخـور بـسـتـه دـارـد رـه نـوردی کـز او در تـک نیـابـد بـاد گـردی

سـبـق بـرـده ز و هـم فـیلسـوفان چـو مـرغـابی نـتـرسـد ز آب طوفان ...

(نظامی، ۱۴۰۱: ۱۳۱)

شیرین سوار بر شب‌دیز از نزد مهین‌بانو می‌گریزد و شتابان راه مدائن را در پیش می‌گیرد:

رـونـده کـوه را چـون بـاد می‌رـانـد بـه تـک در بـاد را چـون کـوه می‌مـانـد

(همان: ۱۴۵)

شب‌دیز در مدائن می‌ماند و سرانجام به خسرو می‌رسد و چون شیرین سوارکار و تیرانداز است و نباید بی‌اسب بماند، گلگون را صاحب می‌شود. گلگون نیز اسبی تیزگام و سبک‌خیز است. در واقع شب‌دیز و بعدتر گلگون در مراحل از داستان، تجلیاتی از شخصیت پری‌وار شیرین محسوب می‌شوند. از سوی دیگر پری با اسب پیوندی بنیادین دارد. پری گاه بر پهلوان به صورت اسب جلوه می‌کند تا او را در راه رسیدن به اهدافش یاری کند. فی‌المثل در فیروزشاه‌نامه ملک بهمن بعد از کشتن اژدها مرکبی می‌خواهد و کنانه دستور می‌دهد که مرکبی برای او بیاورند. ملک بهمن مرکب را می‌پسندد و سوارش می‌شود. مرکب اوج می‌گیرد و در کنار چشمه‌ای فرود می‌آید. ملک بهمن به شکار می‌رود و چون باز می‌گردد جوانی زیباروی را می‌بیند. آن جوان می‌گوید: من پری‌زادم و سه سال است که خود را به شکل اسب درآورده و گرفتار کنانه شده‌ام. گاه نیز چون پهلوان از پری اسبی تقاضا می‌کند. پری برای او اسبی می‌آورد» (به نقل از توسلی و رضایی دشت‌ارژنه، ۱۳۹۸: ۶۱).

هدف پریان باروری از یلان است علاوه بر این، آنان دوست دارند که از اسب پهلوان نیز تخم‌کشی کنند. در داستان رستم و یزد که روایتی ماندایی از رستم و سهراب انگاشته می‌شود شاهزاده خانم (ریختی دیگر از پری) دارای مادیانی است که از رخس صاحب

کَره‌ای می‌گردد. این کره بعداً به پسر پهلوان می‌رسد. شباهت این کره به رخس تا آنجا بود که گفتی تصویری از رخس است (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۸۸). همزادی شب‌دیز و گلگون شاید گشتگی آن بن‌مایه اسطوره‌ای باشد.

۴-۲. آب؛ عنصر بنیادین اسطوره‌ای در بازنمایی شیرین

در رمزپردازی‌های مربوط به پری آب نقش مهمی ایفا می‌کند. «در کتاب گزیده‌های زاداسپرم به پری‌هایی اشاره شده که از دریا درآمده و با آتش مقدس آذربرین به ستیزه می‌پردازند و نیز از افسانه آبستنی دختران دوشیزه از تخمه زردشت سخن رفته است که در دریاچه Kasaoya نگهداری می‌شود و سوشیانت‌ها از آنها زاده می‌شود» (سرکاراتی، ۱۳۵۰: ۲۲). در اعتقادات عامیانه، پری‌ها در آب‌انبارها، دریاها و کنار چشمه‌سارها زندگی می‌کنند. ریشه این باورها به پیش از ظهور زرتشت می‌رسد که در آن، پریان زن‌ایزدان باروری و زایش پنداشته می‌شدند. شیرین نیز به منزله جلوه‌ای از پری در داستان، عُلقه‌های بسیاری با آب دارد. نظامی در چندین جا شیرین را آب زندگانی خوانده است:

مَن آبم نامم آب زندگانی تو آتش نام آن آتش جوانی
(نظامی، ۱۴۰۱: ۲۶۸)

مهم‌ترین پیوند شیرین با آب را در بخش تن‌شستن او در چشمه می‌توان مشاهده کرد. نظامی با بیانی آراسته و پر جلوه در این بند دادِ سخن داده است؛ او شاید به نحوی با ادراک قوی فرهنگی‌اش دریافته بود که این تصویر یکی از اوج‌های داستان است. این صحنه مشهور در ادبیات و هنر ایرانی و نیز در ادبیات عامه یکی از نمودهای پرفروغ ارتباط شیرین/ پری با آب به حساب می‌آید (برای مطالعه بیشتر در این زمینه ر. ک: کریمی‌قره‌بابا، ۱۳۹۹: ۲۷۹-۳۰۲). شیرین با این برهنه‌نمایی ناخواسته خسرو را شیفته خود می‌کند.

۴-۳. کشش‌های تنانه و عشرت‌طلبی شیرین

شیرین نیز چون پری اهل عشرت و کامگاری است. او با آن که برای وصال دیرپای، پایبندِ اخلاق و مشتاق ازدواج رسمی است اما بانگ نوشانوش و بوسابوس او در شب‌نشینی‌هایش با خسرو در کاخ‌های سرزمین ارمن طنین‌انداز است:

صنم تا شرمگین بودی و هوشیار نبودی بر لبش سیمرخ را بار
در آن ساعت که از می مست گشتی به بوسه با ملک هم‌دست گشتی
چنان تنگش کشیدی شه در آغوش که کردی قاقمش را پرنیان‌پوش
(نظامی، ۱۴۰۱: ۱۷۴)

شیرین ظاهراً به فرهاد نیز بی‌علاقه نیست. در بیستون به ملاقات او می‌رود و به دست خود کاسه‌ای شیر برایش می‌دهد و بدین سان شوریدگی‌های وی را صد چندان می‌کند. شیرین در فرجام کار هم در مرگ فرهاد چون ابر بهار می‌گردد و به رسم مهتران و بزرگان او را به خاک می‌سپارد و بر مزارش گنبدی عالی می‌سازد. این که خسرو پس از مرگ فرهاد در نامه‌ای ریشخندآمیز، مرگ فرهاد را به شیرین تسلیت می‌گوید، بی‌جهت نیست.

نظامی خود داستان خسرو و شیرین را «هوس‌نامه» (همان: ۱۱۷) نام داده است. سرتاسر داستان آکنده از هم‌آغوشی‌ها و هوس‌بازی‌های خسرو و شیرین است. ویس و شیرین در ادب فارسی نمونه زنان کنشگری‌اند که با رفتارهایی کام‌جویانه و گاه هوس‌بازانه به تصویر کشیده شده‌اند. کشش‌های تنانه شیرین عشق‌بازی و عیش‌رانی پریان با قهرمانان قصه‌ها را فریاد می‌آورد.

۴-۴. زیبایی فریبنده

پریان در اساطیر و افسانه‌ها اغواگرند و با زیبایی‌های خیره‌کننده‌شان پهلوانان را می‌فریبند. شیرین نیز همانند پریان بغایت زیباست. نظامی او را در منتهای زیبایی و فریبایی توصیف کرده است:

شَب افروزی چو مهتاب جوانی	سیه‌چشمی چو آب زنگدگانی
کشیده قامتی چون نخل سیمین	دو زنگی بر سر نخلش رطب‌چین ...
نمک دارد لبش در خنده پیوست	نمک شیرین نباشد و آن او هست
دو پستان چون دو سیمین نار نوخیز	بر آن پستان گل بُستان درم‌ریز
نهاده گردن آهو گردنش را	به آب چشم شسته دامنش را

(همان: ۱۲۹-۱۳۰)

این توصیف جزئی و دقیق پیکر شیرین از زبان شاپور در اوایل داستان بیش از ۳۵ بیت به درازا می‌کشد که نشان از اهمیت این بخش در ذهن نظامی دارد. خسرو با این گفته‌ها قرار و خواب از دست می‌دهد و سرانجام شاپور را در طلب شیرین به دیار ارمن روانه می‌کند. شیرین همیشه سپیداب در دست دارد:

اگر هشیار اگر سرمست بودی	سپیدابش چو گل بر دست بودی
--------------------------	---------------------------

(همان: ۱۷۴)

رویش را گلگون می‌کند و لباس‌های زیبا می‌پوشد تا همواره در چشم خسرو جوان و وسوسه‌انگیز بنماید. در شاهنامه آمده است که وقتی شیرین از عبور موکب خسرو آگاهی یافت:

یکی زردپیـــــراهن مشـــــک‌بوی	بیوشـــــید و گلـــــنـــــارگون کـــــرد روی
---------------------------------	---

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۶۳)

او در آیین تشییع خسرو نیز با آرایش ظاهر می‌شود:

کشیده ســـــرمه‌ها در نـــــرگس مـــــست	عروســـــانه نـــــگار افکنـــــده بـــــر دست
--	--

(نظامی، ۱۴۰۱: ۳۲۴)

۴-۵. جادو و افسون؛ وجه ساحرانه شیرین

از صفات بارز پری‌ها در قصه‌های سنتی افسون‌گری و ساحری است. پریان با جادو و افسون پهلوانان را به خود می‌خوانند. «در اروپای قرون وسطا واژه Fairy بر افسون و سرزمینی دلالت می‌کرد که افسون‌زدگان در آن مسکن داشتند. پری‌ها قدرت افسون دارند که با آن دیگران را هیپنوتیزم می‌کنند» (گ. سیلور، ۱۴۰۲: ۲۲۸). شیرین نیز در بخشی از داستان نظامی با همین خصیصه معرفی

شده است. خسرو پیشِ مریم شیرین را شفاعت می‌کند و از او اجازه می‌خواهد تا شیرین را به مشکوی پرستاران بیاورد ولی عهد می‌کند هرگز با وی دیدار نکند. مریم در جواب می‌گوید:

مرا با جادویی هم‌حقه سازی؟	که بر سازد ز بابل حقه‌بازی
تورا بفریبد و ما را کند دور	توزو راضی شوی من از تو مهجور
من افسون‌های او را نیک دانم	چنین افسانه‌ها را نیک خوانم

(نظامی، ۱۴۰۱: ۲۰۵)

کنیزان خسرو در کاخ مدائن هم به هنگام سفارش ساخت قصر به مرد معمار، شیرین را جادو می‌خوانند:

ز ما قصری طلب کرده است جایی	کز آن سوزنده‌تر نبود هوایی
بدان تا مردم آنجا کم شتابند	ز جادو جادوی‌ها در نیابند
بدین جادو شیخونی عجب کن	هوایی هر چه ناخوش‌تر طلب کن

(همان: ۱۵۴)

در جایی دیگر نیز بارید از زبان خسرو، خطاب به شیرین چنین سرود می‌خواند:

به خواب نرگس جادوش سوگند	که غمزه‌اش کرد جادو را زبان‌بند
--------------------------	---------------------------------

(همان: ۲۹۰)

۴-۶. نقش منفی / گشنده پریان

«در داستان‌های فارسی با گروهی از پریان روبرو هستیم که کافر و بدکردارند. زهر در چشمه‌ها می‌ریزند. آدمیان را می‌ربایند؛ آنها را می‌آزارند و سر دل‌باختگان و خواستگاران خود را می‌بُرند. ظاهراً در این گونه داستان‌ها صبغه‌ای از اعتقادات کهن زرتشتی درباره پری نمودار است که در آنها پری موجودی زشت و اهریمنی است» (افشاری، ۱۳۸۷: ۵۲). شیرین نیز بنا به سروده نظامی، مریم را با زهر خوراندن از سر راه برمی‌دارد:

چنین گویند: شیرین تلخ زهری	به خوردش داد از آن کاو خورد بهری
----------------------------	----------------------------------

(نظامی، ۱۴۰۱: ۲۳۶)

ولی نظامی در بیت بعد برای آن که شیرین را از تهمت قتل مبرا کند پای «همت» را به میان می‌کشد:

وگر می‌راست خواهی بگذر از بهر	به زهر آلود همت بردش از دهر
-------------------------------	-----------------------------

(همان)

در شاهنامه هم موبدان، خسرو را به سبب آوردن شیرین به حرم‌سرای شاهی سخت ملامت می‌کنند و او را دیو سترگ می‌خوانند:

که چون تخمه مهتر آلوده گشت	بزرگی از آن تخمه پالوده گشت ...
دل ما غمی شد ز دیو سترگ	که شد یار با شهریار بزرگ!

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۶۵-۲۶۶)

۴-۷. یاری‌رسانی پری‌ها به پهلوانان

پری در قصه‌ها به پهلوان کمک می‌کند که به اهداف والای خویش برسد. در داستان نظامی نیز خسرو چون نتوانست با بهرام چوبین مقابله کند بناچار از مدائن به ارمن گریخت و در آنجا به عشق‌بازی با شیرین مشغول شد و آنگاه که خواست تا از شیرین کام بطلبد، شیرین وصالش را موکول به فراچنگ آوردن دوباره سلطنت کرد:

تو دولت جوی من خود هستم اینک	به دست آر آن که من در دستم اینک ...
تو ملک پادشاهی را به دست آر	که من باشم اگر دولت بود یار
جوانی داری و شیرین و شاهی	طلب کن با سوری صاحب‌کلاهی
مرا نیز از بُود دستی نمایم	وگرنه در دعا دستی گشایم

(نظامی، ۱۴۰۱: ۱۸۵-۱۸۶)

با سخنان شیرین، خسرو به خشم می‌آید و در پی بازجست سلطنت به قسطنطنیه و قیصر روم پناهنده می‌شود. در واقع تحریک شیرین است که خسرو را برای احیای پادشاهی از دست رفته برمی‌انگیزد. شیرین پس از ازدواج نیز خسرو را به دانش‌اندوزی و داد ترغیب می‌کند (همان: ۳۱۰-۳۱۴).

۴-۸. قصر کوهستانی شیرین؛ بازآفرینی قلعه پریان

پری‌ها در افسانه‌های ایرانی در قلعه‌هایی خاص، تسخیرناپذیر و دور از دسترس مردم زندگی می‌کنند. برای نمونه در «سام‌نامه»، قصر زیبای پریِ عالم‌افروز ناگهان ناپدید می‌شود و اثری از آن باقی نمی‌ماند... در فرامرزنانه خاک و خشت قصر فرتوش، شاه پریان از مشک و زر است. در گرشاسب‌نامه قصرهای زیبای پریان جای خود را به شهر بسیار زیبای زابلستان می‌دهد» (به نقل از ستاری و خسروی، ۱۳۹۴: ۱۳۶-۱۳۷). در سمک عیار هم قبط‌پری مردان‌دخت را اسیر می‌کند و به جایگاه خویش پری‌شهر، نزدیک کوه قاف می‌برد» (ارجانی، ۱۳۶۳، ج ۴: ۴۳۹). شیرین نیز چون در هوای خسرو به مدائن می‌رسد. آب و هوای کاخ خسرو را با خود سازگار نمی‌یابد و درخواست ساخت قصری در کوهستان می‌دهد. معمار با دسیسه کنیزان حسود و درست برخلاف خواسته شیرین در عرض شش ماه در یک فرسنگی کرمانشاه، قصری سنگی همچون زندان می‌سازد. این قصر هوای گرم و سوزنده‌ای دارد و دور از چشم مردم واقع شده است تا شیرین شب‌های تنهایی‌اش را در آنجا سپری کند:

[بنا] طلب می‌کرد جایی دور از انبوه	حوالی بر حوالی کوه بر کوه
به دست آورد جایی گرم و دلگیر	کز او طفلی شدی در هفته‌ای پیر
به ده فرسنگ از کرمانشاهان دور	نه از کرمانشاهان بل از جهان دور
بدان جارف‌ت و خود را کارگه ساخت	به شش ماه آن‌چنان قصری پرداخت ...
در آن زندان سراسر تنگ می‌بود	چو گوهر شهر بند سنگ می‌بود

(نظامی، ۱۴۰۱: ۱۵۴)

ثروتیان دلیل گرفتاری شیرین در این زندان‌سرا را دل‌دادگی او بی‌اذن سرپرست و بی‌مصلحت‌ولی عنوان کرده است (ثروتیان، ۱۳۹۴: ۲۱۰)! چنان که مشاهده می‌کنید گاه غفلت از بنیان‌های اساطیری داستان، مفسران را به بی‌راهه می‌برد. ثروتیان در اینجا با نگرشی اخلاقی به سراغ تحلیل داستان رفته است.

۹-۴. پری، موسیقی و بزم

پریان دل‌بسته رامشگری‌اند. در این دل‌بستگی نشانی از الهه کامکاری دوران کهن دیده می‌شود. «پری‌ها روزهایشان را با ضیافت‌های دست و دل‌بازانه، موسیقی و رقص و آواز می‌گذرانند و اغلب میرایان را وسوسه می‌کنند تا به آنها بپیوندند» (گ. سیلور، ۱۴۰۲: ۲۲۸). در متون حماسی پیوند پری با موسیقی آشکار است. «در فرامرزنامه آنگاه که فرامرز پس از گذشتن از هفت خوان جادویی با فرط‌رطوش دیدار می‌کند، فرط‌رطوش بزمی را برای او تدارک می‌بیند که در آن خنیاگران صف زده چنگ و بربط می‌نوازند ... در سام‌نامه نیز آنگاه که عالم‌افروز، سام و قلواد و قلووش را با نیروی جادوی خود به کنار چشمه‌ساری می‌برد، آنان بزمی را مهیا می‌بینند که پری تدارک دیده است و نوازندگان در آن چنگ و نی می‌نوازند» (شریفیان و اتونی، ۱۳۹۲: ۱۰). در دو متن بازگفته فرط‌وروش و عالم‌افروز پری‌اند و به موسیقی علاقه بسیار دارند. در کاخ شیرین، در بردع نیز همواره بساط می و موسیقی برپاست:

یکی برجای ساغر دف گرفته	یکی جلاب‌دان بر کف گرفته
خمار ساقیان افتاده در تاب	دماغ مطربان پیچیده در خواب

(نظامی، ۱۴۰۱: ۱۷۹-۱۸۰)

جنیت بر لب شهرود بستند	به بانگ رود و رامشگر نشستند
------------------------	-----------------------------

(همان: ۱۷۲)

خدمتکاران او هم:

شبی بی‌رود و رامشگر نبودند	زمانی بی‌می و ساغر نبودند
----------------------------	---------------------------

(همان: ۱۷۹)

در بزم خسرو نیز باربد و نکيسا حاضرند. خسرو چون دلتنگ شیرین می‌شود به باربد دستور می‌دهد که آهنگ‌هایی به یاد محبوبش بسازد تا بیان‌کننده احساسات او باشد. سی لحن معروف باربد با این انگیزه ساخته می‌شود. در اواخر داستان نیز نکيسا از زبان شیرین و باربد از زبان خسرو ترانه‌هایی در خطاب به یکدیگر می‌سرایند و به آواز می‌خوانند:

ز گنج پرده گفت آن هاتف جان	کز این مطرب یکی را سوی من خوان
بدین درگه نشانش ساز در چنگ	که تا بر سوز من بردارد آهنگ
به حسب حال من بردارد آواز	بگوید آنچه من گویم بدو باز

(همان: ۲۸۸)

۱۰-۴. ثروت و جواهرات؛ شکوه پری‌وار زندگی شیرین

پریان صاحب گنجینه، خزائن و دژ و گوهر بسیارند. «پری‌ها جواهرات، رداهای ابریشمی و اسب‌های خوب دارند و زندگی‌شان سرشار از آسودگی و لذت است» (گ. سیلور، ۱۴۰۲: ۲۲۸). در اسکندرنامه «اراقیت [که پری است] خواست که با شاه اسکندر

پریان غیب‌گویند و گاه از آینده خبر می‌دهند و رویدادهایی را پیش‌بینی می‌کنند. در خسرو و شیرین پیش‌بینی‌ای در انتهای داستان صورت می‌گیرد که هر چند این پیش‌گویی از سوی شیرین نیست ولی مورد تأیید اوست. شاید بر اثر گشتگی‌ها در انتقال از اسطوره به داستان، این خویش‌کاریِ پری به خوابگزاران داده شده است. پرویز در خواب با سواری زیباروی و بلند قامت ملاقات می‌کند. سوار از او می‌خواهد که اسلام آورد ولی پرویز پاسخ می‌دهد که تا زنده است از دین و آیین نیاکان باز نخواهد گشت. سوار تازیانه بر پیکر پرویز می‌زند و دور می‌شود. خسرو از خواب می‌پرد و سه ماه از مهابت این خواب بیمار می‌شود. بعدتر خسرو با تصویر آن سوار روحانی در گنج‌خانه مواجه می‌شود و نگرانی‌اش افزون‌تر می‌گردد. گزارندگان چنین تعبیر می‌کنند که در اقلیم عرب صاحب‌قرانی ظهور خواهد کرد که خاتم پیغمبران خواهد بود و پادشاهان دانا باید بدو بگروند و گرنه نابود خواهند شد. شیرین این وعده را برحق می‌داند و به خسرو می‌گوید که به دین محمد (ص) ایمان بیاور تا پادشاهی در نسل تو باقی بماند. خسرو از تمکین سرباز می‌زند و با ظهور پیامبر اکرم (ص) و حمله اعراب به ایران پادشاهی ساسانیان منقرض می‌شود. این غیب‌گویی با آن که از

سوی شیرین صورت نمی‌گیرد اما می‌تواند ردی باقی مانده از آن خویشکاری‌های دیرین پریان باشد که بنا به سیورورت، انجام آن بر دیگر افراد داستان محو شده است.

۴-۱۳. پیکرگردانی پریان؛ مبدل‌پوشی شیرین

در افسانه‌های عامیانه «پریان جلد دارند و گاهی از جلد خود بیرون می‌آیند و به شکل مرغ، اسب، گاو، اژدها، شیر، مار، مارمولک، کبوتر، گورخر، آهو و دیگر چهارپا درمی‌آیند» (ابراهیمی، ۱۳۸۳: ۶۲۰). شیرین نیز چون از پی خسرو راهی مدائن می‌شود، جامه مبدل می‌کند و لباس غلامان می‌پوشد تا کسی از هویت واقعی‌اش آگاه نگردد:

قبا در بسته بر شکل غلامان همی شد ده به ده سامان به سامان
نبود ایمن ز دشمن گاه و بی‌گاه به کوه و دشت می‌شد راه و بی‌راه
(نظامی، ۱۴۰۱: ۱۴۵)

خدمت‌کاران شیرین نیز هنگام شکار چون مردان جامه می‌پوشند و کلاه بر سر می‌نهند (همان: ۱۴۳-۱۴۴). بدیهی است که به صرف وجود یک یا چند مورد از این قرائن در داستان‌ها نمی‌توان در مورد سرشت شخصیت‌ها حکمی صادر کرد. برای مثال گردآفرید و گردیه نیز در نبرد با سهراب و لشکر چینیان رزم‌جامه‌ای مردانه بر تن می‌کنند لیکن نمی‌توان تنها با اتکا به این دلیل گردآفرید و گردیه را پری پنداشت. باید مجموعه‌ای نسبتاً متقن از دال‌ها گردهم بیایند تا بشود درباره هویت یک شخصیت داستانی قضاوت کرد؛ حتی در آن صورت هم باز نمی‌توان جانب احتیاط را در این خصوص فرو گذاشت و رأی قاطع داد.

۴-۱۴. پریان و رنگ‌ها؛ سرخی و زردی در پوشاک شیرین

«به نوشته کریستنسن در باور ارمنیان که پری را «یورژهرسونک» می‌خوانند، پریان به شکل زنانی زیبا با چشمانی آبی و گیسوانی بسیار بلند و به رنگ طلایی یا قرمز هستند ... در توضیحات اکرامی نیز آنها گاهی با پرهایی سفید و چهره‌ای سرخ‌گونه تصور شده‌اند... در گزارش ریاحی هم بلوچ‌ها معتقدند که پریان ۳ گونه‌اند: سبزپری، زردپری و سرخ‌پری» (به نقل از اسپرغم، ۱۳۹۳: ۳۹۳). «در قصه‌های ایرانی پریان غالباً حتی در زندگی با آدمیان نیز برخی عادت‌های خود را از دست نمی‌دهند. آنها در مرگ اطرافیان سرخ می‌پوشند» (ثمینی، ۱۳۷۹: ۵۸). در شاهنامه نیز شیرین لباس زرد و سرخی می‌پوشد و برای نخستین بار در شکارگاه به دیدار خسرو می‌رود:

یکی زرد پی‌راهن مش‌ک‌بوی بپوشید و گلنارگون کـرد روی
یکی از برش سرخ دیبای روم همه پیکرش گـوهر و زر بـوم
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۶۳)

در منظومه نظامی هم شیرین بر سر جنازه خسرو با لباس‌هایی زرد و سرخ حاضر می‌شود:

پرنـدی زرد چـون ناهید بر سر حریری سرخ چـون خورشید بر
(نظامی، ۱۴۰۱: ۳۲۴)

۴-۱۵. انگشتی به منزله نشانه‌ای اسطوره‌ای

در داستان‌های پری‌وار، پهلوان بعد از ملاقات با پری نشانی به او می‌دهد تا بعداً امکان آشنایی و وصال مجدد آن دو یا بستگان آنها فراهم شود. به طور مثال، رستم موقع خروج از سمنگان مهره‌ای به تهمینه می‌دهد تا اگر دختری از او متولد شد آن را به گیسویش بدوزد و اگر پسری به دنیا آمد آن را به بازویش ببندد. از طرف دیگر می‌دانیم که تهمینه پری اهریمنی و جادویی است (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۶۷-۶۹). این مهره در نوع خود می‌تواند دارای اهمیت اسطوره‌شناختی باشد چرا که می‌تواند در سال‌های بعد دو طرف را به همدیگر بشناساند. در افسانه شکونتلا اثر کالیداس نویسنده و شاعر بزرگ هندی نیز «پادشاهی به نام دوشیانت رهسپار جنگل می‌شود و در آنجا با دیدن شکونتلا که از وصلت پدری راهب و مادری جزو پریان به دنیا آمده است، دل‌باخته او می‌گردد. آن دو باهم ازدواج می‌کنند. دوشیانت هنگام بازگشتن به کاخ، انگشتی‌اش را به شکونتلا می‌دهد و روانه می‌شود. شکونتلا یاردار بعداً در مسیر رسیدن به دوشیانت وقتی که در حال آب‌تنی در برکه‌ای بود، انگشتی را گم می‌کند. آن دو سرانجام همدیگر را بازمی‌یابند» (کریمی، ۱۳۸۲: ۱۰۱). در داستان خسرو و شیرین از انگشتی به منزله نشان استفاده شده است. شیرین پس از دیدن صورت خسرو شیفته وی می‌شود و به شاپور می‌گوید که چاره‌ای بنما تا به او برسم. شاپور انگشتی خسرو پرویز را به شیرین می‌دهد و او را راهی مدائن می‌کند:

یک‌کی انگشتی ز انگشت خسرو	بدو بسپرد و گفتا این چنین رو
اگر در راه بینی شاه‌نورا	به شاه نو‌نمای این ماه‌نورا
... بدان مشکوی مُشک‌آگین فرود آی	کنیزان را نگوین شاه‌بنمای

(نظامی، ۱۴۰۱: ۱۴۲)

در روایت خواندمیر از سرگذشت شیرین، انگشتی نقش پررنگی دارد. در این کتاب شیرین یکی از خدمت‌کاران ولایت فارس است. خسرو در جوانی به خانه این بزرگ رفت و آمد داشته است و در آنجا شیرین را دیده و دل‌بسته وی می‌شود. روزی خسرو انگشتی‌اش را به او می‌دهد. صاحب‌خانه بر این راز آگاه می‌گردد و از کار شیرین خشمگین می‌شود و او را به یکی از ملازمان می‌سپارد تا به رود فرات اندازد. آن سرهنگ به حال شیرین رحم می‌آورد و او را نجات می‌دهد. شیرین ساکن صومعه‌ای می‌شود و خسرو به تخت سلطنت می‌نشیند. روزی که خسرو با موکبش از حوالی صومعه شیرین عبور می‌کند، شیرین انگشتی را به واسطه سربازی به خسرو می‌رساند. خسرو انگشتی را می‌شناسد و شیرین را با اعزاز و اکرام به مدائن می‌آورد (خواندمیر، ۱۳۸۰: ۲۵۰-۲۵۱). در این داستان‌ها انگشتی نشانه آشنایی و شناخت و یادآوری و حلقه اتصال عاشق و معشوق است.

۴-۱۶. پری و پایان نحس پهلوان

معمولاً وصلت پهلوان با پری فرجام شومی را برای او رقم می‌زند. «در افسانه‌های یونانی از مرگ یا فرجام نافرخته بسیاری از نران و پهلوانان که عاشق پری‌های یونانی شده‌اند سخن رفته است. در اساطیر بابلی آمده است که ایشتر مردان و یلانی را که با او مهرورزی کرده بودند به صورت خرس و بوزینه و دیگر ددان درمی‌آورد و از این رو بود که گیلگمش عشق او را نپذیرفت. داستان سرگشتگی پادشاهان و پارسایانی که عاشق پریان هند شده‌اند نیز در اساطیر هندی بازگو شده است» (ذوالفقاری، ۱۳۹۶: ۳۲۰-۳۲۱). این فرجام شوم با حبس و قتل خسرو پرویز در زندان برای او محقق می‌شود. هر چند این پایان نحس برای خسرو مستقیماً از جانب خود شیرین عملی نمی‌گردد اما حضور شیرین در رخ دادن این فاجعه هم بی‌تأثیر نیست. بی‌تردید قتل خسرو عوامل و ریشه‌های تاریخی

دارد لیکن نظامی دلیلی داستانی برای این امر می‌آورد. شیرویه از نُه سالگی و عروسی شیرین آرزوی ازدواج با او را دارد و بعد از مرگ خسرو نیز نهانی کسی را به نزد وی می‌فرستد تا از او خواستگاری کند اما شیرین با خودکشی‌اش بر سر جنازه خسرو داغ این وصلت را به دل شیرویه می‌گذارد. خودکشی شیرین نحوست پیوند او با خسرو را مضاعف می‌سازد.

۴-۱۷. شیردوستی پریان؛ قرینه‌ای اصلی در داستان شیرین

داستان فرهاد و شیرین رمزی در خود نهفته دارد که می‌تواند ما را به شناخت شخصیت اسطوره‌ای شیرین و پری بودن او رهنمون شود. نصیری (۱۳۹۹: ۸۴) اشاره نظامی به پدیده شیر در پیوند با شیرین را دال بر کنیز بودن شیرین می‌داند. استناد او به متن زراتشت‌نامه و گفته ماریان موله، ایران‌شناس لهستانی است که شیر را در ایران باستان نماد طبقه دامدار و کشاورز به حساب آورده‌اند. در متون کهن نیز شیرین کنیزکی رومی است که خسرو در روزگار جوانی با او نرد عشق می‌بخت اما بعد از فتنه بهرام چوبین او را از یاد بُرد. دلیل مخالفت موبدان با ازدواج خسرو با شیرین در شاهنامه نیز شاید همین کنیزی و تعلق او به طبقات فرودست جامعه بوده است. این تصویر از شیرین (خدمت‌کاری فرودست) با پری‌وارگی او (شیردوستی) مطابقت بیشتری دارد. شامیان (۱۳۹۸: ۱۶۹-۱۷۱) شیرین را صورت پیکرگردانی شده ایزدبانوی آناهیتا انگاشته و یکی از اصلی‌ترین دلایل بر این انتساب را پیوند او با شیر عنوان کرده است. «بنا به نوشته جان هینلز، دین‌پژوه انگلیسی در اساطیر ایرانی ایزدبانو اردوی سورا آناهیتا منبع همه باروری‌هاست. نطفه همه نران را پاک می‌گرداند، رحم همه مادگان را تطهیر می‌کند و شیر را در پستان مادران پاک می‌سازد» (همان: ۱۶۹). چنان که پیشتر گفتیم پری نیز قبل از ظهور زرتشت از ایزدان زایش و باروری بوده است. گذشته از این‌ها، مهم‌ترین سند ما برای پری بودن شیرین آن است که در اساطیر و فرهنگ عامه، پریان شیر را دوست دارند. «خرافی‌های اهل اروپا معتقدند ریخته شدن شیر روی زمین بسیار بد است زیرا شیر نوشیدنی مورد علاقه پریان است و اگر آنها شیر را روی زمین مشاهده کنند برای اهل خانه بدبختی به بار خواهند آورد» (وارینگ، ۱۳۸۴: ۲۶۹) همچنین «پری‌ها در دزدی از انسان‌ها تردید نمی‌کنند. معروف است که عصاره یا قوَت شیر و دیگر غذاها را می‌کشند» (گ. سیلور، ۱۴۰۲: ۲۳۱).

۵. نتیجه‌گیری

مطالعه کنونی نشان می‌دهد که داستان خسرو و شیرین نظامی فراتر از ساختار عاشقانه و تاریخی خود در لایه‌های زیرین دارای ساختاری اسطوره‌ای و کهن‌الگویی است که بر بن‌مایه همسری پری با پهلوان استوار می‌باشد. با بررسی دقیق شواهد درون‌متنی، شخصیت شیرین به عنوان تجسمی از پری در اسطوره‌های ایرانی و هندواروپایی معرفی شده است؛ موجودی افسونگر، زیباروی، پیوندخورده با عناصر طبیعی مانند آب و شیر، دارای گنج و خدمت‌کاران فراوان و بهره‌مند از ویژگی‌هایی چون پیکرگردانی. تحلیل اسطوره‌ای ارائه شده در این مقاله بسیاری از جلوه‌های نمادین و رازآلود داستان را معنادار کرده و روابط پیچیده میان شخصیت‌ها و رویدادها را تبیین‌پذیر ساخته است. از این منظر پایان تراژیک خسرو و قتل او به دست پسر نیز در چارچوب فرجام ناگوار پهلوانان عاشق پریان معنا می‌یابد. تصور چنین ساختاری برای داستان خسرو و شیرین نه تنها به فهم عمیق‌تر از متن منجر می‌شود بلکه ثابت می‌کند که چگونه یک شاعر بزرگ توانسته است با بازآفرینی ناخودآگاه جمعی و اسطوره‌های کهن، اثری بی‌همتا بیافریند که تا امروز الهام‌بخش نویسندگان و شاعران باشد.

۶. توضیحات

۱- پارسا (۱۴۰۴: ۵۱) نیز خاطر نشان ساخته است که آوردن شیر از طریق کندن جوی باورپذیری و حقیقت‌مانندی حکایت را با مشکل مواجه می‌کند؛ زیرا شیر زود فاسد می‌شود و چنین چیزی در عالم واقع امکان‌پذیر نیست. این محقق، فراخوانیِ فرهاد برای رساندن آب از راه بیستون به کرمانشاه را در روایات شفاهی کردی بمراتب معقول‌تر از حضور شیر در این داستان می‌داند. نگارنده این سطور می‌انگارد که برخلاف نظر ایشان، از قضا وجود شیر بر کهن‌بودگی داستان دلالت می‌کند و نشانگر ابعاد اساطیری آن است.

۲- پژوهشگران به جز شیرین در دو داستان دیگر نظامی نیز ردّی از پری دیده‌اند. افشاری (۱۳۸۷: ۵۲) گوری را که بهرام از پی آن به غاری می‌رود و از دیدگان مردم پنهان می‌شود، پری تلقی کرده است. کریمی قره‌بابا (۱۳۹۹: ۲۱۹) نیز آذرهمایون، دختری از نسل سام در اسکندرنامه را بمثابه پری شناسانده است.

منابع

- آیدنلو، سجاد، (۱۳۸۴)، «فرضیه‌ای درباره مادر سیاوش»، نامه فرهنگستان، ش ۳ (۲۷)، صص ۲۷-۴۶.
- آیدنلو، سجاد، (۱۳۹۹)، «زنی که بهرام چوبین او را دید که بود؟»، کهن‌نامه ادب پارسی، س ۱۱، ش ۲، صص ۲۱-۵۲.
- ابراهیمی، معصومه، (۱۳۸۳)، مدخل «پری»؛ دائرةالمعارف اسلامی (ج ۱۳)، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دائرةالمعارف اسلامی، صص ۶۱۸-۶۲۱.
- اسپرغم، ثمین، (۱۳۹۳)، مدخل «پری»؛ دانشنامه فرهنگ مردم ایران (ج ۲)، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دائرةالمعارف فارسی، صص ۳۹۱-۴۰۰.
- اسکندرنامه، (۱۳۴۳)، روایت فارسی کالیستنس دروغین؛ به کوشش ایرج افشار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- افشاری، مهران، (۱۳۸۷)، تازه به تازه نو به نو، ج ۲، تهران: چشمه.
- ارجانی، فرامرز بن خداد، (۱۳۶۳)، سمک عیار (ج ۴)؛ به تصحیح پرویز ناتل خانلری، ج ۲، تهران: آگاه.
- الیاده، میرچا، (۱۳۸۲)، اسطوره، رؤیا، راز؛ ترجمهٔ رؤیا منجم، تهران: علم.
- پارسا، سیداحمد، (۱۴۰۴)، «تحلیل چگونگی پیدایش فرهاد در خسرو و شیرین نظامی گنجوی»، کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، س ۲۶، ش ۶۵، صص ۳۹-۵۸.
- توسلی، علی و محمود رضایی دشت‌ارژنه، (۱۳۹۸)، «بررسی پیوند اسب با پری و باروری، دیو و جادو و مرگ در حماسه‌های منظوم و منثور و ادب عامه»، فرهنگ و ادبیات عامه، س ۷، ش ۳۰، صص ۵۱-۷۳.
- ثروتیان، بهروز، (۱۳۹۴)، جادوسخن جهان نظامی، تهران: معین.
- ثروتیان، بهروز، (۱۳۹۲)، خسرو و شیرین نظامی گنجه‌ای، ج ۲، تهران: امیرکبیر.
- ثمینی، نغمه، (۱۳۷۹)، کتاب عشق و شعبده؛ پژوهشی در هزار و یک شب، تهران: مرکز خالقی‌مطلق، جلال، (۱۳۸۴)، یادداشت‌های شاهنامه (ج ۲)، نیویورک: بنیاد میراث ایران.
- خوارزمی، حمیدرضا، محمدرضا صرّفی، محمود مدبری و عنایت‌الله شریف‌پور، (۱۳۹۲)، «تکوین و تحول قهرمانان در گذر از اسطوره به حماسه»؛ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، س ۹، ش ۳۳، صص ۶۳-۸۵.

- خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین، (۱۳۸۰)، تاریخ حبیب السیر فی افراد نوع بشر (ج ۱)؛ با مقدمه جلال‌الدین همایی، ج ۴، تهران: خیام.
- دوانی، فروغه، محمد فشارکی و محبوبه خراسانی، (۱۳۹۷)، «شبدیز و گلگون؛ جلوه‌هایی از ایزد مهر و بهرام»؛ متن‌شناسی ادب فارسی دانشگاه اصفهان، د ۱۰، ش ۲، صص ۱-۱۵.
- دهقانی، علی، (۱۳۹۷)، «تحلیل کهن‌الگویی نماد پری در خسرو و شیرین نظامی»، مطالعات زبان و ادبیات غنایی، س ۸، ش ۲۷، صص ۳۵-۴۶.
- ذوالفقاری، حسن، (۱۳۹۶)، باورهای عامیانه مردم ایران؛ با همکاری علی اکبر شیرینی، ج ۴، تهران: چشمه.
- ریاحی، لیلی، (۱۳۵۸)، قهرمانان خسرو و شیرین، تهران: امیرکبیر.
- زارعی، علی‌اصغر و محمدحسین خان‌محمدی، (۱۳۹۳)، «فرضیه‌ای در باب پیوند شبدیز با آیین مهر»؛ مطالعات ایرانی، ش ۲۵، صص ۱۴۱-۱۶۲.
- ستاری، رضا و سوگل خسروی، (۱۳۹۴)، «ویژگی‌های پری در منظومه‌های حماسی پس از شاهنامه»؛ جستارهای ادبی، ش ۱۹۰، صص ۱۱۵-۱۴۰.
- سرکاراتی، بهمن، (۱۳۵۰)، «پری؛ تحقیقی در حاشیه اسطوره‌شناسی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شش ۹۷-۱۰۰، صص ۱-۳۲.
- شریفیان، مهدی و بهزاد اتونی، (۱۳۹۲)، «پدیدارشناسی زن جادو (با تکیه بر شاهنامه و شهریارنامه)»؛ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، س ۹، ش ۳۲، صص ۷۸-۱۰۱.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۶۹)، در پیرامون رستم و اسفندیار (مجموعه مقالات)، تهران: جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران.
- شهبازی، اصغر، (۱۳۹۷)، «تیرگز و آب رز در دستان رستم و اسفندیار»؛ قند پارسی، س ۱، ش ۱، صص ۴۹-۶۳.
- طغیانی، اسحاق و پرویز حیدری، (۱۳۸۹)، «بررسی مفاهیم پری در خسرو و شیرین نظامی»؛ نقد ادبی و پژوهش‌های سبک‌شناسی، پیش‌شماره ۱، صص ۱۲۷-۱۳۹.
- علوی، فریده و رضا علی‌اکبرپور، (۱۳۹۰)، «از اسطوره تا ادبیات؛ منطق داستان در گذار از باورهای شفاهی به متون ادبی مکتوب»؛ ویژه‌نامه نامه فرهنگستان (ادبیات تطبیقی)، س ۲، ش ۴، صص ۹-۲۹.
- فرای، نورتروپ، (۱۳۷۴)، مقاله «ادبیات و اسطوره» در کتاب اسطوره و رمز (مجموعه مقالات)؛ ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۶)، شاهنامه (ج ۸)؛ به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی.
- کریمی، مهرداد، (۱۳۸۲)، «جادوی انگشتی در افسانه‌های جن و پری»، کتاب ماه کودک و نوجوان، ش ۷۵، صص ۱۰۰-۱۰۳.
- کریمی قره‌بابا، سعید، (۱۳۹۹)، «پیکرگردانی دختر جادو به اژدها در اسکندرنامه نظامی گنجوی»؛ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، س ۱۶، ش ۵۸، صص ۲۱۹-۲۴۸.
- کریمی قره‌بابا، سعید، (۱۳۹۹)، «شیرین در چشمه نظامی گنجوی تصویری تأثیرگذار و رمانتیک در شعر معاصر فارسی»؛ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، س ۲۸، ش ۸۸، صص ۲۷۹-۳۰۲.
- کزازی، میرجلال‌الدین، (۱۳۸۸)، مدخل «خسرو و شیرین» در دانشنامه زبان و ادب فارسی به سرپرستی اسماعیل سعادت (ج ۳)، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- گ. سیلور، کارول (۱۴۰۲) کهن‌الگوها و موتیف‌ها در فولکلور و ادبیات؛ ویراستاران: جین گری و حسن الشامی؛ ترجمه آرتیمس و افشین رضاپور، تهران: آگه.
- نصیری، جبار، (۱۳۹۹)، «نمادشناسی مفاهیم شیر و انار در خسرو و شیرین نظامی»، فنون ادبی، س ۱۲، ش ۳۰، صص ۱۰۵-۱۱۶.

نصیری، جبار و اسحاق طغیانی، (۱۳۹۸)، «مقایسه خسرو و شیرین نظامی با منظومه عامیانه شیرین و فرهاد کردی مام احمد لطفی از منظر بن‌مایه‌های اسطوره‌ای»؛ فرهنگ و ادبیات عامه، س ۷، ش ۲۵، صص ۲۳۱-۲۵۲.

نظامی، الیاس بن یوسف، (۱۴۰۱)، *خمسه نظامی*؛ براساس چاپ مسکو-باکو، چ ۵، تهران: هرمس.

References:

- Afšāri, Mehrān (2008) *Tāze be Tāze, Now be Now (Ever New)*. 2nd ed. Tehran: Češme. [in Persian].
- Arjāni, Farāmarz b. Xodādād (1984) *Samak-e Ayyār*. vol. 4. ed. Parviz Nātel Xānlari, 2nd ed. Tehran: Āgāh. [in Persian].
- Āydenlu, Sajjād (2005) “Farziye-’i darbāre-ye mādar-e Siyāvaš (A hypothesis on the mother of Siyavaš).” *Nāme-ye Farhangestān* (Journal of the Academy of Persian Language and Literature). no. 27. pp. 27–46. [in Persian].
- Āydenlu, Sajjād (2020) “Zani ke Bahrām-e Čubin did ke bud? (Who was the woman seen by Bahram Chubin?).” *Kohan-Nāme-ye Adab-e Pārsi* (Journal of Ancient Persian Literature). vol. 11. no. 2. pp. 21–52. [in Persian].
- Asparqam, Samin (2014) “Pari (Fairy).” *Encyclopaedia of Iranian Folk Culture*, vol. 2, pp. 391–400. Tehran: Center for the Persian Encyclopaedia. [in Persian].
- Davāni, Fozuneh & Mohammad Fešāraki & Mahbube Xorāsāni (2018) “Šabdiz va Golgun: Jelve-hāyi az Izad-e Mehr va Bahrām (Šabdiz and Golgun: manifestations of Mithra and Bahrām).” *Matn-Pažūhiye Adab-e Fārsi* (Textual Research of Persian Literature). vol. 10. no. 2. pp. 1–15. [in Persian].
- Dehqāni, ‘Ali (2018) “Tahlil-e kohan-olguīye namād-e pari dar Xosrow o Širin-e Nezāmi (An archetypal analysis of the fairy symbol).” *Motāle‘āt-e Zabān va Adabiyāt-e Qena ī* (Studies in Lyrical Language and Literature). vol. 8. no. 27. pp. 35–46. [in Persian].
- Ebrāhimi, Ma’sume (2004) “Pari (Fairy).” *Encyclopaedia Islamica*. vol. 13, pp. 618–621. Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopaedia. [in Persian].
- Eliade, Mircea (2003) *Asātir, Ro jā-hā va Rāz-hā (Myth, Dreams and Mysteries)*. tr. Ro’ya Monajjem. Tehran: ‘Elm. [in Persian].
- Eskandarnāme (1964) *Eskandarnāme (The Persian Version of Pseudo-Callisthenes)*. ed. Iraj Afšār. Tehran: Translation and Publication Bureau. [in Persian].
- Ferdowsi, Abolqāsem (2007) *Šāhnāme*. (Book of kings). vol. 8. ed. Jalāl Xāleqi-Motlaq. Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopaedia. [in Persian].
- Frye, Northrop (1995) “Adabiyāt va Osture (Literature and Mythology).” *Myth and Symbol*. tr. Jalāl Sattāri. Tehran: Soruš. [in Persian].
- Karimi, Mehrdād (2004) “Angoštār-e Jādūyi dar Dāstān-hā-ye Pariyān va Jenniyān (The magic ring in fairy tales of jinn and fairies).” *Ketāb-e Māh-e Kudak va Nowjavān* (Book of the Month: Children and Adolescents). no. 75. pp. 100–103. [in Persian].
- Karimi Qarabābā, Sa’id (2020) “Peykar-gardāni-ye Doxtar-e Jādu be Aždahā dar Eskandarnāme-ye Nezāmi (Metamorphosis of the sorceress girl into a dragon in Nezami’s Eskandarnāme).” *Adabiyāt-e Erfāni va Osture-Šenāxti* (Mystical Literature and Mythological Studies). vol. 16. no. 58. pp. 219–248. [in Persian].
- Karimi Qarabābā, Sa’id (2020) “Širin dar Češme-sār-e Nezāmi (Shirin at the spring in Nezami Ganjavi: A romantic and influential image in contemporary Persian poetry). *Zabān va adabiyāt-e fārsi* (Persian Language and Literature). vol. 28. no. 88. pp. 279–302. [in Persian].
- Kazzāzi, Mir-Jalāladdin (2009) “Xosrow o Širin.” *Encyclopaedia of Persian Language and Literature*. vol. 3. Tehran: Academy of Persian Language and Literature. [in Persian].
- Nasiri, Jabbār (2020) “Nešāne-šenāsiye šir va anār dar Xosrow o Širin-e Nezāmi (Symbolism of milk and pomegranate in Nezami’s Xosrow and Širin).” *Fonun-e Adabi* (Literary Arts). vol. 12. no. 30. pp. 105–116. [in Persian].
- Nasiri, Jabbār & Eshāq Toqiyāni, (2019) “Moqāyeseye Xosrow o Širin-e Nezāmi bā dastān-e ‘āmiyāneye Kordīye Širin va Farhād (A comparison of Nezami’s Khosrow and Shirin with the Kurdi folk romance Shirin and Farhad).” *Farhang va Adabiyāt-e Āmme* (Culture and Folk Literature). vol. 7. no. 25. pp. 231–252. [in Persian].

- Nezāmi Ganjavi, Ilyās b. Yusof (2022) *Xamse*. Tehran: Hermes. [in Persian].
- Pārsā, Seyyed Ahmad (2025) “Tahlil-e čegunegiye peydāyeš-e Farhād dar Xosrow o Širin-e Nezāmi (An analysis of the emergence of Farhad in Nezami’s Khosrow and Shirin).” *Kāvoš-Nāme-ye Zabān va Adabiyyāt-e Fārsi* (Kavosh Nameh in Persian Language and Literature). vol. 26. no. 65. pp. 39–58. [in Persian].
- Riyāhi, Leyli (1979) *Qahramānān-e Xosrow o Širin* (Heroes of Khosrow and Shirin). Tehran: Amir Kabir. [in Persian].
- Samini, Naqme (2000) *Ketāb-e Ešq va Šo bade* (The Book of Love and Magic: A Study of One Thousand and One Nights). Tehran: Markaz. [in Persian].
- Sarkārāti, Bahman (1971) “Pari: Tahqiqi dar hāšiyeh-ye ostureh-šenāsi (Pari: A study on the margins of mythology).” *Zabān-o adab-e farsi* (Persian Language and Literature). no. 97–100. pp. 1–32. [in Persian].
- Sarvatiyān, Behruz (2013) *Xosrow o Širin-e Nezāmi-ye Ganjavi*. 2nd ed. Tehran: Amir Kabir. [in Persian].
- Sarvatiyān, Behruz (2015) *Jādugar-e Soxan-e Jahān, Nezāmi* (Nezāmi: Poet-Magician of the World). Tehran: Mo’in. [in Persian].
- Sattāri, Rezā & Sowgol Xosravi, (2015) “Vižegi-hāye pari-hā dar hamāse-hāye pas az Šāhnāme (Characteristics of fairies in post-Shahnameh epic poems).” *Jostār-hāye Adabi* (Literary Essays). no. 190. pp. 115–140. [in Persian].
- Šahbāzi, Asqar (2018) “Tir-e Gaz va Āb-e Raz dar dāstān-e Rostam va Esfandiyār (The tamarisk arrow and raz water).” *Qand-e Pārsi* (Sweetness of Persian). vol. 1. no. 1. pp. 49–63. [in Persian].
- Šams Tabrizi, Mohammad b. ‘Ali (2006) *Maqālāt-e Šams-e Tabrizi* (Discourses of Shams Tabrizi). ed. Mohammad-‘Ali Movahhed. Tehran: Xārazmi. [in Persian].
- Šamisa, Sirus. (1990). *Rostam va Esfandiyār* (Rostam and Esfandiar). Tehran: Jehād-e Danešgāhi. [in Persian].
- Šarifīyān, Mehdi & Behzād Otoni (2013) “Padide-šenāsiye jādu-zan (Phenomenology of the witch woman, with reference to the Shahnameh and Šahriyarnāme).” *Adabiyyāt-e Erfāni va Osture-Šenāxti* (Mystical Literature and Mythological Studies). vol. 9. no. 32. pp. 78–101. [in Persian].
- Širi, Qahramān (n.d.) “Ta’sir-e āyāt va revāyāt bar šekl-giriye kerāmāt (The impact of Qur’anic verses and traditions on the formation of miracles).” *Fasl- name -ye Adab va Erfān* (Literature and Mysticism Quarterly). vol. 1. no. 4, pp. 17–39. [in Persian].
- Silver, Carol G. (2023) *Kohan-olguhā va Motif-hā dar Folklor va Adabiyyāt* (Archetypes and Motifs in Folklore and Literature). tr. Artemis & Afšin Rezāpur. Tehran: Āgah. [in Persian].
- Tavassoli, ‘Ali, & Mahmud Rezāyi Dašt-Aržane (2019) “Barrasiye peyvand-e asb bā pari, bārvari, div, jādu va marg (The association of the horse with fairies, fertility, demon, magic and death).” *Farhang va Adabiyyāt-e Āmme* (Culture and Folk Literature). vol. 7. no. 30. pp. 51–73. [in Persian].
- Xāleqi-Motlaq, Jalāl (2005) *Yāddāšt-hāyi bar Šāhnāme* (Notes on the Shahnameh). vol. 2. New York: Iran Heritage Foundation. [in Persian].
- Xārazmi, Hamid-Reza, Sarfi & Mohammad-Rezā & Mahmud Modabberi & Šarif-Pur, Enāyatollāh (2013) “Takwin va tahavvol-e qahramānān az osture tā hamāse (The formation and evolution of heroes from myth to epic).” *Adabiyyāt-e Erfāni va Osture-Šenāxti* (Mystical Literature and Mythological Studies). vol. 9. no. 33. pp. 63–85. [in Persian].
- Xāndamir, Qiyās al-Din b. Homām al-Din (2001) *Habib ul-Siyar fi Afrāde now’-e Bašar*. vol. 1. 4th ed. Tehran: Xayyām. [in Persian].
- Zāre’i, ‘Ali-Asqar, & Mohammad-Hoseyn Xān-Mohammadi (2015) “Farziye-’i darbāreye peyvand-e Šabdiz bā ā’in-e Mehr (A hypothesis on the connection of Shabdiz with Mithraism).” *Motaleat-e irani* (Iranian Studies). no. 25. pp. 141–162. [in Persian].
- Zolfaqāri, Hasan (2017) *Bāvar-hāye Āmmeye Mardom-e Irān* (Folk Beliefs of the Iranian People). 4th ed. Tehran: Češme. [in Persian].



Contemplation on Verses from Attar's *Manteq al Tayr*

Jamileh Akhyani¹, Amir Momeni Hezaveh²

1. Corresponding author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, University of Zanjan, Zanjan, Iran. E-mail: j_akhyani@znu.ac.ir
2. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, University of Zanjan, Zanjan, Iran. E-mail: am.hezaveh@znu.ac.ir

DOI: [10.22034/perlit.2025.69045.3851](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.69045.3851)

Article Info	ABSTRACT
Article type: Research Article Article history: Received: 07 September 2025 Received in revised form: 14 December 2025 Accepted: 29 October 2025 Published online: 14 July 2026 Keywords: Persian poetry, Attar Neyshaburi, Manteq al Tayr, Textual commentary	Attar's <i>Manteq al Tayr</i> is one of the most important mystical works of Persian literature; the existence of numerous manuscripts, the multiple revisions of this book, and its translation into different languages all indicate its special importance. The two Corrections of <i>Manteq al Tayr</i>, one by the capable hand of Professor Shafi'i Kadkani, which is accompanied by detailed annotations, and the other by Professors Abedi and Purnamdarian, and their explanations of the verses, have resolved many of the book's ambiguities and difficulties. Despite the valuable commentaries in these two books, as well as some other studies that have addressed the difficulties of the verses of <i>Manteq al Tayr</i>, the meaning presented for some verses is not very convincing, and it seems that there is still room for discussion about them. In the following article, a number of these verses, which the authors believe require further scrutiny, have been reviewed and criticized. Accordingly, an attempt has been made to first explain the inaccuracy or inadequacy of the explanations of these verses and then to present a more precise meaning for them with the help of evidence from Attar himself and other Persian literary texts.
Cite this article: Akhyani, J.; Momeni Hezaveh, A. (2026). Contemplation on Verses from Attar's <i>Manteq al Tayr</i>. <i>Persian Language and Literature</i>, 79 (253), 135-155. http://doi.org/10.22034/perlit.2025.69045.3851	
 © The Author(s). Publisher: University of Tabriz.	

Extended Abstract

Introduction

Manteq al-tayr (The Conference of the Birds), composed by Farid al-Din Attar-e Neyshaburi, stands as one of the most distinguished mystical mathnawis of Persian literature from the twelfth century CE (sixth century AH). This poetic masterpiece, comprising over 4,600 couplets, holds a unique position in the history of Persian literary and mystical thought. Its global significance is evidenced by the existence of more than five hundred manuscript copies and over forty translations into languages including Turkish, Kurdish, Hindi, German, French, English, Italian, Swedish, Arabic, and Russian. For centuries, scholars, mystics, and literary critics have engaged deeply with this work, producing extensive research in three primary domains: textual editing and publication, description and explanation, and content analysis. Despite the valuable efforts of contemporary editors such as Muhammad Reza Shafiei-ye Kadkani and Mahmud-e Abedi–Taqi-ye Purnamdariyan who have provided critical editions accompanied by detailed annotations, certain verses remain ambiguously or inaccurately interpreted. This article aims to re-examine twelve such verses whose meanings, in previous commentaries, have been either misunderstood or insufficiently explained.

Literature Review and Methodology

Existing scholarship on *Manteq al-tayr* can be broadly categorized into three areas: (1) critical editions of the text, (2) independent commentaries and marginal notes, and (3) content-based and mystical interpretations. Among the most authoritative editions are those by Shafiei-ye Kadkani and Abedi–Purnamdariyan, both of which strive to reconstruct the authentic text while offering extensive linguistic and conceptual clarifications. Asghar Borzi’s two-volume commentary (1995) also represents a major independent exegetical effort, though some of its interpretations warrant reconsideration. Additionally, editors such as Moḥammad Jawad-e Mashkur, Seyyed Šadeq-e Goharin, Ahmad-e Khatami, Kazim-e Dezfulian, and Reza Anzabi Nezhad–Saad-Allah Qara Beglu have contributed valuable marginal notes elucidating mystical terminology and difficult verses.

This study employs a descriptive-analytical method with a comparative-literary approach. Primary data were gathered through a close reading of authoritative editions of *Manteq al-tayr*, particularly those by Shafiei-ye Kadkani and Abedi–Purnamdarayan, alongside a critical assessment of secondary commentaries. Interpretations were then refined by referencing intra-textual evidence from Attar’s own works and extra-textual sources—including literary, historical, and cultural texts from both previous periods and Later periods. This methodology enables a rigorous critique of prior interpretations and facilitates the proposal of meanings that are not only linguistically sound but also cohere with the poem’s broader mystical and semantic framework.

At the level of specialized articles, studies such as “Deficiencies in the Meanings of Words and Expressions in ‘Attar’s *Manteq al-tayr*” (Zanjani, 2010), “An Explanation of the Term Ḥoqqe-ye Zarrīn in ‘Attar’s *Manteq al-tayr*” (Şahabi, 2017), and “An Explanation of Several Verses from *Manteq al-tayr*” (Abedi, 2018) have critically engaged with or supplemented existing interpretations. Furthermore, Reza Ashrafzade’s *Dictionary of Rare Words, Phrases, and Expressions in the Works of Attar-e Neyshaburi* (1988) serves as an indispensable lexical resource. Nevertheless, a thorough review of these sources reveals that several verses continue to suffer from incomplete, inaccurate, or contextually inconsistent interpretations, underscoring the necessity of a comparative, textually grounded approach that draws on both intra-textual and extra-textual evidence.

Discussion and Analysis

The present article offers a fresh reading and meaning of twelve selected verses. For instance, in the couplet “Mohre-ye anjum ze zarrin hoqqe sakht” the phrase zarrin hoqqe (golden chest) is correctly interpreted as a metaphor for the sun—not allusion. This reading aligns with the ancient cosmological belief—attested in the works of Khaqani, Naser-e Khusrow, and Sanai—those stars derive their light from the sun.

Similarly, in “u nahad az bahr-e sukkan-e falak”, sukkan-e falak (dwellers of the heavens) is shown to refer not to angels or celestial intellects, but to the stars themselves, which depend on the sun for their luminosity.

Regarding “Morq-e gardun dar rahash par mizanad” (The bird of the sky flying towards him), the phrase morq-e gardun is identified as a simile in which the revolving heavens (gardun) are likened to a bird—a reading supported by Attar’s own parallel description of the sky as “a ring hanging at the door” and by Khaqani’s similar imagery.

Other reinterpretations include: the meaning of omr-e deraz (“long life”) in “Lik farda dar bala omr-e daraz” is “a prolonged period”; not a characteristic of a human being; bi-khabar (“unaware”) in “Hoqqeei zar dasht mard bi-khabar” is an adverbial phrase. it meaning “Without anyone knowing”; and meaning of mard-e sukhte (“burnt man”) is “a destitute darvish,” not “sunburnt” or “a rag-seller.”

A novel interpretation is also proposed for “Bash Cheshmaru-ye u Emruz to” (“Be today Removing eye sores for him). Here, God tells Satan to reduce Adam’s comfort and thus protect him from the evil eye. Additionally, “Dustkani chun khori ba pahlavan” (how can you drink friendly wine with heroic people?) Rather than referring to the Simorq or a specific wine, it refers to the heroic character and bravery in drinking wine - which is evident in the Shahnameh and GarshaspNameh.

Finally, “Dar jawal kardan” (to put in the jawal) in “Goft ei sag dar jawal-at karde khush” is interpreted as “to imprison” or “to subjugate,” not “to deceive,” and the word mey in “Bud an shab mey miyan e jam’ dar” clearly denotes “wine,” not a verbal prefix.

Conclusion

This study demonstrates that despite significant advances in the editing and exegesis of mystical Persian texts, ample room remains for refined, context-sensitive interpretations of difficult verses in Manteq al-tayr. Previous commentaries have occasionally relied too heavily on dictionary definitions or speculative assumptions, neglecting the poem’s internal coherence and broader cultural-literary context. By grounding interpretations in contemporaneous and earlier textual evidence—and by attending closely to Attar’s linguistic and mystical idiom—this research offers readings that are not only philologically robust but also thematically consistent with the work’s overarching vision. Such an approach not only deepens our understanding of Manteq al-tayr but also provides a methodological model for future studies in the interpretation of classical Persian texts.

Keywords: Persian poetry, Farid al-Din Attar, Manteq al-tayr, textual commentary.

تأملی بر بیت‌هایی از منطق‌الطیر عطار

جمیله اخیانی^۱، امیر مومنی هزاوه^۲

۱. نویسنده مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. رایانامه: j_akhvani@znu.ac.ir

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. رایانامه: am.hezaveh@znu.ac.ir

DOI: [10.22034/perlit.2025.69045.3851](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.69045.3851)

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	منطق‌الطیر عطار یکی از مهم‌ترین آثار عرفانی ادب فارسی است. وجود نسخه‌های خطی متعدد، تصحیح چندباره این کتاب و ترجمه آن به زبان‌های مختلف، نشان از همین اهمیت ویژه دارد. دو تصحیح اخیر منطق‌الطیر یکی به دست توانای استاد شفیع کدکنی که با تعلیقات مفصل همراه است و دیگر تصحیح استادان عابدی و پورنامداریان و توضیحات آن‌ها بر ابیات، بسیاری از ابهام‌ها و دشواری‌های کتاب را برطرف کرده‌است. با وجود تعلیقات ارزشمند این دو کتاب و نیز برخی پژوهش‌های دیگری که به رفع دشواری‌های بیت‌های منطق‌الطیر پرداخته‌اند، معنای ارائه‌شده برای برخی بیت‌ها چندان قانع‌کننده نیست و به نظر می‌رسد هنوز جای بحث در باره آن‌ها باقی است. در مقاله پیش رو، تعدادی از این بیت‌ها که به گمان نویسندگان نیازمند تدقیق بیشتر است، بازنگری و مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌است. بر این اساس کوشش شده‌است ابتدا نادرستی یا نارسایی توضیحات این بیت‌ها تبیین شود و سپس به کمک شواهدی از خود عطار و نیز دیگر متون ادب فارسی، معنای دقیق‌تری برای آن‌ها ارائه شود.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۱۶	
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۹/۲۳	
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۰۷	
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۲۳	
کلیدواژه‌ها: شعر فارسی، عطار نیشابوری، منطق‌الطیر، شرح متون.	
استناد: اخیانی، جمیله؛ مومنی هزاوه، امیر. (۱۴۰۵). مجموعه اشعار شماره ۵۸۷ دانشگاه استانبول (استنساخ از اشعار فارسی روضه‌الناظر و نزهة‌الخاطر در زمان حیات مؤلف). <i>زبان و ادب فارسی</i> ، ۷۹ (۲۵۳)، ۱۵۵-۱۳۴. http://doi.org/10.22034/perlit.2025.69045.3851	
ناشر: دانشگاه تبریز.	© نویسندگان.



۱. مقدمه

منطق‌الطیر در قالب مثنوی و مشتمل بر ۴۶۰۰ بیت، از برجسته‌ترین منظومه‌های قرن ششم هجری و به قول صفا تاج مثنوی‌های عطار است (نک. صفا، ۱۳۶۹: ۸۶۳/۲-۸۶۴). این منظومه در صورت و معنا از مهم‌ترین آثار تاریخ ادبیات و عرفان فارسی به شمار می‌رود (فروزانفر، ۱۳۵۳: ۳۱۳-۳۹۴). وجود بیش از پانصد نسخه خطی (نک. عطار، ۱۳۹۹: ۲۰۹؛ همو، ۱۴۰۰: ۷۴-۸۰؛ میرانصاری، ۱۳۷۴: ۱۴۲-۱۵۳) و بیش از چهل ترجمه از آن به زبان‌های ترکی، کردی، هندی، آلمانی، فرانسوی، انگلیسی، ایتالیایی، سوئدی، عربی و روسی در کتابخانه‌های جهان، گواه روشنی بر این اهمیت است. علاوه بر آنکه این منظومه بیش از پنجاه بار در ایران، هند، پاریس، سوئد و پاکستان تصحیح و چاپ شده‌است (نک. میرانصاری، همان: ۱۵۴-۱۵۸). منطق‌الطیر از زمان سروده شدن، پیوسته موردتوجه و مطالعه اهل ادب و عرفان بوده‌است و درباره آن کتاب‌ها و مقاله‌های بسیار نوشته‌اند. این پژوهش‌ها را بر سه محور اصلی می‌توان متمرکز دانست: تصحیح و چاپ متن^۱، شرح‌ها و تعلیقات^۲ و تحلیل‌های محتوایی^۳. با مطالعه و دقت در این پژوهش‌ها می‌توان دریافت به‌رغم کوشش‌های صورت گرفته و آثار نگاشته شده که از چندی و چونی قابل توجهی برخوردار است، همچنان نیاز به پژوهش‌های تازه و نیز نقد و بررسی پژوهش‌های پیشین وجود دارد. دو تصحیح اخیر منطق‌الطیر یعنی تصحیح استاد شفیع کدکنی و استادان عابدی و پورنامداریان در جهت دستیابی به اصالت متن خوش درخشیده‌است. تعلیقات و توضیحات این استادان نیز بسیاری از دشواری‌های کتاب را برطرف کرده‌است، به‌ویژه تعلیقات دکتر شفیع کدکنی که اطلاعات سودمندی را در زمینه عرفان‌پژوهی در اختیار خواننده قرار می‌دهد. با وجود تعلیقات ارزشمند این دو تصحیح و نیز برخی پژوهش‌های دیگری که به رفع دشواری‌های بیت‌های منطق‌الطیر پرداخته‌اند، همچنان ابهام برخی بیت‌ها برطرف نشده و به نظر می‌رسد به بررسی و بازکاوی بیشتری نیاز دارند. بر این اساس در مقاله پیش رو، تعدادی از این بیت‌ها مورد بازنگری قرار گرفته و کوشش شده‌است به کمک شواهدی از خود عطار و نیز دیگر متون ادب فارسی معنای قانع‌کننده‌تری برای آن‌ها ارائه شود.

۲. پیشینه تحقیق

درباره شرح و توضیح دشواری‌های منطق‌الطیر پژوهش‌های متعددی در قالب مقاله، کتاب و پایان‌نامه انجام شده‌است. برزی (۱۳۷۴) شرحی مستقل در دو جلد بر آن نگاشته‌است. رنجبر نیز چنان‌که در پیشگفتار تصحیح خود، گفته (نک. عطار، ۱۳۶۶: ۳۱) قصد داشته شرح لغات و اصطلاحات عرفانی و ابیات مشکل منطق‌الطیر را در مجلدی مستقل چاپ کند، اما گویا موفق به انجام این کار نشده‌است. پژوهش‌های دیگر به شکل تعلیقات و توضیحاتی است که مصححان منطق‌الطیر: مشکور، گوهرین، خاتمی، روشن، دزفولیان، انزابی‌نژاد-قره‌بیگلو، عابدی-پورنامداریان، شفیع کدکنی و ساداتی در ضمن تصحیح خود آورده‌اند که مشخصات کامل هریک در فهرست منابع آمده‌است. علاوه بر این می‌توان به فرهنگ نوادر و لغات و ترکیبات و تعبیرات آثار عطار نیشابوری از رضا اشرف‌زاده (۱۳۶۷) اشاره کرد. مقالاتی نیز در نقد و بررسی تعلیقات و توضیحات منطق‌الطیر نوشته شده‌است؛ ازجمله: «نگرشی بر شرح گزیده منطق‌الطیر» از انزابی‌نژاد (۱۳۷۵)، «جامی از خمخانه‌ای» از زمانی (۱۳۸۱)، «نگاهی به چاپی تازه از منطق‌الطیر» از اشرف‌زاده (۱۳۸۳)، «نارسائی‌ها در معانی لغات و تعبیرات منطق‌الطیر شیخ عطار به تصحیح دکتر محمدرضا شفیع کدکنی» از زنجانی (۱۳۸۹)، «توضیحی درباره اصطلاح حقّه زرّین در منطق‌الطیر عطار نیشابوری» از صبابی (۱۳۹۶) و «توضیحی در باره چند بیت منطق‌الطیر» از عابدی (۱۳۹۷) که در مقاله حاضر در جای خود به آن‌ها پرداخته شده‌است.

۳. بحث و بررسی

بیشتر پژوهشگرانی که منطق الطیر را تصحیح کرده‌اند، حواشی و تعلیقاتی نیز بر آن نگاشته‌اند تا دشواری‌ها و ابهامات لفظی و معنایی آن را برطرف سازد. مفصل‌ترین تعلیقات را شفیعی کدکنی در سیصد و سی و پنج صفحه نوشته‌است و در آن، توضیحات بسیار سودمندی آورده‌است که نه تنها دشواری‌های زیادی از منطق الطیر را برطرف می‌کند، بلکه برای فهم دیگر متون عرفانی نیز راهگشاست. با این حال همچنان بیت‌هایی را در منطق الطیر می‌توان یافت که توضیحات ارائه شده درباره آن‌ها قانع‌کننده به نظر نمی‌آید و فهم معنای آن‌ها به درنگ و تأمل بیشتری نیاز دارد. در ادامه، دوازده بیت از این بیت‌ها، بر اساس دو تصحیح شفیعی کدکنی و عابدی-پورنامداریان ذکر و ضمن مرور توضیحاتی که پژوهشگران درباره آن‌ها نگاشته‌اند، نکته‌های تازه‌ای درباره آن‌ها بیان می‌شود.

۳-۱. مهره انجم ز زرین حقه ساخت با فلک در حقه هر شب مهره باخت

(عطار، ۱۳۹۹: ۲۳۳ و همان، ۱۴۰۰: ۹۱)

دو نکته در این بیت گفتنی است. یکی اینکه برخلاف نظر اشرف‌زاده (۱۳۶۷: ۳۶۱)، برزی (۱۳۷۴: ج ۲: ۵) و عابدی-پورنامداریان (عطار، ۱۴۰۰: ۲۹۴) که آن را کنایه دانسته‌اند، استعاره است چراکه زیرساخت آن، تشبیه است (خورشید به حقه‌ای زرین تشبیه شده‌است) و دوم منظور شاعر از «ساخته شدن مهره انجم از زرین حقه» است. برزی (۱۳۷۴: ج ۲: ۵) به توضیحی ساده از بیت اکتفا کرده و می‌نویسد: «خداوند ستارگان را که به شکل مهره‌اند از درون حقه زرین خورشید بر صفحه آسمان ریخته‌است.» وی درباره منظور شاعر از «ریخته شدن ستارگان از درون خورشید» توضیحی نداده‌است. دزفولیان (۱۳۷۸: ۲۷۱) تنها به حرکت ستارگان توجه کرده و گفته‌است: «حرکت ستارگان را به حرکت مهره‌های حقه تشبیه کرده‌است که فلک هر شب با آن‌ها بازی می‌کند» و از نسبت ستارگان با خورشید سخنی نگفته‌است. انزابی‌نژاد-قره‌بگلو (۱۳۷۹: ۲۳۶) در معنای «زرین حقه» دچار تردید شده و نوشته‌اند: «(زرین حقه = حقه زرین) منظور خورشید است و شاید هم ماه و شاید هم آسمان زرین روز که با رفتش ستارگان پیدا می‌شوند.» آنان سپس در معنای بیت می‌نویسند: «ستارگان به مهره‌ها و جواهر مانند شده که خداوند هر شب از درون حقه زرین خورشید یا ماه یا آسمان زرین روز به پهنه آبی آسمان پخش می‌کند و از حرکات و تصاویر زیبای آن‌ها شعبده برمی‌انگیزد» (همان). صحابی (۱۳۹۶: ۲۵۱ و ۲۵۳) ضمن اشاره به آرای پژوهشگران پیشین، پدید آمدن ستارگان از خورشید را با منطق علمی و مضامین و سنت‌های ادبی و نیز با منطق اساطیر منطبق نمی‌داند. وی حقه زرین را استعاره از ماه و پدید آمدن ستارگان را از آن، مبتنی بر اساطیر هندی می‌داند که بنا بر آن، روح انسان پس از مرگ به آسمان‌ها می‌رود و تبدیل به ستاره می‌شود: «آسمان دریای پهناوری است که روح‌ها یا نورهای رها شده در آن سرگردان مانده‌اند؛ در اول هر ماه (ماه قمری) قایق طلایی (هلال ماه) از ساحل غربی آسمان به حرکت درمی‌آید و نورهای پراکنده را جمع‌آوری می‌کند. هر روز بر بارش افزوده می‌شود. هنگامی که سراسر آسمان را پیمود، به سبب نورهای جمع‌آوری شده، به شکل قایق انباشته‌ای (ماه بدر) به ساحل شرقی آسمان می‌رسد و شروع به خالی کردن بارش می‌کند و هر شب بارش سبک‌تر از شب قبل می‌شود. وقتی که کاملاً خالی شد، دوباره به ساحل غربی برمی‌گردد تا کار خود را از اول شروع کند. به این ترتیب از نورهایی که توسط قایق طلایی تخلیه می‌شود، ستارگان به وجود می‌آیند.» این تفسیر دو اشکال دارد: یکی اینکه نویسنده شاهدهی برای تأثیرپذیری عطار از اساطیر هندی در موارد دیگر ارائه نکرده‌است. دوم اینکه با پذیرش این تفسیر، ارتباط بین دو مصراع از بین می‌رود، چراکه بنا بر این دیدگاه، این جابجایی ارواح ستاره شده توسط ماه، در طی

سی شب (یک ماه قمری) انجام می‌شود، درحالی‌که شاعر در مصراع دوم از مهره‌بازی «هر شب» خداوند با آسمان سخن می‌گوید. عابدی ضمن مقاله‌ای در تکمیل تعلیقات منطق‌الطیر، با تبدیل «زرین حقه» به «ز زیر حقه» صورت درست بیت را چنین پیشنهاد کرده‌است:

مهره‌انجم ز زیر حقه ساخت تا (با) فلک در حقه هر شب مهره باخت

وی در اشکال صورت بیت با «زرین حقه» می‌نویسد: «پدید آمدن مهره‌انجم (=ستارگان) از زرین حقه، حقه زرین (=خورشید) موضوعی است که دست‌کم برای نگارنده تازگی دارد و برای آن سابقه و مؤیدی نیافته‌است» (عابدی، ۱۳۹۷: ۱۴). ساداتی (عطار، ۱۴۰۱: ۱۲۳) مصراع دوم را به شکلی که در عمده نسخه‌ها آمده‌است، صحیح نمی‌داند، چراکه «پندار مهره‌بازی کردن "احد" با فلک و مُلک را می‌رساند و حسب تعریف، ذات اله بری از چنین شوائب است» (همان: ۳۰۸)؛ ازین‌رو مصراع دوم را به جای «با» با «تا» ضبط کرده و با اذعان به دشواری معنای بیت، فلک را فاعل مهره باختن دانسته‌است (همان).

