مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۴ (۱–۱۶۰)

عنوان	صفحه	کد CR
مآخذ نظامی در سرودن منظومهٔ خسرو و شیرین (با توجه به متون و شواهد تاریخی موجود) مصطفی آرزومند لیالکل	۱-۱۵	
بررسی استعارهٔ مفهومی–جهتی در مخزن الاسرار نظامی حمیدرضا فرضی و سمانه خرمدل مهربان	۱۶-۲۸	
روش‌شناسی تصحیح متن محمدعلی فروغی (با تکیه بر سبک زندگی و نگاشته‌های شخصی او) نیلوفرسادات عبداللهی و عفت نقابی	۲۹-۴۳	
نظریه‌پردازی و مدل‌سازی برای آموزش زبان فارسی (آزفا): با رویکرد پژوهش کیفی محمد فقیری	۴۴-۶۲	
نقد و بررسی روایت شناسانه سه داستان از تاریخ بیهقی با تاکید بر نظریه روایی ژرارژنت اعظم ثابت‌قدم	۶۳-۷۸	
نشانه‌شناسی اجتماعی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی بر مبنای نظریهٔ پیر گیرو فهیمه شفیعی اصفهانی و زهرا قرقی	۷۹-۹۱	
کنش خوانش مترجمان انگلیسی از نمادهای اشعار حافظ پریسا حبیبی و ابوالفضل رمضانی	۹۲-۱۱۵	
تحلیل مقایسه‌ای و مقابله‌ای استعاره‌های ادبی در شعر فارسی و انگلیسی عصمت دریکوند	۱۱۶-۱۲۹	
مؤلفه‌های زبانی در اشعار شیخ نجیب‌الدین تبریزی احمد علیزاده اقدم و میر جلیل اکرمی	۱۳۰-۱۴۴	
سرچشمه‌های تقدیس ابلیس در عرفـان ایرانی/اسلامی با تأکید بر آرای حلّاج، کُرکانی، احمدغزالی و عین‌القضات همدانی (بررسیِ زمینه‌های خارج از اسلام و زمینه‌های داخلی) یحیی نورالدینی اقدم و فاطمه شکردست	۱۴۵-۱۶۰	

دانشگاه ارومیه

مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

Urmia University

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 3, Autumn 2025 (1-160)

Title	Page	CR Code
Nizami's References in Composing the Poem of Khosrow and Shirin (Based on the Existing Historical Texts and Evidence) Mostafa Arezomand Leialakol	1-15	
Examining Conceptual-Orientational Metaphor in Makhzan al-Asrar Hamid Reza farzi and Samaneh khorramdel	16-28	
Methodology for Editing Mohammad Ali Foroughi's Text (Based on His Lifestyle and Personal Writings) Niloofarsadat Abdollahi and Effat Neghabi	29-43	
Theorising and modeling for Teaching Persian Language (AZFA): A Qualitative Research Approach Mohammad Faghiri	44-62	
narratological critique of three stories from Bayhaqi's history with Emphasis on Gerardant's narrative theory Azam Sabetghadam	63-78	
The Social Semiotics of Hasanak the Vizier in Tarikh-i Bayhaqi in Light of Pierre Guiraud's Theory Fahimeh Shafiee Esfahani and Zahra Ghoroghi	79-91	
The act of the English translator's reading of the symbols of Hafez's poems Parisa Habibi and Abolfazl Ramezani	92-115	
Comparative and confrontational analysis of literary metaphors in Persian and English poetry Derikvand Esmat	116-129	
Linguistic components in the poems of Sheik Niajibudin Tabrizi Ahmad Abdollahi Alizadeh agdam and MirJalil Akrami	130-144	
The Sources of the Sanctification of Satan in Iranian/Islamic Mysticism With Emphasis on the Opinions of Hallaj, Kurgani, Ahmad Ghazali, and Ayn al-Qudsat Hamedani (A Study of the Contexts Outside Islam and Internal Contexts) yahya nouraddini agdam and faateme shekardast	145-160	

Urmia University

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 3, autumn 2024

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Nizami's References in Composing the Poem of Khosrow and Shirin (Based on the Existing Historical Texts and Evidence)

Mostafa Arezomand Leialakol [1]

1- Graduated with a PhD in Persian language and literature from Imam Khomeini International University (RA). Qazvin. Iran. Lecturer at Farhangian University of Gilan. Imam Ali campus. Rudsar unit.

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/09/06
Accepted:
2025/02/27
pp:
1- 15

Keywords:
Nizami Ganjavi;
Khosrow and Shirin;
Pahlavi literature;
Shahnameh, Vis and Rāmin.

ABSTRACT

Khosrow and Shirin, a song by Nizami Ganjavi, is one of the most famous and influential stories in Persian lyrical literature. Despite its great popularity, the source of this poem is ambiguous. The purpose of this research is to identify and introduce the sources of Nizami in composing the poetry of Khosrow and Shirin. In this article, the opinion of Nizami about the truth of the story has been expressed in descriptive-analytical way and according to the available historical texts and evidence and the analysis of the opinions presented, what was found about the sources of Nizami in the writings of Khosrow and Shirin has been analyzed and the final result has been announced according to the rhythm, form and history of the poem in Pahlavi literature. Regarding the sources of the story of Khosrow and Shirin, researchers have followed two opinions. A group considered it an imitation of Khosrow and Shirin, as mentioned in Ferdowsi's Shahnameh, while others considered it an imitation of Vis and Rāmin. The findings indicate that this story has a Pahlavi origin and was created by the surviving Parthians during the Sassanid era, which was on the tongues in Aran and Barde region and Nizami, while knowing the Pahlavi language, had the poem in mind as it was common in popular literature and in the Burda, and refined it until it reached us as it exists. If anything contrary to historical truth is observed in the poem, it is the responsibility of the creators and narrators of the story.

Citation: Arezomand Leialakol, M. (2024). Nizami's source in composing Khosrow and Shirin poem (According to the available historical texts and evidence). Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(3), 1-15.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121623

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.1.0

[1] **Corresponding author:** Author Name, **Email:** Mostafa.arezomand@gmail.com, **Tell:** +9801342480622

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

مآخذ نظامی در سرودن منظومهٔ خسرو و شیرین (با توجه به متون و شواهد تاریخی موجود)

مصطفی آرزومند لیالکل [۱]

۱- دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۶/۱۶

پذیرش:
۱۴۰۳/۱۲/۰۹

صص:
۱۵-۱

واژگان کلیدی:
خسرو و شیرین،
نظامی گنجه‌ای،
ادبیات پهلوی،
شاهنامه،
ویس و رامین.

چکیده

خسرو و شیرین، سرودهٔ نظامی‌گنجه‌ای، از مشهورترین و تأثیرگذارترین داستان‌های ادبیات غنایی فارسی است. با وجود شهرت فراوان، مآخذ این منظومه مبهم است. هدف در این پژوهش، شناخت و معرفی مآخذ نظامی، در نظم منظومهٔ خسرو و شیرین است. در این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی، ابتدا نظر نظامی دربارهٔ حقیقت داستان بیان شده‌است و با توجه به متون و شواهد تاریخی موجود و تحلیل نظرات ارائه شده، آن‌چه دربارهٔ منابع و مآخذ نظامی در سرودن خسرو و شیرین یافته شد، مورد تحلیل قرار گرفته و نتیجهٔ نهایی، با توجه به وزن، قالب و سابقهٔ منظومه در ادبیات پهلوی، اعلام شده‌است. دربارهٔ مآخذ داستان خسرو و شیرین، محقّقان دو نظر را دنبال کرده‌اند. گروهی آن را تقلیدی از خسرو و شیرین مذکور در شاهنامهٔ فردوسی و دیگران، تقلیدی از ویس و رامین دانسته‌اند. یافته‌ها حاکی از آن است که این داستان، دارای اصلی پهلوی بوده و توسط اشکانیان بازمانده در دوران ساسانی، ایجاد شده‌است که در منطقهٔ اران و بَردِع، بر سر زبان‌ها بوده و نظامی، تنها روایت رایج در بردع را به نظم درآورده‌است.

استناد: آرزومند لیالکل, مصطفی. (۱۴۰۳). مآخذ نظامی در سرودن منظومهٔ خسرو و شیرین (با توجه به متون و شواهد تاریخی موجود). مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۳)، ۱-۱۵.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121623

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.1.0

[۱] **نویسنده مسئول:** مصطفی آرزومند لیالکل ، **پست الکترونیکی:**Mostafa.arezomand@gmail.com ، **تلفن:** ۰۱۳۴۲۴۸۰۶۲۲

۱– مقدمه

متن *خسرو و شیرین* دومین گنج از پنج‌گنج نظامی است. این اثر بیان‌کنندهٔ بعضی از حوادث زندگی و شرح حال نظامی است. بیشتر محقّقان معتقدند، نظامی یادی از خاطرهٔ آفاق را در آن منعکس کرده‌است. نظامی در اواخر منظومه، به این موضوع اشاره دارد:

به حکم آنکه آن کم‌زندگانی چو گل بر باد شد شد روز جوانی
سبکرو چون بت قفچاق من بود گمان افتاد خود کافاق من بود

(نظامی، ۱۳۸۶: ۴۳۰)

از نظر تأثیرگذاری و اهمیّت، منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی یکی از تأثیرگذارترین منظومه‌ها در ادبیات غنایی زبان فارسی است و تقریباً در تمامی آثار غنایی بعد از آن، می‌توان این تأثیر را مشاهده کرد. تأثیر این منظومه بر ادبیات غنایی فارسی پس از خود، نشان‌دهندهٔ هنر نظامی است. «هنرمندی نظامی تا جایی است که در زبان و ادبیات پنجابی (ر.ک. شاهد چوهدری، ج۱ ، مجموعه مقالات کنگرهٔ نظامی: ۴۱۹ – ۴۳۲)، در ادب هندی (عابدی، ج ۲ پیشین: ۴۸۰ – ۴۹۰) در ادبیات ترکی آذری و جغتایی (محمدزادهٔ صدیق، ج ۳ پیشین: ۱۷۲ –۱۷۹) در ادبیات ترکیه (دلبری‌پور، ج۲ پیشین: ۵۵۹ –۵۹۵) در ادب چین (بائوزین، لئو، ج ۱ پیشین: ۲۳۸ –۲۴۲) با صدها ترجمه و نظیره‌پردازی، خود را به نمایش می‌گذارد» (ثروت، ۱۳۹۰: ۷۸). محمدعلی خزانه‌دارلو، تعداد کسانی را که *خسرو و شیرین* سروده‌اند، چهل و یک نفر به زبان فارسی، پنج نفر به زبان ترکی، و دو نفر به زبان کردی می‌شمارد و اسامی آنها را ذکر کرده‌است. (خزانه دارلو، ۱۳۷۵: ۴۰–۴۲)

نظامی در ابتدای داستان خسرو و شیرین می‌گوید که در سرودن آن منابعی در دست داشته‌است. مسئله این است، این منابع چه بوده و چگونه به دست نظامی رسیده‌است و سازندگان اصلی این داستان، چه کسانی هستند؟

تقریباً تمامی محقّقانی که دربارهٔ مآخذ منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظرداده‌اند، سعی داشته‌اند آن را تقلیدی از داستان خسرو و شیرین فردوسی در *شاهنامه* و یا *ویس و رامین* فخرالدین اسعد گرگانی نشان بدهند. از آنجا که نظرات ارائه شده دربارهٔ مآخذ نظامی در سرودن *منظومهٔ خسرو و شیرین*، قطعیّت ندارند، شناخت و معرفی منابع و مآخذ آن می‌تواند، محقّق این حوزه را از سردرگمی‌های ناشی از پراکندگی و اختلاف آرا رهایی بخشد و در شناخت و درک بهتر این منظومه راه‌گشا باشد.

۱- ۱- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ منشأ داستان خسرو و شیرین مطالب پراکنده‌ای بیان شده‌است. کریستین سن در کتاب *ایران در زمان ساسانیان* فقط دربارهٔ زمان شکل‌گیری آن مطالبی آورده‌است و دربارهٔ سازندگان اصلی آن چیزی بیان نمی‌کند. ذبیح‌الله صفا در *حماسه‌سرایی در ایران* به احتمال پهلوی بودن داستان اشاره دارد.

دربارهٔ اصل داستان، محققان دو احتمال را دنبال کرده‌اند. گروهی آن را برگرفته از *شاهنامه* دانسته و گروهی آن را تقلیدی از *ویس و رامین* پنداشته‌اند. غلامحسین یوسفی در *چشمهٔ روشن* می‌گوید این داستان یک منظومهٔ رزمی و بزمی است، برخی از قسمت‌هایش مربوط به *شاهنامه* است که جنبهٔ قهرمانی آن در درجهٔ دوّم اهمیت قرار دارد. مهدی برهانی در مقاله‌ای با عنوان «خسرو و شیرین فردوسی و حکیم نظامی» که در *ناموارهٔ محمود افشار* آمده‌است، ضمن رد گفتار *دائرةالمعارف مصاحب*، که سرمشق نظامی را *ویس و رامین* دانسته، می‌آورد، اسکلت اصلی و اساسیِ خسرو و شیرینِ حکیم نظامی برگرفته از گزارش فردوسی است و با ۷۷۰۰ یا۶۵۰۰ بیت، افزوده‌هایی بر گزارش فردوسی دارد که مهم‌ترین بخش آن، پیداشدن فرهاد است.

هرمان اته در *تاریخ ادبیات ایران* ضمن اشاره به شباهت *خسرو و شیرین* و *ویس و رامین* می‌گوید، اثر فخرالدین را می‌توان با نظامی مقایسه کرد و در نهایت نظامی را استاد داستان رمانتیک می‌داند. فروزانفر در *سخن و سخنوران* در این باره می‌گوید، بدان ماند که آنها را از روی یکدیگر ساخته‌اند و *ویس و رامین* را لطیف‌تر و شیرین‌تر از *خسرو و شیرین* دانسته‌است.

محجوب در مقدمهٔ *ویس و رامین* دلایلی بر تأثیر آن بر *خسرو و شیرین* بیان می‌کند و ضمن آنکه نظامی را در انتخاب وزن منظومه، پیرو فخرالدین می‌داند، می‌گوید، قرینه‌های فراوانی در دست است که نظامی پس از خواندن *ویس و رامین* به اندیشهٔ سرودن منظومهٔ عاشقانه افتاده‌است و با ذکر شباهت‌های این دو منظومه، سعی در اثبات ادعای خود دارد.

با توجه به آنکه هیچ‌کدام از نویسندگان دلیلی متقن و علمی در ذکر منشأ داستان ارائه نکرده‌اند، در این پژوهش سعی شده‌است، با تکیه بر نظر نظامی دربارهٔ منشأ داستان و اشارات تاریخی به آن، ضمن بررسی و نقد این نظرات، آنچه دربارهٔ سازندگان اصلی این روایت، با توجه به سابقهٔ منظومه در ادبیات پهلوی و عامه و همچنین سابقهٔ وزن و قالب آن وجود دارد، منشأ اصلی روایت و چگونگی دستیابی نظامی به آن معرفی شود.

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

۲- ۱- اصل داستان *خسرو و شیرین* از دید نظامی

نظامی این داستان را، حقیقت و مطابق با واقع دانسته و معتقد است ارزش داستان، در راست و درست بودن آن است و شواهدی برای اثبات درستی و واقعیت داشتن این داستان، ذکر می‌کند:

چو شد نقاش این بت‌خانه دستم جز آرایش بر آن نقشی نبستم ...

چو بتوان راستی را درج کردن دروغی را چه باید خرج کردن؟

(نظامی،۱۳۸۶: ۳۱)

او می‌گوید دخل و تصرفی در اصل داستان نداشته و فقط آن را آراسته‌است و داستان را حقیقت می‌داند و آن را از تاریخ کهن‌سالان آن بوم گرفته‌است و دلایلی را بر درستی و حقیقت داشتن داستان بیان می‌کند از جمله: اساس بیستون و شکل شبدیز، کاخ پرویز در مداین، نشان جوی شیر و قصر شیرین، شهرود، شکارگاه خسرو، باربد و ساز او و آرامگاه خسرو در شهرود. (ر.ک. همان: ۳۲–۳۳) هر چند در انتهای داستان با شک می‌گوید:

نظامی گر ندید آن ناربن را به دفتر در چنین خواند این سخن را

(همان: ۲۶۲)

اما این شک او دربارهٔ منابع داستان نیست، نظامی در درست‌بودن و حقیقت‌داشتن اتّفاقات داستان شک کرده‌است، نه در اصل وجود داشتن داستان.

۲- ۲ اشارات تاریخی به داستان *خسرو و شیرین*

در این داستان آنچه دربارهٔ خسرو و پدرش هرمز، جنگ خسرو و بهرام چوبین، گریختن خسرو به روم و کمک گرفتن از قیصر، ازدواج با مریم، شکست بهرام و به تخت نشستن خسرو، شکوه و دارایی‌ها و تجمّلات خسرو، ارتباط خسرو با شیرین در جوانی، خواستگاری شیرویه از شیرین بعد از مرگ خسرو و بعضی اتّفاقات دیگر آمده‌است، کم و بیش با واقعیّت تاریخی منطبق است و بخش بزرگی از داستان نیز مثل حضور فرهاد و ماجراهای عشقی او، ملکهٔ ارمن بودن شیرین، داستان شکر و گروهی دیگر از حوادث داستان، با متون تاریخی، سازگار نیست. «در اینکه آیا این اضافات داستان، اصل تاریخی دارد یا نه، خود نظامی می‌گوید که مآخذ و منابعی از بَردِع به دستش افتاده بوده‌است، ولی چون در تواریخ معتبر نامی از آنها برده نشده‌است، به حقیقت نمی‌توان رد یا قبول کرد. البته بسیاری از شاخ و برگ‌ها و حواشی و فروع، جزء موضوعات خیالی است که هر داستان‌نویس و افسانه‌سرایی از آوردن آن‌ها ناگزیر است» (شهابی، ۱۳۴۳: ۱۶۹). گزارش تاریخ‌هایی مثل *تاریخ بلعمی*، *مجمل‌التواریخ و القصص*، *المحاسن و الاضداد* منسوب به جاحظ، *غررالسیر* ثعالبی، *ندیم‌الفرید* ابوعلی مسکویه، *سرج‌العیون* ابن‌نباته، *حبیب‌السیر* خواندمیر، *تاریخ گزیده* و همچنین *شاهنامهٔ* فردوسی، وجود این رابطهٔ عشقی و بعضی از اتفاقات زندگی خسرو را تأیید می‌کند. آنچه باید مورد توجه باشد،

تفاوت گزارش‌های تاریخی در چگونگی این عشق است و همچنین اختلافاتی که این گزارش‌ها با هم دارند. چون هیچ‌کدام از تاریخ‌ها، ملکهٔ ارمن بودن شیرین را تأیید نمی‌کنند و همچنین «از فرهاد در این تاریخ‌ها یا مطلبی ذکر نشده و یا آنچه آمده‌است، مبهم و غیر قابل استناد است» (ر.ک. آرزومند و ابوالقاسمی،۱۳۹۰: ۵–۲۲) نمی‌توان پذیرفت که نظامی در سرودن *منظومهٔ خسرو و شیرین* از آنها استفاده کرده‌است. البته این مطلب به این معنی نیست که نظامی از وجود این منابع بی‌اطلاع بوده و آنها را مطالعه نکرده باشد. برای نمونه، گفتار *تاریخ بلعمی* را بررسی می‌کنیم:

«کنیزکی بود او(خسرو) را شیرین نام، که اندر همه ترک و روم از آن، صورت، نیکوتر نبود، پرویز بفرمود تا آن کنیزک را نیز صورت کردند بدان سنگ، چون بمرد، او را نیز دفن کرد و ماتمش بداشت و پرویز به روم کس فرستاد و به ترکستان و اندر همه جهان، تا یکی چون او بیارند. نیافتند کس مانند او، و این کنیزک آن بود که فرهاد بر او عاشق شده بود، و پرویز فرهاد را عقوبت کرد و به کوه کندن فرستاد» (بلعمی، ۱۳۵۳: ۷۵۸).