در توضیح این مصراع باید گفت به نظر نمی‌رسد صورت بیت که در اکثر تصحیحات منطق‌الطیر نیز به همین شکل است، نادرست باشد، زیرا پدید آمدن ستارگان از خورشید، می‌تواند اشاره به باور نورگیری ستارگان از خورشید داشته باشد. این باور میان منجمان قدیم وجود داشته‌است، هرچند در آن اختلاف داشته‌اند. بیرونی در التفهیم، در سخن از ستارگان و اینکه نور آن‌ها از خودشان است یا از خورشید، می‌گوید برخی نور ستارگان را از خورشید می‌دانند و برخی از خود ستارگان. سپس تصریح می‌کند با نظر دوم موافق است، اما در آن یقینی ندارد: «گروهی گفتند که روشنائی نیست مگر آفتاب را و همه ستارگان روشن نه‌اند و لکن شعاع او بر ایشان بتابد... پس نور ایشان نیز بدو بسته باشد و گروهی گفتند که ستارگان همه روشن‌اند مگر ماه... و این سخن بصواب نزدیکتر است نزدیک ما هرچند که اندر او چندان یقین نیست که خلاف را بردارد» (بیرونی، ۱۳۶۲: ۸۵). به این ترتیب اینکه نور ستارگان از خورشید باشد، چندان غیرمعهود نبوده‌است، چنان‌که در ادب فارسی اشارات زیادی مبنی بر این باور وجود دارد. خاقانی (۱۳۶۲: ۱۶۷) در منشآت، دو چشم را به «توأمَانِ نَصْر» تشبیه می‌کند که نور از «زَنِ غَمَزَه‌نِ رومی» (=خورشید) می‌گیرند: «توأمَانِ نَصْر» که دو طفل‌اند، در هفت قماط پیچیده و شیر از پستان زن غمزه‌زن رومی می‌خورند... و ناصر خسرو (۱۳۶۳: ۱۹۵) تصریح می‌کند: «روشنایی ماه و دیگر کواکب همه از آفتاب است و نورها [آن‌ها] عاریتی [ست] نه جوهری و [از] بیرون روشنند که نور از قرص آفتاب به همه اطراف او گسترده، که نورها ستارگان ما را همی‌گویند که چشمه روشنایی، بجملگی قرص آفتاب است.» بیهقی (۱۳۵۶: ۱۱۶) نیز در توصیف خاندان غزنوی و تشبیه آن‌ها به آفتاب و ستاره، از همین باور استفاده کرده‌است: «چون نگاه کرده آید محمود و مسعود رحمة الله علیهما دو آفتاب روشن بودند... و اینک از آن آفتاب‌ها چندین ستاره نامدار و سیاره تابدار بی‌شمار حاصل گشته‌است.» شواهد زیر نیز به همین نکته اشاره دارد:

می‌نینی بر فلک این خسرو سیارگان ماه و انجم را از روشن همی‌دارد چو نار

(سنایی، ۱۳۸۸: ۲۴۳)

ای ذات تو شمس و ذات‌ها انجم وی ملک تو کل و ملک‌ها اجزا

(مسعود سعد، ۱۳۷۴: ۴۰)

بنابراین عطار مطابق با این باور، می‌گوید: خداوند هر شب چون شعبده‌بازی، ستارگان را مانند مهره‌هایی از حقه‌ای زرین (=خورشید) بیرون می‌ریزد (=پدیدار می‌سازد) و بدین سان با فلک مهره‌بازی (آشکار کردن و پنهان کردن مهره‌ها) می‌کند.

توجه به این نکته، یعنی نور گرفتن ستارگان از خورشید، می‌تواند گره بیتی دیگر از منطق الطیر را هم که نادرست شرح شده‌است، بگشاید:

۲-۳. او نهد از بهر سُگان فلک گرده خورشید بر خوان فلک

(عطار، ۱۳۹۹: ۲۳۴ و همان، ۱۴۰۰: ۹۲)

برزی (۱۳۷۴، ج ۲: ۳۴) نوشته‌است: «آن خداوند است که برای سفره فرشتگان آسمانی طعامی همچون قرص آفتاب نهاده‌است.» شفیع کدکنی درباره «سکان فلک» توضیحی نداده‌است. عابدی-پورنامداریان مانند برزی آن را کنایه از فرشتگان دانسته و نوشته‌اند: «خورشید در اینجا به قرص نانی مانند شده‌است که خداوند همه‌روزه آن را برای ساکنان آسمان بر سفره می‌گذارد» (همان: ۲۹۸-۲۹۹).

این توضیح قانع‌کننده به نظر نمی‌رسد، زیرا فرشتگان در ملکوت‌اند و طبیعتاً غذایشان متفاوت از غذای جهانیان است، چنان‌که خاقانی غذای فرشتگان را «بوی خوش» می‌داند:

بل تا پری ز خوان بشر خواهد استخوان تو چون فرشته بوی شنو استخوان مخواه

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۳۷۶)

دل ملک طبع است قوت او ز بویی داده‌ام جان پری‌وار است خوردش ز استخوان آورده‌ام

(همان: ۲۵۶)

حیدری (۱۳۸۴: ۵۹) درباره این بیت، احتمال می‌دهد «سکان» در اصل «سگان» (جمع سگ) بوده باشد. در این صورت مقصود شاعر چنین خواهد بود که «خداوند خورشید را که مانند قرص نانی است، برای سگان آسمان بر سفره فلک گذاشته‌است.» در خوانش حیدری دو مشکل نهفته‌است که او خود آن‌ها را ذکر و توجیه می‌کند: یکی اجبار به مشدد خواندن «سگان» که با توجه به تشدید مخفف به‌عنوان یکی از ویژگی‌های سبک خراسانی و تأثیرپذیری عطار از سبک خراسانی، آن را روا می‌داند و دیگر ابهام در معنای «سگان فلک» که وی آن را با صورت فلکی عَوَا (منزل سیزدهم ماه در برج سنبله) که به‌صورت سگ‌ها توصیف شده‌است، منطبق می‌کند. اشکال این نظر آن است که آنچه به‌عنوان غذای سگ در شعر عطار بازتاب دارد، اکثراً «استخوان» است، نه نان، چنان‌که در شواهد زیر می‌بینیم:

نفس سگ را استخوانی می‌دهم روح را زین سگ امانی می‌دهم

(عطار، ۱۴۰۰: ۱۲۸)

نیستت خسرو نشانی این زمان همچو سگ با استخوانی این زمان

(همان: ۱۲۹)

سگ حرصت چه گرداند جهانی که این سگ را تمامست استخوانی

(همان، ۱۳۸۸: ۳۵۷)

علاوه بر آن، جایی هم که از نان به‌عنوان غذای سگ سخن به میان آمده، معمولاً از تعبیر «پاره نان» استفاده شده‌است، نه قرص نان، چنان‌که در شواهد زیر می‌بینیم:

دل را به باد دادی وانگه به کام این سگ یک پاره نان نخوردی یک استخوان ندیدی
(عطار، ۱۳۶۸: ۵۸۰)

سگ به بود از من اگر از بهر سگت جان آزاد به یک پاره نان می نتوان داد
(همان، ۱۳۷۴: ۱۱۹)^۵

علاوه بر آن دو پرسش بی‌پاسخ نیز پیش می‌آید: ۱. چه ارتباط خاصی میان خورشید (=قرص نان) و عوا (=سگان فلک) وجود دارد که شاعر چنین تصویری ارائه داده‌است؟ ۲. چرا از میان همه ستارگان، خورشید باید به عوا اختصاص داده شود؟ ساداتی (عطار، ۱۴۰۱: ۳۱۵) بدون ذکر سند، سگان فلک را در باور قدما، «عقول گرداننده هریک از افلاک» دانسته‌است که نمی‌تواند درست باشد، زیرا هیچ‌جا از اینکه عقول گرداننده افلاک غذا می‌خورند، سخنی رانده نشده‌است. باید گفت «سگان فلک» در این بیت، بنابر همان باور وابسته بودن نور ستارگان به خورشید، کنایه از ستارگان است. شاعر خورشید را به گرده نانی تشبیه کرده که خداوند آن را برای اجرام آسمانی که از خود نور ندارند، در سفره آسمان گذاشته‌است تا از آن تغذیه کنند.

۳-۳. مرغ گردون در رهش پر می‌زند بردرش چون حلقه‌ای سر می‌زند
(عطار، ۱۳۹۹: ۲۳۴ و همان، ۱۴۰۰: ۹۲)

«مرغ گردون» را برخی کنایه از «خورشید» گرفته‌اند (نک. اشرف‌زاده، ۱۳۶۷: ۵۸۷، عفیفی، ۱۳۷۳: ۲۳۴۱؛ برزی، ۱۳۷۴، ج ۲: ۳۳؛ عطار، ۱۳۷۸: ۲۷۳، برات زنجانی، ۱۳۸۹: ۹۷ و عطار، ۱۴۰۱: ۳۱۳). عابدی-پورنامداریان آن را «فرشته، جبرئیل» دانسته‌اند (نک. عطار، ۱۴۰۰: ۲۹۸)؛ درحالی‌که به نظر نمی‌رسد هیچ‌کدام از این دو درست باشد. انزابی‌نژاد-قره‌بیگلر پس از آنکه ابتدا «مرغ گردون» را استعاره از خورشید دانسته‌اند، گفته‌اند: «می‌تواند اضافه تشبیهی باشد» و توضیح بیشتری نداده‌اند (نک. انزابی‌نژاد-قره‌بیگلر، ۱۳۷۹: ۲۳۹).

«مرغ گردون» اضافه تشبیهی است. گردون (فلک) که در باور پیشینیان متحرک است و گردان، به مرغ تشبیه شده‌است. تشبیه گردون در مصراع دوم به حلقه‌ای که با سر خود به در می‌کوبد، تأییدی است بر اینکه منظور از مرغ گردون «فلک» است، زیرا فرشته یا خورشید در هیچ‌جا خمیده یا حلقوی تصویر نشده‌اند و فلک است که همیشه خمیده تصویر و به حلقه پشت در تشبیه شده‌است، چنان‌که در بیت دیگری از منطق‌الطیر همین تشبیه تکرار شده‌است:

هم زمینش خاک بر سر مانده‌است هم فلک چون حلقه بر در مانده‌است
(عطار، ۱۴۰۰: ۹۲)

تشبیه فلک به حلقه پشت در را در شعر خاقانی نیز می‌بینیم:

چرخ در این کوی چیست؟ حلقه درگاه راز عقل در این خطه کیست؟ شحنه راه فنا
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۳۵)

در ایوان شاهی در دولتش را فلک حلقه و ماه سندان نماید
(همان: ۱۳۱)

۴-۳. لیک فردا در بلا عمر دراز جمله از شاهی خود مانند باز
(عطار، ۱۳۹۹: ۲۷۴ و همان، ۱۴۰۰: ۱۲۹)

برزی (۱۳۷۴، ج ۲: ۱۶۸) توضیحی درباره «عمر دراز» نداده است. شفیع کدکنی در توضیح این بیت، به حدیثی در باب نگاه داشتن سلاطین و حکام در روز قیامت و پرس و جو از عدل و جور ایشان اکتفا کرده است (نک. عطار، ۱۳۹۹: ۵۵۰). عابدی-پورنامداریان نیز توضیحی برای این بیت نداده اند؛ درحالی که به نظر می رسد بیت نیازمند توضیح است. «عمر دراز» در اینجا به معنی «عمری دراز» و کنایه از مدتی طولانی است^۶. «از» نیز در مصراع دوم به معنی «به سبب» است و معنی بیت این خواهد بود که در فردای قیامت، آنان (=پادشاهان) به سبب پادشاهی خود، عمری دراز (مدتی طولانی) در بلا (سؤال و جواب از اعمال خود) خواهند ماند.

۵-۳. حقه ای زر داشت مردی بی خبر چون بمرد و زو بماند آن حقه زر
(عطار، ۱۳۹۹: ۲۷۸ و همان، ۱۴۰۰: ۱۳۳)

«بی خبر» در منطق الطیر، بیشتر صفت یا صفت جانشین اسم است به معنی «ناآگاه از حقیقت؛ آن که بر حسب ظاهر داوری می کند» (نک. عطار، ۱۴۰۰: ۴۱۷):

زو مگر پرسید مردی بی خبر کز چه شد گلگونه رویت چو زر
(همان: ۱۳۱)

گفت من به یا توهان ای ژنده پوش پیر گفت ای بی خبر تن زن خموش
(همان: ۱۷۳)

و «آن که از او خبری نباشد» (همان: ۵۰۰):

آنک شد هم بی خبر هم بی اثر از میان جمله او دارد خبر
(همان: ۲۶۰)

شارحان و مصححان منطق الطیر ظاهراً بیت بالا را هم مشابه بقیه موارد فرض کرده اند، چراکه یا مانند برزی (۱۳۷۴، ج ۲: ۱۷۸) به معنی «بی خبر از مقام معرفت و بی خبر از فرجام کار» و انزایی نژاد-قره بیگلو (۱۳۸۸: ۲۹۶) به معنی «در مقابل صاحب خبر و صاحب دل» آن را صفت دانسته اند و یا توضیحی ندارند، درحالی که «بی خبر» در اینجا نه صفت بلکه قید به معنی «بدون آنکه کسی خبر داشته باشد» است. توضیح اینکه اگر «بی خبر» را صفت در نظر بگیریم، موصوف آن باید «مردی» باشد. در این صورت مفهوم بیت چنین می شود: «مردی که بی خبر (یعنی ناآگاه، بی معرفت، غیر صاحب دل و امثال آن) بود، حقه ای زر داشت». این مفهوم به هیچ روی با محور عمودی و مضمون و محتوای داستان سازگار نیست و برای «بی خبر» بودن مرد هیچ توجیهی در داستان نمی توان در نظر گرفت. عطار می گوید مردی بدون آنکه کسی خبر داشته باشد (مخفیانه و بی خبر از دیگران)، حقه ای زر داشت. توجه به این نکته می تواند به خوانش درست بیت دیگری از همین حکایت نیز کمک کند:

۳-۶. گفت زربنهاده‌ام این جایگاه می‌ندانم تا بدو کس یافت راه
(عطار، ۱۳۹۹: ۲۷۸ و همان، ۱۴۰۰: ۱۳۳)

ظاهراً مصححان بیت را خبری خوانده‌اند^۷ درحالی‌که بیت باید پرسشی خوانده شود: می‌ندانم تا بدو کس یافت راه؟
مرد می‌گوید من اینجا زری گذاشته بودم و الآن نگرانم که آیا کسی آن را پیدا کرده‌است؟

۳-۷. چون بشده روز، مرد سوخته جَبَّه‌ای آورد برهم‌دوخته
(عطار، ۱۳۹۹: ۳۱۱ و همان، ۱۴۰۰: ۱۶۳)

شارحان منطق‌الطیر «سوخته» را بیشتر با آفتاب‌سوخته ارتباط داده‌اند، چنان‌که برزی (۱۳۷۴، ج ۲: ۲۹۱) «مرد سوخته» را «پیرمرد محنت‌کشیده و آفتاب‌زده» معنی کرده‌است. انزابی‌نژاد-فره‌بیگلو (۱۳۷۹: ۳۱۹) «سوخته» را به معنی «تافته و محنت‌رسیده، سخت در مانده» و عابدی-پورنامداریان (۱۴۰۰: ۴۰۶) آن را «آفتاب‌سوخته، سیه‌چرده» معنی کرده‌اند. به نظر نمی‌رسد این معنی درست باشد، زیرا آفتاب‌سوختگی و سیه‌چردگی در بافت داستان جایی ندارد. شفیع کدکنی درباره «مرد سوخته» می‌نویسد: «ظاهراً اشاره به شغل مرد دارد، یعنی کسی که سوخته (پاره‌های کهنه منسوجات برای تهیه آتش‌زنه) می‌فروخت، لته‌فروش» و اضافه می‌کند «اگر «مردی سوخته» بود، «سوخته» را صفت می‌گرفتیم؛ ولی در این حال ظاهراً صفت نیست؛ بلکه اضافه است» (عطار، ۱۳۹۹: ۶۰۰). این معنا قانع‌کننده نمی‌نماید، چراکه به نظر نمی‌رسد لته‌فروش در بافت معنایی داستان جایی داشته باشد. ساداتی (عطار، ۱۴۰۱: ۱۸۹) «مردی سوخته» ضبط کرده و با استناد به برهان قاطع «سوخته» را به معنی «طالب علم» دانسته‌است که این معنا نیز در بافت داستان نمی‌گنجد.

به نظر می‌رسد «سوخته» در این بیت صفت باشد، یعنی شاعر به جای «مردی سوخته»، «مرد سوخته» آورده‌است. کاربرد این نوع ترکیبات وصفی در شعر عطار سابقه دارد:

لیک فردا در بلا عمر دراز جمله از شاه‌ی خود مانند باز
(عطار، ۱۴۰۰: ۱۲۹)

عمر دراز در بیت مورد گفتگو به معنی «عمری دراز» است. «سوخته» در بیت مورد بحث به معنی «تهیدست» است، چنان‌که در بیت بعد عطار به‌صراحت دلیل پاره‌های دوخته بر جامه بخشیده‌شده را درویشی مرد بیان می‌کند:

صد هزاران پاره بر وی بیش بود زانک آن بخشنده بس درویش بود
(همان، ۱۶۴)

مولانا نیز در حکایت مداحی که به‌دروغ از خلعت‌هایی که خلیفه به او داده بود، سخن می‌گفت و او را شکر می‌کرد، «سوخته» را به همین معنی به کار برده‌است:

شکرها و مدحها بر می‌ش‌مرد پس بگفتندش که احوال نژند
تا که شکر از حد و اندازه ببرد بر دروغ تو گواهی می‌دهند
تن برهنه سر برهنه سوخته شکر را دزدیده یا آموخته
کونشان شکر و حمد میر تو بر سر و بر پای بی توفیر تو
(مولانا، ۱۳۶۸، ج ۲: ۳۸۱)

در بیت زیر نیز به نظر می‌رسد «سوخته» به همین معنا باشد:

بغیمت شمر ای خواجه درین مدت شغل از دل سوخته‌ای گر بکنی بیخ نیاز
(جمال‌الدین عبدالرزاق، ۱۳۲۰: ۱۹۹)

در این بیت «سوخته‌ای» صفت جانشین اسم است و «دل سوخته‌ای» ترکیبی است اضافی به معنای «دل انسانی سوخته (انسانی فقیر و درویش)». این معنا با دیگر اجزای بیت یعنی «خواجه» و «نیاز» نیز تناسب دارد؛ شاعر از ممدوح می‌خواهد در مدتی که پستی و مقامی دارد، از دل انسان فقیری بیخ نیاز را بکند. علاوه بر آنکه «دل سوخته» بیشتر بیان‌کننده حالت درونی فرد است که از عشق (مجازی یا حقیقی) سوخته است و این حالت را هیچ خواجه‌ای با هیچ پست و مقامی نمی‌تواند از وجود او بیرون ببرد.

۳-۸. بس که ما در ریگ روغن ریختیم بس گهرکز حلق خوک آویختیم
(عطار، ۱۳۹۹: ۴۳۸ و همان، ۱۴۰۰: ۲۸۱)

در توضیح کنایه مصراع دوم، شفیعی کدکنی توضیحات ارزنده‌ای درباره‌ی قدیم‌ترین صورت آن در ادبیات اسلامی آورده و به شعر ناصر خسرو: «من آنم که در پای خوکان نریزم/مر این قیمتی در لفظ دری را» نیز اشاره کرده است (نک. شفیعی، ۱۳۷۴: ۷۷۰). عابدی-پورنامداریان (نک. عطار، ۱۴۰۰: ۵۱۷) نیز ضمن اشاره به بیت ناصر خسرو، به تعلیقات شفیعی کدکنی و نیز یکی از منابع وی ارجاع داده‌اند. در تکمیل توضیحات یادشده، اشاره به این نکته نیز بی‌مناسبت نخواهد بود که قبل از ادبیات دوره اسلامی، این کنایه که بسیار شبیه به سخن ناصر خسرو است، در منظومه‌ی درخت آسوریک (۱۳۶۳: ۷۹) به کار رفته است:

ایــــن زریــــن ســــخنم که من به تو گفتم
چنانست که پیش خوک و گراز مرواریــــد افشــــانید^۸
۳-۹. حق تعالی گفت ای ملعون راه هم خلیفه ست آدم و هم پادشاه
باش چشماروی او امروز تو بعد ازین فردا سپندش سوز تو
(عطار، ۱۳۹۹: ۲۳۸ و همان، ۱۴۰۰: ۹۶)

مفصل‌ترین توضیح در باره «چشمارو» را مرحوم احمدعلی رجایی در مقاله «چشمارو چیست؟» آورده است (نک. رجایی، ۱۳۴۴) و عمده آنچه بعد از او در این باره ذکر شده، از همین مقاله گرفته شده است. منظور از چشمارو بودن ابلیس چنان‌که اکثر پژوهندگان منطق‌الطیر به درستی اشاره کرده‌اند، روشن است و آن رانده شدن ابلیس از درگاه الهی است، آنچه موردنظر مقاله حاضر است، تبیین روشن‌تر «امروز» و «فردا» و «سپند سوختن ابلیس برای آدم است.»

برزی (۱۳۷۴، ج ۲: ۶۰ و ۶۱) می‌نویسد: «ای انسان»^۹ امروز تو دفع‌کننده بلا و تعویذ و حرز جان آدم باش و فردا و روز قیامت نیز چشم‌زخم را از او دور گردان.» انزابی‌نژاد-قره‌بیگلو با اشاره به اینکه بیت اندکی مبهم است، می‌نویسند: «مصراع دوم خطاب به ابلیس می‌گوید: تو امروز به‌عنوان چشمارو شکسته شدی و در روز قیامت نیز سپندوار (و برای دفع چشم‌زخم) در آتش دوزخ بسوزی (بسوز فعل لازم به کار رفته، نه برای آدم سپند بسوزانی). در این صورت نقش «سپند» قابل تأمل است: به نظر می‌رسد که «قید» باشد: به جای سپند، به‌عنوان سپند» (عطار، ۱۳۷۹: ۲۴۷ و ۲۴۸) و عابدی-پورنامداریان (عطار، ۱۴۰۰: ۳۱۰-۳۱۱) بیت را چنین معنا می‌کنند: «ای ابلیس! امروز (در جهان) چشماروی آدم باش و فردای قیامت که می‌بینی علی‌رغم فریب‌های تو، او

در پیشگاه حق سربلند است، برای او سپند بسوزان (یا: مانند سپند برای او بسوز). بدین ترتیب، خداوند با وجود ابلیس، برای آدم چشم‌مارویی پرداخته‌است» که به نظر نمی‌رسد توضیح استادان ارجمند درباره «امروز» و «فردا» و ربط معنایی آن با «سپند سوختن» ابلیس چندان دقیق باشد. استنباط ساداتی هم از بیت مانند دیگران است با این تفاوت که وی در این معنی تردید کرده‌است: «ممکن است چنین تلقی شود که عطار لعن و تبعید ابلیس را به مثابه شکستن و دور ریختن چشم‌ماروی آدم (در دنیا) و دوزخ‌نشین شدن ابلیس را به مثابه سپندسوزی برای آدم (در عقبی) تمثیل کرده باشد، لکن با عنایت به رویکرد عطار به ابتلای ابلیس، باید در صحت این تلقی تردید کرد» (عطار، ۱۴۰۱: ۳۳۴). چنان‌که ملاحظه می‌شود، در همه این توضیحات، «فردا» قیامت معنی شده و نیز در هیچ‌کدام از «چگونگی سپند سوختن ابلیس برای آدم» سخنی نرفته‌است، از این رو توضیحات مذکور قانع‌کننده به نظر نمی‌رسد.

نگارندگان گمان می‌کنند منظور از «امروز» همان زمان و مکان ابتدای خلقت است نه این جهان، زیرا از لعنت شدن و مطرود شدن ابلیس سخن می‌گوید که مربوط به پیش از هبوط انسان است و وقتی «امروز» همان ازل باشد، قاعدتاً «فردا» هم باید امروز ما و «این جهان» باشد، نه فردای قیامت، چراکه هنوز آدم به زمین نیامده‌است که از اعمال خوب و بد و بهشت و دوزخ قیامت سخن گفته شود. به عبارت دیگر «فردا» برای زندگی این جهانی ما «قیامت» است، نه برای ازل. اما درباره «چگونگی سپند سوختن ابلیس برای آدم»: اگر «فردا» را به معنی زندگی این جهانی بپذیریم، خداوند می‌گوید نقش امروز تو (صدر آفرینش) چشم‌مارو بودن برای آدم (= لعنت شدن) و نقش فردایت (زندگی این جهانی)، سپندسوزی برای اوست. در توضیح این سپندسوزی باید گفت از آنجاکه «برخلاف مخلوقات دیگر، بنابر حدیث مشهور، خداوند با دست خود گل آدم را مخمر می‌کند و روح را در او می‌دمد» (عطار، ۱۴۰۰: ۳۱۰) و به قول عطار:

چون رسید آخر به آدم فطرتش در پس صد پرده برد از غیرتش
(همان: ۹۶)

امکان داشت آدم از این همه ناز و نعمت مورد حسد واقع شود و چشم‌زخم بخورد. عطار می‌گوید خداوند برای در امان نگاه داشتن آدم از چشم‌زخم، ابلیس را به‌عنوان آفتی در زندگی دنیایی بر سر راهش قرار داده‌است تا یکسره در خوشی و ناز و نعمت نباشد و از این بابت چشم نخورد. در تأیید این معنا می‌توان به بیتی از حکایت «رفتن مجنون در پوست گوسفند برای دیدن لیلی» در منطق‌الطیر اشاره کرد: مجنون پوستی از گوسفند می‌پوشد و از چوپانی می‌خواهد که او را در بین گوسفندانش راه دهد تا بتواند پنهانی لیلی را ببیند. چوپان اجازه می‌دهد و مجنون موفق به دیدار لیلی می‌شود. پس از آن، روزی در صحرا در پاسخ کسی که از او می‌پرسد چه جامه‌ای دوست داری تا برایت بیاورم؟ چون در پوست گوسفند دیدار لیلی برایش میسر شده‌است، پوست را بهترین جامه معرفی می‌کند:

گفت هر جامه سزای دوست نیست هیچ جامه به‌ترم از پوست نیست
(همان: ۲۳۴)

آنچه موردنظر نگارندگان است، بیت بعدی است که باز هم از قول مجنون است:

پوستی خواهم از آن گوسفند چشم بد را نیز می‌سوزم سپند
(همان)

درواقع مجنون می‌خواهد اگر کسی به عشق او و لیلی حسد می‌برد، با دیدن او در پوست گوسفند، سختی‌های کار را هم ببیند و کمتر آن‌ها را چشم بزند. از این رو به نظر نمی‌رسد توضیح شفيعی کدکنی (عطار، ۱۳۹۹: ۷۱۷) دربارهٔ بیت اخیر که می‌نویسد: «چندان پوست به جای جامه، برازندهٔ من است که برای دفع چشم‌زخم باید اسپند دود کنم» درست باشد، بلکه معنای درست همان است که عابدی-پورنامداریان (عطار، ۱۴۰۰: ۴۷۴) نوشته‌اند: «من جامه‌ای می‌خواهم که از پوست گوسفند باشد و با پوشیدن آن برای دفع چشم بد نیز اسپند می‌سوزانم، چه با پوست پوشی کسی بر من حسد نمی‌برد و این حال مانند سپندی است که چشم بد را از من دور می‌کند.» بنابراین اسپند سوختن ابلیس برای آدم، زحمتی است که ابلیس در این جهان برای او فراهم می‌کند تا از رفاهش کم شود و از سوی موجودات دیگر چشم نخورد.

۳-۱۰. چون تهی کردی به یک می پهلوان دوستکانی چون خوری با پهلوان

(عطار، ۱۳۹۹: ۲۸۰ و همان، ۱۴۰۰: ۱۳۵)

دربارهٔ معنای «پهلوی تهی کردن» و «دوستکانی» شارحان توضیح داده‌اند، اما آنچه نیاز به توضیح دارد «دوستکانی با پهلوان خوردن» است.

برزی (۱۳۷۴، ج ۲: ۱۸۳) «پهلوان» را «دردی‌نوش مجرب» دانسته و می‌گوید: «وقتی با یک پیاله می، پهلوی تهی کردی... چگونگی با دردنی‌نوش مجرب، جام شراب خواهی نوشید؟» انزایی‌نژاد-قره‌بیگلر (۱۳۷۹: ۲۹۷) مراد از «پهلوان» را سیمرغ دانسته‌اند و می‌گویند: «اگر کسی با یک باده مست شود... کی می‌تواند با سیمرغ همکاسه گردد.» دزفولیان (۱۳۷۸: ۸۷) مصراع دوم را «دوستکانی چون خوری ای پهلوان» ضبط کرده و در توضیح معنای آن گفته‌است: «ای پهلوان: به صورت تحکم^۱ و ریشخند به کار رفته‌است» (همان: ۳۳۸). شفيعی کدکنی حدس می‌زند این اصطلاح کنایه یا مثلی بوده باشد و توضیح بیشتری نمی‌دهد (نک. عطار، ۱۳۹۹: ۵۵۶) ساداتی (عطار، ۱۴۰۱: ۴۳۶) نیز «پهلوان» را به معنی «رهبر و جلودار» دانسته‌است. عابدی-پورنامداریان نیز توضیحی در این باره ندارند.

به نظر می‌رسد «دوستکانی با پهلوان خوردن» از یک سو مربوط به آداب باده‌خواری بوده که «توانایی باده خوردن زیاد و دیر مست شدن» برای فرد حسن شمرده می‌شده‌است (نک. اخیانی، ۱۳۸۸: ۲۵۰-۲۵۴)، چنان‌که فرخی ممدوح را به این صفت می‌ستاید:

فزون خوری ز همه مردمان نبیید و شوند به مجلس تو همه خلق مست و توهشیار

(فرخی، ۱۳۷۲: ۱۶۴)

و از سوی دیگر یکی از ویژگی‌های پهلوانان همین قدرت باده‌خواری آنان بوده‌است، چنان‌که در گرشاسب‌نامه در شرح توانایی‌های گرشاسب از «جام می ده‌منی» او سخن می‌رود:

بدش سی‌رشی نیزه ز آهن به رزم می از ده منی جام خوردی به بزم

(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۵۰)

و در شاهنامه رستم علاوه بر قدرت جنگاوری، به این صفت نیز ستوده می‌شود:

می و گرز یک زخم و میدان جنگ جز از تو کسی را نیامد به چنگ

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۶۱)

و گاه سردارانش به او التماس می‌کنند که آن‌ها را از ادامهٔ همراهی در باده‌خواری معاف کند:

ســـــران جهانـــــدار برخاســـــتند ابا پهلـــــوان خواهش آراســـــتند
که ما را بدین جام می‌جای نیست به می با تو ابلیس را پای نیست
(همان)

نیز مادر سهراب از اینکه فرزند کم‌سن و سالش باده می‌نوشد، حدس می‌زند که وی به زودی جنگجو خواهد شد:^{۱۱}
همی می خُورَد بالِب شیربوی شود بی‌گمان زود پرخاشجوی
(همان: ۱۹۷)

به این ترتیب معنی بیت چنین می‌شود: تو که فقط به اندازه یک جام می‌ظرفیت داری، چگونه می‌خواهی با پهلوانی که باده‌نوشی زیاد و دیر مست شدن از خصوصیات او است، همراهی کنی؟! و البته شاعر از جناس «پهلُو» و «پهلوان» هم سود برده‌است.

۳-۱۱. گفت ای سگ در جوالِت کرده خوش همچو خاکی پای‌مالت کرده خوش
(عطار، ۱۳۹۹: ۳۲۰ و همان، ۱۴۰۰: ۱۷۱)

«در جوال کردن» را فرهنگ‌ها «کنایه از فریب خوردن» آورده‌اند (نک. فرهنگ سخن، ۱۳۸۱: ذیل «جوال»؛ عفیفی، ۱۳۷۲: ۹۱۰؛ اشرف‌زاده، ۱۳۶۷: ۲۶۳). همهٔ مصححانِ منطق‌الطیر نیز به پیروی از فرهنگ‌ها «در جوال کردن» را در این بیت «فریب دادن» معنی کرده‌اند (به‌عنوان نمونه، نک. عطار، ۱۳۸۷: ۳۷۴، همو، ۱۳۹۹: ۶۱۹، همو، ۱۴۰۰: ۴۱۵ و همو، ۱۴۰۱: ۵۲۱). عابدی-پورنامداریان این بیت مصیبت‌نامه را هم شاهد آورده‌اند:

دست تنگی پایمالش کرده بود گرگ پیری در جوالش کرده بود
(همان)

گرچه معنای مشهورِ «در جوال کردن»، «فریب دادن» است و در بسیاری ابیات نیز به همین معناست، ولی در بیت موردنظر معنی مشهور را ندارد و به معنی «اسیر کردن» است. پرنده به هدهد شکایت می‌کند که نفسم چون سگی بر من مسلط است و من نمی‌توانم از دست او فرار کنم:

نفس سگ هرگز نشد فرمان برم من ندانم تا ز دستش جان برم
(همان: ۱۷۱)

درواقع اگر گوینده فریب نفس را خورده بود که نمی‌توانست از آن شاکي باشد، زیرا فریب‌خورده کسی است که چیز نادرستی را پذیرفته‌است. علاوه بر آن، نسبت فریب‌کاری به سگ، سابقه ندارد. هدهد در جواب می‌گوید ای کسی که نفست تو را اسیر و پای مال خود کرده‌است. «در جوال کردن» در اینجا شبیه معنای «گربه در انبان کردن» است (نک. اخیانی، ۱۴۰۲: ۲۳۱). در شاهی هم که عابدی-پورنامداریان از مصیبت‌نامه ذکر کرده‌اند، معنی درست «اسیر کردن» است؛ نه فریب دادن. پیری انسان را اسیر می‌کند و توانائی‌هایش را از او می‌گیرد، نه اینکه او را فریب دهد. بیت زیر از مصیبت‌نامه نیز شاهد دیگری بر همین معنی است:

زنگی شب را تو دادی گوشمال گرگ ظلمت را تو کردی در جوال
(همان، ۱۳۸۶: ۲۵۶)

یعنی تو تاریکی را اسیر کردی و بر او مسلط شدی.

۱۲-۳. بود آن شب می میان جمع در همچو خورشیدی به نور شمع در

(عطار، ۱۳۹۹: ۴۰۹ و همان، ۱۴۰۰: ۲۵۴)

به جز عابدی-پورنامداریان، دیگر شارحان درباره «می» در این بیت توضیحی نداده‌اند. عابدی-پورنامداریان ظاهراً «می» را پیشوند «بود» گرفته‌اند، زیرا در توضیح بیت نوشته‌اند: «[با توجه به ابیات پیشین]، غلام آن شب در میان جمع مانند خورشیدی در میان نور شمع بود» (عطار، ۱۴۰۰: ۴۹۴). این توضیح درست نیست. «می» در این بیت به معنی شراب و بیت در توصیف شراب است نه غلام. غلام بیهوش بوده‌است و وقتی به هوش می‌آید، منظره‌ای شگفت می‌بیند:

نیم شب چون نیم‌مستی آن غلام چشم چون نرگس گشاد از هم تمام
دید قصری همچو فردوس آن نگار تخت زرین از کنارش تا کنار

(همان: ۲۵۴)

و در ادامه، وصف شمع‌های خوشبو و آوازخوانان زیبا از دید غلام است. بیت مذکور نیز ادامه همان منظره شگفت است، چنان‌که چند بیت بعد هم به شراب اشاره می‌کند:

هم مشامش بوی عنبر یافته هم دهانش آتش تر یافته

(همان)

افزون بر این، باید در نظر داشت بیت موردبحث، در تمثیلی آمده‌است که عطار آن را برای تبیین مفهوم حیرت سروده‌است. در این تمثیل ندیمان شاهزاده خانمی زیبا، غلامی را از شرابی آمیخته با داروی بی‌هوشی مست می‌کنند و او را تمام روز می‌خوابانند. شب‌هنگام او را در حال مستی و در خوابی عمیق، به مجلس شاهزاده می‌برند و بر تختی می‌نشانند. غلام در این حالت بیدار می‌شود و دور و اطراف خود را متحیرانه نگاه می‌کند. در ادامه عطار فضای قصر، شمع‌ها و عودهای افروخته، ندیمان زیبارو و جام‌های شراب را از نگاه غلام توصیف می‌کند، بنابراین نمی‌تواند این بیت در وصف خود غلام باشد، چراکه در آن صورت، تمثیل موردنظر که هدفش تبیین «حیرت» است، بی‌وجه می‌شود.

۵. نتیجه‌گیری

به‌رغم پژوهش‌های فراوانی که درباره منطق الطیر انجام شده‌است، همچنان بیت‌هایی را در آن می‌توان یافت که توضیحات ارائه‌شده درباره آن‌ها قانع‌کننده به نظر نمی‌رسد و فهم معنای آن‌ها به درنگ و تأمل بیشتری نیاز دارد. در مقاله حاضر به بررسی دوازده بیت از منطق الطیر که واژگان، ترکیبات یا تعبیرات آن‌ها به درستی یا غیردقیق شرح شده‌است پرداخته شد:

ترکیب «زرین حقه» و ربط معنایی آن با ترکیب «مهرة انجم» در بیت: «مهرة انجم ز زرین حقه ساخت/با فلک در حقه هر شب مهرة باخت»؛ ترکیب «سُگان فلک» و ربط معنایی آن با ترکیب «گرده خورشید» در بیت «او نهد از بهر سُگان فلک/گرده خورشید بر خوان فلک»؛ ترکیب «مرغ گردون» و ربط معنایی آن با تعبیر «حلقه زدن بر درگاه خداوند» در بیت «مرغ گردون در رهش پر می‌زند/بر درش چون حلقه‌ای سر می‌زند»؛ ترکیب «عمر دراز» در بیت: «لیک فردا در بلا عمر دراز/جمله از شاهی خود مانند باز»؛ تعبیر «گهر از حلق خوک آویختن» در بیت «بس که ما در ریگ روغن ریختیم/بس گهر کز حلق خوک آویختیم»؛ واژه

«سوخته» در بیت «چون بشد ده روز، مرد سوخته/جبه‌ای آورد برهم‌دوخته»؛ تعبیرهای «فردا» و «سپند سوختن ابلیس» در بیت «باش چشم‌اروی او امروز تو/بعد ازین فردا سپندش سوز تو»؛ «دوستکانی» و ربط معنایی آن با «پهلوان» در بیت «چون تهی کردی به یک می پهلوان/دوستکانی چون خوری با پهلوان»؛ تعبیر «در جوال کردن» در بیت «گفت ای سگ در جوال کرده خوش/هم چو خاکی پای مالت کرده خوش» و سرانجام، واژه «می» در بیت «بود آن شب می میان جمع در/همچو خورشیدی به نور شمع در».

۶. پی‌نوشت

۱. قدیمی‌ترین چاپ منطق‌الطیر مربوط است به سال ۱۲۴۸م. در بمبئی بدون نام. سپس گارسن دو تاسی (Garcin de Tassy) سال ۱۸۵۷م. (۱۲۷۳ق.) متن آن را تصحیح کرد و در پاریس منتشر ساخت. قدیمی‌ترین چاپ منطق‌الطیر در ایران (تهران) سال ۱۲۸۷ق. به دست محمد اهری صورت گرفته است. در سال ۱۳۱۹ نسخه‌ای از منطق‌الطیر به دست محمدحسین اصفهانی و با مقدمه محمدعلی فروغی در تهران انتشار یافت. پس از آن، سید صادق گوهرین (۱۳۳۶)، در تهران و محمدجواد مشکور سال ۱۳۳۷ در تبریز آن را تصحیح و منتشر کردند (بنگرید: میرانصاری، ۱۳۷۴: ۱۵۴-۱۵۸). احمد رنجبر (۱۳۶۶)، احمد خاتمی (۱۳۷۵)، محمد روشن (۱۳۷۷)، کاظم دزفولیان (۱۳۷۸)، محمدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۸۳)، رضا انزابی‌نژاد - سعیدالله قره‌بیگللو (۱۳۸۴) و سرانجام محمود عابدی - تقی پورنامداریان (۱۳۹۰) نیز به تصحیح منطق‌الطیر همراه با توضیحات و تعلیقات همت گماشته‌اند (بنگرید: عطار ۱۳۷۴: بیست و دو و بیست و سه؛ همو، ۱۴۰۰: ۷۴).
۲. شرح پژوهش‌های این حوزه در پیشینه تحقیق آمده است.
۳. بنگرید: فروزانفر (۱۳۵۳)، شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری، پورنامداریان (۱۳۸۰)، دیدار با سیمغ (شعر و عرفان و اندیشه‌های عطار)، ریتز (۱۳۸۸) دریای جان (سیری در آراء و احوال شیخ فریدالدین عطار نیشابوری)، زرین کوب (۱۳۸۷)، صدای بال سیمغ، شجیعی (۱۳۷۳)، جهان‌بینی عطار، محبتی (۱۴۰۰)، قرن‌های بی‌زمان (درآمدی تحلیلی - معرفتی بر منطق‌الطیر عطار).
۴. مصحح منشآت خاقانی درباره ترکیب «توآمان نصر» توضیحی نداده است. به نظر می‌رسد شکل صحیح «نصر» در این ترکیب «نسر» به معنی کرکس باشد که در اصطلاح نجوم، نام دو ستاره است: نسر طائر و نسر واقع.
۵. مجیرالدین بیلقانی نیز وقتی می‌خواهد ماه را غذای سگان ممدوح کند، از نیمه ماه سخن می‌گوید: قرص قمر بهر مهی چرخ دو نیمه زان کند تا به سگان او دهد نیمه قرصه قمر (بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۱۸).
۶. در بیشتر چاپ‌های منطق‌الطیر این مصراع چنین است: «لیک فردا در بلا عمری دراز» (نک. عطار، ۱۳۵۳: ۵۹؛ همو، ۱۳۷۵: ۱۲۷؛ همو، ۱۳۷۸: ۸۰؛ همو، ۱۳۷۹: ۶۱؛ همو، بی‌تا-الف: ۵۹؛ همو، ۱۸۷۵: ۳۵؛ همو، بی‌تا-ب: ۵۸؛ همو، ۱۴۰۱: ۱۵۷).
۷. فقط خاتمی به درستی در مقابل بیت علامت سؤال گذاشته است (بنگرید: عطار، ۱۳۷۵: ۱۳۵).
۸. برای کاربرد این مثل ایرانی در جاهای دیگر بنگرید به: سرکاراتی، ۱۳۵۲: ۴۶۸ - ۴۹۱.
۹. ظاهراً اشتباه تایپی است؛ قاعدتاً باید «ابلیس» باشد.
۱۰. ظاهراً اشتباه تایپی است؛ قاعدتاً باید «تهکم» باشد.
۱۱. برای شواهد بیشتر در این زمینه بنگرید: اخیانی، ۱۳۸۸: ۲۵۰-۲۵۴.

منابع

- اخیانی، جمیله. (۱۳۸۸). بزم آرای در منظومه‌های داستانی تا پایان قرن ششم. چاپ اول. تهران: سخن.
- اخیانی، جمیله. (۱۴۰۲). «نگاهی به کنایه "گره در انبان داشتن" و دیگر کاربردهای بلاغی "گره در انبان"». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. دوره ۱۳، شماره ۲۳، صص ۲۲۴-۲۳۷.
- اسدی توسی، علی بن احمد. (۱۳۵۴). گرشاسب‌نامه (به کوشش حبیب یغمایی). چاپ دوم. تهران: طهوری.
- اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۶۷). فرهنگ نوادر لغات و ترکیبات و تعبیرات آثار عطار نیشابوری. مشهد: آستان قدس.
- برزی، اصغر. (۱۳۷۴). شرح کامل منطق‌الطیر. چاپ دوم. بناب: اعظم.
- بیرونی، ابوریحان. (۱۳۶۲). التفهیم لآوائل صناعه التنجیم (جلال‌الدین همایی، مصحح). تهران: بابک.
- بیلقانی، مجیرالدین. (۱۳۵۸). دیوان مجیرالدین بیلقانی (محمد آبادی، مصحح). تبریز: مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
- بیهقی، ابوالفضل. (۱۳۵۶). تاریخ بیهقی (علی‌اکبر فیاض، مصحح). چاپ دوم. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- جمال‌الدین، محمد بن عبدالرزاق اصفهانی. (۱۳۲۰). دیوان. (سعید نفیسی، مصحح). تهران: چاپخانه ارمغان.
- حیدری، علی. (۱۳۸۴). «نقد و بررسی منطق‌الطیر». ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی. ش ۱، دوره ۱، صص ۵۴-۶۱.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل بن علی. (۱۳۶۲). منشآت (محمد روشن، مصحح). چاپ دوم. تهران: کتاب فرزانه.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل بن علی. (۱۳۷۴). دیوان خاقانی شروانی. به کوشش ضیاءالدین سجادی. چاپ پنجم. تهران: زوار.
- درخت آسوریک. (۱۳۶۳). متن پهلوی. (آوانوشت و ترجمه از ماهیار نوابی). چاپ دوم. تهران: فروهر.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه. چاپ دوم از دوره جدید. تهران: دانشگاه تهران.
- رجایی، احمدعلی. (۱۳۴۴). «چشم‌مارو چیست؟». مجله دانشکده ادبیات مشهد، ش ۴، سال اول، صص ۳۹۶-۴۰۳.
- زنجانی، برات. (۱۳۸۹). «نارسائی‌ها در معانی لغات و تعبیرات منطق‌الطیر شیخ عطار به تصحیح دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی». تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا). دوره ۲، شماره ۵، صص ۹۵-۱۱۲.
- سرکاراتی، بهمن. (۱۳۵۲). «مروارید پیش‌خوک افشاندن» یک مثل ایرانی در کتاب عهد جدید». زبان و ادب فارسی (دانشگاه تبریز). زمستان، شماره ۱۰۸، صص ۴۶۸-۴۹۱.
- سنائی، مجدود بن آدم. (۱۳۸۸). دیوان حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم سنائی (مدرس رضوی، مصحح). چاپ هفتم. تهران: سنائی.
- سنائی، مجدود بن آدم. (بی‌تا). حدیقة‌الحقیقه و شریعة‌الطریقه (مدرس رضوی، مصحح). تهران: چاپخانه سپهر.
- صحابی، شهربانو. (۱۳۹۶). «توضیحی درباره اصطلاح «حقّه زّین» در منطق‌الطیر عطار نیشابوری». بهارستان سخن. سال ۱۴، ش ۳۶، صص ۲۴۳-۲۵۸.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). تاریخ ادبیات در ایران. تهران: فردوس.
- عابدی، محمود. (۱۳۹۷). «توضیحی در باره چند بیت منطق‌الطیر». نامه فرهنگستان. شماره ۲ (پیاپی ۶۶)، صص ۱۱-۳۰.
- عطار نیشابوری. فریدالدین. (۱۳۸۸). الهی‌نامه (محمدرضا شفیعی کدکنی، مصحح). ویرایش دوم، چاپ پنجم. تهران: سخن.
- عطار نیشابوری. فریدالدین. (۱۳۶۸). دیوان عطار (تقی تفضلی، مصحح). چاپ پنجم. تهران: علمی و فرهنگی.
- عطار نیشابوری. فریدالدین. (۱۳۸۶). مصیبت‌نامه (محمدرضا شفیعی کدکنی، مصحح). چاپ سوم. تهران: سخن.
- عطار نیشابوری. فریدالدین. (بی‌تا-الف). منطق‌الطیر (حمید حمید، مصحح). بی‌جا.
- عطار نیشابوری. فریدالدین. (بی‌تا-ب). منطق‌الطیر (با مقدمه محمدعلی فروغی). اصفهان: کتاب فروشی تأیید.
- عطار نیشابوری. فریدالدین. (۱۳۵۳). منطق‌الطیر (محمد جواد مشکور، مصحح). تبریز: کتاب فروشی تهران.

- عطار نیشابوری. فریدالدین. (۱۳۶۶). منطق‌الطیر (احمد رنجبر، مصحح). تهران: اساطیر.
- عطار نیشابوری. فریدالدین. (۱۳۷۴). منطق‌الطیر (سید صادق گوهرین، مصحح). تهران: علمی و فرهنگی.
- عطار نیشابوری. فریدالدین. (۱۳۷۵). منطق‌الطیر (احمد خاتمی، مصحح). تهران: سروش.
- عطار نیشابوری. فریدالدین. (۱۳۷۷). منطق‌الطیر (محمد روشن، مصحح). تهران: نگاه.
- عطار نیشابوری. فریدالدین. (۱۳۷۸). منطق‌الطیر (کاظم دزفولیان، مصحح). تهران: طلایه.
- عطار نیشابوری. فریدالدین. (۱۳۷۹). منطق‌الطیر (رضا انزابی‌نژاد و سعیدالله قره‌بیگلو، مصحح). تهران: جامی.
- عطار نیشابوری. فریدالدین. (۱۳۹۹). منطق‌الطیر (محمدرضا شفیعی کدکنی، مصحح). چاپ شانزدهم. تهران: سخن.
- عطار نیشابوری. فریدالدین. (۱۴۰۰). منطق‌الطیر (محمود عابدی و تقی پورنامداریان، مصحح). چاپ ششم. تهران: سمت.
- عطار نیشابوری. فریدالدین. (۱۸۷۵). منطق‌الطیر (به اهتمام گرسین دوتاسی). پاریس: مطبعه‌خانه پادشاهانه.
- عطار نیشابوری. فریدالدین. (۱۴۰۱). منطق‌الطیر (سید ارسلان ساداتی، مصحح). تبریز: علمیران.
- عطار نیشابوری. فریدالدین. (۱۳۹۱). تذکرة الاولیاء (محمد استعلامی، مصحح). چاپ بیست و سوم. تهران: زوار.
- عفیفی، رحیم. (۱۳۷۲). فرهنگنامه شعری. تهران: سروش.
- فرخی سیستانی، علی بن جولوغ. (۱۳۷۲). دیوان حکیم فرخی سیستانی (به کوشش دبیرسیاقی). چاپ چهارم. تهران: زوار.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۵). شاهنامه فردوسی (به کوشش سعید حمیدیان). چاپ سوم. تهران: قطره.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۵۳). شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری. تهران: کتاب فروشی دهخدا.
- فرهنگ سخن. (۱۳۸۱). به سرپرستی حسن انوری، ج ۳، چاپ اول، تهران: سخن.
- مسعود سعد. (۱۳۶۴). دیوان مسعود سعد، (مهدی نوریان، مصحح). اصفهان: کمال.
- مولانا، جلال‌الدین محمد. (۱۳۶۸). مثنوی معنوی (نیکلسون، مصحح). چاپ ششم. تهران: مولی.
- میرانصاری، علی. (۱۳۷۴). کتابشناسی شیخ فریدالدین عطار نیشابوری. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- ناصر بن خسرو قبادیانی. (۱۳۷۰). دیوان ناصر خسرو، (مینوی-محقق، مصححان). چاپ چهارم. تهران: دانشگاه تهران.
- ناصر بن خسرو قبادیانی. (۱۳۶۳). جامع‌الحکمتین (هنری کرین و محمد معین، مصحح). چاپ دوم. تهران: طهوری.

References:

- Ābedi, Mahmud (2018) "Tozihi dar bāre-ye chand Beyt-e Manteq al-Tayr" (An explanation of some verses of Manteq al-Tayr). *Nāmāye Farhangestān*, no. 2 (66th issue), pp. 11-30. [In Persian].
- Ābidi, Mahmud (2018) "Towzih-i dar bārye čand beyt az Manteq al-Tayr" (An Explanation of Several Verses from The Logic of the Birds). *Nāmāye Farhangestān*, no. 2 (66), pp. 11-30. [In Persian].
- Afifi, Rahim (1993) *Farhang-Nāmeye Š'eri (Poetic Dictionary)*. Tehran: Soruš. [In Persian].
- Asadi Tusi, 'Alī ibn Ahmad (1975) *Garšāsp-Nāme (The Book of Garšasp)*. ed. Habib Yaqmā'i. 2nd ed. Tehran: Tahuri. [In Persian].
- Ašrafzāda, Rezā (1988) *Farhang-e Navāder-e Loqāt va Tarkibāt va Ta'birāt-e Āsār-e 'Attār-e Neyšāburi (Dictionary of Rare Words, Phrases, and Expressions in the Works of 'Attār-e Neyšāburi)*. Mashhad: Āstān-e Qods. [In Persian].
- 'Attār Neyšāburi, Farid al-Din (2007) *Mosibat-Nāme (The Book of Affliction)*. ed. Mohammad Rezā Šafi'i Kadkani. 3rd ed. Tehran: Soxan. [In Persian].
- 'Attār Neyšāburi, Farid al-Din (1875) *Manteq al-Tayr*. ed. Garcin de Tassy. Paris: Imprimerie Royale.
- 'Attār Neyšāburi, Farid al-Din (1974) *Manteq al-Tayr*. ed. Mohammad Javād Maškur. Tabriz: Tehran Bookstore. [In Persian].
- 'Attār Neyšāburi, Farid al-Din (1987) *Manteq al-Tayr*. ed. Ahmad Ranjbar. Tehran: Asātir. [In Persian].

- ‘Attār Neyšāburi, Farid al-Din (1989) *Divān-e ‘Attār (The Collected Poems of Attar)*. ed. Taqi Tafazzoli. 5th ed. Tehran: ‘Elmi va Farhangi. [In Persian].
- ‘Attār Neyšāburi, Farid al-Din (1995) *Manteq al-Tayr (The Logic of the Birds)*. ed. Seyyed Sādeq-e Gowharin. Tehran: ‘Elmi va Farhangi. [In Persian].
- ‘Attār Neyšāburi, Farid al-Din (1996) *Manteq al-Tayr*. ed. Ahmad Xātami. Tehran: Soroush. [In Persian].
- ‘Attār Neyšāburi, Farid al-Din (1998) *Manteq al-Tayr*. ed. Mohammad Rowšan. Tehran: Negāh. [In Persian].
- ‘Attār Neyšāburi, Farid al-Din (1999) *Manteq al-Tayr (The Logic of the Birds)*. ed. Kāzem Dezfuliyān. Tehran: Talāye. [In Persian].
- ‘Attār Neyšāburi, Farid al-Din (2000) *Manteq al-Tayr*. ed. Rezā Anzābi Nežād and Sa‘id Allāh Qara Beglu. Tehran: Jāmi. [In Persian].
- ‘Attār Neyšāburi, Farid al-Din (2009) *Elāhi-Nāme*. ed. Mohammad Rezā Šafi‘i Kadkani. 2nd ed. Tehran: Soxan. [In Persian].
- ‘Attār Neyšāburi, Farid al-Din (2012) *Tazkerat al-Awliyā’*. ed. Mohammad -e Este‘lāmi. 23rd ed. Tehran: Zavvār. [In Persian].
- ‘Attār Neyšāburi, Farid al-Din (2020) *Manteq al-Tayr*. ed. Mohammad Rezā Šafi‘i Kadkani. 16th ed. Tehran: Soxan. [In Persian].
- ‘Attār Neyšāburi, Farid al-Din (2021) *Manteq al-Tayr*. ed. Mahmud ‘Ābedi and Taqi Purnāmdāriyān. 6th ed. Tehran: SAMT. [In Persian].
- ‘Attār Neyšāburi, Farid al-Din (2022) *Manteq al-Tayr*. ed. Seyyed Aرسالān Sādāti. Tabriz: ‘Ielmirān. [In Persian].
- ‘Attār Neyšāburi, Farid al-Din (n.d.-a) *Manteq al-Tayr (The Logic of the Birds)*. ed. Hamid Hamid. (N.P). [In Persian].
- ‘Attār Neyšāburi, Farid al-Din (n.d.-b) *Manteq al-Tayr*. with introduction by Mohammad ‘Ali Foruqi. Isfahan: Ta’yid Bookstore. [In Persian].
- Axyāni, Jamile (2009) *Bazm-ārāyi dar manẓuma-hāye dāstāni tā pāyān-e qarn-e šešom (Courtly Ornamentation in Narrative Poems until the End of the Sixth Century AH)*. 1st ed. Tehran: Soxan. [In Persian].
- Axyāni, Jamile (2023) “Negāhi be kenāyeye ‘gorbe dar anbān dāštan’ va digar kārborder-hāye balāqiye ‘gorbe dar anbān’” (A Look at the Metaphor ‘Keeping a Cat in a Bag’ and Other Rhetorical Uses of ‘Cat in a Bag’). *Paẓuheš-hāye Dasturi va Balāqi (Research in Syntax and Rhetoric)*. vol. 13, no. 23, pp. 224–237. [In Persian].
- Baylaqāni, Mojir al-Din (1979) *Divān-e Mojir al-Din Baylaqāni (The Collected Poems of Mojir al-Din Baylaqani)*. ed. Mohammad Ābādi. Tabriz: Mu’asseseye Tārix va Farhang-e Irān. [In Persian].
- Beyhaqi, Abu al-Fazl (1977) *Tārix-e Beyhaqi (The History of Beyhaqi)*. ed. ‘Ali Akbar Fayyāz. 2nd ed. Mashhad: Ferdovsi University. [In Persian].
- Biruni, Abu Reyhān (1983) *Al-Taḥḥim li-Avā’l Sinā’at al-Tanjim (The Book of Instruction in the Elements of the Art of Astrology)*. ed. Jalāl al-Din Humā’i. Tehran: Bābak. [In Persian].
- Borzi, Asqar (1995) *Šarh-e Kāmel-e Manteq al-Tayr (Complete Commentary on The Logic of the Birds)*. 2nd ed. Bonāb: A’zam. [In Persian].
- Dehxodā, ‘Ali Akbar (1998) *Loqat-Nāme (Lexicon)*. 2nd ed. of the new series. Tehran: University of Tehran. [In Persian].
- Deraxt-e Āsurik (The Assyrian Tree)* (1984) Pahlavi text. transliterated and translated by Māhyār Navvābi. 2nd ed. Tehran: Fravahar. [In Persian].
- Farhang-e Soxan (Soxan Dictionary)* (2002) vol. 3, 1st ed. supervised by Hasan Anvari. Tehran: Soxan. [In Persian].
- Farroxi Sistāni, ‘Ali ibn Juluq (1993) *Divān-e Hakim Farroxi Sistāni (The Collected Poems of Hakim Farroxi Sistani)*. ed. Dabir Siyāqi. 4th ed. Tehran: Zavvār. [In Persian].
- Ferdowsi, Ab al-Qāsem (1996) *Šāhnāme (The Book of Kings)*. ed. Sa‘id Hamidiyān. 3rd ed. Tehran: Qatre. [In Persian].
- Furuzānfar, Badi‘ozzamān (1974) *Šarh-e Ahvāl va Naqd va Tahlil-e Āsār-e Šeyx Farid al-Din Mohammad ‘Attār Neyšāburi (Biography and Critical Analysis of the Works of Šeyx Farid al-Din Mohammad ‘Attār-e Neyšāburi)*. Tehran: Dehxudā Bookstore. [In Persian].

- Heydari, 'Ali (2005) "Naqd va barresiye Manteq al-Tayr" (A Critical Review of The Logic of the Birds). *Adabiyāt-e Erfāni va Osture-šenāsi (Mystical and Mythological Literature)*, vol. 1, no. 1, pp. 54–61. [In Persian].
- Jamāl al-Din, Mohammad ibn 'Abd al-Razzāq Esfahāni (1941) *Divān (Collected Poems)*. ed. Sa'id-e Nafisi. Tehran: Armaqān Press. [In Persian].
- Mas'ud-e Sa'd (1985) *Divān-e Mas'ud-e Sa'd (The Collected Poems of Mas'ud-e Sa'd)*. ed. Mahdi Nuriyān. Isfahan: Kamāl. [In Persian].
- Mir Ansāri, 'Ali (1995) *Ketāb-šenāsiye Šeyx Farid al-Din 'Attār Neyšāburi (Bibliography of Farid al-Din 'Attār-e Neyšāburi)*. Tehran: Anjoman-e Āsār va Mafāxer-e Farhangi. [In Persian].
- Mowlānā, Jalāl al-Din Mohammad (1989) *Mathnaviye Ma'navi (Spiritual Couplets)*. ed. Reynold A. Nicholson. 6th ed. Tehran: Mowlā. [In Persian].
- Nāser-e Xusrav Qobādiyāni (1984) *Jāmi 'al-Hekmatayn (The Reconciler of the Two Visdoms)*. ed. Henri Corbin and Mohammad Mo'in. 2nd ed. Tehran: Tahuri. [In Persian].
- Nāser-e Xusrav Qobādiyāni (1991) *Divān-e Nāser-e Xusrav (The Collected Poems of Nāser-e Xosrow)*. ed. Minovi and Mohaqeq. 4th ed. Tehran: University of Tehran. [In Persian].
- Rajā'i, Ahmad 'Ali (1965) "čašmāru Chist?" (What Is a čašmaru?). *Majalleye daneškadeye adabiyyat-e mašhad (Journal of the Faculty of Literature in Mashhad University)*. vol. 1, no. 4, pp. 396–403. [In Persian].
- Safā, Zabihollāh (1990) *Tārix-e Adabiyāt dar Irān (History of Literature in Iran)*. Tehran: Ferdows. [In Persian].
- Sahābi, Šahrbānu (2017) "Towzihi dar bāraye estelāh-e 'Hoqqeye Zarrin' dar Manteq al-Tayr-e 'Attār-e Neyšāburi" (An Explanation of the Term 'Golden Casket' in Attār of Neyšāburi's the Logic of the Birds). *Bahārestān-e Soxan (The Spring Garden of Discourse)*. vol. 14, no. 36, pp. 243–258. [In Persian].
- Sanā'i, Majdud ibn Ādam (n.d.) *Hadiqat al-Haqiqa va Šari'at al-Tariqa (The Garden of Truth and the Law of the Path)*. ed. Modarres Razavi. Tehran: Sepehr Press. [In Persian].
- Sanā'i, Majdud ibn Ādam (2009) *Divān-e Hakim Abu al-Majd Majdud ibn Ādam Sanā'ī (The Collected Poems of Hakim Sanai)*. ed. Modarres Razavi. 7th ed. Tehran: Sanā'i. [In Persian].
- Sarkārāti, Bahman (1973) "Morvārid piš-e xuk afšāndan": Yek mesāl-e irāni dar Ketāb-e 'Ahd-e Jadid" ("Casting Pearls before Swine": An Iranian Proverb in the New Testament). *Zabān va Adab-e Fārsiye Danešgah-e Tabriz (Persian literature & language of University of Tabriz)*. no. 108, pp. 468–491. [In Persian].
- Xāqāni, Afzal al-Din Badil ibn 'Ali (1983) *Monšā'āt (Letters)*. ed. Mohammad Rowšan. 2nd ed. Tehran: Ketāb-e Farzān. [In Persian].
- Xāqāni, Afzal al-Din Badil ibn 'Ali (1995) *Divān-e Xāqāni Širvāni (The Collected Poems of Xaqani Šarvani)*. ed. Ziyā' al-Din Sajjādi. 5th ed. Tehran: Zavvār. [In Persian].
- Zanjāni, Barāt (2010) "Nārasā'i-hā dar ma'āniye loqāt va ta'bīrāt-e Manteq al-Tayr-e Šeyx 'Attār be tashih-e Mohammad Rezā Šafi'i Kadkani" (Deficiencies in the Meanings of Words and Expressions in Šeyx Attar's Manteq al-Tayr, Ed. Dr. Mohammad Rezā Šafi'i Kadkani). *Tafsir va Tahlil-e Matn-hāye Zabān va Adabiyāt-e Fārsi "Dahxodā" (Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts "Dahxudā")*. vol. 2, no. 5, pp. 95–112. [In Persian].



Metrical Patterns in Shahriar's Divan

Mahdi Zarghani 

Professor, Department of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. E-mail: zarghani@um.ac.ir

DOI: [10.22034/perlit.2026.70791.3907](https://doi.org/10.22034/perlit.2026.70791.3907)

Article Info	ABSTRACT
Article type: Research Article Received: 17 January 2026 Received in revised form: 15 February 2026 Accepted: 17 April 2026 Published online: 14 July 2026 Keywords: Persian Poetry, Contemporary Literature, Shahriar, Poetic Meter, Poetic Genres.	In the view of classical literary scholars, meter has traditionally been regarded as the distinctive feature that separates poetry from prose. In his interviews, Shahriar explicitly affirmed this perspective, maintaining that a text devoid of meter cannot be considered true poetry. This study seeks to address three essential questions concerning the prosodic characteristics of Shahriar's verse. The first question concerns the overall frequency and distribution of metrical patterns both across his entire Diwan and within individual poetic genres. The findings reveal a considerable diversity of metrical forms in his works. Excluding Shahriar's free verse poetry—which lies beyond the scope of this study—he employs thirty-eight distinct classical meters. The highest number of these meters appears in his ghazals, whereas the lowest occurs in his masnavis. The second question investigates the extent of metrical variation within each genre. Shahriar's choice of meter in each genre reflects genre-specific considerations: certain meters are more frequently used due to thematic and structural appropriateness, while others appear less often. Each genre is examined individually to reveal its metrical tendencies. The third question explores whether there is an intrinsic relationship between meter, theme, and genre—specifically, whether particular meters or genres are inherently suited to express certain themes. Our analysis demonstrates that such intrinsic correlation does not exist; rather, it is poets themselves who, through creative exploration and discovery, actualize the latent emotional and semantic potentialities of various meters. The art of poetry thus lies in revealing and realizing these capacities. Based on his diverse poetic experience, Shahriar proves to be a remarkable discoverer of such metrical possibilities. This article aims to highlight and substantiate Shahriar's distinctive ability in this regard.

Cite this article: Zarghani, M., (2026). Metrical Patterns in Shahriar's Divan. *Persian Language and Literature*, 79 (253), 156-179. <http://doi.org/10.22034/perlit.2026.70791.3907>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

In classical Persian literary theory, meter is considered the fundamental element that distinguishes poetry from prose. Mohammad-Hossein Shahriar, a prominent 20th-century poet, explicitly affirmed this view in his interviews, not considering unmetered speech as poetry. This study aims to analyze the metrical system in Shahriar's *Divan* by focusing on three primary questions:

- What is the frequency and distribution of metrical patterns across the entire *Divan* and within each major poetic genre?
- How does metrical diversity differ among various genres (ghazal, qaṭ'eh, do-baytī/rubā'ī, qaṣīdah, masnavī)?
- Is there an inherent and deterministic relationship between meter, genre, and poetic content, or does the poet, by discovering the latent potential of each meter, employ it in diverse semantic fields?

Methodology

This research adopts a mixed-method (quantitative–qualitative) approach based on the 1958 edited version of Shahriar's *Divan*. Out of 846 metered poems (excluding free verse), 34 distinct 'Arūd-based meters were identified and coded. The frequency of each meter was statistically calculated for the entire *Divan* and then for each genre. In the qualitative phase, samples of high- and low-frequency meters across different genres were analyzed to demonstrate Shahriar's ability to use a single meter for expressing varied themes.

Discussion

- Shahriar utilized 34 different meters. The most frequent among them are:
 - **Code 6** (Raml-e Mosaddas-e Mahzuf)
 - **Code 1** (Mojtath-e Mosaddas-e Akhrab-e Makfuf)
 - **Code 7** (Mozare'-e Mosaddas-e Akhrab).

These meters align with the most frequent meters in classical Persian poetry, particularly in Hafez's *Divan*, indicating Shahriar's deep familiarity with the preceding literary tradition.

- **Metrical distribution across genres** is markedly distinct:
 - **Ghazal** (47% of poems), with 28 meters, exhibits the greatest diversity, dominated by melancholic and calm meters.
 - **Qaṭ'eh** most frequently employs **Code 11** (Hazaj-e Mosaddas-e Akhrab), which is less common in ghazals.
 - **Do-baytī/Rubā'ī**, using 18 meters, transcends the traditional framework (primarily two meters).
 - **Qaṣīdah** and **Masnavī** employ meters that are marginal in other genres.

No deterministic relationship between meter, genre, and theme was observed. For instance, **Code 1** is used successfully in ghazal (amorous), qaṭ'eh (admonitory), and qaṣīdah (panegyric). This indicates that the expressive potential of each meter is actualized by the poet's mastery of linguistic techniques (syntax, diction, imagery).

Conclusion

While remaining faithful to the classical framework of Persian prosody, Shahriar adopted a flexible and exploratory approach by employing the same meters across different genres and themes. He is not only a skilled ghazal poet but also reveals the hidden capacities of meters through conscious selection in other genres. This research demonstrates that a great poet is a "discoverer" of metrical potentials and can expand the semantic range of each meter through linguistic creativity. Therefore, evaluating Shahriar solely within the domain of ghazal is insufficient, and attention to his metrical experiments in other genres provides a more comprehensive understanding of his poetic artistry.

Keywords: Shahriar, ‘Arūḍ meter, Persian poetic genres, statistical analysis, music of poetry, metrical evolution.

اوزان شعری در دیوان شهریار

سید مهدی زرقانی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، خراسان رضوی، ایران. رایانامه: zarghani@um.ac.ir

DOI: [10.22034/perlit.2026.70791.3907](https://doi.org/10.22034/perlit.2026.70791.3907)

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	در نظر ادیبان کلاسیک، وزن وجه ممیزه شعر از نثر بود. شهریار در مصاحبه‌های خویش نشان داده که چنین نظرگاهی درباره شعر را پذیرفته و کلام بدون وزن را شعر به شمار نمی‌آورد. ما در این مقاله برآنیم تا به سه پرسش اصلی درباره وزن شعر شهریار پاسخ دهیم. نخست اینکه بسامد استفاده از اوزان در کلیت دیوان و سپس در تک‌تک ژانرها چگونه است؟ پاسخ به این پرسش گستردگی دایره اوزان را در دیوان او نشان می‌دهد. سواى شعرهای آزاد شهریار، که از دایره بررسی ما بیرون است، او از سی و هشت وزن عروضی استفاده کرده است. بیشترین این اوزان در غزلیات و کمترین آن‌ها در مثنوی‌هاست. پرسش دوم این است که تنوع اوزان در هر کدام از ژانرها چگونه است؟ شهریار در هر کدام از ژانرها بنا بر اقتضائات ژانریک، از برخی اوزان بیشتر و از برخی دیگر کمتر استفاده کرده است. ما وضعیت کاربری اوزان را در هر ژانر جداگانه بررسی می‌کنیم. پرسش سوم اینکه آیا ارتباطی ذاتی میان وزن با مضمون و ژانر وجود دارد؟ یعنی آیا می‌توان گفت هر ژانری و هر وزنی برای بیان مضمون خاص و معینی مناسب است؟ بررسی ما نشان می‌دهد که چنین ارتباطی وجود ندارد و این شاعران هستند که با انکشاف و اکتشاف قابلیت‌های بالقوه اوزان، آن‌ها را در زمینه‌های معنایی-عاطفی متعدد و متنوع به کار می‌برند. کار شاعران کشف همین قابلیت‌های اوزان و بالفعل کردن آن‌هاست. شهریار با عنایت به تجارب متعدد و متنوع شعری نشان داده که کشف این قابلیت‌هاست. مقاله سعی می‌کند این توانایی شهریار را نشان دهد.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۰/۲۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۱/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۱/۲۸ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۲۳	
کلیدواژه‌ها: شعر فارسی، ادبیات معاصر، شهریار، وزن شعر، ژانرهای شعری.	

استناد: زرقانی، سیدمهدی (۱۴۰۵). مروری بر اوزان شعری در دیوان شهریار. *زبان و ادب فارسی*، ۷۹ (۲۵۳)، ۱۷۹-۱۵۶.

<http://doi.org/10.22034/perlit.2026.70791.3907>



© نویسنده‌گان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

۱. مقدمه

وزن عروضی ممیزه اصلی نظم و نثر در نظر ادیبان کلاسیک است. این عنصر تمایزبخش نه تنها در طول دوره کلاسیک هیچ گاه اهمیت خود را از دست نداد بلکه حتی در عصر جدید و با تغییر پارادایم نیز همچنان ضرورت وجودی خویش را در عرصه نظریه و آفرینش هنری حفظ کرده است. شهریار از شاعرانی است که تمرکز شاعری اش عمدتاً بر سرودن شعر به اصطلاح عروضی است و طبع آزمایی های او در اوزان نیمایی فارسی، چندان درخششی ندارد. ذهن و زبان شهریار تربیت یافته در فضای وزن عروضی است اما او توانسته قابلیت های متعدد و متنوع وزن عروضی را برای بیان مضامین متنوع کشف کند و اهمیت کار او در موسیقی شعر، در همین اکتشاف و انکشاف نیروی بالقوه وزن عروضی است. ما در این مقاله، به همین نکته خواهیم پرداخت که دامنه اوزان عروضی در دیوان شهریار و در ژانرهای مختلف چگونه گسترش یافته و او چگونه توانسته در ژانری واحد و وزنی واحد، مضامین متنوع را به کار گیرد و چگونه اوزان عروضی در خدمت بیان مضامین متنوع درآمده اند.

۲. پیشینه پژوهش

اگر شهریارپژوهی را یکی از موضوعات در تحقیقات ادبی به شمار آوریم، محققان در ابتدا بیشتر به رابطه موسیقی و شعر او پرداخته اند تا موسیقی شعر او. سپنتا (۱۳۷۱) در دهه هفتاد باب این بحث را گشود و پس از او تعدادی مقاله در مجله شهریارپژوهی چاپ و منتشر شد. پس از او، سپهری (۱۳۹۷) اصطلاحات موسیقی در شعر شهریار را مرور می کند و گلی و زینالزاده (۱۳۹۹) نیز در صدد برآمدن تا حضور اصطلاحات موسیقی در شعر شهریار را بررسی کنند؛ چنان که ندیمی و همکارانش (۱۴۰۱) نیز در یک بررسی تطبیقی بازتاب اصطلاحات موسیقی در شعر ابتهاج و شهریار را موضوع مقاله خودشان قرار دادند. در کنار این «مقالات و دلالات»، کوپال (۱۳۹۲) به موسیقی شعر شهریار می پردازد و بر آن است تا جایگاه ردیف را در ساختار زبان شعری او تعیین کند. البته محققانی مثل بیگدلی (۱۳۴۵) در دهه های گذشته اشارتی به مسئله قافیه و ردیف در شعر شهریار کرده اند اما مسئله آن ها وزن شعر نبوده است. یا محققان دیگری به وجوه نوآوری در اشعار سنتی شهریار توجه کرده اند (نک. صدری نیا، ۱۳۸۲) اما مقاله ای که مستقیماً به موضوع این نوشتار مربوط می شود، نوشته میزبان (۱۳۷۷) است که اختصاصاً به بررسی مسئله وزن در دیوان شهریار پرداخته است. او در طرحی که مرحوم وحیدیان کامیار مجری آن بود و بعدها تحت عنوان فرهنگ اوزان شعر فارسی (۱۳۸۹) چاپ شد، مشارکت داشت و این مقاله با اندک اصلاحاتی به آن کتاب نیز راه یافت. بدین ترتیب نوشته میزبان - وحیدیان مفصل ترین بررسی آماری مسئله وزن در شعر شهریار است. میزبان در همان مقاله، تعداد اوزان شعر شهریار را چهل وزن اعلام می کند و پس از او بقیه محققان نیز این عدد را تکرار می کنند. مثلاً طائفی و طاهری (۱۴۰۰: ۳۷۳) به نقل از شعر دوست، تعداد اوزان شعر شهریار را چهل وزن می دانند. احتمالاً عدد سر راست چهل سبب شده باشد که دیگر محققان نیز غالباً همین عدد را تکرار کنند. حال آنکه در مقاله میزبان دو وزن شماره پنج، و بیست و نه یکی است و عملاً تعداد اوزان در دیوان شعر شهریار به روایت میزبان سی و نه وزن است. مضافاً اینکه وقتی همین آمار به کتاب وحیدیان وارد می شود، اصلاحاتی در آن اعمال می شود. مثلاً اینکه در گزارش وحیدیان، تعداد اوزان دیوان شهریار به سی و چهار وزن تقلیل یافته است. یعنی اوزان مستفعّلن مفاعّلن مستفعّلن مفاعّلن، فاعلاتن فعولن، فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن و مفعول مفاعّلن مفاعّلن فع حذف شده و برخی اوزان هم با نظم دیگری آمده است. بدین ترتیب که به جای فاعلاتن مفاعّلن فعّلن در مقاله میزبان، فعلاتن مفاعّلن فعّلن آمده و به جای مفاعّلن فعلاتن مفاعّلن فعلاتن

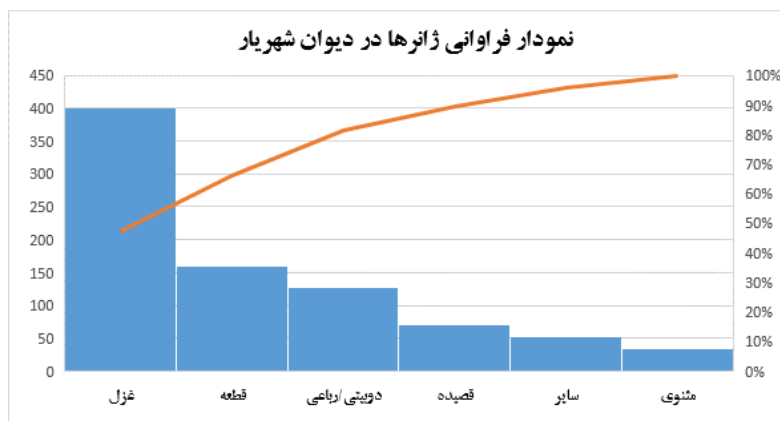
در مقاله میزبان، مفاعلهن فعالتهن مفاعلهن فعلن آمده است. همچنین به جای وزن مفعول مفاعلهن مفعول مفاعلهن فع در مقاله میزبان، صورت دیگر این وزن یعنی مستفعل مفعولن مستفعل مفعولن فع آمده است. مقاله میزبان مربوط به دوره دانشجویی ایشان بوده و ممکن است در یافته های خود تجدیدنظر کرده باشد. غرض اینکه تعداد اوزان حتی در این دو تحقیق متفاوت است.

باری، نوشتن مقالات درباره وزن شعر شهریار ادامه یافت. پس از وحیدیان، برای ابهری (۱۳۹۹) نیز وزن شعر شهریار موضوع مهمی شد. او این سخن شهریار را نقل می کند که «اگر وزن را از شعر بیرون بکشیم، دیگر ما را شاعر نخواهند گفت» (ابهری، ۱۳۹۹: ۳۵۱). بر این اساس می توان گفت شهریار همچون ادیبان کلاسیک، جوهره شعر را در وزن می بیند و نه مثلاً در محاکات. غیبی و بامدادی (۱۴۰۰: ۹۳) هم به بررسی آماری اوزان دیوان شهریار توجه کرده اند^۱ که مطابق با آمار آن ها، از هشت صد و پنجاه شعر، سی صد و پنج شعر در بحر رمل، یک صد و هشتاد و چهار شعر در بحر هزج، یک صد و چهل و چهار شعر در بحر مجتث، یک صد و هشت شعر در بحر مضارع، پنجاه و هفت شعر در بحر خفیف، سی شعر در بحر متقارب، ده شعر در بحر منسرح و پنج شعر در بحر سریع سروده شده اند.

علت اختلاف آمار در اوزان شعر شهریار، غیر از تفاوت نظرگاه و خطای انسانی ممکن است تفاوت چاپ ها هم باشد. من در این مقاله دیوان چاپ سال ۱۳۳۷ را برگزیدم. چراکه اولاً خود شهریار بر آن مقدمه ای نوشته و آن طور که در صفحه عنوان آمده به «تصحیح خود استاد» است و ثانیاً حدس می زنم شعرهایی که در چاپ های بعدی بنا به اقتضائاتی از دیوان حذف شده باشند، در این چاپ موجود باشند. احتمالاً اگر در سال های بعدی شهریار به مجموعه اشعارش افزوده باشد، از دایره بررسی من بیرون است و نتایج به دست آمده از این تحقیق شامل آن ها نمی شود. گو اینکه در ابتدای جلد دوم همین مجموعه به تاریخ ۱۳۴۹ آمده که این جلد «حاوی اشعار چاپ نشده استاد» است.

۳. تنوع ژانرها

اگر از چند شعر آزاد شهریار بگذریم، در دیوان او هشت صد و چهل و شش قطعه شعر سنتی ثبت شده که از آن میان غزلیات با حدود چهل و هفت درصد، قطعات با نوزده درصد، دوبیتی/رباعی با پانزده درصد، قصیده با هشت و نیم درصد، مثنوی با چهار درصد و سایر قالب ها و ژانرها با شش درصد فراوانی ژانری دیوان شهریار را تشکیل می دهند:



۱. مطابق آمار آن ها، از هشت صد و پنجاه شعر، سی صد و پنج شعر در بحر رمل، یک صد و هشتاد و چهار شعر در بحر هزج، یک صد و چهل و چهار شعر در بحر مجتث، یک صد و هشت شعر در بحر مضارع، پنجاه و هفت شعر در بحر خفیف، سی شعر در بحر متقارب، ده شعر در بحر منسرح و پنج شعر در بحر سریع سروده شده اند.

این نمودار ذهنیت عمومی را درباره غلبه ژانر غزل در دیوان شهریار تأیید می‌کند اما این بدان معنا نیست که ما دیگر لایه‌های شخصیت شاعری او را نادیده بگیریم. آن‌چه یک شاعر را شاعر کرده همه سروده‌های اوست نه فقط بخشی از آن‌ها. مثلاً چطور می‌توان نوزده درصد اشعار او را که در ژانر قطعه سروده شده نادیده گرفت، تنها به این بهانه که وجه تشخیص شهریار در غزل‌سرایی است؟ اگرچه تحقیق دقیقی در این موضوع انجام نگرفته اما عموماً این‌طور تصور می‌شود که قطعه بیشتر در خدمت بیان مضامین اندرزی، اخلاقی و حکمی بوده‌است. آیا قطعات شهریار نیز این‌گونه است؟ مسئله ما البته در این مقاله بررسی زمینه‌های معنایی-عاطفی شعر او نیست اما درباره نسبت میان وزن و مضمون در قطعات شهریار مختصراً گفتگو خواهیم کرد. برخی محققان رباعی و دوبیتی را دو ژانر و برخی دیگر یک ژانر در اوزان مختلف به شمار می‌آورند. من نظر دوم را ترجیح می‌دهم (نک. زرقانی، ۱۳۹۰). دوبیتی/رباعی در طول تاریخ ادبی در زمینه‌های معنایی-عاطفی متعددی سروده شده اما این بخش از اشعار شهریار و از منظر وزن شعر چه سرنوشتی یافته‌اند؟ قصیده کهن‌ترین ژانر فارسی است که ضرورت وجودی خود را حتی تا امروز حفظ کرده‌است. شهریار را نمی‌توان شاعر قصیده‌سرا به شمار آورد اما درعین حال شایسته نیست که قصاد او را نادیده بگیریم، چراکه هم بخشی از تجارب شعری اوست و هم بخشی از پیکره متنی قصیده در روزگار معاصر. ما به قصاد شهریار نیز از منظر وزن شعر نظری خواهیم افکند. اگر مبنا را تعداد ابیات قرار دهیم، مثنوی‌های شهریار جایگاه بالاتری را در این نمودار کسب خواهد کرد اما اساس برای ما تعداد شعرهاست نه تعداد ابیات. به مثنوی‌های او نیز از منظر وزن شعر خواهیم نگریست. برخی تجارب نوگرایانه او منجر به سرودن اشعاری شده که در قالب‌های کهن و نو در نمی‌آیند. این‌ها و اشعار دیگری که در ژانرهای ترجیع‌بند و ترکیب‌بند و مواردی از این دست سروده شده‌اند را تحت عنوان «سایر» قرار دادیم. تعداد این‌ها چندان نبود که برای تک‌تک آن‌ها در این نمودار جایگاه مستقلی در نظر بگیریم.

۴. تحلیل فراوانی اوزان

مثلی را تصور کنید که یک ضلع آن را ژانر تشکیل می‌دهد و دو ضلع دیگر را وزن و زمینه‌های معنایی-عاطفی. من در این بخش به ارتباط اضلاع این مثلث نظر خواهم داشت. درباره فراوانی و تنوع اوزان در دیوان شهریار اختلاف نظرهایی وجود دارد. من در دیوان، به استثنای اشعار آزاد، سی و هشت وزن را رصد کردم و برای بررسی آسان‌تر برای هرکدام از آن‌ها یک کد تعیین می‌کنم:

کد یک: مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعلن

کد دو: فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن

کد سه: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

کد چهار: مفاعیلن مفاعیلن

کد پنج: مفاعیلن مفاعیلن فعولن

کد شش: فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

کد هفت: مفعول فعلات مفاعیلن فاعلن

کد هشت: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

کد نه: مفتعلن مفاعیلن مفتعلن مفاعیلن

کد ده: فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

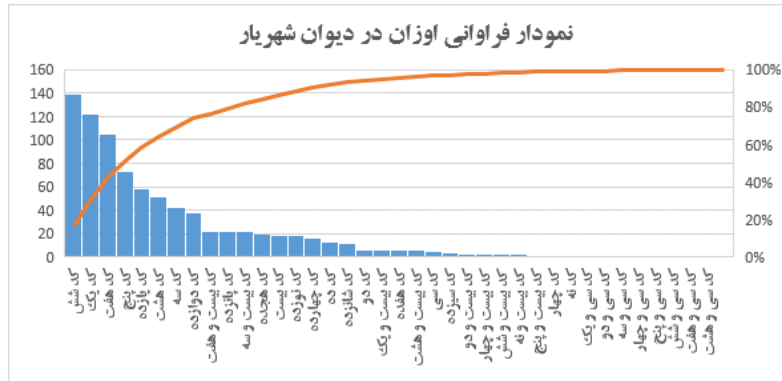
کد یازده: فاعلاتن مفاعیلن فعلن

کد دوازده: مفعول مفاعیلن مفاعیلن فعولن/ مستفعل مستفعل مستفعل فعلن

کد سیزده: فاعلات مفعولن فاعلات مفعولن

کد چهارده: مفاعِلن فاعلاتن مفاعِلن فاعلاتن
 کد پانزده: فاعلاتن فاعلاتن فع لن
 کد شانزده: مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن/ مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن
 کد هفده: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
 کد هجده: فعولن فعولن فعولن فعولن
 کد نوزده: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
 کد بیست: فعولن فعولن فعولن فعل
 کد بیست و یک: فاعلاتن فاعلاتن فعِلن
 کد بیست و دو: مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن
 کد بیست و سه: فاعلاتن فاعلاتن فاعِلن
 کد بیست و چهار: مفتعلن فاعلات مفتعلن فع
 کد بیست و پنج: مستفعل مفعولن مستفعل مفعولن فع
 کد بیست و شش: مفتعلن مفتعلن فاعِلن
 کد بیست و هفت: مفعول مفاعِلن فعولن
 کد بیست و هشت: مستفعل مستفعل مستفعل فعِلن
 کد بیست و نه: مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن
 کد سی: مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع
 کد سی و یک: مفعول فاعلات مفاعِلن فاعِلن
 کد سی و دو: مفاعِلن مفاعِلن
 کد سی و سه: مستفعلن مستفعلن مستفعلن
 کد سی و چهار: فاعلاتن فعولن فعولن
 کد سی و پنج: مفتعلن فاعِلن مفتعلن فاعِلن
 کد سی و شش: فعلات مفعولن فعلات مفعولن
 کد سی و هفت: فاعِلن فاعِلن فاعِلن فع
 کد سی و هشت: متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

اکنون اگر بخواهیم فراوانی این کدوزن‌ها را در دیوان شهریار نشان دهیم، نمودار زیر به دست می‌آید:



می‌توان این نمودار را بر اساس بسامد اوزان به پنج قسمت تقسیم کرد. سه ستون نخستین به‌عنوان پربسامدترین اوزان، پنج ستون بعدی اوزانی با کاربرد زیاد، نه ستون بعدی اوزان کم‌کاربرد و بقیه هم اوزان بسیار کم‌کاربرد. طبیعتاً گروه اول و آخر برای ما اهمیت بیشتری دارند؛ به اولی ایجابی می‌نگریم و به دومی سلبی. در این صورت، پرسش‌های اصلی این خواهد بود که شاعر به کدام اوزان توجه بیشتری داشته و کدام اوزان از چشم او افتاده‌است؟

با این منطق تحلیلی، کدوزن شماره شش (فعلاتن فعلاتن فعلن) پرکاربردترین وزن در دیوان شهریار است. میزبان-وحیدیان (۱۳۸۹: ۵۷۶) نیز همین نظر را دارند. اگر کدوزن‌های شماره دو (فعلات فعلاتن فعلاتن)، سه (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)، ده (فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن)، نوزده (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)، بیست و سه (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) را که همگی از اعضای خانواده وزنی رمل هستند، جمع کنیم، بسامد این وزن در دیوان شهریار بیشتر می‌شود. مطابق با گزارش وحیدیان، ساتن و فرزاد این وزن در شمار پرکاربردترین اوزان صد شاعر بزرگ زبان فارسی هم قرار می‌گیرد. پرکاربردترین وزن دیوان حافظ نیز همین وزن است. در دیوان شهریار، بیشترین کاربرد این وزن در غزلیات (هفتاد و شش درصد) بوده و پس از آن با فاصله زیاد قطعات (ده درصد)، قصاید و دوبیتی/رباعی و سایر ژانرها و قالب‌ها (هرکدام چهار درصد) قرار می‌گیرند. بدین ترتیب می‌توان دست‌کم در دیوان شهریار این وزن را غزل‌محور به شمار آورد. بحر رمل با آن ارکان مشابه تکرارشونده از روان‌ترین بحرهای شعر فارسی است و حتی وقتی به‌صورت مخبون محذوف درآید، همچنان زمینه روان مناسبی است برای ظهور ساختارهای نحوی متنوع و یا استفاده از کلماتی با کش‌وقوس‌های متعدد. شاید بدین جهت بوده که مثنوی‌های روایی مفصل که دایره‌واژگانی بسیار گسترده و زمینه‌های معنایی بسیار متنوعی را می‌طلبند، غالباً در این وزن سروده شده‌اند. در قصه، حالات و مقامات شخصیت‌ها و نیز لحن کلام گویندگان هر لحظه به شکلی درمی‌آید و وزن باید ظرفیت بیان همه این‌ها را داشته باشد. تبدیل فاعلاتن به فعلاتن بر سرعت تکرار نقرات می‌افزاید و طبیعتاً آن را برای بیان برخی مضامین ساده‌تر و برای بیان برخی دیگر دشوارتر می‌کند. درعین‌حال، بررسی‌های ما نشان می‌دهد که شهریار از این وزن برای بیان مضامین متعدد و متنوعی بهره برده‌است.

رتبه دوم در نمودار به کدوزن شماره یک (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) اختصاص دارد. این وزن در خانواده وزنی مجتث قرار دارد و کدوزن شماره چهارده نیز از همین خانواده است. گزارش میزبان-وحیدیان (۱۳۹۸: ۵۷۶) نیز همین نتیجه را نشان می‌دهد. مطابق با گزارش الول ساتن، مسعود فرزاد و وحیدیان (۲۳۹۸: ضمیمه) این وزن از پرکاربردترین وزن‌های شعر فارسی هم است. در دیوان حافظ که بسیار موردعلاقه شهریار بوده نیز این وزن رتبه دوم را دارد. ذوق وزنی شهریار احتمالاً متأثر از مطالعه پیوسته دیوان‌های شاعران بزرگ و به‌خصوص دیوان خواجه شیراز بوده‌است. پنجاه درصد میزان استفاده از این وزن در غزلیات شهریار، نوزده درصد در قطعات، شانزده درصد در دوبیتی/رباعی‌ها، ده درصد در قصاید و پنج درصد هم در سایر ژانرها و قالب‌هاست. اگرچه تعداد هرکدام از ژانرها در دیوان شهریار یک‌سان نیست اما تفاوت زیاد میان بسامد استفاده از این وزن در غزلیات با دیگر ژانرها بیانگر آن است که در ذهنیت موسیقایی شهریار کدوزن شماره یک نیز «غزل‌محور» است. انعطاف ریتمیک این وزن که با اندکی اغماض می‌توان آن را در خانواده اوزان دوری قرار داد، قابلیت پذیرش ساختارهای نحوی ساده و پیچیده و نیز ظرفیت پذیرش واژگانی با هجاهای متعدد از علل احتمالی مقبولیت این وزن در نظر شاعران است. ضمن اینکه مختلف‌الارکان بودن نیز این وزن را برای بیان مضامین متنوع در ژانرهای مختلف آماده کرده‌است. دو رکن مفاعلن و فعلاتن دارای فاصله نقرات^۱ متفاوت‌اند، در یکی کندتر (مفاعلن) و در دیگری تندتر (فعلاتن) است.

در نمودار، رتبه سوم از آن کدوزن شماره هفت (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) است که عروضیان آن را در بحر مضارع طبقه‌بندی می‌کنند. عین همین نتیجه را در گزارش میزبان-وحیدیان (۱۳۹۸: ۵۷۶) نیز می‌توان سراغ جست. کدوزن‌های شماره

۱. برای مفهوم نقرات و کارکرد آن در مباحث مربوط به موسیقی شعر ر.ک به بوطیقای کلاسیک، فصل موسیقی شعر.

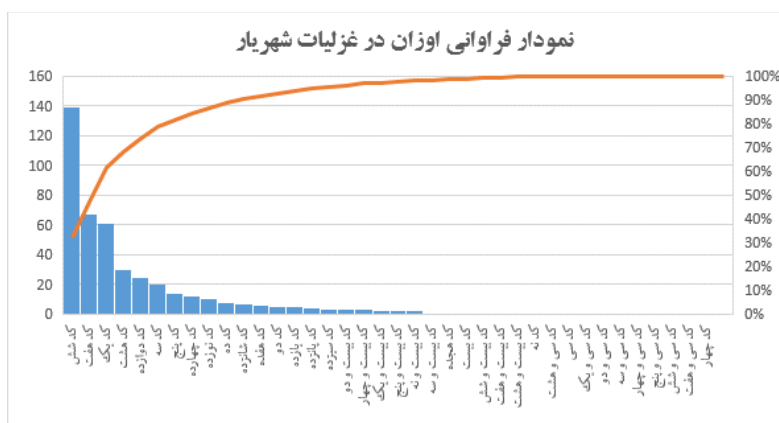
شانزده و سی و یک نیز از همین خانوادهٔ ژانری هستند که آن‌ها را هم می‌توان به آمار این وزن در دیوان شهریار افزود. بحر مضارع از اوزان پرکاربرد شعر فارسی و رتبهٔ سوم در دیوان حافظ است. بدین ترتیب، بسامد اوزان اول تا سوم در دیوان حافظ و شهریار کاملاً یک‌سان است و این هماهنگی و همسانی عجیب بیش از همه بیانگر تعلق خاطر شدید شهریار است به دیوان خواجهٔ شیراز. در کاربرد این وزن هم غزل با شصت و سه درصد پیشواز است و قصیده با سیزده درصد، قطعه با یازده و نیم درصد، دوبیتی/رباعی با هشت و نیم درصد و سایر ژانرها و قالب‌ها هم با سه درصد در مراتب بعدی قرار می‌گیرند. تفاوت فراوان بسامد استفاده از این کدوزن در ژانر غزل با دیگر ژانرها به ما اجازه می‌دهد که این وزن را هم در دیوان شهریار «غزل‌محور» بدانیم.

بحر مضارع مختلف‌الارکان است. از سه کدوزن پرکاربرد دیوان شهریار دو مورد مختلف‌الارکان است. ظاهراً شهریار به اوزان مختلف‌الارکان گرایش بیشتری دارد. بسامد کدوزن‌های متفق‌الارکان در دیوان شهریار خیلی کم است. کدوزن‌های هفده، بیست و یک، بیست و دو، بیست و شش، بیست و نه، سی، سی و دو و سی و پنج در نمودار متفق‌الارکان و بسیار کم‌کاربرد و کدوزن‌های ده، پانزده، هجده، نوزده، بیست و سه متفق‌الارکان و کم‌کاربرد هستند. از این میان، تنها دو کدوزن شمارهٔ هشت و شمارهٔ پنج با بسامد بالا متفق‌الارکان هستند. به نظر می‌رسد بازی‌های نحوی در اوزان مختلف‌الارکان بهتر و بیشتر امکان‌پذیر است. سه کدوزن بسیار پرکاربرد دیوان شهریار همان اوزان بسیار پرکاربرد شعر فارسی هم هستند. احتمال اینکه او عامدانه و عالمانه دست به چنین گزینشی زده باشد، صفر است، چون این اوزان در سرتاسر دیوان و در همهٔ ژانرها پخش است. به احتمال زیاد، ارتباط گسترده و عمیق او با شعر کلاسیک فارسی، ذوق وزنی او را ناخودآگاهانه این‌گونه شکل داده‌است.

اکنون اجازه بدهید به سویهٔ مقابل نمودار نظری بیفکنیم. پایین‌ترین بسامدها به پنج کدوزن اختصاص دارد. مطابق با سه روایت ساتن، فرزند و وحیدیان چهار کدوزن سی و چهار، سی و سه، سی و دو و سی و یک از کدوزن‌های بسیار کم‌کاربرد در شعر فارسی هستند. بنابراین، غیبت آن‌ها در نمودار منطقی است اما در بقیهٔ موارد پای علت منطقی در میان نیست و باید علت را به جنبه‌های ذوقی مربوط دانست. مطابق با نمودار سه محقق پیش‌گفته، کدوزن‌های نه، هفده، بیست و یک، بیست و شش و بیست و هفت از کدوزن‌های پرکاربرد شعر فارسی است اما در دیوان شهریار بدان‌ها توجه چندانی نشده‌است. چرا چنین است؟ یک ویژگی کمابیش مشترک در همهٔ این اوزان، قابلیت فراوان آن‌ها برای حالات عاطفی شاد و نیز ظرفیت بالای شتاب‌گرفتن و ریتمیک‌بودن آن‌هاست. در مقابل، سه کدوزن نخستین که در دیوان شهریار بسیار پرکاربرد هستند، ظرفیت بالایی برای بیان مفاهیم آرام و عمیق دارند و با اندوه و حالت روانی قبض سازگارتر می‌نمایند. بدین ترتیب شاید بتوان یکی از علل این تفاوت حداکثری و حداقلی کاربرد وزن‌ها را حالات عاطفی خود شاعر سراغ جست. روح و روحیهٔ او به پاره‌ای وزن‌ها گرایش زیاد و به نقطهٔ مقابل آن‌ها گرایش کم داشته و صداقت شاعرانه ایجاب می‌کرده که حتی اگر برخی از آن اوزان در شعر فارسی پرکاربرد بوده باشد، وی به ذائقه و سلیقهٔ خویش اصالت بدهد. شخصیت شاعری او با اندوه و حالت قبض بیشتر تناسب داشته تا شادی و شوخ و شنگ بودن.

۵. تحلیل اوزان غزلیات

از سی و هشت کدوزنی که شهریار در دیوان استفاده کرده، تنها نه مورد در غزلیات نیست و این بدان معناست که او همهٔ توانایی‌اش را در استفاده از عنصر وزن در ژانر غزل به کار گرفته‌است. این قاعده را شاید بتوان در مورد دیگر شاعرانی که بین قرن ششم تا سیزدهم می‌زیستند تعمیم داد. یعنی هیچ ژانری به اندازه غزل امکان استفاده از ظرفیت متنوع اوزان شعر فارسی را ندارد. قصیده به‌عنوان دیرسال‌ترین ژانر فارسی محدودیت‌های خاص خودش را دارد، چنان‌که دیگر ژانرهای برآمده از دل قصیده، یعنی ترجیع‌بند و ترکیب‌بند و قطعه نیز همان محدودیت‌ها را دارند. مثنوی و رباعی/دو بیت نیز به تجربه تاریخی شاعران ما در محدودهٔ معنایی خاصی حرکت می‌کردند و هیچ ژانری در استفاده از بحر‌ها و اوزان شعر فارسی قابلیت ژانر غزل را ندارد. به نمودار زیر توجه کنید:



این نمودار را می‌توان به چهار قسمت کوچک‌تر تقسیم کرد. ستون‌های اول تا سوم از سمت چپ پربسامدترین اوزان در غزلیات‌اند. در ستون‌های چهارم تا هفتم کدوزن‌هایی ثبت شده که کاربرد متوسط و در ستون‌های هشتم تا پانزدهم کدوزن‌هایی آمده که کاربرد کمی در دیوان شهریار دارند. بقیه ستون‌ها نماینده کدوزن‌هایی هستند که بسامد بسیار پایینی در غزلیات دارند جز نه ستون آخر که شهریار غزلی در آن اوزان نسرده‌است. نمودار نشان می‌دهد که شهریار در سرودن غزل است از سه کدوزن شش، هفت و یک بیشتر استفاده کرده‌است. این‌ها جزء پرکاربردترین اوزان کل دیوان او هم هستند. بر این اساس و تا آنجا که به وزن شعر مربوط می‌شود، دیوان شهریار غزل محور است. هر سه کدوزن مذکور برای بیان حالات عاطفی عمیق، آرام و سنگین تناسب بیشتری دارند و این نظام وزنی نه تنها بر لحن عاطفی حاکم بر غزلیات بلکه بر کل دیوان او تأثیر گذاشته‌است. از دیوان شهریار شوروشنگی برنمی‌آید بلکه آرامش و وقار با چاشنی اندوه زمینه اصلی دیوان را تشکیل می‌دهد. سواى شخصیت تاریخی شهریار که محل بحث ما نیست، شخصیت شاعری او اندوهگین است و این انتخاب وزن‌ها کاملاً با روحیات شاعر سازگاری دارند. توجه داشته باشیم که دست‌کم در ژانر غزل، انتخاب اوزان برای اشعار غالباً ناخودآگاه است و ازپیش‌اندیشیده نیست. یعنی حالت عاطفی شاعر است که لحن و وزن غزل را انتخاب می‌کند و هرگونه دست‌کاری خودآگاهانه در لحظه نزول غزل ممکن است به از بین رفتن صدق شعر منجر شود. غزل‌سُرایى که در لحظه نزول شعر، با حال خویش مواجهه صادقانه نداشته باشد و بخواهد آن را مدیریت کند، عملاً زمینه ناخودآگاهی شعر را به حداقل رسانده و شعر را از قلمرو الهام به وادی صنعت می‌کشانند. غزل در لحظه نزول، نتیجه الهام است و پس از اتمام فرایند نزول است که وجه صنعتی می‌یابد و شاعر می‌تواند در جزئیات آن دخالت آگاهانه کند. بنابراین، نمی‌توان به شاعری ایراد گرفت که چرا زمینه غالب غزل تو شاد یا اندوهگین است. حالت عاطفی شاعر و غزل عامل شکل‌گیری لحن و وزن هستند. منتقدان از پی می‌آیند و درباره آفرینشی که ریشه ناخودآگاهی دارد، نقد خودآگاهانه می‌کنند. این سرنخ را نگاه دارید تا یک نکته دیگر هم بگویم.

در کدوژن‌های گروه دوم، یعنی شماره‌های هشت، دوازده، سه و پنج، که بسامد کمتری نسبت به گروه نخست دارند، سه وزن از خانوادهٔ هزج و یکی از رمل حضور دارند اما هر چهار وزن برای بیان تجارب عاشقانهٔ آرام و نه آتشین تناسب بیشتری دارند. بدین ترتیب زمینهٔ غالب غزلیات شهریار در گروه اوزانی قرار می‌گیرد که به قطب آرام بودن، عمیق بودن و غمگین بودن گرایش دارند. البته این چهار مفهوم لزوماً وابستگی و پیوستگی دائمی ندارند. یعنی لزوماً هر تجربهٔ عشقی آرامی، غمگانه نیست اما در کلیت غزلیات شهریار، این چهار مفهوم پیکرهٔ واحدی را ساخته که اجزای درونی آن با یکدیگر تناسب و تقارن و تلازم دارند. بسامد دیگر کدوژن‌ها در غزلیات شهریار آن‌قدر پایین است که نمی‌توان برای آن‌ها تحلیل ابداعی معناداری نوشت.

از جهت سلبی نیز می‌توان به نمودار فوق نگریست. گذشته از ۹ وزنی که شهریار در آن‌ها اصلاً غزلی نسروده، بسامد اوزانی که برای حالات و روحیات شاد، ریتمیک و رقص‌آور مناسب‌تر است، در پایین‌ترین سطح نمودار قرار دارند. برخی از این وزن‌هایی که

شهریار اصلاً در آن‌ها شعر نسروده یا بسامدشان در دیوان او بسیار اندک است، مثل کدوزن بیست و شش، بیست و هفت و بیست و هشت از پرکاربردترین اوزان غزل کلاسیک فارسی هستند. یک علت این غیبت اوزان پرکاربرد در دیوان او می‌تواند قابلیت‌های بالای ریتمیک بودن و شادخواری و شادخوانی این اوزان باشد. بنابراین، همان‌طور که به علت ایجابی شهریار به اوزان سنگین گرایش دارد، به علت سلبی به اوزان شاد و رقص‌آور کمتر روی خوش نشان می‌دهد. بگذریم از اینکه برخی کدوزن‌ها نیز اساساً در سنت غزل فارسی بسیار کم‌کاربرد هستند و شاعران برای تفنن یا نشان دادن قدرت وزن‌ورزی از آن‌ها استفاده می‌کنند.

نکته دیگری که در تحلیل این نمودار می‌توان گفت نرخ فراوانی اوزان است. حدود شصت و یک درصد غزلیات شهریار در سه وزن، بیست درصد در چهار وزن، پانزده درصد در چهارده وزن، یک و نیم درصد در هفت وزن سروده شده‌اند و در ۹ وزن، هیچ غزلی نسروده است. در یک نگاه کلی تر حدود هفتاد و نه درصد غزلیات شهریار در هفت کدوزن سروده شده‌اند. آیا این نقطه ضعفی برای شعر او نیست؟ از همین منظر می‌توانیم به کاربرد اوزان در شعر حافظ بنگریم که شهریار مؤانست زیادی با دیوان او داشته است. حافظ در مجموع، از بیست و چهار وزن استفاده کرده که تعداد وزن‌هایی که در آن‌ها کمتر از ده غزل سروده، چهارده وزن است.^۱ یعنی در دیوان خواجه هم بالاترین بسامدها به سه وزن اختصاص دارد. بنابراین، تمرکز بر چند وزن خاص نشانه قدرت یا ضعف شاعر نیست بلکه بیشتر به اقتضائات ژانریک و حال و مقام شاعر بستگی دارد.

برای ارزیابی سطح توانایی شاعران در استفاده از اوزان باید سنجه‌های دیگری را اساس قرار دهیم. یکی مثلاً اینکه شاعر تا چه حد توانسته قابلیت‌های بیان معنا در هر یک از اوزان عروضی را کشف و از یک وزن واحد برای بیان چند زمینه معنایی-عاطفی استفاده کند؟ این گشودگی اوزان هر چه بیشتر و با مهارت بالاتری صورت پذیرد، قدرت شاعر را در سطح موسیقی شعر بیشتر نشان می‌دهد. شاعران کاشفان قابلیت‌های بیان معنا در اوزان هستند. اجازه بدهید از همین منظر سه کدوزن اولیه نمودار را که دارای بالاترین بسامد است، بررسی کنیم. وزن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن از خانواده رمل است و تکرار هشت‌باره آن در کل بیت می‌تواند به یکنواختی کلام کمک کند. بالاترین بسامد اوزان در دیوان حافظ همین وزن است و دل‌مشغولی مداوم شهریار با دیوان حافظ در بالابودن بسامد این وزن در دیوان او بی تأثیر نبوده است، اما شهریار سعی کرده از قابلیت‌های بیان معنای این وزن حداکثر استفاده را بکند. مثلاً در غزل زیر از این وزن برای بیان زمینه معنایی - عاطفی حسرت استفاده کرده است:

کاروان آمد و دل‌خواه به همراهش نیست	با دل این قصه نگویم که به دلخواهش نیست
کاروان آمد و از یوسف من نیست خبر	این چه راهی ست که بیرون شدن از چاهش نیست

(همان: ۱۴۲/۱)

اما در غزل دیگری، با تغییر لحن از حسرت به اعتراض و شکوه، همین وزن در خدمت بیان زمینه عاطفی دیگری قرار می‌گیرد:

آخر از دست توشه را سر ره می‌گیرم	پیرهن چاک‌زنان دامن شه می‌گیرم
تیر آهی به کمان دارم و آخر روزی	انتقام دل از آن چشم سیه می‌گیرم

(همان: ۱۴۴/۱)

یا در غزل دیگری از همین وزن برای بیان تفاخر و ذکر خوشی‌ها استفاده می‌کند:

۱. حافظ یک‌صد و چهل و سه غزل در وزن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن، یک‌صد و بیست و هشت غزل در وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن فعلا، هشتاد و دو غزل در وزن مفعول فاعلاتن مفاعیلن فاعلن، سی و هشت غزل در وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن، سی غزل در وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن فعلا، بیست و شش غزل در وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن و بیست و سه غزل در وزن مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن سروده است. آمار مربوط به دیوان حافظ را از این صفحه مجازی برداشتم:

<https://lalazad.blogfa.com/post/834>

امشب از دولت می دفع ملالی کردیم این هم از عمر شبی بود که حالی کردیم
تیر از غمره ساقی سپر از جام شراب با کماندار فلک جنگ و جدالی کردیم
(همان: ۱۵۲/۱)

در غزل دیگری افق شادی وزن را گشوده تر کرده و طراوت و شادابی بیشتری را به خواننده منتقل می کند:
نوبهار است و صفائی دارد کوهساران به بر از سبزه قبائی دارد
دامن دشت که آویخته از سینه کوه افقی باز و فرح بخش فضائی دارد
(همان: ۱۵۶/۱)

بنابراین زمینه های معنایی-عاطفی متعددی در اوزان شعر فارسی تعبیه شده و این شاعر است که با کشف آن زمینه ها و نیز کشف ساختار نحوی متناظر با آن ها می تواند از وزن واحدی برای بیان چندین زمینه بهره ببرد.
به همین ترتیب، شهریار از کدوزن شماره هفت (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) در زمینه های معنایی متعدد استفاده کرده است. در برخی موارد برای بیان مضمون عاشقانه با حال و هوای رمانتیک و غمگنانه:

— در وصل هم به شوق تو ای گل در آتشم عاشق نمی شوی که بینی چه می کشم
(کلیات، ۱۳۳۶: ۸۰/۱)

— شمع فروخت چهره که پروانه تو بود عقلی درید پرده که دیوانه تو بود
(همان، ۸۱/۱)

و در موارد دیگر برای بیان مضامین شاد مناسبتی و تبریک سال و ماه نو و ذکر شادباش که نقطه مقابل زمینه قبلی است:
قمری ز بارگاه همایون پهلوی برداشت دوش نغمه ناقوس معنوی...
جان می دمد به کالبد کشتگان دی این باد نوبهار به انفاس عیسوی
(همان: ۸۹/۱)

گاهی هم با تغییر لحن از همین وزن برای بیان مضامین وعظ آمیز و اندرزی استفاده می کند:
ای گل به شکر آن که در این بوستان گلی خوشدار خاطری ز خزان دیده بلبللی
فردا که رهنمان دی از راه می رسند نه بلبللی به جای گذارند نه گلی
(همان: ۱۰۹/۱)

در غزل دیگری، وزن همین است اما برای بیان زمینه معنایی-عاطفی انقلابی و مطالبه گرانه:
بفکن ز آتشین رخت ای مه نقاب را تا از خجالت آب کنی آفتاب را...
ای خفته زیر پرچم زلف تو انقلاب برخیز و برفراز علم انقلاب را
(همان: ۱۲۰/۱)

و در غزل دیگری در همین وزن، مضمون شکوه و شکایت و اعتراض را بیان می کند:
تا کی چو باد سر بدوانی به وادیم ای کعبه مراد بین نامرادیم
(همان: ۱۲۳/۱)

گاهی هم با دستکاری در نحو معیار، همین وزن ظاهراً غمگین و سنگین را شاد و سر زنده می کند:

ای طلعت تو خنده به خورشید و ماه کن
 خال تو آتشی است دل آفتاب سوز

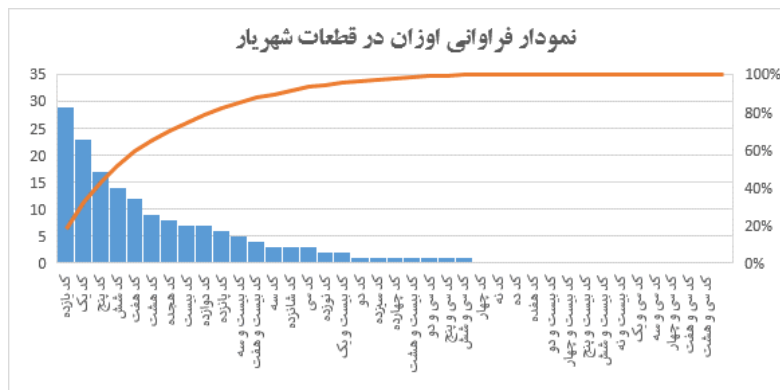
زلف تو روز روشن مردم سیاه کن
 خط تو سایه ای است سیه روی ماه کن

(همان: ۱۴۳/۱)

بنابراین، درست است که سیاق هر کدام از اوزان با برخی زمینه های عاطفی - معنایی تناسب بیشتری دارد اما هیچ وزنی ارتباط ذاتی با هیچ مضمونی ندارد و این شاعر است که با استفاده از تمهیدات نحوی، گزینش واژگان و تدوین خوشه های تصویری می تواند یک وزن را در چند زمینه عاطفی - معنایی مختلف و حتی متضاد به کار گیرد. وزن ها تابع قدرت زبان آوری و معنا سازی شاعران اند.

۶. تحلیل اوزان قطعات

شهریار از یک صد و پنجاه و نه قطعه ثبت شده در دیوان، در چهارده وزن هیچ قطعه ای نسروده و بیشترین بسامد (شصت درصد) به پنج کدوزن یازده، یک، پنج، شش و هفت، علی قدر مراتبهم، اختصاص یافته است. در مرتبه بعدی (بیست و پنج درصد) کدوزن های شماره هشت، هجده، دوازده، پانزده، بیست، بیست و سه و هفت قرار دارند. مرتبه سوم (یازده درصد) به کدوزن های دو، سه، سیزده، شانزده، نوزده، بیست و یک، بیست و هشت، سی و سی و دو تعلق دارد. فراوانی اوزان قطعات را در نمودار زیر ملاحظه کنید:



آیا میان بسامد کدوزن ها در غزلیات و قطعات نسبتی و تناسبی وجود دارد؟ از پنج کدوزن نخستین نمودار فوق، شماره یک و هفت در غزل ها نیز جزء پرکاربردها و شماره پنج از اوزان کم کاربرد و شماره یازده از اوزان بسیار کم کاربرد هستند. دو کدوزن بسیار کم کاربرد در غزل، در ژانر قطعه جزء بالاترین هاست. این وضعیت در گروه دوم اوزان که کاربرد متوسط در قطعات دارند، نیز دیده می شود. یعنی کدوزن شماره چهار، هشت، دوازده و شش در هر دو ژانر بسامد متوسط دارند اما کدوزن های هجده، بیست، بیست و سه و بیست و هفت در غزلیات دارای بسامد بسیار پایین و در قطعات بسامدشان متوسط است. یعنی گویا در ذهنیت شاعرانه شهریار، برخی اوزان با ژانر غزل تناسب بیشتری دارند و برخی با ژانر قطعه. کدوزن های چهار، سی و یک، سی و سه و سی و چهار در هیچ کدام از دو ژانر توجه شهریار را به خود جلب نکرده و این بدان معناست که شاعر اساساً ارتباطی با این ها برقرار نکرده است. اما آیا میان زمینه عاطفی - معنایی، ژانر و وزن ارتباط معناداری وجود دارد؟ یعنی می توان گفت شهریار برخی مضامین را در برخی اوزان خاص و در ژانر غزل گفته و برخی مضامین دیگر را در اوزان و در ژانری دیگر؟

ذهنیت عمومی این است که ژانر قطعه بیشتر مناسب زمینه های معنایی اندرزی و اخلاقی است. بالاترین بسامد در قطعات شهریار به کدوزن یازدهم (فاعلاتن مفاعلتن فعلن) اختصاص دارد که در غزلیات و قصاید او بسیار کم کاربرد است. بر این اساس، می توان آن را کدوزن ویژه قطعات شهریار به شمار آورد. اما شهریار از همین وزن در قطعه «خمار عشق» برای بیان حسب حال بهره

برده که از جهت عاطفی میان تموجات تغزلی و دغدغه‌های خیام‌گونه در رفت و آمد است. این قطعه از نمونه‌های خوب شعر شهریار است و خواننده متقاعد می‌شود که این وزن قابلیت زیادی برای بیان مضامین تلفیقی دارد:

تیغ هجران دو نیمه ساخت مرا	نیمه‌ای با تو نیمه‌ای با من
آن که با توسست نکته‌سنج و ظریف	و آن که با ماست کاهل و کودن
مستی عشق با تو رفت و کنون	منم و این خممار مردافکن
چه خماری که خود به خاک برد	حسرت جرعه خممار شکن

(همان: ۳۵۳/۱)

همچنین از این وزن در بیان حالات زندگی متعارف روزمره، همراه با چاشنی طنز، خوب استفاده کرده، آن هم در ژانر قطعه که عموماً آن را مناسب اندرزهای اخلاقی و جدی تلقی می‌کنیم:

وعده روز شنبه‌ام دادی	شنبه از جمعه محترم تر شد
جمعه شد بین ما و شنبه حجاب	لاجرم مستحق نشتر شد...
دم‌شماری کنیم تا شنبه	ساعت من چه کند و پنچر شد

(همان: ۳۵۴/۱)

تلفیق کدوزن یازده با ژانر قطعه و مضمون طنزی در کلام او خوش نشسته، چون سروده‌های دیگری را هم در دیوان می‌توان سراغ جست:

گل‌ه‌ای دارم از خدای خودم	کاین چه نقصی به خلقت است مرا
نعمتم تا به نقد هست به دست	کمتر احساس لذت است مرا
چون ز دستم بشد بیا و ببین	که چه اندوه و حسرت است مرا

(همان: ۳۶۳/۱)

همچنین در شعر «نردبان حیات» (همان: ۳۷۴/۱) و «بلای حس» (همان: ۳۸۴/۱) به کارکرد قدیمی‌تر ژانر قطعه، یعنی بیان حکمت شاعرانه، پرداخته و نشان می‌دهد که این وزن برای بیان چنین زمینه معنایی-عاطفی در چنین ژانری مناسب است. اگر باز هم همان مثلث ژانر، زمینه معنایی-عاطفی و وزن را اساس قرار دهیم، به دومین کدوزن پرکاربرد در قطعات می‌رسیم که مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلن است. شاعر در قطعه «سر مشق شاعر» از این وزن برای بیان مضمونی اندرزی بهره گرفته که رنگ و روی مقبولی دارد:

به چشم حیرت و سرگشتگی چو اختر و ماه	نظاره در فلک و سیر ماه و اختر کن
همه مظاهر و آیات شاهد ازل اند	در آگینه تماشای ماه منظر کن

(همان: ۳۵۵/۱)

خواننده اصلاً احساس نمی‌کند در حال خواندن شعری است با وزنی که پیشتر برای مضامین عاشقانه یا سیاسی-اجتماعی به کار رفته و گویا این وزن مناسب مضمون اندرزهای حکیمانه است. توانایی شاعر را در ایجاد تناسب میان وزن و مضمون وقتی بهتر متوجه می‌شویم که بدانیم در همین وزن و ژانر شعری ستایشی هم سروده و همچنان هماهنگی میان این دو حس می‌شود: یکی کتاب لغت دیدمش محامد فضل که فصل و باب تهجیش از الف تا یاست

بر این دوایر دنیای دون یکی نقطه‌ست که در تشعشع فیاض خود یکی دنیاست...

(همان: ۳۶۱/۱)

مقایسه این دو شعر، با دو زمینه عاطفی - معنایی متفاوت، در آغاز این ایده را به ذهن متبادر می‌کند که آن‌ها در دو وزن متفاوت سروده شده‌اند اما منشأ این احساس قدرت شاعر در انتخاب نحو مناسب برای هر کدام است. نحو می‌تواند صیغه وزن را تغییر دهد. در قطعه «بهشت گمشده» از همین وزن برای بیان نقدی اجتماعی - اخلاقی استفاده کرده‌است:

شبی ز شمع شبستان خویش پرسیدم	چه روی داده که لطفی به زندگانی نیست
شراب و شاهد و شب را نمانده شیرینی	شمیم عشق به شب بو و شمعدانی نیست
افق شکفته نمی‌گردد و شفق دیگر	به رنگ زنده شنگرف و زعفرانی نیست ...

(همان: ۳۶۴/۱)

در قطعه «بنفشه خاطرنواز» نیز همین رویداد زبانی دیده می‌شود. شاعر نحو، لحن و مدالیت شعر را متناسب با مضمون تغییر داده و اگر دقت نکنیم، اصلاً احساس نمی‌کنیم در حال خواندن شعری هستیم که با اشعار قبلی هم وزن است:

تو آن بلند نهالی که باغبان وجود	به سرو ناز نداده‌ست اعتدال تو را
تو آن دقیق خیالی که باد نافه‌گشای	گره به طره جوزا زند خیال تو را

(همان: ۳۶۵/۱)

در عین حال در همین وزن اندرزنامه هم سروده که باز شعری است در حال و هوایی کاملاً متفاوت:

مباز دل به قمار ای جوان که برد قمار	خسارتی است اگر نیک بنگری هنگفت
ز خار گل دمد این دیدی و نخواهی دید	که از قمار کسی را گل مراد شکفت
شب قمار کسان دیده‌ام به دولت طاق	سحر کشیده به رخ زد گهر به مژگان سفت

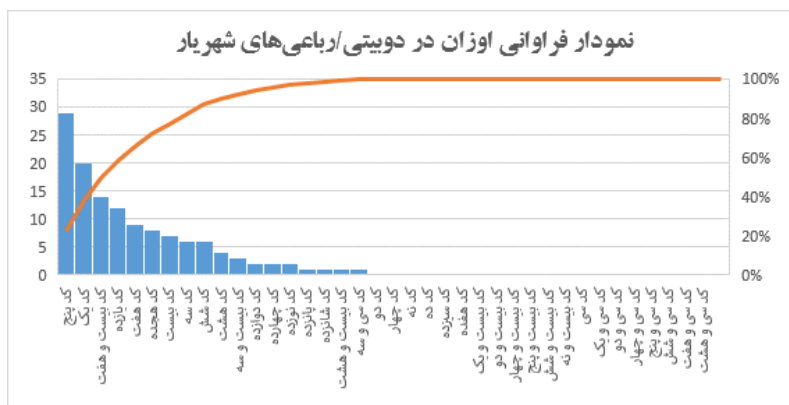
(همان، ۳۷۸/۱)

در نمودار فوق، مرتبه سوم به کدوزن شماره پنج (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) اختصاص دارد که در غزلیات او کاربرد متوسط دارد. این وزن در دیوان حافظ از وزن‌های پرکاربرد (رتبه پنج) است، ضمن اینکه نظامی گنجوی نیز قابلیت این وزن را در سرودن منظومه‌های عاشقانه اثبات و تثبیت کرده‌است. اکنون شهریار در ژانر قطعه آن را می‌آزماید. در شعر «مرغ پریده» (همان: ۳۵۲/۱) مضمون حسرت خوردن بر گذشته و زوال نعمت‌ها را در همین وزن بیان می‌کند، در شعر «شوخی» (همان: ۳۷۸/۱) طنز را وارد این وزن کرده و شعر «بادنجان بد آفت ندارد» (همان: ۳۸۳/۱) شروعی شبیه ساقی‌نامه‌ها دارد اما مضمونی اجتماعی را با این وزن بیان کرده‌است. بنابراین، اوزان در قطعات شهریار نیز در خدمت بیان مضامین متنوع قرار گرفته‌اند. وجه غالب غزلیات شهریار با وجه غالب قطعات او یکسان نیست اما اوزان شعری وقتی وارد قلمرو یک ژانر می‌شوند، به طرز غریبی انعطاف خود را برای بیان اندیشه‌ها و نمایش حالات و منویات شاعر نشان می‌دهند. شاعران بزرگ کاشف این انعطاف‌ها هستند.

۷. تحلیل اوزان دوبیتی / رباعی

تعداد دوبیتی / رباعیات شهریار زیاد نیست اما نمی‌توان این بخش از شخصیت شاعری او را نادیده گرفت. حذف لایه‌های شخصیتی شاعران و تمرکز بر وجه غالب آنان بخش‌هایی از توانایی‌های آن‌ها را به حاشیه می‌برد. کدوزن شماره پنج (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) که بالاترین بسامد را در این خانواده ژانری به خود اختصاص داده، به طور سنتی وزن دو بیت قلمداد می‌شود و

توجه به این نکته که دومین رتبه با اختلاف اندک کدوزن شماره یک (مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعلاتن) است، ما را متقاعد می‌کند که ذهن وزن‌پرداز از نحوایسته در حصار ذهنیت‌های موجود محدود بماند و حدود پانزده درصد از دوبیتی/رباعی‌ها را در وزنی سروده که سنتاً نه به دوبیتی منسوب است و نه به رباعی. از قضا نزدیک‌ترین کدوزن موسوم به وزن رباعی (لا حول و لا قوة الا بالله) در نمودار ما کدوزن شماره بیست و هشت است که جزء اوزان کم‌کاربرد در دیوان شهریار است. از سه ستون پرکاربرد نمودار، دو ستون در خانواده وزنی هزج و یک ستون (دوم) در خانواده وزنی معحث قرار می‌گیرند. ستون‌هایی که کاربرد متوسط اوزان را نشان می‌دهند نیز در خانواده وزنی رمل، خفیف و مقارب قرار می‌گیرند. این نشان می‌دهد که شهریار در این خانواده ژانری از اوزان پرکاربرد و میانه‌کاربرد بهره گرفته و نحوایسته دوبیتی و رباعی‌هایش را در چارچوب ذهنیت سنتی زندانی کند. او به اوزان فرصت داده تا قابلیت‌های خودشان را در قلمرو رباعی/دوبیتی‌ها هم نشان دهند. از سی و هشت کدوزن، شهریار در شانزده وزن دوبیتی/رباعی نسروده و بیشترین تمرکزش بر چهار کدوزن یک، پنج، یازده، هجده و بیست و هفت (هفتاد و پنج درصد) است. تنوع وزنی در این خانواده ژانری کمتر از غزلیات و قطعات است اما اگر سنت ادبی را پیش چشم داشته باشیم که غالباً رباعی و دوبیتی را در قالب دو وزن می‌شناسد و می‌شناساند، سرودن در هجده وزن، به معنای عبور او از ساختارها و کلیشه‌های سنتی است:

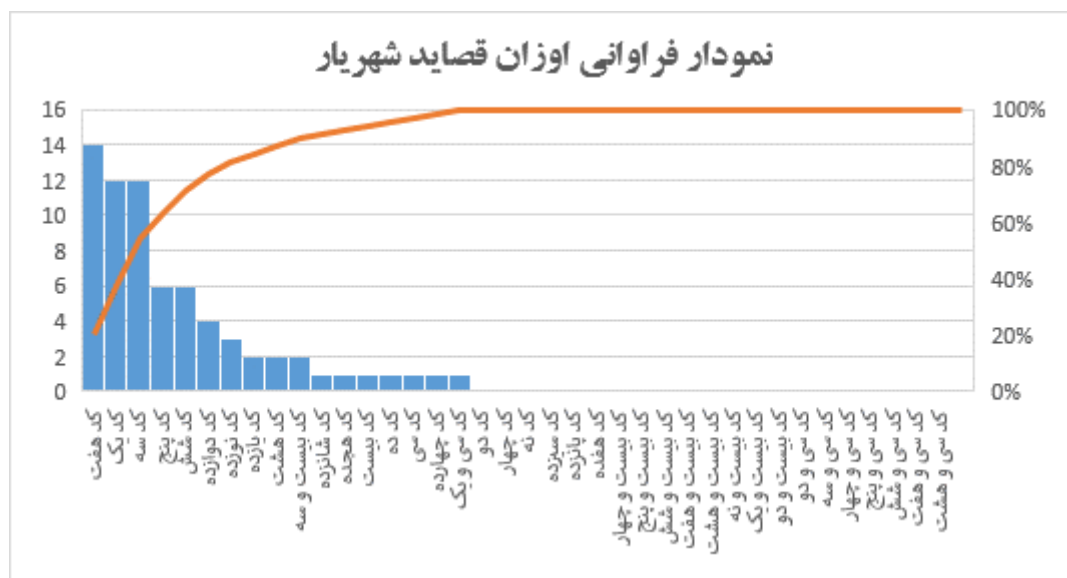


شهریار از این دوایر وزنی برای بیان مضمون‌های متنوع استفاده کرده‌است. مثلاً اندرزهای اخلاقی را در کدوژن‌های شماره یک، سه، پنج، هفت، هشت، یازده، هجده و بیست سروده و توصیه‌های اجتماعی را در کدوژن‌های شماره پنج، هشت، شانزده و بیست و هشت؛ حکمت‌های شعری را در کدوژن‌های شماره یک، هشت، یازده، نوزده و بیست و مضامین خیامی مثل دم غنیمت‌شماری و خوشباشی و حسرت بر گذر عمر را در کدوژن‌های سه، یازده، پانزده، بیست و هفت، بیست و هشت و بیست و نه. مضامین دیگری مثل یاد جوانی و اندوه پیری را در کدوژن هجده و مضامین عاشقانه را در کدوژن‌های هفت، هشت و بیست و هشت سروده، مضامین دینی و عرفانی را در کدوژن‌های هشت، یازده و بیست و هشت و حتی از کدوژن‌های هشت و هجده برای مناجات استفاده کرده‌است. مضامین دیگری مثلاً رثا (کدوژن شماره بیست و هشت)، حسب حال (کدوژن سه)، طنز (کدوژن یازده و بیست و

هشت)، مضامین اجتماعی (کدوزن هشت، یازده و شانزده)، مضامین عامیانه (کدوزن یازده)، شکوه از روزگار (کدوزن پنج)، غم غربت (کدوزن پنج) و مضامین مناسبتی نیز در دوبیتی/رباعی ها و در قالب وزن های مختلف مجال بروز یافته اند اما زمینه غالب این دوبیتی/رباعی های شهریار را حکمت های شعری و اندرزهای اخلاقی تشکیل می دهد. شهریار مخالف انحصار اوزان رباعی و دوبیتی در یکی دو وزن مشهور و معروف است.

۸. تحلیل اوزان قصاید

شهرت شهریار به قصیده سرایی نیست اما در دیوان او هفتاد قصیده در هفده وزن ثبت شده است. با محاسبه اینکه در بیست و یک وزن دیگر هیچ قصیده ای نسروده، در حدود پنجاه درصد کل اوزان قصیده سروده که رقم قابل توجهی است. این نسبت در غزلیات هشتاد و دو درصد، قطعات شصت و چهار درصد، دوبیتی/رباعی ها پنجاه و دو درصد است. در مورد سه وزن پر بسامد در هر یک از ژانرها، شباهتی بین آن ها وجود ندارد. در غزلیات کدوزن های ششم، هفتم و اول، در قطعات کدوزن های یازدهم، اول و پنجم، در دوبیتی/رباعی ها کدوزن های پنجم، اول و بیست و هفتم و در قصاید کدوزن های هفتم، اول و سوم به ترتیب بالاترین بسامدها را داشته اند، گویا هر ژانر اقتضائات خاص خودش را دارد و دست کم در دیوان شهریار بین ژانر و وزن نسبتی و رابطه ای هست. تنها کدوزنی که در همه ژانرها جزء سه رتبه برتر است، کدوزن شماره یک است. کدوزن شماره پنج و کدوزن شماره هفت هم هرکدام در دو ژانر جزء اوزان بسیار پرکاربرد هستند. بدین ترتیب می توان نتیجه گرفت در برخی از ژانرها برخی اوزان، بسته به اقتضائات ژانریک، در شمار سه رتبه نخست قرار می گیرند. ژانرها سوای مضمون هایی که بدان می پردازند، هرکدام به اوزان خاصی تمایل بیشتری نشان می دهند. زمینه های معنایی - عاطفی، ژانر و وزن سه متغیری هستند که با یک دیگر ارتباطات نانوشته و نامتعینی دارند. ما نمی توانیم این ارتباطات را کشف کنیم یا توضیح دهیم اما می توانیم حضور آن ها را رصد کنیم. نمودار زیر فراوانی اوزان را در قصاید شهریار نشان می دهد:



شاید اگر همین کدوزن ها را در اختیار شاعر قصیده پردازی مثل فرخی سیستانی قرار می دادیم، قصایدی در همه یا بسیاری از آن ها می سرود اما شاعر غزل سرایی مثل شهریار در نزدیک به نیمی از کل کدوزن ها قصیده نسروده است. کدوزن شماره هفت (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) که بالاترین بسامد را در قصاید به خود اختصاص داده، در غزلیات رتبه دوم را دارد و در دیوان

حافظ رتبه سوم را. از طرفی بیست درصد قصاید شهریار در همین وزن سروده شده‌اند. آیا می‌توان نتیجه گرفت این قصاید هم در واقع غزلیاتی طولانی هستند که به حکم ضرورت در شمار قصاید درآمده‌اند؟ بررسی زمینه‌های معنایی - عاطفی این مطلب را روشن می‌کند. شهریار در این وزن قصاید توحیدی سروده که طبعاً ارتباط مستقیمی با مضامین غزلی و تغزلی ندارد:

— ای بر سریر ملک ازل تا ابد خدا وصف تواز کجا و بیان من از کجا

(همان: ۲۷۲/۱)

برخی دیگر از قصاید در این وزن، مضمون مناسبی دارند که با مقدمه زیبای توصیف طبیعت شروع می‌شوند و یادآور قصاید قرون چهارم و پنجم هستند:

سروی نقاب سبز چمن را فراکشید بر چهر باغ چون خط سبز بتان دمید

(همان: ۲۹۰/۱)

گاهی هم نامه‌های منظومی هستند که کسوت قصیده بر تن کرده‌اند، مانند این قصیده که ظاهراً خطاب به هوشنگ ابتهاج سروده شده‌است:

بعد از «صبا» به مهر تو افتاده کار من ای «سایه» خموش فراموش‌کار من

(همان: ۲۹۵/۱)

قصایدی هم هست که در واقع در شمار زیرگونه قصاید مرثیه‌ای قرار می‌گیرند، مثل قصیده اثرگذاری که شهریار برای «شادروان امیر شوکت‌الملک علم» سروده‌است:

امسال بیرجند ندارد بهار امیر مرغان به غیر گریه ندارند کار امیر

(همان: ۳۰۰/۱)

قصیده «در ماتم پدر» نیز در همین وزن و همین مضمون است.

شهریار از همین وزن حتی برای سرودن شعری به زبان عامیانه و با مایه طنز نیز بهره برده‌است:

با خلق می‌خوری می و با ما تلو تلو قربان هر چه بچه خوب سرش بشو

(همان: ۳۰۳/۱)

در قصیده‌ای با عنوان و ردیف «آینه» هم نوعی حکمت شعری را در قالب این وزن به زیور طبع آراسته‌است:

افتد اگر ز روی تو عکسی در آینه آتش به جان آینه افتد هر آینه

(همان: ۳۱۰/۱)

سطح هنری قصیده فوق به خوبی نشان‌دهنده توانایی شهریار در سرودن قصیده است. در قصیده دیگری در همین وزن، احتمالاً با تأسی به ملک الشعرای بهار، به سراغ منویات ملی‌گرایانه با تمرکز بر ایران باستان رفته و قصیده را در خدمت مفاخرات ملی‌گرایانه قرار داده‌است و در قصیده دیگری از همین وزن برای بیان اندیشه‌های اجتماعی استفاده کرده‌است:

دستی به اتحاد برآید ز عدل و داد با دست اتحاد توان داد عدل داد

(همان: ۲۰۱/۲)

بنابراین، نمی‌توان گفت این‌گونه قصاید در واقع غزلیات طولانی هستند. گو اینکه برخی از این قصاید را می‌توان غزلیاتی بسط‌یافته به شمار آورد که ویژگی‌های ساختاری قصاید در آن‌ها مشاهده نمی‌شود:

— دست طمع کشیده‌ام از خوان زندگی برچیده باد سفره احسان زندگی

(همان: ۲۸۵/۱)

در مجموع، تجميع مضامینی که شهریار در کدوزن شماره هفت در غزلیات و قصاید سروده این نکته را آشکارتر می‌کند که اوزان شعر فارسی قابلیت‌های متعدد و متنوعی در معناپردازی دارند و برقراری رابطه انحصاری میان یک کدوزن با یک زمینه معنایی-عاطفی یا یک ژانر خاص خطای تحلیلی و شناختی است.

مشابه همین وضعیت را در ستون دوم که نماینده وزن مفاعلهن فعلاطن مفاعلهن فعلن است، مشاهده می‌کنیم. این وزن هم در غزل‌ها بسامد بسیار بالایی دارد و در دیوان حافظ هم دومین وزن پرکاربرد است. شهریار در قصیده نسبتاً کوتاه «جهان من» مقدمه‌ای تغزلی سروده و شعر را خطاب به معشوقی یا دوستی ادامه می‌دهد. زمینه عاطفی این قصیده میان بیان غیرارجاعی غزل و بیان ارجاعی قصیده نوسان دارد و از این جهت می‌توان آن را قصیده/غزل نامید:

جهان به جان تو جان من و جهان منی من از جهان به تو دل بسته‌ام که جان منی...
تفضلی چو تو شاهانه مرا شاید که شهریارم و تو گنج شایگان منی

(همان: ۲۷۳/۱)

اما در قصیده «سه‌تار عبادی» در همین وزن بیان روایی را برگزیده که با ساختار قصاید سنتی تناسب زیادی دارد و نیز توصیف محفلی واقعی است که باز با رتوریک قصیده سازگار است. روح تغزلی قصیده پیشین اینجا بسیار کم‌رنگ شده و همان وزن در خدمت بیان مضمون دیگری قرار گرفته است:

شب گذشته ما بامداد شادی بود ز شامگاه به لبخند بامدادی بود...
شبی که محفل ما «کوکب» و «ثریا» داشت فلک نه آن فلک بخلی و عنادی بود
«قباد» آمد و دیدار تازه کرد و برفت قباد نیز به کر و فر قبادی بود

(همان: ۲۸۹/۱)

در قصیده «دل یکی، دلبر یکی» شاعر از همین وزن برای سرودن قصیده‌ای بهره برده که کاملاً حال و هوای واسوختی دارد. گرچه ساختار این قصیده از الگوی متعارف این ژانر فاصله گرفته و بیشتر به غزلی واسوختی شباهت دارد که تعداد ابیانش بیشتر از حد معمول است، اما درعین حال نشان می‌دهد که این وزن برای بیان مضمونی واسوختی نیز قابلیت دارد:

دگر به کار توام قدرت مداخله نیست که با نبرد توأم زهره مقابله نیست...
اگر موافق مایی بیا وگرنه برو که بیش از این دگرم حال صبر و حوصله نیست...
چو دام زلف تو بگسست دام دیگر هست به گردن دل دیوانه قحط سلسله نیست

(همان: ۲۹۹/۱)

«مسافرت شاعرانه» یکی از زیباترین و درعین حال طولانی‌ترین (یک‌صد و دوازده بیت) قصاید شهریار است. این قصیده درعین حال فلسفی‌ترین شعر او نیز است. شهریار شاعر فلسفه‌ورزی نیست اما گویا یک‌باره الهه شعر به تمامی فلسفی بر او ظاهر شده و او هم در نمایش چهره او حق مطلب را چنان‌که شاید بویاید، ادا کرده است. اسطوره‌گرایی و خیام‌اندیشی و احساسات عاشقانه در کلیتی درهم‌بافته در این قصیده ظهور کرده‌اند و وزنی که توانسته این مجموعه متنوع را وحدت و یک‌پارچگی بخشد، مفاعلهن فعلاطن مفاعلهن فعلن است؛ وزنی که شهریار بسیار بدان خوگر بوده است. شاید اگر می‌خواست نتیجه این فلسفه‌ورزی را در وزن دیگری بسراید که ذهن و زبانش بدان کمتر خوگر بود، شعر چنین هنری و اثرگذار از کار در نمی‌آمد. شهریار در این شعر افق خیامیت

را به شکلی هنری وارد جهان قصیده معاصر کرده است. حتی در قصاید ملک الشعرای بهار نیز نمی توان چنین طرح منسجمی را سراغ جست. این قصیده شهریار در وزنی که بدان بسیار علاقه مند بوده با بهترین قصیده های بزرگ ترین قصیده سرای معاصر یعنی بهار پهلوی می زند. ارتباط ویژه شهریار با این کدوزن و مهارت فراوان او در استفاده از تمامی امکانات این وزن، در موفقیت این قصیده تأثیر زیادی داشته است.

شهریار از کدوزن شماره یک در قصیده «اتحاد البسه» هم استفاده کرده تا این بار مضمونی اجتماعی مربوط به عصر جدید را بسراید و باید بگویم کدوزن مذکور در این مورد نیز کارایی خود را نشان می دهد. این قصیده یادآور قصیده سرایان دوره مشروطه است که سعی می کردند از امکانات ژانری کهن برای بیان مضمونی نو استفاده کنند. همچنین از همین کدوزن در بیان شعری آیینی در رثای شهدای کربلا استفاده کرده تا نشان دهد چطور می توان از وزنی واحد در زمینه های معنایی-عاطفی متنوع بهره برد:

محرم آمد و آفاق مات و محزون شد	غبار محنت این خاکدان به گردون شد
به جامه های سیه کودکان کو دیدم	دل به یاد اسیران کربلا خون شد

(همان: ۱۷۳/۲)

مطابق نمودار، سومین وزن پرکاربرد در قصاید فاعلاتن فاعلاتن فاعلن است. این وزن در غزلیات شهریار رتبه ششم با تعداد کم و در غزلیات حافظ رتبه چهارم را به خود اختصاص داده است. عموماً تصور می شود این وزن مناسب مثنوی های تعلیمی طولانی است اما استفاده از این وزن در مثنوی ها، توجه شهریار را جلب نکرده است. برخی قصایدی که شهریار در این وزن سروده، درواقع منطق بیانی مثنوی را دارند و انگار فقط نظام قافیه است که آن ها را در راسته قصاید قرار داده است. مثلاً شعر «سرود ایستگاه»، قصیده ای مناسبی است که منطق روایی آن با مثنوی سازگارتر است تا قصیده:

سوم اسفند خود جشن درفش کاویان	جشن دوم نیز شد در مرز و بوم بابکان
-------------------------------	------------------------------------

(همان: ۲۷۴/۱)

یا استفاده از این وزن در قصیده ای که آن را در جواب یکی از دوستانی گفته که او را به اروپا دعوت کرده (همان: ۲۷۹/۱)، چندان وجهی ندارد. گو اینکه خود شعر هم از منطق ساختاری و روایی ژانر قصیده فاصله گرفته است. قصیده «کوی بهجت آباد» (همان: ۲۸۰/۱) نیز بیشتر غزلی طولانی است تا قصیده و این وزن برای بیان همین مضمون در قالب غزل بهتر به نظر می رسد تا قصیده اما در قصیده «به یاد مرحوم ملک الشعرای بهار» قالب، وزن و مضمون هم گرایی خوبی یافته اند و می توان گفت وزن کارکردی طبیعی یافته است:

موی سر تا شعله زد روزم برفت و آفتاب	در غروب عمر من اعلام شب بود این شهاب
نیم رنگ ماه را ماند بیاض موی سر	کو نمی تابد مگر بعد از غروب آفتاب ...
ای ملک یاد از تو ای سلطان اقلیم هنر	ای دماوند از تو یک کانون عشق و التهاب ...

(همان: ۲۸۱/۱)

این قصیده نشان می دهد که کدوزن شماره سه در قصیده هم می تواند خوش بدرخشد. همچنین در قصیده «در بارگاه سعدی»، که واگویه های عاطفی شهریار در برابر عظمت مقام سعدی است، توانسته میان بُعد عاطفی و بُعد ستایش توازنی برقرار کند و شعر را به منطق روایی قصیده نزدیک کند. وزن مورد بحث در این مضمون نیز کارایی مناسبی دارد:

سعدیا از باب عشقت در گلستان آمدم	بوستان دیده چون بلبل به دستان آمدم ...
اوستادا گر شفیع دوستان خواهی شدن	دردمندانیم و با امید درمان آمدم ...

(همان: ۲۸۷/۱)

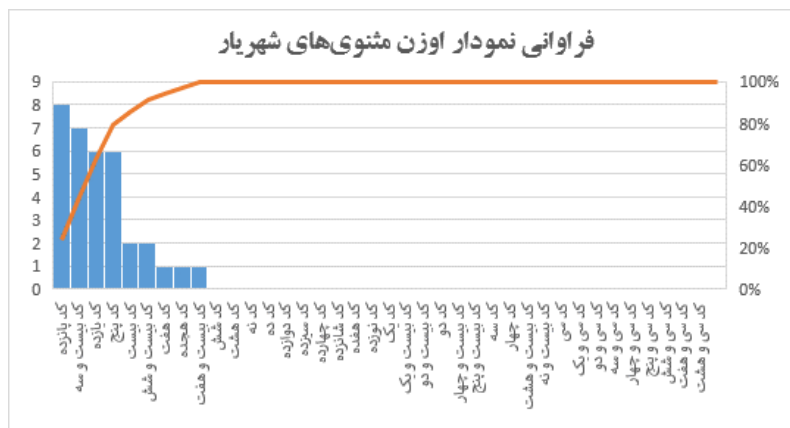
قصیده «قاضی و پوستین» (همان: ۳۱۴/۱) نیز آمیزه‌ای است از مدح و نقد اجتماعی و ارایه آن در وزن مورد بحث، قابلیت دیگری از آن را آشکار می‌کند. قصیده «خانه احسان» ستایشی است در حق صاحب منصبی و شاعر توانسته میان مضمون، ژانر و وزن تناسبی ایجاد کند که خواننده متقاعد شود در این وزن می‌توان شعر ستایشی هم سرود. همین قدرت و مهارت را در قصیده انگیزشی «به پیشگاه آذربایجان عزیزم» می‌توان مشاهده کرد. این قصیده ثابت می‌کند کدوزن شماره سه برای چنین مضامینی هم مناسب است:

ای بلاگردان ایران سینه زخمی به پیش تیر باران بلا باز از تو می‌جوید نشان
آن مباد ای کشتی طالع به طوفان باخته کت همای عشق و آزادی نیبم بادبان

با اینکه شهریار را قصیده‌سرا نمی‌شناسیم و نیز با وجود اینکه تعداد قصاید او زیاد نیست (هفتاد قصیده) اما همین مقدار نشان می‌دهد که شهریار در سرودن قصیده نیز دستی توانا دارد و از قدرت وزن‌ورزی خویش برای پردازش معانی و مضامین متنوع به خوبی استفاده کرده‌است. وزن‌ها در قصاید شهریار در خدمت زمینه عاطفی و اندیشه شعری او قرار گرفته‌اند و او در اکثر موارد از پس ایجاد تناسب میان وزن، ژانر و زمینه عاطفی - معنایی برآمده‌است.

۹. تحلیل اوزان مثنوی‌ها

شهریار مثنوی‌هایی هم سروده که اگر چه عناوین آن‌ها اندک است اما تعداد ابیات آن‌ها کم نیست. گویا برخی مضمون‌ها در قالب مثنوی خوشتر می‌نشیند و برای همین شاعر که به اذعان خودش غزل‌سراست، عندالضروره دست به دامن مثنوی هم می‌شود. یکی از مهارت‌های شاعر تشخیص همین نکته است که برای بیان چه مضمونی به سراغ چه ژانری و چه قالبی برود. از این روی، برای مثنوی‌های شهریار هم باید در حد خودش اعتباری قائل شد. به نمودار زیر توجه کنید:



شهریار در ۹ وزن، مثنوی سروده که بالاترین بسامد از آن کدوزن پانزده (فاعلاتن مفاعله فاعله) است. این کد در هیچ‌کدام از ژانرها بسامد بالایی ندارد. در نمودار کلی، غزلیات، دوبیتی/رباعی‌ها در شمار اوزان بسیار کم‌کاربرد، در قطعات جزء اوزانی با بسامد کم است و هیچ قصیده‌ای هم در این وزن در دیوان او نیافتیم. درست است که تعداد ژانرها در دیوان شهریار برابر نیست و من هم به این نکته توجه دارم اما در این هم نمی‌توان تردید کرد که وزنی که در دیگر ژانرها رتبه بسیار پایینی دارد، یک‌باره در مثنوی رتبه نخست را کسب می‌کند. وضعیت کدوزن دوم (فاعلاتن فاعلاتن فاعله) نیز همین‌طور است. این وزن در نمودار کلی، در قطعات، قصاید و دوبیتی/رباعی کم‌کاربرد و در غزلیات بسیار کم‌کاربرد است. گویا در جهان شاعرانه شهریار این اوزان برای سرودن

مثنوی‌ها مناسب‌تر بوده یا دست‌کم قدرت شاعری او چنین بوده‌است. مثنوی‌های شهریار وزنی درحاشیه‌مانده را به مرکز کشانده و نشان می‌دهد که چندپارگی هویت شاعران را باید به رسمیت شناخت. شهریار شاعر همه ژانرها و قالب‌های دیوانش است نه شاعر فقط غزلیاتش.

۱۰. نتیجه‌گیری

اگرچه شهریار بیشتر به غزل‌سرایی مشهور است اما دیوان او مشتمل است بر ژانرهای دیگری نیز که هرکدام بخشی از هویت شاعری او را معرفی می‌کنند. شایسته نیست که ابعاد وجودی شاعران را به یکی از آن‌ها تقلیل دهیم. وزن به‌عنوان یکی از عناصر اصلی شعر، قابلیت بیان مضامین متعدد و متنوع را دارد و انحصار یک وزن برای یک ژانر (مثلاً مقارب برای حماسه) یا مضمون نادرست است. شهریار نشان داده که چطور می‌توان از اوزان مختلف در ژانرهای مختلف و برای بیان مضامین متعدد و متنوع بهره گرفت. قدرت او هم در انکشاف و اکتشاف قابلیت‌های معناپردازی اوزان و هم در فعلیت بخشیدن به آن قابلیت‌ها چنان و چندان است که بتوان او را یکی از شاعران شاخص در این زمینه به شمار آورد. توانایی خاص او در ژانر غزل است اما در ژانرهای قصیده، قطعه، رباعی/دوبیتی و مثنوی نیز طبع آزمایی کرده و تا آنجا که به وزن شعر مربوط می‌شود عمدتاً موفق بوده‌است. او با خروج از کلیشه‌های رایج در مورد ژانرها، سعی می‌کند نشان دهد که هر ژانری و هر وزنی قابلیت‌هایی برای بیان زمینه‌های معنایی-عاطفی متعدد و متنوع دارد که کار شاعر کشف آن‌هاست. شاعران بزرگ کاشفان قابلیت‌های بیانی اوزان عروضی هستند.