در جایی دیگر می‌گوید: «فرهاد فریفتهٔ این زن (شیرین) شد، و خسرو او را به کندن کوه بیستون گماشت. فرهاد در آن کوه، به بریدن سنگ مشغول شد و هر پاره که از کوه می‌برید، چنان عظیم بود که امروزه صد مرد آن را نتواند برداشت» (همان: ۷۶۹).

بلعمی معتقداست شیرین قبل از خسرو مرده‌است و صریحاً می‌گوید: «(شیرین) چون بمرد او را نیز دفن کرد و ماتمش بداشت و پرویز به روم کس فرستاد و به ترکستان و اندر همه جهان، تا یکی چون او بیارند، نیافتند کس مانند او». در این‌صورت، خواستگاری شیرویه از شیرین، بعد از مرگ خسرو و دیگر اخباری که بعد از مرگ خسرو از شیرین در متون آمده‌است، نادرست می‌نماید اما با توجّه به متون دیگر و *شاهنامه*، پذیرفتن چنین نظری درست نیست و این مطلب موجب کاهش اعتماد به قول بلعمی و همچنین ردّ ادعای او دربارهٔ فرهاد می‌تواند باشد. (همان)

ادّعای او مبنی بر نقش‌کردن تمثال شیرین به دستور خسرو نیز برخلاف آنچه در منظومه آمده، است و چون حجّاری‌های بیستون اساساً مربوط به فرهاد و دوران ساسانی نیست، به گفتهٔ *تاریخ بلعمی* با شک باید نگریست. با دقّت در گفتهٔ بلعمی مشاهده می‌شود که سخن او بسیار به قصّه و افسانه نزدیک است و بلعمی در روایت خسرو و شیرین، تحت تأثیر قصه‌پردازانی قرارگرفته که از همان دوران ساسانیان، شروع به سرهم کردن این قصّه نموده‌اند.

گزارش‌های تاریخی هرچند در مواردی ضد یکدیگر هستند، اما در اصل این رابطهٔ عشقی مشترک‌اند. همین اندازه که این داستان در تاریخ‌ها ذکر شده است، اثبات می‌کند این داستان ریشه‌های تاریخی دارد و گفتهٔ نظامی که از تاریخ کهن‌سالان آن بوم این گنج‌نامه را سروده‌است، درست می‌نماید؛ یعنی نظامی به‌وجود آورندهٔ آن نیست.

نکتهٔ قابل توجه، منشأ و اساس به وجودآمدن این داستان است که از سوی چه کس یا کسانی ساخته شده و چگونه به نظامی رسیده‌است. با توجه به اینکه زمان انتشار این داستان در تاریخ‌ها، دورهٔ ساسانی ذکر شده‌است و در ذکر حوادث پادشاهی خسرو پرویز، آمده‌است، آیا می‌توان گفت سازندگان آن ساسانیان هستند؟ اگر نه، به وجود آورندگان اصلی آن چه کسانی هستند؟

۲- ۳ نظر محقّقان دربارهٔ مآخذ *خسرو و شیرین*

در این‌باره نظرات متفاوتی ارائه شده‌است. آرتورکریسنین‌سن می‌گوید: «خسرو و شیرین از داستان‌های اواخر عهد ساسانی بود و در کتاب‌هایی مانند المحاسن‌والاضداد جاحظ، غررالسیر ثعالبی، تاریخ بلعمی و شاهنامهٔ فردوسی مذکور است، با این تفاوت که در منابع قدیمی، شیرین کنیزکی ارمنی است که خسرو از زمان هرمز به او دل بسته بوده‌است» (کریستین‌سن، ۱۳۶۸: ۶۱۸–۶۲۰). گزارش کریستین‌سن چیزی دربارهٔ اصل و سازندگان اصلی روایت خسرو و شیرین ثابت نمی‌کند و فقط به زمان رواج آن اشاره می‌کند.

در کتاب حماسه‌سرایی در ایران به احتمال پهلوی بودن این داستان اشاره می‌شود: «شیرین همان (سیرا) زن آرامی خسرو و فرهاد از اسپهبدان او و بنا بر افسانه‌ها عاشق شیرین بود و شاید افسانهٔ مذکور در پهلوی اصلی داشت» (صفا، ۱۳۸۷: ۴۸). اینکه شیرین آرامی بوده یا نه و دیگر قسمت‌های گزارش، مورد بحث ما نیست، اما احتمال پهلوی بودن داستان، در ادامه بررسی می‌شود.

«در خصوص عشق‌ورزی خسرو با شیرین، ظاهراً پیش از انقراض ساسانیان، یک یا چند رمان عامیانه هم نوشته شده‌بود که بعضی از قسمت‌های آن را در برخی از متون عربی و فارسی خوذای‌نامگ هم وارد کرده‌اند. این داستان بدون ذکر فرهاد، به طور اختصار در شاهنامه آمده‌است و قطعاتی از این حکایت، در کتاب‌های تاریخی نیز مذکور است. قدر مسلّم این است که نظامی، این حکایت را که از صدر اسلام تاکنون، در خاطره‌ها مانده‌است و یکی از روایات ملی ایران می‌باشد، از مردم شنیده و منظوم ساخته‌است. بنابراین، داستان خسرو و شیرین، که یک منظومهٔ رزمی و بزمی است، برخی از قسمت‌هایش مربوط به شاهنامه است که جنبهٔ قهرمانی آن در درجهٔ دوّم اهمیت قرار دارد». (ر.ک. یوسفی، ۱۳۷۴: ۵۹ – ۱۷۲)

در ناموارهٔ دکتر محمود افشار، مطلبی با عنوان «خسرو و شیرین فردوسی و حکیم نظامی» آمده‌است. در آنجا نویسنده معتقداست که «هرچند در دائرةالمعارف مصاحب آمده‌است «...ظاهراً سرمشق نظامی در سرودن این منظومه، ویس و رامین فخرالدین‌اسعدگرگانی است...» ولی یک بررسی ساده نشان می‌دهد، خسرو و شیرینِ حکیم نظامی، اسکلت اصلی و اساسی‌اش برگرفته از گزارش فردوسی است و با ۷۷۰۰ یا۶۵۰۰ بیت، نزدیک به دو یا سه هزار بیت، افزوده‌هایی بر گزارش فردوسی دارد که مهم‌ترین بخش آن، پیداشدن فرهاد است، برای نشان‌دادن یک عشق سخت آتشین و افلاطونی که هیچ مناسبتی با زندگی و نحوهٔ تفکّر و آداب و رسوم ایران عهد ساسانی ندارد. این تساهل و بی‌اعتنایی به زن مورد علاقه و همسر رهبر کشور در داستان‌های نظامی، باید از آثار استقرار سلطهٔ تازیان و تحمیل آداب و رسوم خود به ایرانیان باشد». (برهانی، ۱۳۷۵: ۵۲۲۰)

این‌جا نیز تأکید می‌شود، نظامی داستان خسرو و شیرین را از شاهنامه گرفته‌است و مطالبی را بر آن افزوده‌است. این مطلب با توجه به آنچه قبلاً دربارهٔ سابقهٔ خسرو و شیرین و ذکر آن در متون قبل از نظامی و در روایت‌های رایج آمد، نادرست می‌نماید. البته آشنایی نظامی با شاهنامه را از گفتار خود او در ابتدای داستان، می‌توان فهمید. (ر.ک. نظامی، ۱۳۸۶: ۱۴، نیز همان: ۳۳)

شباهت منظومهٔ خسرو و شیرین در ساختار، به منظومهٔ ویس و رامین گروهی از محقّقان را بر آن داشته‌است تا نظامی را پیرو فخرالدین‌اسعد نشان دهند. «فخرالدین‌اسعد را می‌توان با نظامی، دومین سخنگوی نامی ایران، مورد مقایسه قرار داد. فخرالدین از لحاظ توجّه به حقایق روحی و تعمّق در روانشناسی، مانند خود فردوسی، مقامی ارجمند دارد و سبقت بردن از او دشوار است، ولی از طرف دیگر، از نظر حقایق اخلاقی و پاکی احساسات و لطافت بیان و همچنین از حیث عظمت و مهارت در وصف طبیعت، استاد سخن‌پرداز، نظامی است که مقام بزرگ دارد و این مزایاست که او را استاد داستان رمانتیک قرار می‌دهد» (اته، ۱۳۵۱: ۷۱). «مابین داستان ویس و رامین و خسرو و شیرین مناسبات بسیار هست و بدان ماند که آنها را از روی یکدیگر ساخته‌اند، ولی داستان خسرو و شیرین به پاکدامنی و عفت، نزدیک‌تر و منظومهٔ ویس و رامین از خسرو و شیرین لطیف‌تر و مؤثرتر است» (فروزانفر،۱۳۸۷: ۳۷۸).

در مقدمهٔ ویس و رامین دلایلی بر تأثیر آن بر خسرو و شیرین آمده‌است: «وزن ویس و رامین، مطلوب افتاده‌است و از نامدارترین شاعرانی که در سرودن مثنوی عاشقانه از وزن و ترکیب ویس و رامین تقلید کرد، نظامی‌گنجوی، سرایندهٔ خسرو و شیرین است. قرینه‌های فراوانی در دست است که نظامی پس از خواندن ویس و رامین به اندیشهٔ سرودن منظومهٔ عاشقانه افتاده و شاید اثر فخرالدین الهام‌بخش او در انتخاب خسرو و شیرین، بوده‌است» (محجوب،۱۳۳۷: ۹۲–۹۳). علاوه بر این با ذکر شباهت‌های این دو منظومه، دلایلی بر این ادعا آمده‌است.

البته چون سابقهٔ هر دو داستان به ادبیات شفاهی ایران قبل از اسلام می‌رسد و هر دوی آنها توسط مردم روایت شده و در بین مردم رواج داشته‌اند، ممکن است این شباهت مربوط به سازندگان اصلی آنها باشد نه بر اثر تقلید یکی از دیگری، کما این‌که در ویس و رامین فخرالدین‌اسعدگرگانی، به خسرو و شیرین اشاراتی شده‌است:

بدان تا مهر تو بخشد به رامین پس او خسرو بود ما را تو شیرین
گرفتش جام زرین دست سیمین جهان چون تاج خسرو، دست شیرین
(محجوب، ۱۳۳۷: ۲۲)

آگاهی نظامی از روایت شاهنامه و منظومهٔ ویس و رامین را از گفتار خود او می‌توان فهمید و صرف این آگاهی دلیل بر تقلید از آنها نمی‌تواند باشد. اگرچه نظامی از متون قبل از خود تأثیر پذیرفته‌است اما او داستان را همان گونه که در بَردِع رایج بوده‌است، دریافت کرده و به نظم کشیده‌است و در آغاز داستان اشاره دارد که این منظومه را از یک روایت محلی گرفته‌است. این مطلب به این معنی نیست که هر چه نظامی در منظومه آورده‌است با تاریخ و واقعیت سازگار نیست، بلکه منظور این است که سرمشق نظامی در سرودن خسرو و شیرین، منابع تاریخی نیست.

۳- نقد نظرات و بررسی منشأ حقیقی منظومه به کمک تفسیر نشانه‌های موجود

با بررسی در آثار نظامی و دیگر شواهد، دلایلی به دست می‌آید که مآخذ نظامی روایتی پهلوی است که اشکانیان بازمانده در دورهٔ ساسانی آن را ساخته‌اند. این گمان وقتی قوّت می‌گیرد که بدانیم «فرهاد نمادی اشکانی است» (آرزومند و ابوالقاسمی،۱۳۹۰: ۵) و دیگر اینکه نظامی خود به زبان پهلوی آگاه بوده‌است.

اینکه نظامی شخصی عالم بوده و نسبت به گذشتهٔ تاریخ ایران آگاهی داشته، مورد تأیید همهٔ محقّقان است. «خسرو و شیرین گذشته از جنبهٔ هنری نشان‌دهندهٔ آگاهی شاعر از پیشینهٔ تاریخ ایران، جامعهٔ عصر شاعر، حکمت، فلسفه، موسیقی و نجوم است» (مک‌دونالد، ۱۳۷۱: ۴۳۴). «قطعاً نظامی کم و بیش از آن تواریخ [آگاهی خود از پیشینهٔ تاریخ ایران] استفاده کرده‌است، ولی مطالب بسیاری بر اصل تاریخ افزوده‌است» (شهابی،۱۳۴۳: ۱۶۹). «البته بسیاری از شاخ و برگ‌ها و حواشی و فروغ جزء موضوعات حیاتی است که هر داستان‌نویس و افسانه‌سرایی از آوردن آن ناگزیر است» (همان: ۱۶۹). این استدلال که نظامی خود چیزی بر روایت تاریخی داستان افزوده است، از طبیعت کار او برمی‌آید. طبیعتاً سازندگان و روایت کنندگان داستان‌های عامیانه، آشنایی با تاریخ دارند و بعید نیست تفسیری ذوقی از واقعه‌ای تاریخی بدهند و اگر اشتراکاتی از تاریخ در منظومه هست، از همینجاست و اضافات آن نیز، توصیف داستان از نظرگاه عامه است نه کار نظامی. این امری طبیعی است که عامه، واقعه‌ای را تا حد افسانه و اسطوره بالا ببرند. در جهان امروز نیز شواهد بسیاری می‌توان برای آن ذکر کرد. اینکه در کتب تاریخی در پی متنی باشیم که داستان خسرو و شیرین را، کاملاً آن‌گونه که در منظومهٔ نظامی آمده‌است، آورده باشد، کاری بیهوده است؛ چرا که داستان‌های عامیانه در ذهن و زبان عامه ایجاد و ثبت می‌شوند نه در کتب تاریخی. اعتراف نظامی بر اینکه برای نظم خسرو و شیرین مآخذی در دست داشته‌است، باعث شده تا شهابی در تاریخ‌ها دنبال این مآخذ بگردد و با دیدن مجمل‌التواریخ و القصص، انگار گم‌شدهٔ خود را یافته و سعی می‌کند سندی تاریخی برای این داستان بتراشد.

اغلب محقّقان دربارهٔ ویس و رامین که آن هم داستانی با منشأ پارتی– اشکانی است و سازندگان آن هم مردم هستند، پذیرفته‌اند این داستان، به زبان پهلوی تا قرن پنجم به صورت مکتوب مانده‌باشد؛ اما به خود اجازه نمی‌دهند که بپذیرند داستان دیگری به موازات همان و به همان سبک و سیاق و با سرچشمه‌ها و فرهنگی مشترک، حتی به صورت شفاهی، تا قرن ششم مانده‌باشد. اغلب این محقّقان، در پی یافتن وقایع ویس و رامین، در تاریخ نیستند.

۳- ۱ سابقهٔ داستان در ادبیات پهلوی و باقی‌ماندن روایت آن به زبان پهلوی تا زمان نظامی و آشنایی نظامی با زبان پهلوی

از نظر نظامی داستان حقیقت دارد و آن را «ز تاریخ کهن‌سالان آن بوم»(نظامی،۱۳۸۶: ۳۱) گرفته‌است. سابقهٔ این داستان مثل ویس و رامین، به ادبیات قبل از اسلام برمی‌گردد. اشعار متفاوتی قبل از اسلام در ایران رواج داشته که «نوعی از اشعار پهلوی، منظومه‌های عاشقانه بوده که امروز در دست نیستند» (تفضّلی، ۱۳۷۸: ۳۱۰). «در منظومه‌هایی مانند هفت‌پیکر و خسرو و شیرین

و وامق و عذرا، بازتاب‌هایی از فرهنگ دوران ساسانی می‌یابیم اما از اینکه این آثار چگونه به زبان فارسی رسیده‌است، اطلاعی نداریم» (همان:۳۱۱). مکتوب نبودن بسیاری از این روایت‌ها و نقل سینه به سینهٔ آنها می‌تواند از دلایل نامشخص بودن چگونگی انتقال این روایت‌ها به زبان فارسی دری باشد. «ابوحاتم رازی (و.۳۲۲ ه.ق.) می‌آورد که از مضمون آنها (=سروده‌های قدیم) رامش‌افزایی (تطریب) و بیان شوق و شور(تشویق) است. ... از سویی دیگر حمزهٔ اصفهانی در مورد تنوع و فراوانی اشعار پهلوی در کتاب الامثال‌المصادره عن بیوت‌الشعر می‌نویسد که: روایات و اخبار (تاریخی) پراکندهٔ ایرانیان و افسانه‌های پراکندهٔ آنان در مورد عشاق برای شاهان به شعر درآمده.... بیشتر آنها پس از برافتادن حکومتشان، از میان رفته‌است، ...این آثار به خط فارسی آنان (=پهلوی) نوشته شده‌است» (همان: ۳۱۳– ۳۱۴) اما دربارهٔ دلایل از میان رفتن آنها، سوای برافتادن حکومت‌ها و کتابخانه‌سوزی‌ها، دلایلی می‌توان شمرد، از جمله؛ اهمیت سنّت شفاهی در ایران پیش از اسلام، تحول زبان، تغییر وزن هجایی به عروضی و از رونق افتادن موسیقی و ممنوعیت آن در دوران اسلامی (در ایران پیش از اسلام شعر با آواز و ساز همراه بوده‌است).

نکتهٔ دیگر اینکه «آثار دینی پهلوی نیز دست‌خوش آسیب فراوان شده‌است. بیشتر این آثار در قرن سوم و چهارم هجری تألیف نهایی یافت» (همان: ۱۱۴). با قبول این تأخیر در مکتوب‌شدن آثار دینی، با توجه به حساسیّت این آثار و پیروان معمولاً متعصّب آنها، بعید نیست که آثار ادبی و افسانه‌ها، آن هم از نوع عاشقانه و شعر، که هیچ قرابت و سنخیّتی با اسلام و تعصّبات اولیهٔ مسلمانان نداشته، فرصت مکتوب‌شدن نیافته‌باشد. توجه شود که همراه بودن این اشعار با موسیقی و مجالس اشراف و خواص و مربوط بودن آن‌ها به دربارهای قبل از اسلام، با توجه به تحریم موسیقی و نفی ملی‌گرایی و دشمنی و تعصّبی که از طرف اعراب، در برخورد با ایرانیان وجود داشت، مجالی برای مکتوب ساختن و پرداختن به این اشعار نمی‌داده‌است.