منابع

- ابهری، مهناز. (۱۳۹۹). «بررسی حدود نوگرایی شعر شهریار» در مطالعات شهریارپژوهی، ش ۲۵، صص ۳۴۵-۳۵۴.
- بیگدلی، غلامحسین. (۱۳۴۵)، «ویژگی‌های هنری شهریار» در مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، ش ۷۹، صص ۳۱۹-۳۳۳.
- زرقانی، سید مهدی. (۱۳۹۱)، بوطیقای کلاسیک، تهران: سخن.
- زرقانی، سید مهدی. (۱۳۹۰)، تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی، تهران: سخن.
- سپنتا، ساسان. (۱۳۷۱)، «سوزی نداشت شعر دل‌انگیز شهریار اگر...» در ادبستان فرهنگ و هنر، ش ۳۸، صص ۲۷-۳۲.
- سپهری، رقیه. (۱۳۹۷)، «موسیقی و جایگاه آن در شعر شهریار» در مطالعات شهریارپژوهی، ش ۱۹، صص ۱۱۴-۱۲۹.
- شهریار، محمدحسین. (۱۳۳۵)، کلیات دیوان شهریار، تهران: زرین، نگاه.
- صدری‌نیا، باقر. (۱۳۸۲)، «جلوه‌های رمانتیسیم در شعر شهریار» در نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، ش ۱۸۸، صص ۱۳۴-۱۵۶.
- طائفی، شیرزاد و طاهری رفیق، محسن. (۱۴۰۰)، «نگرشی مقایسه‌ای به غزلیات حافظ و شهریار» در شهریارپژوهی، ش ۲۸، صص ۳۶۵-۳۸۶.
- غیبی، سید محمودرضا و بامدادی، بهروز. (۱۴۰۰)، «بررسی سبک‌شناختی اشعار فارسی شهریار» در شهریارپژوهی، ش ۳۲، صص ۸۳-۱۱۲.
- کوپال، عطاءالله. (۱۳۹۲)، «زیبایی‌شناسی غزل‌های استاد شهریار در بررسی نقش ردیف» در زیبایی‌شناسی ادبی، ش ۱۷، صص ۱-۳۰.
- گلی، احمد و زینال‌زاده، احمد. (۱۳۹۹)، «شهریار و موسیقی» در شهریارپژوهی، ش ۲۵، صص ۲۰۳-۲۲۶.
- میزبان، جواد. (۱۳۷۷)، «بررسی اوزان در اشعار شهریار» در دیدار آشنا (مجموعه مقالات مجمع جهانی بزرگداشت نودمین سال تولد استاد شهریار)، بی‌جا: دبیرخانه مجمع جهانی بزرگداشت.
- ندیمی، بهروز و دیگران. (۱۴۰۱)، «بازتاب موسیقی در شعر شهریار و ابتهاج» در سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، ش ۸۰، صص ۴۱-۶۰.
- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۹)، فرهنگ اوزان شعر فارسی، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

References:

- Abhari, Mahnāz. (2020) "Barrasiye hodud-e now-garāyiye še'r-e Šahriyār" (An Examination of the Limits of Modernism in Shahriyar's Poetry). *Šahriyār-pežuhi*. no. 25. pp. 345-354.
- Zarqāni, Seyed Mehdi (2012) *Butiqāye Kelāsik (Classical Poetics)*. Tehran: Soxan Publications.
- Sepantā, Sāsān (1992) "Suzi nadāšt še'r-e delangiz-e Šahriyār agar ..." (Shahriyar's Delightful Poems Would Have Lost Their Warmth If...) *Adabestān-e Farhang va Honar*. no. 38, pp. 27-32.
- Sepehri, Roqayye (2018) "Musiqi va jāygāh-e ān dar še'r-e Šahriyār" (Music and Its Position in Shahriyar's Poetry). *Šahriyār-pežuhi*., no. 19, pp. 114-129.
- Šahriyār, Mohammad-Hoseyn (1956) *Kolliyyāt-e divān-e Šahriyār (Collected Poems of Shahriyar)*. Tehran: Zarrin, Negāh.
- Tā'efi, Širzad & Mohsen Tāheri Rafiq (2021) "Negarš-i moqāyese'i be qazaliyyāt-e Hāfez va Šahriyār" (A Comparative Outlook on the Ghazals of Hafez and Shahriyar) *Šahriyār-pežuhi*. no. 28. pp. 365-386.
- Qeybi, Seyed Mahmud-Rezā & Behruz Bāmdād (2021) "Barrasiye sabk-šenāxtiye aš'ār-e fārsiye Šahriyār" (A Stylistic Study of Shahriyar's Persian Poems). *Šahriyār-pežuhi*. no. 32, pp. 83-112.
- Kupāl, Atā'ollāh. (2013) "Zibāyi-šenāsiye qazal-hāye ostād Šahriyār dar barraseiye naqš-e radif" (Aesthetic Aspects of Shahriyar's Ghazals: The Role of Radif) *Zibāyi-šenāsiye Adabi*. no. 17. pp. 1-30.
- Goli, Ahmad & Ahmad Zeynāl-zāde (2020) "Šahriyār va musiqi" (Shahriyar and Music). *Šahriyār-pežuhi*. no. 25, pp. 203-226.
- Nadimi, Behruz et al. (2022) "Bāztāb-e musiqi dar še'r-e Šahriyār va Ebtahāj" (The Reflection of Music in the Poetry of Shahriyar and Ebtahaj) *Sabk-šenāsiye Nazm va Nasr-e Fārsi*. no. 80. pp. 41-60.
- Vahidiyān Kāmyār, Taqi (2010) *Farhang-e owzān-e še'r-e fārsi (A Dictionary of Persian Poetic Meters)*. Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad Press.



Changal: A Ritual Sweet in the Observances of the Ninth of Rabi' al-Awwal

Hamidreza Azimi 

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: azimi_hamidreza@ut.ac.ir

DOI: [10.22034/perlit.2026.70838.3910](https://doi.org/10.22034/perlit.2026.70838.3910)

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 19 February 2025

Received in revised form: 01 May 2026

Accepted: 10 May 2026

Published online: 14 July 2026

Keywords:

Ninth of Rabi' al-Awwal;
Naṣrat 'Alavī Rāzī; popular
culture; ritual practices;
Changal.

ABSTRACT

The earliest known reflection of the rituals associated with the ninth of Rabi' al-Awwal in Persian poetry appears in verses from a qaṣīda composed by Naṣrat b. Muḥammad 'Alavī Rāzī, a Twelver Shi'i poet of the eighth century AH. In addition to referring to Shi'i hadith and narrative traditions concerning this occasion, these verses also reflect certain popular beliefs and customs associated with the day. Among the notable elements mentioned in the poem are the use of masks as an indication of ritual performances and Changāl, a ritual confection associated with the observance of the ninth of Rabi' al-Awwal. Employing a descriptive-analytical approach and drawing upon lexical evidence, literary sources, and folklore reports, this study examines the nature and ritual function of Changāl and seeks to reconstruct its ingredients, method of preparation, and place within the rituals of the occasion. The findings indicate that Changāl had been recognized as a ritual food associated with these observances since at least the early eighth century AH and that this tradition continued until the late Safavid period. These findings shed further light on the cultural and ritual history of the ninth of Rabi' al-Awwal and contribute to a better understanding of the role of Changāl within its observances. In this respect, Naṣrat 'Alavī Rāzī's qaṣīda constitutes one of the few extant sources for the study of the rituals of the ninth of Rabi' al-Awwal and for reconstructing certain cultural aspects of this occasion during the pre-Safavid and Safavid periods.

Cite this article: Sadeqi, Sh., Ekhteyari, Z., Yahaqi, M.J. (2026). Changal: A Ritual Sweet in the Observances of the Ninth of Rabi' al-Awwal. *Persian Language and Literature*, 79 (253), 180-194

<http://doi.org/10.22034/perlit.2026.70838.3910>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

This study examines the ritual confection known as Changāl as documented in connection with the ninth of Rabī‘ al-Awwal in early Persian literary and lexicographical sources. The point of departure is a qasida by Naṣrat b. Muḥammad al-‘Alawī al-Rāzī (fl. 729/1329), which constitutes the earliest extant poetic reference to the commemorative practices associated with this date in Persian literature. The poem not only reflects Shi‘i narrative and ḥadīth traditions but also preserves valuable evidence of popular customs, including the preparation of a ritual sweet explicitly linked to the occasion.

Methodology

By situating this poetic evidence within broader textual, lexicographical, and folkloric materials, the article reconstructs the culinary, symbolic, and ritual dimensions of Changāl and traces its continuity from the early eighth century AH to the late Safavid period.

Discussion

The ninth of Rabī‘ al-Awwal occupies a distinctive place in Shi‘i devotional culture and has been represented in historical and religious sources as a day marked by celebration, festivity, and communal joy. Persian literary tradition likewise records its observance in both popular verse and formal poetry. However, the qasida of Naṣrat al-Rāzī stands out as a rare pre-Safavid testimony to the ritual culture surrounding this date. In a significant hemistich—“Prepare the instrument of Changāl on the ninth of Rabī’”—the poet presents the confection not as an ordinary food but as an integral component of the ceremonial apparatus of the day. This reference suggests that by 729/1329, at least in Rayy, the preparation of Changāl formed part of established ritual practice.

The study first clarifies the lexical and culinary identity of Changāl. Drawing on medieval dictionaries and culinary texts, it demonstrates that Changāl was a sweet, fatty preparation composed primarily of bread, animal fat (often sheep’s tail fat), and a sweetening agent such as dates, honey, grape syrup, or sugar. The name itself derives from the method of preparation: the ingredients were kneaded, pressed, and mixed by hand. Lexicographical sources record variant forms (e.g., Changāl-khvast, Changāl-khush, Dalīk) and occasionally equate it with other hand-mixed sweets such as khabīṣ. Although some variants lack bread and consist solely of fat and sweetener, the dominant form includes warm bread broken and kneaded into melted fat and sweet substance until thoroughly blended. Thus, the defining feature of Changāl is not merely its ingredients but the tactile act of “changal-kardan” (hand-mixing and kneading), which shapes both its name and its identity.

The article then analyzes the descriptive evidence found in the Changāl-nāma of Jamāl al-Dīn Abū Ishāq (d. ca. 840/1436). This poetic text provides detailed characterization of the confection’s form, texture, and preparation. Changāl is described as round, soft, warm, and notably rich in fat. The fat—specifically sheep’s tail fat—is emphasized as essential, and its abundance is rendered in hyperbolic imagery. Dates, often used whole with pits intact, serve as the principal sweetening component in this account. The preparation occurs in a vessel called a lāk, and cold water is reportedly used during kneading, possibly to facilitate handling and blending. These descriptions confirm that by the ninth century AH, Changāl possessed a stable culinary profile characterized by warmth, softness, richness, and manual preparation.

Having established its culinary identity, the study returns to its ritual significance. Shi‘i narrative sources attribute to the ninth of Rabī‘ al-Awwal a character of rejoicing and communal celebration,

sometimes accompanied by recommendations for feasting and feeding believers. Within this context, the explicit instruction in Naṣrat al-Rāzī's poem to "prepare Changāl" indicates that the confection had already acquired symbolic and ceremonial value. The poem thus provides the earliest datable evidence linking this specific sweet to the observances of the day.

Subsequent sources confirm the persistence and elaboration of this practice. The Safavid-era manuscript *Surūr al-Mu'minīn* offers detailed descriptions of ninth-of-Rabī' festivities, including the preparation of a sweet explicitly identified as Changāl-khast. The text presents this dish as a customary food of the feast and associates its consumption with devotional merit. It further situates the practice within a narrative of continuity extending back to the Household of the Prophet, thereby embedding the confection within a sacralized memory framework. Although such retrospective attributions may reflect later developments in devotional historiography, they nonetheless attest to the established ritual status of Changāl by the late Safavid period.

Additional corroboration appears in *Kulthūm-nana* by Āqā Jamāl Khwānsārī (d. 1125/1713), which likewise references the preparation and consumption of Changāl on the occasion. Taken together, these sources demonstrate an unbroken tradition, spanning approximately four centuries, in which Changāl functioned as a distinctive ritual food associated with the ninth of Rabī' al-Awwal.

Conclusion

The findings of this study highlight several broader implications. First, they underscore the value of poetic texts as documentary evidence for social and ritual history. Naṣrat al-Rāzī's qasida, though composed as devotional praise, preserves concrete details of lived religious practice. Second, the case of Changāl illustrates the dynamic interaction between elite literary culture and popular custom, whereby a vernacular culinary practice acquires symbolic weight within Shi'ī ritual memory. Finally, the historical trajectory of Changāl—from a locally prepared sweet to a sacralized feast-day confection—demonstrates how material culture and embodied practices contribute to the formation and transmission of communal religious identity.

In conclusion, the evidence suggests that Changāl was recognized as a ritual confection connected to the ninth of Rabī' al-Awwal at least by the early eighth century AH and that this association endured into the Safavid era. Through lexical, literary, and manuscript sources—some examined here for the first time—the study reconstructs both the culinary features and the ritual significance of Changāl, revealing its role in the intersection of Shi'ī devotional tradition and Persian popular culture.

Keywords: Ninth of Rabī' al-Awwal; Naṣrat 'Alavī Rāzī; popular culture; ritual practices; Changal.

چنگال؛ یک شیرینی آیینی در مناسک نهم ربیع

حمیدرضا عظیمی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: azimi_hamidreza@ut.ac.ir

DOI: [10.22034/perlit.2026.70838.3910](https://doi.org/10.22034/perlit.2026.70838.3910)

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۳۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۲/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۲۰ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۲۳ کلیدواژه‌ها: نهم ربیع الاول، نصرت علوی رازی، فرهنگ عامه، رسوم آیینی، چنگال.	کهن‌ترین بازتاب شناخته‌شده از مناسک نهم ربیع الاول در شعر فارسی ابیاتی از قصیده‌ای سروده نصرت بن محمد علوی رازی، شاعر شیعه دوازده‌امامی سده هشتم هجری است. این ابیات افزون بر ارجاع به سنت‌های حدیثی و روایی شیعه درباره نهم ربیع، برخی باورها و رسوم مردمی مرتبط با این روز را نیز بازتاب می‌دهد. از جمله عناصر قابل توجه در این قصیده، اشاره به «صورتک» به عنوان نشانه‌ای از آیین‌های نمایشی و «چنگال» به عنوان خوراکی آیینی نهم ربیع است. پژوهش حاضر با رویکردی توصیفی-تحلیلی و بر پایه شواهد لغوی، ادبی و گزارش‌های فرهنگ عامه به بررسی ماهیت و کارکرد آیینی چنگال می‌پردازد و می‌کوشد ترکیب، شیوه تهیه و جایگاه آن را در مناسک نهم ربیع بازسازی کند. یافته‌ها نشان می‌دهد که چنگال دست‌کم از اوایل قرن هشتم هجری به عنوان خوراکی آیینی مرتبط با این مناسک شناخته می‌شده و این سنت تا اواخر دوره صفوی استمرار داشته است. این یافته‌ها بخشی از پیشینه فرهنگی و آیینی نهم ربیع‌الاول را روشن‌تر می‌سازد و به شناخت جایگاه چنگال در این مناسک کمک می‌کند. از این منظر، قصیده نصرت علوی رازی از معدود شواهد موجود برای مطالعه مناسک نهم ربیع و بازسازی برخی جنبه‌های فرهنگی آن در دوره پیشاصفوی و صفوی به شمار می‌آید.

استناد: عظیمی، حمیدرضا. (۱۴۰۵). چنگال؛ یک شیرینی آیینی در مناسک نهم ربیع. *زبان و ادب فارسی*، ۷۹ (۲۵۳)، ۱۹۴-۱۸۰.

<http://doi.org/10.22034/perlit.2026.70838.3910>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

۱. مقدمه

روز نهم ربیع‌الاول و مناسبت‌ها و مناسک آن در منابع متعدد تاریخی و مذهبی بازتاب یافته است. این روز به‌عنوان یک واقعه اجتماعی در ادبیات فارسی حضور دارد و شعر نیز در مراسم آن نقش داشته است؛ خواه در تصنیف‌ها و حراره‌های عامیانه (مستوفی، ۱۳۸۴، ج ۱، ص ۲۳۰) و خواه در شعرهای رسمی و ادبی.

در این زمینه، کتاب سرور المؤمنین که در عهد شاه سلطان حسین صفوی تألیف شده حاوی عبارات مهمی است: «شعرای ایشان [شیعیان] نظم‌ها بسته‌اند تا در آن روز [= نهم ربیع‌الاول] در مجمع‌های خاص خود به‌جهت زیادتی انشراح و انبساط بخوانند و زنان ایشان و جوانان شوخ و ظریف، شعرها را با دف و دایره در اندرون خانه‌های خود می‌خوانند» (کربلایی: ۱-۲-ر).

کهن‌ترین بازتاب شناخته‌شده از این روز در شعر فارسی، قصیده‌ای از نصرت بن محمد علوی رازی (زنده در ۷۲۹ق) است. به مطلع:

شه‌نشهی که به‌حق «قل تعالوا» افسر داشت ته‌مندی که هزاران چوسام چاکر داشت
(افشار، ۱۳۷۷: ۲۰۴-۲۰۶)

در بخش پایانی این قصیده که در مدح و منقبت امیر مؤمنان است، ابیات مهمی درباره مناسک نهم ربیع‌الاول آمده است. ما در مقاله‌ای دیگر به بررسی کامل این قصیده پرداخته‌ایم. در این مقاله صرفاً این بیت بررسی شده است:

بساز آلت چنگال در نهم زربیع چو ایزدت همه فتح و ظفر مقرر داشت
(همان: ۲۰۶)

پیداست که شیرینی «چنگال» در نظر شاعر نه صرفاً یک خوراک معمول بلکه به‌عنوان جزئی از سازوبرگ آیینی جشن نهم ربیع بوده است. برای فهم دلالت این بیت، نخست ماهیت خوراکی چنگال روشن گشت و سپس جایگاه آن در سنت‌های خوراکی و آیینی و در نهایت نسبت آن با مناسک نهم ربیع پژوهش مورد بررسی قرار گرفت.

۲. پیشینه تحقیق

ایرج افشار، برای نخستین بار، نصرت رازی را بر مبنای اوراق بازمانده از یک جنگ کهن معرفی کرد (افشار، ۱۳۵۶: ۱۵۳-۱۵۴) و همان پژوهشگر اشعار او را نیز چاپ کرد (افشار، ۱۳۷۷: ۱۹۸-۲۰۹ و ۲۱۵-۲۱۶). سه قصیده پرمایه از نصرت رازی در جنگ عبدالکریم مداح آمده است (عبدالکریم مداح، ۱۳۹۰: ۵۳-۵۵، ۱۰۲-۱۰۴ و ۱۲۳-۱۲۴). علاوه بر آن، یادداشت آمینه محلاتی اطلاعات تازه‌ای درباره او عرضه کرده است (همان: ۴۵-۴۷).

قصیده مورد نظر، ابتدا توسط ایرج افشار معرفی شد (افشار، ۲۵۳۶: ۱۵۶-۱۵۷) و سپس متن کامل آن چاپ گردید (افشار، ۱۳۷۷: ۲۰۴-۲۰۶). رسول جعفریان نیز به این قصیده توجه کرده است (جعفریان، ۱۳۸۸: ج ۱، ص ۷۵۹). درباره چنگال و فحوای آیینی آن، پژوهشی به نظر نگارنده نرسیده است.

۳. بررسی

۳-۱. امیر نصرت بن محمد علوی رازی

از انجامة رساله‌ای به خط خود شاعر برمی‌آید که نام او نصرت بن محمد العلوی الرازی بوده و در سال ۷۲۹ ق زنده بوده است (افشار، ایرج، ۱۳۵۶: ۱۵۲ و ۱۶۸). به گفته خودش، «ولای آل‌علی» را به «انتساب و میراث» به کف آورده است (۱). او شیعی دوازده‌امامی بوده و در بیشتر قصایدش نام امامان دوازده‌گانه را پشت‌سرهم آورده است؛ به مثابه نوعی شهادت مذهبی (عبدالکریم مداح، ۱۳۹۰: ۵۴، ۱۰۳؛ افشار، ۱۳۷۷: ۱۹۹-۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۰۴-۲۰۵). وی به‌ویژه بر منقبت و ابراز ارادت به حضرت صاحب‌الزمان تأکید دارد (عبدالکریم مداح، ۱۳۹۰: ۵۴، ۱۰۳، ۱۲۳؛ افشار، ۱۳۷۷: ۲۳۵-۲۳۹).

شعر او هم منقبت است و هم لعنت (۲)؛ تند و تیز می‌تازد و شاید به‌همین دلیل، به گفته خودش، دوستانش کم و دشمنانش بسیار بوده‌اند (افشار، ۱۳۷۷: ۲۰۸). او زردرخ (همان: ۲۰۲)، لاغر و نحیف (همان: ۲۰۶) بوده و به پیری رسیده است (همان: ۲۰۲). مقدار کمی نظم و نثر از او باقی مانده است؛ به گفته خودش، در منقبت، نظم و نثر و دفتر و دیوان داشته است (۳). نمونه خط او نیز موجود است (افشار، ۲۵۳۶: ۱۵۳، ۱۶۱ و ۱۶۸). شاعر خوب و باسواد و کارآزموده‌ای بوده و در میان شاعران شیعی مقام محترمی دارد. شعر او سرشار از مضامین روایی است.

۳-۲. چنگال در منابع لغوی

چنگال نوعی شیرینی است که در منابع لغوی و فرهنگ‌ها با صورت‌ها و نام‌های گوناگون ثبت شده است: از جمله «چنگال خوست» (میدانی، ۱۳۸۲: ج ۱، ۳۲۶؛ بادی، ۱۳۹۸: ۱۶۸؛ کریمینی، ۱۳۹۵: ج ۱، ۲۱۱)، «چنگال‌خواست» (نطنزی، ۱۳۴۶: ۷۰؛ تفلیسی، ۱۳۵۰: ج ۲: ۷۵۵ و همان، ۱۳۵۱، ج ۳: ۱۲۹۳) و «چنگال‌خوش» (کردی نیشابوری، ۱۳۵۵: ۱۴۲). صورت «چنگالی» نیز در برخی منابع به کار رفته است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۶: ۸۲۸۷).

نام‌گذاری این خوراک به «چنگال» به شیوه تهیه آن بازمی‌گردد؛ زیرا آماده‌سازی آن مستلزم مالش، ورز دادن و مغمزی کردن با سرانگشتان و کف دست است. از همین‌رو، در برخی منابع از آن با نام‌های «غمیزه» (میدانی، ۱۳۸۲: ج ۱، ۳۲۶؛ بادی، ۱۳۹۸: ۱۶۸؛ تفلیسی، ۱۳۵۰: ج ۲، ۷۵۵) و «مغمزه» (میدانی، ۱۳۸۲: ج ۱، ۳۲۶) نیز یاد شده است.

در برخی فرهنگ‌ها نام دیگر این خوراک «کف‌دوس» آمده است (میدانی، ۱۳۸۲: ج ۱، ۳۲۶؛ تفلیسی، ۱۳۵۰: ج ۲، ۸۰۴) که ظاهراً ناظر به ویژگی کف‌مال‌شدن و ورز خوردن آن است. همچنین آن را معادل «مالیده» و «انگشتو» دانسته‌اند (فخر قواس، ۱۳۵۳: ۱۴۴). افزون بر این، از چنگال با نام «دلیک / دلیکه» نیز یاد شده است (میدانی، ۱۳۸۲: ج ۱، ۳۲۶؛ کردی نیشابوری، ۱۳۵۵: ۱۴۲؛ نطنزی، ۱۳۴۶: ۷۰؛ کریمینی، ۱۳۹۵: ج ۱، ۲۱۱؛ تفلیسی، ۱۳۵۱، ج ۳: ۱۲۹۳؛ ابن معروف، بی‌تا، ج ۱: ۶۱۳).

۳-۳. ترکیب و شیوه تهیه چنگال

در منابع لغوی و متون مربوط به خوراک، تعریف‌هایی نسبتاً هم‌سو از چنگال به‌عنوان خوراکی ساده، چرب و شیرین آمده است که هم به مواد تشکیل‌دهنده و هم به شیوه آماده‌سازی آن اشاره دارد. در تعریف چنگال گفته‌اند: «نان که در روغن و انگبین شکنند» (سجزی، ۱۳۶۴: ج ۱، ۲۴۲)؛ یا «نان و روغن به‌هم‌آغشته که آن را چنگال گویند» (ابن معروف، بی‌تا، ج ۱، ۶۱۳). در سفره اطعمه

نیز چنگال چنین توصیف شده است: «روغن را داغ کرده، شیرینی در آن ریخته و نان در آن خرد نموده بمالند تا ممزوج شود» (آشپزباشی، ۱۳۵۳: ۵۵).

لغتنامه دهخدا، ذیل مدخل‌های «چنگال» و «چنگال‌خوست»، مجموعه‌ای از این تعاریف را گرد آورده و بر نقش نان، روغن و ماده شیرین‌کننده (مانند شکر، عسل یا دوشاب) در ساخت این خوراک تأکید کرده است. در این مدخل‌ها چنگال «نان گرمی» دانسته شده که «با روغن و شیرینی در یکدیگر مالیده باشند» و توضیح داده می‌شود که در برخی نواحی نان را ریزه کرده در روغن می‌ریزند و سپس ماده شیرین‌کننده‌ای چون شکر، قند، عسل یا دوشاب بر آن می‌افزایند و آن‌قدر با پنجه می‌مالند تا کاملاً ممزوج شود؛ از همین رو این خوراک را «مالیده» نیز می‌خوانند (دهخدا، ۱۳۷۷: ج ۶، ۸۲۸۶ و ۸۲۸۷).

بنابراین، چنگال در صورت غالب خود از سه ماده اصلی تشکیل می‌شود: نان، روغن و یک ماده شیرین‌کننده. بر پایه گزارش‌های تاریخی و ادبی ترکیب این خوراک در مناطق و دوره‌های مختلف تفاوت‌هایی داشته است. از نوشته ابن هندوشاه نخجوانی برمی‌آید که دست‌کم در قرن هفتم و هشتم، در خوزستان (۵)، چنگال را «از نان و خرما و روغن و خشخاش» می‌ساختند (هندوشاه، ۱۳۵۵: ۲۰۶)؛ در این ترکیب، خرما نقش ماده شیرین‌کننده را بر عهده داشته است.

بسحاق اطعمه نیز نان، روغن و خرما را ارکان اصلی چنگال می‌داند و به‌صراحت می‌گوید: «[چنگال] گفت: اصلم روغن و خرما و نان» (بسحق اطعمه، ۱۳۸۲: ۶۶). او در بیتی دیگر، جایگاه هر یک از این اجزا را چنین صورت‌بندی می‌کند:

با تو این ترکیب هم هست این زمان روح روغن، نفّس خرما، جسم نان

(همان: ۶۹)

با این همه، تأکید بر «نان» اهمیت دارد، زیرا در متون کهن، خوراک‌هایی با نام‌های «چنگال»، «چنگال‌خوست» و «دلیک» معرفی شده‌اند که فاقد نان‌اند و تنها از روغن و ماده شیرین ساخته می‌شوند. برای مثال، «دلیک» چنین تعریف شده است: «طعامی که از مسکه و خرما پزند» (تفلیسی، ۱۳۵۱: ج ۳، ۱۲۸۶) و نیز «طعامی که از روغن تازه و خرما باشد» (ابن معروف، بی‌تا: ج ۱، ۶۱۳). همچنین، درباره «خبیص» که نوعی حلوا با اقسام گوناگون است، تصریح شده است: «خبیص: چنگال» (خطیب کرمانی، ۱۳۶۲: ۲۳) و «روغن و خرما به هم آمیخته و چیزی چنگال کرده» (ابن معروف، بی‌تا: ج ۱، ۵۶۶). پیداست که در این موارد، معیار اطلاق عنوان «چنگال» نه لزوماً وجود نان، بلکه عمل چنگال‌کردن و ورز دادنِ خوراک بوده است.

شیوه پخت و آماده‌سازی چنگال نیز چنان‌که از این گزارش‌ها برمی‌آید، در مناطق مختلف تفاوت‌هایی داشته است: گاه نان را می‌شکستند و در روغن داغ ترید می‌کردند و گاه از آغشتن نان به روغن و مالیدن و ورز دادن آن سخن رفته است.

۳-۴. ویژگی‌های چنگال بر پایه چنگال‌نامه بسحاق اطعمه

جمال‌الدین ابواسحاق حلاج شیرازی (متوفی ۹۸۴۰) مثنوی کوتاهی با عنوان چنگال‌نامه دارد (بسحق اطعمه، ۱۳۸۲: ۶۵-۶۹). بر پایه توصیف‌ها و گزارش‌هایی که بسحاق اطعمه در این مثنوی از چنگال به دست می‌دهد، می‌توان مجموعه‌ای از ویژگی‌های این خوراک را از حیث مواد تشکیل‌دهنده، شیوه تهیه و شکل ظاهری، دست‌کم برای نیمه نخست قرن نهم هجری و در اقلیم پارس استنباط کرد.

چنگال در روایت بسحاق ترکیبی مشخص با صورت، بافت، دما و شیوه آماده‌سازی ویژه دارد که شاعر از آن تفسیر رمزی و اخلاقی کرده است.

۳-۴-۱. گردی

از توصیف بسحاق اطعمه برمی آید که چنگال خوراکی گرد بوده است. تعبیر «پای از سر و سر از پا پیدا نبود» ناظر به گردی آن است:

چرب و شیرین بود و از حلوا نبود پایش از سر، سر ز پا پیدا نبود

(همان: ۶۵)

۳-۴-۲. چربی

روغن یکی از ارکان اصلی چنگال است و از توصیف‌های بسحاق اطعمه برمی آید که این خوراک به‌طور محسوسی «چرب» بوده است. او شدت چربی چنگال را با تعبیر اغراق‌آمیز «روغنش رفتی چون خون اندر رگان» بیان می‌کند (همان: ۶۵).

به‌نظر می‌رسد همین چربی فراوان سبب می‌شده که چنگال را بر صحن یا ظرفی بگسترانند که نان پهن و نازکی در آن گسترده شده باشد تا نان، روغن خوراک را جذب کند:

پهن بودی یک زمان بر روی صحن گرد بودی در میان نان پهن

(همان: ۶۵)

۳-۴-۳. نرمی

چنگال بافتی نرم داشته است. اسحاق این ویژگی را در کنار چربی و گرمی برجسته می‌کند و چنگال را «چرب و گرم و نرم و خوش خوار» می‌خواند (همان: ۶۵ و ۶۹).

۳-۴-۴. نان گرم

نان نقش اساسی در ترکیب چنگال دارد و هنگام تهیه از نان گرم استفاده می‌شده است. در پایان مثنوی، شاعر به صورت رمزی می‌گوید:

باش چون بسحاق دائم چرب و نرم در میان آب سرد و «نان گرم»
«نان گرم» شهوت نفسانی است آب سردت حکمت انسانی است

(همان: ۶۹)

استفاده از نان گرم باعث می‌شد گرمی، صفت مطلوب چنگال تأمین شود (همان).

۳-۴-۵. خرما با هسته

در چنگالی که بسحاق توصیف می‌کند، ماده شیرین‌کننده خرماست، اما جالب این که خرما با هسته (یا به تعبیر او «استخوان») استفاده می‌شده است. شواهد شعری نشان می‌دهد که وجود هسته خرما عنصری آگاهانه و معنادار در ساخت چنگال بوده و حتی در مضمون‌سازی‌های شاعرانه نیز برجسته می‌شود:

سربه‌سر اجزای او «پُراس‌تخوان» روغنش رفتی چون خون اندر رگان

(همان: ۶۵)

در وصف بشنزه/بشنیزه، نوعی چنگال، نیز آمده است:

«بشنیزه: ارده و «خرما»ی بصره که در یک‌دیگر «بمالند» و غربال بیزند و از کازرون به سوغات بسحاق بیاورند. این ضعیف را در سبب بیختن، آن به‌خاطر می‌آید که چون ایشان مردمی به‌غایت کسوریند، «چنگال» می‌بیزند که مبادا «آسته خرما» از سفره ایشان فوت گردد» (همان: ۲۹۱-۲۹۲).

این گزارش تصریح دارد بر وجود «آسته خرما» در چنگال. به نظر می‌رسد در بیت زیر نیز به طریق ایهام به وجود استخوان و هسته خرما در میان و کمر چنگال اشاره شده است:

صدمه گرزت اگر بر کوه آید گاه حرب همچو «چنگالش» کند خرد «استخوان‌ها» در کمر
(همان: ۳۸)

پرسش این است که چرا خرما را با هسته در چنگال به کار می‌بردند؟

۳-۴-۶. روغن دنبه گوسفندی

روغن مورد استفاده در چنگال، به تصریح بسحاق، روغن دنبه گوسفند است. او در چنگال‌نامه توصیه می‌کند که این روغن مدتی در خیک گوسفند بماند تا بوی مطلوب گوسفند پیدا کند (همان: ۶۷).

در بیت‌های زیر نیز اسحاق با دنبه و چنگال مضمون ساخته است:

مشنوی «نان» که به‌جز «دنبه» مرا یاری هست یا به‌جز «مالش چنگال» مرا کاری هست
(همان: ۱۰۳)

افسوس بر آن «دنبه» پروار که بگداخت وز «روغن» آن مادو سه «چنگال» نمُشیم
(همان: ۱۶۵)

۳-۴-۷. اشاره‌ای به روش تهیه

شیوه آماده‌سازی چنگال شامل مالش و ورز دادن نان گرم، روغن دنبه و خرما در ظرفی موسوم به «لاک» بود. اسحاق یادآور می‌شود که هنگام مالش از آب سرد استفاده می‌شد؛ ظاهراً هم برای تر کردن دست و هم برای ترکیب بهتر مواد:

مالشست دادند در «لاک» فلک بُد مگس‌ران سر خوانست مَلک
باش چون بسحاق دائم چرب و نرم در میان آب سرد و نان گرم
(همان: ۶۹)

این تصویر همچنین به گرد شدن مگس‌ها روی شیرینی چنگال اشاره دارد.

۳-۴-۸. چنگال به‌مثابه خوراک آیینی نهم ربیع

روایاتی که به پیامبر اکرم (ص) نسبت داده شده نشان می‌دهد روز نهم ربیع، روز شادی اهل بیت بوده و در آن خوردن و اطعام مؤمنان توصیه شده است (مجلسی، ۱۴۰۳، ج ۹۸: ۳۵۲؛ همو، ۱۴۳۴: ۲۵۴ و ۲۵۷). در همین چارچوب، مصرع نصرت رازی که می‌گوید «بسا ز آلت چنگال در نهم ز ربیع»، به‌روشنی بر آیینی بودن این خوراک دلالت دارد.

فعلاً قدیمی‌ترین سند، همین قصیده نصرت است و حاکی است که دست‌کم در ری و در سال ۷۲۹ ق این خوراک به‌طور خاص در نهم ربیع مصرف می‌شده است. طبیعتاً سابقه این رسم باید به زمان‌های پیشین بازگردد. جایگاه آیینی چنگال در قرون بعدی نیز استمرار یافته است. دو شاهد برجسته، گزارش‌های کلثوم‌ننه و سرور المؤمنین‌اند که نشان می‌دهند چنگال، دست‌کم از قرن هشتم تا اواخر عصر صفوی، خوراکی شناخته‌شده و ویژه مناسک نهم ربیع بوده است.

۳-۴-۸-۱. گزارش کلثوم‌ننه

در کلثوم‌ننه آقا جمال خوانساری (متوفی ۱۱۲۵ ق) آمده است:

«باجی یاسمن گفته در روز «عید باباشجاع‌الدین» چنگال خوردن ثواب عظیم دارد» (خوانساری، ۱۲۳: ۲۵۳۵ و ۱۲۵). این سند نشان می‌دهد رسم پختن و خوردن چنگال به‌عنوان خوراک ویژه مراسم نهم ربیع، دست‌کم از سال ۷۲۹ ق تا ۱۱۲۵ ق نزدیک به چهارصد سال، در میان مردم رواج داشته و انجام آن واجد ثواب و اهمیت آیینی بوده است.

۳-۴-۸-۲. گزارش سرور المؤمنین

در سرور المؤمنین که در اواخر عصر صفوی و زمان شاه سلطان‌حسین (متوفی ۱۱۳۵ ق) تألیف شده است، گزارش‌های مفصلی درباره نهم ربیع و جایگاه آیینی چنگال آمده است. از آنجا که این اثر به‌صورت دست‌نویس باقی مانده و هنوز به چاپ نرسیده، نقل بخش‌هایی از آن در اینجا مناسب است.

نویسنده در وصف آیین‌های این روز می‌نویسد:

«شیعه در آن روز [= نهم ربیع] جامه‌های فاخر پوشیدند و سرمه در چشم کشیدند و «طعامی که آن را به فارسی» چنگال خست» (۶) گویند، ساختند. چه بعد از شهادت حضرت امام حسین علیه‌السلام تا به آن وقت طعام لذیذ نخورده بودند و این رسم در میان خاندان نبوت و ولایت ماند که هر سال آن روز «چنگال‌خست» سازند. بعضی تصور کرده‌اند که آن روزی است که عمر بن الخطاب کشته شده. فقیر گوید که [...] هیچ منافاتی نیست که هر دو [...] در این روز مبارک [...] واصل شده باشند.

بعضی مؤمنین در باب «مالیدن چنگال» مثنوی مطابق صورت حال گفته‌اند، چنین است:

جهان را «رخصت هر کام» ^۲ دادند	به خاصّ الخاص بار عام دادند
عدالت‌پیشه قادر به احسان	چنین حکمش به فرمان یافت جریان
که غیر از می به خواهش‌های دیگر	کنند اهل طرب، عشرت مکرر
اگر بی می طرب لذت ندارد	دم‌باغ عیش کیفیت ندارد
ولی چون داد رو عیش و طرب را	دهد بی‌باده کیفیت دو بالا
صبح «عید» ^۳ چون شد فیض‌گستر	برآمد لعبت چینی ز خاور
به فانوس خیال چرخ کج‌رو	چراغ آفتاب افکند پرتو

۱. کلماتی خوانده نشد.

۲. ظاهراً اشاره به «و یوم رفع القلم» (مجلسی، ۱۴۰۳: ج ۹۸، ۳۵۴؛ همو، ۱۴۳۴: ۲۵۶).

۳. در روایات نهم ربیع چندین بار از این روز با عنوان «عید» یاد شده است (مجلسی، ۱۴۰۳: ج ۹۸، ۳۵۱، ۳۵۳، ۳۵۴؛ همو، ۱۴۳۴: ۲۵۳، ۲۵۶).

زمانه زد به اقبال همایون	دوال صبح را بر طبل گردون
ز شیرین کامی عیش شب عید	به «شیر» صبح «شکر» ریخت خورشید
ز صبح و آفتابم گشت روشن	که افتاده فلک را «نان» به «روغن»
فلک از «چرب» و «نرمی» یافته بهر	کشیده دست «چربی» بر سر دهر
شده «چنگال خست» «شگرآلود»	مهیسا ساخته حلوای بی دود
زبان ناگشته چرب از نام «چنگال»	ز «شیرینی» به لب افکنده تب خال
زمانه چرب دستی کرد بنیاد	که نان عیش ما در روغن افتاد
پی «مالیدن چنگال» صحبت	ز روغن «چرب تر» شد نان عشت
در این عید اهل ایمانند سرخوش	که شد باباشجاع الدین عمرکش

(کربلایی: ۸-۸پ)

این عبارات چند نکته را روشن می کنند:

۱. چنگال در این متن به صراحت خوراک «عید» باباشجاع الدین و از لوازم مناسک نهم ربیع معرفی شده است.
۲. در پایان عصر صفوی، در روایتی متأخر، خاستگاه چنگال به خاندان نبوت نسبت داده شده است. در این چارچوب، برخی سابقه این خوراک را به واقعه قتل عمر سعد مربوط می دانستند و آن را تا زمان امام سجاد (ع) به عقب می بردند؛ نسبتی که از مفروض گرفتن نوعی تداوم آیینی برای چنگال در حافظه مذهبی شیعی حکایت دارد.
۳. در این مثنوی نیز چنگال خوراکی نرم و شیرین و بسیارچرب توصیف شده است. به نظر می رسد که در این دوره، مواد تشکیل دهنده چنگال، نان و روغن و «شکر» بوده است. بیت:

ز شیرین کامی عیش شب عید به «شیر» صبح «شکر» ریخت خورشید

این امکان و حدس را پیش می کشد که در بعضی مراسم نهم ربیع، شاید نوعی چنگال وجود داشته که ماده شیرین کننده آن نه دوشاب و شیر انگور یا خرما، بلکه «شیر شیرین شده با شکر» بوده است. این فرض، فعلاً فاقد پشتوانه صریح متنی مستقل است و نیازمند جست و جوی شواهد تکمیلی است.

۴. نتیجه گیری

در این مقاله شیرینی «چنگال» به عنوان خوراکی آیینی مورد توجه قرار گرفت و با بهره گیری از شواهد لغوی، ادبی و گزارش های فرهنگ عامه، تصویری از ترکیب، شیوه آماده سازی و ویژگی های آن ارائه شد. شواهد به دست آمده که برخی برای نخستین بار در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفتند، نشان می دهد که چنگال از اوایل قرن هشتم هجری به عنوان خوراکی آیینی مرتبط با مناسک نهم ربیع شناخته می شده و این رسم تا اواخر عصر صفوی استمرار یافته است.

۵. پی‌نوشت

۱. «شعار نصرت رازی ولای حیدر گشت/ به انتساب و به میراث از جد و آبا» (عبدالکریم مداح، ۱۳۹۰: ۵۵).
۲. «هزار لعنت و نفرین بر آن/ [...] که کرده‌اند همه ظلم با علی مبدا» (عبدالکریم مداح، ۱۳۹۰: ۵۵).
۳. آفتابی گشت نصرت در سپهر منقبت / تا ز نعت آل یاسین دفتر و اشعار داشت / شکر ایزد را به تیر نعت و تیغ نظم و نثر / جان خصم مرتضی را مستمند و زار داشت» (افشار، ۱۳۷۷: ۲۰۴).
۴. در لغتنامه دهخدا برای «چنگالی» شاهد مستقلی ذکر نشده است؛ با این حال، این واژه در متون ادبی و خوراک‌نامه‌ها آمده است. برای نمونه:

اگر به دست تو افتد طغمار چنگالی محقر است ز بهر چه دست برمالی
(صوفی محمد هروی، ۱۳۸۶: ۱۰۲)

در نیاید به نظر طلعت حلوائی برنج فتد از صحنک چنگالیم اندر چنگال
(همان: ۱۰)

علاوه بر این، «چنگالی» به کسی اطلاق می‌شده که چنگال را ورز می‌داده و در کنار تعبیرهایی چون «مالیده‌گر» و «چنگال مال» به کار رفته است (دهخدا، ۱۳۷۷: ج ۶، ۸۲۸۷، مدخل چنگالی):

چنگ چنگالی مرا دارد به دست گوش مال می‌دهد هر جا که هست
(بسحق اطعمه، ۱۳۸۲: ۶۹)

۵. به نظر می‌رسد چنگال در خوزستان شهرت داشته است. بسحق اطعمه، در گزارشی که خوراک‌های شاخص هر ولایت و خطه را برمی‌شمارد و بر پایه آن مضمون‌سازی می‌کند، چنگال را به شوشتر نسبت می‌دهد:
«غذاخواران شوشتر از «لاک» این «چنگال» در ششدر چنگال خیال «مالش‌ها» یافتند» (بسحق اطعمه، ۱۳۸۲: ۴-۵).
شایان ذکر است که «لاک» ظرف یا تغاری است که چنگال را در آن مالش می‌دهند (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۳: ۱۵۹۴۶، مدخل «لاک»).

۶. در حاشیه، کسی با خطی متفاوت نوشته است:

«چنگال خوست و چنگال خوش عبارت است از چنگال خوردنی که نان گرم را به روغن و شیرینی مالیده باشند. از آنجا که لفظ «چنگال» مشترک است و میان معنای خوراک، پنجه آدمی، پنجه جانوران و حتی به معنی آدم باریک‌میان نیز آمده، بنابراین هرگاه بخواهند به معنای چنگال خوردنی تخصیص دهند، از اصطلاح «چنگال خست» یا «چنگال خوش» استفاده می‌کنند. با این حال، در زمان حاضر، هرگاه بدون قید «چنگال» گفته شود، معنای خوراک آن برای شنونده متبادر می‌گردد» (کربلایی: ۸پ).

منابع

- آشپزباشی، علی اکبر، (۱۳۵۳)، سفره اطعمه، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- ابن معروف، محمد بن عبد الخالق، (بی تا)، فرهنگ کنز اللغات (عربی-فارسی)، تصحیح سیدرضا علوی، تهران: کتابفروشی مرتضوی.
- ابن هندوشاه، محمد بن هندوشاه نخجوانی، (۱۳۵۵)، صحاح الفرس (فرهنگ لغات فارسی از قرن هشتم هجری)، به اهتمام عبدالعلی طاعتی، چاپ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- افشار، ایرج، (۱۳۷۷)، «اشعار نصرت رازی، شهاب سمنانی و حمزه کوچک ورامینی همراه با رساله منشور امامیه»، میراث اسلامی ایران، به کوشش رسول جعفریان، قم: کتابخانه آیت الله مرعشی، دفتر هفتم: ۱۸۹-۲۳۹.
- افشار، ایرج، (۱۳۵۶)، «منتخباتی از سه شاعر شیعی قرن هشتم (نصرت علوی رازی، حمزه کوچک ورامینی و شهاب سمنانی)»، جشن نامه هانری کربن، زیر نظر حسین نصر، تهران: دانشگاه مک گیل (مونترال، کانادا) و مؤسسه مطالعات اسلامی (شعبه تهران) با همکاری دانشگاه تهران و انجمن شاهنشاهی فلسفه ایران: ۱۵۱-۱۶۹.
- بادی، ابوالفتح حمد بن احمد بن حسین (کافی)، (۱۳۹۸)، الملخص فی اللغة، تصحیح و تحقیق غلامرضا دادخواه و عباس گودرزنیا، تهران: انتشارات دکتر محمود افشار.
- بسحق اطعمه، جمال الدین ابواسحاق حلاج، (۱۳۸۲)، کلیات، تصحیح دکتر منصور رستگار فسایی، تهران: نشر میراث مکتوب.
- تفلیسی، حبیب بن ابراهیم، (۱۳۵۰ و ۱۳۵۱)، قانون ادب، به کوشش غلامرضا طاهر، جلد اول و دوم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- جعفریان، رسول، (۱۳۸۸)، تاریخ تشیع در ایران (از آغاز تا طلوع دولت صفوی)، چاپ سوم، تهران: نشر علم.
- خطیب کرمانی، حسن، (۱۳۶۲)، ملخص اللغات، به اهتمام محمد دبیرسیاقی و غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- خوانساری، آقا جمال، (۲۵۳۵)، کلثوم ننه، با طرح های بیژن اسدی پور، تهران: مروارید.
- دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۷)، لغتنامه، به قلم گروهی از نویسندگان، زیر نظر محمد معین و جعفر شهیدی، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
- سجزی، محمود بن عمر زنجی، (۱۳۶۴)، مهذب الاسماء فی مرتب الحروف و الاشياء، جلد اول، تصحیح محمدحسین مصطفوی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- صوفی محمد هروی، (۱۳۸۶)، دفتر اشعار صوفی، به کوشش ایرج افشار، تهران: میراث مکتوب.
- عبدالکریم مداح، (۱۳۹۰)، جنگ (مورخ ۸۴۹ق)؛ تشیع و ولای اهل بیت در ادب فارسی قدیم، به کوشش امینه محلاتی، تهران: کتابخانه مجلس شورای اسلامی.
- فخر قواس، فخرالدین مبارک شاه قواس غزنوی، (۱۳۵۳)، فرهنگ قواس، به اهتمام نذیر احمد، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- کربلایی، حسین بن علی، سرور المؤمنین در بیان هلاک سرکرده های اعدای دین مبین، دست نویس شماره ۱۱۵۸۸ کتابخانه آیت الله العظمی مرعشی نجفی، نسخ، ۱۵۸ برگ، کتابت قرن دوازدهم.
- کردی نیشابوری، ادیب یعقوب، (۱۳۵۵)، کتاب البلغه، تصحیح مجتبی مینوی و فیروز حریرچی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- کرمینی، علی بن محمد بن سعید الادیب، (۱۳۸۵)، تکملة الاصناف (فرهنگ عربی - فارسی از قرن ششم هجری)، به کوشش علی رواقی با همکاری زلیخا عظیمی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- مجلسی، محمدباقر بن محمدتقی، (۱۴۰۳ق)، بحار الانوار (الجامعة لدرر اخبار الائمة الاطهار)، بیروت: دار احیاء التراث العربی.
- مجلسی، محمدباقر بن محمدتقی، (۱۴۳۴ق)، زاد المعاد (و یلیه کتاب مفتاح الجنان)، تعریب و تعلیق علاءالدین الاعلمی، بیروت: مؤسسه الاعلمی للمطبوعات.
- مستوفی، عبدالله، (۱۳۸۴)، شرح زندگانی من؛ تاریخ اجتماعی و اداری دوره قاجار، تهران: زوار.

میدانی، ابوسعید سعید بن احمد، (۱۳۸۲)، الاسمی فی الاسماء، تصحیح جعفر علی امیری نجف‌آبادی، چاپ دوم، تهران: اسوه.
نطنزی، بدیع‌الزمان ابوعبدالله حسین بن ابراهیم ادیب، (۱۳۴۶)، المرقاة، به کوشش سید جعفر سجادی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

References:

- ‘Abd al-Karim-e Maddāh (2011) Jong. Tašayyo‘ va velāy-e ahl-e beyt dar adab-e fārsiyeqadim (The Anthology of Šiism and the Guardianšip of the Ahl-e Bayt in Classical Persian Literature) (Dated 849 AH). ed. Amine Mahallāti. Tehran: Ketābxāneye Majles-e Šurāye Eslāmi. [In Persian].
- Afšār, Iraj (1977) “Montaxabāti az se šā‘er-e šī‘iyeqarn-e haštom (Nosrat-e ‘Alaviye Rāzi, Hamzeye kuchek-e Varāmini, Šahāb-e Semnāni)” (Selections from Three Šiite Poets of the 8th Century). in Hoseyn Nasr (ed.), Jašn-nāme Henry Corbin (Henry Corbin Festschrift). Tehran: Dānešgāh-e MakGil (Montreal, Canada) va Mo‘asseseye Motāle‘āt-e Eslāmi (Šo‘b-eye Tehrān) bā Hamkāriye Dānešgāh-e Tehrān va Anjoman-e Šāhanšāhiye Falsafeye Irān: 151-169. [In Persian].
- Afšār, Iraj (1998) “Aš‘ār-e Nosrat-e Rāzi, Šahāb-e Semnāni va Hamzeye kuchek-e Varāmini hamrāh bā resāleye manžur-e Emāmiye” (Poems of Nosrat-e Rāzi, Šahāb-e Semnāni and Hamzeye Kuchek-e Varāmini together with the Versified Treatise of Emāmiye). in Rasul Ja‘fariyān (ed.), Mirās-e Eslāmiye Irān (The Islamic Heritage of Iran). Qom: Ketāb-xāneye Āyatollāh Mar‘āši, vol. 7: 189-239. [In Persian].
- Āšpazbāši, ‘Ali-Akbar (1974) Sofreye at‘ame (The Table of Foods). Tehran: Bonyād-e Farhang-e Irān Publications. [In Persian].
- Bādi, Abolfath Hamd ibn Ahmad ibn Hoseyn (Kāfi) (2019) Al-molaxxas fi al-loqah (The Compendium on Language). eds. Qolāmrezā Dādxāh and ‘Abbās Gudarzinīyā. Tehran: Dr. Mahmud Afšār Publications. [In Persian].
- Bošāq-e At‘ame, Jamāl al-Din Abu Eshāq Hallāj (2003) Kollīyāt (Collected Works). ed. Mansur Rastegār-e Fasā‘i. Tehran: Mirās-e Maktub Publications. [In Persian].
- Dehxodā, ‘Ali Akbar (1998) Loqat-nāme (Dictionary). by a group of authors, eds. Mohammad Mo‘in and Ja‘far Šahidi. 2nd ed. Tehran: University of Tehran. [In Persian].
- Ebn-e Hendušāh, Mohammad ibn Hendušāh-e Naxjavāni (1976) Sehāh al-fors (Farhang-e loqāt-e fārsi az qarn-e haštom-e hejri) (The Persian Language Dictionary from the 8th Century AH). ed. ‘Abd al-‘Ali Tā‘ati. 2nd ed. Tehran: Bongāh-e Tarjome va Našr-e Ketāb. [In Persian].
- Ebn-e Ma‘ruf, Mohammad ibn ‘Abd al-Xāleq (n.d.) Farhang-e konz al-loqāt (‘Arabi-Fārsi) (The Treasure of Languages Dictionary (Arabic-Persian)). ed. Seyyed Rezā ‘Alavi. Tehran: Mortezaei Bookshop. [In Persian].
- Faxr-e Qavvās, Faxr al-Din Mobārakšāh Qavvās-e Qaznavi (1974) Farhang-e Qavvās (The Qavvās Dictionary). ed. Nazir Ahmad. Tehran: Bongāh-e Tarjome va Našr-e Ketāb. [In Persian].
- Ja‘fariyān, Rasul (2009) Tārix-e tašayyo‘ dar Irān (az āqāz tā tolu‘-e dowlāt-e Safavi) (The History of Šiism in Iran (From the Beginning to the Rise of the Safavid Dynasty)). 3rd ed. Tehran: ‘Elm Publications. [In Persian].
- Karbalā‘i, Hoseyn ibn ‘Ali (n.d.) Sorur al-mo‘menin dar bayān-e halāk-e sarkardeh-hāye a‘dāye din-e mobin, manuscript no. 11588. Ketābxāneye Āyatollāh al-‘Uzmā Mar‘āši Najafī. Nasx script, 158 folios, copied in the 12th/18th century. [In Persian].
- Karmini, ‘Ali ibn Mohammad ibn Sa‘id al-Adib (2006) Takmelat al-asnāf (farhang-e ‘Arabi-Fārsi az qarn-e šāšom-e hejri) (The Completion of the Categories (An Arabic-Persian Dictionary from the 6th Century AH)). ed. ‘Ali Ravāqi with the assistance of Zoleyxā ‘Azimi. Tehran: Anjoman-e Āsār va Mafāxer-e Farhangī. [In Persian].
- Xatib-e Kermāni, Hasan (1983) Molaxxas al-loqāt (The Compendium of Languages). eds. Mohammad Dabirsiyāqi and Qolām Hoseyn Yusofi. Tehran: ‘Elmi va Farhangī Publications. [In Persian].
- Xānsāri, Āqā Jamāl (1976) Kolsum-nāne. with illustrations by Bižan Asadipur. Tehran: Morvārid Publications. [In Persian].
- Kordiye Neyšāburi, Adib Ya‘qub (1976) Ketāb al-balqah (The Book of Eloquence). eds. Mojtabā Minovi and Firuz Harirchi. Tehran: Bonyād-e Farhang-e Irān. [In Persian].

- Majlesi, Mohammad Bāqer ibn Mohammad Taqi (1983) *Behār al-anvār (al-jāme‘ah le dorar axbār al-a‘emmat al-athār)* (The Seas of Light: The Compendium of the Pearls of the Reports of the Pure Imams). Beirut: Dār Ihya’ al-Torāth al-‘Arabi. [In Arabic].
- Majlesi, Mohammad Bāqer ibn Mohammad Taqi (2013) *Zād al-ma‘ād (wa yalihi ketāb mafātih al-janān)* (Provisions for the Hereafter (Followed by the Book of the Keys of the Gardens)). tr. and comm. ‘Alā’ al-Din al-A‘lami. Beirut: Al-A‘lami Publications. [In Arabic].
- Maydāni, Abu Sa‘d Sa‘id ibn Ahmad (2003) *Al-asmi fi al-āsāmi* (The Names upon the Names). ed. Ja‘far ‘Ali Amiriye Najafābādi. 2nd ed. Tehran: Osve Publications. [In Persian].
- Mostowfi, ‘Abdollāh (2005) *Šarh-e zendegāniye man; tārix-e ejtemā‘i va edāriye dowreye Qājār* (The Description of My Life: A Social and Administrative History of the Qajar Period). Tehran: Zavvār Publications. [In Persian].
- Natanzi, Badi‘ al-Zamān Abu ‘Abdollāh Hoseyn ibn Ebrāhim Adib (1967) *Al-marqāh* (The Ladder). ed. Seyyed Ja‘far Sajjādi. Tehran: Bonyād-e Farhang-e Irān. [In Persian].
- Sajzi, Mahmud ibn ‘Omar Zanji (1985) *Mohazzab al-āsāmi fī morattab al-horuf wa al-ašyā’* (The Refined Names Based on the Order of Letters and Things). vol. 1. ed. Mohammad-hoseyn Mostafavi. Tehran: ‘Elmi va Farhangi Publications. [In Persian].
- Sufi Mohammad-e Heravi (2007) *Daftar-e aš‘ār-e Sufi* (The Poetry Book of Sufi). ed. Iraj Afšār. Tehran: Mirās-e Maktub Publications. [In Persian].
- Teflisi, Hobayš ibn Ebrāhim (1971-1972) *Qānun-e adab* (The Canon of Politeness). ed. Qolāmrezā Tāher. 2 vols. Tehran: Bonyād-e Farhang-e Irān. [In Persian].



The Impact of Socio-Political Events (1960s–1990s) on Contemporary Dari Poetry in Afghanistan

Shamsuzzuha Sadeqi¹ , Zahra Ekhteyari² , Mohammad Jafar Yahaqi³ 

1. PhD student, Department of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Khorasan Razavi, Iran. E-mail: shams.sadeqi1985@gmail.com
2. Corresponding Author, Professor, Department of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Khorasan Razavi, Iran. E-mail: ekhteyari@um.ac.ir
3. Professor, Department of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Khorasan Razavi, Iran. E-mail: mjyahaqi@gmail.com

DOI: [10.22034/perlit.2026.69586.3873](https://doi.org/10.22034/perlit.2026.69586.3873)

Article Info

Article type:

Research Article

Received: 16 October 2025

Received in revised form: 19 May 2026

Accepted: 30 May 2026

Published online: 14 July 2025

Keywords:

contemporary Afghan poetry, political events, Seventh of Saur, (April 27), Union of Writers.

ABSTRACT

This study examines how contemporary Persian-Dari poetry reflects political, social, and cultural developments in Afghanistan between the 1960s and the 1990s. It argues that poets responded divergently to these transformations according to their ideological positions: while some aligned with state-sponsored discourse and contributed to the reproduction of official ideology, others articulated resistance through symbolic and multi-layered poetic language. Beyond its aesthetic function, poetry in this period emerged as a significant medium of socio-political engagement and a repository of collective memory. It was also instrumentalized for political propaganda through the translation of Russian literary works and the institutional activities of the Writers' Union of the People's Democratic Party, whereas independent and dissident poets voiced protest and resistance against dominant power structures. Adopting a historical-analytical approach and drawing on a systematic study of poetic texts alongside relevant historical sources, this study offers a comprehensive and comparatively novel analysis of the representation of political and social events in contemporary Afghan poetry. It advances the field by integrating discursive, linguistic, and socio-historical perspectives within a unified analytical framework, thereby providing a nuanced understanding of the dynamic interplay between poetry, ideology, and historical experience across multiple poetic currents.

Cite this article: Sadeqi, Sh., Ekhteyari, Z., Yahaqi, M.J. (2026). Influential Political-Social Events of the (1960s to 1990s) on Contemporary Afghanistan Poetry. *Persian Language and Literature*, 79 (253), 195-220.

<http://doi.org/10.22034/perlit.2026.69586.3873>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Contemporary Afghan poetry, from the 1960s to the 1990s was shaped within a context of profound political and social transformations. Major events, such as the demonstrations of 3 Aqrab 1344 SH (October 24, 1965), the coup of 7 Saur 1357 SH (April 27, 1978), the Soviet invasion, the popular uprising of Herat on 24 Hoot 1357 SH (March 14, 1979), and the subsequent civil wars- not only transformed the country's political structure but also exerted a direct influence on the formation of poetic language, imagination, and discourse. During this period, poetry moved beyond its purely aesthetic function and emerged as a medium of protest, resistance, political mobilization, and the construction of collective memory.

Despite existing studies on socialist poetry and the social dimensions of poetry in the 1340s to 1370s SH (1960s to 1990s), a comprehensive analysis that examines the reflection of political and social events across the full spectrum of poetic movements-including leftist, Islamic, and independent currents-remains lacking. The present study addresses this gap by investigating how these events are represented in contemporary Persian-language poetry of Afghanistan and by exploring the relationship between political and social developments and the structural and linguistic transformations of poetry.

Literature Review and Methodology

Existing scholarship on modern Afghan poetry has explored important aspects of the field but often within partial or ideologically narrow frameworks. Tabesh (2014), in *Political Crises of Afghanistan in Contemporary Dari Poetry*, examines committed poetry through political crisis theory, highlighting authoritarianism, war, displacement, and inequality as key determinants, yet primarily focusing on content. Naderi (2020), in *Resistance Poetry and Its Characteristics in Afghanistan*, defines resistance poetry as a direct response to historical events, especially jihad and anti-Soviet struggle, emphasizing its communicative function, but underrepresenting the mediating role of language, form, and ideology. Farhang (1988), in *Afghanistan in the Last Five Centuries*, reconstructs the 3rd of Aqrab 1344 (24 October 1965) using archival sources, providing essential historical context but overlooking literary repercussions. Poetic representations of this event, especially among leftist poets, often amplify ideological perspectives, revealing a gap between historical record and literary expression. Ahmadzai (2012), Hedayat and Qasemzadeh (2025), and Salek et al. (2022) focus on socialist poetry with predominantly descriptive analyses, lacking comparative depth. A significant gap remains: no study systematically examines both poles of modern Afghan poetry—official/state-sponsored and resistance—while accounting for the role of cultural institutions and Russian translations. This study addresses this gap by employing a sociological approach to analyze how socio-political events shape poetic discourse and how poetry contributes to forming political narratives in Afghanistan.

Discussion

This research demonstrates that Afghan contemporary Persian poetry from the 1960s to the 1990s functioned not merely as an aesthetic phenomenon but as a dynamic historical discourse shaped by and shaping political realities. Major events, including the demonstrations of 3 Aqrab 1344 SH (October 24, 1965), the Soviet invasion, and popular uprisings, profoundly influenced thematic, linguistic, and symbolic dimensions of poetry. A key finding is the discursive duality: regime-affiliated poetry, employing simplified symbols and propaganda, reproduced official ideology, while resistance poetry, with multi-layered symbolism, reflected collective suffering and expanded critical and protest horizons, highlighting differences in both ideology and aesthetic strategies. Cultural

institutions, notably the Writers' Union and Russian translations, decisively shaped official poetry. Independent and dissident poets adapted their expression to production conditions: domestic poetry, constrained by censorship and exposure to violence, became symbolic, condensed, and multi-layered, whereas émigré poetry, relatively free from restrictions, adopted explicit and direct forms. Historical and social conditions thus crucially influenced poetic structure and discourse. From a literary-sociological perspective, poetry of this period not only mirrored events but actively produced meaning, mobilized collective consciousness, and consolidated historical memory, marking a shift from aesthetic to committed, event-driven literary functions. Ultimately, contemporary Afghan poetry emerges as a meeting point of history, ideology, and aesthetics, a discursive, multi-layered field, where poetic texts serve as arenas for confrontation between power and resistance, representation of collective memory, and understanding the intertwined history of culture and politics in Afghanistan.

Conclusion

This research demonstrates that contemporary Afghan poetry from the 1960s to the 1990s transcended purely aesthetic functions to serve as a key instrument of socio-political engagement and collective memory. Poetry of this period was characterized by a dual discursive structure: government-affiliated poetry, using sloganistic language and conventional symbols, legitimized official ideology, while resistance poetry, employing multi-layered symbolism and critical expression, voiced opposition to tyranny, occupation, and violence. A further distinction emerged between domestic and exile resistance poetry: domestic works, constrained by censorship and proximity to events, became symbolic, condensed, and multi-layered, whereas exile poetry, relatively free from such constraints, adopted explicit, rhetorical forms emphasizing alienation and displacement. Additionally, the Writers' Union and the translation of Russian works played a decisive role in shaping leftist discourse and propagandistic literature.

Keywords: Contemporary Afghan poetry, political events, Seventh of Saur (April 27), Soviet invasion, Union of Writers.

رویدادهای تأثیرگذار سیاسی - اجتماعی دهه‌های (۱۳۴۰ تا ۱۳۷۰ خورشیدی) بر شعر معاصر دری افغانستان

شمس الضحی صادقی^۱، زهرا اختیاری^۲، محمدجعفر یاحقی^۳

۱. دانشجوی دکتری گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، خراسان رضوی، ایران. رایانامه: shams.sadeqi1985@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، خراسان رضوی، ایران. رایانامه: ekhtiari@um.ac.ir

۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، خراسان رضوی، ایران. رایانامه: mjyahaghi@gmail.com

DOI: [10.22034/perlit.2026.69586.3873](https://doi.org/10.22034/perlit.2026.69586.3873)

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	این پژوهش بررسی می‌کند که چگونه شعر معاصر فارسی دری افغانستان در فاصله دهه‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۷۰ خورشیدی، بازتاب‌دهنده تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است. یافته‌ها نشان می‌دهد که شاعران بر اساس مواضع سیاسی و ایدئولوژیک خود واکنش‌های متفاوتی به این دگرگونی‌ها نشان داده‌اند. برخی با گفتمان رسمی مورد حمایت دولت هم‌راستا شده و در بازتولید ایدئولوژی حاکم مشارکت داشته‌اند. در حالی که گروه دیگر از طریق زبان نمادین و چندلایه شاعرانه، به بیان مقاومت پرداخته‌اند. شاعران منتقد، به بازتاب و بیان اعتراض و مقاومت در برابر ساختارهای قدرت مسلط پرداخته‌اند. در این دوره، شعر فراتر از کارکرد زیبایی‌شناختی خود، به رسانه‌ای مؤثر برای کنش اجتماعی-سیاسی و بخشی از حافظه جمعی بدل شده است. همچنین، از رهگذر ترجمه آثار ادبی روسی و فعالیت‌های نهادهای اتحادیه نویسندگان حزب دموکراتیک خلق، شعر در خدمت تبلیغات سیاسی قرار گرفت؛ در حالی که شاعران منتقد، به بازتاب و بیان اعتراض و مقاومت در برابر ساختار قدرت مسلط پرداختند. پژوهش حاضر با رویکرد تاریخی-تحلیلی و بر پایه مطالعه‌ای نظام‌مند از طریق متون شعری در کنار منابع تاریخی، تحلیل جامع و نسبتاً نوآورانه از بازتاب رویدادهای سیاسی و اجتماعی در شعر معاصر افغانستان ارائه می‌دهد. این پژوهش با تلفیق دیدگاه‌های گفتمانی، زیبایی‌شناختی و اجتماعی-تاریخی در چارچوب تحلیل یک‌پارچه، به غنای مطالعات این حوزه می‌افزاید و درک عمیق از تعامل پویا میان شعر، ایدئولوژی و تجربه تاریخی در جریان‌های مختلف شعری فراهم آورده است.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۲۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۲/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۰۹ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۲۳	
کلیدواژه‌ها: اتحادیه نویسندگان، تجاوز شوروی، رویدادهای سیاسی، شعر معاصر افغانستان، هفتم ثور.	

استناد: صادقی، شمس‌الضحی؛ اختیاری، زهرا؛ یاحقی، محمدجعفر. (۱۴۰۵). رویدادهای تأثیرگذار سیاسی-اجتماعی دهه‌های (۱۳۴۰ تا ۱۳۷۰ خورشیدی) بر شعر معاصر دری افغانستان. *زبان و ادب فارسی*، ۷۹ (۲۵۳)، ۱۹۵-۲۲۰. <http://doi.org/10.22034/perlit.2026.69586.3873>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

۱. مقدمه

شعر معاصر افغانستان، به‌ویژه از دهه ۱۳۴۰ تا ۱۳۷۰ خورشیدی، در بستری شکل گرفته است که دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی ژرف، ماهیت و کارکرد آن را دگرگون ساخته است. رویدادهایی چون تظاهرات سوم عقرب ۱۳۴۴، کودتای ۱۳۵۷ ثور، تهاجم ارتش شوروی، قیام ۲۴ مردم هرات و جنگ‌های داخلی، نه تنها ساختار سیاسی کشور را متحول کرد، بلکه به‌گونه مستقیم بر صورت‌بندی زبان، تخیل و گفتمان‌های شعری تأثیر گذاشت. شعر این دوره از سطح زیبایی‌شناختی کلاسیک فراتر رفت و به رسانه‌ای برای اعتراض، مقاومت، بسیج سیاسی و شکل‌دهی حافظه جمعی بدل شد.

در چنین زمینه‌ای، دو قطب عمده شعری پدیدار گشت: شعر حکومتی که در خدمت ایدئولوژی حزب دموکراتیک خلق قرار گرفت، و شعر مقاومت که در برابر سلطه سیاسی و خشونت سازمان‌یافته قد برافراشت. شعر حکومتی، زیر سلطه زبان رسمی و دستگاه تبلیغاتی، تخیل را به سود بازتولید مفاهیم سیاسی و اسطوره‌ای میکانیکی فروکاست و نمادهایی کلیشه‌ای همچون «خورشید سرخ» و «ثور پرفروغ» را در خدمت ایدئولوژی حاکم قرار داد. درحالی‌که شعر مقاومت، چه در داخل کشور و چه در بیرون مرزها، از تماس با رنج جمعی، خشونت، اشغال و فروپاشی اجتماعی نیرو گرفت و توانست با نمادپردازی چندلایه و زبان انتقادی، تجربه مردم را به متن شعر منتقل کند.

با این‌همه، میان شعر مقاومت داخل کشور و شعر مقاومت برون‌مرزی تمایزهای مهمی وجود دارد. شعر داخلی، به‌سبب حضور شاعر در متن رویدادها و تجربه مستقیم خشونت و سانسور، زبان نمادین، فشرده و چندلایه یافته است؛ درحالی‌که شعر مهاجرت، در غیاب محدودیت‌ها و سانسور، صریح و خطابی است و مضامین غربت، آوارگی و حسرت دوری از وطن در آن برجستگی بیشتری دارد. این تفاوت‌ها نشان می‌دهد که شرایط سیاسی، موقعیت تولید شعر و نوع مواجهه با رویدادها نقش تعیین‌کننده‌ای در ساختار آثار داشته‌اند.

با وجود مطالعاتی که درباره شعر سوسیالیستی، بازتاب اجتماعی شعر دهه‌های پنجاه و شصت و جریان رئالیسم سوسیالیستی انجام شده است، هنوز پژوهشی جامع که بازتاب رویدادهای سیاسی و اجتماعی سه دهه سرنوشت‌ساز افغانستان را در تمام جریان‌های شعری (چپ، اسلام‌گرا و شاعران مستقل) بررسی کند، در دست نیست. پژوهش حاضر این خلأ را با تحلیل تطبیقی شعر حکومتی، شعر مقاومت و بررسی بازتاب رویدادهای مهم این دوره بر زبان، تصویر و گفتمان شعری برطرف کرده، نشان می‌دهد که شعر، نه تنها بازتاب‌دهنده تاریخ است، بلکه خود در شکل‌گیری گفتمان‌های سیاسی، تولید معنا و ثبت حافظه جمعی نقش فعال داشته است.

هدف این پژوهش، تحلیل چگونگی بازتاب این رویدادها در شعر معاصر افغانستان با بهره‌گیری از رویکرد جامعه‌شناسی ادبیات است؛ رویکردی که امکان می‌دهد شعر فارسی‌دری به‌مثابه سند تاریخی، اجتماعی و حامل تجربه‌ی جمعی مطالعه شود.

۲. پیشینه تحقیق

پژوهش‌هایی در این زمینه انجام شده‌اند. تابش (۱۳۹۳)، در کتاب بحران‌های سیاسی افغانستان در شعر معاصر دری، با تکیه بر نظریه بحران‌های سیاسی چون استبداد، چنددستگی، جنگ، آوارگی، فساد، فقر و تبعیض را عامل اصلی شعر متعهد دانسته است. نادری (۱۳۹۹)، در کتاب شعر پایداری و چگونگی آن در افغانستان، شعر مقاومت را واکنش مستقیم به رویدادهایی چون جهاد و

مقاومت در برابر شوروی معرفی کرده و نقش رسانه‌ای آن را برجسته ساخته است. محمد آصف رحمانی و کاظمی (۱۳۷۱)، در کتاب شعر مقاومت افغانستان، نیز مجموعه‌ای از شعر مقاومت را گردآوری کرده‌اند.

محمد صدیق فرهنگ در کتاب افغانستان در پنج قرن اخیر (۱۳۶۷)، به عنوان منبع تاریخی، زمینه مستند و تحلیل لازم را برای پیوند تاریخ‌نگاری با تحلیل‌های ادبی، از جمله رویداد سوم عقرب ۱۳۴۴ را فراهم آورده است. او در صفحات ۵۰۱ تا ۵۰۶ کتاب، روایت تاریخی این رویداد را بر مبنای اسناد و زمینه‌های سیاسی آن دوره، بازسازی می‌کند، بدون آنکه بر پیامدهای ادبی و بازتاب‌های فرهنگی آن پردازد، اما بازتاب این رویداد در شعر، به ویژه در میان شاعران چپ‌گرا، با برجسته‌سازی جنبه‌های سیاسی و اجتماعی و گاه با اغراق‌های ایدئولوژیک همراه است؛ امری که آن را از روایت مستند و واقع‌گرای تاریخی متمایز می‌کند، اما این اثر رویدادهای تاریخی را تا سال ۱۳۵۲ بررسی می‌کند که از این جهت، فقط رویداد سوم عقرب را بازتاب داده است و سایر رویدادهای این پژوهش را دربر نمی‌گیرد.

احمدشاه احمدزی (۱۳۹۱) در مقاله «جریان شعر رئالیسم سوسیالیستی افغانستان»، محمد صادق هدایت و قاسم‌زاده (۱۴۰۴) در مقاله «بازتاب مسائل اجتماعی در شعر شاعران سوسیالیستی افغانستان: مطالعه موردی مجله ژوندون» و سالک و هم‌کاران (۱۴۰۱) در مقاله «وجه نمادین رنگ‌ها در جریان شعر سوسیالیستی افغانستان» منحصراً بر جریان شعر چپ متمرکز بوده‌اند. این آثار، به ترتیب به جریان‌شناسی و تقسیم‌بندی مضمونی، بازتاب مسائل اجتماعی و طبقاتی و تحلیل نمادین رنگ‌ها در شعر سوسیالیستی پرداخته‌اند، اما دامنه آن‌ها محدود به شاعران چپ است و عموماً رویکرد توصیفی-تاریخی دارند و از تحلیل تطبیقی جامع و زیبایی‌شناسانه یا جامعه‌شناختی عمیق غافل گشته‌اند.

امتیاز پژوهش حاضر در جامعیت دوقطبی و عمق تحلیلی-تطبیقی آن نهفته است. برخلاف تمرکز یک‌جانبه منابع پیشین بر یک جریان، این پژوهش با چارچوب جامعه‌شناسی ادبیات و رویکرد تحلیلی-مقایسی، ساحت وسیعی از ادبیات دهه‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۷۰ خورشیدی را دربر گرفته و به تحلیل هم‌زمان و متقابل دو جریان اصلی می‌پردازد: تبلیغات رژیم چپ و اعتراض و مقاومت اسلام‌گرایان و برخی از شاعران مستقل.

این پژوهش، نه تنها تأثیر رویدادها بر شعر را می‌کاود، بلکه بر نقش شعر به عنوان عامل شکل‌دهنده گفتمان‌های سیاسی تأکید می‌ورزد. افزون بر این، تحلیل نقش نهادهایی چون اتحادیه نویسندگان و تأثیر ترجمه‌های روسی بر شعر تبلیغاتی، در کنار بررسی دگرگونی‌های ساختاری، زبانی و زیبایی‌شناختی شعر در پیوند با تحولات سیاسی-اجتماعی، وجه تمایز ساختاری و روش‌شناختی را برای این پژوهش به ارمغان می‌آورد.

۳. روش تحقیق

این پژوهش با استفاده از روش تحلیلی-تطبیقی و برپایه مطالعه دیوان‌ها، مجموعه‌های شعری و منابع تاریخی در فاصله دهه‌های چهل تا هفتاد خورشیدی که با رویدادهای سیاسی و اجتماعی مهم این دوره ارتباط مستقیم داشته‌اند، انجام شده است. یافته‌ها با اسناد تاریخی تطبیق شده، تا اعتبار نتایج تقویت گردد.

۴. بحث و بررسی

واژه «رویداد»، در لغت‌نامه‌ها به معانی واقعه، رخداد، حادثه و اتفاق آمده است، اما در علوم اجتماعی و سیاسی، مفهوم فراتر یافته و در پیوند با ابعاد تاریخی و اجتماعی با کنش جمعی تعریف می‌شود. تیلی آن را «هر حادثه‌ای می‌داند که در آن، گروه‌های اجتماعی

به صورت جمعی وارد صحنه شوند، و این رویدادها می‌توانند مسالمت‌آمیز یا خشونت‌بار باشند» (Tilly, 1978: 175). از این رو، یک اعتصاب کوچک دانشجویی می‌تواند به یک قیام گسترده بدل شود.

دیدگاه اندیشمندان علوم اجتماعی در باره مفهوم رویداد، متفاوت است. در جامعه‌شناسی ادبیات، «شاعر پیش از جامعه‌شناس به رویدادهای اجتماعی واکنش نشان می‌دهد و شعر او زمانی پذیرفتنی است که دردها و تجربه‌های جمعی را بازتاب دهد» (ستوده و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۴-۱۵). در این چارچوب، جامعه‌شناسی ادبیات، «به مثابه مطالعه بازتاب ویژگی‌های اجتماعی هر دوره، در آثار ادبی همان دوره تعریف می‌شود» (نورانی، ۱۳۹۲: ۱۷). بنابراین، شعر نه تنها بازتاب رویدادها، بل امکان شناخت بسترهای اجتماعی و فرهنگی را فراهم می‌کند.