مدارکی وجود دارد که در قرن ششم و هم‌زمان با نظامی، هنوز کسانی بوده‌اند که زبان پهلوی را بفهمند و صحبت کنند و داستان‌ها را به زبان پهلوی نقل کنند. تقریباً تمامی کسانی که در باب ویس و رامین قلم فرسوده‌اند، معتقدند «نسخهٔ اصلی ویس و رامین به زبان پهلوی بوده و سپس به شعر فارسی درآمده‌است» (محجوب، ۱۳۳۷: ۱۳) و «تا دورانی که فخرالدین به سرودن آن تصمیم گرفت، به زبان پهلوی بوده‌است» (همان: ۱۸). در متن ویس و رامین نیز به این مطلب اشاره شده‌است:

ولیکن پهلوی باشد زبانش ندانند هرکه برخواند بیانش
فراوان وصف هرچیزی شمارد چو برخوانی بسی معنی ندارد
ز من درخواست او کاین داستان را بیارا همچو نیسان بوستان را
بدان طاقت که من دارم بگویم‌و زان الفاظ بی‌معنی بشویم
کجا آن لفظها منسوخ‌گشته‌است ز دولت روزگارش درگذشته‌است
(اسعدگرگانی، ۱۳۴۹: ۲۸)

این ابیات مشخص می‌کند الفاظ منسوخ پهلوی را فخرالدین از داستان زدوده‌است؛ بنابراین فخرالدین باید زبان پهلوی می‌دانسته وگرنه توانایی این کار را نداشت و تقاضای ممدوح عمیدابوالفتح‌مظفر بن حسین‌نیشابوری برای تنقیح و سرودن منظومه، دلیلی نمی‌توانست داشته‌باشد.– مقایسه شود با این ابیات خسرو و شیرین: «عروسی در وقایع شهربند است» (ر.ک.نظامی،۱۳۸۶: ۳۲) و «جز آرایش برو نقشی نبستم»– (ر.ک. همان: ۳۱) پس پذیرفتنی‌است که «چنان‌که از آغاز داستان برمی‌آید، فخرالدین خط و زبان پهلوی هم می‌خوانده و می‌دانسته و داستان ویس و رامین را از یک اصل پهلوی ترجمه نموده و در اشتقاق بعضی کلمات دم از پهلوی‌دانی خود زده‌است» (فروزانفر،۱۳۸۷: ۳۷۲) «بعضی از ایرانیان به احتمال قوی تا قرن پنجم، زبان و خط پهلوی می‌دانسته و می‌خواندند. کتیبهٔ گنبدقابوس مقتول در سنه ۴۰۳ را به خط پهلوی نوشته‌اند.»(همان: ۳۷۲) کیکاوس‌بن‌اسکندر (۴۱۲– ۴۹۲) در باب بیستم قابوسنامه می‌گوید: «در کتابی از آن پارسیان به خط پهلوی خواندم که زردشت را پرسیدند،...» (عنصرالمعالی،۱۳۸۰: ۱۰۱)این مطلب می‌رساند در قرن پنجم کسانی بودند که زبان و خط پهلوی را بلد بودند.

در مقدمهٔ لغت‌فرس اسدی، سبب نگارش کتاب، اینگونه آمده‌است: «غرض ما اندرین لغات پارسی است که دیدم شاعران را که فاضل بودند و لیکن لغات پارسی کم می‌دانستند» (اسدی‌توسی، ۱۳۱۹: ۱). بنابراین، کسانی در ناحیهٔ آذربایجان بودند که زبان پهلوی بلد بودند، اما با زبان فارسی دری آشنایی کامل نداشتند و لغت‌فرس «دقیقاً به قصد شرح و توضیح این واژه‌ها برای خوانندگان متعلّق به نواحی غربی ایران نوشته شد» (فرای، ۱۳۶۳: ۵۲۰)؛ چرا که در لغت‌فرس، بیشتر، لغات پهلوی به فارسی دری ترجمه شده‌اند. همچنین در سفرنامهٔ ناصرخسرو، اشاره‌ای به دیدار با قطران و شرح دیوان منیجک و دقیقی برای اوست که نشان می‌دهد زبان مردمان آن‌جا زبانی غیر از فارسی دری بوده‌است. (ناصرخسرو، ۱۳۳۵: ۶) پس اگر در قرن پنجم، ساکنان غرب ایران، زبان فارسی دری را کامل نمی‌دانستند و احتمالاً به یکی از زبان‌های فارسی میانه صحبت می‌کردند، بعید نیست که در قرن ششم نیز، داستان‌ها و روایت‌هایی از آن زبان در آن نواحی مانده‌باشد. وجود اشعار محلی در این مناطق (عراق عجم) نمونه‌هایی نیز دارد. مثل اشعار بندار رازی و دوبیتی‌های باباطاهر که کاملاً به لهجهٔ محلی خود شعر می‌سرودند و «کاملاً امکان دارد که فهلویّات وسیله‌ای بود که با آن سنت شعر شکوهمند پارتی (پهلوی به مفهوم راستین و اصل کلمه) قرون متمادی ادامه یافت» (فرای، ۱۳۶۳: ۵۲۴).

قراینی وجود دارد که در منطقهٔ اران و غرب و مرکز ایران، زبان پهلوی و نوعی شعر متناسب با آن زبان، تا قرن هشتم رونق داشته و نمونه‌هایش در کتاب‌های شعر و نثر فارسی باقی مانده‌است. در قرن هفتم، «زرتشت بهرام پژدو، کتاب ارداویراف‌نامه را از پهلوی به شعر پارسی ترجمه کرد» (صفا، ۱۳۶۹، ۱: ۱۳۳) در راحةالصدور، که در قرن ششم در دربار سلجوقیان آذربایجان نوشته‌شده، آمده‌است: «علاءالدوله (فخرالدین‌علاءالدوله عربشاه) این بیت به سلیمان (سلیمان‌بن‌قلج‌ارسلان) نوشت: فهلویّه: بواذ اروند کوه اج یا بنشی/ اروندا، روندی و اذ آیذ وشی» (راوندی، ۱۳۸۵: ۴۵) و امیرسیدفخرالدین خسروشاه پس از به بند افتادن «از قلعهٔ سرجهان، بفرستاد این وصف‌الحال به زبان فهلوی: فهلویّه: خویش و بیانه و ازاد و بنده/ و اتکشان و اتها کیایی تبنده/ ...چهار بیت» (همان: ۴۶)؛ همچنین تصریح شمس‌قیس در المعجم، که در اوایل قرن هفتم نوشته‌شده‌است، ثابت می‌کند که مردم آن نواحی، هنوز با زبان پهلوی و اشعار پهلوی، آشنایی کامل داشته و با آن می‌زیستند و اینکه شمس‌قیس می‌گوید: «کافهٔ اهل عراق را از عالم و عامی و شریف و وضیع به انشا و انشاد ادبیات فهلوی مشعوف یافتم و به اصغاء و استماع ملحونات آن مولع دیدم، بل که هیچ لحن لطیف و تألیف شریف از طرق اقوال عربی و اغزال دری و ترانه‌های معجز و داستان‌های مهیّج، اعطاف ایشان را درنمی‌جنباند و دل و طبع ایشان را چنان در اهتزاز درنمی‌آورد که: لحن اورامن و بیت فهلوی / زخمهٔ رود و سماع خسروی» (قیس‌رازی، ۱۳۸۸: ۱۹۴)، این مطلب را از روی مشاهدات خود می‌نویسد و از آنجا که شعر قبل از اسلام در ایران، همواره با موسیقی همراه بوده‌است، این گفتهٔ شمس‌قیس می‌تواند دلیل محکمی باشد که هنوز آیین‌ها و زبان و شعر پهلوی در ایران رواج داشته‌است، کما اینکه در قرن هفتم در مواعظ سعدی شاهد مثلّثاتی هستیم که به لهجهٔ شیرازی و بر وزن هزج مسدّس محذوف —وزن خسرو و شیرین– بوده و در دیوان حافظ — قرن هشتم — نیز غزلی ملمع به لهجهٔ شیرازی و وزن هزج مسدس محذوف موجود است.

با اعتماد به این منابع و پذیرفتن ماندگاری زبان پهلوی بعد از اسلام تا قرن هفت و هشت، پهلوی‌دانی و آشنایی نظامی با زبان و ادبیات و داستان‌هایی که در ادب عامه به صورت شفاهی به زبان پهلوی مانده‌بود، بعید نیست، مخصوصاً اینکه «عراقی‌الاصل بودن وی مسلم است» (وحیددستگردی، ۱۳۸۵: ۱۱). توجه شود «داستان خسرو و شیرین به پیروی از افکار و عقاید مردم زمان که دنبال موضوعات هوس‌انگیز و افسانه مانند هستند، سروده شده‌است» (شهابی، ۱۳۴۳: ۱۴۸) و این مطلب در خسرو و شیرین تصریح شده‌است:

و لیکن در جهان امروز کس نیست که وی را در هوسنامه هوس نیست

(نظامی، ۱۳۸۶: ۳۲)

نظامی در آغاز بعضی از آثارش، به خواندن متون به زبان‌های مختلف از جمله زبان پهلوی اشاره دارد. در آغاز شرفنامه و سبب نظم کتاب می‌گوید:

سخن‌ها که چون گنج آگنده بود به هر نسختی در پراکنده بود
ز هر نسخه برداشتم مایه‌ها برو بستم از نظم پیرایه‌ها
زیادت ز تاریخ‌های نوی یهودی و نصرانی و پهلوی
گزیدم ز هر نامه‌ای نغز اوی ز هر پوست پرداختم مغز اوی
زبان در زبان هرکه آگه بود زبانش ز بیغاره کوته بود
ز هریک زبان گنج پرداختم وز آن جمله سرجمله‌ای ساختم
(نظامی،۱۳۸۰: ۴۶)

طبیعتاً اگر نظامی زبان پهلوی نمی‌دانست، چنین ادعایی نداشت و گزینش کردن و پرداخت‌کردن متن، برایش غیرممکن بود و اشارهٔ او به «زبان در زبان هرکه آگه بود...» دلیل بر زبان‌دانی اوست. در آغاز هفت‌پیکر نیز، چنین ابیاتی را مشاهده می‌کنیم:

بازجستم ز نامه‌های نهان که پراکنده بود گرد جهان
زان سخن‌ها که تازی است و دری در سواد بخاری و طبری
.../ هر ورق کاوفتاد در دستم همه را در خریطه دربستم
چون از آن جمله در سواد قلم گشت سرجمله‌ام گزیده به هم
گفتمش گفتنی که بپسندند نه که خود زیرکان برو خندند
(نظامی،۱۳۸۷: ۱۷)

این ابیات نیز، آشنایی نظامی را با زبان‌های دیگری آشکار می‌کند، مخصوصاً بخاری و طبری که بسیار به زبان پهلوی نزدیک هستند. بنابراین نظامی «بی‌اطلاع از زبان‌های پهلوی و ارمنی و یونانی نبوده‌است» (شهابی،۱۳۴۳: ۴۰). «گاهی دربارهٔ ریشهٔ پاره‌ای از کلمات تحقیقاتی می‌کند که مؤید آشنایی وی با زبان‌های یادشده می‌باشد. در شرفنامه، وجه تسمیهٔ هرات را در زبان پهلوی، بدین‌گونه بیان می‌کند:

به هرای گنجش چو پدرام کردبه پهلو زبانش هری نام کرد
(همان: ۴۱)

داستان خسرو و شیرین در میان مردم شهرتی داشته‌است و مردم به آن گرایش داشته‌اند. علاوه بر کتب تاریخی، در دیوان‌های شعر نیز نشانه‌هایی از رواج و شهرت آن وجود دارد. در دیوان فرخی سیستانی در چندین مورد به داستان خسرو و شیرین اشاره شده‌است و چون در زمان فرخی هنوز خسرو و شیرین سروده نشده بود و در روایت مذکور در شاهنامه نیز نامی از فرهاد نیست، بنابراین می‌توان به آگاهی شاعر از آن و شهرت و محبوبیّت داستان قبل از نظامی پی برد؛ چرا که فرخی در مدح ممدوحانی چون سلطان محمود، خواجه بوبکر حصیری، خواجه عبدالرّزّاق بن احمد بن حسن و امیر ابویعقوب یوسغ بن ناصرالدّین سپهسالار، با تلمیح به داستان خسرو و شیرین، ممدوحان را همچون فرهاد دانسته و یا بر آنان برتری داده‌است. (ر.ک. فرخی سیستانی، ۱۳۳۵: ۳۴ و ۴۳-۴۴ و ۴۶ و ۱۳۵ و ۲۹۵)

دلیل دیگر بر شهرت داستان خسرو و شیرین، قول راحةالصدور است که «مؤلف آن (تولّد۵۵۰هجری) معاصر نظامی بوده‌است و کتاب خود را در اواخر زندگانی نظامی تألیف کرده‌است و اشعار خسرو و شیرین، در موارد بسیاری آورده شده‌است، ولی مؤلف نه در اول کتاب، که چند تن از شعرا را نام برده‌است، اسمی از نظامی برده و نه هنگام ذکرکردن اشعار» (شهابی،۱۳۴۳: ۱۸۰). «در پاره‌ای از موارد اشعار نظامی را با تحریفات و تعبیرات خنک و ناموزونی که متناسب با موارد ایراد شعر بوده، ذکرکرده‌است و البته این نوع تغییر و تحریف در نوشته و شعر دیگران، مخالف امانت و تقوای یک نویسنده و مورخ است، مگر تصریح به اصل شعر و تعبیری که خود در آن داده‌است، بکند» (همان: ۱۸۱). البته نمی‌توانیم قطعاً بگوییم مؤلف راحةالصدور، حتماً از روایت و شعر نظامی استفاده کرده‌است؛ چرا که این داستان در میان مردم شهرت داشته، و روایت و یا شاید روایت‌هایی دیگر که مشهور بوده‌اند، هم‌زمان با

نظامی وجود داشته و چون روایتی عامیانه است تحریفات و تسامحاتی در وزن دارد. نظامی نیز در آغاز داستان می‌گوید: «جز آرایش بر آن نقشی نبستم.» (نظامی،۱۳۸۶: ۳۱) اما دلیلی دیگر بر این کار مؤلف راحةالصدور، شاید شهرت اشعار نظامی باشد که هنگام ذکر اشعار، نیازی به ذکر نام شاعرش نمی‌دیده و تحریفات نیز، صحوی بوده‌باشد که نویسنده تحت تأثیر شهرت ابیات در ذهن عامه و یا اشتباه در حفظ و یادآوری ابیات مرتکب شده‌است، اما به هرحال شهرت داشتن داستان خسرو و شیرین نزد مردم منطقه، قابل انکار نیست.

۳- ۲ سابقهٔ سابقهٔ وزن و قالب منظومهٔ خسرو و شیرین

وزن و قالب منظومهٔ خسرو و شیرین در ادبیات قبل از اسلام دارای پیشینه است. «در ایران ساسانی ظاهراً سه قسم شعر وجود داشته‌است، اول سرود، دوم داستان، سوم ترانه. داستان‌ها عبارت از حماسه‌ها و ذکر مناقب و فضایل پهلوانان و رؤسا و سلاطین یا مناظره‌ها یا افسانه‌ها بوده‌است» (بهار، ۱۳۵۵: ۷۰) که بعدها با از بین رفتن این انواع ادبی، «مثنویات جانشین داستان شد ...و نام شعر داستانی را چامه نهادند. چامه باید شامل ذکر پهلوانان یا سرآمدان و شرح‌حال بزرگان باشد که به طریق روایت و افسانه خوانده‌شود» (همان: ۷۲). این مطلب، سیر تحول در قالب و نوع ادبی را از ساسانیان تا بعد از اسلام نشان‌می‌دهد که داستان ساسانی در قالب مثنوی، بعد از اسلام ادامه می‌یابد. این سخن با گزارش تاریخ کمبریج هم‌خوانی دارد: «گذشته از خوتای‌نامک بی‌گمان گزارش‌ها و روایات پراکنده‌ای نیز وجود داشته که تألیفی صرفاً به نثر یا شعر بودند. حمزهٔ اصفهانی (درگذشته به سال۳۶۰ه/۹۷۰م.) در فرازی جالب که به وسیلهٔ شکید ترجمه شد، می‌گوید: اما ایرانیان روایات و گزارش‌های تاریخی متفرق و پراکندهٔ آنها پیرامون عشاق و دلدادگان، برای پادشاهان به شعر برگردانده‌شد، در کتاب‌ها ثبت گردید. ... اینها اشعاری هستند که همگی در وزن واحدی که شبیه بحر هزج است، سروده شده‌اند» (فرای، ۱۳۶۳: ۵۳۵). این گزارش، وجود داستان‌های ایرانی را در قالب مثنوی یا قالبی شبیه به آن و در وزنی که تناسب بسیار با بحر هزج مسدس داشته اثبات می‌کند. بررسی‌های ژیلبرلازار از وزن شعر فارسی قبل از اسلام نشان‌می‌دهد که ارتباط دقیق و قابل تکیه‌ای بین وزن شعر دورهٔ پهلوی با شعر عروضی بعد از اسلام وجود دارد و بحرهایی مثل متقارب و هزج و... برگرفته و یا صورت تکمیل‌شدهٔ گونه‌ای از وزن متون قبل از اسلام است. لازار «کوشیده‌است نشان‌دهد پیشینهٔ وزن عروضی شعر فارسی، در شعر پیش از اسلام زبان‌های ایرانی (یا به گفتهٔ خود وی ایرانی–آریایی) نهفته است» (لازار، ۱۳۹۵: ۳ مقدمه). در مقالهٔ «باز هم فن شعر پهلوی» لازار به بررسی یک قطعه شعر پهلوی می‌پردازد. ...در این مقاله به شباهت‌های وزن شعر مورد بررسی با گونه‌ای از هزج دست می‌یابد که چند تن از پیشگامان شعر فارسی، به آن وزن، شعر سروده‌اند» (همان: ۷). این ارتباط بین وزن شعر قبل و بعد از اسلامِ زبان فارسی را احمدعلی رجایی به گونه‌ای دیگر نشان‌می‌دهد و در قطعه‌های آهنگین ترجمه‌ای از قرآن که به بررسی آن می‌پردازد، می‌گوید: «سه‌ربع از مجموع پاره‌هایی که وزن عروضی دارند یعنی در حدود ۳۵۰ پاره از آن، در بحر هزج مسدس در شجره اخرم و غالباً مقبوض محذوف می‌باشد» (رجایی، ۱۳۵۳: چهل‌وچهار). خالقی‌مطلق نیز در مقالهٔ «پیرامون وزن شاهنامه» به این نتیجه می‌رسد که «بحر متقارب مانند بحرهای هزج و خفیف، سریع، رمل از بحرهایی است که از همان دورهٔ نخستین شعر عروضی فارسی رواج کامل داشته‌است» (خالقی‌مطلق،۱۳۶۹: ۴۹). این اشارات همگی گویای آنند که وزن‌های خاصی در قالب مثنوی، از قبل از اسلام به شعر بعد از اسلام رسیده‌است؛ البته توجه شود که مثنوی از قالب‌هایی است که مخصوص زبان فارسی است.

وجود الحان و آهنگ‌های فراوان و آمیختگی آنها با شعر دورهٔ ساسانی، باعث ماندگاری گونه‌هایی از اشعار با وزن مخصوص تا دوران اسلامی بوده‌است؛ چرا که پذیرفتنی نیست با وجود پشتوانهٔ مردمی، موسیقی و وزن شعر به یکباره فراموش شود. اشارات فراوانی که به آهنگ‌ها و الحان موسیقی در شعر شاعرانی چون منوچهری شده‌است حکایت از تداوم این سنت دارد. همچنین اختصاص باب سی و ششم از قابوسنامه به «در آیین و رسم خنیاگری» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۱۹۳ – ۱۹۷) نشان از این پیوستاری دارد. مظاهر دیگری که از فرهنگ ایرانی به دوران بعد از اسلام منتقل شده‌اند، گواه این ماجرا است. احتمالاً مباحثی که پیرامون

حرمت موسیقی در اسلام مطرح بوده، باعث جدایی شعر و موسیقی از یکدیگر شده‌است و این یکی از دلایلی است که پیوند فرم، محتوا و وزن شعر با شعر قبل از اسلام مبهم است. با این وجود سنّت شعری و روایت‌گری همچنان ادامه داشته‌است و در قرون اولیهٔ اسلامی با توجه به بستر ذهنی و زبانی که میان قشر عامهٔ ایرانی وجود داشت، گونه‌های مختلف مجال ظهور می‌یافت. «یک نوع قالب شعری نیز در اواخر دورهٔ سلجوقی به وجود آمد. این قالب شعری، حماسهٔ قهرمانی نبود؛ چون موضوع نامناسب و زبان کهنهٔ آن باعث عدم تداوم آن در این دوره گردید. این قالب حماسهٔ رمانتیک بود. این قالب شعری پس از عنصری (و پس از نویسندگان و سرایندگان بی‌شمار مثنوی) توسّط نظامی به حد کمال خود رسید... قصّهٔ رمانتیک که از انواع قالب‌های رمانتیک مقدّم بود، قبلاً در ادبیّات فارسی میانه وجود داشت. از این رو جای تعجّب نبود که این قالب ویژهٔ ایرانی بار دیگر به صورت طبیعی در فرهنگ اسلامی–ایرانی متجلّی گردد» (ریپکا، ۱۳۶۴: ۳۷) خسرو و شیرین نیز با توجّه به موضوع عاشقانه و روایتی که از دربار ساسانی دارد از نظر موضوع با تعصّبات فرون اولیهٔ اسلامی تناسب نداشت و همچنین با توجه به مبدأ داستان که به زبان پهلوی بوده و روایت شفاهی آن نزد مردمی که به زبان پهلوی و یا زبان دری آمیخته به پهلوی، سخن می‌گفتند و روایت آن را با لهجات خود می‌آمیختند، از نظر زبانی کهنه و نامتناسب با دورهٔ اسلامی بود، اما چون نظامی «گویا به زبان زادگاه خود، گنجه، صحبت می‌کرده‌است» (همان: ۷۵) روایت را چنانکه خود اشاره می‌کند از تاریخ کهن‌سالان بومش گرفته و سروده است. (ر.ک.نظامی،۱۳۸۶: ۳۱)

اشعار محلی و فولکلور در لهجات محلّی وجود داشته‌است و «شاید غالب آنها هم از سروده‌های محلّی رایج در دورهٔ ساسانیان بوده‌است. این اشعار در ولایات ساحلی بحر خزر و آذربایجان و قسمت غربی ایران بسیار معمول بوده است... اهمیّت این اشعار در آن است که... ثابت می‌کند اوزان فارسی چگونه در دنبال تحوّل و تکامل شعر پهلوی به صورتی که قابل تطبیق بر شعر عروضی عرب است نزدیک می‌شد» (صفا، ۱۳۶۹، ج۱: ۱۵۰). همچنین «ایرانیان قرن ششم مانند قرون قبل و بعد هنوز داستان‌های کهن را به صورت نقل روایت می‌کردند (همان، ج۲: ۱۹۴) و این سنّت در آذربایجان به گواه ترجمهٔ مرزبان‌نامه از زبان طبری به پارسی دری توسّط سعدالدّین وراوینی که در حمایت ربیب‌الدّین وزیر ازبک بن محمد ایلدگز در آذربایجان بود، پُر رنگ بوده‌است.

دربارهٔ چگونگی تحول وزن و ارتباط اوزان شعر قبل و بعد از اسلام، گفته‌شده‌است: «ابتکار ایرانیان در قسمت وزن شعر عبارت از آن است که موازین هجایی ایرانی را با عروض کمّی عربی تطبیق‌کرده‌اند و از این انطباق ...شعر فصیح فارسی جدید به وجود آمده‌است» (ناتل‌خانلری، ۱۳۶۷: ۴۸). اما انطباق شعر هجایی– تکیه‌ای بر عروض و قالب‌زنی شعر فارسی جدید در قالب‌های عروضی، چندان منطقی نیست، بلکه باید بپذیریم اگر هم نوآوری‌ای درکار است «بحور و اوزان فارسی، ابداعی ابتکاری است که ساختار صوتی زبان بر آن تحمیل می‌کند. این ابداع بی‌پایه و معلّق نیست بلکه وسیعاً از نمونه‌های موزون ایرانی سنتی (قبل از اسلام) الهام گرفته‌است. بنابراین برای یافتن خاستگاه انواع مختلف شعر فارسی نوین (بعد از اسلام) زمینه‌هایی در شعر پیش از اسلام وجود دارد» (فرای،۱۳۶۳: ۵۲۵). اینکه وزنی برای اهل زبانی، موزونی و هماهنگی داشته‌باشد، باید طبیعتاً از ویژگی‌های صوتی و آوایی و زمینه‌های فرهنگی و تاریخی و روانشناسی همان زبان برخاسته باشد. تحولاتی که در زبان سده‌های نخستین اسلامی رخ داده‌است، نتیجهٔ تحول و شکل‌پذیری طبیعی زبان در تبدیل‌شدن از زبان‌های فارسی میانه به زبان فارسی دری و نو است که در تاریخ زبان فارسی به دورهٔ تکوین مشهور است. وقتی زبان نزد اهل زبان به صورت طبیعی دوره‌ای از تحول را پشت‌سر می‌گذارد، طبیعی است که موسیقی، وزن و قالب‌های شعری مربوط به زبان به صورت طبیعی متحول شده و تکامل می‌یابد.

از جمله بحرهای عروضی که به نظرمی‌رسد– با توجه به سابقهٔ اوزان مشابهی که در ادبیات دورهٔ میانه و قبل از آن وجود دارد– صورت متحول و تکامل‌یافتهٔ گونه‌ای از اوزان شعر دورهٔ میانه باشد، بحر هزج است، چرا که علاوه بر مواردی که ذکرشد، اشعار عاشقانه‌ای از دورهٔ نخستین شعر فارسی باقی‌مانده، که به این وزن هستند.

این وزن یکی از اوزان شعری ساسانیان است که در عهد اسلامی، اصلاحاتی در آن شده و به قالب عروض درآمده‌است و آن اشعار، به وزن دوازده هجایی بوده‌است. این وزن یعنی اشعار دوازده هجایی یکی از اوزانی بوده‌است که به «چامه» اختصاص داشته و

داستان‌های پهلوانی یا عشق‌بازی یا مناظرات و گفتگوهای عاشقانه و مفاخرات را بدان وزن می‌گفته‌اند و مراجعه به شاهنامهٔ مسعودی که قدیم‌ترین منظومهٔ داستانی فارسی بوده‌است، یا مراجعه به کتاب ویس و رامین که فخرالدّین اسعد گرگانی از پهلوی به فارسی دری ترجمه‌کرده و یا منظومهٔ خسرو و شیرین و دوبیتی‌های باباطاهر و فهلویّات و همین ترانه‌های مربوط به روستاییان با عمومیّت غریب و عجیبی که در ایران داشته و دارد، ظنّ مزبور را به یقین نزدیک می‌سازد و معلوم می‌دارد که «چامه» تنها در این وزن گفته می‌شده و یا این وزن تنها مخصوص چامه بوده‌است. (بهار، ۱۳۵۵: ۱۲۷– ۱۲۸)

این نظر که وزن هزج مخصوص داستان‌های عاشقانه است، وقتی قوت می‌گیرد که می‌بینیم به گفتهٔ تاریخ کمبریج به نقل از حمزه اصفهانی، در دورهٔ ساسانیان روایت‌هایی که پیرامون عشاق و دلدادگان بوده «همگی در وزن واحدی که شبیه هزج است، سروده شده‌اند.» (فرای، ۱۳۶۳: ۵۳۵) بنابراین می‌توان ادعا کرد که نظامی، وزن خسرو و شیرین را از روی روایت اصلی انتخاب کرده‌است. به عبارت دیگر، روایتی از خسرو و شیرین که از زمان ساسانی در زبان‌ها و بین مردم مشهور بود، بر وزن هزج یا وزنی شبیه به آن بوده‌است و نظامی چنان‌که می‌گوید، «جز آرایش بر آن نقشی نبسته‌است». (ر.ک. نظامی،۱۳۸۶: ۳۱)

علاوه بر موارد ذکرشده و همراه بودن آهنگ و موسیقی با شعر قبل از اسلام و به تبع آن در میان مردم عامه بعد از اسلام، شاهد گونه‌ای دیگر از ادبیات عامه به اسم فهلویّات هستیم که کاملاً بر وزن هزج مسدس محذوف هستند و این بدان معناست که وزن هزج در میان مردم، وزنی مقبول است و پذیرفتنی است که خسرو و شیرین نیز همچون داستان‌های عامیانهٔ پهلوی و ساسانی به این آهنگ و وزن بوده‌باشد.

۴– نتیجه‌گیری

۱ – دربارهٔ مأخذ نظامی در نظم خسرو و شیرین گروهی آن را تقلیدی از داستان خسرو و شیرین فردوسی در شاهنامه دانسته‌اند. این مطلب با توجه به تفاوت آشکار دو روایت از هم‌دیگر و سابقهٔ خسرو و شیرین در متون قبل از نظامی و شاهنامه مورد تردید است. البته صرف آگاهی نظامی از روایت شاهنامه، که خود نظامی این موضوع را به صراحت بیان داشته‌است، نمی‌تواند دلیل بر اخذ منظومه از شاهنامه باشد.

۲ – گروهی سعی داشته‌اند، منظومهٔ خسرو و شیرین را تقلیدی از ویس و رامین فخرالدین‌اسعدگرگانی معرفی نمایند. چون سابقهٔ هر دو داستان، به ادبیات شفاهی ایران قبل از اسلام می‌رسد و هر دوی آن‌ها توسط مردم روایت شده و رواج یافته‌است، این شباهت را باید مربوط به سازندگان اصلی آنها دانست نه تقلید یکی از دیگری. از طرفی دیگر اشاراتی که در ویس و رامین به خسرو و شیرین شده‌است، ثابت می‌کند که خسرو و شیرین سال‌ها قبل از نظامی، وجود داشته‌است و نظامی نمی‌تواند سازندهٔ آن، به تقلید از ویس و رامین باشد.

۳– روایت‌های تاریخی در چگونگی اتفاقات و حوادث داستان با هم اختلاف دارند. چون هیچ‌کدام از تاریخ‌ها، ملکهٔ ارمن بودن شیرین را تأیید نمی‌کنند و همچنین روایات مربوط به فرهاد بسیار مبهم و غیر قابل استناد است و بعضی از تاریخ‌ها از فرهاد سخنی نیاورده‌اند، نمی‌توان پذیرفت که نظامی در سرودن منظومهٔ خسرو و شیرین از آن‌ها استفاده کرده‌است. البته این مطلب به این معنی نیست که نظامی از وجود این منابع بی‌اطلاع بوده و آن‌ها را مطالعه نکرده باشد.

۴ – علی‌رغم اختلاف روایت‌های تاریخی در جزئیات، اشتراک آن‌ها در اصل این رابطهٔ عشقی، دیرینگی روایت آن را اثبات می‌کند، یعنی نظامی به‌وجود آورندهٔ آن نیست. با توجه به این‌که زمان انتشار این داستان در تاریخ‌ها، دورهٔ ساسانی و در ذکر حوادث پادشاهی خسرو پرویز آمده‌است، همچنین با توجه به دیرینگی شعر و داستان‌سرایی در ایران و سرودن داستان‌های عاشقانه بر وزن و آهنگی مشابه هزج در ایران دوران ساسانی و زنده‌بودن فرهنگ و زبان پهلوی تا قریب هشت قرن بعد از اسلام، مخصوصاً در غرب کشور، و نیز هماهنگی در وزن و آهنگ بحر هزج با فهلویّات، گونه‌ای از شعر اصیل ایرانی که محبوب مردم و ادب عامیانه است، نظامی ضمن آشنایی با زبان پهلوی، منظومه را آنگونه که در ادب عامه و در بردع رایج بوده، پیش چشم داشته و آن را پیراسته‌است تا به

آن‌گونه که موجود است به دست ما رسیده‌است. این موضوع، با کُرد بودن مادر نظامی و عراقی عجمی‌الاصل بودن خود او تقویت می‌شود. بر این اساس نظامی هر آن‌چه را که به دست او رسیده و در فرهنگ عامه آن را حقیقت دانسته‌اند، به نظم درآورده‌است و اگر مطلبی خلاف حقیقت تاریخی در منظومه مشاهده می‌شود، بر عهدهٔ سازندگان و راویان داستان است، نه بر عهدهٔ نظامی.

منابع

آرزومندلیالکل، مصطفی و سیّده‌مریم، ابوالقاسمی، (۱۳۹۰)، «بررسی شخصیّت فرهاد از واقعیت تا افسانه»، ***تاریخ ادبیات***، شمارهٔ ۶۶/۳، صص ۵-۲۲.

اته، هرمان، (۱۳۵۱)، ***تاریخ ادبیات ایران***، ترجمهٔ صادق رضا زاده‌شفق، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

اسدی‌توسی، ابومنصورعلی بن احمد، (۱۳۱۹)، ***لغت فرس***، به تصحیح و اهتمام عباس اقبال، تهران: چاپخانه مجلس.

اسعدگرگانی، فخرالدین، (۱۳۳۷)، ***ویس و رامین***، به اهتمام محمّدجعفرمحجوب، تهران: بنگاه نشر اندیشه.

اسعدگرگانی، فخرالدین، (۱۳۴۹)، ***ویس و رامین***، تصحیح ماگاتی‌تودوا و الکساندر گواخاریا، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

برهانی، مهدی، (۱۳۷۵)، «خسرووشیرین فردوسی و حکیم نظامی»، ***ناموارهٔ دکتر محمود افشار***، به کوشش کریم اصفهانیان، ج ۹، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

بلعمی، ابوعلی‌محمّدبن‌محمّد، (۱۳۵۳)، ***تاریخ بلعمی، (تکمله و ترجمهٔ تاریخ طبری)***، به تصحیح ملک‌الشعرای بهار و به کوشش محمد پروین گنابادی، تهران: زوّار.

بهار، محمدتقی (ملک‌الشعرا)، (۱۳۵۵)، ***بهار و ادب فارسی***، به کوشش محمد گلبن، با مقدمه غلامحسین یوسفی، ج ۱، تهران: چاپخانه کتیبه با همکاری مؤسسه انتشارات فرانکلین.

تفضّلی، احمد، (۱۳۷۸)، ***تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام***، به کوشش ژاله آموزگار، تهران: انتشارات سخن.

ثروت، منصور، (۱۳۹۰)، «منشأ آرمان گرایی نظامی»، ***نشریهٔ تاریخ ادبیات***، شمارهٔ ۶۸/۳، صص ۷۶ -۹۱.

خالقی‌مطلق، جلال، (۱۳۶۹)، «پیرامون وزن شاهنامه»، ***مجلهٔ ایرانشناسی***، سال دوم، شمارهٔ ۵، ص ۴۸ تا ۶۳

خزانه‌دارلو، محمّدعلی، (۱۳۷۵)، ***منظومه‌های فارسی***، تهران: روزنه.

راوندی، محمدبن‌علی‌بن‌سلیمان، (۱۳۸۵)، ***راحةالصدور و آیةالسرور در تاریخ آل‌سلجوق***، به سعی و تصحیح محمد اقبال، با مقدمهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر و مجتبی مینوی، تهران: اساطیر.

رجایی، احمدعلی، (۱۳۵۳)، ***پلی میان شعر هجایی و عروضی فارسی در قرون اول هجری، ترجمه‌ای آهنگین از دو جزء قرآن مجید***، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

ریپکا، یان، (۱۳۶۴)، ***ادبیات ایران در زمان سلجوقیان و مغولان***، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: نشر گستره.

دونالد، م.و. مک،(۱۳۷۱)، ***دیدگاه‌های اجتماعی و مذهبی نظامی‌گنجوی***، ترجمه و تلخیص روح‌انگیز گراچی، کتاب دهم فرهنگ، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

شهابی، علی‌اکبر، (۱۳۴۳)، ***نظامی شاعر داستان‌سرا***، تهران: ابن سینا.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹)، ***تاریخ ادبیات در ایران***، ج ۱ و۲، تهران: فردوس.

صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۸۷)، ***حماسه‌سرایی در ایران***، تهران: فردوس.

فرای، ر.ن، (۱۳۶۳)، ***تاریخ ایران از اسلام تا سلاجقه، از سلسله تحقیقات گروه تاریخ ایران دانشگاه کمبریج***، ترجمۀ حسن انوشه، ج ۴ تهران: مؤسسۀ انتشارات امیرکبیر.

فرخی سیستانی، ابوالحسن علی بن جولوغ، (۱۳۳۵)، ***دیوان حکیم فرخی سیستانی***، به کوشش سید محمد دبیرسیاقی، تهران: اقبال.

فروزانفر، بدیع‌الزمان، (۱۳۸۷)، ***سخن وسخنوران***، تهران: زوّار.

قبادیانی، ابومعین‌حمیدالدین ناصرخسرو، (۱۳۳۵)، ***سفرنامه***، به کوشش محمد دبیرسیاقی، با حواشی و تعلیقات و فهارس و اعلام و لغات، تهران: انتشارات کتابفروشی زوّار.

قیس‌رازی، شمس‌الدین‌محمد بن قیس، (۱۳۸۸)، ***المعجم فی معاییر اشعار العجم***، به تصحیح عبدالوهاب قزوینی و تصحیح مجدد مدرس رضوی و تصحیح مجدد سیروس شمیسا، تهران: نشر علم.

کریستین‌سن، آرتور، (۱۳۶۸)، ***ایران در زمان ساسانیان***، ترجمۀ غلامرضا رشید یاسمی، تهران: دنیای کتاب.

عنصرالمعالی، کیکاووس‌بن‌اسکندر،(۱۳۸۰)، ***قابوس‌نامه***، به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

لازار، ژیلبر، (۱۳۹۵)، ***بررسی وزن شعر فارسی***، ترجمۀ لیلا ضیامجیدی، تهران: هرمس.

محجوب، محمّدجعفر، (۱۳۳۷)، ***مقدمه‌ای دربارۀ ویس‌ورامین و سرایندۀ آن در ایران***، تهران: ابن‌سینا.

ناتل‌خانلری، پرویز، (۱۳۶۷)، ***وزن شعر فارسی***، تهران: انتشارات توس.

نظامی، الیاس‌بن‌یوسف، (۱۳۸۶)، ***خسرووشیرین***، با حواشی و تصحیح حسن وحیددستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.

نظامی، الیاس بن یوسف، (۱۳۸۰)، ***شرفنامه نظامی‌گنجوی***، تصحیح دکتر برات زنجانی، تهران: مؤسسۀ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

نظامی، الیاس بن یوسف، (۱۳۸۵) ، ***گنجینه گنجوی***، با حواشی و تصحیح حسن وحیددستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.