از منظر تعهد اجتماعی، شاعر موجود منفعل نیست، بلکه پیشگام تحولات اجتماعی به شمار می‌رود. دست‌غیب شاعر را «مبارزی می‌داند که محتوای رویدادهای مهم زمانه را در شعر ثبت می‌کند» (دست‌غیب، ۱۳۴۹: ۱۸۱). مصطفی رحیمی نیز پرخاش شاعر را برخاسته از «درد اجتماعی» (رحیمی، ۱۴۰۱: ۴۸-۵۰) دانسته و آن را عنصر بنیادین معرفی می‌کند که در برابر «طبیعت، مرگ، حکومت و بی‌داد شکل می‌گیرد و هرچه بحران، شدیدتر باشد، پرخاش شاعر نافذتر خواهد بود» (همان: ۵۲). بر مبنای این دیدگاه‌ها، شعر معاصر افغانستان سند اجتماعی-تاریخی است که رویدادهای سیاسی و اجتماعی را به گونه مستقیم و غیرمستقیم بازتاب می‌دهد. شاعر در این فرایند، صرفاً آینه‌دار جامعه نیست، بلکه کنشگر متعهد است که با مقاومت، اعتراض و بازگویی دردهای جمعی، ابعاد گوناگون رویدادها را آشکار می‌سازد.

۴-۱. رویدادهای تأثیرگذار سیاسی بر شعر معاصر فارسی‌دری

شعر افغانستان از دهه ۱۳۴۰ تا ۱۳۷۰ خورشیدی به گونه مستقیم با دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی کشور گره خورده است. شورش سوم عقرب، کودتای هفتم ثور، قیام مردم هرات در ۲۴ حوت و تهاجم شوروی نقاط عطفی بودند که ساختار سیاسی و فرهنگی افغانستان را دگرگون کردند و تأثیر مستقیم بر زبان و محتوای شعر این دوره گذاشتند. شعر این دوره فراتر از عملکرد زیبایی‌شناختی محض حرکت کرد و به وسیله‌ای برای اعتراض، مقاومت، تبلیغ ایدئولوژیک و بیان رنج‌های مردم تبدیل شد. از یک سو، شعر مورد حمایت دولت در خدمت رژیم حاکم و ایدئولوژی سوسیالیستی درآمد و از سوی، شعر مقاومت به نمادی از طغیان و بیداری اجتماعی بدل شد.

۴-۱-۱. اعتراضات سوم عقرب ۱۳۴۴ خورشیدی

«در سوم عقرب ۱۳۴۴، رأی اعتماد کابینه محمد یوسف خان بر پایه قانون اساسی قرار بود به گونه علنی برگزار شود، اما چون به رأی‌گیری سری بدل شد، مورد اعتراض مردمی که در اطراف مجلس اجتماع کرده بودند، قرار گرفت، چون در این دوره، فضای سیاسی کشور شاهد رشد جنبش‌های سیاسی و افزایش آگاهی عمومی نسبت به دموکراسی بود و مردم به مشارکت فعال در رویدادهای سیاسی روی آورده بودند» (محسن، ۱۳۹۳: ۳۸)، اما حکومت با کنترل فضای سیاسی مانع گسترش جنبش‌های آزادی‌خواه شد.

«اعتراضات ناشی از جلسه سری شورای ملی، به سرکوب خونین و در نهایت استعفای دکتر یوسف انجامید. رویداد مذکور نقطه عطف جنبش‌های سیاسی افغانستان بود، زیرا مبارزات را از چارچوب‌های سازمانی فراتر برد و ناپایداری دموکراسی تحمیلی را

آشکار ساخت» (محسن، ۱۳۹۳: ۳۸-۳۹). سوم عرب ۱۳۴۴، بازتاب گسترده‌ای در شعر معاصر یافت، به گونه‌ای که «نماد مبارزه در برابر نظام سلطنتی شد و هیچ شاعر سیاسی از پرداختن به آن غافل نماند» (نادری، ۱۳۹۹: ۵۲۵).

در این رویداد، حزب شعله جاوید، نقش برجسته‌ای داشت و همین امر سبب شد بازتاب آن در شعر شاعران وابسته این جریان، پررنگ‌تر باشد. واصف باختری (فوت: ۱۴۰۲)، «از اعضای ارشد جریان سیاسی دموکراتیک نوین» (رویین، ۱۴۰۱: ۲۱۴) که بعدها شعله جاوید نام گرفت، در شعر «های میهن!» با زبان نمادین به این رویداد پرداخته و دشمن به ظاهر پیروز را بازنده می‌داند:

آن که شمشیر ستم بر سر ما آخته‌است خود گمان کرده که برده‌ست؛ ولی باخته‌است
(باختری، ۱۳۷۹: ۳۶)

او با لحن ستایش آمیز و زبان پرشور و حماسی، فداکاری دانشجویان و اعضای ارشد حزبش را که در این رویداد، نقش داشتند، ستوده‌است؛ ستایشی که از حس وطن دوستی شاعر سرچشمه می‌گیرد:

های میهن! بنگر پور تو در پهنه رزم	پیش سو فار ستم سینه سپر ساخته‌است
هر که پرورده دامن گهر پرور تست	زیر ایوان فلک غیر تو نشناخته‌است
دل گردان تو و قامت بالنده شان	چه برافروخته‌است و چه برافراخته‌است
روی او در صف مردان جهان گلگون باد	هر که بگذشته ز خویش و به تو پرداخته‌است

(همان: ۳۶)

رازق رویین (زادروز: ۱۳۲۹) که با روزنامه شعله جاوید، «به رهبری واصف باختری هم‌کاری داشت» (رویین، ۱۴۰۱: ۷۵)، در اشعاری «سه عقرب، احساس و ناله خونین» (رویین، ۱۳۹۱: ۲۱۴-۲۵۵) رویداد سوم عقرب را بازتاب داده‌است. او این رویداد را در پیوند به آرمان‌های انقلابی شعله‌ای‌ها^۱ تفسیر می‌کند. شعر سه عقرب او، نه تنها روایتگر ماجرای آن روز، بلکه نمونه برجسته شعر متعهد با زبان صریح، خطابی و دعوتگر است. در این شعر، تضاد میان مردم و حکومت برجسته می‌شود و تصاویر نمادین خورشید، کوه آسمایی و گل، فضایی امیدبخش و نویددهنده می‌آفرینند:

آفتاب از پشت کوه آسمایی^۲، شاد می‌خندید روز چون گل در نگاه ره‌روان، شاداب و زیبا بود
(همان: ۲۳۷)

اما با ورود افسران حکومتی و آغاز تیراندازی و هیاهوی مردم، شعر از وصف طبیعت به عرصه سیاست و تاریخ کشانیده می‌شود:

در برون درب کاخ مجلس شورا	لحظه‌ها در چنگ غوغا بود
موج مردم در تقلا بود...	افسری زن سوادا سرداد:
«ناظر کار و کیلان جز حکومت نیست	باز گردید،... باز گردید!
لیک موج منتظر در کار	همچنان در شور و غوغا بود
ناگهان اندر شرار تیر گرمی سوخت	سینه‌ی، قلبی، سوری، پایی

(همان: ۲۳۷)

هرچند، جملات خطابي افسر پوليس: «باز گرديد، باز گرديد...!»، زبان شعر را به سطح کنش اجتماعي فرود مي‌آورد و از ارزش زيبايي‌شناسانه آن مي‌کاهد، اما به دليل تعهد اجتماعي شاعر، اين امر بخشي از رسالت او تلقی مي‌شود. سپس شاعر با پرسش‌هايی از زبان مرد معترض:

چيست آخر جرم ما زين کار؟ دولت آخر از چي مي‌آغازد اين کشتار؟
(همان: ۲۳۷)

اعتراض خود را متوجه حکومت مي‌سازد:

مردمان!

حرف قانون و عدالت نيست

جز به کام اين سياه کاران

چشم را از برق تير اين ستم‌گراها، کنون ديدی ديگر بايد (همان: ۲۳۷).

با وجود آغاز اميدبخش؛ شعر با فضاي تراژيک و مرگ به پايان مي‌رسد. اين تقابل بيانگر گذار جامعه از گشايش سياسي به بازتوليد خشونت، سانسور و سرکوب است؛ جايی که آفتاب اميد به زورق خاموشي در جاده غم‌ناک بدل مي‌شود و حرکت از بامداد به شب، استعاره‌ای از زوال آزادی و استبداد گسترش است:

آسمان پُرگرد، کشته‌ها بر دوش

چهره‌ها پُر درد، خونشان در جوش

آفتاب، اين زورق خاموش

بر فراز جاده غم‌ناک

ديده برصدها نشان لاله‌رنگ خون

رو به سوي نيلگون دريای شب

آهسته مي‌راند (همان: ۲۳۷).

اين شعر نشان مي‌دهد که چگونه، زبان شعر از توصيف طبيعت و تصاویر موزون، به تدريج به زبان سياسي، روايي و خطابي گذار مي‌کند؛ گذاري که با تغيير لحن، افت موسيقي، و غلبه گفتار اعتراضی همراه است و بيانگر تأثير مستقيم رویداد تاريخي بر ساختار صوري شعر است که به صورت آگانه يا ناگزير به شرايط تاريخي و ايدئولوژيک هر دوره بوده است. اين ويژگي در شعر بسياري از شاعران غير حکومتي به شمول واصف باختری ديده مي‌شود.

آزادي‌های کوتاه مدت دهه دموکراسي «۱۳۴۲-۱۳۵۲» (محسن، ۱۳۹۳: ۲۹-۳۰) با بازگشت استبداد پايان يافت و آزادي خواهان روانه زندان شدند. در واکنش، مخالفان به نشر شب‌نامه‌ها روی آوردند که «نخستين شب‌نامه با عنوان ناله معارف، دو روز پس از رویداد سوم عقرب، در ميان روشنفکران دست به دست مي‌شد» (نادري، ۱۳۹۹: ۵۳۱)؛ متن منظومي که جنايات نظام در سوم عقرب را بازتاب داده و به عنوان مستند ادبي سياسي از آن رویداد باقي ماند:

کشتن ما را نظر کن، بي گناهي را بين

سرخ از خون جوانانش، تباهي را بين

منطق ما را نگر، کار سپاهي را بين

ظلم بي حد رژيم پادشاهي را بين

معبّر کابينه خائين ز بعد انتقال

جرم از کابينه، اما جان ملت در خطر

نیست این جا شاهی، جز چشم خون‌آلود ما
از شهیدان در صف محشر، گواهی را ببین
(همان: ۵۳۱-۵۳۲)

با استقرار داوودخان در سال ۱۳۵۲ خورشیدی، برخی از جریان‌های کمونیستی تقویت و عرصه سیاسی برای مخالفان (مانویست‌ها و جهادی‌ها) تنگ گردید. مطبوعات زیر کنترل دولت رفت و انتشار دیدگاه‌های انتقادی متوقف شد. در نتیجه، گروه‌های سیاسی به شب‌نامه‌نویسی روی آوردند که پس از کودتای کمونیستی و دوره مجاهدین به اوج رسید.

۴-۱-۲. کودتای هفتم ثور ۱۳۵۷ خورشیدی

کودتای هفتم ثور ۱۳۵۷ به رهبری حزب دموکراتیک خلق افغانستان «پس از اتحاد میان دو شاخه خلق و پرچم با پادرمیانی رهبران شوروی و حزب کمونیست عراق شکل گرفت. جرقه آغاز آن ترور میراکبر خیبر، از رهبران پرچم بود که در مراسم تشییع جنازه‌اش، رهبران حزبی طی صحبت‌های انقلابی، دولت داوود خان را متهم ساختند و متعاقباً دست به کودتا زدند» (مرادی، ۱۴۰۳: ۱۸۹۴). با پیروزی کودتا و ترور داوودخان، «قدرت میان نورمحمد تره‌کی از جناح خلق و ببرک کارمل از جناح پرچم تقسیم گردید. این تحول با مخالفت شدید روشنفکران، اسلام‌گرایان و برخی از جناح‌های چپ، به‌ویژه مانویست‌ها روبه‌رو شد. مخالفان با راه‌پیمایی‌های خیابانی و نشر شب‌نامه‌ها ماهیت رژیم را افشا کردند» (محسن، ۱۳۹۳: ۴۱).

در این دوره، نقش نویسندگان و شاعران پررنگ بود. بسیاری از آنان از طیف‌های مختلف سیاسی راهی زندان یا تبعید شدند. «حزب خلق، موجی از خون و فاجعه آفرید و از ادبیات به‌مثابه ابزاری برای مشروعیت‌بخشی ایدئولوژیک بهره برد و داس و چکش را ابزاری برای تصفیه مخالفان ساخت» (تابش، ۱۳۹۳: ۲۳). شاعران متعهد به حزب دموکراتیک خلق کودتای ثور را بخشی از انقلاب اکتبر شوروی دانستند و ادبیات نوین افغانستان را جزئی از ادبیات مترقی جهان کمونیسم قلمداد کردند که تقریباً در همه آثار شاعران چپ وابسته به رژیم، این طرز فکر دیده می‌شود.

دستگیر پنجشیری (درگذشت: ۱۴۰۱) در مجموعه پیک دوستی، چندین شعر از جمله «سرود فتح» (پنجشیری، ۱۳۶۳: ۶۹-۲۴) را در باره رویداد هفتم ثور سروده‌است. او در این شعر، هفتم ثور را ادامه انقلاب اکتبر دانسته، راه لنین را ستوده و به مبارزه طبقاتی و نقش شوروی تأکید کرده‌است. رویکردی که بیانگر نگرش ایدئولوژیک او به حزب خلق است:

... دهقان رنج‌دیده و مزدور بیک و خان

راه «لنین» گزید و ره حزب پیشتاز

حزبی که توده‌های ستم‌کش سپاه آن

اکتوبری که قصر ستم واژگونه ساخت

... که انقلاب ثور بیاید در آسیا

که انقلاب سرخ در اتیوپی جوان

بس زنده باد اردوی حماسه‌ساز سرخ

این تکیه‌گاه مردم رزمنده جهان (همان: ۴۲-۴۰).

اسدالله حبیب (فوت: ۱۴۰۱) در مجموعه خط سرخ، با سروده‌هایی چون سلام به انقلاب، صدا، خط سرخ، شهر تنگ، زندگی و مرگ، کابل و سپاه انقلاب، به‌طور مستقیم به رویداد هفتم ثور پرداخته‌است. در بخشی از شعر «کابل» چنین می‌خوانیم:

مادر، زمین شرقی‌ات
این زمین درددیده
انقلاب تابناک ثور زاد
ثور پرفروغ، ثور نامدار
جاودانه، شیردروازه‌ات
کنام شیر سرخ آفتاب باد

آفتاب کامیابی و برابری و عدل... (حبیب، ۱۳۶۲: ۷۶).

شاعران هوادار حزب دموکراتیک خلق، هفتم ثور را با تعابیر چون «انقلاب تابناک، ثور پرفروغ و رویدادی نویدبخش» ستوده، کابل و مکان‌های مرتبط با آن را به نمادهای تاریخی بدل کرده‌اند. در مقابل، شاعران اسلامی، مائویستی و مستقل، آن را مبدأ استبداد، خشونت و زمینه‌ساز اشغال شوروی دانسته‌اند. از این رو، بازتاب آن در شعر افغانستان، متناقض است. واصف باختری در شعر «خوان هفتم و آنگاه»، با رویکرد نمادین و انتقادی، عدد هفت را میان اسطوره و تاریخ پیوند زده، هفت ثور را به چالش کشیده‌است.

او واژه «سپیده» را به منزله نماد روشنگری و آغاز دوباره، در هیئت پیر روشنی‌فروش دوره‌گرد تصویر می‌کند؛ استعاره‌ای که نوید می‌دهد تاریکی و استبداد پایدار نخواهد ماند و آینده از آن آزادی است:

سپیده، پیر روشنی‌فروش دوره‌گرد
به دوش کوله‌بار نور
به ره نهاده بود گام
که با صدای آی‌آی روشنی

ز کوچه‌های شهر خاوران گذر کند (باختری، ۱۳۷۹: ۳۴).

انقلاب هفتم ثور ناگهان فضای شعر را دگرگون می‌سازد. ترکیب نمادین «ماه و انار سرخ»، تصویر اغراق‌آمیز اناری که از چرخ گوشت‌سای ابرها می‌گذرد و در تازیانه تگرگ فرو می‌افتد، خشونت و فاجعه‌بار بودن رویداد را نشان می‌دهد؛ انقلابی که برخلاف وعده‌ها، به رفاه اجتماعی نینجامید، بلکه فاجعه آفرید:

که ناگهان انارِ سرخ ماه
ز «چرخ گوشت‌سای ابرها» گذشت
ز تازیانه تگرگ

و در سقوط خوشه‌های واژگان رویش گیاه و برگ
چراغ آرزوی بارور شدن

به چشم نخل‌های پیر تیرخورده، تیره شد (همان: ۳۴-۳۵).

ورود چریک آفتاب و رویارویی او با تگرگ و تندر، بازتاب حرکت جامعه از تاریکی به روشنایی و از سرکوب به سوی آزادی است:

چریک آفتاب

- سپهد ستبرسینه سپهر -

که در کمین ستاده بود

به سوی یاغیان تندر و تگرگ

هزار عمود آتشین فگند (همان: ۳۵).

در نهایت، با عقب نشینی نیروهای ویرانگر چون تندر، تگرگ و باد، صحنه تقسیم خوشه‌های نور میان کودکان ترسیم می‌شود. این پایان‌بندی نمادین بر آن دلالت دارد که آزادی، هرچند به تأخیر، اما تحقق آن گریزناپذیر است. در این میان، جوانه تازیانه خورده، بازتاب روشن از مردم مظلوم افغانستان است که پس از رنج‌های فراوان، سرانجام به رهایی و آزادی می‌رسند:

پس از گریز یاغیان تندر و تگرگ و باد

که برترین چکاد

سلام گرم آفتاب را پذیره شد

جوانه‌ای که از تگرگ و باد، تازیانه خورده بود

به شانه نسیم، سر نهاد و گفت

خوشاخوشا که آفتاب چیره شد

سپیده، پیر روشنی فروش دوره‌گرد

ز کودکان کوچه‌های شهر شرق

دو سکه خنده می‌گرفت

به دست‌شان دو خوشه نور می‌نهاد (همان: ۳۶).

در تاریخ معاصر افغانستان، انقلاب هفتم ثور ۱۳۵۷ و پیروزی مجاهدین در هشتم ثور ۱۳۷۱، به‌عنوان دو رویداد خونین، برجسته است. واصف باختری در شعر «از برزخ تقویم» (همان: ۱۴۶) هر دو رویداد و عاملان آن را نفرین کرده و ماه ثور را دیباچه کتاب شقاوت و آتشفشان برزخ تقویم، نامیده است.

قهار عاصی نیز در بسیاری از سروده‌هایش از جمله «شهید هفتم اردی‌بهشت» (عاصی، ۱۳۹۱: ۶۶۰)، با زبان نمادین به کودتای هفتم ثور پرداخته است. او قربانیان را همچون «اکاسی» در پیوند با تاریخ و طبیعت قرار داده، نشان می‌دهد که پس از این رویداد، کابل آرامش و شکوفایی خود را از دست داد و به صحنه‌ای از خشونت و خون‌ریزی بدل شد. به نظر او، این رویداد، نه تنها تاریخ و فرهنگ، بلکه طبیعت افغانستان را نیز نابود کرد.

در شعر «در ضیافت شام» نیز با تکرار خطابی «بگو برای غلامان»، تمام بدبختی‌های مردم را پیامد این کودتا می‌داند. او با استعاره‌هایی چون ضیافت مرگ، قیامت تسلیم‌سوز و گل سوری آتشین، شدت فاجعه را بازتاب داده، نشان می‌دهد که انقلاب بی‌ثمر، جز قیامت خونین بر جای نگذاشت. گل‌های زندگی، به رنگ خون و آتش بدل شدند و این فاجعه ادامه پیدا کرد:

و در ضیافت مرگ، آنچه بود خونین بود

و در پسین و پگاه ضیافت، آنچه که ماند

یکی قیامت تسلیم سوز سرکش ماند

شگوفه گل سوری به رنگ آتش ماند (همان: ۶۶۶).

داوود سرمه در شعر «جهان نو» که پس از رویداد هفتم نور سروده شد، با لحن طنزآمیز و انتقادی، کودتاگران حزب دموکراتیک خلق را نکوهش می‌کند. او نشان می‌دهد حزبی که با شعار عدالت و مبارزه با ستم برخاست، خود به مسیر ظلم و بی‌عدالتی رفت:

مأم ستم کشیده ما را به صد فریب	بنگر چگونه پای به زنجیر می‌کنند
آن‌ها که بود وحشت‌شان از صدای تیر	امروز، اتکا به سر تیر کرده‌اند
بنگر نبوغ را که بنای جهان نو	با حرف مفت، یک‌شبه تعمیر می‌کنند

(سرمه، ۱۳۹۷: ۳۴)

در شعر «ای کودتای شوم»، عبدالاحد تارشی هفتم نور را فاجعه انسانی معرفی می‌کند. او با لحن خشمگین، رنج مردم را بازتاب داده، کودتاگران را با استعاره‌هایی چون «گرگ، اژدها، دیو و شام بی‌ستاره»، نماد ستم و خشونت معرفی می‌کند. شاعر در برابر شعارهای به‌ظاهر مترقی همچون «عدالت، جهان نو، پیشرفت و تحول»، چهره سرکوبگر و وحشت‌آفرین کودتاگران را آشکار می‌سازد:

ای کودتای شوم!
ای روح مرگ در تن گرگان سرخ خلق
ای اژدهای تشنه به خون دل بشر
تو از کدام دوزخ خونین برآمدی
کز هفت چشم تو
ده سال شد که موج شرر می‌جهد برون
ده سال شد که ملت ما می‌تپد به خون
ای کودتای شوم، ای دیو نابکار!
هر نقش پای تو

صد حفره در جهنم سوزان وحشت است... (تارشی، ۲۵۹-۲۶۰).

در سال ۱۳۶۰، شاعران چپ‌گرای بدخشان در فیض‌آباد، ترانه‌ای در ستایش انقلاب هفتم نور اجرا کردند و کمال‌الدین غبرا، شاعر و فرمانده حزب جمعیت اسلامی، در همان قالب و لحن به آن پاسخ انتقادی سرود:

انقلاب ثور آمد شرم‌ساری را ببین	آفت و درد و بلا و رنج و خاری را ببین
رخت بسته از وطن آزادی و عیش و نشات	راحت و شادی کجا شد؟ اشک‌باری را ببین
برفکنده طرح ظلم و جبر و استبداد را	حیله و نیرنگ و مکر و بی‌وقاری را ببین

(غبرا، ۱۳۹۶: ۱۹۹)

تحلیل شعر افغانستان پس از کودتای هفتم نور و اشغال شوروی نشان می‌دهد که فضای شعری این دوره به‌صورت بارز میدان دو قطب «شعر حکومتی» و «شعر مقاومت» تقسیم شده‌است. شعر حکومتی، تابع ایدئولوژی حزب دموکراتیک خلق، عمدتاً

کارکرد تبلیغاتی یافته و در نتیجه، تخیل شاعرانه در آن به سود بازتولید مفاهیم سیاسی، اسطوره‌سازی مکانیکی و استفاده از نمادهای کلیشه‌ای فروکاسته است. هرچند برخی شاعران این جریان از مهارت زبانی قابل توجه برخوردارند، اما غلبه گفتمان رسمی مانع پدید آمدن لایه‌های عاطفی و خلاق در آثار آنان شده و شعر را به بیانیه آهنگین سیاسی تبدیل کرده است. سلطه ایدئولوژی سیاسی، نه تنها بر محتوا، بلکه بر زبان، تصویر و فرم نیز تأثیر مستقیم گذاشته است؛ تصاویری که به جای خلق مفاهیم چندلایه، در خدمت تثبیت گفتمان رسمی قرار گرفته‌اند و کارکرد تبلیغاتی یافته‌اند. چنان‌که دیده می‌شود، در اشعار حکومتی‌ها بیشتر با قالب‌های سنتی سر و کار نداریم، اما در قالب‌های سنتی نیز کارکرد زیبایی‌شناسانه وزن و قافیه تضعیف شده و موسیقی شعر نیز در خدمت تأکید خطابی و شعاری بر مفاهیم سیاسی قرار گرفته است. زبان، صریح و یک‌سویه است و تخیل به جای گسترش افق‌های معنایی، به بازتولید مفاهیم ایدئولوژیک می‌پردازد که ناشی از سلطه ساختاری ایدئولوژی بر تخیل شاعرانه است.

در مقابل، شعر مقاومت، با وجود کاستی‌هایی چون احساس‌زدگی، تکرار مضامین حماسی یا ضعف انسجام زبانی در بخشی از سروده‌ها، برآمده از تجربه مستقیم خشونت، اشغال و فروپاشی اجتماعی است. همین تماس با واقعیت دردناک به شعر مقاومت تخیلی پویا، نمادپردازی عمیق و ظرفیت دراماتیک بخشیده و انسان رنج‌دیده را جایگزین «حزب قهرمان» کرده است. نمادهایی چون «انار سرخ» یا «ابر گوشت‌سای» حاصل ضرورت بیان رنج تاریخی‌اند، درحالی‌که نمادهایی مانند «خورشید سرخ» یا «ثور پرفروغ» در شعر حکومتی کارکرد تزئینی ایدئولوژیک دارند.

شاعران مقاومت در داخل کشور، به‌ویژه واصف باختری، داوود سرمد و چند تن دیگر، برای گریز از نظارت و سرکوب، به فشرده‌گی زبانی، نمادپردازی چندلایه و تقویت موسیقی درونی روی آورده بودند که زبان نمادین آنان، نتیجه مستقیم شرایط سیاسی حاکم در آن دوره است. درحالی‌که شعر مقاومت در مهاجرت، به سبب نبود سانسور، از زبان صریح، روایت‌محور و خطابی برخوردار است و از ظرفیت‌های نمادین فاصله می‌گیرد. این تمایز نمایانگر آن است که تحول زبان و فرم شعر، مستقیماً تابع شرایط سیاسی- اجتماعی و موقعیت تولید متن می‌باشد.

هرچند هر دو جریان درگیر شعارپردازی شده‌اند، اما شدت این کاستی در شعر حکومتی چشمگیرتر است، زیرا ایدئولوژی به گونه ساختاری بر تخیل مسلط است. در مقابل، شعر مقاومت، به‌ویژه شاخه نمادین آن، توانسته است فشار روانی و اجتماعی رویدادهای تاریخی را به زبان شعری منتقل کند و از این رو، از نظر هنری و گفتمانی جایگاه برجسته‌تری می‌یابد. مجموعه این مقایسه نشان می‌دهد که شعر این دوره، نه تنها بازتاب تحولات سیاسی است، بلکه در شکل‌دهی گفتمان‌های اجتماعی و حافظه تاریخی جامعه نقش فعال داشته است.

۴-۱-۳. تجاوز ارتش سرخ شوروی

با ورود ارتش شوروی «در پنجم جدی ۱۳۵۸ و روی کار آمدن ببرک کارمل» (مرادی، ۱۴۰۳: ۱۹۱۴). دو جریان اصلی در شعر افغانستان شکل گرفت: شعر حکومتی در ستایش دولت و ارتش شوروی؛ درحالی‌که شعر مقاومت در تبعید با بیان صریح و عاطفی و در داخل کشور با زبان نمادین و پیچیده به نقد اوضاع سیاسی- اجتماعی می‌پرداخت. در سال‌های پایانی رژیم، شاعرانی چون قهار عاصی با رویکرد مستقیم‌تر، آشکارا به نقد رژیم پرداختند؛ چنان‌که مجموعه از جزیره خون او به‌گفته لطیف پدram «دشنام‌نامه‌ای علیه رژیم بود» (پدram، ۱۳۹۴: ۵۸).

در دوره دکتر نجیب‌الله با ایجاد «فضای محدود نشر آثار مستقل و تأسیس انجمن نویسندگان افغانستان به‌جای اتحادیه دولتی، امکان فعالیت تازه‌ای فراهم شد» (مرادی، ۱۴۰۳: ۱۹۳۲-۲۰۶۳). با ورود ارتش شوروی، شعر فارسی دری به‌سوی تعهد سیاسی و

اجتماعی سوق یافت، سبب پیدایش شعر مقاومت گردید؛ جریانی که شاعرانی چون خلیل‌الله خلیلی، واصف باختری، رازق رویین، کاظم کاظمی، لطیف ناظمی، رفعت حسینی، سعادت ملوک تابش، سید فضل‌الله قدسی، ابوطالب مظفری، عبدالاحد تارشی... در آن نقش برجسته داشتند. پس از پیروزی مجاهدین و آغاز جنگ‌های داخلی، ادبیات دچار بحران شد؛ گروهی از شاعران به مهاجرت رفتند و آنانی که در داخل ماندند، در چارچوب احزاب جهادی شعر سرودند و گاهی هم رهبران یکدیگر را نیز نقد می‌کردند؛ چنان‌که عبدالحی شیدا، شاعر وابسته به حزب اسلامی، در شعر «فریاد» به نقد احمدشاه مسعود پرداخت:

شش جهت فتنه تو شور به عالم زده‌است هر طرف شر و فسادت به وطن غم زده‌است

(شیدا، ۱۳۷۶: ۱۳۳)

شعر مقاومت به سه دوره تقسیم می‌شود: «دوره حاکمیت حزب دموکراتیک و تجاوز شوروی، دوره جنگ‌های داخلی و دوره حاکمیت طالبان» (خلیق، ۱۳۹۵: ۱۰۷). دوره نخست از ۱۳۵۸، هم‌زمان با تجاوز شوروی، تا ۱۳۷۱ ادامه یافت و در این دوره، شعر مقاومت، چه در داخل و چه حوزه‌های بیرون از کشور، بیشتر در ستایش مجاهدان و تشویق به مبارزه علیه رژیم و نیروهای شوروی سروده می‌شد:

روس و پرچم را هراس از قوت بازوی ماست چشم حیران، لب به دندان دشمن از نیروی ماست
مدعی لرزان ز بیم طبع آتش‌خوی ماست نسبت دین و وطن، جان‌دادن ما، خوی ماست
بر کرملین درس عبرت را نمایان می‌کنیم نامسلمان و مسلمان را مسلمان می‌کنیم

(غبرا، ۱۳۹۶: ۱۸۳)

به خاک افکن، به خون تر کن، به بادش ده، در آتش سوز ازین بدتر چه می‌باشد که دشمن در سرای تست
نگاه آرزومند وطن سوی تو می‌بیند که روز امتحان خنجر جنگ‌آزمای تست

(خلیلی، ۱۳۷۸: ۲۶)

عبدالاحد تارشی با بهره‌گیری از لحن مادرانه و گفتمان ایدئولوژیک، جوانان را به جهاد فرامی‌خواند و با نمادپردازی مادر به‌عنوان مظهر فداکاری، شعر را به ابزار سیاسی و تبلیغی بدل می‌سازد؛ رویکردی که از ویژگی‌های بنیادین شعر مقاومت شمرده می‌شود:

ای نوجوان من!

فرزند نازنین من و قهرمان من

دشمن نموده حمله، بیا خون او بریز

ای سروناز من

مادر فدای تو

در رزمگاه باطل و حق در صف جهاد

خالیست جای تو! (تارشی، ۱۶).

لطیف پدرام با خطاب قرار دادن خراسان باور دارد که این سرزمین، همانند سیاوش و حضرت ابراهیم از میان شعله‌های حوادث بزرگ، سربلند و سالم گذر خواهد کرد:

با کمربندی از سنگ و آفتاب
 زخم‌های شگفت بر تن
 کتاب مقدست در دست
 از میان آتش عظیم برخوایی گذشت
 چنان‌که سیاوش
 چنان‌که ابراهیم (پدرام، ۱۳۸۳: ۱۷۱).

در شعر بسیاری از شاعران این دوره، فارغ از جهت‌گیری‌های سیاسی و حزبی، به‌جز از سراینده‌گان حزب حاکم، ماهیت مقاومت دیده می‌شود که این مقاومت در دو شاخه داخلی و برون‌مرزی شکل گرفته‌است و تفاوت آن‌ها بیش از هر چیز به زبان، تجربه مستقیم با رویدادها و فضای تولید شعر بازمی‌گردد. شعر مقاومت داخل کشور، به دلیل حضور شاعر در متن رویدادها و رویارویی مستقیم با خشونت، محدودیت و سانسور، زبان نمادین، فشرده، و چندلایه پیدا می‌کند و عمق احساس و تخیل پویایی می‌یابد. در آثار کسانی چون واصف باختری، شبگیر پولادیان، سرمد و دیگران، نمادپردازی پیچیده حاصل همین شرایط است. درحالی‌که شعر مقاومت در بیرون از مرزها، به سبب نبود سانسور و دسترسی به فضای بازتر رسانه‌ای، زبان صریح و مستقیم دارد. با وجود این، دوری از میدان رویدادها سبب شده بازتاب رویدادهایی چون قیام ۲۴ هرات، در شعر مهاجرت، اگرچه روشن و بی‌پرده است، اما از حیث شدت عاطفه و بار دراماتیک، به پای شعر داخلی نمی‌رسد. ازاین‌رو، شعر مقاومت در داخل کشور تجربه‌محور و نمادین است، در صورتی‌که در بیرون از مرزها، خطابی و متکی به شرایط مهاجرت می‌باشد. در شعر برون‌مرزی مضامینی چون غربت، بیان آوارگی و دوری از وطن برجسته‌تر است.

۴-۱-۴. قیام مردم هرات

قیام هرات «در حوت ۱۳۵۷ خورشیدی، به رهبری اسماعیل خان آغاز شد که با تصرف فرقه ۱۷ ارتش و دست‌یابی شورشیان به سلاح‌های سنگین همراه بود» (موسوی، ۱۳۸۸: ۱۱۸). این خیزش، دولت را به شدت نگران کرد؛ چنان‌که تره‌کی در گزارشی به برژنف «سقوط هرات را مساوی فروپاشی دولت دانست» (طنین، ۱۳۸۴: ۲۶۱-۲۶۲). قیام به‌وسیله «ارتش افغانستان و همکاری گسترده هوایی و زرهی شوروی سرکوب شد» (محسن، ۱۳۹۳: ۴۵-۴۶). «بمباران مستقیم شوروی از پایگاه تاشکند» (روحی‌صفت، ۱۴۰۲: ۲۱) به کشتار «حدود سی هزار تن انجامید» (موسوی، ۱۳۸۸: ۱۱۸) که سپس شورش‌های مشابه «در کابل و برخی از ولایات دیگر نیز رخ داد» (همان: ۱۱۹). این قیام، نقطه عطفی در مقاومت مردمی و زمینه‌ساز درخواست رسمی مداخله نظامی شوروی بود.

این رویداد، نقطه عطفی در مقاومت مردمی علیه فشارهای ایدئولوژیک بود و بازتاب گسترده‌ای در ادبیات فارسی‌دری یافت. از برجسته‌ترین نمونه‌ها، شعر حماسی «خشم ایمان» از عبدالاحد تارشی است که ضمن ارزش‌های ادبی، به‌منزله سند تاریخی نیز قابل بررسی می‌باشد. شعر با تصویرهای حماسی آغاز می‌شود و اراده و خشم برخاسته از نفرت مردم را علیه نظام وقت، به‌گونه‌ای هنری و نمادین بازتاب می‌دهد:

هرات آن مهد عرفان، شهر ایمان مسکن شیران
 و یا یک سیل کافرا فگن از سرچشمه قرآن
 به خشم آمد چو یک بحری ز آتش سربه‌سر توفان
 و یا فآواره‌ای ز آتشفشان غیرت ایمان

(تارشی، ۱۳۶۸: ۵۹)

شاعر با تصویرهای حماسی و ارجاع‌های دینی، قیام هرات را نماد جهاد مقدس و مبارزه مردان و زنانی می‌داند که برای کسب رضای خدا برخاسته و شایسته ستایش‌اند:

نگر در جاده سرخ شهادت ازدحام‌شان	تماشاکن به‌سوی حضرت مولی خرامشان
ببین تاریخ را کز جان و دل گردد غلام‌شان	سزد گر خم کنی سر از برای احترامشان

(همان: ۶۰)

او رویداد هرات را به‌عنوان جنبش فراگیر و مردمی به‌تصویر می‌کشد که با حضور همه اقشار، حتی زنان و کودکان، به اوج فاجعه انسانی می‌رسد و با بهره‌گیری از تصاویر حماسی و عاطفی، شعر را به سندی ادبی-تاریخی چندلایه بدل می‌سازد:

به یک جانب نگر صف‌های مردان دلاور را	به یک‌سو خواهران خشمگین حمله آور را
ز سویی طفلکان مؤمن در دست خنجر را	تماشایی است بنگر لرزه بر جسم ستمگر را

(همان: ۶۲)

او رویداد هرات را با زبان حماسی-تراژیک و با پیوند به میراث هنری تیموری و مفاهیم دینی چون توحید و شهادت، از رویداد سیاسی به سطح اسطوره‌ای از مقاومت جمعی ارتقا بخشیده، رژیم را با تصویر دیو سرخ که نماد استبداد و خشونت است، به معرفی می‌گیرد:

بگو بهزاد را از خواب چندین قرن برخیزد	سه رنگ عشق و توحید و شهادت را بیاموزد
به این ویرانه‌ها صد لوحه رسامی آویزد	سپس از خامه استادیش بر آن هنر ریزد

☆☆☆

بگوی ای جامی شیرین سخن از خاک سر برکن	به سوگ مرگ این عزیزان گریه‌های تلخ را سر کن
ز خون دیده خود سرخ صد دیوان و دفتر کن	رثای این کفن‌پوشان جان‌باز دلاور کن

(همان: ۶۶-۶۷)

خلیلی‌الله خلیلی در قصیده «پیام به دوستان»، تجاوز شوروی و خشونت رژیم را با زبان کلاسیک بازتاب داده، شهادت و مقاومت مردم هرات در ۲۴ حوت را در قالب حماسی-تراژیک ثبت کرده‌است:

بسوز گفت چنان قصه مظالم حوت	که شعله‌ام به جگر، آتشم به جان آورد
به جای لاله و نسرين ز گل‌زمین هرات	گل مزار به خون سرخ کشتگان آورد
ز پیچ و تاب هریرود جای خنده موج	گریو کودک و فریاد مادران آورد
به یاد قامت یاران تر به خون گشته	هزار منظره از شاخ ارغوان آورد

(خلیلی، ۱۹۸۴: ۱۸۱)

خلیلی، قیام هرات را کنش آگاهانه و هدفمند می‌داند که بر سه محور اساسی (ایمان، اتحاد و آگاهی مبارزاتی) استوار است. او با استفاده از تصویرهایی چون «ذوالفقار و حیدر»، میان دین، تاریخ و جغرافیای هرات پیوند برقرار کرده و مقاومت مردم را واجد صبغه دینی و ملی معرفی می‌کند:

خوشا به دانش قومی که در دل سنگر
 ز اتحاد مثالی به دیگ‌ران آورد
 جدا ندیده کسی ذوالفقار از حیدر
 اگر چه دشمن صد رخنه در میان آورد

(همان: ۱۸۲)

قیام ۲۴ هرات یکی از برجسته‌ترین رویدادهایی است که در شعر مقاومت افغانستان بازتاب یافته‌است. شاعران مقاومت این رویداد را با عناوین گوناگون، مانند: به مناسبت قیام بیست و چهار حوت هرات (پیمان، ۱۳۹۴: ۶۷)، حوت هرات (پهلوان، ۱۳۷۱: ۱۹۳)، عروسان جامه گلگون هرات (خلیلی، ۱۳۷۸: ۵۲۷)، جشن‌واره خون (سخا، ۱۳۸۲: ۲۷)، من همان شهر هراتم، فضای مرگ‌بار، بهار حوت، پیام ستم‌دیدگان به ستم‌کاران، ۲۴ حوت خونین، حماسه ۲۴ حوت، بهار خون، بزم شهادت، بامداد خونین، لاله‌های خونین، به یاد قیام حماسه‌آفرین هرات، حب الوطن من الایمان، سرود ۲۴ حوت (قوام احراری، ۱۴۰۴: ۴۰-۲۷۵) در مجموعه‌های شعری، کتاب‌های ادبی، جریده‌ها و انجمن‌های ادبی انتشار داده و به آن جایگاه نمادین در ادبیات مقاومت بخشیده‌اند.

۴-۲. رویدادهای اجتماعی - فرهنگی

رویدادهای اجتماعی و فرهنگی در افغانستان طی دهه‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۷۰ نقش مهمی در شکل‌گیری شعر معاصر داشتند. گسترش رسانه‌ها و آموزش، و حضور فعال روشنفکران و نویسندگان در نهادهای فرهنگی-اجتماعی شعر را بیش‌ازپیش با زندگی روزمره و دغدغه‌های اجتماعی پیوند داد. جشنواره‌ها، محافل ادبی و ترجمه آثار جهانی، به‌ویژه از ادبیات روسی و غربی، فرصت‌هایی برای تجربه‌های نو در فرم و محتوا فراهم کرده و در تعامل شاعران با سیاست و ایدئولوژی تأثیر مستقیم داشتند. ازاین‌رو، شعر آنان در زندگی روزمره، فعالیت‌های گروهی شاعران و گفتمان‌های عمومی اثرگذار بوده‌است. بنابراین، شعر معاصر افغانستان، تنها بازتاب رویدادهای سیاسی نیست، بلکه تحولات اجتماعی و فرهنگی جامعه را نیز بازتاب می‌دهد. در حوزه اجتماعی و فرهنگی، نقش اتحادیه نویسندگان دموکراتیک خلق و تأثیر ترجمه‌های آثار ایدئولوژیک روسی بر شعر فارسی این دوره، برجسته و قابل‌توجه است.

۴-۲-۱. نقش اتحادیه نویسندگان

اولین کانون سازمان‌یافته ادبی افغانستان با عنوان «اتحادیه نویسندگان جمهوری دموکراتیک خلق افغانستان در سال ۱۳۵۹ و هم‌زمان با قدرت‌گیری ببرک کارمل تأسیس گردیده، ریاست آن به اسدالله حبیب سپرده شد» (فخری، ۱۳۷۹). «دولت کارمل با رویکرد ایدئولوژیک، فرهنگ و هنر را در خدمت سیاست قرار داد» (کابل‌ناته، ۱۳۸۷: ۸۷) و ازآنجا که «گفتمان‌ها در تعارض با دیگری شکل می‌گیرند» (صدرایی و صادقی، ۱۳۹۷: ۱۸۱). «اتحادیه با انتشار آثار عمدتاً سیاسی و حزبی که محدود به گفتمان چپ بود، تنها به نویسندگان همسو با دولت مجال فعالیت می‌داد» (اخگر، ۱۳۸۹: ۷). اهداف اصلی این نهاد «بسیج نویسندگان در راستای تقویت دولت، ترویج فرهنگ حزبی و حمایت انترناسیونالیسم بود» (لطیف و تکور، ۱۳۶۵: ۱).

اتحادیه با همکاری «شوروی‌ها محافل فرهنگی و ترجمه متون آثار ایدئولوژیک روسی را سازمان‌دهی می‌کرد» (فخری، ۱۳۷۹). این رویکرد، «سبب تضعیف خلاقیت و گسترش رئالیسم اجتماعی در شعر شد» (قویم، ۱۳۸۷: ۱۱۸) که در سال ۱۳۶۶، با تغییر نام به انجمن نویسندگان افغانستان وارد مرحله تازه شد. «هرچند فضای نسبتاً باز سیاسی، امکان نشر آثار برخی نویسندگان غیرحزبی را فراهم کرد، اما با تشدید جنگ‌ها و بازداشت مخالفان، آزادی ادبی بار دیگر محدود شد» (فخری، ۱۳۷۹). در مجموع،

«تولیدات اتحادیه و انجمن نویسندگان بیشتر در چارچوب اهداف سیاسی دولت شکل گرفت و آزادی بیان و تنوع ادبی محدود ماند» (مرادی، ۱۴۰۳: ۲۰۷۲). با وجود محدودیت‌ها، این انجمن تا سال ۱۳۷۱ مهم‌ترین نهاد فرهنگی کشور باقی ماند و «حدود ۲۵۰ هزار جلد کتاب منتشر کرد، و کتابخانه آن، که با بیش از ۳۰۰۰ اثر علمی، ادبی، تاریخی و هنری مجهز بود؛ در جنگ‌های داخلی نابود گردید» (نیکپی‌پور و وطن‌خواه، ۱۳۸۷: ۳). در دهه شصت خورشیدی، انجمن نویسندگان به مرکز پرورش نسل تازه‌ای از شاعران چون «خالده فروغ، حمیرا نگهت، ثریا واحدی، فروغ کریمی، حمیدالله مهرز، سمیع حامد، پرتو نادری و شبگیر پولادیان تبدیل گردید» (عاصی، ۱۳۷۳: ۳۲). این نهاد ضمن ترویج شعر نیمایی، سپید و منشور، بر «تعهد در ادبیات به‌عنوان یکی از اصول بنیادین تأکید داشت» (قویم، ۱۳۸۷: ۱۱۸).

انجمن نویسندگان علاوه بر کابل در ولایت‌هایی «بلخ، هرات و ننگرهار نیز نمایندگی داشت و با برگزاری محافل ادبی و نشر هفته‌نامه قلم و مجله ژوندون، در حیات فرهنگی کشور اثرگذار بود» (کابل‌ناته، ۱۳۸۷). پس از سال ۱۳۶۵ با تغییر نسبی سیاست‌های فرهنگی، امکان مشارکت طیف‌های متنوع اجتماعی-سیاسی فراهم گردید و آثاری چون گرد نقره (ناصر طهوری، ۱۳۶۷)، سرود همبستگی (به کوشش رابعه لطیف و افضل تکور، ۱۳۶۵)، سایه و مرداب (لطیف ناظمی، ۱۳۶۵)، خط سرخ (اسدالله حبیب، ۱۳۶۲)، پیک دوستی (پنجشیری، ۱۳۶۳)، گزیده اشعار (طالب قندهاری، ۱۳۶۹)، دیوان عاشقانه باغ (قهار عاصی، ۱۳۶۹) در خط اوج آرزو (اسحاق دلگیر، ۱۳۶۲)، سلام به آفتاب (صایح محمد خلیق، ۱۳۶۳)، از این آینه بشکسته تاریخ (واصف باختری، ۱۳۷۰)، شاخستان اندیشه، ستایشگران نور، پیراهن ارغوانی، نمونه‌هایی از تولیدات این نهادند.

۴-۲-۲. هجوم ترجمه‌های روسی و ایدئولوژیک

ادبیات افغانستان در تلاقی جریان‌های آسیایی و اروپایی، به‌ویژه تحت تأثیر شوروی و ایران، دگرگونی‌های مهمی را تجربه کرده‌است. «نخستین نشانه‌های گرایش سوسیالیستی در دهه ۱۳۱۹ خورشیدی با فعالیت حزب ویش زلمیان و شاعران آن همچون عبدالرووف بی‌نوا و گلپاشا الفت آشکار شد» (اوحدی، ۱۳۷۱: ۱۹) و اشعار بی‌نوا، قیام‌الدین خادم و ضیاءقاری‌زاده سرشار از مضامین میهن‌دوستی، نبرد کشاورزان و طبقات فرودست، صلح‌طلبی، ارج‌گذاری به نیروهای کار و برابری جنسیتی است، اما گسترش جدی این جریان به «دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، باز می‌گردد؛ زمانی که ترجمه‌های فارسی آثار نویسندگان روسی و آسیای میانه از طریق مترجمان اعضای حزب توده ایران، وارد افغانستان شد و در میان شاعران جوان نفوذ یافت» (موسوی جاوید، ۱۳۹۵: ۸۶). «از اواخر دوره ظاهرشاه تا پایان حکومت داوودخان (۱۳۵۷)، مدت بیست و پنج سال، ادبیات معاصر فارسی‌دری تحت تأثیر ادبیات ایران قرار داشت» (اوحدی، ۱۳۷۱: ۲۲). این تأثیرپذیری «در قالب‌های نیمایی و سپید، شدت بیشتر داشت و تأثیرگذاری نیما یوشیج و اخوان ثالث بر شاعران افغانستان در این دوره، نمود بیشتر دارد، که سلیمان لایق و واصف باختری از برجسته‌ترین نمایندگان این جریان به شمار می‌روند» (همان: ۲۵).

تأثیر شعر روسی و شعر نو نیمایی و سپید، تنها در بعد شکلی محدود نماند، بلکه گرایش‌هایی به جریان چپ نیز پدید آورد، اما نه در حدی که دولت وقت می‌پنداشت: «هر سراینده شعر نیمایی و سپید، الزاماً کمونیست است» (موسوی مشکات، ۱۳۹۲: ۷۳). تأثیر حزب توده ایران بر حزب کمونیست افغانستان را نباید فراموش کرد، چنان‌که «تا سال ۱۳۶۳، حدود نود درصد آثار کتابخانه دانشگاه کابل در ایران چاپ می‌شده‌است» (اوحدی، ۱۳۷۱: ۲۴).

در دهه پنجاه، با نفوذ مارکسیسم-لنینیسم، ادبیات کارگری و رئالیسم سوسیالیستی در افغانستان گسترش یافت. «تأسیس اتحادیه نویسندگان در سال ۱۳۵۹» (لطیف و تکور، ۱۳۶۵: ۱) و همکاری «ناشران شوروی چون رادوکا و پروگرس» (عمرزی،

۱۳۹۷). روند ترجمه و نشر متون ایدئولوژیک را تشدید کرد. این ترجمه‌ها، «علاوه بر انتقال ایدئولوژی مارکسیستی، به معرفی سبک‌های متنوع ادبیات جهان کمک کرده و غنای زبان و ادبیات فارسی را افزایش دادند» (موسوی جاوید، ۱۳۹۵: ۸۷). هجوم ترجمه آثار روسی به افغانستان در دوره صدارت داوودخان با سفر «خروشچف، رئیس جمهور شوروی به کابل در سال ۱۳۳۴ خورشیدی» (مصباح‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۱۰-۱۱۱) باز می‌گردد که «داوودخان با دل‌سردی از آمریکا، سیاست تمایل با شوروی را در پیش می‌گیرد که در پی آن، افغانستان شاهد نفوذ گسترده ترجمه‌های ادبیات روسی می‌گردد» (مشکات، ۱۳۹۲: ۷۲).

در این میان، شماری از برجسته‌ترین متون ادبی جهان؛ از جمله «آثار منتخب پوشکین، رودن و نخستین عشق تورگنیف، پیشانی سفید چخوف، و شفق‌ها این جا آرام‌اند واسلی‌یف، لحظه‌های هفت‌گانه بهاران سیمونوف، برف داغ بونداروف، رز طلایی پائوستوفسکی، بادبان‌های سرخ گرین و نابینای نوازنده کورلنکو» (عمرزی، ۲۰۱۸) حضور داشتند. در ادبیات داستانی، کسانی چون اسدالله حبیب، ببرک ارغند، عالم افتخار، شفیع رهگذر و رهنورد زریاب مستقیماً تحت تأثیر این آثار قرار گرفتند» (موسوی جاوید، ۱۳۹۵: ۸۶). و شاعران همچون اسدالله حبیب، قیوم قویم، علی حیدر لهیب، داوود سرمد، رازق رویین، جمشید شعله، دستگیر پنجشیری، عبدالله رستاخیز، عبدالله نایی و لطیف ناظمی که سهم غالبی در شعر این دوره داشتند، از این متون الهام گرفتند. حتی اشعاری مانند «برف سرخ» لطیف ناظمی از نظر عنوان و فضای ذهنی، بازتابی از رمان «برف داغ» بونداروف است. بنابراین، افزون بر داستان‌نویسی، شعر نیز از این جریان تأثیر عمیق پذیرفت و شاعران چپ‌گرا در دهه ۱۳۶۰، بیشترین سهم را در تولیدات ادبی داشتند. ورود ایدئولوژی‌ها و سبک‌های ادبی غربی و روسی از رهگذر ترجمه، تجربه‌ای تازه در ادبیات افغانستان رقم زد که هم‌زمان با گسترش شعر نیمایی، زمینه‌ساز پیوند و تعامل آن با سایر جریان‌های ادبی داخلی گردید. «تأثیرپذیری شعر فارسی‌دری از شعر شوروی، بیشتر از لحاظ محتوا و اندیشه‌های سوسیالیستی بود، نه از دیدگاه فرم و تکنیک‌های شعری» (ثروتی، ۱۳۹۰: ۹) و این محتوا «از درون ارتباطات اجتماعی-سیاسی ناشی می‌شد» (آتشی‌پور و وفایی، ۱۳۹۶: ۴۵).

مترجمانی چون واصف باختری، اسدالله حبیب، صالح محمد خلیق با بازآفرینی شعرهای روسی و اروپایی، زمینه تعامل ادبیات افغانستان با جهان را فراهم کردند. این روند، ضمن تقویت شعر نیمایی و سپید، ادبیات معاصر افغانستان را به جریان‌های بین‌المللی و ایدئولوژیک پیوند داد. باختری در مجموعه اسطوره بزرگ شهادت، هشت شعر از هشت شاعر روسی را به فارسی‌دری بازآفرینی کرد. از جمله این شعر از الکساندر تواردوفسکی:

فشرده غنچه چرا مشیت کودکانه خویش؟

مگر هراسانست؟

که تند باد سخن چین رباید از دستش

پیام سرخ شگفتن، پیام فردا را (باختری، ۱۳۶۳: ۱۴).

اسدالله حبیب شماری از آثار ادبیات روسی را در زمینه شعر و ادبیات‌شناسی به فارسی‌دری ترجمه کرده‌است که از جمله آن‌ها می‌توان از دیدار با سپیده، و ترجمه شعری از رابرت رزڈیستوینسکی با عنوان «چیست ما؟» اشاره کرد.

چیست «ما»؟

ما- ز پیشه‌های بی‌حدود.

ما- ز ظلمت محاصره.

ما- شعرهای سوخته...

ما- ز جاودانگی و از تن توایم روسیه! (حبیب، ۱۳۶۴: ۴۷).

۵. نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف بررسی بازتاب تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در دهه‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۷۰ خورشیدی، در شعر معاصر فارسی دری، به این نتیجه دست یافته‌است که شعر این دوره از کارکرد زیبایی‌شناختی محض فراتر رفته و به ابزار محوری برای کنش سیاسی و اجتماعی و ثبت حافظه جمعی تبدیل شده‌است. داده‌ها نمایانگر آن‌اند که شعر معاصر افغانستان در دوره مذکور، در واکنش به تلاطم‌های سیاسی، دچار دوقطبی عمیق ایدئولوژیک شده و دو جریان متضاد را نمایندگی کرده‌است: شاعران وابسته به حزب حاکم، عمدتاً ذیل حمایت اتحادیه نویسندگان و تحت تأثیر مستقیم ترجمه‌های روسی، از شعر برای تبلیغ سیاست‌های رسمی، توجیه کودتاها و ارائه روایت ایدئولوژیک بهره برده‌اند. زبان این جریان اغلب شعارگونه و فاقد پیچیدگی‌های نمادین است. در مقابل، شاعران مستقل و منتقد که حامی جنبش‌های مخالف رژیم بودند، شعر را به بلندگوی اعتراض شدید به استبداد، خشونت، اشغال خارجی و تجاوزگری تبدیل کردند. این جریان با بهره‌گیری گسترده از نماد و استعاره، صدای مقاومت را بازتاب داده‌است.

یافته‌ها نشان می‌دهد که تمایزاتی ساختاری در میان شعر مقاومت داخل و شعر مهاجرت دیده می‌شود. زبان شعر در داخل کشور به واسطه سانسور و خفقان، به نمادهای چندلایه و ابهام تعمیدی گرایش یافته‌است. مضامین این اشعار، اغلب از تجربه مستقیم، عینی و تلخ از جنگ، جهاد و حضور اشغالگران ناشی می‌شود. درحالی‌که زبان شعر مقاومت در بیرون از مرزها به دلیل آزادی بیان نسبی، از صراحت و وضوح بیشتری برخوردار بوده‌است. باین‌حال، مضمون اصلی این آثار -در کنار مبارزه، آزادی‌خواهی و بازتاب فقر- عمدتاً بر رنج غربت، آوارگی، و حسرت دوری از وطن متمرکز بوده و بازتاب رویدادهای داخل کشور، از پویایی لازم تخیلی که از تجربه مستقیم شاعران نشئت می‌گرفت، برخوردار نیست. شعر هر دو جریان پس از رویداد کودتای هفتم ثور ۱۳۵۷، از جنبه‌های کمتری هنری برخوردار بوده و شعارزدگی در آن‌ها غلبه یافته‌است.

درنهایت، پژوهش حاضر تصریح می‌کند که شعر معاصر فارسی افغانستان در این دوره، صرفاً یک بازتاب انفعالی از سیاست نبوده، بلکه خود کنشگر مؤثر در شکل‌دهی و تقویت گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی مختلف به شمار می‌رود. این پژوهش، با رویکر جامع، ضمن برطرف کردن خلأ تمرکز یک‌جانبه بر یک جریان (ریالیسم سوسیالیستی)، نقشه‌های مضمونی و زیبایی‌شناختی شعر این مقطع حساس از تاریخ افغانستان را به صورت دقیق و همه‌جانبه ترسیم کرده‌است.

تحلیل تحولات صوری نشان داد که شعر حکومتی با تضعیف عناصر زیبایی‌شناختی به ابزاری تبلیغاتی بدل شد، درحالی‌که شعر مقاومت براساس موقعیت جغرافیایی شاعر، میان نمادپردازی چندلایه و بیان صریح، تفکیک یافت. نقش اتحادیه نویسندگان و ترجمه‌های روسی نیز در جهت‌دهی گفتمان چپ، تعیین‌کننده بوده‌است.

نوآوری این پژوهش در آن است که با رویکرد تحلیلی و نظام‌مند، شعر معاصر افغانستان را در دهه‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۷۰، نه فقط در چارچوب شعر تبلیغاتی چپ، بلکه در تقابل هم‌زمان جریان شعر حکومتی و شعر مقاومت بررسی می‌کند. این مطالعه برای اولین بار به صورت مستدل، تفاوت‌های ساختاری و زیبایی‌شناختی میان شعر مقاومت داخلی و شعر مقاومت در مهاجرت را نشان می‌دهد و تأثیر سانسور، فضای سیاسی و نوع تجربه شاعر را بر شکل‌گیری زبان نمادین یا صریح توضیح می‌دهد. افزون بر این، با تحلیل نقش نهادهای فرهنگی و جریان ترجمه‌ها، جایگاه شعر به عنوان کنشگر مؤثر در عرصه اجتماعی و سیاسی را برجسته ساخته، پیوند قدرت و ادبیات را با عمق بیشتری تبیین می‌کند.

یادداشت‌ها

۱. شعله‌ای‌ها: در افغانستان دو جریان عمده چپ وجود داشت: چپ لنینیستی و چپ مائوئیستی. جریانی که متعلق به اندیشه مائوتسه دونگ چینی بود، خود را «شعله جاوید» نام‌گذاری کرد و اعضا و هواداران آن به نام «شعله‌ای» شناخته می‌شدند.

۲. آسمایی: نام کوهی در شهر کابل، مرکز افغانستان «آسمایی» است که آن را «کوه آسمایی» نیز می‌نامند. بخش بزرگی از اداره‌های دولتی، به‌شمول ارگ ریاست‌جمهوری، در دامنه یا نزدیکی این کوه موقعیت دارند.

پیشنهادهای پژوهش

شعر معاصر افغانستان، به‌ویژه شعر دهه‌های مورد مطالعه در این پژوهش، همچنان نیازمند بررسی‌های عمیق‌تری است. در حوزه زیبایی‌شناختی شعر این دوره، تحقیقات جامع و قابل‌توجهی انجام نشده و در زمینه تحلیل محتوا نیز نیاز به پژوهش‌های ارزشمند است. رویدادهای تأثیرگذار بر شعر معاصر افغانستان که در این پژوهش مورد مطالعه و تحلیل قرار گرفته‌اند، هر یک نیاز به بررسی و تحلیل جداگانه دارند. علاوه بر این، خرده‌رویدادهای تأثیرگذاری بر شعر این دوره وجود دارند که هنوز مورد تحقیق و پژوهش قرار نگرفته‌اند.

منابع

- آتشی‌پور، مرضیه و وفایی، عباس‌علی (۱۳۹۹)، «تنازع گفتمانی گفتمان روشنفکری و گفتمان سیاسی در تعیین مؤلفه‌های ادبیات داستانی بعد از انقلاب اسلامی با تکیه بر ادبیات جنگ». متن‌پژوهی ادبی، سال ۲۴ (۸۳)، صص ۳۹-۷۰.
- اوحدی، علی (۱۳۷۱)، نگاهی به ادبیات معاصر دری در افغانستان. کپنهاگ، دانمارک: کانون فرهنگ ایران.
- باختری، واصف (۱۳۶۳)، اسطوره بزرگ شهادت. کابل: انجمن نویسندگان.
- باختری، واصف (۱۳۷۹)، دروازه‌ها بسته تقویم. به کوشش ناصر هوتکی، پشاور: پریشان.
- پدرام، لطیف (۱۳۸۳)، یک‌سره بدخشانم با تو. تهران: عرفان.
- پنجشیری، غلام دستگیر (۱۳۶۳)، پیک دوستی. کابل: مطبعة دولتی.
- پهلوان، چنگیز (۱۳۷۱)، نمونه‌های شعر امروز افغانستان. تهران: بنیاد نیشاپور.
- پیمان، فضل احمد پیمان (۱۳۹۴)، توفان خون. هرات: توانا.
- تابش، قنبرعلی (۱۳۹۳)، بحران‌های سیاسی افغانستان در شعر معاصر فارسی دری. امیری.
- تارشی، عبدالاحمد (۱۳۶۸)، از شرار درد تا خشم ایمان. پشاور: مکتب‌الخدمات.
- ثروتی، بهروز (۱۳۹۲)، نگاهی به احوال و آثار واصف باختری. تهران: امیرکبیر.
- ثنا، نیک‌پی‌پور (۱۳۸۷)، کابل از دولت اسلامی تا جمهوری اسلامی. اصالت. <https://esalat.org>
- حبیب، اسدالله (۱۳۶۲)، خط سرخ. کابل: انجمن نویسندگان.
- حبیب، اسدالله (۱۳۶۴)، وداع با تاریکی. کابل: کمیته دولتی.
- خلیلی، خلیل‌الله (۱۳۶۴)، اشک‌ها و خون‌ها. اسلام‌آباد: رازینی فرهنگی سفارت جمهوری اسلامی ایران.
- خلیلی، خلیل‌الله (۱۳۷۸)، کلیات اشعار. به کوشش عبدالحی خراسانی، تهران: بلخ.
- خلیلی، خلیل‌الله (۱۳۷۸)، مثنوی هزاره اول یا غم‌نامه وطن. به کوشش محمود طاووسی، فارس: نوید شیراز.
- اخگر، قسیم (۱۳۸۹)، داستان‌نویسی افغانستان؛ از رونق تا کساد. هشت صبح. <https://8am.media/fa>
- داش، ایشور (۱۳۸۷)، «در گفت‌وگو با استاد رهنورد زریاب، استاد محب بارش و محمد افسر رهبین». کابل‌نات، سال ۴ (۸۷).
- <https://kabulnet.af>
- دست‌غیب، عبدالعلی (۱۳۴۹)، هنر و واقعیت. تهران: سپهر.
- رحیمی، مصطفی (۱۴۰۱)، تعهد و آزادی. تهران: نیلوفر.
- روحی‌صفت، محسن (۱۴۰۲)، «تحولات افغانستان و قیام ۲۴ حوت ۱۳۵۷ مردم هرات». نیم‌روز، ۵ (۵۳ و ۵۴)، صص ۱۸-۲۱.
- رویین، رازق (۱۳۹۱)، سیمغ‌های بی‌آشیانه البرز. کابل: سعید.
- رویین، رامین (۱۴۰۱)، یادها و یادگارها. کابل: کاروان.
- ستوده، هدایت‌الله و شهبازی، مظفرالدین (۱۳۸۸)، جامعه‌شناسی در ادبیات فارسی. تهران: ندای آریانا.
- سرخا، سید ضیاء الحق (۱۳۸۲)، بی‌صدایی صدای دریاهاست. هرات: انجمن ادبی هرات.
- سرمد، داوود (۱۳۹۷)، سرود رزم پیام‌آوران. به کوشش اسد سنالیم: کابل: سعید.
- شفاهی، امان‌الله (۱۴۰۱)، جریان‌شناسی تاریخ معاصر افغانستان. کابل: امیری.
- شیدا، عبدالحی (۱۳۷۶)، قافله بدر. به کوشش محمدحلیم تنویر، هالند: انستیتوت تحقیقات و بازسازی افغانستان در هالند.

- صدرایی، رقیه و صادقی، معصومه (۱۳۹۹)، «تحلیل گفتمان ناسیونالیستی در مجموعه اشعار احمد شاملو بر مبنای نظریه تحلیل لاکلا و موفه». متن پژوهی ادبی، سال ۲۲ (۷۵)، صص ۱۷۶-۲۰۶.
- طنین، محمد ظاهر. (۱۳۸۴). افغانستان در قرن بیستم ۱۹۰۰-۱۹۹۶. تهران: محمد ابراهیم شریعتی افغانستانی.
- عاصی، قهار (۱۳۷۳)، «انجمن نویسندگان افغانستان و وضع کنونی آن». شعر، شماره (۱۴)، صص ۳۱-۳۲.
- عاصی، قهار (۱۳۹۱)، کلیات اشعار. مشهد: بدخشان.
- عمرزی، مصطفی (۱۳۹۷)، «انتشارات رادوگا و پروگرس مسکو». روی. <https://rohi.af/news/61346?utm.com>
- غبرا، کمال الدین (۱۳۹۶)، دیوان کمال الدین غبرا. کابل: میوند.
- فانی، آریا (۱۳۹۳)، «روایت تعهد ادبی در شعر مقاومت افغانستان از رهگذر شعر خلیل الله خلیلی و پروین پژواک». ایران‌مگ: فصلنامه ایران‌شناسی، ۲۹ (۲).
- فخری، حسین (۱۳۷۹)، «سیر تحول داستان‌نویسی در افغانستان». وطن‌ادب: انتسیتوت تحقیقاتی ادبیات معاصر افغانستان. <https://watanadab.com/fa/tarykh-adbyat/>
- فرهنگ، محمد صدیق (۱۳۷۶)، افغانستان در پنج قرن اخیر. پشاور: آریانا آفست پرنترز.
- قوام احراری، محمد یوسف (۱۴۰۴)، شاهنامه‌سرایی در افغانستان. هرات: احراری.
- قویم، قیوم (۱۳۸۷)، مروری بر ادبیات معاصر فارسی دری. کابل: سعید.
- لطیف، رابعه و تکور، افضل (۱۳۶۵)، سرود همبستگی. کابل: اتحادیه نویسندگان.
- محسن (۱۳۹۳)، تاریخ مختصر پنج دهه افغانستان. کابل: محسن.
- مرادی، صاحب‌نظر (۱۴۰۳)، تاجیکان خراسان. ج ۳، مشهد: بدخشان.
- مصباح‌زاده، سید محمد باقر (۱۳۸۸)، تاریخ سیاسی مختصر افغانستان. مشهد: مرن‌دیز.
- موسوی مشکات، سید علی (۱۳۹۲)، نقد و تحلیل جریان‌های متأخر در شعر معاصر افغانستان با تأکید بر اشعار واصف باختر. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- موسوی جاوید، فاطمه (۱۳۹۵)، «در تعقیب جهانیان: بررسی تأثیر ترجمه آثار ادبی بر داستان معاصر افغانستان». فصلنامه فرهنگی، ادبی و هنری، شماره (۴)، صص ۸۲-۸۷.
- نادر، پرتو (۱۳۹۹)، شعر پایداری و چگونگی آن در افغانستان. کابل: سعید.
- نورانی، سید حسن (۱۳۹۲)، جامعه‌شناسی ادبیات با نگاهی به آثار جلال آل‌احمد. تهران: آفتاب اندیشه.

References:

- Āsī, Qahhār (1994). Anjoman-e Nevisandegān-e Afġānestān va Vazʿ-e Konūnī-ye Ān (The Writers' Association of Afghanistan and Its Current Situation). Šeʿr, vol. 14, pp. 31–32. [In Persian].
- Āsī, Qahhār (2012). Kolliyāt-e Ašʿār (Collected Poems). Mashhad: Badaxšān. [In Persian].
- Ātešipūr, Marziyeh, & Vafāyī, ʿAbbās-ʿAlī (2020). Tanāzoʿ-e Goftemānī-ye Goftemān-e Rowšanfekrī va Goftemān-e Sīāsī dar Taʾyīn-e Moʾallefehā-ye Adabiyāt-e Dāstānī Baʿd az Enqelāb-e Eslāmī bā Taʾkīd bar Adabiyāt-e Jang (The Discursive Conflict between Intellectual and Political Discourses in Determining the Components of Post-Revolutionary Fiction with Emphasis on War Literature). Matn-pazhuhi-ye Adabi, vol. 24(83), pp. 39–70. [In Persian].
- Axgar, Qāsem (2010). Dāstānnevisī-ye Afġānestān: az Ravnaq tā Kasād (Afghan Fiction Writing: From Prosperity to Decline). Hašt-e Sobh. <https://8am.media/fa> [In Persian].
- Bākhtārī, Vāsef (1984). Ostūreh-ye Bozorg-e Šahādāt (The Great Myth of Martyrdom). Kabul: Anjoman-e Nevisandegān. [In Persian].

- Bākhtarī, Vāsef (2000). *Darvāzehā-ye Basteh-ye Taqvīm* (The Closed Gates of the Calendar), ed. Nāṣer Hūtākī. Peshawar: Parniyān. [In Persian].
- Dās, Īshvar (2008). *Dar Goftogū bā Ostād Rahnāvard Zaryāb, Ostād Moḥabb Bāreš va Muḥammad Afsar Rahbīn* (Conversation with Rahnāvard Zaryab, Mohabb Baresh, and Mohammad Afsar Rahbin). Kābolnāte, vol. 4, no. 87. <https://kabulnet.af> [In Persian].
- Dast-e Ġayb, ‘Abd al-‘Alī (1970). *Honar va Vāqe’iyyat* (Art and Reality). Tehran: Sepehr. [In Persian].
- Fānī, Āryā (2014). *Ravāyat-e Ta’ahhod-e Adabī dar Še’r-e Moqāveemat-e Afġānestān az Rāhgozar-e Še’r-e Xalīlollāh Xalīlī va Parvīn Pezvāk* (Narrative of Literary Commitment in Afghan Resistance Poetry through the Works of Khalilullah Khalili and Parvin Pezhvak). Irān-Mag: Faslnāme-ye Irānšenāsī, vol. 29(2). [In Persian].
- Farhang, Muḥammad Šiddīq (1988). *Afġānestān dar Panj Qarn-e Āxar* (Afghanistan in the Last Five Centuries). Peshawar: Āryānā Offset Printers. [In Persian].
- Faxrī, Ḥossein (2000). *Seyr-e Taḥavvol-e Dāstānnevisī dar Afġānestān* (The Evolution of Fiction Writing in Afghanistan). Vatanadab. <https://watanadab.com/fa/> [In Persian].
- Ghubrā, Kamāl ud-Dīn (2017). *Dīvān-e Kamāl al-Dīn Ġobārā* (Divan of Kamāl al-Dīn Ġobārā). Kabul: Mayvand. [In Persian].
- Habīb, Asadollāh (1983). *Xatt-e Sorkh* (The Red Line). Kabul: Anjoman-e Nevisandegān. [In Persian].
- Habīb, Asadollāh (1985). *Vedā’ bā Tārīkī* (Farewell to Darkness). Kabul: Komite-ye Dawlat. [In Persian].
- Laṭīf, Rābe’e, & Ta’kur, Afzal (1986). *Sorūd-e Hambastegī* (Hymn of Solidarity). Kabul: Eteḥādiye-ye Nevisandegān. [In Persian].
- Mešbāhzāde, Seyyed Muḥammad Bāqer (2009). *Tārix-e Sīāsī-ye Moxtašar-e Afġānestān* (A Concise Political History of Afghanistan). Mashhad: Marendiz. [In Persian].
- Moḥsen (2014). *Tārix-e Moxtašar-e Panj Dahe-ye Afġānestān* (A Brief History of Five Decades of Afghanistan). Kabul: Moḥsen. [In Persian].
- Morādī, Šāheb Nazar (2024). *Tājīkān-e Xorāsān* (Tajiks of Khorasan), vol. 3. Mashhad: Badaxšān. [In Persian].
- Mūsavī-ye Jāvid, Fāṭemeh (2016). *Dar Ta’qīb-e Jahāniyān: Barrasī-ye Ta’sīr-e Tarjome-ye Āsar-e Adabī bar Dāstān-e Mo’āser-e Afġānestān* (In Pursuit of Globalization: Examining the Impact of Literary Translation on Contemporary Afghan Fiction). *Faslnāme-ye Farhangī, Adabī va Honarī*, vol. 4, pp. 82–87. [In Persian].
- Mūsavī-ye Meškāt, Seyyed ‘Alī (2013). *Naqd va Taḥlīl-e Jarāyān-hā-ye Motāaxxar dar Še’r-e Mo’āser-e Afġānestān bā Ta’kīd bar Aš’ār-e Vāsef Bākhtarī* (Critique and Analysis of Recent Currents in Contemporary Afghan Poetry with Emphasis on the Poems of Vāsef Bākhtari). Master’s thesis. Isfahan: University of Isfahan. [In Persian].
- Nāderī, Partow (2020). *Še’r-e Pāydārī va Čegūnegī-ye Ān dar Afġānestān* (Resistance Poetry and Its Characteristics in Afghanistan). Kabul: Sa’id. [In Persian].
- Nūrānī, Seyyed Ḥasan (2013). *Jāme’ešenāsī-ye Adabiyāt bā Negāhī be Āsar-e Jalāl Āl-e Aḥmad* (Sociology of Literature with Reference to the Works of Jalāl Āl-e Aḥmad). Tehran: Āftāb-e Andīše. [In Persian].
- Omarzi, Mostafā (2018). *Entešārāt-e Rādugā va Progress-e Moscow* (Raduga Publications and Moscow Progress). Rohi. <https://rohi.af/news/61346>
- Owḥadī, ‘Alī (1992). *Negāhī be Adabiyāt-e Mo’āser-e Dārī dar Afġānestān* (A Survey of Contemporary Dari Literature in Afghanistan). Copenhagen: Kānūn-e Farhang-e Irān. [In Persian].
- Pahlavān, Čangīz (1992). *Nemūnehā-ye Še’r-e Emrūz-e Afġānestān* (Samples of Contemporary Afghan Poetry). Tehran: Bonyād-e Nīšāpur. [In Persian].
- Panjšīrī, Ġolām Dastgīr (1984). *Payk-e Dūstī* (Messenger of Friendship). Kabul: Maṭba’a-ye Dawlat. [In Persian].
- Pedarām, Laṭīf (2004). *Yeksāra-ye Badaxšānam bā To* (I Am Entirely Badakhshan with You). Tehran: Erfān. [In Persian].
- Paymān, Fażl Aḥmad Paymān (2015). *Tufān-e Xun* (Storm of Blood). Herat: Tavānā. [In Persian].
- Qavām Ahrārī, Muḥammad Yūsuf (2025). *Šāhnāme-sarāyī dar Afġānestān* (Composition of the Shāhnāme in Afghanistan). Herat: Ahrārī. [In Persian].