نظامی، الیاس بن یوسف، (۱۳۸۷)، ***هفت‌پیکر***، با حواشی و تصحیح حسن وحیددستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.

یوسفی، غلامحسین، (۱۳۷۴) ، ***چشمۀ روشن***، تهران: انتشارات علمی.

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 3, autumn 2024

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Examining Conceptual-Orientational Metaphor in Makhzan al-Asrar

1- Hamid Reza farzi[1]
2- Samaneh khorramdel

1- Department of Persian Language and Literature, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz-Iran.
2- PhD Student of Persian Language and Literature, Tabriz Branch, Islamic Azad university, Tabriz, Iran.

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/10/22
Accepted:
2024/11/05
pp:
16- 28

Keywords:
Conceptual metaphor;
Directional metaphor;
Nizami;
Makhzan al-Asrar;

ABSTRACT

From the perspective of cognitive linguists, metaphors in language serve an aesthetic function, helping us understand and recognize abstract concepts through them. Therefore, they are tools that lead to the discovery of the speaker's thinking system, and how to think is learned through them. Conceptual metaphors comprise three main categories, of which Orientational metaphors have the highest frequency. The reason for this is the general public's familiarity with the concept of place. Mystical texts and those that contain mental and abstract concepts often require more metaphors, as metaphors help these concepts take on an objective form. Nizami is one of the poets who expressed his thoughts on ruling, philosophy, mysticism, and religion in metaphors in the Masnavi of Makhzan al-Asrar. He has prominently used directional metaphors to express and understand these ideas. The reason for this is the audience's easy understanding of the concept of place and the meaning of directions. In this research, prominent directions in the reservoir of secrets have been extracted, and the concepts expressed by the poet using spatial directions have been examined and analyzed. The result of the research is based on the fact that Nizami has expressed many mystical concepts by directional metaphors: self-abandonment, disconnection, worldliness, indifference, value, worthlessness, benefiting from the grace of truth, spirituality, materiality, and having mastery over the self and the world are among the concepts that are expressed using spatial metaphors.

Citation: farzi, H., & khorramdel, S. (2025). Examining Conceptual-Orientational Metaphor in Makhzan al-Asrar. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(3), 16-28.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121798

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.2.1

[1] **Corresponding author: Author Name, Email: farzi@iaut.ac.ir, Tell: +9809144187912**

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

بررسی استعارهٔ مفهومی–جهتی در مخزن الاسرار نظامی

۱- حمیدرضا فرضی [۱]

۲- سمانه خرمدل مهربان

۱- گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز،دانشگاه آزاد اسلامی،تبریز–ایران

۲- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۸/۰۱

پذیرش:
۱۴۰۳/۰۸/۱۵

صص:
۲۸-۱۶

واژگان کلیدی:
استعارهٔ مفهومی، استعارهٔ جهتی، نظامی، مخزن الاسرار.

چکیده

از دیدگاه زبان‌شناسان شناختی، استعاره‌ها در زبان فقط کارکرد زیبایی‌شناسانه ندارند بلکه به کمک ما می‌آیند تا مفاهیم انتزاعی به وسیلهٔ آنها درک و شناخته شوند؛ از این رو به منزلهٔ ابزارهایی هستند که به کشف نظام فکری گویندگان منجر می‌شوند و چگونه اندیشیدن نیز به وسیلهٔ آنها آموخته می‌شود. استعاره های مفهومی به سه دستهٔ عمده تقسیم می‌شوند که در این میان استعاره‌های جهتی از بسامد بالایی برخوردارند؛ دلیل این امر آشنایی عموم مردم با مفهوم مکان است. متون عرفانی و در کل متونی که دربرگیرندهٔ مفاهیم ذهنی و انتزاعی هستند نیاز بیشتری به استعاره‌ها دارند؛ چون استعاره‌ها کمک می‌کنند تا مفاهیم صورت عینی به خود بگیرند. نظامی در زمرهٔ شاعرانی است که در مثنوی مخزن‌الأسرار، اندیشه‌های حکمی، فلسفی، عرفانی و دینی خود را در قالب استعاره‌ها بیان داشته‌است. او برای بیان و تفهیم این اندیشه‌ها از استعاره‌های جهتی به طور برجسته استفاده کرده‌است. دلیل این امر درک آسان مفهوم مکان و به درک معنی جهات از سوی مخاطب است. در این پژوهش ابتدا جهت‌های برجسته در مخزن‌الاسرار استخراج شده و مفاهیمی که شاعر آنها را با استفاده از جهت‌های مکانی بیان کرده بررسی و تحلیل شده‌است. دستاورد پژوهش مبنی بر این است که نظامی بسیاری از مفاهیم عرفانی متناسب را با استعاره‌های جهتی بیان کرده‌است: ترک خود، قطع تعلقات، دنیاگریزی، بی‌توجهی، ارزشمندی، بی‌ارزشی، بهره‌مند بودن از فیض حق، معنویت، مادیت و تسلط داشتن بر خود و جهان از جملهٔ مفاهیمی هستند که با استفاده از استعاره‌های مکانی بیان شده‌اند.

استناد: فرضی, حمیدرضا و خرمدل مهربان، سمانه. (۱۴۰۴). بررسی استعارهٔ مفهومی–جهتی در مخزن الاسرار نظامی. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۳)، ۱۶-۲۸.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121798

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.2.1

[۱] **نویسنده مسئول:** مصطفی آرزومند لیالکل ، **پست الکترونیکی:** farzi@iaut.ac.ir ، **تلفن:** ۰۹۱۴۴۱۸۷۹۱۲

۱– مقدمه

در بلاغت سنتی، کارکرد استعاره، محدود به زیبایی‌شناسی کلام است و اثری ادبی‌تر تلقی می‌شود که استعارات و تشبیهات بکر در آن کاربرد فراوانی داشته باشد؛ این در حالی است که امروزه، زبان‌شناسان شناختی، کارکرد وسیعی برای استعاره تعریف می‌کنند؛ آنان استعاره را از حوزهٔ ادب خارج کرده و به تمام زبان تعمیم می‌دهند. به باور آنان، زبان عادی و روزمرهٔ انسان مملو از استعاره‌هاست و ما بدون استفاده از استعاره، ناتوان از برقراری ارتباطی مؤثر هستیم. استعاره‌ها مفاهیم ذهنی ما را عینیت می‌بخشند، پیام‌های انتزاعی را که قابل بیان با زبان مستقیم نیستند، قابل بیان نموده و بسیاری از آنها را قابل لمس و درک می‌کنند. استعاره‌های مفهومی مهم‌ترین حوزه‌هایی هستند که با درک آنها می‌توان به نظام فکری گوینده پی برد و اندیشهٔ جاری در ذهن شاعران و نویسندگان را تبیین کرد. از این رو استعاره های مفهومی، کارکردی شناختی دارند. می‌توان گفت استعاره‌های مفهومی، اموری محسوس و عینی هستند که مفاهیم را قابل درک می کنند؛ از این رو در خلق این نوع از استعاره‌ها از الفاظی استفاده می‌شود که در طبیعت پیرامون ما وجود عینی داشته یا محصول تجربیات روزمرهٔ انسان‌ها باشند.

مخزن‌الاسرار نظامی به دلیل دربرداشتن مفاهیم انتزاعی به ویژه مفاهیم عرفانی و فلسفی، در زمرهٔ آثار ادبی تاریخ ادبیات ایران به شمار می‌رود که استعاره‌های مفهمومی در آن جایگاه ویژه‌ای دارند. در این میان، استعاره‌های مفهومی– جهتی به دلیل این که مفهوم مکان را شامل می‌شوند، نسبت به استعاره‌های دیگر در این مثنوی از بسامد بالایی برخوردارند. نظامی واقف است که مفهوم مکان برای همهٔ مخاطبان شعر وی قابل لمس است؛ از این رو برای بیان مفاهیم انتزاعی ذهنی خود به کرّات از جهت‌های مکان سود جسته است.

۱- ۱- پیشینهٔ تحقیق

با توجه به اینکه در پژوهش‌های ادبی، بررسی استعارهٔ مفهومی موضوعی جدید به شمار می‌رود، تحقیقات اندکی در این خصوص صورت گرفته است که همین اندک نیز می تواند به عنوان پیشینهٔ تحقیق، در این نوشتار مورد استناد قرار بگیرد. مقالهٔ « استعارهٔ مفهومی خشم در دیوان خاقانی» به قلم عصمت دریکوند و همکارانش (۱۳۹۹) به جایگاه نگاشت خشم در خلق استعارهٔ مفهومی پرداخته و تبحر خاقانی در ترسیم حوزهٔ مبدأ در تبیین مفهوم خشم را بیان کرده است. در مقالهٔ «استعارهٔ مفهومی آتش در خمسهٔ نظامی» به قلم عباس مکوندی و همکارانش (۱۳۹۵)، آتش به عنوان حوزهٔ مبدأ در شعر نظامی مورد تحلیل قرار گرفته و مفاهیم انبوهی که با استفاده از استعارهٔ مفهومی آتش در شعر نظامی بیان شده، استخراج شده است. در مقالهٔ «استعارهٔ زمان به مثابهٔ حرکت در مکان در اشعار سهراب سپهری» به قلم حمیدرضا اکبری و لیلا صالح نژاد (۱۳۹۵) به بررسی استعارهٔ زمانی با تکیه بر نظریهٔ معاصر استعارهٔ لیکاف پرداخته است. محمد باقر شهرامی و همکارانش (۱۳۹۶) در مقالهٔ با عنوان «بررسی ساختار شعری مجموعهٔ تولدی دیگر بر مبنای استعارهٔ شناختی» به بررسی نظریهٔ استعارهٔ معاصر پرداخته و در ادامه انواع استعاره‌های مفهومی در شعر فروغ فرخزاد را مورد تحلیل قرار داده است. عباس محمدیان و همکارش (۱۳۹۷) در مقالهٔ «استعارهٔ مفهومی شادی در دیوان شمس» به بررسی حوزه‌هایی پرداخته که مفهوم «شادی» توسط آنها به تصویر کشیده و به این نتیجه دست یافته است که در نظام فکری مولانا، شادی امری است که با حواس پنجگانه قابل درک است.

۱- ۲- مباحث نظری

استعاره پیش از این در دانش بلاغت به منظور تزئین کلام و تقویت جنبهٔ زیبایی‌شناسی سخن مورد استفاده قرار می‌گرفت؛ این در حالی است که در اواخر قرن بیستم، زبان‌شناسان به مقولهٔ استعاره از منظری متفاوت نگریسته‌اند. در این دیدگاه، استعاره با رویکرد شناختی پا میدان گذاشته و به منزلهٔ ابزاری درآمده که با تمسک بدان می‌توان به درک و شناخت موضوعات و مفاهیم انتزاعی

دست پیدا کرد. در این مفهوم، «استعاره در بنیان خود، فرایندی شناختی و ذهنی است که در زبان نمودار می‌شود» (بهنام، ۱۳۸۹ : ۹۲). در استعارهٔ مفهومی، اساس کار بر مفاهیم انتزاعی استوار است و هدف آن، انتقال و تبیین مفاهیم انتزاعی است. کسانی از آن در زبان و کلام خود استفاده می‌کنند که می‌کوشند یک مفهوم انتزاعی را –که به طور مستقیم قابل درک نیست– از طریق استعاره بیان کنند؛ استعارهٔ مفهومی « الگوبرداری نظام مند بین عناصر مفهومی یک حوزه از تجربهٔ بشر که ملموس و عینی است، بر روی حوزهٔ دیگر است که معمولاً انتزاعی‌تر است؛ یعنی حوزهٔ مقصد» (همان: ۹۵). از دید زبان‌شناسان «زیربنای استعاره، درک و تجربهٔ امری با تکیه بر معنای امری دیگر است» (لیکاف و جانسون، ۱۹۹۲: ۵). لیکاف و جانسون اعتقاد دارند: «مفاهیم انتزاعی در حوزهٔ نظام مفهومی انسان، با بهره‌گیری از مفاهیم عینی سازمان‌بندی می‌شود؛ یعنی زبان به ما نشان می‌دهد که در ذهن خویش مفاهیم عینی را چگونه بیان یا درک می‌کنیم. آنها این نوع استعاره را که ریشه در زبان روزمره و متعارف دارد و اساساً مبتنی بر درک امور انتزاعی بر پایهٔ امور عینی و مفهومی یا تصوری کردن مفاهیم ذهنی است، استعارهٔ مفهومی یا ادراکی نامیدند» (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۴). زبان این نوع از استعاره، زبانی انحرافی است؛ کلمات در مفهوم اصلی خود استفاده نمی‌شوند (قائمی‌نیا، ۱۳۹۳: ۳۹). آنچه در استعارهٔ مفهومی اتفاق می‌افتد، نگاشت بین دو حوزه است؛ ساختار استعاره بر پایهٔ همین نگاشت‌هاست «منظور از نگاشت، تطبیق ویژگی‌های دو حوزهٔ شناختی است که در قالب استعاره به هم نزدیک شده‌اند.» (لیکاف و جانسون، ۱۴۰۱ : ۲۳). مثلا اگر دو حوزهٔ مفهومی جداگانه را در نظر بگیریم که از عناصر متعدد تشکیل شده‌اند، نگاشت‌هایی میان این دو مجموعه ایجاد می‌شود که اساس استعاره را شکل می‌دهد، یعنی عنصرهایی از حوزهٔ مبدأ بر عنصرهایی از مجموعهٔ مقصد نگاشته می‌شوند. (هوشنگی، ۱۳۸۸: ۱۳و ۱۴).

مرزی که لیکاف بین استعاره بلاغی و مفهومی ترسیم می‌کند به روشنی، معنای استعارهٔ مفهومی را تبیین می‌کند: در استعاره‌های بلاغی، تصویری از یک حوزهٔ ملموس بر حوزهٔ دیگر انطباق می‌یابد؛ مثلاً در عبارت «گل رخ»، استعارهٔ بلاغی به کار رفته است؛ زیرا تصویر گل بر رخسار معشوق منطبق شده است. ولی در استعاره از نوع مفهومی، عناصر مفهومی از یک حوزهٔ ذهنی به حوزهٔ ذهنی دیگر منتقل می شوند. (lakoff. 2006:215) با توجه به این نکته، می‌توان گفت در این نوع از استعاره‌ها اساس کار بر پایهٔ مفاهیم است نه واژگان. لیکاف و جانسون معتقدند بنیان این استعاره‌ها بر پایهٔ تشبیه نیست بلکه اینها تجارب محیطی هستند که بین دو حوزهٔ مفهومی جدا از هم تشکیل می‌شوند. (lakoff&jahnson. 1980: 244) لیکاف بر این باور است که استعاره‌ها فقط ابزاری برای بیان اندیشه‌ها نیستند بلکه شیوه‌ای برای اندیشیدن دربارهٔ چیزها هستند. (همان: ۳۷) از این رو استعاره‌ها می توانند بیانگر زیر ساخت‌های فکری ما باشند. (راسخ مهند، ۱۳۹۶: ۶۲) مثلاً در عبارت «وقت، پول است» ارزشمند بودن «وقت» برای گویندهٔ عبارت، زیرساخت فکری او دربارهٔ «وقت» را نشان می‌دهد.

لیکاف و جانسون در مطالعات خود، استعاره‌های مفهومی را به سه بخش عمده تقسیم کردند: ساختاری، هستی‌شناختی و جهتی. (lakoff&jahnson. 1980: 139) در استعاره از نوع ساختاری، یک مفهوم برای شکل دادن چارچوب مفهوم دیگر به صورت استعاری استفاده می‌شود. استعارهٔ ساختاری، قلمرو مقصد کاملاً مشخصی دارد و سبب می‌شود قلمرو مبدأ انتزاعی به خود شکل بگیرد (همان: ۲۵). استعاره‌های هستی‌شناختی محصول رویارویی و تجربهٔ آدمی با پدیده‌های دنیای پیرامون به ویژه اشیا هستند. (همان: ۲۳). وظیفهٔ استعاره‌های هستی‌شناختی، ملموس‌کردن مفاهیم غیرمادی و غیرفیزیکی است چنان که گویا مفاهیم انتزاعی قابل تجربه کردن و ملموس هستند؛ مثلاً در جملهٔ «ترس بر دلم دشنه زد»، دشنه در حکم شیئی است که ترس را برای ما تجربه‌پذیر و ملموس می کند. (یگانه و افراشی، ۱۳۹۵: ۱۹۸) آنچه در این نوشتار مدنظر است، استعاره از نوع جهتی است؛ در استعاره‌های جهتی، جهت‌های مختلف بنابر مقتضای کلام، به عنوان حوزه مبدأ به کار گرفته می‌شوند: «در استعاره‌های جهتی، نظامی کلی از مفاهیم با توجه به مفاهیمی دیگر سازمان‌بندی می‌شوند. وظیفهٔ این نوع از استعاره‌ها بیش از هر چیز برقراری انسجام در نظام مفهومی ماست» (حضرتی و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۰۵). استعاره‌های جهتی یکی از مهم‌ترین انواع استعاره‌های مفهومی و پرکاربردترین آنهاست، دلیل این امر، آشنایی آدمی با مفهوم مکان است. همهٔ افراد به روشنی، مکان را می‌شناسند و مکان شامل

جهت‌هاست؛ بالا، پایین، راست، چپ، ... از خصوصیات مکانی هستند که افراد با درک کامل از آنها، می‌توانند مفاهیم انتزاعی را عینیت ببخشند. برای تبیین این مسئله می‌توان به چند مثال ساده اشاره کرد: «در اوج موفقیت نشسته است»؛ «اندوه آدمی را زمین‌گیر می‌کند»؛ «از شادی، بال درآورده است.»؛ «او به بخت خود پشت کرد». «استعاره‌های جهتی با تصویر فضای هندسیی که در ذهن به وجود می‌آورند، مفهومی جدید و در نتیجه درکی جدید می‌آفرینند. گویی در این دست از استعاره‌ها با یک مبنای مفهومی سروکار داریم که اجزای درونی‌اش با استفاده از حوزهٔ مقصد پر می‌شود» (حضرتی و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۰۵). مثلاً جملهٔ «خودش را بالا کشید.» را در مورد کسی به کار می‌بریم که مشهود است به خوب شدن و ما به وضعیت چشمگیر فرد در مدتی کوتاه اشاره می کنیم؛ بنابراین، میان وضعیت خوب و موقعیت مکانی بالا همانندی قائل می‌شویم. پس می‌توانیم نتیجه بگیریم که بالا خوب است و پایین بد. (همان) مثلاً واژهٔ اوج، نهایت موفقیت را منتقل می‌کند، واژهٔ زمین‌گیر، جهت پایین را نشان داده و شکست و درجا زدن و ناتوان شدن را به مخاطب منتقل می‌کند. بال درآوردن بیانگر جهت بالا از لحاظ مکانی است، و نهایت شادمانی است. پشت کردن نیز عنوانی مکانی است که مفهوم روی‌گردانی را ترسیم می‌کند. البته ناگفته نماند که این اصطلاحات ماحصل تجربه‌های انسان در زندگی است و چنین نیست که هر گوینده‌ای به طور دلخواه از آنها استفاده کند. «در استعاره‌های جهتی، گوینده بین یک مفهوم انتزاعی و یک جهت مکانی، ارتباط متقابل ایجاد می‌کند. به کارگیری جهت‌های مکانی برای مفهوم‌سازی، ریشه در این نکته دارد که همهٔ ما دارای جسم با کارکردی مخصوص به خود هستیم که این جسم و کارکردهایش در شرایط فیزیکی معنا می‌یابد. استعاره‌های جهتی می‌کوشند به یک مفهوم غیر مکانی، جهت مکانی بدهند» (پور ابراهیم ، ۱۳۹۲: ۷۶). ارسطو برای اولین بار در سال ۱۳۸۳م. مکان را به عنوان یکی از مقوله‌های ده‌گانه مطرح کرد. مکان برخوردار از جهت است. انسان به سهولت می‌تواند مکان‌ها و جهات آن‌ها را درک کند و این درک و دریافت کمک می‌کند انبوهی از مفاهیم انتزاعی را هم بر اساس درک مفهوم جهات، دریابد. (یگانه و افراشی، ۱۳۹۵: ۱۹۴)