- Qavim, Qayyūm (2008). *Morūrī bar Adabiyāt-e Mo'āser-e Fārsī-ye Dārī* (A Survey of Contemporary Persian-Dari Literature). Kabul: Sa'id. [In Persian].
- Raḥīmī, Moṣṭafā (2022). *Ta'ahhod va Āzādī* (Commitment and Freedom). Tehran: Nīlufar. [In Persian].
- Ruḥi-sifat, Moḥsen (2023). *Taḥavvolāt-e Afġānestān va Qiyām-e 24-e Ḥut-e 1357-e Mardom-e Herat* (Developments in Afghanistan and the Uprising of the People of Herat on 24 Ḥut 1357). *Nimruz*, vol. 5(53–54), pp. 18–21. [In Persian].
- Ruyin, Rāmin (2022). *Yād-hā va Yādegār-hā* (Memories and Reminiscences). Kabul: Kārvān. [In Persian].
- Ruyin, Rāzeq (2012). *Simorg-hā-ye Bi-āšiyāne-ye Alborz* (Homeless Simurghs of Alborz). Kabul: Sa'id. [In Persian].
- Šadrāyi, Roqayyeh, & Šādeqi, Ma'šumeh (2020). *Tahlīl-e Goftemān-e Nāsiyunālistī dar Majmu'e-ye Aš'ār-e Aḥmad-e Šāmlu bar Mabnā-ye Naẓariye-ye Tahlīl-e Lāklā va Mūf* (Nationalist Discourse Analysis in the Poetry of Ahmad Shamlu Based on the Theory of Laclau and Mouffe). *Matn-pazhuhi-ye Adabi*, vol. 22(75), pp. 176–206. [In Persian].
- Sanā, Nik-Pipour (2008). *Kabul az Dowlat-e Eslāmī tā Jomhurī-ye Eslāmī* (Kabul from the Islamic State to the Islamic Republic). Kabul: Esālat. <https://esalat.org> [In Persian].
- Sarmad, Dāvud (2008). *Sorud-e Razm-e Payām-āvarān* (Battle Hymn of the Messengers), ed. 'Asad Senālim. Kabul: Sa'id. [In Persian].
- Thuruti, Behruz (2013). *Negāhī be Aḥvāl va Āsār-e Vāsef Bākhtari* (A Study of the Life and Works of Vāsef Bākhtari). Tehran: Amir Kabir. [In Persian].
- Sotūde, Hedāyatollāh, & Šahbāzi, Mazyār al-Dīn (2009). *Jāme'e-šenāsī dar Adabiyāt-e Fārsī* (Sociology in Persian Literature). Tehran: Neda-ye Aryānā. [In Persian].
- Saxā, Sayyid Ziyā' al-Ḥaqq (2003). *Bi-sedāyī-ye Sedā-ye Daryā-hā-st* (The Silence of the Seas' Voices). Herat: Herat Literary Society. [In Persian].
- Šafāhī, Amānullāh (2022). *Jarāyān-šenāsī-ye Tārīkh-e Mo'āser-e Afġānestān* (Analysis of Currents in Contemporary Afghan History). Kabul: Emiri. [In Persian].
- Šidā, 'Abd al-Ḥayy (1997). *Qāfile-ye Badr* (The Badr Caravan), ed. Muḥammad Ḥālim Tanvīr. Amsterdam: Afghanistan Research and Reconstruction Institute. [In Persian].
- Tilly, Charles. (1978). *From Mobilization to Revolution*. Massachusetts: Addison-Wesley.
- Tābeš, Qanbar-'Alī (2014). *Bohrān-hā-ye Siāsī-ye Afġānestān dar Še'r-e Mo'āser-e Fārsī-ye Dārī* (Political Crises of Afghanistan in Contemporary Persian–Dari Poetry). Kabul: Emiri Publications. [In Persian].
- Tanin, Muḥammad Zāher (2005). *Afġānestān dar Qarn-e Bistom, 1900–1996* (Afghanistan in the Twentieth Century, 1900–1996). Tehran: Šari'ati Afġānestāni. [In Persian].
- Tārešī, 'Abd al-Aḥmad (1989). *Az Šarār-e Dard tā Xašm-e Emān* (From the Spark of Pain to the Wrath of Faith). Peshawar: Maktab al-Khidmat. [In Persian].
- Xalili, Xalilullāh (1985). *Ašk-hā va Xun-hā* (Tears and Blood). Islamabad: Iranian Cultural Office. [In Persian].
- Xalili, Xalilullāh (1999a). *Kolliyāt-e Aš'ār-e Ostād Xalilullāh Xalili* (Complete Poems), ed. 'Abd al-Ḥayy Khorāsāni. Tehran: Nashr-e Balkh. [In Persian].
- Xalili, Xalilullāh (1999). *Masnavi-ye Hezāre-ye Avval yā Qam-nāme-ye Vatan* (The First Millennium Masnavi, or Lament of the Homeland), ed. Maḥmud Tavusi. Shiraz: Navid Shiraz. [In Persian].



A Semiotic Study of the Cow in Three Domains: Mythological, Cultural, and Social- in three classic and Contemporary Works of Fiction (Kalila and Demna, Asrar-e Ganj Darreh Genie [*The Secrets of the Treasure of the Valley of the Genie*], and Azadaran-e Bayal [*The Mourners of Bayal*])

Arezu Soleimani kal tappe¹ , Amirabbas Azizifar² 

1. Ph.D student of Persian language and literature, Razi Univesity, Kermanshah, Iran. E-mail: arezu.s.1268@gmail.com

2. Associate professor of Persian language and literature, Razi Univesity, Kermanshah, Iran. E-mail: a.azizifar@razi.ac.ir

DOI: [10.22034/perlit.2025.67679.3806](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.67679.3806)

Article Info	ABSTRACT
Article type: Research Article	Language is not a one-sided raw material; rather, it is understood in a dialogical and social sense. Even when a person has internal monologues with himself, the characteristic of dialogue and two-way relationship is still evident. Since language is not based on essence, it acquires a completely social aspect and is placed in the cycle of repetition of previous and subsequent statements. This is why literature, as the most sublime artistic aspect of language, takes on such a path. Literary works also have a conversational aspect and an intertextual nature with the works before and after them. There is no literary work that is simply written by an original mind; rather, every literary work, in the process of being written, has consciously or unconsciously drunk from the water of previous literary writings and texts and then turned to manifestation and emergence. This article deals with a descriptive-analytical study of the conversational logic and intertextual nature of two contemporary works, <i>Azadaran- e Bayal</i> (The Story of the Cow) and <i>Asrar-e Ganj Darreh Genei</i> (The Secrets of the Treasure of the Valley of the Genie) with the classic literary text <i>Kalila and Demna</i> . The present study seeks to understand how two contemporary modern works, with different perspectives, are placed in the same context as a classic literary work. It is worth noting that the key intertextual term in this study is "cow" and the concept of its killing. After examining, we found that, based on the interactions that past texts have in future texts, the myth of the cow and its sacrifice has been used both in the classic text <i>Kalila and Demna</i> and in the two contemporary works " <i>The Mourners of the Bayal</i> " and " <i>The Secrets of the treasure of the Valley of the Genie</i> " to express social, cultural concepts and power relations and various social bases. The common meaning in all three works is the death of the cow, the loss of something valuable, equivalent to identity and social base. The interpretability of the three works and the socio-political orientation are other common features of all three works.
Received: 04 July 2025	
Received in revised form: 26 August 2025	
Accepted: 10 September 2025	
Published online: 14 July 2026	
Keywords: Dialogic principle, intertextuality, Cow, Kalila and Demna, The Mourners of Bayal (Azadran-e Bayal), The Secrets of the Treasure of the Valley of the Genie (Asrar-e Ganj Darreh Genie)	

Cite this article: Soleimani kal tappe, A., Azizifar, A. (2026). A Semiotic Study of the Cow in Three Domains: Mythological, Cultural, and Social- in three classic and Contemporary Works of Fiction (Kalila and Demna, Asrar-e Ganj Darreh Genie [*The Secrets of the Treasure of the Valley of the Genie*] , and Azadaran-e Bayal [*The Mourners of Bayal*]). *Persian Language and Literature*, 79 (253), 221-244. <http://doi.org/10.22034/perlit.2025.67679.3806>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

This research examines the social aspect of intertextuality in these three texts, as the nature of intertextuality and the logic of dialogism emphasize "sociability." Another reason for such an approach is the research conducted on each of these works. From the past to the present, *Kalila and Dimna* has been introduced as a book of statecraft and politics. Although some research has examined "The Lion and the Ox" from a mythological perspective, especially Mithraism, social issues, power relations, and governance, both in the case of "The Lion and the Ox" and in all chapters of this book, are obvious to everyone. The Mourners of Bayal, which we are only dealing with one of its stories, despite the mythological connection of the Ox drama, takes place in a social atmosphere full of superstition and illusion, where there is no hope for the treatment of this atmosphere and its people. *Asrare Ganj-e Darreh-e Genie* by Golestan (The Secrets of the Treasure of Genie Valley also, according to the research conducted on it, completely reflects the socio-political events of its time.

Research Methodology:

Like most literary studies of this kind, this essay is carried out using a descriptive-analytical method and library research. Data is collected through search in information databases (internet resources) and then, based on the intertextuality theory, the semiotic and symbolic concept of the cow and its killing are explored in three target works.

Discussion

Although all three literary works fall into the categories of mythological (the myth of the sacrifice of the bull), cultural (the issue of identity), and social (power structures), this research examines the social intertextuality in these three texts, just as the nature of intertextuality and the logic of dialogism emphasize the "sociability" of the work. Another reason for this approach is the research conducted on each of these works. From the past until now, *Kalila and Dimna* has been introduced as a book of prudence and politics. Although studies have examined The Lion and the Bull conflict from a mythological perspective, especially Mithraism, social issues and power and governance relations, both regarding the Lion and the Bull and in all chapters of this book, are obvious to everyone. *The Mourners of Bayal*, which we only deal with one story, despite the mythological connection of the drama of the bull, takes place in a social atmosphere full of superstition and illusion, where there is no hope for healing this atmosphere and its people. As for *Secrets of the Treasure Valley of Genie* by Golestan, it completely reflects the political-social events of its time, based on the research that has been done on it.

In *Kalila and Dimna*, the lion is the agent of death, and the ox is the object. Similarly, in *The Secrets of the Treasure Valley*, the farmer is the agent and killer, and the ox is the object. In fact, a rationalization and an excuse in both stories lead to the ox being killed: at first, the excuse is the ox's conspiracy against the lion—indeed, the lion's fear from the beginning to the end of the story is noteworthy—and in the second, the excuse is finding treasure and sacrificing something for it. However, in "The Mourners of Bayal," we do not see any reason or event that explains why the cow died, nor do we find an excuse for its death. But Mashdi Hassan becoming a cow and eventually dying has a reason, and that is the death of his cow. In *The Mourners of Bayal*, we also perceive the objectification and sacrifice in a hidden way. In fact, the characteristic of the main story of the lion and the ox and *The Secrets of the Treasure Valley* is the existence of a plot and a causal narrative sequence. In both works, "the plot is formed based on a regular and sequential narrative of events." (Asgari Hasan Kalou, 2001: 153) But the lack of a plot is the main characteristic of Saedi's narrative in the story of Mashdi Hassan or "The Cow." This very lack of plot is revealed in the unfulfilled plots in the

text. Everything is so chaotic and disordered that this very chaos and plotlessness is itself a plot for the disorder of the story's character.

Conclusion

By examining intertextual instances, it became clear that three texts have used the myth of the cow and its sacrifice to express social concepts, power relations, and different social classes. The common meaning in all three texts is the death of the cow, either through being killed by the ruling power or through natural death, although that natural death (as we mentioned in the text) is also a kind of being killed by the socio-political structures of power. In all three texts, the 'cow' is that share of goodness that should not be lost, and losing it is linked to the decline of the individual and society.

Keywords: Dialogic principle, cow, Kalila and Dimna, The Mourners of Bayal (Azadran-e Bayal), The Secrets of the treasure of the Valley of the Genie (Asrar-e GanjDarrehJeni).

بررسی نشانه-معناشناختی گاو در سه ساحت اسطوره‌ای، فرهنگی و اجتماعی در سه اثر داستانی کلاسیک و معاصر (کلیله و دمنه، اسرار گنج درّه جنی و عزاداران بیل)

آرزو سلیمانی کل تپه^۱، امیرعباس عزیزی فر^۲

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: arezu.s.1268@gmail.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: a.azizifar@razi.ac.ir

DOI: [10.22034/perlit.2025.67679.3806](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.67679.3806)

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	زبان ماده خام یک‌طرفه نیست، بلکه در مفهومی دیالوگی و اجتماعی معنا می‌شود. حتی زمانی که فرد تک‌گویی‌های درونی با خود دارد، باز هم مشخصه گفت‌وگو و رابطه دوطرفه آشکار است. زبان از آن روی که قائم‌به‌ذات نیست، سویه‌ای کاملاً اجتماعی پیدا می‌کند و در چرخه تکرار گفته‌های پیشین و پسین قرار می‌گیرد. هم‌اکنون روست که ادبیات در جایگاه متعالی‌ترین وجه هنری زبان، در چنین مسیری گام برمی‌دارد. آثار ادبی نیز وجه مکالمه‌ای و سرشتی بینامتنی با آثار پیش و پس از خود دارند. هیچ اثر ادبی‌ای نیست که صرفاً نوشته یک ذهن اصیل باشد، بلکه هر اثر ادبی در فرایند نوشته شدن، خودآگاه یا ناخودآگاه از آبخشور نوشته‌ها و متون ادبی پیشین، نوشیده و آنگاه روی به تجلی و ظهور نهاده‌است. این جستار به بررسی توصیفی-تحلیلی منطق مکالمه و سرشت بینامتنی دو اثر معاصر، عزاداران بیل (داستان گاو)، و اسرار گنج درّه جنی، با متن ادبی کلاسیک کلیله و دمنه می‌پردازد. پژوهش حاضر در پی آن است تا دریابد چگونه دو اثر هم‌عصر مدرن، با زاویه دیدهای متفاوت، در بستر همان متنی قرار می‌گیرند که یک اثر ادبی کلاسیک قرار گرفته‌است. گفتنی است کلیدواژه مهم بینامتنی در این بررسی، «گاو» و مفهوم کشته شدن اوست. پس از بررسی دریافتیم که بنا به هم‌گوشی‌هایی که متون گذشته در متون آینده دارند، اسطوره گاو و قربانی شدن آن، چه در متن کلاسیک کلیله و دمنه و چه در دو اثر معاصر عزاداران بیل و اسرار گنج درّه جنی، برای بیان مفاهیم اجتماعی، فرهنگی و مناسبات قدرت و پایگاه‌های مختلف اجتماعی به‌کار رفته‌است. معنی مشترک در هر سه اثر، مرگ گاو، از دست رفتن چیزی با ارزش، هم‌ارز هویت و پایگاه اجتماعی است.

استناد: سلیمانی کل تپه، آرزو؛ عزیزی فر، امیرعباس (۱۴۰۵). بررسی نشانه-معناشناختی گاو در سه ساحت اسطوره‌ای، فرهنگی و اجتماعی در سه اثر داستانی کلاسیک و معاصر (کلیله و دمنه، اسرار گنج درّه جنی و عزاداران بیل). *زبان و ادب فارسی*، ۷۹ (۲۵۳)، ۲۴۴-۲۲۱.

<http://doi.org/10.22034/perlit.2025.67679.3806>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

۱. مقدمه

ابداع واژه «بینامتنیت» (Intertextuality) را به حق به جولیا کریستوا (J. Kristeva) ربط می‌دهند. اما جدای از نقد ادبی شرق (ایران) که اشاراتی نه در معنای ابداعی، بل تنها اشاره‌ای گذرا در قالب آرایه‌های ادبی چون تلمیح، استشهاد، تضمین و ... به این مفهوم دارد، رد پای این واژه نخست از حوزه ساختارگرایان (Formalists) و سوسور (F. De Saussure) شروع شده‌است و بعدها باختین (M. Bakhtin) در مخالفت با زبان‌شناسی انتزاعی سوسور، وجه مکالمه‌ای گفتار را برجسته کرد. وجه مکالمه‌ای گفتار «دربرگیرنده ماهیت اجتماعی، ایدئولوژیک، سوژه‌محور و سوژه‌مدار زبان است» (آلن، ۱۳۸۰: ۳۰). هر گفتمان و سخنی در مورد هر موضوعی در گفت‌وگو با سخن‌های پیش از خود است. «باختین تقریر می‌کند که زمینه گفتار جزء جدایی‌ناپذیر گفتار است» (تودورف، ۱۳۹۰: ۶۰).

باختین با تأکید بر منطق مکالمه، راه را برای نظریه چندصدایی متن و ابعاد اجتماعی گفتار جولیا کریستوا و «بینامتنیت» هموار کرد. «باختین صرفاً مؤلفی نیست که بتوان از دل آثارش تصویری از بینامتنیت را بیرون کشید، بلکه او خود از عمده نظریه‌پردازان بینامتنیت است» (آلن، ۱۳۸۰: ۲۶).

نخستین بار کریستوا در سال ۱۹۶۶، واژه «بینامتنیت» را وضع کرد. حضور او در انجمن «تلِ کِل» (Tel Quel) که امثال بارت (R. Barthes) و فوکو (M. Foucault) نیز از اعضای این انجمن بودند، یکی از علل ظهور بینامتنیت نزد کریستوا بود (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۱۰۲-۱۰۳). انجمن «تل کل» صحنه پژوهش‌های روشنفکرانه اعضای آن بود که نقش بسزایی در علوم انسانی و اجتماعی داشتند. در باب حضور کریستوا در جایگاه یک زن در چنین انجمنی در آن زمان، بارت می‌نویسد: «وضعیت کریستوا در این جایگاه به طرز ناسازواره‌ای هم وضعیت یک «بیگانه» (یک زن، یک خارجی) است و هم وضعیت نظریه‌پرداز محوری متنیت. چنین وضعیت ناسازواره‌ای در عین حال شاخصه سرشت برآشوبنده آثار کریستوا است» (آلن، ۱۳۸۰: ۴۷). مفهومی که از آثار باختین و کریستوا برمی‌آید، مخالفت با تک‌صدایی و اقتدار تک‌گویانه، بل حضور صداها و گفت‌وگوهای متفاوت در متن، به‌ویژه گفت‌وگوی متون ادبی با سایر متون اعم از متون ادبی پیشین و پسین - متون اجتماعی و فرهنگی - است. نکته مهم این است که متون ادبی نمود کشمکش‌ها و ایدئولوژی‌های جامعه هستند. با چنین مفهومی، پژوهش موردنظر به بررسی منطق مکالمه و سرشت بینامتنی دو اثر معاصر عزاداران بیل (داستان گاو) و اسرار گنج درّه جنی و متن ادبی کلاسیک کلیلّه و دمنه می‌پردازد.

۲. پرسش‌های تحقیق

مهم‌ترین مسائل و پرسش‌هایی که این پژوهش در پی کاوش آن‌هاست، عبارت‌اند از:

الف) صداها و خاموش و ساکت این سه اثر، مختص چه طبقه یا طبقاتی است؟

ب) ابعاد بینامتنی این سه اثر در چه حوزه‌هایی (اگر بتوان طبقه‌بندی کرد) قرار می‌گیرند و کدام حوزه بیشترین سرشت بینامتنی را در هر سه اثر دارد؟

ج) گاو و قربانی شدنش به مثابه مفهومی نشانه-معناشناختی و رمزی تکرارشونده در هر سه اثر، بیانگر کدام مفاهیم منطق مکالمه‌ای و بینامتنی است؟

۳. فرضیه‌های پژوهش

الف) به نظر صداها و خاموش در هر سه متن بر طبقه نخبگان و طبقه فرودست جامعه استوار است، با این تفاوت که طبقه نخبگان سخن می‌گویند (نظریه‌پرداز می‌کنند و راهکار می‌دهند)، اما این سخنان و گفته‌ها شنیده نمی‌شوند و حتی ممکن

است به سود منافع طبقه فرادست، تغییر داده شوند. اما طبقه فرودستِ پیشینه، خاموش اند و کنش و سخنی از سوی این طبقه دیده و شنیده نمی‌شود.

ب) سرشت بینامتنی این سه اثر تقریباً در سه حوزه اسطوره‌ای (اسطوره گاو و قربانی شدن او)، فرهنگی (مسئله هویت)، اجتماعی (ساختارهای قدرت) قرار می‌گیرد. به دید این پژوهش، حوزه اجتماعی و مناسبات قدرت بیشترین ارتباط را در هر سه اثر دارد و حتی حوزه فرهنگی و دستیابی به هویت نیز تحت تأثیر مسائل اجتماعی قرار می‌گیرد.

ج) در هر سه اثر گاو قربانی می‌شود و می‌توان مرگ گاو را در پسِ ساختارهای سیاسی-اجتماعی دید. در هر سه اثر کشته شدن گاو به لحاظ انواع نفی، جزو نفی متقارن قرار می‌گیرد.

۴. روش پژوهش

این جستار همچون غالب پژوهش‌های ادبی این‌چنینی به روش توصیفی-تحلیلی و به کمک مطالعات کتابخانه‌ای به انجام می‌رسد. داده‌ها از طریق جست‌وجو در پایگاه‌های اطلاع‌رسانی (منابع اینترنتی) گردآوری شده و سپس براساس نظریه بینامتنیت، مفهوم نشانه-معناشناختی و رمزی گاو و کشته شدن او در سه اثر هدف کاویده می‌شود.

۵. پیشینه تحقیق

پژوهش‌های متعددی در زمینه هرکدام از آثار هدف انجام شده‌است. بیشتر این پژوهش‌ها مرتبط با کلیله و دمنه، به‌ویژه باب مهم شیر و گاو است. ما در اینجا به‌صورت نظام‌مند این پژوهش‌ها را در سه دسته مرتبط با هر اثر قرار می‌دهیم و به بررسی کلی آن‌ها می‌پردازیم:

الف) آثار پژوهشی مرتبط با کلیله و دمنه

دهقانیان (۱۳۹۰) در مقاله «بازخوانی داستان شیر و گاو کلیله و دمنه براساس نظریه ساخت‌شکنی» با خوانشی ساخت‌شکنانه داستان شیر و گاو را تحلیل می‌کند. او می‌نویسد این داستان پالایش شده از طرف ساختار حکومت است و شاید دلالت‌ها گونه‌ای دیگر باشد. بدین شکل که شیر، دمنه را به‌مثابه کارگزار قتل گاو می‌فرستد و پس از این واقعه، تهمت این جرم را صرفاً بر گردن دمنه می‌اندازد. شیر با وجود دمنه با یک تیر دو نشان می‌زند: از دست هر دوی آنان و نیز شنبه که در ساختار قدرت قرار گرفته‌اند، رها می‌شود.

عاملی رضایی (۱۳۹۶) در مقاله «تحلیل مناسبات قدرت و حقیقت از دیدگاه فوکو در داستان شیر و گاو کلیله و دمنه» مناسبات قدرت و حقیقت از دیدگاه فوکو را در داستان شیر و گاو بررسی می‌کند. راویان داستان، فضای گفتمان حاکم را چنان بیان کرده‌اند که شیر از وصمت نقض عهد محفوظ ماند و داد و عدالت‌گری او آشکار و مشخص گردد، درحالی‌که این گفتمان آشکار نشان از سرکوب دمنه‌ای است که برخلاف این گفتمان می‌اندیشد.

عباس‌نژاد و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله «بررسی کارکرد رفتار سیاسی-سازمانی در حکایت شیر و گاو در کلیله و دمنه» رفتار سیاسی-سازمانی را در حکایت شیر و گاو می‌کاوند. طبق این پژوهش، اشخاصی مانند کلیله که قدرتی بر مبنای نبوغ شخصی به دست می‌گیرند، در برابر قدرتی که پادشاه (شیر) بر مبنای زور اعمال می‌کند، از پای درخواهند آمد و افراد ساده‌لوحی چون گاو نیز دچار سرنوشتی ناگوار می‌شوند؛ زیرا قدرت در چنین جامعه‌ای مبتنی بر زور است.

حبیبیان و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله «تحلیل رمزگان‌شناسی داستان شیر و گاو در کلیله و دمنه نصرالله منشی» به بررسی و تحلیل رمزگان‌شناسی داستان شیر و گاو پرداخته‌اند. آن‌ها با تکیه بر علم نشانه‌شناسی، همین عنوان شیر و گاو را دلالتی بر تضاد و

تقابل دانسته‌اند که از همان ابتدا، پایان ناگوار داستان را پیش‌بینی می‌کند. در کلیت این پژوهش هر شخصیت و هر رفتار او از دیدگاه نشانه‌شناسی بررسی می‌گردد. همچنین مقاله به ارتباط این داستان با آغاز و انجام آفرینش در اسطوره هندی و ایرانی می‌پردازد. جمشیدی و قلعه‌قبادی (۱۴۰۲) در جستاری با عنوان «خوانش اسطوره- جامعه‌شناختی باب شیر و گاو و بازجست کار دمنه» دست به خوانش اسطوره‌ای باب «شیر و گاو» و «بازجست کار دمنه» زده‌اند. آن‌ها کلیت این داستان را مطابق با اساطیر هند و ایرانی می‌دانند که جایگزینی طبقات ممکن نیست؛ زیرا قشربندی و نظم ساختار اجتماعی به هم می‌ریزد.

ب) آثار پژوهشی مرتبط با عزاداران بیل و قصه چهارم (قصه گاو)

طایفی و عظیمی (۱۳۹۴) در جستاری با عنوان «نقد جامعه‌شناسانه داستان گاو اثر غلامحسین ساعدی» به نقد جامعه‌شناسانه داستان گاو پرداخته‌اند. فقر اقتصادی، خرافه‌پرستی و اوضاع ناهنجار اجتماعی، سبب بی‌هویتی و پوچی «مشدی حسن» شده‌است؛ زیرا او با تنها دلخوشی‌اش که گاو است، قانع است، اما با از دست دادن تنها دلخوشی‌اش این زندگی معنایی برای او ندارد. «تحلیل اسطوره‌شناختی درام گاو اثر غلامحسین ساعدی با تکیه بر جایگاه کهن‌الگویی گاو در اساطیر ایرانی» عنوان مقاله‌ای از طاهری (۱۳۹۹) است که به تحلیل اسطوره‌شناختی گاو در اثر غلامحسین ساعدی می‌پردازد. این بررسی براساس کهن‌الگوی گاو در اساطیر ایرانی صورت می‌گیرد. با توجه به اساطیر ایرانی نخستین گاو و نخستین انسان با هم قربانی می‌شوند؛ بنابراین در این داستان مرز میان مشدی حسن و گاو نیز از میان می‌رود و هر دوی آن‌ها به قربانگاه می‌روند. هاشمی و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله «بررسی تبارشناسانه الیناسیون (ازخودبیگانگی) در داستان گاو اثر غلامحسین ساعدی» به بررسی تبارشناسانه الیناسیون (ازخودبیگانگی) در این داستان پرداخته‌اند. مفهوم تبارشناسی چنین است که هر پدیده در بستر تاریخی چگونه شکل می‌گیرد و بنابراین این پژوهش تأثیر عوامل فرامتنی، ازجمله شرایط تاریخی در ایجاد چنین نوشته‌ای را بررسی می‌کند.

ج) آثار پژوهشی مرتبط با اسرار گنج دره جنی

عسگری حسنگلو (۱۳۸۰) در پایان‌نامه ارشدش با عنوان «نقد و بررسی آثار داستانی ابراهیم گلستان» به نقد و بررسی آثار داستانی ابراهیم گلستان، ازجمله رمان اسرار گنج دره جنی پرداخته‌است. پیرنگ و عناصر داستان‌نویسی و نقش آن‌ها در ارائه درون‌مایه اثر بررسی شده‌اند.

نامی و پاشایی (۱۳۹۸) در مقاله «مؤلفه‌های رئالیسم در رمان اسرار گنج دره جنی» به شاخص‌های رئالیسم در رمان اسرار گنج دره جنی پرداخته‌اند. گلستان نویسنده واقع‌گرایی است که در داستان‌هایش به زندگی دشوار کارگران و مشکلات زنان پرداخته‌است. او در اسرار گنج دره جنی ویژگی‌هایی به شخصیت‌های داستانش داده‌است که ترکیبی از خود او ابراهیم گلستان است. زبان او کارکردی ارجاعی دارد و برای ارائه تصویری روشن از واقعیت، از اصطلاحات و تعابیر عامیانه استفاده کرده‌است.

خرمایی و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله «بررسی جامعه‌شناختی رمان اسرار گنج دره جنی از ابراهیم گلستان براساس آرای لوسین گلدمن» نقد جامعه‌شناختی خود را براساس آرای لوسین گلدمن در داستان اسرار گنج دره جنی در نظر گرفته‌اند. از این نظر بین اثر ادبی و اجتماع رابطه‌ای جدایی‌ناپذیر وجود دارد و گلستان هم طبق شرایط سیاسی- اجتماعی زمانه‌اش به بررسی طبقات مختلف جامعه پرداخته‌است. این طبقات و رفتار آن‌ها بر مبنای شرایط محیط پیرامون شکل گرفته‌اند.

با بررسی‌های انجام‌شده، هیچ پژوهشی با موضوع یا محور بررسی این سه اثر (کلاسیک و معاصر) به‌ویژه با محور منطق مکالمه-بینامتنیت یافت نشد.

۶. چارچوب نظری

۶-۱. منطق مکالمه - بینامتنیت

هر واژه‌ای یا سخنی که بر زبان می‌آید، در ارتباط با دیگری معنا می‌یابد. «یک واژه پلی میان خود من و دیگری است» (باختین/ ولوشینف به نقل از آلن، ۱۳۸۰: ۳۱). همین مفهوم دیگربودگی زبان، تبیین‌کننده مفهوم مکالمه‌باوری است و ذات بینامتنی آن را نشان می‌دهد (آلن، ۱۳۸۰: ۳۳). در مکالمه‌باوری موضع شخصیت‌ها و ایدئولوژی‌های مدنظر آن‌ها عیان می‌شود، اما نباید از این مهم غافل بود که تنها گفته‌ها چنین نشانی را بر پیشانی خود ندارند، گاهی سکوت شخصیت‌ها و نبود آن‌ها در فضای متن عریان‌تر از کلام، نشان‌دهنده کشمکش باورها و نگاه‌های اجتماعی یک جامعه است. این موضوع می‌تواند حتی در «گفته یک گوینده واحد نیز رخ دهد، بیش‌ازهمه در جریان سیال ذهن» (همان: ۳۸).

باختین برخلاف سوسور، به جنبه اجتماعی زبان اهمیت می‌دهد و از دید وی مهم‌ترین وجه گفته «خاصیت و منطق گفت‌وگویی، یعنی سویه بینامتنی است. از آدم به بعد دیگر شیء بی‌نام و یا کلمه استفاده‌نشده‌ای باقی نمانده‌است» (تودوروف، ۱۳۹۰: ۲). این جنبه مکالمه‌ای هم بر گفت‌وگوی متن با متون پیش و پس از خود اشاره دارد و هم به تعارض تک‌صدایی و چندصدایی یک متن. یک متن چندصدایی در مخالفت با اقتدار تک‌گویانه است. در تعارض با نیروها و ایدئولوژی‌های مسلط جامعه و رساندن صداهایی فراتر از این ایدئولوژی‌ها. «منطق گفت‌وگویی برآمده از ساختار جامعه‌ای تک‌صدا و مکالمه‌گریز است» (همان: ۳۱) زیرا ایدئولوژی‌های مرکزگرای جامعه در مقابله با باورهای مرکزگریز «همواره استدلال می‌کنند که تنها یک زبان واحد و متحدکننده وجود دارد» (آلن، ۱۳۸۰: ۴۵).

۶-۲. بینامتنیت

می‌دانیم که ادبیات حاصل تضارب اندیشه‌ها، گفت‌وگوها و گفتمان‌های پنهان و آشکار است که گاه از طریق مفهوم «کهن‌الگو» (Archetype) تجلی می‌یابد. پس می‌توان گفت آغاز و ابتدای یک متن نامشخص است؛ چنان‌که نامور مطلق بر این است: «هیچ آغازی وجود ندارد؛ همواره یا تداوم است یا تکرار، همیشه یا دگرگونی است یا تقلید» (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۲۵). «هر متن بر اساس متونی که پیشتر خوانده‌ایم معنا می‌دهد و استوار به رمزگانی است که پیشتر شناخته‌ایم» (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۷). برخی دیگر از پژوهشگران نیز همین مفهوم را به گونه‌ای دیگر گزارش کرده‌اند: «یک متن جایگشتی از متون و بینامتنیتی در فضای یک متن مفروض است که در آن گفته‌های متعددی، اخذشده از دیگر متون، با هم مصادف شده و یکدیگر را خنثی می‌کنند. متون برساخته از آن چیزی هستند که گاه متن فرهنگی (یا اجتماعی) نامیده می‌شود، یعنی همه آن گفتمان‌ها و شیوه‌های سخن‌گفتنی که به شکل نهاده‌ی ساختارها و نام‌هایی را وضع می‌کنند که سازنده فرهنگند» (آلن، ۱۳۸۰: ۵۳).

متون آینه‌ای برای بازتاب ساختارها و منازعات ایدئولوژیکی هستند و درواقع تجسم کشمکش مکالمه‌ای جامعه بر سر معناها و واژه‌ها و مسائل مختلف است. ابعاد بینامتنی همان سرچشمه‌ها یا زمینه‌های متون هستند. همان‌گونه که باختین نیز گفتار را موضوعی فرازبان‌شناسی می‌داند و برای آن زمینه غیرزبانی قائل است. «همه متون ساختارها و منازعات ایدئولوژیکی را با خود به همراه دارند که در جامعه و از طریق گفتمان بیان شده‌اند» (همان: ۵۴).

کریستوا، با تأکید بر سرشت اجتماعی و دیگربودگی زبان، مکالمه‌باوری باختین را با نشانه‌شناسی خود چنین نشان می‌دهد. او برای متن یا واژه دو محور افقی و عمودی در نظر می‌گیرد. محور افقی مربوط به نویسنده و مخاطب است. در محور عمودی، متن و زمینه قرار می‌گیرد؛ بنابراین بینامتنیت در محور عمودی جای می‌گیرد. از این جهت که هر واژه یا متن آمیزشی از واژه‌ها یا متون دیگر

است. این آمیزش متون و واژگان با هم برای آن اقتدار من و تک‌گویانه جایی نمی‌گذارد و بدین‌شکل بینامتنیت به معنای شکل‌گیری زبان و متنی است که در برابر منطق تک‌گویانه مقاوم است.

کریستوا برای تأیید سخن سطور گذشته، از دو اصطلاح «امر نمادین» (Symbolic Order) و «امر نشانه‌ای» (Semiotic Order)، که برگرفته از روان‌شناسی لاکان (J. Lacan) در بحث امر خیالی و امر نمادین است، بهره می‌گیرد. امر نمادین متضمن زبان به لحاظ اجتماعی است و تحت عناوین آرمان و وحدانیت و یگانگی عمل می‌کند، درحالی‌که امر نشانه‌ای متضمن زبان به لحاظ انگیزه‌ها، رانه‌های شهوانی و جریانات جسمانی است که از مرحله نوزادی حفظ شده‌اند. (همان: ۷۲)

این دو امر سبب پیدایش دو اصطلاح بینامتنیتی به نام «متن ظاهری» (Plain Text) و «متن زایشی» (Reproductive Text) می‌شود. متن ظاهری معرف تک‌صدایی و تک‌آوایی است، اما متن زایشی ناشی از ناخودآگاهی و امیال بشری است. محور اصلی متون زایشی یا امر نشانه‌ای واژه‌ای به نام «کورا» (Chora) است که کریستوا آن را از تیمائوس (Timaeus) افلاطون اخذ کرده است. این کلمه به معنای ظرف یا آوند ملازم با جسم مادری است. این کورا به معنای نام‌پذیرها، ناگفتنی‌ها و مقدم بر پدرها و تک‌گویی‌ها است. (همان‌جا) خلاصه سخن اینکه یک متن یک منطق تک‌گویانه و یک‌صدایی نیست، بلکه صدایی از صداهاست؛ صداهایی از متون دیگر: متون ادبی، متون اجتماعی، متون فرهنگی و....

اصطلاح مهم دیگر در بینامتنیت کریستوا، «سرپیچی/ نفی» (Transgression/ Refusal) است. منظور از این اصطلاح این است که متون چگونه و به چه شکل همدیگر را نفی می‌کنند و حدود و ثغور این نفی به چه شکل است.

۵-۳. انواع نفی

الف) نفی کامل: نفی و وارونگی نوشتار قبل

مثال —————> پاسکال: در حال نوشتن افکارم، گاه آن‌ها از من فرار می‌کنند.
لوترنامون: هنگامی که به نوشتن افکارم می‌پردازم، از من نمی‌گریزند.

ب) نفی متقارن: نفی به شکل معنایی نزدیک و متنوع

مثال —————> روشفسکو: این نشان دوستی اندک‌مایه است که سردی دوستانه دوستانمان را متوجه نشویم.
لوترنامون: این نشان دوستی است که افزایش دوستی دوستانمان را متوجه نشویم.

ج) نفی بخشی: نفی و انکار بخشی از متن

مثال —————> پاسکال: ما زندگی خود را با خوشی از دست می‌دهیم، مناسب است که در مورد آن سخن بگوییم.
لوترنامون: ما زندگی را با خوشی از دست می‌دهیم، مناسب است که در مورد آن هیچ سخن نگوییم. (نک به:

نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۳۱-۱۳۲؛ ۱۹۵: ۱۹۵، ۱۹۶۹) (Kristeva, 1969: 195)

۵-۴. خلاصه داستان کلیله و دمنه باب شیر و گاو (قرن ششم)

فرزند بزرگ‌تر بازرگانی بسیار مال، به تجارت روی آورد و سفری دور دست اختیار کرد. به همراه او دو گاو به نام نندبه و شنزبه نیز بودند. شنزبه در راه بماند و پسر بازرگان مردی را به نگهبانی گاو گماشت. اما مرد نگهبان بعد از یک روز گاو را رها کرد و به دروغ گفت گاو سقط شد. شنزبه پس از بهبودی به مرغزار رسید و بانگی بلند برآورد. شیری که در حوالی این مرغزار بود، از این بانگ ترسید. نزد شیر دو شغال به نام‌های کلیله و دمنه بودند. دمنه از روی نشانه‌ها فهمید که اتفاقی رخ داده است. بعد از شنیدن ماجرا،

به‌سوی گاو رفت و گاو را نزد شیر آورد. گاو کم کم در دربار شیر اعتباری یافت و درجه‌اش بالاتر از سایرین شد. این ماجرا سبب حسادت دمنه شد؛ زیرا او به دنبال تقرب به شیر بود نه اینکه حیوان دیگری جای او را بگیرد. به همین دلیل نزد شیر رفت و سخنانی دروغ نسبت به گاو داد، از جمله اینکه گاو نقشه‌های دیگری در سر دارد. او بعد از صحبت با شیر به پیش گاو رفت و به او نیز به دروغ گفت شیر قصد کشتن تو را دارد. با صحبت‌هایی که او بین دو طرف انجام داد و همچنین عدم صحبت کردن شیر و گاو با یکدیگر و تنها از روی حدس و گمان داشتن، آتشی بر پا شد و شیر گاو را کشت.

۵-۵. خلاصه داستان عزاداران بیل (داستان گاو) قصه چهارم (قرن چهاردهم)

در این قصه گاو مشدی حسن مرده‌است. او وابستگی شدیدی به گاوش دارد، چه از بُعد روانی و چه از بُعد اقتصادی. بیل‌ها و زنش از ترس اینکه مشدی بلائی بر سر خود بیاورد، گاو را در چاه طویله‌اش پنهان می‌کنند و به او می‌گویند گاوت دررفته و فرار کرده‌است. اما مشدی حسن باور نمی‌کند و می‌گوید بوی گاوش از طویله می‌آید و در همان جاست و بعد هم کم‌کم خود را گاو می‌پندارد و شروع به تقلید حرکات و رفتار گاو می‌کند. اهالی به فکر درمان او می‌افتند، اما روش‌های سنتی چون نذر و دعا پاسخ‌گو نیست. به‌ناچار مشدی حسن را برای درمان به شهر می‌برند، اما مشدی حسن در راه از دست اهالی ده فرار کرده و در دره‌ای سقوط می‌کند و به سرنوشت گاوش دچار می‌شود.

۵-۶. خلاصه داستان اسرار گنج دره جنی (قرن چهاردهم)

مردی روستایی در حین شخم زدن، به‌صورت تصادفی گنج عظیمی را در زیر زمین کشاورزی خود پیدا می‌کند، به دنبال آن مرد کشاورز، گاو خویش را، که نماد ثروت وابسته به طبیعت و زحمت است، در پی به دست آوردن گنجی آماده و آسان و بدون زحمت قربانی می‌کند که از منظر بیرونی همگان وی را فردی دیوانه می‌پندارند و وی را طرد می‌کنند. کشاورز طلاها را به ناشیانه‌ترین شکل و با از بین بردن آثار باستانی ارزشمند کم‌کم از زیر خاک خارج می‌کند و در شهر به زرگری می‌فروشد، زرگر که به مرد مشکوک شده، به کمک همسرش برای پول‌های مرد کشاورز نقشه می‌کشد و از طریق اغفال مرد توسط کلفت خانه برای به دست آوردن محل گنج پنهان می‌اندیشد. کشاورز تازه‌به‌دوران‌رسیده، برای نشان دادن اینکه پول همه‌چیز است، با کمک زن زرگر انبوهی از کالاهای زرق و برق‌دار را می‌خرد و به روستا می‌برد، غافل از اینکه اصلاً در روستا برق، گاز یا لوله‌کشی آب وجود ندارد که بتوان از تلویزیون، اجاق گاز یا آب‌گرمکن استفاده کرد. زن و مرد زرگر مرد دهاتی را تشویق به ازدواج با خدمتکارشان می‌کنند. خانه مخروبه مرد روستایی را هم به شکل کاخی تزیین و بازسازی می‌کنند. در جشنی مفصل و پرسروصدا، مرد، خدمتکار را به عقد خود درمی‌آورد. در این جشن همه مهمانان شهری هستند و دور خانه سیمی کشیده شده‌است تا مردم ده وارد جشن نشوند. در آخر داستان هم به‌خاطر عملیات راه‌سازی زمین‌لرزه‌ای رخ می‌دهد که هم آن چاه محل گنج را و هم کاخ پوشالی مرد را ویران می‌کند و هر دو زنش او را ترک می‌کنند و مرد بی‌چیز و تنها می‌شود.

۶. بحث و بررسی

با اینکه هر سه اثر ادبی در سه دسته اسطوره‌ای (اسطوره قربانی شدن گاو)، فرهنگی (مسئله هویت) و اجتماعی (ساختارهای قدرت) قرار می‌گیرند، اما این پژوهش به بررسی اجتماعی بینامتنیت در این سه متن می‌پردازد؛ همان‌گونه که سرشت بینامتنیت و منطق مکالمه‌باوری بر «اجتماعیت» اثر تأکید دارد. دلیل دیگر برای چنین نگاهی، پژوهش‌های انجام‌شده در راستای هرکدام از این

آثار است. از گذشته تا کنون کلیله و دمنه را کتاب کیاست و سیاست معرفی کرده‌اند و با اینکه پژوهش‌هایی، جدال شیر و گاو را از منظر اسطوره‌ای و به‌ویژه میترائیسم بررسی کرده‌اند، باین حال، مباحث اجتماعی و مناسبات قدرت و حاکمیت، چه در باب شیر و گاو و چه در همه ابواب این کتاب، بر همگان آشکار است. عزاداران بیل نیز که ما تنها با یک داستان آن سروکار داریم، با وجود ارتباط اسطوره‌ای درام گاو، در فضایی اجتماعی پر از خرافه و اوهام گام برمی‌دارد که امیدی به درمان این فضا و مردمانش نیست. اسرار گنج درّه جنی گلستان نیز کاملاً با پژوهش‌هایی که در مورد آن انجام شده، بازتاب رویدادهای سیاسی-اجتماعی عصر خویش است.

از منظر نقد جامعه‌شناختی، ادبیات و اجتماع تأثیری دوسویه بر یکدیگر دارند. از طرفی ادبیات آینه‌ای است برای انعکاس رویدادها و مسائل اجتماعی، حتی در ایدئولوژیک‌ترین حالت خود، با مک‌ها، سکوت‌ها و با گفت‌وگوهای که شنیده نمی‌شوند. از سویی هم به‌مثابه یک هنر کاملاً زبانی، در تشدید و تضعیف مسائل اجتماعی - فرهنگی نقش دارد. «ادیب یا هنرمند همیشه منفعل نیست، بلکه در کار ساخت فرهنگ جامعه خویش دخیل است و از این راه به شتاب حرکت تکاملی آن می‌افزاید» (روشنفکر و نعمتی قزوینی، ۱۳۸۹: ۱۶۱).

ما در اینجا بررسی جامعه‌شناختی پژوهش را که در نهایت ما را به حوزه فرهنگی و مسئله هویت نیز خواهد کشاند، با تحلیل کلیله و دمنه به لحاظ تقدم این اثر بر دو اثر دیگر شرع می‌کنیم.

۶-۱. کلیله و دمنه (باب شیر و گاو)

در داستان کلیله و دمنه (باب شیر و گاو) به ظاهر همه گناهان به گردن تمامی است که شیر را بر گاو بی‌گناه، آغالانیده‌است. شیر هم تنها گناه و عیش قضاوت زود و اعتماد کردن به دمنه است. کلیله هم همچون دمنه دهایی تمام دارد، اما او نزدیک شدن به شیر و یا مقصر جلوه دادن او را به هر روی گناهی نابخشودنی می‌داند. اما با کمی نکته‌سنجی می‌توان به متن زایشی داستان پی برد. به آغاز داستان برمی‌گردیم: گاو در خلایبی گیر افتاده‌است و پسر بازرگان او را به مزدوری سپرده‌است، اما این مزدور که خسته شده، به دروغ می‌گوید که گاو مرده‌است. به‌راستی این شروع همان پایان است و مزدور گویا هیچ دروغی نگفته‌است. شنبه زمانی مرده‌است که از صاحب اصلی و شاید محیط انسانی دور شده‌است (محیط انسانی به معنای نمادین برابر با داد و انصاف، وگرنه تاریخ گواهی است بر درنده‌خوی‌تر بودن برخی انسان‌ها از حیوانات وحشی) و درواقع در پایان داستان، صورت عینی گفته مزدور تجلی می‌کند. آری همگی این اتفاقات «دلالیت بر تنهایی این شخصیت دارد» (حبیبیان و همکاران، ۱۴۰۱: ۶۶).

نعره مستانه گاو پس از «بطر نعمت»، سبب ترس شیر و مرگ خودش می‌شود. ترس یکی از بزرگ‌ترین وجوه زندگانی است که تا سر حد مرگ آدمی را پیش می‌برد، اما شیر که نماد قدرت و حکومت است، برای رفع خوف خود، دیگری (دمنه) را قربانی می‌کند. او دمنه را برای چیزی ناشناس می‌فرستد. این یعنی جان سایرین برایش ارزشی ندارد، تنها خود وجودی‌اش اهمیت دارد. درواقع شخصیت شیر از همان ابتدای داستان آشکار است، شخصیتی متزلزل و ترسو؛ زیرا همین ترس او از قدرت گرفتن گاو در نهایت به کشتن گاو منجر می‌شود. البته اگر دقیق‌تر بررسی کنیم، ترس او تنها از گاو نبود و بلکه بیش‌ازهمه از دمنه می‌ترسید؛ زیرا گاو از دید اولیه شیر نمی‌توانست در قدرت با او شراکت کند، زیرا ماده خوراک این دو متفاوت از هم است. از طرفی پایگاه ارزشی و یکی از نمادهای گاو که بلاهت و نادانی است، هرگز نمی‌تواند هم‌ارز زیرکی شخصیتی چون دمنه شود و خطری برای شیر ایجاد کند.

شیر به همان نظام طبقه‌بندی اعتقاد داشت که سالیان سال جزء جدایی‌ناپذیر اساطیر و باورهای اجتماعی هندو ایرانی بود. اما دمنه به‌دنبال تغییر و تحرک و جابه‌جایی در رفتار سیاسی-سازمانی بود و همین سرآغاز مصیبتی برای خود و طبقات اجتماعی پایین‌تر از خودش شد؛ زیرا در این نظام سیاسی طبقه‌بندی‌شده، نباید چیزی تغییر کند؛ بنابراین حضور دمنه برای او خطرناک‌تر از شنبه

بود. چنان‌که پس از روی کار آمدن گاو، دمنه را کنار می‌زند، اما ترس از جابه‌جایی قدرت او را به کشتن هر دوی آنان ترغیب می‌کند. اگر ما خوانشی را که مطلوب حاکمیت است، کنار بگذاریم به همان صداهاى مختلف نشنیده می‌رسیم و از اقتدار تک‌گویی متن کلیله و دمنه‌رها می‌شویم.

دهقانان با بازخوانی ساخت‌شکنانه این داستان، چنین می‌نویسد: «رقیبی از سرزمینی بیگانه آمده و محبوب دل‌ها شده، بنابراین آن کسی که از این رقیب بیش‌ازهمه نگران و خواهان حذف اوست، کسی جز هرم قدرت و شخص پادشاه نیست. درواقع شیر با وجود دمنه، با یک تیر دو نشان می‌زند. از شر گاو خلاص می‌شود و هم به گونه‌ای دمنه را بی‌اعتبار می‌کند و سپس او را نابود می‌سازد» (دهقانان، ۱۳۹۱: ۱۰۵-۱۰۶). نکته جالب توجه در نحوه کشته شدن دمنه و گاو را نیز از یاد نبریم، گاو که یکی از معانی نمادین آن حماقت و ساده‌لوحی است به‌راحتی کشته می‌شود، اما دمنه به دلیل آگاهی سیاسی-اجتماعی به‌راحتی تسلیم شیر نمی‌شود، دمنه تا آخرین لحظه منکر هرگونه نقشی در مرگ گاو می‌شود و شیر باید گونه‌ای دیگر او را از میان بردارد. در این نظام طبقاتی «افراد شدیداً غیرسیاسی نظیر (گاو) و بسیار سیاسی همانند (دمنه) همگی برای سازمان زیان‌مندند» (عباس‌نژاد و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۰۷).

۲-۶. داستان گاو در عزاداران بیل (قصه چهارم)

قبل از ورود به داستان موردنظر، بازنمایی یک نمای کلی از داستان‌های این مجموعه لازم است. این داستان‌ها نشان‌دهنده فضایی وهم‌آور است که هر بار زنگوله‌ای به نام مرگ در آن به صدا در می‌آید. آدم‌های این روستا، آدم‌هایی خوفناک به لحاظ شرایط زندگانی هستند. خرافه‌پرستی، نادانی، ایستایی و تسلیم محض از ویژگی‌های شخصیت‌های داستان عزاداران بیل است. «درونمایه تمام داستان‌های عزاداران بیل نزول مصیبتی است بر اهالی ده و هرکدام در حکم تمثیلی است از سرنوشت شوم و نکبت‌زده اهالی ده بیل» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۲۲۹-۲۲۸). داستان مشدی حسن یا همان قصه چهارم نیز به همین منوال است. از همان ابتدا چیزی باید پنهان شود، یک خبر بد که ممکن است آدمی را با خود به گور ببرد: خبر مرگ گاو. دلیل یا اتفاقی را که توضیح دهد گاو چرا مرده‌است، نمی‌بینیم و بهانه‌ای هم برای مرگش نمی‌یابیم. گاو از همان ابتدا مرده‌است، گویا ساعدی در نظر دارد این مرگ و بی‌خبری را یکی نشان دهد.

مشدی حسن که گاوش تمام زندگی و هستیش است، با شنیدن این خبر چنان دچار استحالۀ روحی می‌شود که از خودبیگانه می‌شود. الیناسیون مشدی حسن در ارتباط با تنها دارایی‌اش گاو و کارکردهای اقتصادی صورت می‌گیرد. «مشدی در این داستان نماینده طیف عظیمی از مردم جامعه خویش است که هویت خود را از دست داده‌اند و چاره‌ای جز مرگ و نیستی ندارند» (طایفی و عظیمی، ۱۳۹۴: ۱۴۵). ساعدی درواقع با مرتبط کردن مفهوم هویت‌باختگی در اثر مسائل اجتماعی و اقتصادی، سعی می‌کند «نابسامانی اجتماعی و اقتصادی زمانه خود را به بوتۀ نقد ببرد» (طاهری، ۱۳۹۹: ۱۸۵).

۳-۶. اسرار گنج درۀ جنی

گلستان در این داستان تلاش دارد تا جایی که می‌تواند راوی تمام طبقات اجتماعی باشد. مرد کشاورز که طبق برخی دیدگاه‌ها نماد حاکمیت وقت یا طبقه ثروتمند جامعه است، زرگر و زنش که به نوعی نماد بیگانه و سوءاستفاده‌گران خارجی از امکانات و منابع خدادای سایر افراد یا سرزمین‌ها هستند، قهوه‌چی و کدخدا نماد سوءاستفاده‌گران داخلی، معلمی که بعد از ثروتمند شدن مرد کشاورز آن چنان از درون بی‌هویت است که فامیلی خود را به خواست او تغییر می‌دهد، جوانک افیونی جویای نام و هنر، برادر زن و

نقاش مخالف با کارهای جدید مرد کشاورز، ژاندارمی که با توجه به روایت داستان به تاریخ و فرهنگ ایران متعهد است و در نهایت گلستان راوی این طبقه نیز است: بیشینه خاموش. بیشینه خاموش روستا که هیچ کنش و گفتاری در قبال رخدادهای کنونی ندارند. «در این رمان، سه طبقه ثروتمند، متوسط و فقیر به جدال با هم برمی‌خیزند تا سهم بیشتری از گنج درّه جنی به دست آورند» (خرمائی و همکاران، ۱۴۰۱: ۵۰).

داستان با پیدا کردن مرد کشاورز، گنجی را شروع می‌شود. او به محض پیدا کردن گنج، گاوش را می‌کشد. گاو نماد زندگی سنتی توأم با رنج و مشقت و محرومیت است. او نماینده طبقه زحمت‌کشی است که هر چه کار می‌کنند، هیچ عایدی ندارند. در این میان زمین، این فضای سخت و سرد، گنجی راحت، بی‌مزد و منت به کشاورز می‌دهد؛ گنجی زمین‌آورده؛ بنابراین کشاورز با یافتن این گنج، چنان خوشحال و مسرور می‌شود که گاو، این همراه رنج‌هایش را سر می‌برد. سر بریدن گاو و قربانی کردن او به دست مرد کشاورز، تنها یک معنا دارد: پایان بدبختی. پایان هویت تراژیک و آغاز من و هویت دیگر با سلام به راحتی و آسایش. چنان‌که گفتیم گاو نماد زندگی سنتی توأم با رنج و مشقت و محرومیت است. از آن‌سو مرد کشاورز نماینده طبقه پرولتاست و زرگر نماد نقطه مقابل او. زرگر نماد شهریت و تمدن و زندگی بورژوازی است. درواقع کشاورز حرکتش را از نقطه پُررنج «طبیعت» (Nature) به سمت «فرهنگ» (Culture) می‌آغازد.

مردم روستا از جمله برادرزنش او را دیوانه می‌پندارند. درواقع او نمی‌داند که این گنج زمین‌آورده، خانه‌اش را و اساساً هویت خود او و سایر روستاییان که هویت خود را در پی تملق و چالپوسی برای مرد کشاورز از یاد برده‌اند، به قعر زمین خواهد کشاند. او خود آن‌چنان غرق شهر و زیبایی‌های زندگی در آنجا می‌شود که حتی تعهد در قبال زندگی مشترکش برای او تعریفی ندارد. گویی زمانی که «گاو» را می‌کشد، خود را کشته‌است و از این به بعد آدم جدیدی زاده شده‌است که البته هیچ‌گونه مشخصه نوزایی و تولد دوباره‌ای ندارد. گلستان که لحنی طنزآمیز در قبال شخصیت‌های رمانش دارد، این مرد را با «طنزی سیاسی، همه‌جا مردک یا مرد دهاتی» می‌نامد» (عسگری حسنکلو، ۱۳۸۰: ۱۵۸).

۴-۶. نمادشناسی گاو

با توجه به نقش کلیدی گاو در هر سه اثر، ابتدا به بررسی نمادشناسی آن می‌پردازیم: گاو و قربانی شدنش، از منظر آیینی و اسطوره‌های ایرانی به دو سنت پیش از زرتشت و پس از زرتشت برمی‌گردد. در سنت میتراپیسم، میترا گاو را برای خدایی والا تر از خودش قربانی می‌کند، که نه تنها این قربانی کردن امری نامطلوب نیست؛ بلکه نماد باروری و سرسبزی است. اما در آیین زرتشت، کشتن گاو، کاری است که تنها از عهده اهریمن برمی‌آید؛ بنابراین امری اهریمنی و نابودگر است؛ زیرا «گاو از ریشه «گئو» به معنی حیات و زندگی است، حیاتی که مینوی به شمار می‌رفته.» (یارشاطر به نقل از قائمی، ۱۳۹۱: ۹۶) با این همه معانی نمادین گاو تنها به معانی مثبتی مانند باروری، ثروت و روشنایی ختم نمی‌شود؛ بلکه دارای معانی نمادین منفی نیز هست از جمله: بی‌دقتی، حماقت، غرور و... (عبداللهی، ۱۳۸۱: ۸۸۸) همچنان‌که در شاهنامه از زبان گردآفرید به سهراب بیان می‌شود: «خورد گاو نادان ز پهلوی خویش» که کاملاً بر وجه منفی گاو و نادانی او اشاره می‌کند؛ زیرا گاو با پروار کردن خود تنها کشته شدن خود را سرعت می‌بخشد؛ بنابراین می‌توان گفت، نماد گاو آمیزه‌ای از مرگ و زندگی است.

۵-۶. ابعاد بینامتنی هر سه متن

معنی و موضوع مشترک هر سه داستان مرگ گاو است. به جدول زیر - با توجه به روایت ظاهری متون (Plain Text) - توجه کنید:

موضوع مشترک: مرگ گاو		
فاعل (کشنده)	واسطه	مفعول (قربانی یا کشته شده)
کلیله و دمنه: شیر	نمائی دمنه و سکوت کلیله	گاو
اسرار گنج درّه جنی: مرد کشاورز- صاحب گاو	پیدا شدن گنج (نفت)	گاو
عزاداران بیل: الف) ظاهراً فاعلی وجود ندارد. (گاو به خودی خود می میرد) ب) ظاهراً فاعلی وجود ندارد.	مشخص نیست. مرگ گاو	گاو مشدی حسن و گاو

با توجه به جدول، سیر خط داستانی و پیرنگ روابط علی و معلولی تا حدودی آشکار می گردد. آغاز داستان کلیله و دمنه با یک براعت استهلال (شکستن پا و گیر کردن گاو در خلاب: شروع مشکل) شکل می گیرد. البته در صحنه بعدی گاو را در محیطی سرسبز و امن می بینیم؛ درحالی که این فقط ظاهر ماجراست و در زیر نقاب این فضای مطبوع، بوی مرگ پیچیده است و آن آخرین سکانس داستان است: مرگ گاو. در اسرار گنج درّه جنی، گاو در همان ابتدا کشته می شود و در واقع اولین سکانس متن، مرگ گاو است و به ظاهر اتفاقی خوب روی داده است، اما پایان داستان غم انگیز است که نتیجه آن خانه خرابی مرد کشاورز است. در عزاداران بیل، گویی دو مرگ اول و آخر داستان را شکل می دهند: مرگ گاو در آغاز و سپس مرگ مشدی حسنی که گاو شده است. البته خود اسم عزاداران یک براعت استهلال کاملاً مشخص است.

در دو داستان کلیله و دمنه و اسرار گنج درّه جنی، گاو به صورت مستقیم و به دست کسی که به شکل حقوقی (شیر در جایگاه پادشاه) یا حقیقی (مرد کشاورز در جایگاه دارنده و مالک گاو) صاحب گاو است، کشته می شود، اما در داستان مشدی حسن، گاو به ظاهر خودبه خود می میرد، اما اگر این گاو خود مشدی حسن باشد و یا مشدی حسنی باشد که در پی از دست دادن گاوش، گویی همه چیزش را از دست داده است و خود را گاوش بپندارد و بمیرد، این تغییر هویت در پی ترسیم ساختارهای سیاسی- اجتماعی قدرت شکل می گیرد. مشدی حسن همان گاوی است که مرگش را می توان به کشتن تعبیر کرد؛ کشتن به دست ناهمواری های جامعه. «ساعدی با نشان دادن درون پریشانی آدم ها (جزء) به گسیختگی شیرازه زندگی اجتماعی (کل) می رسد» (پورعمرانی، ۱۳۸۱: ۲۱)؛ بنابراین می توان گفت در هر سه اثر، گاو موجودی قربانی است که در ارتباط با مسائل قدرت و مناسبات حاکم و محکوم قرار می گیرد.

در کلیله و دمنه، شیر فاعل مرگ است و گاو مفعول. در اسرار گنج درّه جنی نیز به همین شکل، مرد کشاورز فاعل و کشنده است و گاو مفعول. درواقع یک دلیل تراشی و یک بهانه در هر دوی این داستان سبب کشته شدن گاو می شود: در اولی بهانه توطئه گاو علیه شیر- اصلاً ترس شیر از آغاز داستان تا پایان آن نکته درخور توجهی است- و در دومی بهانه پیدا شدن گنج و چیزی برای آن قربانی کردن است. اما در عزاداران بیل، دلیل یا اتفاقی که توضیح دهد چرا گاو مرده است، نمی بینیم و بهانه ای هم برای مرگش نمی یابیم. اما گاو شدن مشدی حسن و در آخر مردن او، دلیل دارد و آن مردن گاوش است. در داستان عزاداران بیل، نیز به شکل پنهانی مفعول شدن و قربانی شدن را در می یابیم. درواقع مشخصه داستان اصلی شیر و گاو و اسرار گنج درّه جنی وجود خط پیرنگ و سیر علی و معلولی روایت است. در هر دو اثر «پیرنگ براساس روایت منظم و متوالی حوادث شکل می گیرد» (عسگری حسنگلو، ۱۳۸۰: ۱۵۳) اما نبود پیرنگ مشخصه اصلی روایت ساعدی در داستان مشدی حسن یا گاو است. همین نداشتن پیرنگ در پی پیرنگ های نیامده در متن آشکار می شود. آن قدر همه چیز به هم ریخته و آشفته است که خود این آشفتگی و بی پیرنگی خود پیرنگی است برای آشفتگی شخصیت داستان.

زاویه دید هر سه داستان سوم شخص است؛ با این تفاوت که در کلیله و دمنه گفتمان حاکم بر متن گفتمان حاکمیت و طبقه بالاست، اما همین فضای آشکار، فضای پنهان متن را نیز برجسته می کند: «گفتمان آشکار نهایتاً چیزی نیست جز حضور سرکوبگر

آنچه گفتمان نمی‌گوید» (فوکو، ۱۳۹۲: ۳۹)، و می‌توان صدای هر دو قربانی «دمنه» و «شنزبه» را شنید. اما در دو اثر معاصر چون به لحاظ زمانی و شرایط اجتماعی متفاوت از کلیله و دمنه هستند، نویسندگان راوی صداهای طبقات دیگر هستند، حتی اگر این روایت آمیخته به نماد باشد و جهت‌گیری نویسندگان مشخص باشد.

مکان در داستان کلیله و دمنه، فضایی زیبا اما درونی آمیخته به مرگ دارد و این فضای زیبا به برکت قربانیانش، چنین زیبا و دل‌انگیز شده‌است. مکان عزاداران بیل، برناتافتنی و به شکلی بیمارگونه توصیف شده‌است. شهر هم دست کمی از این روستا ندارد. در داستان اسرار گنج درّه جنی، توصیف تقریباً متعادلی از روستا شده‌است، روستا چنان سرسبز و رؤیایی نیست که دل خواننده را ببرد و آنچنان هم برناتافتنی و ناهمگون نیست. اما شهر همه‌چیزش برای مرد تازه‌پولدار شده زیبا و جذاب است. نکته جالب در هر سه اثر وجود دو مکان است: مکانی که گاو و بازرگان از آن می‌گذرند و چندان توصیف نشده‌است، گاو در خلایبی افتاده‌است و گویا بعداً به مکانی پا می‌گذارد که بهشت اوست. بهشتی که او را می‌بلعد. همین نکته در مورد مرد کشاورز تا حدود زیادی مشابه است. مرد از جایی کوچکتر به جایی بزرگ‌تر، از روستا به شهر به بهشت موعودش رفته و چیزهایی که تاکنون ندیده‌است را با لذت می‌بیند و می‌خرد. اما تفاوت در اینجاست که مرد در شهر ماندگار نمی‌شود. او همه آن ظرفیت‌های شهری را برای روستا می‌خواهد و همین امکانات و امور خارج از ظرفیت روستا در همان روستا و در همان مکان قبلی، خانه‌اش را ویران می‌کند. در احوال مشدی‌حسن و شخصیت‌های عزاداران بیل شور و شوقی چون شخصیت‌های دو اثر قبلی نیست. روستا بد است و شهر بدتر همین! در روستا حال آدمیان بد می‌شود و در شهر به امید درمان می‌میرند. گاو و مرد کشاورز به‌ظاهر سرخوش‌اند، اما مشدی‌حسن از همان ابتدا بوی مرگ می‌دهد.

در دو اثر عزاداران بیل و اسرار گنج درّه جنی، کلمه گاو به گونه‌ای در کنار واژه دیوانه به کار رفته‌است. در اسرار گنج درّه جنی، زمانی که مرد کشاورز گاوش را می‌کشد، همه او را دیوانه می‌پندارند. در عزاداران بیل هم مشدی‌حسن با مردن گاوش، دیوانه می‌شود. این دیوانگی شاید به معنای اهریمنی بودن مرگ گاو باشد. البته شیر کلیله و دمنه نیز که بی‌هیچ پرسشی، گاو را می‌کشد، درواقع چون دیوانگان عمل کرده‌است.

این دیوانگی و ارتباط آن با مسئله هویت نیز درخور توجه است. گاو در کلیله و دمنه، از صاحبان اصلی خود دور می‌ماند و در جایی ناشناخته قرار می‌گیرد. جایی که قرار است سرور جدید و شرایط زندگی بهتری به او بدهد؛ درحالی‌که در این مکان ناشناس کشته می‌شود. یک نوع طردشدگی و دوری از کسانی که می‌توانست به آنان تکیه کند. «گاو به سرزمینی انسانی پشت کرده و به سرزمین جانوران درنده و وحشی و اهریمنی پای نهاده‌است» (عباس‌نژاد و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۱۲). اگر از مسئله دور نشویم می‌توانیم به بی‌هویتی همه طبقات جامعه حتی نخبگان جامعه، کلیله و به ویژه دمنه، نیز در نزد دستگاه حاکمیت توجه کنیم که هیچ ارزش و هویتی برای آنان قائل نیست.

قصه چهارم عزاداران بیل کاملاً مرتبط با مسئله هویت و مسخ و ازخودبیگانگی است. نمی‌دانیم با گاو مشدی‌حسن روبه‌رو هستیم یا مشدی‌حسن گاوشده. ساختارهای سیاسی-اجتماعی در جامعه توصیف‌شده ساعدی، جامعه‌ای «ازهم‌گسیخته، منفعل و به دور از هرگونه عشق» (طایفی و عرفانی‌فرد، ۱۳۹۹: ۹۳) است که چنان به مسخ این شخصیت و قشر پایین جامعه منجر شده‌است که دیگر راه درمانی برای او وجود ندارد.

در اسرار گنج درّه جنی، مرد کشاورز، ارزش گاو را نمی‌داند و نمی‌شناسد که دیگران او را دیوانه می‌نامند. او به سنت و هویت‌های فرهنگی گذشته (که گاو نماد آن است) به طور کامل پشت می‌کند و آن را قربانی هر آنچه مدرن و جدید است، می‌کند. او به دنبال جدایی از زیست و زندگی گذشته‌است. «این خرج‌های مرد گرچه به‌ظاهر برای تقنن بود، اما درواقع گستردن وجود بود

بر وجود خویش، او به دنبال قدرت و حیثیت و هویت بود. دارایی به او چنین حالی می‌داد» (سپهری، ۱۳۸۸: ۸۴) و بدین شکل تلاش می‌کرد خلأهای وجودی خود را با ثروت و پول، پر کند و احساس تهی بودن و پوچ بودن را کنار بگذارد.

در کلیله و دمنه و اسرار گنج درّه جنی، شیر و مرد کشاورز به دنبال منشأها و سرمنزل‌ها نیستند. مرد کشاورز اسرار گنج درّه جنی، بدون هیچ فکری در همان لحظه پیدا کردن گنج، گاو را می‌کشد و به نوعی سر سپرده مرد زرگر و زن زرگر می‌شود و هر آنچه آنان می‌گویند، بی‌هیچ پرسشی می‌پذیرد (چه در باب ازدواج دوم و چه در باب خریدهای ناب‌جای شهری) در کلیله و دمنه، شاه که شیر باشد، بدون هیچ تفحصی و صرفاً به دلیل گفته‌های دمنه، گاو را می‌کشد. در عزاداران بیل، نمادی از شیر و نماینده حکومت یا طبقه ثروتمند به طور مستقیم نمی‌بینیم. اینجا در این روستای خرافات‌زده، ما با نتیجه نهایی کار کسانی که بر مسند قدرت نشسته‌اند، روبه‌رو می‌شویم؛ بنابراین در هر سه داستان، جایی برای عدالت، راست‌گویی، تفحص، تأمل و اندیشه‌های ژرف نمی‌یابیم. برای بیان مشکلات و مظلومیت یک طبقه (نخبگان) و یا قشر پایین جامعه «لازم است که طبقه دیگر مظهر آشکار ستمگری باشد» (باتومور و روبل، ۱۳۸۷: ۲۲۴).

از منظر منطق چند صدایی و مخالف اقتدار تک‌گویانه، متن زایشی هر سه داستان، بر عدم استبداد و قدرت مطلق در دست یک نفر اشاره دارند. در متن داستان کلیله و دمنه، ما گفت‌وگوهای طبقه نخبه کلیله و دمنه و تفاوت دیدگاه‌هایشان را می‌شنویم. البته همین گفت‌وگو در نزد شیر متفاوت می‌شود و راه به خدعه و مکر می‌برد؛ زیرا این طبقه هم با همه ادعای خود قدرت سخن گفتن در نزد طبقه حاکم را ندارد. بین گاو و دمنه نیز گفت‌وگوها صورت می‌گیرد و تا حدودی صدای ذهن این دو آشکار می‌گردد، اما هنگام روبه‌رو شدن گاو و شیر هیچ‌گونه مکالمه‌ای انجام نمی‌شود و قدرت زور بر قدرت کاردانی چیره می‌شود. در کل داستان کلیله و دمنه و قبل از مرگ گاو نیز ما مکالمه‌ای بین شیر و گاو نمی‌بینیم. این یعنی تعارض و عدم راه‌حل از طریق دیپلماسی و گفت‌وگو.

در اسرار گنج درّه جنی، همه طبقات صحبت می‌کنند، به جز پیشینه خاموش روستا. مرد کشاورز البته به حرف‌های انتقادی واقعی نمی‌نهد، اما تمام و کمال خود را در اختیار سخنان کسانی که با او به خدعه و فریب حرف می‌زنند، قرار می‌دهد. او این رعنایی و خودبینی را بر هر چیز دیگری ترجیح می‌دهد. فراموش نکنیم که شیر توصیف‌شده در کلیله و دمنه شیر رعنایی است که دمنه تنها با مکر و حيله می‌تواند به او نزدیک شود.

در عزاداران بیل، گفت‌وگوی پویایی مشاهده نمی‌شود. هیچ‌کس به دنبال صحبت کردن مستقیم با مش حسن نیست، همه از پیامد حرف زدن می‌ترسند. سخنی هم اگر گفته شود راه به خرافه می‌برد. البته عقل کل روستا (اسلام) به دنبال گفتن حقیقت به مشدی حسن است، اما روستاییان موافقت نمی‌کنند. مشدی حسن نیز پس از فهمیدن مصیبت، با کسی حرف نمی‌زند. اصلاً مشدی حسنی وجود ندارد که صحبت کند، این گاو است که علف و کاه می‌خواهد.

در هر سه داستان مردن گاو مصیبتی است که فقط یک فرد دچارش نمی‌شود؛ بلکه جامعه موردنظر و محیط پیرامون نیز دچار گزند و آسیب می‌شود. در کلیله و دمنه، بعد از مردن گاو، کلیله و دمنه نیز می‌میرند. یکی مرگ از فراق دارد و یکی هم مجازات می‌شود. در اسرار گنج درّه جنی، مرد کشاورز نمی‌داند که کشتن گاو شروع مسائل جدید است؛ مسائلی که تمام اعضای جامعه شهری و روستایی را درگیر می‌کند، همچون تغییر هویت و نامی که آن آقای به‌ظاهر معلم دارد. معلمی که بعد از دیدن ثروت مرد کشاورز، حرف‌هایی که در باب اخلاق و درستی رفتار می‌زد، یادش می‌رود و حتی فامیلی‌اش را به خواست آن مرد تغییر می‌دهد. در عزاداران بیل نیز این مصیبت فقط بر سر مشدی حسن نیامده است، بلکه تمام روستای بیل را دچار عزا کرده است. می‌دانیم که در اوستا کشتن گاو نخستین، به اهریمن منسوب است؛ بنابراین می‌توانیم این مصیبت وارده را در هر سه اثر کاری اهریمنی بدانیم. چنان اهریمنی که کل جامعه را مسخ می‌کند. نکته مهم دیگر آنکه در هر سه داستان گاو محمل و نمادی است برای نشان دادن این

گزاره که نگرش سیاسی و بیان تمثیلی اغراض سیاسی می‌تواند یک مفهوم مهم و نمادین (گاو) را در سه ساحت اساطیری، اجتماعی و فرهنگی دچار «دگردیسی معنایی و نمادین» کند. گاو اساطیری که نماد زندگی و برکت (گاوش، ایوک داد، برمایه، هذیوش و...) است به ناگاه دچار دگردیسی معنایی می‌شود: در یکی (کلپله و دمنه) نماد طبقه فرودست و درمانده‌است، در یکی (اسرار گنج درّه جنی) نماد حرکت از طبیعت (Nature) به فرهنگ (Culture) از جامعه روستایی به شهری و در دیگری (عزاداران بیل) نماد هویت زیستی-فرهنگی.

۶-۶. شکل ارتباط سه متن از منظر سرپیچی / نفی (Transgression/ Refusal)

«سرپیچی / نفی» (Transgression/ Refusal) از نظر کریستوا برای جامعه و روان آدمی ضروری و اجتناب‌ناپذیر است. این ویژگی به گونه‌ای نمایانگر همان خصلت آشوبنده و چند گفتاری متون نیز است. مخالف تمام سلطه‌ها و پدر بودن‌هاست. به نوعی مرتبط با «کورا» (Chora) و «امر نشانه‌ای» است. مانند تمام غرایز کودکی که در برابر امر «انجام نده» برعکس عمل می‌کند و مخالفت خود را نشان می‌دهد. حتی از این مخالفت شادمان و مسرور می‌گردد. «شادمانی، تنها به قیمت سرپیچی به دست می‌آید. هیچ‌یک از ما بدون رودررو شدن با یک مانع، ممنوعیت، اقتدار، قانونی که به ما مجال می‌دهد تا خود را به صورتی آزاد و مختار دریابیم، لذتی در اختیار نداریم. نظم هنجارساز هرگز کامل نیست و قادر نیست که از مطرودان محافظت کند: ... وقتی فرهنگ سرپیچی نداشته باشند، مجبور می‌شوند خودشان را با ایدئولوژی‌ها، با نمایش‌ها و تبلیغاتی سرگرم کنند که لذت‌طلبی آن‌ها را اصلاً ارضا نمی‌کند» (Kristeva, 2000: 6-7، به نقل از فیروزی و اکبری، ۱۳۹۴: ۲۲۵)

همان‌گونه که این سرپیچی و نفی در جهان واقعیت روی می‌دهد، می‌تواند در بین متون ادبی نسبت به جهان خارج و نسبت به سایر آثار ادبی نیز صورت گیرد. عموماً متن‌های کلاسیک به ویژه متن‌های ظاهری آن‌ها علاقه‌ای به سرپیچی با قوانین جامعه ندارند که بالعکس در حال تقویت آن نیز هستند. گرچه آثاری چون غزلیات حافظ شیرازی و حکایات عبید زاکانی که از متون قدیمی هستند، هرچند غیر آشکار به این سرپیچی عمل می‌کنند و حافظ واژه «رند» را برخلاف باورهای پیش از خود، قهرمان اشعارش و قهرمان وجود می‌بیند و می‌شناساند.

آثار مدرن و معاصر در هر جامعه‌ای بسته به پیشرفت آن جامعه و شرایط فرهنگی-اجتماعی‌اش، تا جایی که بتوانند برخلاف چارچوب‌های کلیشه‌ای رفتار می‌کنند. البته این موضوع شامل همه متون معاصر نیست. چه‌بسا متنی ویژه دوره‌های گذشته آشوبگرانه‌تر از برخی متون جدید عمل کند.

از طرفی این سرپیچی و نفی، بین متون مختلف نیز صورت می‌گیرد. یک متنی، متن دیگر را نفی کند، محتوای آن را تا حدودی تأیید کند یا با قسمتی از آن همراه باشد. این نفی بین متون همان‌گونه که در صفحات گذشته ذکر شد می‌تواند نفی کامل باشد؛ یعنی به تمامی معنای متن مرجع را واژگونه کند. یا به شکل نفی متقارن صورت گیرد، «در این مورد معنای عمومی دو متن یکی هستند. این دو متن به طور بنیادین در مقابل هم قرار نمی‌گیرند، بلکه هریک از زاویه‌ای به معنایی تقریباً نزدیک اشاره می‌کنند. سومین نحوه نفی نیز نفی بخشی است، در این مورد فقط بخش و جزئی از متن مرجع مورد رد و انکار قرار می‌گیرد» (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۳۱-۱۳۲).