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

نظامی در زمرهٔ شاعران سرآمد تاریخ ادبیات ایران به شمار می‌رود که خمسهٔ او، نام وی را در آسمان تاریخ ادبیات ایران ماندگار کرده است. مخزن‌الاسرار وی به ملک فخرالدین بهرام شاه بن داود والی آذربایجان تقدیم شده است. این مثنوی با بن‌مایه‌های تعلیمی سروده شده و دربرگیرندهٔ اندیشه‌های انتزاعی و حکایت‌هایی با رنگ‌وبوی پند و موعظه است. (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۳۷) مخزن‌الاسرار از لحاظ ساختاری شامل بیست مقالت و یک خاتمه است. آغاز این مقالت‌ها، با داستان آفرینش آدم (ع) رقم می‌خورد و خاتمه مقالت‌ها، مطالبی درباره وقاحت ابنای عصر است. از دیدگاه ثروتیان، محور اصلی مثنوی مخزن‌الاسرار، حکمت و معرفت است. وی سخن نظامی را در حوزهٔ سحر و اعجاز می‌بیند و معتقد است به کارگیری راز و رمزها در کلام، سبب سحرانگیزی کلام نظامی شده است. او برای تأیید سخن، به قولی از نظامی استناد می‌کند که فرموده است: شعر را از مصطبهٔ دربار و حاکمان به مسجد و خانقاه رساندم و رنگی از حکمت و دین بر اشعار مدحی زدم. (ثروتیان، ۱۳۸۲: ۵۵)

با توجه به محتوای این مثنوی و با در نظر گرفتن این نکته که نظامی در این اثر بیشتر به دنبال طرح اندیشه‌های انتزاعی خود بوده، می‌توان حدس زد استعاره‌های مفهومی در راستای عینیت بخشیدن به مفاهیم ذهنی شاعر در این اثر جایگاه مهمی دارند. در این میان استعاره‌های جهتی به دلیل سهولت در درک آن‌ها، از بسامد بالایی برخوردارند.

به منظور بررسی کارکردهای این نوع از استعاره در مخزن الاسرار، استعاره های جهتی مانند بالا و پایین، رو و زیر، درون و برون، پشت و جلو، دور و نزدیک مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است:

۲- ۱- نگاشت استعاری بر پایهٔ جهت «بالا»

حوزهٔ مبدأ: بالا، آتش، سر، افراختن. حوزهٔ مقصد: برتری، ارزشمندی، کمال، تیزتکی، منزلت والا و تسلط و چیرگی.

نظامی در مخزن الاسرار، نگاشت استعاری «بالا» را سه مرتبه به طور مستقیم برای بیان مفاهیم زیر به کار برده است. جهت«بالا» برای همه افراد، قابل تجربه کردن است:

-ارزشمندی:

شاعر با اتکا به تصویر فضای هندسی می‌داند که «بالا» ارزشمند است، لذا در بیت زیر ارزشمند شدن خاک را با استعارهٔ جهتی بالا بیان می‌کند:

چرخ به زیر آید و یکتا شود چرخ زنان خاک به بالا شود

(نظامی، ۱۳۸۳، مخزن‌الأسرار: ۱۰۴)

-کمال:

تکامل یعنی یک موقعیت خوب و ارزشمند، استعارهٔ جهتی «بالا» به عنوان پدیده‌ای که «بهتر می‌شناسیم»، به کمک ما می‌آید تا پدیدهٔ «کمال» را بهتر بشناسیم. موقعیت مکانی «خوب» برای توصیف نخلی که تمایل به رشد دارد، استعارهٔ جهتی «بالا»ست:

نخل چو بر پایهٔ بالا رسد دست چنان کش که به خرما رسد

(همان:۳۸)

-منزلت والا:

عینیت بخشی به حال عرفا زمانی که مراحل اوج قرب را تجربه می‌کنند، با استفاده از استعارهٔ جهتی بالا بیان شده تا مخاطب، رشد و کمال عارفان را لمس کند:

سایم از این سرو تواناترست پایم از این پایه به بالاترست

(همان: ۱۵)

علاوه بر این، هشت مرتبه، استعارهٔ جهتی «بالا» در قالب واژگانی که تداعی‌کنندهٔ جهت «بالا» هستند، استفاده شده‌است:

-واژهٔ آتش: به عنوان یکی از عناصر اربعه به دلیل قرار گرفتن در مرتبه‌ای بالاتر از دیگر عناصر، تداعی‌گر جهت بالاست و نظامی آن را برای بیان مفهوم ارزشمندی استفاده کرده است؛ به این ترتیب که شاعر به دلیل جایگاه والایی که برای خود قائل است، خود را محرم دود نمی‌داند و برای نشان دادن این جایگاه از استعارهٔ جهتی با نگاشت «آتش» استفاده می‌کند:

آتش من محرم این دود نیست کان نمک این پاره نمک‌سود نیست

(همان: ۱۵)

-واژهٔ «سر»: بر مبنای تجربهٔ فردی، سر در مکانی بالا قرار دارد و نظامی آن را برای بیان مفاهیمی به کار برده که مفهوم دو حوزه بر هم منطبق می‌شوند. در بیت زیر شاعر در نعت پیامبر اکرم (ص)، برای نشان دادن جایگاه برتر رسول الله، او را «سر خیل» و «سر خیر» معرفی کرده است:

بر همه سر خیل و سر خیر بود قطب گرانسنگ سبک سیر بود

(همان: ۴)

تاج سر چون در بالای سر قرار می‌گیرد، شاعر برای بیان منزلت والای پیامبر(ص) در شب معراج از آن استفاده می‌کند:

بحر زمین کان شد و او گوهرش برد سپهر از پی تاج سرش گوهر شب را به شب عنبرین گاو فلک برد ز گاو زمین

(همان: ۵)

-فعل افراختن از جملهٔ افعالی است که بیانگر جهت بالاست و شاعر برای بیان سلطه و فتح ممدوح از این فعل استفاده کرده است:

فتح تو سر چون علم افراخته خصم تو سر چون قلم انداخته

(همان: ۱۱)

در کل اثر، نگاشت استعاری «سر» شش مرتبه به کار رفته است:

-کمال: بر سر گردون شده دامن‌کشان؛ برتری: سر که رسد پیش تو پایی کند؛ منزلت والا: سر ننهد بر سر هر آستان؛ تسلط: بر سر کاری است در این کارگاه؛ تواضع: تاج سرم خاک کف پای تو.

۲- ۲ نگاشت استعاری بر پایهٔ جهت «زیر»

حوزهٔ مبدأ: زیر، پای، خاک، افکندن، افتادن حوزهٔ مقصد: بی‌ارزشی، مادیت، تسلط، دنیا، گذشته.

نظامی در اشعار متعدد با استفاده از نگاشت استعاری «زیر» و واژگان مرتبط با این جهت، مفاهیم انتزاعی مهمی را برای مخاطب قابل درک کرده است. نزدیک به نه مورد از استعارهٔ جهتی «زیر» به طور مستقیم برای بیان مفاهیم زیر استفاده کرده است:

-بی‌ارزشی:

شاعر برای بیان ارزشمندی مقام آدمی از تقابل این مفهوم استفاده کرده و مفهوم بی ارزشی را با استعارهٔ جهتی بیان کرده است: تو به اندازهٔ دو جهان ارزشمندی! پس چرا در مقام بی ارزشی(زیرزمین) مانده ای؟

ای دو جهان، زیر زمین از چه‌ای؟ گنج نه‌ای خاک نشین از چه‌ای؟

(همان: ۷)

بیت زیر شرح حال عارفانی است که خود را بی‌ارزش می‌کنند تا به تعالی برسند، به تعبیری سر زیر پا می‌اندازند تا به کمال راه یابند:

فرق به زیر قدم انداختم وز سر زانو قدمی ساختم

(همان: ۱۰)

علاوه بر این شاعر برای بیان بی ارزش بودن زر دوستان، (ص: ۱۴)، تسلط بر همهٔ جهان و خود(ص: ۳۶)(ص: ۴۴)(ص: ۵۷)، دنیای مادی(ص: ۳۸) و مفهوم گذشته(ص: ۴۲) از استعارهٔ جهتی «زیر» استفاده کرده است. نظامی از برخی واژگان و افعال که با معنی جهت «زیر» ترادف دارند، استفاده کرده و مفاهیمی انتزاعی ذهنی را بیان کرده است:

-پای:

«پای» به دلیل موقعیت مکانی، تصویر فضایی «زیر» را در ذهن ترسیم می‌کند. شاعر آنجا که قصد دارد مفاهیمی نزدیک به موقعیت مکانی«زیر» را بیان کند از حوزهٔ مبدأ«پای» سود می‌جوید؛ مفاهیمی مثل:

بی‌ارزشی: شاعر برای بیان مفهوم بی ارزش شدن از پای که بیانگر جهت«زیر» است استفاده می‌کند و «سر» که ارزشمندی را تجسم می‌کند در برابر محبوب به مقام بی‌ارزشی (پای) می‌رسد:

جغد به دور تو همایی کند سر که رسد پیش تو پایی کند

(همان: ۱۱)

شاعر مقام ارزشمند خود را تا مقام کمترین محبوب می‌رساند:

تا مگر از روشنی رای تو سر نهم آنجا که بود پای تو

(همان: ۱۲)

این مفهوم در بیت‌های متعدد با استفاده از واژهٔ پای، تکرار می‌شود: پایم از این پایه به بالاترست (ص: ۱۵)، وی گهر تاجوران پای تو (ص: ۲۲)، ما همه پاییم گر ایشان سرند (ص: ۳۱)، ورنه میفکن دبه در پای پیل (ص: ۴۲)، تات شگرفانه درافتد به پای (ص: ۵۲)، تاج سرم خاک کف پای تو(ص: ۵۳).

-خاک

-دنیای مادی:

خاک یکی از عناصر اربعه است و به دلیل قرار گرفتن در مقام پست‌تر، معمولاً برای بیان مفهوم پستی دنیای مادی استفاده می‌شود:

داغ نه ناصیه‌داران پاک تاج ده تخت‌نشینان خاک

(همان: ۱)

-بی‌ارزش بودن

خرد در برابر عظمت رسول الله (ص) چنان بی‌ارزش است که شاعر آن را خاک آستان پیامبر (ص) معرفی می کند. خاک به دلیل موقعیت فروتر خود، بی‌ارزش بودن را تداعی می کند:

احمد مرسل که خرد خاک اوست هر دو جهان بستهٔ فتراک اوست

(همان: ۶)

موارد متعددی از استعارهٔ جهتی «زیر» در قالب نگاشت خاک در مخزن الاسرار دیده می‌شود که بیشتر این کاربردها تداعی‌گر مفهوم بی‌ارزش بودن و پستی است: تا تو به خاک اندری ای گنج پاک (ص: ۷)، گلشکرش خاک سر کوی تست (ص: ۹)، خاک به اقبال تو زر می‌شود (ص: ۱۱)، سیم سخن زن که درم خاک اوست (ص: ۱۳)، خاکی و جز خاک نمی زیبدت (ص: ۲۰)، با همه چون خاک زمین پست باش (ص: ۲۰)، خاک نه‌ای زخم ذلیلان مخور (ص: ۲۸).

۲- ۳ نگاشت استعاری بر پایهٔ جهت «درون»

حوزهٔ مبدأ: درون حوزهٔ مقصد: بهره‌مندی

۱-درون

-بهره‌مندی

نظامی با کاربرد استعارهٔ جهتی «درون» به افرادی اشاره می‌کند که از قیدها رها شده‌اند، بهره‌مند از فضل حق‌اند و بدین ترتیب به پرورش فضایل می‌پردازند:

پرورش‌آموز درون‌پروران روز برآرندهٔ روزی‌خوران

(همان: ۱)

بی‌قلم از پوست برون خوان تویی بی‌سخن از مغز درون دان تویی

(همان: ۹)

-مراقبه و مکاشفه:

درون به عنوان یکی از جهات، ترسیم‌کنندهٔ یکی از حالات عارفان است. کسانی که به درون خود بازمی‌گردند، می‌توانند رشد کرده و به مقصود خویش نائل آیند. این افراد بهره مند از فیض حق‌اند. نظامی این مفاهیم انتزاعی در خصوص حال عارفان را با واژهٔ«درون» ترسیم کرده است:

خاص‌ترین محرم آن در شدم گفت: درون آی درون‌تر شدم

(همان: ۱۵)

-معنویت:

اهل درون، یعنی کسانی که راه به معرفت برده و اهل معنویت‌اند. چون در آداب عرفانی، مراقبه و سر در گریبان بردن یکی از شیوه‌های تزکیهٔ نفس محسوب می‌شود استعارهٔ جهتی «درون» به روشنی این حال و مقام عرفا را مجسم و قابل درک می‌کند:

صبحدمی با دو سه اهل درون رفت فریدون به تماشا برون

(همان: ۳۶)

مبارزه با نفس:

یکی از مفاهیم مهم عارفان در سلوک، مبارزه با هواهای نفسانی و تمایلات خود است. نظامی محل این نبرد و کشاکش را با استعارهٔ جهتی «درون» نشان می‌دهد؛ چون آدمی در وجود خود، با نفس مبارزه می‌کند. نظامی محل مبارزه را میدانی می‌بیند که در وجود آدمی است و با استفاده از اصطلاح مکانی «درون» بر آن است تا درگیری آدم با خواهش‌های نفس را بیان کند:

هر که سر از عرش برون می‌برد گوی ز میدان درون می‌برد

(همان: ۵۵)

-تعالی و کمال:

کسانی به مرزهای کمال نزدیک می‌شوند که با نفس به مبارزه بر می‌خیزند و صفات انسانی را در خود پرورش می‌دهند. نظامی حالات و رفتار این افراد را با عبارت «درون پرور» بیان می‌کند:

برق‌روانی که درون پرورند آنچه ببینند بر او بگذرند

(همان: ۵۵)

۲- ٤ نگاشت استعاری بر پایهٔ جهت «برون»

حوزهٔ مبدأ: برون حوزهٔ مقصد: رهایی، آشکارشدن

-رهایی و وارستگی:

نظامی در مخزن الاسرار بر آن است تا حال عارفانی را ترسیم کند که به زبان واژه‌ها قابل ذکر نیستند. رهایی از قید دلبستگی‌ها، ترک خود و روی‌گردانی از منیّت از جملهٔ این حالات است که با استعارهٔ جهتی «برون» قابل درک است:

پرده برانداز و برون آی فرد گر منم آن پرده به هم درنورد

(همان: ۲)

هنگامی که عارف سالک راه رهایی را نمی‌داند یا عوامل دنیوی مانع از وارستگی او می‌شود، شاعر نمی‌تواند حال او را به طور مستقیم بیان کند؛ از این رو در بیت زیر راه برون آمدن را در مفهوم رهایی به کار می برد:

گرچه درین حلقه که پیوسته‌اند راه برون آمدنم بسته‌اند

(همان: ۱۲)

ترک خود و رهایی از خواهش‌های جسمانی و نفسانی و مفاهیم نزدیک به این مفهوم، همگی در مخزن‌الاسرار نظامی با استعارهٔ جهتی «برون» بیان شده است: سر ز گریبان طبیعت برون (ص: ۵)؛ خواستم از پوست برون آمدن (ص: ۱۲)؛ لاجرم از پرده برون آمدی (ص: ۳۲)؛ ورنه برون آی چو موی از خمیر(ص: ۳۸)؛

-آشکارشدن:

استعارهٔ جهتی «برون» در بیت زیر بیانگر آشکارشدن است:

گر نه ز صبح آینه بیرون فتاد نور تو بر خاک زمین چون فتاد

(همان: ۱۷)

در عبارت زیر نیز مفهوم آشکار شدن با کمک استعارهٔ جهتی بیان شده است: تا چه برون آید از این پرده راز(ص: ۳۰)؛

-جهان آخرت:

گاه نظامی برای بیان مفهوم «جهانی فراتر از دنیای مادی» از استعارهٔ جهتی «بیرون» استفاده می‌کند: قبل از اینکه خود از جهان مادی کوچ کنی توشه‌ای برای جهان آخرت بفرست که مفهوم جهان آخرت با تعبیر «بیرون فرستادن» بیان شده است:

پیش‌تر از خود بُنه بیرون فرست توشهٔ فردای خود اکنون فرست

(همان: ۳۶)

-رشد و تعالی:

آنجا که شاعر آدمی را در حالی ترسیم می‌کند که سر از عرش برون آورده؛ یعنی جهت «برون» بیانگر حالتی از عروج آدمی را روایت می‌کند؛ جهت «برون» به دلیل موقعیت مکانی، رشد و تعالی را قابل درک می کند. مخاطب به سهولت در می‌یابد که سر برون آوردن یک موقعیت مکانی برای بیان رشد و ترقی و رهایی است و چنین فردی در نبرد میدان نفس، سربلند برون آمده است:

هرکه سر از عرش برون می‌برد گوی ز میدان درون می‌برد

(همان: ۵۵)

۲- ۵ نگاشت استعاری بر پایهٔ جهت «دور»

حوزهٔ مبدأ: دور حوزهٔ مقصد: بی‌حاصلی، معنویت، بی‌توجهی

-بی‌حاصلی:

پیش از اینکه کرم خداوند شامل حال موجودات شود، همه بی‌حاصلی و بیهودگی بود، چنانکه خار از گل و نی از شکر، دور بود، یعنی نی خاصیت شکر شدن نداشت. «دور بودن» بیانگر موقعیتی مکانی است که تداعی‌کنندهٔ فاصله گرفتن از چیزی است و شاعر از این مفهوم مکانی استفاده نموده و مفهوم بی‌حاصلی را با کمک این جهت مکانی قابل درک کرده است:

تا کرمش در تتق نور بود خار ز گل نی ز شکر دور بود

(همان: ۱۱)

-معنویت:

نظامی بر آن است تا با دور کردن جوهریان از عرض، آنان را به معنویت نزدیک کند. برای بیان این مفهوم از استعارهٔ جهتی « دور» استفاده کرده است:

ظلمتیان را بنه بی‌نور کن جوهریان را ز عرض دور کن

(همان: ۱۲)

-بی‌توجهی و محرومیت:

حواس ظاهری در بیت زیر مورد نکوهش است؛ از این حواسی که راهزن تو هستند، فاصله بگیر و به عبارتی، نسبت به آنها، بی‌توجه باش. بی‌توجهی به حواس ظاهری مفهومی است که با استعارهٔ جهتی قابل لمس شده است:

دور شو از راهزنان حواس راه تو دل داند دل را شناس

(همان: ۱۴)

-تفاوت:

گازری با رنگرزی تفاوت چندانی ندارد؛ مفهوم تفاوت و میزان آن با اصطلاح مکانی «دور» بیان شده است:

گازری از رنگرزی دور نیست کلبهٔ خورشید و مسیحا یکیست

(همان: ۱۳)

-پاکی:

نظامی آرزوی پاک‌دامنی دارد. او می‌خواهد دامنش از آلودگی‌ها پاک باشد و هرگز در بند هواهای نفسانی خود نباشد. فاصله گرفتن از آلودگی‌ها و هراس از خودبینی و چند مفهوم نزدیک به این مقوله با استعارهٔ جهتی «دور»، قابل درک و دریافت است. جهان مادی بر من تنگ باشد و پیرامونم از آلودگی پاک باشد:

تنگ جهان بر من مهجور باد گرد من از دامن من دور باد

(همان: ۳۷)

-دنیاگریزی:

در بیت زیر واژآ «دور» به معنای دنیا و فلک است. قصد نظامی، تعلیم دنیاگریزی است و برای بیان این مفهوم، از استعاره زیر استفاده کرده است:

خط به جهان درکش و بی‌غم بزی دور شو از دور و مسلم بزی

(همان: ۴۰)

۲- ٦ نگاشت استعاری بر پایهٔ جهت «نزدیک»:

حوزهٔ مبدأ: نزدیک حوزهٔ مقصد: قرب حق

-قرب حق:

نظامی بر آن است تا مقام قرب حق را در بیت زیر ترسیم کند. این مقام با بیان مستقیم، قابل تفهیم نیست؛ لذا از استعارهٔ جهتی«نزدیک» استفاده می‌کند: ما با ترک خود و قطع وابستگی‌ها به این مقام رسیده‌ایم؛ یعنی پیش تو آمده‌ایم درحالی که سر را ترک گفته‌ایم و امیدمان به حق است:

پیش تو گر بی‌سر و پای آمدیم هم به امید تو خدای آمدیم

(همان: ۳)

۲- ۷ نگاشت استعاری بر پایهٔ جهت «پشت»:

حوزهٔ مبدأ: پشت حوزهٔ مقصد: حمایت

-حمایت کردن:

نظامی مفهوم حمایت حق را با واژهٔ «پشت» بیان می‌کند. ارتباط بین مفهوم پشت و تکیه دادن و حمایت سبب شده تا بتوان از این استعارهٔ جهتی برای بیان مفهوم حمایت، سود جست:

پشت قوی گشته از آن بارگاه روی درآورد بدین کارگاه

(همان: ۱۵)

-اتحاد و یکپارچگی:

چرخ، یکپارچه، ظفرساز تو است. نظامی با کاربرد واژهٔ مکانی «پشت» مفهوم یکپارچگی را در شعر زیر بیان کرده است:

چرخ که یک پشت ظفرساز توست نه شکم آبستن یک راز توست

(همان: ۱۱)

-بی‌توجهی:

پشت به خورشید کردن یعنی بی‌توجهی به اعتقادات دین زردشتی است:

روی به دین کن که قوی‌پشتی است پشت به خورشید که زردشتی است

(همان: ۲۲)

۲- ۸ نگاشت استعاری بر پایهٔ جهت «پیش»

حوزهٔ مبدأ: پیش حوزهٔ مقصد: التماس و توجه، آشکار کردن

-توجه و التماس:

جهت «پیش»، اصطلاح مکانی است که مفهوم «توجه کردن» و «التماس» بنده در برابر خداوند را بیان می‌دارد. بنا بر تعریف استعارهٔ مفهومی: «استعاره‌ها دربرگیرندهٔ مفهوم‌سازی یک موضوع یا تجربه بر پایهٔ شاخص‌های یک موضوع یا تجربهٔ دیگر است» (پناهی، ۱۳۹۵: ۲۳). در بیت زیر، مفهوم انتزاعی «ملتمس درگاه حق» چگونه می‌تواند قابل درک باشد؟ مخاطب چگونه می‌تواند درگاهی متصور شود که بنده بدان ملتمس شده است؟ این امر فقط با استفاده از استعارهٔ مفهومی- جهتی قابل بیان است. جهت «پیش» که امری ملموس است مفهومی انتزاعی را عینیت می‌بخشد؛ چه کسی مانند ما دست پیش دارد؛ یعنی ملتمس درگاه حق، مثل ما چه کسی می‌تواند باشد؟

دست چنین پیش که دارد که ما زاری از این بیش که دارد که ما

(همان: ۱۳)

-آشکار شدن:

آن‌چه در پیش می‌افتد، آشکار می‌شود. آینه آنچه را پیش می‌افکند؛ یعنی آشکار می‌کند. عیب را آینه آشکار می کند و مفهوم آشکار کردن با استعارهٔ جهتی«پیش» قابل درک است:

چشم فرو بسته‌ای از عیب خویش عیب کسان را شده آیینه پیش

(همان: ۳۸)

نظامی در عبارت «هر دو به صراف سخن پیش داشت» (ص: ۱۳)، «روز پسین جمله بیارند پیش» (ص: ۱۴) نیز مفهوم آشکار شدن را عینی کرده است.

۳- نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی استعاره‌های مفهومی-جهتی در راستای بیان برخی از مفاهیم انتزاعی در مخزن‌الاسرار، می‌توان گفت نظامی توانسته بسیاری از مفاهیم را متناسب با جهات ششگانه بیان کند. مفاهیمی مثل ارزشمندی، تسلط، کمال و برتری با استعارهٔ جهتی «بالا» و واژگان مرتبط با آن مثل آتش و سر و ... بیان شده است. جهت «بالا» به دلیل موقعیت مکانی و زمینهٔ فرهنگی و تجارب ملموس آدمی، مقصد مناسب برای بیان مفاهیمی در حوزهٔ ارزشمندی است. استعارهٔ جهتی «زیر» و کلمات مرتبط با آن مثل پای و خاک نیز برای بیان مفاهیمی مثل بی‌ارزش بودن، پستی و دنیای دون به کار رفته است. نظامی دو استعارهٔ جهتی «برون» و «درون» را برای بیان حالات سالکان، بیشتر استفاده کرده‌است. «برون» تداعی‌کنندهٔ مفاهیمی مثل رهایی از وابستگی‌ها، جهان آخرت، آشکارکردن و رشد است و جهت «درون» حالات قلبی عارف را به تصویر می‌کشد؛ مثل تعالی، مبارزه با نفس، معنویت، حالت مراقبه و مکاشفه و بهره مندی. دو واژهٔ جهتی «دور» و «نزدیک» نیز به ترتیب برای قابل درک کردن مفاهیمی مثل پاکی،

دنیاگریزی، تفاوت، بی‌توجهی و معنویت، و «نزدیک» برای درک مفاهیمی مثل قرب حق به کار رفته‌اند. می‌توان اذعان کرد که نظامی توانسته با استفاده از جهات ششگانه، مفاهیم انتزاعی ذهن خود به ویژه مفاهیمی عرفانی و حکمی را متناسب با این استعارهٔ جهتی بیان کند.

منابع

بهنام، مینا، (۱۳۸۹)، «استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس»، ***نشریهٔ نقد ادبی***، سال چهارم، شمارهٔ ۱۰، صص ۹۱-۱۱۴.

پناهی، نعمت‌الله، (۱۳۹۶)، «استعارهٔ مفهومی؛ الگوی ادراکی تجربهٔ عرفانی در عقل سرخ سهروردی»، ***نشریه کاوش نامهٔ زبان و ادبیات فارسی***، شمارهٔ ۳۵، صص ۱-۲۹.

پور ابراهیم، شیرین و غلفام، ارسلان و آقاغلزاده، فردوس و عالیه کرد زعفرانلو، کامبوزیا، (۱۳۹۲)، «بررسی زبان‌شناختی استعارهٔ جهتی بالا / پایین در زبان قرآن رویکرد معنی‌شناسی شناختی»، ***مجلهٔ انجمن ایرانی زبان وادبیات عربی***، شمارهٔ ۱۲، صص ۵۵-۸۱.

ثروتیان، بهروز، (۱۳۸۲)، ***اندیشه‌های نظامی گنجه‌ای***، تبریز: نشر آیدین.

حضرتی، یوسف و یوسفی‌راد، فاطمه و روشن، بلقیس و احمدخانی، محمدرضا (۱۳۹۵)، ***درآمدی بر مفاهیم معنی شناسی شناختی(استعاره و طرحواره‌های تصوری)***، انتشارات پارلاق قلم.

راسخ مهند، محمد، (۱۳۹۶)، ***درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی نظریه‌ها و مفاهیم***، تهران: نشر سمت.

زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۲)، ***پیرگنجه در جستجوی ناکجاآباد***، تهران: نشر سخن.

قائمی نیا، علیرضا، (۱۳۹۳)، ***استعاره‌های مفهومی در آیات قرآن، زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی***، تهران: نشر هرمس.

لیکاف، جرج و جانسون، مارک (۱۹۹۲)، ***استعاره‌هایی که با آنها زندگی می کنیم***، ترجمهٔ هاجر ابراهیمی، تهران: نشر علم.

نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف، (۱۳۸۳)، ***خمسهٔ نظامی***، به تصحیح وحید دستگردی، تهران: نشر طلایه.

هاشمی، زهره، (۱۳۸۹)، «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، ***نشریهٔ ادب‌پژوهی گیلان***، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۱۹-۱۳۹.

هوشنگی، حسین و سیفی پرگو، محمود، (۱۳۸۸)، «استعاره‌های مفهومی در قرآن از منظر زبان‌شناسی شناختی»، ***پژوهش‌نامهٔ علوم و معارف قرآن کریم***، سال اول، شمارهٔ سوم، صص ۹-۳۴.

یگانه، فاطمه و افراشی آزیتا(۱۳۹۵)، «استعاره‌های جهتی در قرآن از منظر زبان‌شناسی شناختی»، ***پژوهشنامهٔ علوم و معارف قرآن کریم***، سال اول، شمارهٔ سوم، صص ۹-۳۴.

Lakoff, George and Mark Johnson, (1980), ‘Conceptual metaphor in Everyday Language’, ***The Journal of Philosophy***, Volume 77, Issu 8. New York, pp. 453-486

Lakoff, G, (2006), *The Conceptual Metaphor, Contemporary of metaphor* ,in Dirk Geeraert Ed. CognItIve linguistics: Basic reading Berlin and New York: Mouton.

Lakoff, G, (1980), ***Metaphors We Live***, *By* Chicago: University of Chicago Press.

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 3, autumn 2024

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Methodology for Editing Mohammad Ali Foroughi's Text (Based on His Lifestyle and Personal Writings)

Niloofarsadat Abdollahi[1] and Effat Neghabi[2]

1- Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Tehran, Iran./ Postdoctoral Researcher
2- Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Tehran, Iran/ Associate Professor

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/09/27
Accepted:
2025/01/16
pp:
29- 43

Keywords:
Text correction method: Persian literary texts; Mohammad Ali Foroughi; secondary sources; Western tradition of text correction.

ABSTRACT

Mohammad Ali Foroughi is recognized as one of the prominent figures in both politics and literature in contemporary research. Foroughi was a multifaceted personality who, despite holding important political and state positions, was also involved in brilliant literary and cultural activities and is considered an influential figure in shaping a new perspective on literature. Zoka al-Molk is one of the pioneers in the modernization of humanities research. He is one of the pioneers in combining the traditional and modern views of ancient literary texts and is mentioned alongside figures such as Seyyed Hasan Taghizadeh, Mohammad Qazvini, and Habib Yaghmai. Text correction can be mentioned among the areas that Foroughi associated with innovation. Although Foroughi employs the ancient method in compiling and correcting texts, his approach differs from that which can be referred to as innovation. Today, these innovations are utilized by proofreaders in a new and scientifically critical way of proofreading Persian texts. Foroughi's efforts in the correction field have been so intertwined with his life that they can be considered an important pillar of his lifestyle. In this article, we have analyzed Foroughi's theoretical and practical legacy in text correction and its application for text correctors from an analytical and critical perspective, citing examples from his memoirs, letters, and notes.

Citation abdollahi, N., & neghabi, E. (2025). Text correction methodology of Mohammad Ali Foroughi (based on his lifestyle and personal writings). Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(3), 29-43.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55603.1006

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.3.2

[1] **Corresponding author: Niloofarsadat Abdollahi**, **Email:** Niloofar_farhan@yahoo.com, **Tell:** +98 09195383525

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

روش‌شناسی تصحیح متن محمدعلی فروغی
(با تکیه بر سبک زندگی و نگاشته‌های شخصی او)

نیلوفرسادات عبداللهی [۱]، عفت نقابی [۳]

۱- پژوهشگر پسادکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.

۲- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۷/۰۶

پذیرش:
۱۴۰۳/۱۰/۲۷

صص:
۴۳-۲۹

واژگان کلیدی:
خسرو و شیرین، نظامی گنجه‌ای، ادبیات پهلوی، شاهنامه، ویس و رامین.

چکیده

خسرو و شیرین، سرودهٔ نظامی‌گنجه‌ای، از مشهورترین و تأثیرگذارترین داستان‌های ادبیات غنایی فارسی است. با وجود شهرت فراوان، مآخذ این منظومه مبهم است. هدف در این پژوهش، شناخت و معرفی مآخذ نظامی، در نظم منظومهٔ خسرو و شیرین است. در این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی، ابتدا نظر نظامی دربارهٔ حقیقت داستان بیان شده‌است و با توجه به متون و شواهد تاریخی موجود و تحلیل نظرات ارائه شده، آن‌چه دربارهٔ منابع و مآخذ نظامی در سرودن خسرو و شیرین یافته شد، مورد تحلیل قرار گرفته و نتیجهٔ نهایی، با توجه به وزن، قالب و سابقهٔ منظومه در ادبیات پهلوی، اعلام شده‌است. دربارهٔ مآخذ داستان خسرو و شیرین، محقّقان دو نظر را دنبال کرده‌اند. گروهی آن را تقلیدی از خسرو و شیرین مذکور در شاهنامهٔ فردوسی و دیگران، تقلیدی از ویس و رامین دانسته‌اند. یافته‌ها حاکی از آن است که این داستان، دارای اصلی پهلوی بوده و توسط اشکانیان بازمانده در دوران ساسانی، ایجاد شده‌است که در منطقهٔ اران و بَردِع، بر سر زبان‌ها بوده و نظامی، تنها روایت رایج در بردع را به نظم درآورده‌است.

استناد: عبدالهی, نیلوفرسادات و نقابی, عفت. (۱۴۰۴). روش‌شناسی تصحیح متن محمدعلی فروغی (با تکیه بر سبک زندگی و نگاشته‌های شخصی او). مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۳)، ۲۹-۴۳.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55603.1006

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.3.2

[۱] **نویسنده مسئول:** عبدالهی، **پست الکترونیکی:** Niloofar_farhan@yahoo.com ، **تلفن:** ۰۹۱۹۵۳۸۳۵۲۵

این مقاله در شمار مقالات مستخرج از طرح پژوهشی پسادکتری زبان و ادبیات فارسی با حمایت بنیاد ملی نخبگان است.

نگارندگان این مقاله، مراتب تشکر و قدردانی خود را از حمایت‌های مادی و معنوی بنیاد ملی نخبگان، تقدیم می‌دارند.

۱– مقدمه

انتشار متون ادبی کهن و قراردادن آنها در اختیار مردم از قرون ابتدایی اسلامی با نسخه‌برداری و نگارش تک‌نسخه از این آثار صورت می‌گرفته است. در دوره‌های پس از آن و با ورود صنعت چاپ به کشورهای اسلامی و مدتی بعد به ایران، شیوهٔ انتشار آثار، دستخوش تحول شد و ادب‌پژوهان در فرآیند نشر آثار ادبی، ابتدا به مدون کردن و پس از آن ارائه این کتاب‌ها به مخاطبان پرداختند. دانش تصحیح و تحقیق متون با در دسترس قرار گرفتن نسخه‌های مختلف از آثار، لزوم انتخاب اصحّ در میانِ ضبط‌ها و رواجِ بهره‌گیری از سبک‌شناسی و دانش‌های وابسته به آن در راستایِ انتخاب ضبط برتر رونق گرفت.

از آن دوران تاکنون، پژوهندگان متون ادبی، برای تصحیحِ آثار، سعی در بهره بردن از نسخه‌های مختلف یک اثر داشته‌اند. با مرور زمان و تحقیق بیشتر در متون، فنونی برای تحلیل و گزینش صورت صحیح‌تر و نزدیکتر به اثر مؤلف به دست آمد. این روش‌ها تا پیش از دورهٔ معاصر و ارتباط ایران با جوامع اروپایی، به شیوهٔ سنتی و با اتکا بر قیاس و شمّ زبانی– ادبی مصحح صورت می‌گرفته است.

آثار ادبی فارسی که در دوران معاصر، فروغی تصحیح آنها را برعهده داشته از جمله نمونه‌های میانهٔ تصحیح سنتی و مدرن هستند. فروغی به واسطهٔ دوستی و همنشینی با مستشرقان اروپایی از ایشان شیوه‌هایی را فراگرفته و در تصحیح متن به کار برده است. همچنین مطالعهٔ آثار ادب‌پژوهان نسل قبل، مکاتبات و مراودات علمی با متن‌پژوهانِ ایرانی، ساکن اروپا –همچون محمد قزوینی– ذهن و زبان او را در عین توجه به سنت تصحیح متن در میان اروپاییان ، با تصحیح سنتی پیوند داده است.

۱– ۱– پیشینهٔ تحقیق

هرچند آثار فروغی در حوزهٔ تصحیح متن به ویژه *کلیات سعدی* و *رباعیات خیام* از شهرت بسزایی برخوردارند، منابعی که نگاه او به مقولهٔ تصحیح متن را تحلیل کند، اندک‌شمار هستند. از سویی این آثار صرفاً بر مقدمات نگاشته‌شدهٔ فروغی بر متون تصحیح‌شده و قیاس تصحیح فروغی با تصحیح‌های دیگران تکیه کرده است. از جملهٔ این آثار مقالهٔ «کاری نیمه‌تمام از مردی تمام (غزل‌های سعدی، تصحیح [بدون] توضیح دکتر غلامحسین یوسفی)» (ر.ک. حسن‌لی، ۱۳۸۸) است که در *ارجنامهٔ غلامحسین یوسفی* منتشر شده و به قیاس تصحیح فروغی با یوسفی در آثار سعدی پرداخته است. این اثر با رویکردِ نو و جامع بودن تصحیح یوسفی نگاشته شده و گزینش‌های فروغی را بیشتر بر پایهٔ ذوق مصحح و قیاس می‌شمارد تا اتکا بر نسخه‌ها. همچنین مخاطب اثر را عوام جامعه می‌داند و از این روی بخشی از اشعار سعدی را از این اثر حذف شده می‌پندارد.