بنابر آنچه گفتیم متن ظاهری کلپله و دمنه، باب شیر و گاو، به‌هیچ‌وجه در پی نفی و سرپیچی از جامعه و الگوهای ساختاری آن نیست. دمنه و گاو نمی‌توانند و نباید بتوانند که از جایگاه پایین‌تر به جایگاهی رفیع‌تر برسند. دمنه شخصیتی است آشوبگر. می‌خواهد برخلاف قوانین جامعه عمل کند، بیوید و حرکت کند، اما کلپله که به‌خوبی شرایط این جامعه را می‌شناسد و پذیرنده این شرایط است، عواقب این تحرک را به او گوشزد می‌کند؛ بنابراین متن کلپله و دمنه و روایانش به دنبال سرپیچی از قوانین جامعه نیستند.

مجموعه عزاداران بیل و «داستان مشدی حسن» و رمان «اسرار گنج درّه جنی» که دو اثر معاصرند، در پی اعتراض به رنج‌ها و ناامیدی‌ها هستند، هرکدام به شکلی. زمانی که ساعدی روستای یخ‌زده و غمگینش را توصیف می‌کند، مطمئناً راوی طبقه حاکمیت نیست؛ زیرا جامعه آن‌گاه باید به شکل دیگری به تصویر کشیده می‌شد. مشدی حسن و گاوشدنش آیا چیزی جز اعتراض به شرایطی است که نویسنده خود را در آن یافته‌است؟ از دست دادن هویت و نفی خود، اگر نفی و سرپیچی نسبت به کلیشه‌ها نیست، پس چه می‌تواند باشد؟

ابراهیم گلستان داستان مرد بی‌نام‌نشانی را که فقط لقب کشاورز بودن را یدک می‌کشد، توصیف می‌کند. او تنها لقب دارد نه نام و این لقب همراه است با گاوی که همگام با او زحمت و رنج می‌کشد. این نداری، این رنج و پیدا کردن گنج و پشت کردن به سختی‌ها و روی آوردن به مدرنیزه، آیا صدای اعتراض آدم‌هایی نیست که هویت خود را در پشت تمام سختی‌ها گم کرده‌اند. آیا این اثر همخوان با جامعه است یا اعتراضی دارد به صدهای نشنیده؟

دمنه، به دنبال نزدیکی به شیر و حکومت است. کلیله محتاط و ناموافق این موضوع است. بعد از نزدیکی به شاه و اطلاع از ترس او، گاو را نزد شیر می‌آورد. پس از ارتقاء رتبه گاو، دمنه متوجه می‌شود که به چیزی که می‌خواسته نرسیده‌است و جایی که او باید باشد، گاو حضور دارد؛ بنابراین نقشه کشتن گاو را می‌کشد. با توطئه و خدعه، گاو و شیر را نسبت به هم بدبین می‌کند. نه گاو و نه شیر هیچ مذاکره و گفت‌وگویی با هم نمی‌کنند و بدون هیچ پرسشی با هم روبه‌رو می‌شوند. در این تقابل شیر، گاو را می‌کشد. در اسرار گنج درّه جنی، مرد کشاورز گاو را می‌کشد برای خاطر پیدا کردن گنج جدید. یعنی برخلاف کلیله و دمنه، که گاو گویی گنج جدید است و دمنه آن گنج قدیم. هم دمنه و هم گاو به دست شیر کشته می‌شوند. در اسرار گنج درّه جنی نیز مرد کشاورز هم گاو را از دست می‌دهد هم گنج جدید یعنی زر و ثروت را. به نظر نفی از جنس متقارن و نزدیک به هم است.

در عزاداران بیل، گاو خود به خود می‌میرد و حرفی از کشتن نیست. مردی که صاحب گاو است در پی مرگ گاوش، خودش را او می‌پندارد و در نهایت می‌میرد. در اینجا به ظاهر نفی وارونگی و کامل وجود دارد؛ زیرا صاحب گاو کشته‌گاو نیست؛ بلکه او را از جان خود نیز عزیزتر می‌دارد. اما اگر طبق سطور گذشته موافق باشیم که مشدی حسن همان گاو است و گاو همان مشدی حسنی است که خودش را و هویت خودش را در پی ساختارهای سیاسی-اجتماعی قدرت از دست می‌دهد؛ بنابراین می‌توان گفت، هر سه متن خوانشی همسو با اسطوره گاو و قربانی شدن یا مردنش دارند و نفی متقارن دارند. اما تفاوتی بین این دو اثر معاصر و کلیله و دمنه وجود دارد و آن اینکه متن کلیله و دمنه دستگاه حاکمیت را تأیید و تصدیق می‌کند و قربانی شدن گاو، همچنین کشتن دمنه، را جهت تقویت بنیان‌های حکومت، درست و حتی ضروری می‌داند، اما راویان دو متن معاصر، شاید آشکارا اعتراض و سرپیچی نکنند، اما وقتی که صدای مشدی حسن‌ها و کشاورزها را رسا می‌کنند، به ظاهر بی‌طرفانه صدای طبقات پایین می‌شوند. صدای مرگ خاموش این بیشینه زیاد. این سکوت پر از غم در هر دو اثر به ویژه عزاداران بیل، رساتر از هر اعتراضی قرار می‌گیرد؛ بنابراین از این نگاه جهت‌گیری گلستان و ساعدی در این دو اثر مدرن مخالف خوانش و جهت‌گیری کلیله و دمنه است. راویان این دو اثر معاصر از متن مرجع سرپیچی می‌کنند و برخلاف متن مقدم، گوینده صدای طبقات فرودست می‌شوند تا طبقات فرادست. از این نظر می‌توان، نفی کامل را نیز در نظر گرفت.

۴. نتیجه

با بررسی مصداق‌های بینامتنی مشخص شد که این سه متن از اسطوره گاو و قربانی شدنش برای بیان مفاهیم اجتماعی و مناسبات قدرت و طبقات مختلف اجتماعی استفاده کرده‌اند. معنی مشترک در هر سه متن مرگ گاو، به شکل کشتن توسط حاکمیت یا مردن

طبیعی است، گرچه آن مردن طبیعی هم بررسی شد که به نوعی کشته شدن توسط ساختارهای سیاسی-اجتماعی قدرت است. در هر سه متن «گاو» آن بهره‌نیکویی است که نباید از دست داد و از دست دادنش به زوال شخص و جامعه می‌پیوندد.

با توجه به جدولی که در صفحات قبل ذکر شد، در دو اثر کلیله و دمنه، اسرار گنج درّه جنی، فاعل و کشنده گاو، صاحب اوست. با این تفاوت که شیر در جایگاه حاکم و سلطان جنگل، صاحب و مالک حقوقی حیوانات است. این عمل او خدشه‌ای به خودش و دستگاه حکومتی‌اش نمی‌زند و ظاهر متن به ما می‌گوید که شیر کاردانی‌اش را از دست داده‌است، درحالی‌که متن زایشی ممکن است چنین باشد که چه‌بسا شیر از این کشتن راضی و خشنود هم است. عامل واسط مرگ گاو هم ظاهراً توطئه دمنه است که او نیز کشته می‌شود در جهت احقاق عدالت. درحالی‌که «کورای» متن می‌گوید پادشاه عادل همان موقع به‌جای درگیری با گاو، می‌توانست با گاو سخن بگوید و صحبت بکند.

اما در رمان اسرار گنج درّه جنی، مرد کشاورز که صاحب حقیقی گاوش است و این گاو برای او نمود و نماد محرومیت‌ها و نداشته‌هاست، گاوش را می‌کشد تنها به دلیل پیدا کردن گنجی که نشانگر آسایش است. اما برخلاف شیر، مرد کشاورز خودش را قربانی می‌کند، قربانی نداشته‌هایش. او نیز جنس دیگری از مشدی حسن است؛ با این تفاوت که امیدی شکل می‌گیرد که از همان آغاز ناامیدی است. تبعات کشتن گاو، به‌هیچ‌روی، شیر دارنده و مالک را دربر نمی‌گیرد، اما تبعات قربانی کردن گاو، با همه رنج و سختی‌هایش، مرد کشاورز را اسیر خواهد کرد. نکته جالب اینکه مرد کشاورز نامی ندارد.

در داستان گاو مشدی حسن (عزاداران بیل) ظاهراً فاعل و کشنده‌ای برای گاو وجود ندارد. در اینجا نیز مشدی حسن همچون مرد کشاورز صاحب حقیقی گاو است با این تفاوت که او گاوش را نکشته‌است و اصلاً داستان هم نمی‌گوید گاو به چه شکل و به چه علت مرده‌است. اما همین مرگ گاو نیز همچون مرگ گاو اسرار گنج درّه جنی، عواقب خود را دارد. اگر مرد کشاورز خانه‌اش را از دست داد و لحظاتی بین شادی و رنج زیست، اینجا داستان متفاوت است. مرگ گاو (نماد تمام دارایی توأم با رنج و سختی مشدی حسن) او را کاملاً از پای درخواهد آورد. او تمامیت خودش را از دست خواهد داد؛ بنابراین در متن کلاسیک کلیله و دمنه که متن ظاهری بر گفتمان طبقه حاکم استوار است، مرگ گاو کمترین نگرانی و مشکلی در دستگاه حکومتی شیر، مالک حقوقی ایجاد نمی‌کند، اما در دو اثر معاصر که تا حدودی بازنمایی صدای طبقات پایین‌تر است، این دو مالک حقیقی، پس از مرگ گاو رنج خواهند کشید؛ زیرا آنان و مملوکشان گاو، یکی هستند.

همچنین پیرنگ رخدادها به‌صورت ظریفی در هر سه متن با تفاوت‌های ویژه هرکدام، دیده می‌شود. پیرنگ و رخداد هر سه متن حادثه‌ای است مرگبار. حتی اگر فی‌المثل در داستان اسرار گنج درّه جنی، در سکانس اول این حادثه مرگبار نوعی شادی و سرور تلقی شود، اما این شادی و سرور نوعی بدمستی است، همانند بدمستی شیر کلیله و دمنه به هنگام کشتن گاو. در داستان عزاداران بیل پیرنگی که خط مرگ گاو را نشان دهد، وجود ندارد، اما همین مرگ گاو خطی می‌شود برای گاو شدن مشدی حسن و مردن او در پایان داستان. روابط علی و معلولی کلیله و دمنه و اسرار گنج درّه جنی بر مردن گاو اشاره دارد، اما روابط علی و معلولی عزاداران بیل بر گاو شدن و مردن مشدی حسن. به نظر پیرنگ این سه متون بر فایده و سود نداشتن هیچ‌گونه تلاش و تغییری است. در این جامعه ایستا هیچ‌چیزی تغییر نمی‌کند و فقط ظاهرش عوض می‌شود. هیچ نشانی از «گئو» یا همان زندگانی قرار نیست در این جامعه حضور داشته باشد. در کلیله و دمنه، با همه خدماتی که گاو انجام داده‌است، تلاش‌هایش در چشم شیر، خوار می‌شود. در اسرار

گنج درّه جنی، مرگ گاو و کشتن آن برای بهبود اصلاحات و تغییرات جدید اجتماعی است، اما نه مرگ گاو فایده‌ای می‌بخشد و نه آن گنج نوین. اوضاع بدتر هم می‌شود (خانه ویران می‌گردد و ...) در عزاداران بیل، ما کلاً در هر داستانی از این متن با جامعه خرافات‌زده روبه‌رو هستیم و گاو شدن مشدی حسن و از خود بیگانگی و الیناسیون او در چنین جامعه‌ای رخ می‌دهد؛ جامعه‌ای خالی از شور و اشتیاق و امید برای تغییر. دنیایی که در آن مشدی حسن به گاو تبدیل می‌شود و در نهایت هم همچون گاو می‌میرد، جای مطلوبی نیست.

منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۰) بینامتنیت. ترجمه پیام یزدانجو. چ اول. تهران: مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن (جلد یک: نشانه‌شناسی و ساختارگرایی). چ اول. تهران: مرکز.
- باتومور، ت. ب و ماکزیمیلین روبل. (۱۳۸۷) گزیده نوشته‌های کارل مارکس در جامعه‌شناسی و فلسفه اجتماعی. ترجمه پرویز بابایی. تهران: نگاه.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۰) منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین. ترجمه داریوش کریمی. تهران: مرکز.
- جمشیدی، زهرا و قلعه‌قبادی، داریوش. (۱۴۰۲) «خوانش اسطوره- جامعه‌شناختی باب شیر و گاو و بازجست کار دمنه». دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی. شماره ۹۴، ۱۰۶-۸۵.
- حبیبیان، مریم. محسنی، مرتضی. پیروز، غلامرضا. حسن پورآلشتی. حسین. (۱۴۰۱) «تحلیل رمزگان‌شناسی داستان شیر و گاو در کلیله و دمنه نصرالله منشی». نقد و نظریه ادبی. سال هفتم، ۷۷-۵۵.
- خرمائی، فرنوش. ایدر، نبی‌الله. طهماسبی، فریدون. سرخی، فرزانه. (۱۴۰۱) «بررسی جامعه‌شناختی رمان اسرار گنج دره جنی از ابراهیم گلستان بر اساس آرای لوسین گلدمن». پژوهشنامه ادبیات داستانی. دوره یازدهم. شماره ۲، ۷۲-۴۷.
- دهقانیان، جواد. (۱۳۹۰) «بازخوانی داستان شیر و گاو کلیله و دمنه براساس نظریه ساخت‌شکنی». فصلنامه پژوهش‌های ادبی. دوره ۸، شماره ۳۱ و ۳۲، ۱۱۶-۹۷.
- روشنفکر، کبری و نعمتی قزوینی، معصومه. (۱۳۸۹) «مبانی نقد اجتماعی در ادبیات». دانشنامه علوم اجتماعی، دوره ۲، شماره ۴، ۱۶۷-۱۴۵.
- ساعدی، غلامحسین. (۱۳۹۱) عزاداران بیل. چ دوازدهم. تهران: نگاه.
- سپهری، مهناز. (۱۳۸۸) «بازنمایی مفهوم عقلانیت در ادبیات معاصر ایران با تکیه بر رمان (۱۳۸۰-۱۳۳۰)». پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور مرکز تهران.
- طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۹) «تحلیل اسطوره‌شناختی درام گاو اثر غلامحسین ساعدی با تکیه بر جایگاه کهن‌الگویی گاو در اساطیر ایرانی». فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی. دوره ۱۶، شماره ۶۰، ۲۰۲-۱۷۳.
- طایفی، شیرزاد و عرفانی فرد، آمنه. (۱۳۹۹) «تحلیل تطبیقی «عزاداران بیل» غلامحسین ساعدی و «کوری» ژوزه ساراماگو از نظر سمبولیسم». پژوهش ادبیات معاصر جهان. دوره ۲۵، شماره ۱، ۱۰۲-۷۷.
- طایفی، شیرزاد و عظیمی، زهرا. (۱۳۹۴) «نقد جامعه‌شناسانه داستان گاو اثر غلامحسین ساعدی». مجموعه مقالات دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی. دانشگاه محقق اردبیلی.
- عاملی رضایی، مریم. (۱۳۹۶) «تحلیل مناسبات قدرت و حقیقت از دیدگاه فوکو در داستان شیر و گاو کلیله و دمنه». فصلنامه پژوهش‌های ادبی. سال چهاردهم. شماره ۵۸، ۱۰۴-۸۱.
- عباس‌نژاد، حسین. عادل زاده، پروانه. پاشایی فخری. کامران. (۱۴۰۰) «بررسی کارکرد رفتار سیاسی- سازمانی در حکایت شیر و گاو در کلیله و دمنه». فصلنامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا). دوره ۱۳، شماره ۵۰، ۲۱۸-۱۹۷.
- عبداللهی، منیژه. (۱۳۸۱) فرهنگ‌نامه جانوران در ادب پارسی. ج دوم. تهران: پژوهنده.
- عسگری حسنکلو، عسگر. (۱۳۸۰) «نقد و بررسی آثار داستانی ابراهیم گلستان». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس.
- فوکو، میشل. (۱۳۹۲) دیرینه‌شناسی دانش. ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان دیده. تهران: نی.
- فیروزی، آریتا و اکبری، مجید. (۱۳۹۴) «مفهوم سریچی در فلسفه ادبیات کریستوا». دوفصلنامه فلسفی شناخت، دوره ۸، شماره ۷۲، ۲۱۵-۲۲۹.
- قائمی، فرزاد. (۱۳۹۱) «اسطوره نبرد مهر و گاو نخستین و ارتباط آن با ابزار نمادین گرز گاو سر». ادب‌پژوهی. دوره ۶، شماره ۲۱، ۱۱۰-۸۹.
- گلستان، ابراهیم. (۱۳۸۵) اسرار گنج دره جنی. چ ششم. تهران: بازتاب نگار.

منشی، نصرالله. (۱۳۸۶) کلیله و دمنه. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. ج: ۳۱. تهران: امیرکبیر.

مهدی‌پور عمرانی، روح‌الله. (۱۳۸۱) نقد و تحلیل و گزیده داستان‌های غلامحسین ساعدی. ج اول. تهران: روزگار.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲) داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصر ایران. ج اول: نشر اشاره

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۴) درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن

نامی، پریسا. پاشایی، محمد. (۱۳۹۸) «مؤلفه‌های رئالیسم در رمان اسرار گنج درّه جنی». پنجمین همایش ملی زبان، ادبیات و گفت‌وگو، تهران

هاشمی، رقیه. پیروز، غلامرضا. خبازی کناری، هدی. حسن‌پور، حسین. (۱۴۰۰) «بررسی تبارشناسانه الیناسیون (ازخودبیگانگی) در داستان

گاو اثر غلامحسین ساعدی». فصلنامه علمی - پژوهشی زبان و ادبیات فارسی. دوره ۱۹، شماره ۶۲، ۱۲۷-۱۵۳

References:

- Allan, G. (2001). *Beynāmatniyyat (Intertextuality)*. Tr. Payām Yazdānju. Tehran: Markaz [in Persian].
- Ahmadi, B. (1991). *Sāxtar va ta'avil-e matn (Structure and interpretation of text)*. Vol. 1. Tehran: Markaz [in Persian].
- Ašraf, F. (2020). "Namādšenāsiy-e hayvne Gāv (Semiology of the Cow Animal)". *Motāle'āt-e Honarhāye zibā (Journal of Fine Arts Studies)*. Vol 1. No1. Pp. 54–75. [in Persian].
- Beaumont, T. B., & Maximilian Röbel. (2008). *Goziide neveštehāye Karl Max dar jāme'e šenāsi va falsafeye ejtemā'i (Selected writings of Karl Marx on sociology and social philosophy)*. Tr. Parviz. Bābaei, Tehran: Negāh. [in Persian].
- Bahār, M. (1997). *Pažoheši dar asātir-e irān (A study in iranian myths)*. Tehran: Āgāh. [in Persian].
- Todorov, T. (2011). *Manteq-e goftogyee Mixā'il Bāxtin (The dialogue logic of Mikhail Bakhtin)*. tr. Dāryuš. Karimi. Tehran: Markaz. [in Persian].
- Jamšidi, Z., & D.Qal'eh-Qobādi, (2023). "Xāneše ostore- jāme'e šenāsi bābe šir va gāv va bāzjost-e kār-e Demne (A Mytho-Sociological reading of the lion and the cow fable and the re-examination of Dimna's work)." *Do faslnāme-ye Zabān va Adabiyyāt-e fārsi dānešgāh-e Xārazmi (Kharazmi University Quarterly of Persian Language & Literature)*. vol. 94. pp. 85–106. [in Persian].
- Habibiyān, M. & M.Mohseni & G.Pirouz & H. Hasanpour Alašti (2022). "Tahlil-e ramz-gānšenāsi dāstān-e šir va gāv dar Kelile va Demne Nasrollah Monši (A Semiotic analysis of the lion and the cow story in Nasrallah Monši's Kalilah va Dimna)." *Naqd va nazariy-e adabi (Journal of literary criticism & theory)*. no 7. pp. 55–77. [in Persian].
- Xorramāyi, F. & N. Idar & F. Tahmāsebi & F. Sorxi, (2022). "Barrasiy-e jāme'e šenāxtiy-e roman-e Ganj Darreye Jenni az Ebrāhim Golestān bar asās-e ārāy-e Lucien Goldman (A Sociological study of the novel asrār-e ganj-e darreh-ye jinni by Ibrahim Golestan based on Lucien Goldman's theories)." *Pažuhešnāma-ye Adabiyyāt-e dāstāni (Fiction literature research journal)*. vol 11. No 2. pp. 47–72. [in Persian].
- Dehqāniyān, J. (2011). "Bāzxāniye dāstān-e šir va gāv bar asās-e nazariyeye sāxt-šekani (A deconstructive re-reading of the lion and the cow story in Kalile va Dimna)." *Faslnāme-ye pažohešhāye adabi (Quarterly Journal of literary studies)*. vol 8. no 31–32. pp. 97–116. [in Persian].
- Rostami Nežādān, D., & J.-D. Rafi'far (2021). "Ramz-e keyhāniye gāv va naqše ān dar nezām-e ostore'i dar howze-ye farhangiye Zāgros va miyānrudān (The cosmic symbolism of the cow and its role in the mythological system of Zagros and Mesopotamia)." *Nāme-e ensānšenāsi (Journal of Anthropology)*. vol. 18. no. 32. pp. 125–152. [in Persian].
- Rowšanfekr, K., & M. N'emati-Qazvini, (2010). "Mabaniye naqd-e ejtemā'i dar adabiyyāt (Foundations of social criticism in literature)." *Dānešnāme-ye olome ejtemāei (Encyclopedia of social sciences)*. vol. 2. no. 4. pp. 145–167. [in Persian].

- Sā'edi, G. (2012). *Azādārān-e Bayal (The Mourners of Bayal)*. 12th ed. Tehran: Negāh. [in Persian].
- Sepehri, M. (2009). Bāznomā'īye mafhum-e aqlāniyyat dar adabiyyāt-e mo'āser-e irān bā tekye bar romān (Representation of rationality in contemporary iranian literature: focus on 1951–2001). *Master's thesis*. Tehran: Payām-e Nur University, Tehran Center branch. [in Persian].
- Tāheri, S. D. (2020). “Tahlil-e ostorešenāxti derām-e gāv asar-e Qolāmhosseyn Sā'edi bā tekye bar jāygāh-e kohan olguye gāv dar asātīr-e irāni (A mythological analysis of the drama cow by Qolam-Hossein Sa'edi, Focusing on the archetypal position of the cow in Iranian Myths)” *Faslnāme-ye adabiyyat-e erfāni va ostorešenāsi (Journal of mystical & mythological literature)*. vol. 16. no. 60. pp.173–202. [in Persian].
- Tā'efi, Š., & A. Erfāni-fard (2020). “Tahlile tatbiqi Azādārān-e bayāl qolāmhossein sā'edi va kouri Jose Sramago az nazare sambolism (A Comparative analysis of gholam-hossein sa'edi's Azādārān-e Bayal and José Saramago's Blindness from a symbolist perspective).” *Pajoheše adabiyyāte moāsere jahān (Contemporary world literary research)*, vol. 25. no. 1. pp. 77–102. [in Persian].
- Tā'efi, Š., & Z. Azimi (2015). “Naqd-e jāme'e šenāsāne-ye dāstān-e gāv asar-e Qolāmhosseyn Sā'edi (A sociological critique of sa'edi's cow).” *Majmu'eye maqālāt-e dahomin hamāyeš-e beynolmelaliye zabān va adabe fārsi (In Proceedings of the 10th International Conference on Promoting Persian Language & Literature)*. Ardabil: Mohaqeq-e Ardabili University. [in Persian].
- Ameli-Rezāei, M. (2017). “Tahlil-e monāsebat-e qodrat va haqiqat az didgāh-e Foucault dar dāstāne šir va gāv Kelile va Demnah (Analysis of power relations and truth from a Foucauldian perspective in the lion and the cow story in Kalilah va Dimna).” *Faslnāmey-e pažoheshāy-e adabi (Journal of literary research)*, Vol 14. No 58. Pp. 81–104. [in Persian].
- Abbāsnežād, H., Adelzādeh, P., & Pāšāei-faxri, K. (2021). “Barrasi-ye kār kard-e raftār-e siāsi-sāzmāni dar hekāyate šir va gāv Kelile wa Demnah (The Function of political–organizational behavior in the lion and cow tale in Kalilah va Dimna).” *Faslnāme-ye Dehxodā (Journal of tafsir & textual analysis of Persian language & literature)*, Vol 13. No 50. Pp. 197–218. [in Persian].
- Abdollahi, M. (2002). *Farhangnāme-ye jānavarān dar adab-e pārsi (Encyclopedia of animals in Persian literature)*. Vol. 2. Tehran: Pažuhandeh. [in Persian].
- Asgari-hasanaklu, A. (2001). Naqd va barrasi-ye āsār-e dāstāni Ebrāhim Golestān (A critique of the fictional works of Ebrahim Golestan)., *Master's thesis*. Tehran: Tarbiat Modarres University. [in Persian].
- Faranbaq Dādagi (ed.). (2006). *Bundahišn*. ed. Mehrdād Bahār, Tehran: Toos. [in Persian].
- Foucault, M. (2013). *Dirinešenāsyē dāneš (The archaeology of knowledge)*. Tr. Sarxoš & A. Jahāndideh, Tehran: Ney. [in Persian].
- Firūzi, A., & Akbari, M. (2015). “Mafhom-e sarpichi dar falsafe-ye adabiyyāt-e Kristeva (The concept of defiance in the literary philosophy of Kristeva).” *Do faslnāme-ye falsafe-ye šenāxt (Philosophical–Epistemological bi-seasonal)*. Vol 8. No 72. Pp. 215–229. [in Persian].
- Qā'emi, F. (2012). “Ostore-ye nabard-e Mehr va gāv-e naxostin va ertebāt-e ā'an ba abzār-e namadin-e gorz-e gāvsar (The Myth of the battle between Mithra and the first cow and its relation to the symbolic tool, the Cow-head mace).” *Adab pažouhi (Literary Research)*. Vol 6. No 21. Pp. 89–110. [in Persian].
- Golestān, E. (2006). *Asrār-e ganj darre-ye Jenni (Secrets of the Geni Valley)*. 6th ed. Tehran: Bāztāb negār. [in Persian].
- Monši, N. (2007). *Kelila va Demna*. ed. & comm. Mojtabā Minovi. Tehran: Amirkabir. [in Persian].
- Mehdipour Omrāni, R. (2002). *Naqd va tahlil-e gozide dāstānhāye qolām hossein sā'edi (Critique, analysis & selected stories of qolam-hossein sa'edi)*. 1st ed. Tehran: Rouzgār. [in Persian].
- Mouloudi, F. & G. Bāyazidi (2025). “čarxeše esteāriye nahang az hemāse tā erfān (moton-e barrasišode Garšāsp-nāme, šāhnāme, āsāre Sanā'i, Attār va Mowlānā (Metaphorical turn of the

- ‘Whale’ from epic to mysticism (Texts studied: Garshāsp-nāmeḥ, Shāhnāmeḥ, works of Sanā’i, ‘Attār, and Mawlān)].” *Kohannāme-ye adab-e Pārsi (Ancient encyclopedia of Persian literature)*. vol. 16. no. 40. <https://doi.org/10.30465/cpl.2024.9254>. [in Persian].
- Mirsādeqi, J. (2003). *Dāstānnevishāye nāmāvar-e moāsr-e irān (Contemporary prominent iranian short story writers)*. Tehran: Ešāre. [in Persian].
- Nāmwar-Motlaq, B. (2015). *Darāmadi bar beynāmatniyyat: Nazariyehā va kārbordhā (An introduction to intertextuality: theories and applications)*. Tehran: Soxan. [in Persian].
- Nāmi, P., & M. Pāshāei, (2019). “Moalefehāye reālism dar romān-e Asrār-e Ganj Darrey-e Jenni (Components of Realism in the Novel Asrār-e Ganj-e Darreye Jinn).” *Panjomin hamāyeš-e melli-e zabān, adabiyyāt va goftemān-e solh (Proceedings of the 5th National conference on Language, Literature & Discourse of Peace)*. Tehran. [in Persian].
- Hāšemi, R. & G. Pirouz, & H. Xabbāzi-Kenāri & H. Hasanpur, (2021). “Barrasiye tabār-šenāsāneye Elināsion (az xodbigānegi) dar dāstān-e gāv asar-e Qolāmhosayn Sā’edi (A genealogical Study of alienation in Sa’edi’s cow story).” *Faslnāmey-e elmi- pažuhešiye zabān va adabiyyāt-e fārsi (Journal of persian language & literature research)*. vol. 19. no. 62. pp. 127–153. [in Persian].



Identity Crisis in Fataneh Haj Seyed Javadi's *Drunkard Morning* and Annie Ernaux's *The Frozen Woman* from Erikson's Perspective

Vahid Nejad Mohammad¹ , Mohammad Mohammadi Aghdash² , Yalda Alimohammadi³

1. Corresponding author, Associate Professor, Department of French Language and Literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: v.nejadmohammad@tabrizu.ac.ir
2. Associate Professor, Department of French Language and Literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: mohammadiaghdash@tabrizu.ac.ir
3. PhD Student, Department of French Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: yalda.alimohammadi1378@gmail.com

DOI: [10.22034/perlit.2025.69172.3855](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.69172.3855)

Article Info	ABSTRACT
Article type: Research Article	Identity crisis is a fundamental and complex psychological issue that holds particular significance during psychosocial development, especially in adolescence. Erik H. Erikson's eight-stage theory, emphasizing the interaction between biological and social factors, provides a theoretical framework for understanding this crisis. This study analyzes the identity crisis in two prominent novels: <i>Drunkard Morning</i> by Fataneh Haj Seyed Javadi and <i>The Frozen Woman</i> by Annie Ernaux. Although these works are set in two distinct cultural-historical contexts, both depict the identity challenges faced by women confronting social structures. The findings reveal that the main characters in both novels are situated in the fifth stage of Erikson's theory, "Identity vs. Role Confusion," and encounter multiple internal and external conflicts on their path toward forming their identity. This study highlights the crucial role of family, society, and culture in the identity formation process and demonstrates how literature can reflect individual and social psychological crises. The results contribute to a better understanding of the dynamics of individual and social identity across diverse cultural contexts and provide a foundation for future interdisciplinary research.
Received: 16 September 2025	
Received in revised form: 30 November 2025	
Accepted: 21 December 2025	
Published online: 14 July 2026	
Keywords: Erikson, identity crisis, <i>Drunkard Morning</i> , <i>The Frozen Woman</i> , Annie Ernaux	

Cite this article: Nejad Mohammad, V.; Mohammadi Aghdash, M. Alimohammadi, Y. (2026). Identity Crisis in Fataneh Haj Seyed Javadi's *Drunkard Morning* and Annie Ernaux's *The Frozen Woman* from Erikson's Perspective. *Persian Language and Literature*, 79 (253), 245-270.
<http://doi.org/10.22034/perlit.2025.69172.3855>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Identity crisis is a central and complex issue in psychological development, especially during adolescence when individuals fiercely question their sense of self and societal roles. Erik H. Erikson's psychosocial theory of eight stages provides a comprehensive framework that connects biological, psychological, and social dimensions of human growth. This research examines the identity crisis depicted in two prominent novels, *Drunkard Morning* [*Bamdad-e Khomar*] by Fataneh Haj Seyed Javadi and *A Frozen Woman* by Annie Ernaux, which emerge from distinct cultural and historical backgrounds. These literary works portray women confronting internal conflicts as they navigate restrictive social structures that limit their roles and identities. The study highlights how these novels reflect broader psychosocial challenges and cultural dialogues about identity, autonomy, and gender roles.

Review of Literature and Methodology

The theoretical foundation relies heavily on Erikson's psychosocial stages -particularly the fifth stage, "identity vs. role confusion"-. Existing literature demonstrates extensive commentary on Erikson's theory and feminist critiques of traditional gender roles as perpetuated in social institutions. Prior studies have addressed some aspects of identity conflicts in literature but have not sufficiently integrated a cross-cultural comparative perspective on the duality of individual autonomy and societal expectations in women protagonists.

Methodologically, this research employs a descriptive-analytical approach with a multidisciplinary lens, combining literary analysis and psychosocial theory. The selection of these two novels was based on their thematic relevance to identity crises and gender stereotypes in culturally contrasting societies. Close reading techniques were applied to select narrative sections that exposed the protagonists' identity conflicts, with a focus on interactions depicting familial pressures, societal norms, and personal aspirations. Secondary sources, including relevant psychological and literary scholarship, were incorporated to ground the analyses.

Discussion

The findings reveal that the protagonists in both novels vividly experience Erikson's fifth psychosocial stage conflicts. *Drunkard Morning*'s protagonist, Mahboubeh, embodies the struggle between adherence to traditional family values and her yearning for personal freedom, reflecting a turbulent negotiation between collective identity and individual agency. Her experiences reflect the cultural tensions inherent in Iranian society's patriarchal structure, showcasing real human consequences of cultural dissonance and gender expectations.

In *A Frozen Woman*, Ernaux's representation of female identity is marked by the paradox of achieving autonomy within a modern, yet male-dominated French society. Ernaux's autobiographical narrative exposes the social stigmas and psychological tensions surrounding female sexuality and gender roles, illustrating the pervasive societal controls that complicate identity consolidation.

In both texts, the protagonists' journeys illuminate the multifaceted nature of identity formation as a dynamic process that negotiates conflict between internal desires and external expectations. The study elaborates on the psychosocial implications of such conflicts, such as alienation, anxiety, and intermittent role confusion, linking these to the novels' portrayal of female subjectivity and resistance. Furthermore, the discussion notes the utility of integrating psychological theory with literary analysis to enrich understanding of identity phenomena represented in cultural artifacts.

Conclusion

This research contributes to literary and psychological scholarship by bridging theory and narrative to enhance comprehension of identity crises in multicultural contexts. It underscores literature's role as a crucial observer and reflector of psychosocial realities, offering a textured and empathetic lens through which to view identity struggles and gender dynamics. The findings emphasize the importance of considering cultural specificity when applying psychosocial theories of development. Finally, the study advocates for interdisciplinary collaboration in future research to more holistically address identity formation's complexity and foster dialog across cultural and academic boundaries.

Keywords: Erikson, identity crisis, *Drunkard Morning*, *The Frozen Woman*, Annie Ernaux

بحران هویت و کلیشه‌های جنسیتی در دو رمان بامداد خمار و زنِ سرد بر پایه نظریهٔ اریک اریکسون

وحید نژادمحمد^۱، محمد محمدی آغداش^۲، یلدا علی محمدی^۳

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشیار گروه آموزشی زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: v.nejadmohammad@tabrizu.ac.ir

۲. دانشیار گروه آموزشی زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: mohammadiaghdash@tabrizu.ac.ir

۳. دانشجوی دکتری گروه آموزشی زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: valda.alimohammadi1378@gmail.com

DOI: [10.22034/perlit.2025.69172.3855](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.69172.3855)

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	بحران هویت یکی از مسائل اساسی و پیچیدهٔ روان‌شناختی است که در فرایند رشد روانی-اجتماعی به‌ویژه در دورهٔ نوجوانی اهمیت به‌خصوصی دارد. نظریهٔ هشت‌مرحله‌ای اریک اچ اریکسون، با تکیه بر تعامل ابعاد زیست‌شناختی و اجتماعی، زمینه‌ای نظری برای درک این بحران فراهم می‌کند. این پژوهش به تحلیل بحران هویت در دو رمان برجستهٔ بامداد خمار، نوشتهٔ فتانه حاج‌سیدجوادی و زنِ سرد از آنی ارنو می‌پردازد. آثاری که در دو بستر فرهنگی-تاریخی متفاوت روایت می‌شوند و هر دو به بازنمایی چالش‌های هویتی زنان در مواجهه با ساختارهای اجتماعی می‌پردازند. یافته‌ها نشان می‌دهد شخصیت‌های هر دو رمان مزبور در مرحلهٔ پنجم نظریهٔ اریکسون، «هویت در برابر سردرگمی نقش» قرار دارند و در مسیر شکل‌گیری هویت خود با تعارض‌های درونی و بیرونی متعددی روبه‌رو هستند. این مطالعه بر اهمیت نقش خانواده، جامعه و فرهنگ در فرایند هویت‌یابی تأکید کرده و نشان می‌دهد چگونه ادبیات می‌تواند آینه‌ای از بحران‌های روانی و اجتماعی فرد و جامعه باشد. نتایج این پژوهش می‌تواند به درک بهتر پویایی هویت فردی و اجتماعی در زیست‌بوم‌های متفاوت فرهنگی کمک کند و بستر مناسبی برای مطالعات بین‌رشته‌ای آینده فراهم آورد.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۹/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۳۰ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۲۳	
کلیدواژه‌ها: بحران هویت، بامداد خمار، زنِ سرد، حاج‌سیدجوادی، آنی ارنو.	

استناد: نژادمحمد، وحید؛ محمدی آغداش، محمد؛ علی محمدی، یلدا (۱۴۰۵). بحران هویت و کلیشه‌های جنسیتی در دو رمان بامداد خمار و زنِ سرد بر پایهٔ نظریهٔ اریک اریکسون. *زبان و ادب فارسی*، ۷۹ (۲۵۳)، ۲۴۵-۲۷۰. <http://doi.org/10.22034/perlit.2025.69172.3855>



۱. مقدمه

در سال ۱۹۵۰، اریک اچ اریکسون^۱، روان‌شناس برجسته آلمانی-آمریکایی، نظریه‌ای هشت‌گانه تحت عنوان نظریه رشد روانی-اجتماعی^۲ را مطرح نمود که به‌عنوان مکملی برای نظریه رشد روانی-جنسی فروید شناخته می‌شود. در این نظریه که مبتنی بر فرایند زیستی انسان و رشد وی است، پنج مرحله نخستین منطبق با نظریه رشد روانی-جنسی فروید هستند. از این‌رو نظریه روانکاوانه اریکسون را می‌توان به‌عنوان نظریه‌ای پسافرویدی نیز در نظر گرفت که بر زمینه رشد تأکید بیشتری دارد (Erikson, 1959: 43). از مراحل شایان درنگ نظریه رشد روانی-اجتماعی اریکسون، مرحله پنجم این نظریه، تحت عنوان «هویت در برابر سردرگمی نقش»^۳ است که بازه زمانی دوازده الی هجده سال یا به بیانی دیگر مقطع نوجوانی را دربرمی‌گیرد. مقطعی که نخستین پرسش‌های بشر به‌سان اهداف وی در زندگانی، جایگاه وی در نظام اجتماعی و کیستی فرد را به‌دنبال دارد. هویت منسجم انسان در پی استدلال این پرسش‌هاست. از طرفی نیز نیافتن پاسخ مناسب برای چنین پرسش‌هایی نوعی بی‌ثباتی هویت را به ارمغان می‌آورد که اریکسون آن را بحران هویت می‌نامد. جستار حاضر، با هدف واکاوی مفهوم بحران هویت از منظر اریکسون، به بررسی این چالش در دو اثر ادبی بامداد خمار به قلم فتانه حاج‌سیدجوادی و زن سرد^۴ نوشته آنی ارنو، می‌پردازد. این دو اثر ادبی با به تصویر کشیدن شخصیت‌هایی که درگیر کشمکش‌های درونی و بیرونی برای یافتن هویت خود هستند، بستری غنی برای تحلیل مفهوم بحران هویت از دیدگاه روان‌شناختی فراهم می‌کنند. در پژوهش حاضر با بهره‌گیری از نظریه اریکسون، به بررسی چگونگی شکل‌گیری هویت، عوامل مؤثر بر آن و پیامدهای بحران هویت در شخصیت‌های اصلی این دو رمان خواهیم پرداخت که غایت آن، ارائه درکی عمیق از مفهوم هویت و چگونگی بازنمایی آن در آینه ادبیات است. در نتیجه، یافته‌های مربوط به مسئله مذکور قابل‌تعمیم در موارد مشابه خواهد بود.

۲. پیشینه پژوهش

نظریه رشد روانی-اجتماعی اریکسون، همراه با رمان بامداد خمار و آثار برجسته آنی ارنو، موضوع بررسی‌های گسترده‌ای از سوی پژوهشگران بوده است که به نقد و تحلیل دقیق این نظریه و آثار ادبی مذکور منجر شده است. کتاب نظریه‌های رشد به قلم ویلیام کرین، توسط غلامرضا خوی‌نژاد و علیرضا رجایی به فارسی برگردانده شده است. کتاب موردنظر، مجموعه‌ای از نظریه‌های مهم روانشناسی را دربر می‌گیرد که یکی از فصول آن به بررسی و تبیین مراحل هشت‌گانه رشد شخصیت اریکسون اختصاص یافته است. مطالعه این فصل به درک عمیق‌تر و جامع‌تر نظریه یادشده کمک قابل‌توجهی می‌نماید.

داستان بامداد خمار، اثر فتانه حاج‌سیدجوادی، بازتابی از چالش‌های زنان در جامعه‌ای سنتی است. عرب یوسف‌آبادی و همکاران (۱۳۹۷) با بررسی زبان بدن شخصیت‌های زنانه، به لایه‌های پنهان روان آنان نفوذ کرده‌اند. صادقی شهر و مهدی‌نژاد (۱۳۹۸) با تمرکز بر جلوه‌های خشونت علیه زنان، به تصویرسازی از رنج‌های آنان پرداخته‌اند. احمدی و همکاران (۱۳۹۸) نیز با بررسی اصول مکتب رمانتیسم در این اثر، به تحلیل ساختار و محتوای آن همت گماشته‌اند. باین‌حال، این پژوهش‌ها، اگرچه به

1. Erik Homburger Erikson

2. Psychosocial Development

3. Identity versus role confusion

4. La femme gelée

زوایای مختلف یادشده رمان می‌پردازند، اما بررسی بحران هویت شخصیت اصلی با تکیه بر نظریه اریکسون را وجهه پژوهش خود قرار نداده‌اند.

در سوی دیگر، آثار آنی ارنو، به‌ویژه رمان زن سرد، با رویکردی جسورانه، به واکاوی مسائل زنان در جامعه‌ای مدرن می‌پردازد. عویط (۱۴۰۰) با تحلیل جامعه مردسالارانه فرانسه که در اثر آنی ارنو به تصویر کشیده می‌شود، به ریشه‌های سلطه مردان در روابط زناشویی پرداخته‌است. کریستین فو (۱۹۹۵)، در پژوهش خویش، مسئله زبان را در آثار آنی ارنو مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد. کیانی‌دوست و اسفندیاری (۱۳۹۴) هویت اجتماعی زنان در دنیای مدرن و تسلیم‌شدگی آنان در برابر مدرنیته را در آثار آنی ارنو نشان می‌دهند. صدرزاده و معتمدی (۱۳۸۶) نیز در مقاله «رمان خانوادگی و بازسازی هویت نزد آنی ارنو»، تخیلات و رؤیاهای کودکی و نوجوانی نویسنده در برابر تناقضات طبقات اجتماعی را نوعی مکانیسم دفاعی و وسیله‌ای برای بازسازی هویت او می‌دانند. با وجود چنین پژوهش‌های گسترده‌ای، پژوهشگران به بررسی بحران هویت نزد آنی ارنو نپرداخته‌اند. در جستار حاضر با استناد بر نظریه رشد روانی-اجتماعی اریک اریکسون، به بررسی بحران هویت نزد شخصیت‌های اصلی این آثار در دو بستر فرهنگی متفاوت خواهیم پرداخت.

۳. روش‌شناسی

این پژوهش با رویکرد توصیفی-تحلیلی انجام شده‌است و تلاش دارد از طریق تحلیل متون ادبی، کاوشی میان‌رشته‌ای از ادبیات و روان‌شناسی بر پایه نظریه رشد روانی-اجتماعی اریک اریکسون ایجاد کند. دو رمان بامداد خمار اثر قاتنه حاج‌سیدجوادی و زن سرد اثر آنی ارنو به دلیل تأکید بر موضوعات بحران هویت و کلیشه‌های جنسیتی در دو بستر فرهنگی متفاوت انتخاب شده‌اند. فرایند انتخاب آثار براساس ارتباط موضوعی عمیق آن‌ها با محور پژوهش صورت گرفته‌است. مطالعه و تحلیل متون این رمان‌ها با هدف شناسایی مصادیق بحران هویت، به‌ویژه در مرحله پنجم نظریه اریکسون یعنی «هویت در برابر سردرگمی نقش» انجام شده‌است. همچنین تأکید بر بررسی نحوه تأثیرگذاری کلیشه‌های جنسیتی بر فرایند شکل‌گیری هویت شخصیت‌های اصلی بوده‌است. بخش‌های موردتحلیل از هر رمان با دقت و هماهنگی با اهداف پژوهش انتخاب شده‌اند تا تبیین دقیق‌تری از تعارضات هویتی ارائه شود. داده‌های این مطالعه شامل متن کامل رمان‌ها و منابع نظری روان‌شناختی و ادبی معتبر مرتبط با موضوع است. با توجه به ماهیت بین‌رشته‌ای پژوهش، ترکیب تحلیل ادبی و نظریه روان‌شناسی امکان بررسی عمیق‌تر بحران هویت را فراهم می‌سازد. از محدودیت‌های این پژوهش می‌توان به تمرکز بر تنها دو اثر ادبی و تفاوت‌های فرهنگی آن‌ها اشاره کرد که نتایج را در قالب بسترهای خاص فرهنگی محدود می‌سازد.

۴. هویت: جستاری در معنای خویش

هویت به‌عنوان یکی از مفاهیم بنیادین در زندگی انسان، ریشه در لایه‌های پیچیده اندیشه و ادراک وی دارد و به معنای شناخت عمیق و درک واقعی فرد از چستی و کیستی خویش است. درواقع این مؤلفه پاسخی است به پرسش بنیادین «من کیستم» که به سبب آن انسان معرف جایگاه خویش در جهان پیرامون و میان دیگران است (Erikson, 1959: 51). هویت منحصر به فرد هر شخص کیستی او را به تصویر می‌کشد و توسط خود فرد خواسته و شناخته می‌شود و مرجعی برای شناخت رفتار فرد به‌شمار می‌آید. به تعبیر پژوهشگران، «ساخت هویت فرایندی خلاق و پویاست که فرد را قادر می‌سازد هم تمایز فردی خود را پاس دارد و هم با دیگران و

محیط سازگار شود» (Zimmermann, 2017: 247). هویت به‌خودی‌خود لایه‌های گوناگونی دارد و انسان می‌تواند هم‌زمان حامل چندین بُعد هویتی باشد؛ ازجمله هویت اجتماعی، فرهنگی یا دینی. به باور اریکسون نیز «هویت ایگو (خود) از ادغام تدریجی همه ابعاد هویت پدید می‌آید» (Erikson, 1950: 213). بخشی از دشواری تعریف هویت، از همین چندلایگی و پیچیدگی آن برمی‌خیزد. (علیزاده و همکاران، ۱۴۰۴: ۹۳) هویت نه امری ثابت و از پیش تعیین‌شده، بلکه فرایندی سیال است که پیوسته از خلال تجربه‌های فردی و اجتماعی شکل می‌گیرد (Hnit et al., 2025: 3). تجربه‌های زیسته، روایت‌هایی که فرد از خود و زندگی‌اش باز می‌سازد و تعاملات اجتماعی، همگی در بازتعریف مستمر هویت نقش آفرین‌اند. (همان: ۵۰) بنابراین هویت را باید «شدنی» دائمی دانست، نه «بودنی» تغییرناپذیر. از دید روان‌شناختی، هویت به ویژگی‌های شخصیتی و احساسات فرد مربوط می‌شود که شامل احساس تمایز شخصی، تداوم شخصی و استقلال شخصی است. (ماهوری و همکاران، ۱۳۹۹) به گفته اریکسون، هویت اولیه در دوران کودکی شکل می‌گیرد؛ اما در دوران نوجوانی، نوع جدیدی از هویت ظهور می‌کند. در این فرایند، هویت‌های دوران کودکی مرور، تطبیق و تغییر داده می‌شوند تا هویت جدیدی پیکربندی شود (Kroger et al., 2010: 683).

۴-۱. بحران هویت: جستجو در دالان‌های هویتی

در همین راستا، اریکسون، خالق نظریه رشد روانی-اجتماعی، با تقسیم‌بندی حیات انسان و تبیین آن در هشت مرحله گوناگون به علم روانشناسی و شناخت بهتر روان بشر و ویژگی‌های هویتی کمک شایانی نموده‌است. مراحل این نظریه به شرح ذیل می‌باشند: مرحله نخستین: اعتماد در برابر بی‌اعتمادی^۱ (بدو تولد تا یک‌سالگی)، مرحله دوم: خودمختاری در برابر شرم و تردید^۲ (یک الی سه‌سالگی)، مرحله سوم: انکار در برابر احساس گناه^۳ (سه الی شش‌سالگی)، مرحله چهارم: سازندگی در برابر احساس حقارت^۴ (شش الی یازده‌سالگی)، مرحله پنجم: هویت در برابر سردرگمی نقش^۵ (دوازده الی هجده‌سالگی)، مرحله ششم: صمیمیت در برابر انزوا^۶ (هجده الی چهل‌سالگی)، مرحله هفتم: زاینده‌گی در برابر زوال^۷ (چهل الی شصت‌سالگی) و مرحله هشتم: یکپارچگی شخصیتی در برابر ناامیدی^۸ (شصت‌سالگی الی پایان عمر) (Erikson, 1950: 251-268). در میان این مراحل، مرتبه پنجم که مقطع سنی نوجوانی و اوایل جوانی را دربرمی‌گیرد، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. افزایش آزادی و تنزل وابستگی‌ها، عدم کنترل خانواده و ایجاد حس خودمختاری و استقلال در تصمیم‌گیری‌ها و از سویی نیاز به حضور در اجتماع، خواه‌وناخواه، نوجوان را وادار به پرسش از هویت فردی خویش می‌سازد: کیست؟ چه جایگاه و نقشی در جامعه دارد؟ هدف او در زندگی چیست؟ (Muuss R., 1996: 51). البته این پرسش‌ها به بخش‌های کوچک‌تری نیز تقسیم می‌شوند: «تمایل دارم چه کسی باشم؟ دوست دارم به چه کسی تبدیل شوم؟ چقدر دوست دارم زندگی کنم؟ خواسته‌های من چیست یا چه چیزی می‌تواند باشد؟ چه برنامه‌هایی می‌توانند متعلق به من باشند؟ آینده‌ام را چگونه می‌بینم؟ و غیره» (Colin, 2016: 85). در برابر چنین سؤالاتی نوجوان برای تعیین هویت خویش با دو متغیر روبه‌رو است: بحران^۹ و تعهد^{۱۰} (Marcia, 1966: 551). شرط دسترسی به هویتی منسجم و پایدار مستلزم

1. Trust vs. Mistrust
2. Autonomy vs. Shame and Doubt
3. Initiative vs. Guilt
4. Industry vs. Inferiority
5. Identity vs. Role Confusion
6. Intimacy vs. Isolation
7. Generativity vs. Stagnation
8. Integrity vs. Despair
9. Identity confusion
10. Identity commitment

پاسخ‌گویی فعالانه به این سؤالات و تجربه کاوش در نقش‌ها و باورهاست که این فرایند را جستجوی هویت^۱ می‌نامند (Marcia, 1966). در صورت موفقیت، فرد به مرحله تعهد هویتی دست می‌یابد. در صورت نیافتن پاسخ مناسب این پرسش‌ها که به گونه‌ای شکست در مقطع نوجوانی قلمداد می‌شود، فرد دچار اختلالی رایج می‌گردد که اصطلاحاً بحران هویت نامیده می‌شود و اریکسون آن را «سردرگمی نقش» می‌نامد. «در وضعیت سردرگمی هویت نوجوان سرگردان است و به عقاید، اصول، یا دیگران پایبند نیست و محدود به بازبینی خود است.» (پیری و همکاران، ۱۳۸۴: ۴۱) «هرچه پاسخ‌دهی به این پرسش‌ها برای جوان دشوارتر باشد، خطر آشفتگی هویت بیشتر خواهد بود» (Colin, 2016: 86). بنابراین نوجوان ناتوان از شرح دقیق از خود و هویت خود در تصادم با بحران هویت است که از دهلیزهای ذهنی و اجتماعی ایجاد می‌شود و به سرعت زندگی روزمره فرد را تحت تأثیر قرار می‌دهد. البته اریکسون معتقد است که این بحران فقط مختص نوجوانی نیست، بسته به شرایط و موقعیت‌های مختلف، ممکن است بحران‌های هویتی دیگری به وجود آید. (اریکسون، ۱۹۵۰) «باین حال نوجوانی مرحله‌ای است که برای نخستین بار، پیشرفت فیزیکی، شناختی و روانی-عاطفی به حدی پیش می‌رود که افراد می‌توانند هویت‌های کودکی را برای ایجاد مسیری مناسب به‌سوی بلوغ بزرگسالی طبقه‌بندی و ترکیب کنند» (Chen et al., 2007: 67).

۴-۱-۱. اجتماع، هویت و بحران هویت

هویت اجتماعی هر فرد بیانگر نگاهی است که فرد در خصوص خویش و جایگاه خویش در جامعه دارد. هر جامعه در پی تطابق عملکردها و انتخابات فردی با حدودمرزهای خود، پذیرای اجزای خود می‌شود و به هویت آنان جنبه اجتماعی می‌دهد. ازاین‌رو، «اریکسون به‌واسطه رویکرد اجتماعی، نظریه‌اش را رشد روانی-اجتماعی نامید» (باقری حیدری و همکاران، ۱۴۰۳: ۲۶). هویت اجتماعی ما «شناسه آن حوزه و قلمروی از حیات اجتماعی است که ضمیر ما خود را متعلق، منتسب و مدیون بدان می‌داند و در برابر آن احساس تعهد و تکلیف می‌کند» (شارع‌پور، ۱۳۸۱: ۱۳۸). هر جامعه‌ای متمایز از دیگری است. بسا که جامعه‌ای پذیرای یک عملکرد باشد و جامعه‌ای دیگر معارض همان عملکرد. این قواعد و قوانین تأثیر شایانی در شکل‌گیری هویت دارند و بشر متأثر از جامعه خویش و «در جریان تعامل اجتماعی و با درونی شدن نگرش‌های دیگران نسبت به خود» (دوران، ۱۳۸۲: ۹۱)، هویت فردی-اجتماعی خویش را شکل می‌دهد، متعاقباً در جامعه حاضر می‌شود، درصدد تعامل و ارتباط با دیگران برآمده و در فرقه‌ها و گروه‌های متفاوتی قرار می‌گیرد. دامنه تعاملات اجتماعی مشمول نقد، تمجید، نکوداشت و نهی عملکرد فرد است. انتقاد اجماع‌آمیز اطرافیان، برانگیزاننده حس تردید در فرد نسبت به خویش می‌گردد و فرد توانایی تعریف دقیق هویت خویش را از دست می‌دهد. در مقابل، اگر نوجوان در قبال عملکرد خود مورد نکوداشت قرار بگیرد، نسبت به هدف خویش مصمم می‌شود و دستیابی به هویت منسجم سهولت می‌پذیرد. لیکن بحران هویت زمانی رخ خواهد داد که فرد نسبت به خود و آمال خویش، حس تردید و شک داشته باشد چراکه دسترسی به هویت منسجم، داشتن درک و فهم درستی از خود را به همراه دارد و شخص را در تعیین مسیری ثابت برای تحقق آمال و اهداف شخصی، یاری می‌کند. فرد نسبت به عملکرد خودآگاه بوده و عوامل گوناگون تأثیر بر او نخواهند گذاشت.

۴-۱-۲. کانون خانواده: مهد هویت‌یابی

خانواده، نخستین بستر جهان‌شمول و اجتماعی است که بشر در طول زمان و بدو تولد با آن مواجه می‌شود و بر پایه اصول و ارزش‌های این یگان جمعی رشد و تربیت می‌یابد تا نخستین هویت خود را بر پایه ارزش‌ها و الگوهای خانواده (به‌طور غیرارادی)

شکل دهد. (طباطبائی جعفری، ۱۴۰۳: ۱۹۴) «محیط خانواده و نحوه ارتباط و پاسخ‌گویی والدین در ساخت شخصیت فرد نقش عمده‌ای دارد» (خوی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۴۸). از این منظر، خانواده، این اجتماع کوچک، بنیان‌گذار اجتماعی بزرگ‌تر، همچون جامعه، پنداشته می‌شود. انسان در پی ارزش‌های تعریف‌شده در خانواده، دارای هویت فردی است که اغلب ساخته الزامات و تعلیم و تربیت اعضای خانواده است. به محض رشد روانی-شناختی و ورود به عرصه جهانی مهم‌تر و متفاوت‌تر، فرد گاه ارزش‌های خانوادگی را پاس می‌دارد و گاه از این ارزش‌ها تخطی می‌کند و هویتی نو تحت تأثیر تجربیات شخصی و انتخاب‌های فردی ایجاد می‌کند.

۴-۱-۳. پیشینه فرهنگی

فرهنگ از جمله عناصری است که نقش برجسته‌ای در شکل‌گیری هویت ایفا می‌کند و متشکل از گستره‌ای «از باورها، ارزش‌ها، رسوم و رفتارهایی است که اعضای جامعه آن‌ها را به کار می‌بندند» (حسینی، ۱۳۹۸: ۱۷). فرهنگ چون چارچوبی از تعاملات و برهم‌کنش‌های اجتماعی و فردی تلقی می‌شود. ایضاً «قلمرو گسترده انسان‌شناسی شامل همهٔ اموری می‌شود که بشر آن‌ها را می‌سازد و به نسل‌های آینده آموزش می‌دهد و نسل‌ها هم آن‌ها را می‌اندوزند و دانش خود را به دیگران انتقال می‌دهند» (خسروانی، ۱۳۸۸: ۱۰۲). فرهنگ همواره تحت تأثیر عوامل متعدد برون‌مرزی و داخلی دستخوش تغییرات می‌گردد. یک جامعه می‌تواند متأثر از سایر فرهنگ‌ها و در مقابل مؤثر بر آن‌ها نیز واقع شود. در حقیقت، تغییرات شکل گرفته در فرهنگ منجر به تغییرات در هویت فردی می‌شود. فرد هویت پیشین خویش را پیرو عوامل گوناگونی چون جابه‌جایی جغرافیایی، تعارضات فرهنگی و تغییر نگرش‌ها از دست می‌دهد و در صورت موفقیت در مقابله با ویژگی‌های جدید، به هویتی نوین دست می‌یابد، وگرنه انسان گرفتار بحران هویت فرهنگی می‌گردد که باید آن را به معنای «گسستن و بیگانه شدن انسان از اصل و ریشه‌های فرهنگی دانست که در آن زیسته و با آن آمیخته و نیاز به پیوستن به اصل و ریشه‌های فرهنگی دیگری دارد.» (زارع شاه‌آبادی، ۱۳۸۹: ۲۰۹). با بررسی هویت هر شخص می‌توان تا حدودی از بستر فرهنگ و محیط اجتماعی وی آگاه شد.

۵. داستان بامداد خمار

۵-۱. گذری بر داستان

بامداد خمار یکی از آثار مشهور نویسندهٔ معاصر ایرانی، فتانه حاج‌سیدجوادی است که تا کنون مورد اقبال عموم و نقد اهل نظر قرار گرفته‌است. این اثر ادبی روایتی داستان در داستان است. داستان بیرونی یا قاب در باب دختر جوان و تحصیل‌کرده‌ای به نام سودابه، از خانواده‌ای ثروتمند، نامدار و روشنفکر است که در پی ماجرای ازدواجش، با مخالفت شدید و نارضایتی خانواده خود روبه‌رو می‌گردد. در خلال همین کشمکش‌ها، سودابه پای سخنان عمهٔ سالخورده خود، محبوبه که او نیز در جوانی با همین مسئله مواجه گشته، می‌نشیند. درون‌مایه اصلی این اثر را شرح حال محبوبه در بر می‌گیرد. محبوبه خاطرات نخستین زندگی زناشویی خویش را که ثمرهٔ تصمیم عجولانه و نابخردانه‌اش بود، بیان می‌کند. وی که فرزند یکی از رجال سرشناس و از خانواده‌ای اعیانی در ایران عصر قاجار است، عاشق جوان نجاری به نام رحیم، از قشری پایین و فرهنگی متفاوت می‌شود. محبوبه در راستای تحقق این وصال در مقابل خانواده خود ایستادگی کرده، طلب وصال افراد مقبول خانواده، از جمله پسرعمویش منصور را رد می‌کند. خانواده نیز به ناچار این خویشاوندی را می‌پذیرند. محبوبه که اکنون از ارتباط با خانواده خود منع شده، زندگی زناشویی خویش را در خانه‌ای که پیشکشی از پدرش بود آغاز می‌کند. وصال محبوبه با رحیم، او را با عالمی بسیار متفاوت روبه‌رو می‌سازد و با گذر روزهای خوش این وصال، ذات و ریشه فرهنگی رحیم بر وی آشکار می‌گردد و چیزی جز تلخ‌کامی حاصل از رفتار رحیم و کنایه‌های مادر او که از

همان نخستین روزهای ازدواج به بهانه‌ای نزد محبوه و رحیم مانده و ساکن آن خانه شده بود، باقی نمی‌ماند. با گذشت هفت سال از این ازدواج و در پی مرگ فرزندش در حوض آب که ناشی از سهل‌انگاری مادر رحیم است، محبوه دیگر تاب نمی‌آورد و از رحیم جدا می‌شود و نادم به خانه پدری بازمی‌گردد و پس از مدتی با منصور ازدواج می‌کند. ثمره این تصمیم عجولانه برای محبوه، چیزی غیر از ندامت و پیامدهای جبران‌ناپذیر آن چیزی جز همچون همسر دوم بودن و ناتوانی از فرزندآوری نبود.

۵-۲. سردرگمی در ماهیت نقش محبوه

محبوه، شخصیت اصلی داستان بامدادِ خمار، در مرحله پنجم رشد روانی-اجتماعی اریکسون، یعنی هویت در برابر سردرگمی نقش قرار دارد. او در تلاش یافتن پاسخ به سؤالات اساسی درباره هویت و نقش خود است. محبوه تا قبل از مواجهه با رحیم زندگی را در چارچوب سنت‌ها تجربه کرده بود و با ورود رحیم به زندگی‌اش دچار تعارضات درونی می‌گردد. تعارضاتی که از یک سو پابندی و تعهدات محبوه به ارزش‌های سنتی خانواده را زیر سؤال می‌برد و از سوی دیگر نمی‌تواند مانع عشق او به رحیم گردد. همین امر محبوه را در موقعیتی دشوار قرار می‌دهد. تعارض بین عشق و خانواده، سرانجام سردرگمی نقش را برای محبوه رقم می‌زند. «اگرچه خواسته‌های والدین همچنان برای او اهمیت دارند، اما تلاش می‌کند میان آن‌ها، خواسته‌های جامعه و توانایی‌های شخصی خود، سازش برقرار کند» (Marcia, 1966: 552). مطابق با دیدگاه اریکسون، این تعارض دقیقاً بازتاب بحران مرحله پنجم (هویت در برابر سردرگمی نقش) است، جایی که نوجوان و جوان در تلاش است بین وفاداری به ارزش‌های خانوادگی و کشف فردیت خود تعادل برقرار کند. محبوه در این نقطه به دلیل انتخاب عشق در برابر خانواده به سردرگمی و بحران هویت کشیده می‌شود. از دیگر تعارضات قابل توجه که نوجوان را دچار اختلال بحران هویت می‌کند، می‌توان به تعارض میان فردگرایی و جمع‌گرایی نیز اشاره کرد. محبوه در تلاش برای یافتن فردیت خویش در یک جامعه جمع‌گراست؛ جامعه‌ای که سنت‌ها، آداب و اصول ویژه خویش را دارد و رعایت آداب برای تمامی اقشار جامعه صدق می‌کند. فردگرایی محبوه که مغایر با دیدگاه خانواده اوست، از دیگر عوامل زمینه‌ساز بحران هویتی شخصیت اصلی داستان به‌شمار می‌آید. البته نمی‌توان تنها به این تعارضات در خصوص اختلال بحران هویت نزد شخصیت اصلی داستان نویسنده بسنده کرد. علاوه بر تعارضات آشکار، محبوه با فشارهای هیجانی و روانی شدیدی مواجه می‌شود که اثر مستقیمی بر رفتارهای روزمره او دارد؛ اضطراب، شک و تردید و حس گناه نسبت به انتخاب‌هایش، او را به رفتارهای محتاطانه و واکنش‌های دوگانه واداشته‌است:

«... چرا خودم را کوچک کردم؟... می‌برم نامه را توی صورتش می‌کوبم.

ولی با همه این‌ها، آن تگه کاغذ مچاله‌شده را بالا بردم و خطوط آن را بوسیدم. من، دختر بصیرالملک. ای خاک بر سرم. کاش پایم می‌شکست. کاش به در دکانش نمی‌رفتم. دیگر به سراغش نمی‌روم. تا همین جا بس است.» (حاج‌سیدجوادی،

۱۴۰۳: ۶۴)

چنین وضعیتی سبب می‌شود که گاه تصمیمات عجولانه و گاه انفعال در رفتارهایش دیده شود که نشانه‌ای از عدم انسجام هویت است. از دیدگاه اریکسون، شکست در رسیدن به انسجام هویت می‌تواند پیامدهای طولانی مدتی داشته باشد، به‌ویژه در مراحل بعدی رشد، مانند صمیمیت در برابر انزوا؛ این امر به‌وضوح نزد محبوه مشهود است:

«... باز هم در دل تکرار کردم خودت کردی محبوه. این غلطی بود که خودت کردی. سنگ دهان باز کرد و گفت نکن.

گفتی می‌خواهم. گفتم می‌کنم حالا چشم‌ت کور. بکش.» (حاج‌سیدجوادی، ۱۴۰۳: ۳۰۵)

بحران هویتی که محبوبه در قلب داستان «بامداد خمار» تجربه می‌کند، تجلی عینی مرحله پنجم نظریه رشد روانی-اجتماعی اریک اریکسون است؛ مرحله‌ای سرنوشت‌ساز که در آن نوجوان یا جوان بر لبه «هویت در برابر سردرگمی نقش» ایستاده‌است. در این مرحله حساس، فرد میان وفاداری به ارزش‌های سنتی خانواده و کشف فردیت خویش در نوسان است، تعارضی که محبوبه به زیباترین شکل آن را به نمایش می‌گذارد. ورود رحیم به زندگی‌اش همانند جرقه‌ای است که این تعارض مدفون را پدیدار ساخت؛ جایی که تعهدات خانوادگی و عشق به فردی از فرهنگ و طبقه‌ای متفاوت، توازن درونی او را بر هم می‌زند و او را به ورطه سردرگمی و تردید می‌کشاند. این تلاطم روانی، بازتابی از کشاکش جستجوی هویت و تعهداتی است که متناسب با شرایط پیچیده زندگی، هنوز نیافته‌است (Marcia, 1966: 551-558). براساس چارچوب نظری اریکسون، عبور موفق از این مرحله مستلزم کاوش فعالانه در نقش‌ها و باورها و تثبیت تعهد به هویت است، اما محبوبه در مسیر پرپیچ‌وخم این مرحله، هنوز به انسجامی دست نیافته که بتواند خود را از تنش‌های درونی رها کند و گام‌های محکم‌تری به‌سوی تثبیت «خود» بردارد.

۵-۳. ازدواج و مشکلات ثانوی ناشی از آن

۵-۳-۱. هویت‌گسیختگی فرهنگی

هویت فرهنگی تنها در حوزه جوامع بزرگ وجود ندارد و می‌توان آن را به جامعه کوچک‌تری نظیر خانواده نیز نسبت داد. خانواده نخستین الگوی بشر است که در پی ارزش‌های تعریف‌شده در آن، هر یک از اعضای خانواده به هویتی فردی خویش در بستر خانواده دست می‌یابند و رفتار آنان ریشه در آموزه‌های خانوادگی و الگوبرداری‌شان دارد. خواننده در داستان بامداد خمار، با تناقض‌های ایدئولوژیک و کرداری میان اقشار مختلف رودررو می‌شود. وصلت محبوبه با رحیم، این خواسته‌نسنجیده او را به عالمی متفاوت که هیچ شناختی از آن ندارد و به‌هیچ‌روی مشابه ارزش‌های تعریف‌شده خانوادگی محبوبه نیست راهی می‌سازد. ورود به این عالم سرآغاز سردرگمی نقش محبوبه می‌شود و وی را با بحران‌های هویتی متعددی روبه‌رو می‌سازد. نخستین بحران هویتی در پی این وصال، جنبه‌ای فرهنگی دارد که پیرو تداخل دو فرهنگ گوناگون خانوادگی و تناقضات میان آن‌ها ایجاد می‌گردد:

«حکایت غریبی بود. خون می‌خوردم و دم برنمی‌آوردم. چه کسی باید این بچه را ادب کند؟ چه کسی باید این

مادر و پسر را ادب کند؟ کوشش‌های من فایده نداشت. همان قدر که من از رفتار آن‌ها تعجب می‌کردم، آن‌ها هم

از ایرادهای من حیرت‌زده می‌شدند. زبان یکدیگر را نمی‌فهمیدیم.» (حاج‌سیدجوادی، ۱۴۰۳: ۲۳۴-۲۳۵)

این بحران نه تنها جنبه روانی، بلکه جنبه اقتصادی نیز دارد:

«من پا به حیاط گذاشتم و مات و مبهوت به در و دیوار خیره شدم. تمام این خانه به اندازه حیاط خلوت خانه پدری‌ام

نیز نمی‌شد. آن عروسی فقیرانه و این خانه محقر و آن روز سخت و دردناک که روز ازدواج من بود، مرا از پا افکنده

بود.» (حاج‌سیدجوادی، ۱۴۰۳: ۱۷۵).

محبوبه تمایزات فرهنگی را با قرارگیری در کنار نظام کوچک خانوادگی رحیم و مادرش درمی‌یابد و به صحت‌وسقم الگوهای تعریف‌شده خویش پی می‌برد. فرهیختگی خودنمای آشکار آن‌ها در عدم رعایت اصول و تشریفات و نقض مقررات رفتاری و اخلاقی نیز نمایان است:

«-رحیم جان من تو را می‌خواهم نه گوشواره را. چرا زودتر نگفتی؟ همین الان می‌آورم. بلند شدم و به اتاقی که

اتاق خواب و صندوقخانه ما بود دویدم و گوشواره را با انگویی که مادرش داده آوردم و به دست او دادم. گفت: _

النگو را دیگر چرا؟ این مال مادرم است پولش را قسطی به او می‌دهم. شصتم خبردار شد. پس مادرش النگو را هم خواسته بود. همان زنی که آن روز صبح تا شب قربان صدقه من رفته بود. همان زنی که دلم می‌خواست به جای مادرم قبولش کنم، این‌طور آب‌زیرکاه از آب درآمده بود.» (حاج‌سیدجوادی، ۱۴۰۳: ۱۹۰-۱۹۱).

از این منظر، هویت اکتسابی محبوبه حال در برابر هویت جدیدش واقع شده‌است، هویتی که کاملاً با ارزش‌هایش در تضاد است و ارزش‌هایی را عرضه می‌دارد که کاملاً برای محبوبه ناآشنا هستند. محبوبه تلاش می‌کند رفتارهای جدید را درک کند، اما فقدان تجربه قبلی و عدم حمایت محیطی، او را به مقاومت و پناه بردن به ارزش‌های پیشین وادار می‌کند. البته این امر به گونه‌ای نشانگر وفاداری و پایبندی محبوبه به ارزش‌های گذشته نیز هست. چراکه او حتی در مواجهه با تضادهای اجتناب‌ناپذیر بین ارزش‌های خود و دیگران، توانایی وفاداری دارد (Erikson, 1959: 200-230).

این بحران فرهنگی درواقع بازتابی مستقیم از مرحله پنجم نظریه رشد روانی-اجتماعی اریک اریکسون است که اهمیت کشمکش میان «هویت در برابر سردرگمی نقش» را نشان می‌دهد (Erikson, 1950). محبوبه در مواجهه با تضاد میان ارزش‌ها و سنت‌های خانواده خود و شرایط فرهنگی و اجتماعی نوظهور، در مسیر جستجوی هویتی عمیق‌تر گرفتار سردرگمی شده‌است. او با چالشی اساسی روبروست؛ باید میان تعهد به هویت فرهنگی اکتسابی و پذیرش هویت جدید که در تضاد آشکار با ارزش‌های پیشین است، تعادلی برقرار کند. این تقابل نه‌تنها نشانگر بحران هویت فرهنگی است، بلکه به بحران روانی-اجتماعی گسترده‌ای بدل شده که در رفتارها و احساسات محبوبه نمود یافته‌است.

۵-۳-۲. دیدگاه مردسالارانه نسبت به زنان

حاج‌سیدجوادی در این اثر، با تبیین رفتارهای متداول مردان، دیدگاهی از جامعه مردسالارانه را با بیان موقعیت اجتماعی و خانوادگی زنان، ارائه می‌دهد. این داستان نوشتار زنانه نویسنده را به‌خوبی به تصویر می‌کشد. چنین دیدگاهی که در عصر راوی داستان اصلی مشهود است، نشان از تسلط قدرت مردانه بر زندگی و روان زنان دارد و این منتج به ترس و وحشت زنان در بیان ساده‌ترین نیازها و تمایلات، داشتن دیدگاه کالایی در مورد زنان و بی‌دفاعی آنان در مقابل هنجارشکنی‌های اخلاقی مثل خیانت و خشونت فیزیکی و کلامی می‌شود. در این چارچوب، نظریه رشد روانی-اجتماعی اریک اریکسون می‌تواند به درک تأثیرات این فشارهای اجتماعی بر هویت زنان کمک کند. اریکسون معتقد بود که عدم دستیابی به هویت منسجم در نوجوانی، فرد را در مرحله بعدی رشد، یعنی هویت در برابر سردرگمی نقش، آسیب‌پذیر می‌کند. محبوبه که در برابر ساختارهای پدرسالارانه ایستادگی می‌کند، نمونه‌ای از فردی است که در تلاش برای یافتن هویت مستقل خویش در برابر هنجارهای اجتماعی است. به دلیل جامع بودن این نگرش، اگر زنان در مقابله با این نابرابری‌ها ایستادگی می‌کردند، یاغی تلقی می‌شدند؛ همان‌طور که محبوبه برای دستیابی به مقصود خویش در مقابل پدرسالاری شخصیتی یاغی از خود نشان می‌دهد (صادقی، ۱۳۸۷: ۹۲). با تجلی چنین شخصیتی، او می‌کوشد استقلال خویش را به منصبه ظهور برساند؛ اما جامعه‌ای که پیرامونش را فراگرفته، این رفتار را گامی خارج از مرزهای هنجارهای پذیرفته‌شده و نرم‌های مقبول می‌پندارد. جامعه‌ای که ایدئولوژی اقتدارگرایانه آن نه‌تنها سرکوب اجتماعی زنان را به ارمغان می‌آورد، بلکه تبعیت زن از مردان را به دنبال خواهد داشت (مزاری و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۶۴). مردسالاری در رفتارهای رحیم نیز قابل‌رؤیت است. محبوبه که بارها خیانت‌های مکرر او را دیده بود، با این حال خود را در دفاع از حقوق خویش ناتوان احساس می‌کند و عکس‌العملی در برابر این‌گونه رفتارها نشان نمی‌دهد. مطابق با نظریه اریکسون، زنانی که در چنین جامعه‌ای زیسته‌اند، در مرحله ششم رشد روانی-اجتماعی، صمیمیت در برابر انزوا (هجده الی چهل سالگی)، با مشکلاتی مواجه می‌شوند، زیرا احساس فقدان کنترل بر سرنوشت خود، آن‌ها

را از شکل دادن به روابط سالم و معنادار بازمی‌دارد. هویت اجتماعی زنان در این دوره از تاریخ ایران، تحت تأثیر تحولات مردانه دستخوش تغییراتی منفی یافته بود که در خلال آن زنان وادار به تاب‌آوری در برابر امور غیراخلاقی نظیر انواع خشونت‌ها بودند. نظریه رشد روانی-اجتماعی اریکسون، ضمن تأکید بر اهمیت محیط اجتماعی و فرهنگی، نشان می‌دهد که فشارهای ساختارهای نابرابر اجتماعی، همچون جامعه مردسالارانه، می‌توانند فرایند شکل‌گیری هویت مستقل زنان را به‌طور جدی مختل کنند. در این چارچوب، سختی‌های محبوه در حکومت مردسالاری نه تنها محدود به تنش‌های خانوادگی نیست، بلکه پیامدهایی پیچیده در ساختار روانی او به دنبال دارد؛ چراکه نبود امکان شکل‌گیری هویت پایدار و منسجم، او را به مرحله بعدی رشد یعنی «صمیمیت در برابر انزوا» آسیب‌پذیر می‌سازد (Erikson, 1950: 200-230). فقدان کنترل بر سرنوشت و ناتوانی در برقراری روابط سالم، به‌عنوان پیامدهای بحران هویت در چنین فضایی ظهور می‌کند و در داستان بامداد خمار به‌خوبی انعکاس یافته‌است.

۵-۳-۳. کاربرد دشواژه‌ها و دشنام‌گویی

کلام و واژگان بسته به محیط تربیتی فرد، نزد هر فرهنگ جایگاه مختص به خود را دارند. استفاده از کلمات تند و زننده نزد برخی افراد عادی و نزد عده‌ای دیگر جایگاهی نامتعارف دارد و استفاده از آن ناشایسته است. برخی از این واژگان فحش و ناسزاهایی هستند که خود نشان‌دهنده بار منفی فرهنگی افراد محسوب می‌شوند (قربانی ورکلائی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۳۹). کلام زننده و گفتار وقاحت‌آمیز، نزد رحیم و پیرامونیان وی، مسئله‌ای طبیعی انگاشته می‌شد اما استفاده از چنین سخنان توهین‌آمیز و اهانت‌باری، منجر به تعرض به حرمت دیگران، به‌خصوص محبوه، می‌گشت. این‌گونه از کلام در حریم خانوادگی محبوه جایگاهی دون داشت و حتی در شرایط دشوار ایجادشده در پی عشق محبوه، مادر وی تنها از خشونت فیزیکی علیه او استفاده کرد. کاربرد واژگانی که نخست از جانبه خانواده سخیف شمرده می‌شد و پس از آغاز زندگی زناشویی و استفاده آن توسط رحیم و اطرافیانش به‌سان امری رایج، جنبه‌ای دیگری از بحران هویت فردی را در محبوه به ارمغان آورد. فقدان جایگاه احترام و رؤیت رفتاری آمیخته به آداب نادرست، عوامل زمینه‌ساز این بحران بودند. این واژگان ناپسند نه تنها ابتدا برای محبوه عجیب و غیرقابل‌درک بود، بلکه سپس سبب تنفر او از سخنان رحیم و مادرش شد. این افراد که به‌عنوان الگوهای رفتاری برای فرزند محبوه، الماس، واقع می‌شدند، بخش عمده‌ای از تربیت دیگرگون پسر او را شامل می‌شدند:

«پسرکم کم‌کم زبان باز می‌کرد و فحش‌ها و کلمات رکیکی که مادر بزرگش به شوخی یا جدی بر زبان می‌آورد،

اولین کلماتی بود که فرامی‌گرفت. [...] به‌علاوه حرف‌ها و شوخی‌های مادر شوهرم نیز همیشه با فحش و کلمات

رکیک همراه بود. کلماتی مثل پدر سوخته، پوفیوز، حرامزاده مثل نقل و نبات از دهانش می‌ریخت. [...] پدرش هم

از شنیدن این کلمات که از دهان بچگانه او شیرین می‌نمود، لذت می‌برد.» (حاج سید جوادی، ۱۴۰۳: ۲۳۳)

بنابراین نحوه کلام فرزند نیز برای محبوه آزاردهنده بود. «سخنان و حرفه‌ای ناخوشایند و آزاردهنده و تندی در زبان، چنان تأثیر نامطلوبی بر فرد می‌گذارد که بستر کینه و تنفر را فراهم می‌کند. کلمات زشت و توهین‌آمیز گاه چنان آسیبی در روابط خانوادگی ایجاد می‌کند که هرگز قابل‌درمان نیست» (مهدی‌نژاد و صادقی شهر، ۱۳۹۹: ۱۶). به‌کارگیری کلام زننده در خانواده اثرات منفی بسیاری بر هویت محبوه گذاشت که بعدها استفاده از آن در مقابل همان اشخاص برایش ساده بود:

«گفت: _ محبوب!

_ زهر مار.

از خودش یاد گرفته بودم. روزگاری بود که من در خانه او، در چنگال او، گرفتار بودم. چون کبوتری پرشکسته اسیر او و مادرش بودم. فحش و ناسزا می شنیدم و چون بی پناه بودم، یکه و تنها بودم، دم بر نمی آوردم. حالا جای ما دو نفر عوض شده بود» (حاج سیدجواد، ۱۴۰۳: ۳۷۶).

اریکسون بر این باور است که بحران هویت می تواند در صورت تداوم به مراحل بعدی رشد نیز سرریز شود. تغییر تدریجی زبان محبوبه و تأثیرپذیری از کلام نامطلوب رحیم، نشان می دهد که هویت فردی او دچار آشفتگی شده و توانایی اش برای حفظ ارزش های شخصی تضعیف گردیده است:

«بی همه چیز پدرت است. بی آبرو پدر پدرسوخته ات است که اگر آبرو داشت، دختر پانزده ساله اش پاشنه دکان مرا از جا نمی کند. همان پدر پدرسگت که ...

فریاد زد: «پدرسگ تو هستی که دنبال هر سگ ماده هرزه ای می دوی. که به خاطر کوکب به مادرت پارس می کنی» (حاج سیدجواد، ۱۴۰۳: ۲۶۹).

۵-۳-۴. فقدان همدلی در کانون خانواده

فقدان همدلی و حمایت خانواده، به ویژه در دوره های گذار مهم زندگی مانند شروع زندگی مشترک، نقش مهمی در شکل گیری بحران هویتی ایفا می کند. در این نمونه، طرد شدن محبوبه توسط خانواده اش پس از انتخاب عاطفی اش، نه تنها موجب قطع رابطه با ریشه ها و سرمایه های عاطفی گذشته می شود، بلکه باعث می گردد که وی در جایگاه جدید همسری احساس بی پشتوانگی روانی و اجتماعی کند. عدم همدلی خانواده و رفتار سرد و طردکننده آن ها، نقش حمایتی خانواده را به عاملی بازدارنده تبدیل کرده است:

«مادرم خسته بود؟ برای عروسی دخترش زحمت کشیده بود؟ چه کرده بود؟ چه گلی به سر من زده بود؟ حالا دایه را هم احضار کرده بود. آن هم در شب زفاف من. شبی که خانواده عروس تا صبح در خانه او می ماندند و او را تنها نمی گذاشتند. ولی در نظر پدر و مادر من رحیم شوهر من آن قدرها ارزش نداشت. در نظر آن ها او باید مرا به هر صورت که بودم قبول می کرد و روی سر خود می گذاشت. حتی اگر معلوم می شد دسته گل به آب داده ام و دو تا بچه هم دارم باز رحیم باید مرا با منت می پذیرفت. مرا، این تافته جدا بافته را. بنابراین حتی حضور دایه هم غیرضروری بود» (حاج سید جواد، ۱۴۰۳: ۱۷۷).

این فقدان حمایت باعث می شود که محبوبه برای بازتعریف خود، تنها به خود و همسرش اتکا کند، اما چون آن محیط نیز سرکوبگر است، او دچار دوگانگی هویتی می شود. براساس نظریه اریکسون در توسعه رشد روانی-اجتماعی، فرد برای رسیدن به «انسجام هویت»^۱ نیازمند تعامل مستمر و همدلانه با محیط اجتماعی خود است. وقتی که فرد در مواجهه با نقش های جدید، مانند همسری، حمایت لازم را دریافت نکند و به جای آن با طرد و سرکوب مواجه شود، مسیر شکل گیری هویت یکپارچه قطع می گردد و منجر به «سردرگمی نقش» و اختلال در انسجام هویتی می شود. این وضعیت بحران هویت را به دنبال دارد که هم زمان احساس تعلق به هویت قبلی و مواجهه با هویت جدید تحمیلی، موجب تعارض و دوگانگی روانی می گردد. بنابراین، فقدان همدلی خانواده و حمایتی که باید در نقش «شبکه حمایتی» ایفا شود، به صورت یک عامل کلیدی در بروز بحران هویت فردی و سردرگمی نقش در محبوبه عمل کرده است. این بحران، علاوه بر ابعاد روانی، تأثیرات عاطفی و اجتماعی عمیقی به دنبال دارد که فرد را در

مسیر سختی برای بازتعریف و تجدید هویت قرار می‌دهد و نشانگر اهمیت تعامل مستمر و همدلانه با محیط اجتماعی برای دستیابی به انسجام هویت و سلامت روانی است که فقدان آن، سردرگمی نقش و اختلال در ثبات هویتی را به دنبال دارد.

۵-۳-۵. خودسرزنی

یکی دیگر از عواقب گرفتاری در بحران هویت، عدم ثبات رفتاری و فقدان روشنی در خواسته‌های شخصی و احساس شک و تردید نسبت به این خواسته‌هاست؛ بدین صورت که فرد خواسته‌ای دارد و آن را به انجام می‌رساند ولی به دلیل بی‌اعتمادی به افکار شخصی و عدم انسجام آن‌ها، خود را در هر شرایطی مقصر و مسبب وقایع می‌داند و مورد سرزنش خویش واقع می‌گردد. گاه این گمان‌ها به حدی افزایش می‌یابد که فرد در برابر دیگران خود را مقصر و متهم می‌پندارد و مورد سرزنش قرار می‌دهد. خودسرزنی نابه‌جای افراد حامل نتایج بی‌بازگشت در روابط انسانی و تعاملات اجتماعی خواهد بود. نمونه بارز این وضعیت در محبوبه دیده می‌شود که به دلیل تردید در افکار و عدم اعتماد به ارزیابی‌های خود، حتی در مقابل رفتار ناپسند همسرش، خود را مقصر می‌داند و این حس سرزنش را متوجه خود می‌کند:

«ناگهان دلم برای رحیم سوخت. از رفتار خودم شرم‌منده شدم. شب هنگامی که کنارش دراز کشیده بودم گفتم: -

رحیم جان تقصیر از من بود. باید مرا ببخشی» (حاج‌سیدجوادی، ۱۴۰۳: ۲۴۲).

شناخت و آگاهی صحیح از خواسته‌ها و واکنش‌های متناسب و به‌موقع، معمولاً به نتایج مطلوب منجر می‌شود، اما تردید و پشیمانی مکرر از اعمال، نشان‌دهنده بحران هویت و فقدان یک هویت منسجم در فرد است. براساس نظریه اریکسون، این نوع خودسرزنی نشانه شکست در دستیابی به انسجام هویتی است و بازتاب ناخوشایند اثرات بحران هویت در سطح روانی و رفتاری فرد به‌شمار می‌آید.

۶. رمان زن سرد

۶-۱. گذری بر داستان

آنی اِرنو^۱، بانوی نویسنده معاصر فرانسوی، به پاس خلق آثار ادبی بی‌نظیری که اغلب در قالب خودزندگی‌نامه هستند، شهرت دارد. یکی از آثار برجسته وی زن سرد است که در سال ۱۹۸۱ منتشر شده است. داستان زن سرد شرح‌حالی از آنی اِرنو است و نویسنده روایتی از زندگی زنانه خویش و سایر زنان پیرامون خود و تمایز عملکرد میان زنان و مردان و نابرابری‌های اجتماعی میان آن‌ها را به تصویر می‌کشد. در نخستین صفحات کتاب که مختص عصر کودکی آنی اِرنو است، وی درک درستی از این تفاوت‌ها ندارد و تنها به‌عنوان یک مشاهده‌گر زندگی اطرافیانش را به تصویر می‌کشد. او به‌محض ورود به مدرسه و تعامل با دوستانش، متوجه تفاوت عظیم خانواده خود با دیگر خانواده‌ها می‌گردد. والدین وی بی‌شبهات به دیگران، در کارها و امورات منزل و کسب‌وکارشان، سهیم هستند. مادر آنی اِرنو به‌رغم مادران اکثریت جامعه عصر او، شاغل است و یک کافه - خواروبارفروشی را اداره می‌کند و پدرش اغلب به باغبانی و کارهای خانه مشغول است. در دوره نوجوانی سؤالات او در باب فیزیک زنان و چگونگی به نظر آمدن آن‌ها از نگاه مردان و اهمیت این موضوع آغاز می‌گردد. از سوی دیگر آنی اِرنو حیات خویش در جوار همکلاسی‌های خود در دانشگاه را که اولویت اصلی آن‌ها ازدواج بود و تفاوت ادراک خود با آنان را توصیف می‌کند. او خواهان آزادی است اما در اثنای تحصیل، آشنایی او با مردی که دیدگاه مشترکی با وی در روابط میان زن و مرد و برابری آن‌ها دارد، به ازدواج آن‌ها ختم می‌شود. اما با گذر زمان،

وظایف تحمیل شده از جانب جامعه بر زنان که آنی ارنو همواره از به جای آوردن آن‌ها امتناع می‌کرد، مشمول زندگی او نیز می‌گردد. آنی ارنو با تحلیل و تشریح موشکافانه خود از نظر یک زن، این داستان را برای اکثریت زنان ملموس کرده و منجر به همذات‌پنداری آنان و نیز درک وظایف تحمیل شده بر زنان گشته‌است و از این رو رمان زن سرد به یکی از آثار حائز اهمیت ادبیات فمینیستی تبدیل شده‌است. این رمان به آگاهی بخشی به زنان در خصوص هنجارهای اجتماعی در دهه ۱۹۶۰ منتهی گشته‌است. بنابراین با توجه به نوشتار خودزندگی‌نامه‌ای آنی ارنو، می‌توان این اثر را یک سند تاریخی از زندگی زنان دانست.

۶-۲. کلیشه‌های جنسیتی: کشمکش میان آزادی و کنترل

یکی از بزرگ‌ترین بحران‌های هویت از دیدگاه آنی ارنو، هویت زنانه و مواجهه با کلیشه‌های جنسیتی است. او از یک سو میل و کشش جنسی را در خود احساس می‌کند و از سوی دیگر با قوانین نانوشته‌ای مواجه است که زنان را محدود می‌کند: «نکات خوبی که برای دختران توصیه می‌شود، به سرعت به ذهنم بازمی‌گردد و اصول آزادی‌خواهی‌ام را به‌کُل کنار می‌زنند؛ «آن‌هایی که تسلیم می‌شوند احترام نمی‌گیرند»، «وقتی شروع کنی دیگر نمی‌توانی متوقف شوی»، شیب سرنوشت‌ساز و پایان اجتناب‌ناپذیر» است (Ernaux, 1981, 95). نظریه اریک اریکسون، بحران هویت را مرحله‌ای می‌داند که فرد باید هویت مستقل خود را بسازد و تعادل میان نیازهای فردی و انتظارات اجتماعی را بیابد. در این فرایند، هویت جنسی به عنوان بخشی اساسی از خود-همانی فرد نقش مهمی دارد. اما در جوامعی با ساختار جنسیتی قوی و مردسالار، زنان اغلب در معرض فشارهای دوطرفه‌ای هستند که کنترل بر بدن، رفتار و روابط جنسی‌شان را هدف می‌گیرد. چنین موقعیتی به سردرگمی نقش و بحران هویت جنسی دامن می‌زند (Erikson, 1968). ارنو خود را در میان دو نیروی متضاد می‌یابد: میل ذاتی‌اش به آزادی و کشف هویت جنسی در برابر ترس از برچسب‌هایی که جامعه بر زنان «آزاد» می‌زند. به تعبیر خود در بیان تضاد «شیب سرنوشت‌ساز و پایان اجتناب‌ناپذیر» را تجربه می‌کند، جایی که «آن‌هایی که تسلیم می‌شوند احترام نمی‌گیرند» و «وقتی شروع کنی دیگر نمی‌توانی متوقف شوی» (Ernaux, 1981, 95). از دیدگاه روانشناسی رشد، این کشمکش، بازتاب بحرانی است که فرد در آن هنوز خود-همانی دقیق و مستحکمی نیافته و میان نقش هویتی تحمیلی و ارزش‌های درونی خود در نوسان است. به بیان اریکسون، این مرحله، لزوم آزمون نقش‌ها و گزینش هویت‌هایی است که به تعهد منتهی شوند؛ در غیر این صورت فرد دچار سردرگمی نقش می‌شود که در این رمان به وضوح دیده می‌شود. کشمکش میان آزادی و کنترل در جاهایی از متن نیز به شکل مقابله شخصیت با ننگ اجتماعی زنان «آزاد» نمود یافته؛ مانند تجربه شخصیت «مارین» که جامعه او را به خاطر روابط جنسی‌اش طرد می‌کند و این بازتاب اجتماعی بحران هویت جنسی در متن است. چنین نگاه جامعه به زنان، موجب می‌شود که تفاوت میان «خود واقعی» و «هویت اجتماعی تحمیلی» افزایش یابد و این فرایند، فرایند شکل‌گیری هویت جنسی را پیچیده و مشکل‌ساز کند.

درنهایت، این بحران هویت جنسی به مثابه یک بحران روانی-اجتماعی شکل می‌گیرد؛ جایی که میل‌های فردی هم‌زمان با فشارهای هنجاری جامعه زن را دچار سردرگمی و کشمکش درونی می‌کند. این تصویر کاملاً در تعارض اریکسونی «هویت در برابر سردرگمی نقش» جای می‌گیرد که در آن فرد ناگزیر به انتخاب، بلوغ و تثبیت هویت مستقل است؛ اما جامعه محدودکننده چنین فرایندی را دشوارتر می‌سازد. آنی ارنو با تصویری که جامعه از زنان ارائه می‌دهد درگیری درونی دارد. جامعه‌ای که در آن آزادی جنسی برای مردان پذیرفته شده است، اما برای زنان ناپسند:

«نخستین تفاوتی که به روشنی دریافتم، مرا نوید کرد؛ تردید داشتم که روزی بتوان آن را از میان برداشت. پسر،

میلش آزاد است؛ اما تو، دخترم، نباید مقاومت کنی، این قانون است» (Ernaux, 1981: 96).

۳-۶. ساختار خانواده

به گفته اریکسون، بشر زمانی دچار سردرگمی نقش می‌گردد که در اثر تعاملات خویش به پرسش‌هایی دست یابد که پاسخی برای آن‌ها نیابد. در چنین شرایطی، فرد در پی استدلال و یافتن پاسخ‌های منطقی برای این پرسش‌ها برمی‌آید. آنی ارنو در جامعه مردسالارانه نیمه دوم قرن بیستم که حوزه عملکردی زنان مختص به محیط داخلی (خانه) و وظایف مردان تنها در محیط خارج از خانه تعریف شده بود، رشد یافت. بافت خانوادگی ارنو مستثنا و بسیار متفاوت با عموم خانوارها بود و الگوهای سنتی در آن رعایت نمی‌شدند. والدین او نگرشی برابر و مشارکتی نسبت به نقش‌های خانوادگی و جنسیتی دارند؛ پدر فعال در کارهای خانه و مادر نقش شریک اقتصادی و اجتماعی دارد. این تفاوت آشکار با خانواده‌ها و محیط پیرامونی، موجب ایجاد نوعی ابهام و ناهماهنگی هویتی برای آنی می‌شود:

«صبح هنگام، بابا سر کار خود می‌رود، مامان در خانه می‌ماند، به خانه سروسامان می‌دهد و غذایی لذیذ فراهم می‌کند، من به تته‌پته می‌افتم، بی‌هیچ سؤالی تکرار می‌کنم و هنوز با این موضوع که دختر خانواده‌ای معمولی نیستم، کنار نیامده‌ام. پدر من نه صبح و نه بعدازظهر، بلکه هیچ‌گاه سرکار نمی‌رود. او در خانه می‌ماند و مشغول سرو قهوه و غذا می‌شود. طرف‌ها را می‌شوید، آشپزی می‌کند و میوه و سبزیجات را پوست می‌گیرد.» (Ernaux, 1981: 16).

اریکسون توضیح می‌دهد که چنین تضادهای هویتی زمانی رخ می‌دهد که فرد هم‌زمان با هویت جمعی و هویت فردی خود در کشمکش باشد و تصویری که از محیط می‌گیرد با احساس خودآگاهی‌اش همخوانی نداشته باشد. «با پی بردن به اینکه او همان تعلیماتی که دوستانش دیده‌اند، ندیده‌است، شخصیت اصلی می‌ترسد توسط جامعه طرد شود زیرا او کمبودی را دارا می‌باشد» (عویط، ۱۴۰۰، ۲). همچنین، آنی با ارزش‌ها و آداب رایج جامعه پیرامون خود نیز دچار تناقض است؛ مشاهده رفتارهای روزمره خانواده‌های دیگر و استانداردهای فرهنگی و اجتماعی، احساس غریبگی و کمبودی در او ایجاد می‌کند:

«بین دوازده تا چهارده سالگی این موضوع که وجود گردوغبار چیزی زشت و کثیف است مرا متعجب کرد. چیزی که من حتی آن را نمی‌دیدم. بریژیت با حرکت انگشت خود طرحی در پایین دیوار ایجاد کرد. گفت: «دختر، اینجا خیلی وقته تمیز نشده!» من به دنبال کثیفی گشتم: «چیه؟» او انتهای ستون را به من نشان داد که تماماً با گردو خاک پوشیده بود. اما چگونه می‌توان آنجا را تمیز کرد؟ همیشه می‌پنداشتم که این یک کثیفی عادی است. مثل رد انگشت‌ها روی درها و زردی بالای اجاق‌گاز. به نظر می‌رسید که از اینکه مادرم یکی از وظایفش را که تمیزکاری خانه بود، از قلم انداخته بود، کمی تحقیر شده‌بودم» (Ernaux, 1981, 22).

از این منظر، حضور در اجتماع و نیاز او به همانندسازی با دیگران در جهت یافتن هویت خویش و آگاهی از این موضوع که او فرزند خانواده ناهمگون با اکثریت جامعه است، منجر به گم‌گشتگی نقش ارنو و به تبع آن باعث عدم خرسندی او از والدین خویش گشت. اریکسون معتقد است که رشد هویت در بستر تعامل مستمر با محیط اجتماعی و تحمل تضادها شکل می‌گیرد و زمانی که فرد نتواند هویت فردی و جمعی را هماهنگ سازد، دچار سردرگمی نقش و بحران هویتی می‌شود. آنی ارنو در تعاملات خویش «متوجه می‌شود که والدینش یک زوج غیرعادی را تشکیل می‌دهند و او سریعاً زندگی آن‌ها را غیرطبیعی توصیف می‌کند. همچنین از والدین خود انتقاد خواهد کرد و از اینکه آن‌ها منطبق با کلیشه‌های جنسیتی که جامعه تحمیل می‌کند، زندگی نمی‌کنند، احساس شرم می‌کند» (عویط، ۱۴۰۰: ۴۳). در حقیقت، بحران هویتی که ارنو تجربه می‌کند، ناشی از فشارهای اجتماعی و ساختارهای تثبیت‌شده‌ای است که ارزش‌های متفاوت را بر فرد تحمیل می‌کنند. رفتار والدین او از دیدگاه خودش کاملاً طبیعی و حتی ستودنی

است، اما جامعه‌ای که او را احاطه کرده، این رفتار را غیرعادی تلقی می‌کند. به همین دلیل، او در سنین پایین دچار سردرگمی نقش شده و میان تحسین و شرمندگی از والدین خود در نوسان است. این همان چالشی است که اریکسون در نظریه رشد روانی-اجتماعی خود مطرح می‌کند: عدم توانایی در تطبیق ارزش‌های فردی و اجتماعی، فرد را در مرحله هویت‌یابی به بحران دچار کرده و می‌تواند پیامدهای طولانی‌مدتی بر هویت فرد بگذارد. نثر ارنو که بر پایه روایت‌های خانوادگی و اجتماعی استوار است، این امکان را به خواننده می‌دهد تا تأثیر تحولات تاریخی، فرهنگی و اجتماعی را بر هویت فردی تحلیل کند. او در رمان «زنِ سرد»، فرایند شکل‌گیری و ازهم‌گسیختگی هویت زنانه را در خلال ساختارهای مردسالارانه جامعه به تصویر می‌کشد و نشان می‌دهد که چگونه بحران هویت در زنان، نه تنها در سطح فردی، بلکه به‌عنوان مسئله‌ای اجتماعی بازتولید می‌شود. این روایت، هم‌زمان با نقد اجتماعی، بازتابی از نظریه اریکسون درباره هویت و سردرگمی نقش است که در مواجهه با ناهماهنگی‌های فرهنگی و اجتماعی شکل می‌گیرد.

۴-۶. هویت سنی و فرایند بلوغ

یکی از ابعاد مهم بحران هویت در داستان زنِ سرد، تحول هویت در گذر زمان از کودکی به بزرگسالی است. این روند، هم شامل مراحل متعدد رشد روانی-اجتماعی و هم سردرگمی‌های حاصل از تغییرهای عمیق شخصیتی و اجتماعی در هر دوره است که شخصیت اصلی روایت آنی ارنو به‌خوبی بازتاب آن‌هاست. طبق نظریه اریکسون، رشد هویت یک فرایند پویا و مستمر است که در مراحل مختلف زندگی با چالش‌ها و بحران‌های متناسب با سن مواجه می‌شود. گذار از کودکی به نوجوانی و نوجوانی به بزرگسالی مستلزم حل مسائل هویتی متعددی است که هر مرحله زیربنای سلامت روان و رشد اجتماعی مراحل بعدی محسوب می‌شود (Erikson, 1968: 15-40). در بخش ابتدایی رمان، کودکی ارنو با تصویر مستقیم و ملموس از خانواده، محیط و رفتارهای روزمره بازگو می‌شود. او نسبت به محیط پیرامون خود، هنجارهای خانوادگی و اجتماعی که بر کارکردها و کلیشه‌های جنسیتی تأکید دارند، برداشت‌های ابتدایی و خام دارد. کودکی وی با احساس بیگانگی نسبت به جوهی از جامعه و خانواده و پرسشگری اولیه از محیط تکمیل می‌شود. با ورود به نوجوانی، شخصیت وارد مرحله بحرانی «هویت در برابر سردرگمی نقش» می‌شود که اریکسون آن را اصلی‌ترین چالش روانی-اجتماعی دوران بلوغ تعریف می‌کند. در این دوره، فرد به دنبال جهت‌یابی هویت مستقل خویش، مواجهه با تضادها و تعارض‌های فرهنگی، جنسیتی، انتظارات خانوادگی و اجتماعی است. ارنو در این مرحله، هم‌زمان با کسب تجربه‌های جدید اجتماعی و عاطفی، دچار کشمکش‌های هویتی گسترده‌ای می‌شود. احساسات درهم‌تنیده آزادی، کنترل، ترس از طردشدگی و برچسب‌پذیری در روابط شخصی و جنسی تعریف می‌شوند. در ادامه مسیر زندگی، شخصیت اصلی وارد بزرگسالی می‌شود؛ دوره‌ای که ویژگی‌اش تثبیت هویت از طریق پذیرفتن مسئولیت‌ها و تعاملات اجتماعی است (Erikson, 1968: 55). بااین‌حال، داستان ارنو نشان می‌دهد که تحقق کامل هویت مستقل دشوار و پیچیده است، چون تضاد میان نقش‌های زنانه سنتی، مسئولیت خانوادگی و خواسته‌های فردی همچنان وجود دارد: «من معلم نیستم، هرگز هم معلم نخواهم شد، بلکه زن - معلم؛ تفاوت ظریفی هست» (Ernaux, 1981: 171). با استفاده از عبارت «تفاوت ظریف» در انتهای این جمله، مقصود نویسنده این است که او صرفاً یک معلم (به معنای عام) نیست؛ بلکه همیشه بودنش با جنسیت دوم بودن تعریف می‌گردد. بدین ترتیب، مراحل رشد روانی-اجتماعی اریکسون، با تمرکز بر چالش‌های هویتی هر دوره، مسیر پیچیده و پویا شکل‌گیری هویت را در این رمان به‌خوبی بازتاب می‌دهد.

۵-۶. هویت روانی - عاطفی و تراژدی شخصی

یکی از مهم‌ترین ابعاد بحران هویت در زن سرد، جنبه‌های روانی - عاطفی و تراژدی شخصی است که در زندگی شخصیت اصلی نمایان می‌شود. تحول هویت تنها به مسائل اجتماعی و نقش‌های بیرونی محدود نیست، بلکه در لایه‌های عمیق روان‌شناختی فرد نیز نمود پیدا می‌کند؛ جایی که احساسات پیچیده، خاطرات دردناک، اضطراب‌ها و تنش‌های درونی نقش مهمی در شکل‌گیری یا شکست هویت دارند. اریکسون در نظریه خود تأکید دارد که بحران هویت به شکلی همه‌جانبه بر روان فرد اثر می‌گذارد؛ نه تنها بر شناخت و رفتار اجتماعی بلکه بر ساختار درونی احساسات و تجربه‌های عاطفی وی. در رمان زن سرد، آنی ارنو در مواجهه با تجارب زندگی‌اش، از کودکی تا بزرگسالی، مجموعه‌ای از حسرت‌ها، دردها و تنش‌های روانی درونی را به تصویر می‌کشد که معرف بحران روانی - عاطفی هویتی است:

- روایت‌های متعدد از سرخوردگی و ناامیدی او نسبت به جایگاه خود، محرومیت از آزادی و تضاد میان آرزوهای درونی و محدودیت‌های بیرونی:

«رها کردن خود، پذیرفتن نقشی که از نظر فکری برایمان تنگ و آزاردهنده بود. این یا تنهایی؛ مسئله همیشه همین بود. زشتی واقعیت را پنهان می‌کردیم، تحقیرهای دخترانه را در دل نگاه می‌داشتیم، انگار که خود مقصریم، گویی آن تحقیر را سزاوار بوده‌ایم، گویی مسئول همه‌چیز ما هستیم» (Ernaux, 1981: 116).

- تجربه حس گناه و تقصیر در قبال خود.
 - احساس تنهایی و انزوا در میان جمع؛ توصیف شب‌های بی‌خوابی، حس تنهایی عمیق که بار روانی بحران هویت را تشدید می‌کند.
- بحران هویت روانی - عاطفی گاه در قالب تراژدی‌های شخصی مانند فقدان، شکست‌ها، یا تنش‌های عاطفی بروز می‌کند که باعث تأخیر یا جمود در رشد هویتی می‌گردد. آنی ارنو، از خلال تجربه‌های سختی چون فشارهای زندگی مشترک، تعارض‌های زناشویی، سرخوردگی‌ها و زخم‌های روانی، فرازوفرودهای بحران هویت را تجربه می‌کند. عوامل تراژیک درونی نظیر توصیف عمیق اضطراب‌ها و ترس‌های متعاقب بارداری، زایمان و مسئولیت‌های مادری، نمایشی از تنش میان نقش زن خانه‌دار و خواسته‌های فردی و شخصیتی، به‌شدت بر فرایند شکل‌گیری هویت تأثیر می‌گذارند و نمایانگر لایه‌های عمیق‌تر بحران هویت هستند که از نگاه اریکسون به‌عنوان بخش ضروری رشد شخصیت تلقی می‌شوند (Erikson, 1968: 100).
- بدین‌سان، بحران روانی - عاطفی که در زندگی آنی ارنو نقش برجسته‌ای دارد، به‌روشنی در چارچوب نظریه رشد روانی - اجتماعی اریکسون، در مرحله پنجم رشد یعنی «هویت در برابر سردرگمی نقش» قابل تحلیل است. این مرحله با پیچیدگی‌های خاص خود مواجه است که فشارهای اجتماعی، جنسیتی و فرهنگی نقش مهمی در تشدید سردرگمی و تعارض‌های درونی ایفا می‌کنند و مانع از شکل‌گیری هویت مستقل و سالم می‌شوند.

۶-۶. هویت فرهنگی و زبانی

در چارچوب نظری رشد روانی - اجتماعی اریکسون، هویت فرهنگی و زبانی مفهومی فراتر از صرفاً تفاوت‌های زبانی است و به تعارضات بنیادین فرهنگی و اجتماعی میان ساختارهای غالب و موقعیت‌های زیسته زنان اشاره دارد. در رمان زن سرد، برخلاف برخی آثار که به گفت‌وگو یا تعارض میان فرهنگ‌ها در معنای مهاجرت یا چندفرهنگی می‌پردازند، ابعاد هویت فرهنگی و زبانی بیشتر در سطح درون‌مایه و زمینه تاریخی - اجتماعی جامعه زنانه فرانسه در اواسط قرن بیستم برجسته می‌شود. این هویت، نه به‌صورت تضاد زبان‌های مختلف بلکه به شکل تعارض‌های فرهنگی و معرفتی میان ارزش‌ها، باورها و ساختارهای اجتماعی غالب

مردسالارانه و موقعیت زنان بازنمایی می‌شود. زبان در اثر زنِ سرد علاوه بر نقش ابزار ارتباط، عاملی نمادین است که چارچوب‌های فرهنگی را شکل می‌دهد و به نوعی نمایانگر بستر اجتماعی زنانه است. گرچه در متن به زبان‌های مختلف اشاره‌ای نمی‌شود، اما زبان بیانگر مسئله «عادی‌سازی» نقش زنان، الگوهای رفتاری و روابط قدرت است؛ زبانی که توسط جامعه به زنان آموزش داده شده و از آن‌ها انتظار می‌رود آن را بیاموزند و به آن پایبند باشند. چنین ساختار زبانی بخشی از «هویت فرهنگی» را شکل می‌دهد که بازتابی از موقعیت اجتماعی و تاریخی شخصیت است. در بسیاری از پژوهش‌های پسااستعماری و مطالعات ادبی، زبان گاهی به‌عنوان عاملی جبرگرایانه و گاهی ابزاری برای مقاومت و بازتعریف هویت مطرح می‌شود (شیخ‌الاسلامی و رضوان‌طلب، ۱۳۹۶). اریکسون تأکید می‌کند که رشد و شکل‌گیری هویت فردی همواره در گستره تعامل فرهنگی و اجتماعی رخ می‌دهد؛ به‌ویژه آنجا که هویت فرهنگی از طریق «تطابق» یا «مقاومت» در برابر کلیشه‌های جنسیتی نسبت به فرهنگ غالب بازتعریف می‌شود. آنی ارنو در بستر فرهنگی-تاریخی کشور فرانسه در دهه‌های پنجاه تا هفتاد میلادی، در جامعه‌ای رشد می‌کند که فرهنگ مردسالارانه نقش زنان را بسته به خانواده و خانه‌داری تعریف می‌کند. برخورد با این هنجارهای فرهنگی، زمینه بحران هویت برای وی را فراهم می‌کند: «در این دوره، زنان به‌واسطه انتظارات اجتماعی و ارزش‌های فرهنگی، عمدتاً به نقش‌های خانه‌داری و مادری محدود شده‌اند... آثار ارنو گویای فشارهای نهادینه‌شده و عادت‌های فرهنگی است که خواسته‌های زنان را تحت تأثیر قرار می‌دهد» (Vioux, 2022). بر این اساس، خوانش این رمان از منظر اریکسون به‌خوبی نمایانگر دوره‌ای از رشد روانی-اجتماعی است که در آن فرد با کشمکش‌های هویتی، فرهنگی و جنسیتی دست‌وپنجه نرم می‌کند. این کشمکش در تداوم رشد و تکامل هویت فردی جایگاه کلیدی دارد.

۶-۱. فقدان چندفرهنگی: بازنمایی درونی تعارض فرهنگی

درحالی‌که رمان به‌طور مستقیم تفاوت فرهنگی میان جوامع را نمایش نمی‌دهد، محیط فرهنگی - اجتماعی ویژه زنان آن دوران با محدودیت‌ها و الگوهای رفتاری مشخص، خود به شکل یک «فرهنگ» عمل کرده که برای شخصیت اصلی از نظر شکل‌گیری هویت یک سطح فرهنگی پیچیده و تعارض‌آمیز را ایجاد می‌کند. تضادهای درونی و خانه‌تکانی ذهنی که او در مواجهه با این فرهنگ می‌یابد، بازتاب پیچیدگی‌های هویت فرهنگی در جامعه‌ای است که تغییر و مقاومت هم‌زمان در آن جریان دارد.

۶-۷. بازنمایی مقاومت شخصیت اصلی داستان در برابر کلیشه‌های جنسیتی

یکی از جنبه‌های حائز اهمیت در تحلیل بحران هویت در رمان زنِ سرد، شکل‌گیری و ظهور مقاومت شخصیت اصلی در برابر کلیشه‌ها و هنجارهای جنسیتی است. این مقاومت، برخلاف مبارزات آشکار و علنی، اغلب از طریق زبان بدن، انتخاب واژگان، کنش‌های مختصر و حتی روایت‌های ذهنی ظریف بروز می‌کند و بازتابی از جدال درونی شخصیت با ساختارهای اجتماعی است که تلاش دارند هویت زنانه را محدود و تعبیه کنند. کلیشه‌های جنسیتی یکی از بارزترین نمونه‌های رفتارهای قالبی در جوامع است، به‌خصوص در جوامع مردسالار که به‌صورت ناهمگون و نادرست در ذهن افراد نهادینه می‌شوند. این کلیشه‌ها شامل بایدونبایدی‌هایی هستند که از دوران کودکی به افراد دیکته شده و مبنای قضاوت اجتماعی و فردی آن‌ها قرار می‌گیرند (زین‌العابدینی و شفیع‌یون، ۱۴۰۲: ۲۰). آنی ارنو در سراسر روایت، باوجود فشارهای شدید فرهنگی و اجتماعی، به گونه‌ای غیرمستقیم و گاه ناآگاهانه این کلیشه‌های تحمیلی را به چالش می‌کشد. این مقاومت خرد در سطح تأملات درونی و واکنش‌های کوچک زندگی روزمره، جلوه‌های بارزی از استقلال‌طلبی و کنشگری هویتی است که به‌تدریج زمینه‌ساز شکل‌گیری هویت مستقل زنانه می‌شود. به‌عنوان مثال، تغییرات ظریف در زبان، تأکیدات نمادین در روایت خاطرات و تضادهای ذهنی نشان‌دهنده زبان استعاری مبارزه با کلیشه‌های

جنسیتی است. از منظر نظری، چنین مقاومت‌هایی آزمون‌های مکرر نقش در مرحله حیاتی «هویت در برابر سردرگمی نقش» شناخته می‌شوند که فرد را به‌سوی تثبیت هویت مستقل خویش هدایت می‌کنند. این آزمون‌ها، هرچند در ظاهر پنهان، جایگاهی ویژه در سلامت روان و تحقق خودهمانی تأثیرگذارند. بدین‌سان، بازنمایی مقاومت‌های زیرپوستی نه‌فقط کم‌اهمیت بلکه ستون فقرات شکل‌گیری هویت مستقل زنانه است و باید در کنار مبارزات آشکار، به‌مثابه بخشی مهم از تجزیه‌وتحلیل بحران هویت در زن سرد مطرح شود.

۷. مطالعه تطبیقی بحران هویت در دو داستان بامداد خمار و زن سرد

بحران هویت، به‌عنوان یکی از محورهای اساسی در تحلیل ادبی معاصر، به‌خصوص در آثار زنانه، به شکلی عمیق و چندوجهی در دو رمان بامداد خمار نوشته فتانه حاج‌سیدجوادی و زن سرد، اثر آنی ارنو، ظاهر می‌شود. با بهره‌مندی از نظریه رشد روانی-اجتماعی اریک اریکسون، به‌ویژه مرحله «هویت در برابر سردرگمی نقش»، می‌توان تنش‌های روانی، اجتماعی و فرهنگی شخصیت‌های اصلی این دو اثر را مقایسه کرد.

۷-۱. اشتراکات بحران هویت در بستر نقش‌های زنانه و فشارهای اجتماعی

در هر دو رمان، شخصیت‌های اصلی گرفتار تعارضی عمیق میان ارزش‌ها و نقش‌های تحمیلی سنتی و آرمان‌های فردی خویش‌اند. محبوبه در بامداد خمار و آنی در زن سرد هر دو در مواجهه با ساختارهای سنتی خانوادگی و جامعه‌ای که نقش و جایگاه زن در آن محدودتر تعریف می‌شود، دچار چالش‌های هویتی شده و بحران هویت را تجربه می‌کنند. آنان میان وفاداری به اصول خانوادگی و جامعه و میل به استقلال خود در نوسان‌اند و این تعارض‌ها موجب سردرگمی نقش و احساس تنهایی، اضطراب و تردید می‌شوند (Marcia, 1966: 551-558).

۷-۱-۱. جهان‌شمولی درون‌مایه

آنی ارنو روایت خویش را از دوران کودکی شروع کرده و تا بزرگسالی ادامه می‌دهد. ازآنجاکه اغلب آثار این نویسنده خودزندگی‌نامه‌ای هستند، تفاوت رمان زن سرد با دیگر رمان‌های ارنو، در زاویه دید خاصی است که وی از آن بر زندگی خویش می‌نگرد و به حکایت آن می‌پردازد. همان‌طور که در عنوان اثر پیداست، نویسنده با استفاده از واژه‌های «زن» و واژه «سرد» یا همان «یخ‌زده»^۱، در تلاش است تا وضعیت روحی و اجتماعی زنان را به شکلی خاص بازنمایی کند. ازآنجاکه در زبان فرانسه تمامی اسامی نیازمند به حروف تعریف، اعم از حروف تعریف معین و نامعین، هستند، آنی ارنو واژه «زن» را با حرف تعریف معین در عنوان اثر زن سرد آورده است. به‌کارگیری این حرف تعریف توسط نویسنده فرانسوی، از معلوم و ملموس بودن عبارت «زن» یا درواقع زنی حکایت دارد که در طول داستان خواننده با داستان زندگی او مواجه است و بیانگر یک مفهوم شناخته‌شده و عمومی است. ازاین‌رو، در این اثر خوانندگان شاهد تأکید نویسنده بر هویت زنانه، کلیشه‌های جنسیتی و فشارهای اجتماعی وارده بر زنان هستند. این وضعیت در طی تاریخ و در شرایط اجتماعی مختلف، همواره به شکل‌های مختلف بر زنان تحمیل شده‌است. ارنو با این انتخاب ادبی، خود را به‌عنوان بخشی از این جمعیت بزرگ معرفی می‌کند و درواقع، بحران هویتی را که زنان در مواجهه با این فشارهای اجتماعی تجربه می‌کنند، به شکلی پرمعنا و قابل‌درک برای خوانندگان به تصویر می‌کشد. ازاین‌جهت می‌توان علت

به‌کارگیری حرف تعریف معین نویسنده در عنوان کتاب را همگانی بودن مسائل مربوطه به حوزه زنان دانست. این جهان‌شمولی درون‌مایه، به نوعی در بامداد خمار نیز قابل‌پیگیری است، گرچه روایت محبوبه در بستر تاریخی-فرهنگی متفاوت است، اما مسئله اصلی یعنی بحران هویت زنانه و تقابل میان ارزش‌های سنتی و خواسته‌های فردی، امری گسترده و مشترک در ادبیات زنانه است. محبوبه، دختر خانواده‌ای اعیانی در دوره قاجار، با انتخابی عاشقانه اما پرتنش و منتقدانه از هنجارهای جنسیتی و طبقاتی جامعه، درگیر بحران درونی و بیرونی عمیقی می‌شود که بازتابی از بحران فراگیر جایگاه زن در جوامع سنتی است (حاج‌سیدجوادى، ۱۴۰۳). این وجه جهان‌شمولی درون‌مایه سبب می‌شود خواننده از هر بستر جغرافیایی و فرهنگی، با داستان‌های این زنان همذات‌پنداری کند و درک عمیق‌تری از موضوع هویت و جنسیت به‌دست آورد.

۷-۲. تفاوت‌های بحران هویت نزد شخصیت‌ها

رمان بامداد خمار در جامعه‌ای سنتی و طبقاتی ایران عصر قاجار می‌گذرد، جایی که محبوبه درگیر تعارض‌های عمیق فرهنگی و طبقاتی میان خانواده اشرافی خود و محیطی کاملاً متفاوت است. بحران هویت او عمدتاً ریشه در این دوگانگی فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی دارد که او را درگیر سردرگمی نقش و گسیختگی هویتی می‌کند. فشارهای ناشی از ساختار خانواده همسر و فقدان حمایت عاطفی باعث تعمیق بحران روانی محبوبه شده‌است. در مقابل، رمان زنِ سرد در جامعه فرانسه نیمهٔ دوم قرن بیستم اتفاق می‌افتد، جایی که آنی ارنو تجربه‌ای روانی-عاطفی و جنسیتی از بحران هویت زنانه را در چارچوب ساختارهای مردسالار جامعه معاصر روایت می‌کند. بحران او حول تعارض میان نقش‌های تحمیلی جنسیتی و تمایل به استقلال فردی می‌چرخد و بیشتر درونی و روان‌شناختی است. خانواده در بامداد خمار به‌مثابه نهادی سختگیر و محدودکننده عمل می‌کند که محبوبه را دچار تنش هویتی و روانی می‌نماید، درحالی‌که خانواده آنی ارنو با ساختار متفاوت، زمینه‌ساز کشمکش درون‌مایه و احساس بیگانگی اجتماعی می‌شود. این تفاوت‌ها بیانگر نقش بنیادین زمینه‌های فرهنگی، تاریخی و اجتماعی در شکل‌دهی به ماهیت بحران هویت زنان است، هرچند که در هر دو اثر، بحران‌های هویتی حول محور «سردرگمی نقش» مطابق نظریه اریکسون قرار دارد.

۸. نتیجه‌گیری

بحران هویت از مسائل روان‌شناختی حیاتی است که اختلافات، تنش‌ها و مشکلات روانی را به همراه دارد؛ آشفتگی‌های هویتی برهان سیال بودن و تغییرپذیری هویت هستند. پاسخ مؤثر به پرسش‌های ناشی از چنین شرایطی و انتخاب راهکارهای مناسب برای پیشگیری و مدیریت بحران، نقشی سرنوشت‌ساز در مسیر آیندهٔ انسان ایفا خواهد کرد و به‌طور مستقیم بر میزان رضایتمندی فرد و توانایی او در پذیرفته شدن و جامعه‌پذیری تأثیرگذار است. از منظر کلی، آثار ادبی بیان‌گر حوادث و عوامل زمینه‌ساز بحران‌های هویتی یک جامعه و اعضایش هستند که در قالب فرهنگ، جامعه، خانواده، محیط و تبعیض به تصویر کشیده می‌شوند. این پژوهش با رویکرد نظریهٔ رشد روانی-اجتماعی اریک اریکسون، به بررسی و تحلیل بحران هویت در دو رمان بامداد خمار و زنِ سرد پرداخت و نشان داد شخصیت‌های هر دو رمان در مرحلهٔ پنجم این نظریه، یعنی «هویت در برابر سردرگمی نقش»، قرار دارند و با تعارضات متعدد در مسیر شکل‌دهی هویت منسجم خود مواجه‌اند. اریکسون معتقد است که هر مرحله از رشد با بحرانی روبه‌روست که نقش کلیدی در شکل‌گیری هویت ایفا می‌کند. شخصیت‌های بررسی‌شده، گرچه در بستر تاریخی و فرهنگی متفاوت قرار دارند، یکی در ایران اواخر دورهٔ قاجار و دیگری در جامعه مدرن فرانسه، اما بحران هویت و چالش‌های مرتبط با آن، تجلی پیوستگی و عمق مشکلات هویتی زنان در گذر زمان است. رمان بامداد خمار با روشنی ساختار مردسالارانه و

محدودیت‌های اجتماعی بر زنان را نشان می‌دهد؛ شخصیت محبوبه نمادی است از زنانی که برای برقراری تعادل میان خواسته‌های فردی و فشارهای اجتماعی سنتی دچار بحران هویت می‌شوند. فقدان حمایت خانواده و مشاوره‌های راهنما، محبوبه را در انتخاب‌ها و رفتارش دچار اشتباهاتی می‌سازد که پیامدهای روانی و اجتماعی قابل‌توجهی به بار می‌آورد. در مقابل، زنِ سرد با نگاه روان‌شناسانه و جامعه‌شناسانه، چالش‌های زنان در جامعه مدرن فرانسه را که میان نقش‌های مختلف هویت فردی، اجتماعی، مادری و جنسیتی قرار دارند، بازگو می‌کند و مسائلی چون تنهایی، انزوا و سردرگمی نقش را به تصویر می‌کشد. یکی از دستاوردهای مهم این پژوهش، تلفیق نظریه روانی-اجتماعی اریکسون با تحلیل متون ادبی است که امکان خوانش دقیق‌تر و علمی‌تر بحران‌های هویتی در ادبیات را فراهم کرده است. بررسی تطبیقی دو رمان در بسترهای فرهنگی متفاوت نشان داد که خانواده، جامعه و فرهنگ، هر یک نقشی اساسی در تسهیل یا پیچیده‌تر کردن فرایند هویت‌یابی زنان ایفا می‌کنند. همچنین نتایج پژوهش تأکید دارد که ادبیات می‌تواند پل ارتباطی بین مطالعه علمی بحران‌های روانی و کارکردهای اجتماعی باشد و به درک بهتر ماهیت این بحران‌ها کمک کند. از سویی دیگر، این مطالعه نشان می‌دهد که بحران هویت نه تنها مرحله‌ای ثابت یا گذرا نیست، بلکه فرایندی پیوسته و سیال است که در تمام طول زندگی انسان جریان دارد. تجربه‌های فردی و تعامل‌های اجتماعی همواره بر هویت فرد تأثیرگذارند و ادبیات به‌عنوان بازتابی عمیق از این تعاملات، نقش مهمی در بیان و تحلیل این بحران‌ها ایفا می‌کند. درنهایت، پژوهش حاضر نشانگر اهمیت نگاه چندجانبه و میان‌رشته‌ای در شناخت بهتر بحران هویت و بازنمایی آن در ادبیات است و امیدوار است که زمینه‌ساز تحقیقات گسترده‌تری در این حوزه گردد.

منابع

- باقری حیدری، حمزه؛ نجار، اسماعیل؛ باقری حیدری، روزان. (۱۴۰۳). «بحران هویت و تأثیرگذاری مؤلفه جامعه در رمان‌های بازمانده روز و هرگز ترکم مکن براساس آراء اریک اریکسون»، دانشگاه تهران، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره بیست و نهم، شماره اول، ص ۴۳-۲۱.
- حاج سیدجواد، فثانه. (۱۴۰۳). بامدادِ خمار، نشر البرز، تهران.
- خسروانی، حمید. (۱۳۸۸). «رویکردهای فرهنگ»، پژوهش‌های فرهنگی، سال دهم، دوره سوم، شماره هشتم، ص ۹۶-۱۲۶.
- خوی‌نژاد، غلامرضا؛ رجایی، علیرضا؛ شیرازی، مهناز. (۱۳۹۱). «بررسی رابطه عملکرد خانواده و هویت نوجوانان»، فصلنامه نوآوری‌های مدیریت آموزشی، دوره هشتم، شماره اول، ص ۴۸-۵۸.
- دوران، بهزاد. (۱۳۸۲). تأثیر فضای سایبرنتیک بر هویت اجتماعی. پایان‌نامه دکتری جامعه‌شناسی دانشکده علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
- زارع شاه‌آبادی، اکبر؛ ابراهیم‌آبادی، مهدی. (۱۳۸۹). «بررسی عوامل اجتماعی مرتبط با بحران هویت فرهنگی در بین دانش‌آموزان دبیرستانی تبریز»، فصلنامه تحقیقات فرهنگی، دوره چهارم، شماره چهارم، ص ۲۰۷-۲۲۸.
- زین‌العابدینی، پیام؛ شفیعیون، حوری. (۱۴۰۲). «کلیشه‌سازی جنسیتی و بازنمایی زنان در سینمای ایران»، فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، دوره پنجم، شماره دوم، ص ۱۹-۳۵.
- شارع‌پور، محمود؛ خوش‌فر، غلامرضا. (۱۳۸۱). «رابطه سرمایه فرهنگی با هویت اجتماعی جوانان، مطالعه موردی شهر تهران»، نامه علوم اجتماعی، دوره دهم، شماره بیستم، ص ۱-۱۳۳.
- شیخ‌الاسلامی، مه‌زاد؛ رضوان‌طلب، زینب. (۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی آمیختگی مفهوم هویت با زبان در ابعاد ساختاری و محتوایی دو رمان مادر کوچک و ناپدید شدن زبان فرانسه»، فصلنامه علمی-پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دوره هفتم، شماره دوم، ص ۶۹-۵۱.
- صادقی، امیرحسین. (۱۳۸۷). «پدرسالاری در بامداد خمار (با تکیه بر نظریات آلتوسر)»، پژوهش زبان‌های خارجی، دوره چهل و ششم، ص ۸۵-۱۰۰.
- صادقی شهرپر، رضا؛ مهدی‌نژاد، الهه. (۱۳۹۸). «بررسی جلوه‌ها و انواع خشونت علیه زنان در پنج رمان دهه هفتاد شمسی»، پژوهش‌های ادبی، دوره شانزدهم، شماره شصت و ششم، ص ۹۱-۱۱۹.
- صدرزاده، ماندانا؛ معتمدی، لادن. (۱۳۸۶). «رمان خانوادگی و بازسازی هویت نزد آنی ارنو»، قلم، دوره سوم، شماره پنجم، ص ۹۳-۱۰۸.
- قربانی ورکلائی، معصومه؛ روحانی، مسعود؛ محسنی، مرتضی؛ پیروز، غلامرضا. (۱۴۰۱)، «مقایسه تحلیلی شخصیت‌های مرد و زن در دو رمان دهه ۴۰ و دو رمان دهه ۷۰ بر مبنای جامعه‌شناسی زبان»، پژوهشنامه ادبیات داستانی، دوره یازدهم، شماره چهارم، ص ۱۶۲-۱۳۳.
- کیانی‌دوست، محمد؛ اسفندی، اسفندیار. (۱۳۹۴). «بحران مدرنیته در آثار آنی ارنو و فریبا وفی»، مطالعات زبان فرانسه، دوره هفتم، شماره سیزدهم، ص ۴۷-۵۸.
- کارول، عویط. (۱۴۰۰). «زندگی روزمره و روابط اجتماعی زن و مرد در زن یخ‌زده اثر آنی ارنو»، دانشگاه تبریز، نشریه پژوهش زبان و ادبیات فرانسه، دوره پانزدهم، شماره بیست و هشتم، ص ۳۸-۴۹.
- کرین، ویلیام کریستوفر. (۱۳۹۴). نظریه‌های رشد: مفاهیم و کاربردها. ترجمه غلامرضا خوی‌نژاد و علیرضا رجایی. نشر رشد، تهران.
- ماهوزی، زهرا؛ بلاوی، رسول؛ زارع، ناصر. (۱۳۹۹). «واکاوی بحران هویت زنان زیر تیغ داعش در رمان الکافره بر پایه نظریه اریکسون»، دانشگاه خلیج فارس - بوشهر، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره دوازدهم، شماره دوم، ص ۲۶۴-۲۴۳.
- مزاری، نگار؛ سعادت‌نژاد، زهرا؛ فارسیان محمدرضا. (۱۳۹۹). «تحلیل روان‌شناختی بحران هویت قهرمان زن در فرهنگ مردسالار از خلال مطالعه رمان ترس و لرز نوشته نوتومب»، مطالعات زبان و ترجمه، دوره پنجاه و سوم، شماره سوم، ص ۱۷۷-۱۵۳.

- Amélie Vioux. (2022). *La femme gelée*, Annie Ernaux: Analyse linéaire, <https://commentairecompose.fr/la-femme-gelée-annie-ernaux>.
- Chen, K., Lay, K., Wu, Y. and Yao, G., (2007). "Adolescent self-identity and mental health: The function of identity importance, identity firmness, and identity discrepancy", *Chinese Journal of Psychology*, 49(1), pp. 53-71.
- Colin Dominique. (2016). *Mouvement de grandir et quête d'une identité personnelle: le modèle développemental d'Erikson*, Toulouse, Érès.
- Erikson, Erik H. (1950). *Childhood and Society*, New York, W.w. Norton and Company.
- Erikson Erik. (1959). Theory of identity development. E. Erikson, Identity and the life cycle. Nueva York: International Universities Press. Obtenido de <http://childdevpsychology.yolasite.com/resources/theory%20of%20identity%20erikson>.
- Erikson, Erik H. (1968). *Identity, youth and crisis*, New York: W. W. Norton Company.
- Ernaux Annie. (1981). *La Femme gelée*, Paris, Gallimard.
- Hnit, H., Almann, A. (2025). Constructing identity through narratives: Personal, social, and digital dimensions. *Social Sciences & Humanities Open*, 12, 101692, pp. 1886-1894
- Kroger, J., Martinussen, M., & Marcia, J. E. (2010). Identity status change during adolescence and young adulthood: A meta-analysis. *Journal of adolescence*, 33(5), 683-698.
- Marcia, J. E. (1966). Development and validation of ego-identity status. *Journal of personality and social psychology*, 3(5), 551-558.

References:

- Bāqeri-Heydari, Hamze & Esmā'il Najjār & Rožān Bāqeri-Heydari (2024). *Bohrān-e hoviyyat va ta'sirgozāriye mo'allefeye jāme'e dar romān-hāye bāzmāndeye ruz va hargez tarkam nakon* (Identity Crisis and the Effect of Society in the Works of Kazuo Ishiguro through the Lens of Erik Erikson). University of Tehran, Pažuheš-e Adabiyyāt-e Mo'āser-e Jahān. Vol. 29, No. 1, pp. 21-43. [In Persian].
- Hāj Seyyed Javādi, Fattāne (2024). *Bāmdād-e xomār* (Drunkard Morning). Tehran: Alborz Publishing. [In Persian].
- Xosrovāni, Hamid (2009) *Ruykardhāye farhang* (Cultural Approaches). Pažuheš-hāye Farhangi, Vol. 10, No. 3, pp. 96-126. [In Persian].
- Xoy Nežād, Qolāmrezā & Alirezā Rajā'i & Mahnāz Širāzi (2012). *Barrasiye rābeteye 'amal-kard-e xānevāde va hoviyyat-e nowjavānān* (The Relationship between Family Function and Adolescents' Identity). Faslnameye Now'avāri-hāye Modiriyyat-e Āmuzeši. Vol. 8, No. 1, pp. 48-58. [In Persian].
- Dowrān, Behzād (2003) *Ta'sir-e Fazāye Cāybernetik bar Hoviyyat-e Ejtemā'i* (Impact of Cybernetic Space on Social Identity). Ph.D. Dissertation, Department of Sociology, School of Humanities, Tarbiyyat Modarres University. Tehran. [In Persian].
- Zāre'sāh-Ābādi, Akbar & Mahdi Ebrāhim-Ābādi (2010) *Barrasiye 'avāmel-e ejtemā'i mortabet bā bohrān-e hoviyyat-e farhangi dar beyn-e dānešāmozan-e dābiestāniye Tabriz* (Study of Social Factors Related to Cultural Identity Crisis among High School Students in Tabriz). *Faslnameye Tahaqqoqāt-e Farhangi*, Vol. 4, No. 4, pp. 207-228. [In Persian].
- Zeynol'ābedini, Payām & Huri Šafi'iyun (2023) *Keliše sāziye jensiyati va bāznemāyiye zanān dar sinamāye Irān* (Gender stereotyping and the representation of women in Iranian cinema). *Faslnameye Elmiye Jāme'e Šenāsiye Farhang va Honar*, Vol. 5, No. 2, pp. 19-35. [In Persian].
- Šāre'-pur, Mahmud; Xo'sfar, Qolāmrezā. (2002) *Rābeteye sarmāyeye farhangi bā hoviyyat-e ejtemā'iye javānān: motāle'eye mowrediye šahr-e Terān* (The Relationship between Cultural Capital and Social Identity among Youth: A Case Study of Teran). *Nāmeye Olum-e Ejtemā'i*, Vol. 10, No. 20, pp. 1-133. [In Persian].
- Šeyx-ol-Eslāmi, Mahzād & Zeynab Rezvān-talab (2018) *Barrasiye Tatbiqiye Āmixtagiye mafhum-e hoviyyat bā zabān dar ab'ād-e sāxtāri va mohtavāyiye do roman-e mādar-e ku čak va nāpadidiye zabān-e farānse* (A Comparative Study of the Intertwining of the Concept of Identity and Language in Structural and Content Dimensions of Two Novels Mother Small and Vanishing French Language). *Faslnameye Elmi-Pažuhešiye Pažuhešhāye Adabiyyāt-e Tatbiqi*, Vol. 7, No. 2, pp. 51-69. [In Persian].
- Sādeqi, Amirhoseyn. (2008) *Pedar-sālāri dar bāmdād-e xomār* (Patriarchal Ideology in Bāmdād-e Xomār (Drowsy Dawn) Based on Luis Althusser's Views). *Pažuheš-e Zabān-hāye Xāreji*. Vol. 46, pp. 85-100. [In Persian].

- Sādeqi, Šahpar Reza & Elahe Mahdinejād (2019) Barrasiye jelvehā va Anvā'-e xošunat 'alayh-e zanān dar panj romān-e daheye haftād-e šamsi (Study of Manifestations and Types of Violence against Women in Five Novels of the 1970s). *Pažuheš-hāye Adabi*, Vol. 16, No. 66, pp. 91-119. [In Persian]
- Sadrzāde, Māndānā & Lādan Mo'tamedī (2007) Roman-e xānevādegi va bāz-sāziye hoviyyat-e nazd-e Anni Ernaux (Family Novel and Reconstruction of Identity in Annie Ernaux's Work). *Qalam*, Vol. 3, No. 5, pp. 93-108. [In Persian]
- Qorbāni Varkelāyi, Masoume & Mas'ud Ruhāni & Morteza Mohseni & Pirouz Qolāmrezā (2022) Moqāyeseye tahliliye šaxšiyyat-hāye mard va zan dar do roman-e daheye 40 va do Roman-e daheye 70 bar mabnāye jāme'e šenāsiye zabān (Analytical Comparison of Male and Female Characters in Two Novels of the 40s and Two Novels of the 70s based on the Sociology of Language). *Pažuhešnāme-ye Adabiyāt-e Dāstāni*, Vol. 11, No. 4, pp. 133-162. [In Persian]
- Kiyāni-Dust, Mohammad & Esfandiyār Esfandi (2015) Bohrān-e modernite dar āsar-e Anni Ernaux va Faribā Vafi (The Crisis of Modernism in the Works of Annie Ernaux and Faribā Vāfi). *Motāle'āt-e Zabān-e Farānse*, Vol. 7, No. 13, pp. 47-58. [In Persian]
- Kārol, 'Aviṭ (2021). *Zendegiye Ruzmarre va Ravābet-e Ejtemā'īye Zan va Mard dar Zan-e Yax Zade Asar-e Anni Ernaux* (Daily Life and Social Relations of Men and Women in Annie Ernaux's The Frozen Woman). University of Tabriz, *Pažuheš-e Zabān va Adabiyāt-e Farānse*, Vol. 15, No. 28, pp. 38-49. [In French]
- Karin, William Christopher (2015) Nazariyyeye Rošd: Mafāhim va Kārbord-hā (Theories of Development: Concepts and Applications). Tr. Qolāmreza Xoy-Nežād and Alireza Rajāey. Tehran: *Našr-e Rošd*. [In Persian]
- Māhuzi, Zahrā & Rasul Balāvi & Nāser Zāre (2020) Vākāviye Bohrān-e Hoviyyat-e Zanān Zir-e Tiq-e Dā'eš dar Roman-e Al-Kāfere bar Payeye Nazariyyeye Erikson (An Investigation of Identity Crisis in Women under the Domination of ISIS). *Xalij Fars University - Bušer, Jāme'e Šenāsi Honar va Adabiyāt*, Vol. 12, No. 2, pp. 243-264. [In Persian]
- Mazāri, Negār & Zahrā Sa'ādatnejād & Mohammad-Rezā Fārsiyān (2020) Tahlil-e ravān-šenāxtiye bohrān-e hoviyyat-e qahramān-e zan dar farhang-e mard-sālār az xelāl-e motāle'eye romān-e tars va larz neveštaye Nothomb (Psychological Analysis of the Identity Crisis of Female Protagonists in Patriarchal Culture through a Study of Amélie Nothomb's Novel Fear and Trembling). *Motāle'āt-e Zabān va Tarjome*. Vol. 53, No. 3, pp. 153-177. [In Persian]

Contents

Introduction and evaluation of new poems and composition styles of Vis and Ramin's Dah-Nāmah in Safīnah-yi Tabrīz	1
Manoochehr Jokar, Sajjad Dehghan, Mehrab Modarreskhoo	
An Examination and Explanation of Two Difficult Verses from the Story of Zal and Rudabeh in Shahnameh	30
Sajjad Aydenloo	
“ <i>dāstān rā</i> ” in Shahnameh and Its Synonyms in Persian Dari Texts.....	56
Mohammad Hasan Jalalian Chaleshtari	
Poetry Anthology No. 587 of Istanbul University (A Transcription of the Persian Poems of Rouzat al-Nāẓir wa Nuzhat al-Khāṭir During the Author's Lifetime).....	71
Mahdi Dehghan, Amin Yaghoubi (marif)	
A study of the Cognitive Narrative of time in Sohrvardi's Red Wisdom with an Emphasis on Gerard Genette's opinion.....	88
Mehdi Mohammadzadeh, Mohammad Hossein Naserbakht, Farzad Taghilar	
Khosrow and Shirin: A Narrative Based on the Archetypal Motif of the Peri's Marriage with Heroes.....	113
Saeed Karimi Qarababa	
Contemplation on Verses from Attar's Manteq al Tayr	135
Jamileh Akhyani, Amir Momeni Hezaveh	
Metrical Patterns in Shahriar's Divan	156
Mahdi Zarghani	
Changal: A Ritual Sweet in the Observances of the Ninth of Rabi' al-Awwal.....	180
Hamidreza Azimi	
The Impact of Socio-Political Events (1960s–1990s) on Contemporary Dari Poetry in Afghanistan	195
Shamsuzzuha Sadeqi, Zahra Ekhteyari, Mohammad Jafar Yahaqi	
A Semiotic Study of the Cow in Three Domains: Mythological, Cultural, and Social- in three classic and Contemporary Works of Fiction (Kalila and Demna, Asrar-e Ganj Darreh Genie [The Secrets of the Treasure of the Valley of the Genie], and Azadaran-e Bayal [The Mourners of Bayal])	221
Arezu Soleimani kal tappe, Amirabbas Azizifar	
Identity Crisis in Fataneh Haj Seyed Javadi's Drunkard Morning and Annie Ernaux's The Frozen Woman from Erikson's Perspective.....	245
Vahid Nejad Mohammad, Mohammad Mohammadi Aghdash, Yalda Alimohammadi	

Guide for Authors

1. General Conditions

- The submitted manuscript must represent the original research of the author(s), who bear full responsibility for its content.
- The manuscript must not have been previously published in another journal or be under simultaneous consideration by any other journal. Failure to comply will entitle the editorial board to take appropriate action.
- The manuscript must include the following sections: Title, Abstract, Keywords, Introduction, Discussion, Conclusion, and Bibliography, as well as an English Title, Abstract, and Keywords.
- The manuscript file must be typed in Microsoft Word 2010, **without mentioning the authors' names or affiliations**, in A4 format, using Irlotus font (size 13), and must be submitted **exclusively** through the journal's website at <http://perlit.tabrizu.ac.ir>. The total length of the manuscript, including all components, must not exceed 8,000 words.
- The journal reserves the right to make literary and technical edits to the manuscript in accordance with scientific standards.
- After the manuscript has been submitted, **no changes** will be accepted in the number or order of authors, nor in their academic ranks, at any stage of review or publication.
- When uploading the manuscript, please carefully enter the full details of all author(s)—including first and last name, academic rank, institutional affiliation, city, and country—in the "Authors" section of the website. Additionally, a separate file containing the name, email address, and mobile phone number of the corresponding author must be uploaded.
- **Under no circumstances** may authors' names, personal details, or email addresses appear anywhere in the main manuscript file. The journal reserves the right to refuse review of any manuscript that violates this rule.

2. Manuscript Components

- **Title:** Should be concise, precise, informative, and clearly reflect the content of the study.
- **Abstract:** Should provide a general overview of the manuscript in 150–250 words (maximum 10 lines, in a single paragraph). It must briefly describe the research problem, objectives, and key findings.
- **Keywords:** Should be provided at the end of both the Persian and English abstracts (3–5 specialized terms relevant to the subject).
- **Introduction:** Should preferably include a detailed outline of the topic, research questions, theoretical framework, background literature, research significance, and, where applicable, practical implications.
- **Main Body:** Should contain theoretical foundations, discussion and argumentation, analysis, and content subdivisions.
- **Conclusion:** Should present the main findings and, where possible, suggestions for further research.
- **Endnotes:** Should be used for supplementary notes that are not essential to the main text.
- **Bibliography:** Persian and non-Persian sources must be listed separately at the end of the manuscript, in alphabetical order, following the examples below.

Bibliography Samples

Book (Persian):

شمس تبریزی، محمدبن علی (۱۳۸۵) *مقالات شمس تبریزی*. تصحیح محمدعلی موحد. تهران: خوارزمی.

Book (English):

Kent, R. (1950) *Old Persian*. New Haven & Connecticut: American Oriental Society.

Article (Persian):

شیری، قهرمان (۱۳۸۹) «تأثیر آیات و روایات بر شکل‌گیری کرامات». *فصلنامهٔ ادب و عرفان*. سال اول. شمارهٔ چهارم. صص. ۳۹–۱۷.

Article (English):

Mackenzie, D. N. (1967) "Notes on the Transcription of Pahlavi". *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*. vol. 30. pp. 17-29.

3. Style and Formatting Guidelines

- The language of the manuscript must be appropriate for scientific writing and free from vague, verbose, or generic phrasing.
- All submissions must comply with the latest orthographic and stylistic guidelines of the Academy of Persian Language and Literature, available at <https://apll.ir/>.
- Manuscripts must be flawless in terms of literary style, technical accuracy, and typography—including correct use of spacing, half-spaces, and proper arrangement of verse quotations in tables.
- In the text, titles of books, encyclopedias, and periodicals should be italicised (using the Iranic font style).
- Direct quotations longer than four lines should be avoided whenever possible.
- For important specialized terms and lesser-known personal names, their Latin equivalents should be provided in parentheses immediately after the term, using Times New Roman (size 11).
- Times New Roman font should be used for transcription of material from unfamiliar languages or dialects.

4. In-Text Citation Style

- For in-text citations, use the author–date–page system: **(Author's Last Name Year: Page)**.
Example: (مرادی ۱۳۸۹: ۲۸).
- For multi-volume works, cite the volume number after the year, followed by a colon and the page number:
Example: (کرازى ۱۳۹۰ ج ۳: ۱۹۲).
- For repeated references to the same source but with a different page, and if no new citation intervenes, use «همان» (**ibid.**) followed by a colon and the new page number:
Example: (همان: ۴۵).
- If the same page of the same source is cited again, simply use «همانجا» (**ibid. same page**).
- For two consecutive references to works by the same author, use «همو» (**idem**) in place of repeating the author's name.

5. Post-Acceptance Requirements

Authors whose manuscripts have been accepted for publication following peer review must submit **each** of the following items as separate files:

1. **Extended English Abstract:** Maximum 900–1,000 words, structured into four sections: Introduction, Research Background, Methodology, Discussion and Conclusion, plus Keywords.
2. **Transcription/Translation of all cited sources** (following the journal's style guide).
3. **Short English Abstract.**
4. **Detailed Author(s) Information** (in both Persian and English).
5. **Final Revised Manuscript** (edited and formatted according to the style guide).

Persian Language and Literature (PLL)
Year 79, Serial No. 253 — Spring and Summer 2026

Publisher:

University of Tabriz

Director-in-Charge:

Dr. Mir-Jalil Akrami, University of Tabriz, Iran

Editor-in-Chief:

Dr. Bagher Sadrinia, University of Tabriz, Iran

Deputy Editor:

Dr. Mohammad-Ali Musazadeh, University of Tabriz, Iran

Managing Director:

Dr. Mahdi Ramazani, University of Tabriz, Iran

Editorial Board

Dr. Alireza Mozaffari, Urmia University, Iran
Dr. Arif Naushahi, Rawalpindi University, Pakistan
Dr. Asadollah Vahed, University of Tabriz, Iran
Dr. Changiz Mowlae, University of Tabriz, Iran
Dr. Hassan Anvari, Kharazmi University, Iran
Dr. Hijabi Kirlangic, Ankara University, Turkey
Dr. Kavos Hassanli, Shiraz University, Iran
Dr. Mahmood Fotoohi, Ferdowsi University, Iran
Dr. Mahmoud Omidzadeh, University of California, USA
Dr. Marina Reysner, Moscow State University, Russia
Dr. Masoomah Ma'dankan, University of Tabriz, Iran
Dr. Mohammad-Jafar Yahaghi, Ferdowsi University, Iran
Dr. Namir Karahalilovic, University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina
Dr. Nasrollah Emami, Shahid Chamran University, Iran
Dr. Rahman Moshtagh-Mehr, Shahid Madani University of Azerbaijan, Iran
Dr. Sajjad Aydenloo, Payame Noor University, Iran
Dr. Seyyed Mahdi Nourian, University of Isfahan, Iran
Dr. Umar Safar, Tajik National University, Tajikistan
Dr. Yadollah Jalali Pandari, Yazd University, Iran
Dr. Yingjun Liu, Peking University, China

Literary Editors:

Dr. Mohammad Ebrahimpour Namin, Azad University of Astara, Iran
Dr. Saeed Karimi, Payam-e Noor University of Tabriz, Iran

English Editors:

Dr. Firouzeh Ameri, University of Tabriz, Iran
Dr. Laleh Masiha, University of Tabriz, Iran
Dr. Mohammad-Hasan Jalalian Chaleshtari, University of Tabriz, Iran

Publication Officer: Ms. Farideh Mokhtari Fariavar

Layout Designer: Ms. Mahshad Mirzaalilu

Publisher:

University of Tabriz

Website: <https://perlit.tabrizu.ac.ir>

Email: perlit@tabrizu.ac.ir

Address: Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Tabriz, Tabriz, Iran

Postal Code: 5166616471

Tel: +98 4133392122

PRINT ISSN: 2251-7979

Volume 79, Issue 253



ONLINE ISSN: 2679-6779

Spring- Summer 2026

Biannual Scientific -Research Journal
Persian language and literature

Introduction and evaluation of new poems and composition styles of Vis and Ramin's Dah-Nāmah in Saffinah-yi Tabriz	1
Manoochehr Jokar, Sajjad Dehghan, Mehrab Modarreskhoo	
An Examination and Explanation of Two Difficult Verses from the Story of Zal and Rudabeh in Shahnameh	30
Sajjad Aydenloo	
"dāstān rā" in Shahnameh and Its Synonyms in Persian Dari Texts	56
Mohammad Hasan Jalalian Chaleshtari	
Poetry Anthology No. 587 of Istanbul University (A Transcription of the Persian Poems of Rouzat al-Nāir wa Nuzhat al-Khāir During the Author's Lifetime)	71
Mahdi Dehghan, Amin Yaghoubi (marif)	
A study of the Cognitive Narrative of time in Sohrvardi's Red Wisdom with an Emphasis on Gerard Genette's opinion	88
Mehdi Mohammadzadeh, Mohammad Hossein Naserbakht, Farzad Taghilar	
Khosrow and Shirin: A Narrative Based on the Archetypal Motif of the Peri's Marriage with Heroes	113
Saeed Karimi Qarababa	
Contemplation on Verses from Attar's Manteq al Tayr	135
Jamileh Akhyani, Amir Momeni Hezaveh	
Metrical Patterns in Shahriar's Divan	156
Mahdi Zarghani	
ICHangal: A Ritual Sweet in the Observances of the Ninth of Rabi al-Awwal	180
Hamidreza Azimi	
The Impact of Socio-Political Events (1960s–1990s) on Contemporary Dari Poetry in Afghanistan	195
Shamsuzzuha Sadeqi, Zahra Ekhteyari, Mohammad Jafar Yahaqi	
A Semiotic Study of the Cow in Three Domains: Mythological, Cultural, and Social- in three classic and Contemporary Works of Fiction ...	221
Arezu Soleimani kal tappe, Amirabbas Azizifar	
Identity Crisis in Fataneh Haj Seyed Javadi's Drunkard Morning and Annie Ernaux's The Frozen Woman from Erikson's Perspective	245
Vahid Nejad Mohammad, Mohammad Mohammadi Aghdash, Yalda Alimohammadi	