فروغی در مقدمهٔ کتاب‌های تصحیحی خود، درباره اهمیت متون و لزوم تصحیح دقیق آنها به نکاتی اشاره می‌کند. علاوه بر این آثار –که ارزش بسزایی در معرفی روش او دارند– کتاب‌هایی که در سال‌های اخیر انتشار یافته و مشتمل بر یادداشت‌ها، خاطرات و نامه‌های فروغی است، اطلاعات مفیدی را در این خصوص به مخاطبان ارائه می‌دهند. این کتاب‌ها علی‌رغم اشتمال بر اطلاعات ارزنده در شناخت فروغی، هنوز مورد بررسی کامل محققان قرار نگرفته‌اند. این کتاب‌ها دربردارندهٔ نگاشته‌های شخصی فروغی بوده و نمایانگر وجوه مختلف سبک زندگی اوست. به این سبب، نوشتارِ پیش‌رو با توجه به جزئیات سبک زندگی ذکاءالملک، به نکات مرتبط با تصحیح متن در این مکتوبات می‌پردازد.

۱– ۲– پرسش و روش پژوهش

در ابتدای این پژوهش این پرسش‌های محوری مطرح بوده است:

-روش فروغی در تصحیح متن، به منزلهٔ سنّت برجای مانده از او، بر پایهٔ چه نکات و شامل چه مواردی است؟
-آیا این نکات تنها منحصر به زمان و امکانات دورهٔ فروغی بوده یا می‌تواند مورد استفاده مصححان پس از او قراربگیرد؟
در این پژوهش با هدف معرفی و نقد، به روش فروغی و جزئیاتی که او در تصحیح متن مدنظر داشته، پرداختیم. این نکات به منزلهٔ جزئی از سبک زندگی او که لابلای خاطرات، نامه‌ها و یادداشت‌هایش جای گرفته، بررسی شده است. همچنین ذیل هر یک از نکات، برای درک آسانترِ موضوع، از نمونه‌هایی یاد و جایگاه آن نکته در روند تصحیح متن ذکر شده است.

۲- بحث و یافته‌های تحقیق

۲- ۱- محمدعلی فروغی و دانش ادبیات

محمدعلی فروغی هرچند در میان چهره‌های معاصر بیشتر به عنوان سیاستمدار مشهور است، در زمینهٔ دیگر علوم انسانی همچون ادبیات، شهرت و اهمیتی همپای حوزهٔ سیاست‌ورزی دارد، به‌گونه‌ای که این شخصیت را می‌توان سیاستمدار ادیب خواند. زیرا نه‌تنها شخصیتی سیاسی و صاحب منصب، بلکه در نگاه پژوهشگران و حتی مردم جامعه، به عنوان فردی آگاه از دانش‌هایی همچون حقوق، فلسفه، ادبیات، اقتصاد و علوم وابسته به آن‌ها شناخته می‌شود.
فروغی بسیاری از این علوم را در نگاه مدرن و منطبق با دانش جهانی جدید به ایران وارد کرد و ظرایف آنها را در قالب کتاب‌های ترجمه‌ای ارائه داد. در حوزه‌هایی همچون علوم سیاسی و ارتباطات بین‌الملل به واسطهٔ کثرت ارتباط با همتایان سیاسی خود از کشورهای مختلف دنیا، با علوم مرتبط با سیاست و ارتباطات بین‌المللی آشنا شد. در حوزهٔ حقوق و روابط بین‌الملل، کتاب جدیدی را ترجمه و دانش حقوق در ایران را که پیش از آن، صرفاً برپایهٔ فقه اسلامی تدوین شده بود، با مفهوم مدرنِ حقوق مواجه کرد. این کتاب حقوق اساسی، آداب مشروطیت دُوَل، نام دارد و نخستین کتاب دربارهٔ حقوق اساسی ملت‌ها درتاریخ حقوق ایران است.
در حوزهٔ رشتهٔ اقتصاد، در قالب ترجمهٔ کتابی با عنوانِ اصولِ ثروت ملل یعنی اکونومی پلیتیک، آگاهی‌های جدیدی بر پایهٔ ارتباط سیاست و اقتصاد در کشورهای مختلف، از کشورهای خارجی اقتباس و به ایران وارد کرد. فروغی این کتاب را ترجمه و تألیف کرده و در ورود آن به ایران، تناسب محتوای اثر با جامعه و فرهنگ ایرانی را مدنظر داشته است.
در زمینهٔ دانش‌های ادبی، هرچند آگاهی فروغی بر پایهٔ دانش سنتی ادبیات بوده، از دانش روز و مدرن دنیا جدا نبوده است. ارتباط فروغی با مستشرقان غیرفارسی‌زبان -همچون ادوارد براون- و مکاتبات مداوم با پژوهشگران ایرانی خارج از کشور -همچون محمد قزوینی- موجب آشنایی او با روش پژوهش در متون ادبی در خارج از ایران و در قالب زبان‌های اروپایی، شد. هرچند این ارتباطات علمی، هرگز روش او را با غرب‌زدگی و اتکای تام بر دانش غیرایرانیان گره نزد. روش فروغی را می‌توان ترکیبی معتدل از دو شیوه کهن و مدرن به حساب آورد.

۲- ۲- نکات اثرگذار بر تصحیح از نگاه فروغی

آنچنان که از محتوای خاطرات، یادداشت‌ها و نامه‌های فروغی برمی‌آید، این شخصیت سیاسی- ادبی برخی نکات را در فرآیند تصحیح متون، مهم تلقی می‌کند. مجموعهٔ این نکات، شیوهٔ تصحیح فروغی را نمایان می‌گرداند. این موارد خود از موقعیت‌ها و رخدادهایی در زندگانی او نشأت می‌گیرد که در قالب چند بخش اصلی، قرار گرفته و هر یک از این بخش‌ها هم در چند مورد فرعی قابل بررسی است. این موقعیت‌ها گاه با تلاشِ فروغی فراهم می‌شده و گاه او از موقعیت‌های پیش‌آمده برای کسب دانش ادبی بهره می‌برده و به تعبیری، در هر رخدادِ زندگی در جستجوی نکات علمی بوده است.

۲- ۲-۱ مسائل تاریخی و وابسته به متن

۲-۲-۱-۱ توجه به امهات متون ادبی

به‌طورکلی در نگاه فروغی، توجه به متون کهن ادبی به واسطهٔ ارزش ادبی و فرهنگی آنها بسیار حائز اهمیت است. عنایت به این متون، همچنین اشاعهٔ آن‌ها در میانِ نسل جوان و گنجاندن گزیده‌هایی از این آثار در کتاب‌های درسی از تلاش‌های فرهنگی مهم فروغی به‌شمار می‌رود.

علاوه بر ارائهٔ متون ادبی برای مردم جامعه و جوانان، تصحیح این آثار برای مطالعهٔ پژوهشگران هم مدنظر فروغی بوده‌است.

متون مهم ادبی به‌سبب تأثیرگذاری مستقیم و غیرمستقیم بر نگاشته‌های پس‌از خود، شایسته توجه هستند و لازم است برای حفظ شأن و ارزش ادبی، در نزدیکترین صورت به اثر اصلی، به نسل‌های بعدی منتقل شوند. در واقع، ارزش و اهمیت متون ادبی در انتقال بهینه و هدفمند آن‌ها به نسل‌های بعدی نهفته است. دستیابی به این نکته در گرو تصحیح دقیق و انتقادی متون است. درصورتی‌که تصحیح متون کهن به دقت و با استفاده از فنون تصحیح علمی صورت نگیرد، انتقال بهینهٔ فرهنگ و ادبیات به نسل‌های بعد، امکان‌پذیر نخواهد بود.

در احوالات فروغی می‌توان نشانه‌هایی از قائل شدن ارزش ویژه برای آثار کهن ادبی- فرهنگی را دریافت. او که در مکاتبات و دیدارهای خود همواره به کتاب‌ها توجه داشته، آگاهی از آنها را امری بایسته می‌شمارده است.

فروغی گاه در جستجوی کتاب‌ها به نمونه‌های نادر و مهمی برمی‌خورده و برای به دست آوردن آنها تلاش می‌کرده:

«غروب رفتم حجرهٔ آقا شیخ حسن. گفتگوی لاتارگذاشتن کتاب لغت بشرل که در حجره دارم، شد. میرزا صادق خان مصمم شد این کار را انجام دهد مبلغ پانزده تومان سی اسم» (فروغی، ۱۳۹۷: ۱۳۲).

محمدحسین فروغی، پدر محمدعلی، که در نوشته‌های ذکاءالملک با عنوان «آقا» از او یاد می‌شود هم از صاحب‌نظرانی است که ذکاءالملک دربارهٔ مسائل ادبی و کتابشناسی از او نقل قول می‌کند. میزانِ دانش و آگاهی ادبیِ پدر فروغی در حدی بوده که در مباحثات ادبی متعددی شرکت داشته و نظرش برای ادبا ارزشمند تلقی می‌شده:

«میرزا علی اکبر خان از آقا پرسید: تقلید در انشاء چطور است؟ جواب دادند: اگر شخص مبتدی باشد، البته باید تقلید کند تا فنّ را بیاموزد. اما پس از آن که آموخت، تقلید رکیک است.یعنی شخص باید از خود سبکی داشته باشد. منتها این که در میان سبک‌ها البته هرکسی به سبکی مایل است و تشبّه به او می‌جوید، نه این که تقلید صرف کند. چنانکه در در این اواخر، شعرای ما غالباً اصالت نداشته و آنچه گفته‌اند، یعنی چیزهایی بوده که متقدمین گفته‌اند، چنانکه در جشن قرن ناصرالدین شاه، سام میرزای ملک‌الشعرا، قصیده‌ای در مدح شاه گفته بود، مثل قصیده‌ای که عنصری باید در مدح سلطان محمود بگوید که شمشیر تو زلزله در هندوستان می‌اندازد و فلان و فلان، نه قصیده‌ای که دربارهٔ پادشاهی بگویند که اگر از مملکت خود خارج شده، به مهمانی [رفته] بوده است» (همان: ۲۱۴).

«آقا گفتند: عیبی ندارد و مثل باباطاهر کسی معذور است. آخوند به خیالش، آقا، باباطاهر را مرد عامی فرض کرده‌اند. گفت: مرد فصیح که حکیم بود، نباید غلط بگوید. آقا گفتند: حال و طبیعت درین موارد، مقدم بر قانون است و گاهی اختیار از دست خارج می‌شود. باری آخوند را نتوانستند بفهمانند که قانون قافیه چیزی است وضعی و عهدی. طبیعت صحیح هرچه بگوید اگرچه مخالف قانون باشد، معذور است. چنانکه این رباعی کمال‌الدین اسماعیل هم که می‌گویند به همان رباعی او را خلاق المعانی لقب داده‌اند، همین عیب را دارد» (همان: ۲۸۲)

«گویند وقتی کمال الدین یک رباعی گفته بود که مصرع اولش این بود: ای موی تو همچو مشک و روی تو چو خون، رباعی را در مجلس خواست بخواند، اشتباهاً گفت: ای روی تو همچو مشک و موی تو چو خون. حضّار خندیدند. کمال الدین دید بد شد، فوراً گفت:

[همان مصرع]..... می‌گویم و می‌آیمش از عهده برون
مشک است ولی نرفته در نافه هنوز خون است ولی نامده از نافه برون

این رباعی هم قافیه‌اش مکرّر است و حال آنکه از کمال الدین، غلط قافیه کمتر معذور است تا باباطاهر که مقصودش فقط شعر و صنعت شعری نبوده است» (همان: ۲۸۲)

توجه فروغی به امهات متون ادبی در کنار محاسنی که در پی تصحیح متون و در اختیار مخاطبان قرار گرفتن دارد، گاه فروغی را بیش از حدّ معمول به کهن‌گرایی واداشته و توجه او در زمینهٔ ادبیات را منحصر به متون کهن ساخته و از ادبیات معاصر دور کرده است. به این سبب آثار ادبی او بیشتر مرتبط با ادب کهن است.

۲-۲-۱-۲ گزینش نسخ اصیل

می‌توان گام نخستین تصحیح را –پس‌از انتخاب یک اثر ادبی– گزینش نسخه‌های اصلی و اصیل قلمداد کرد. انتخاب نسخه‌های ارزشمند –پس‌از تحلیل و بررسی آنها– علاوه بر تقدّم در اقدامات مربوط به تصحیح متن، می‌تواند یکی از مهم‌ترین گام‌ها در آغاز این روند به شمار برود. در برخی آثار که قدمت، اهمیت و شهرت بیشتری داشته‌اند، تعداد نسخه‌ها بیشتر است و گزینش نسخه‌های اصیل‌تر، وابسته به برخی ملاحظات و شناخت مادرنسخه‌ها که در جایگاه نسخه‌های اصلی هستند، همچنین توجه به دستنویس‌های فرعی است. داشتن شناخت نسبت به عوامل برتری نسخه‌ها و یافتن نمونه‌های مهم و کاربردی آن‌ها، منجر به انتخاب نسخه‌های دقیق‌تر و ارزشمندتر می‌شود. گاه مصححان، سال‌ها به دنبال نسخه‌های شاخص از اثر موردنظرشان در کتابخانه‌ها به جستجو می‌پردازند و از دانشمندان نسخه‌شناس درخواست می‌کنند در صورت یافتن نسخه‌های کهن و ارزنده، آنها را مطلع کنند.

این امر هم از نکاتی است که فروغی پیوسته به آن توجه داشته و این عامل، موجب اصالت متن مصحَّح می‌گردد. لازم به ذکر است: از آنجا که بخشی از فعالیت‌های فروغی در زمینهٔ جستجوی نسخه‌ها و جویاشدن نکات علمی از دوستانش در قالب مکاتبات صورت می‌گرفته، بخشی از این نکات از نامه‌ها نقل می‌شود. یکی از چهره‌های دانشمندی که فروغی در این زمینه از کمک‌های او بهره می‌برد، محمد قزوینی است. قزوینی در بیشتر نامه‌هایی که خطاب به فروغی می‌نویسد، پاسخ پرسش‌های مرتبط با متون ادبی که در نامه‌های قبلی مطرح شده را می‌نگارد.

«بعد از آمدن به پاریس اگر دیدم ماندن در پاریس خیلی مشکل است و هوا تاریک است، در عرض دو سه ماه جلد ثالث جهانگشای را با کمال جدّ و جهد، استنساخ کرده با شش– هفت نسخهٔ دیگر مقابله کرده، آن‌وقت به جای اینکه به ایران برگردم، کتاب‌هایم را از پاریس برداشته، برگردم به برلین و کار طبع و تصحیح جلد ثالث جهانگشای را اینجا به اتمام برسانم و به ایران برگردم» (قزوینی، ۱۴۰۰: ۵۹).

اشعار دیوان پدر فروغی به واسطهٔ سرقت‌های ادبی به دیگران منسوب می‌شده و در خلال این ماجرا، فروغی اهمیت توجه به نسخ اصیل را مطرح می‌کند:

«دیگر صحبت اشعار و دیوان آقا به میان آمد. مذکور شد که آقا، اشعار ایام جوانی خود را که اقلاً شصت هزار بوده، با نثرهای زیاد همه را تلف کرده‌اند و چیزی در دست نیست، مگر در کرمان و کرمانشاه و نقاط دیگر، آنها هم به دست مردم که البته متشاعرها به اسم خودشان کرده» (فروغی، ۱۳۹۷: ۱۰۵).

برخی افراد از خانوادهٔ فروغی نسخه‌های معتبر کتب معروف را دریافت می‌کردند:

«ملک الخطاطین[هم آنجا آمد]. بعضی قطعه‌ها با کتاب شاهنامه از آقا گرفته، بعد از نهار رفت...» (همان: ۱۵۱)

مکاتبات و صحبت‌های فروغی و قزوینی به کسب اطلاعات ارزشمندی منجر می‌شود:

«از قراری که معلوم می‌شود و میرزا محمدخان می‌گفت، بعضی نسخه‌های شاهنامه در کتابخانهٔ ملی فرانسه و برلن هست که دیباچهٔ نسخهٔ اصل شاهنامه‌ای که برای ابومنصور عبدالرزاق جمع‌آوری شده و فردوسی از آن رو شاهنامهٔ خود را به نظم آورده، در صدر آن درج است و فارسی تقریباً خالص ولی روان و مطبوع می‌باشد و میرزا محمدخان در آن مطالعه و کار می‌کند. البته خیلی چیز خوبی است و شاید نمونهٔ قدیم‌ترین نثر فارسی باشد که در دست است» (فروغی، ۱۳۹۵: ۴۵۲).

۲-۲-۱-۳ جستجو در نسخ مختلف

در باب عنوان لزوم جست‌وجو در نسخه‌ها به دو نکتهٔ اساسی می‌توان اشاره کرد:

نخست، یافتن نسخه‌های مهم و با کیفیت بالا است که پس از جستجوی فراوان در فهرست‌های کتابخانه‌ها و پرس‌وجو از اهالی فن می‌توان به آن دست یافت.

دوم، جست‌وجو در جزئیات نسخه‌ها و توجه به ضبط‌های کهن، اصیل و گاهی متفاوت با سایر نسخه‌ها است. توجه به جزئیات نسخه‌ها و جستجو در حواشی آنها، می‌تواند نکات جدید و گوناگونی را برای مصحح روشن کند. استفاده از نکاتِ فرعی ثبت‌شده در نسخه‌ها، اهمیت فراوانی برای حفظ ظرایف و ویژگی‌های سبکی صاحب اثر برای آیندگان دارد. در آثاری که از فروغی برجای مانده، خواه در نامه‌ها و پاسخ نامه‌هایی که از دیگران دریافت کرده و خواه در جستجوهایی که در کتابخانه‌ها داشته، به جستجوی مداوم در نسخه‌ها اشاره می‌شود. در یکی از نامه‌های محمد قزوینی به فروغی، قزوینی یادآور می‌شود جستجوی نسخه‌ها تا چه اندازه مهم و در عین حال دشوار است:

«مقصود این است که بنده یک آدم معمولی متعارفی هستم که می‌خواهم بیایم به پاریس، یا برای کارکردن در کتابخانهٔ ملی پاریس یا برای برداشتن کتاب‌های خود و رفتن به ایران. و از رجال سیاسی نیستم که آمدن من به فرانس در آن تأملی و خدشه‌ای داشته باشد. اما آمدن بنده به برلین چنانکه در عریضهٔ سابق عرض کردم، اینطور شد که در اواخر ۱۹۱۵ که آقای نوّاب به سمت وزیر مختاری برلین از پاریس حرکت کردند، به من گفتند: تو هم اگر میل داری همراه من بیا و بنده هم چون اوضاع مادی اقامت در پاریس چندان مساعد نبود و یکی– دو نسخهٔ قدیمی ممتاز جهانگشا را که من از روی آنها کار می‌کردم و اساس طبع بود، به واسطهٔ احساس خطر مثل اشیاء نفیسهٔ موزه‌ها و غیره را از پاریس بیرون برده و در جای امنی پنهان کرده بودند و بنده دیگر نمی‌توانستم کار خود را امتداد دهم، پیشنهاد آقای نوّاب را قبول کرده، همراه ایشان به اینجا آمدم» (قزوینی، ۱۴۰۰: ۳۸).

فروغی در یادداشت‌ها گاهی اشارات آسیب‌شناسانه دارد:

«من در طهران دیوان حسینقلی‌خان سلطانی را که به خط خود او تدوین شده بود، دیدم. اما ندانستم آن دیوان چه شد. نگرانی و تأسف در این است که آثار طبع این اشخاص چون در زمان خود ایشان تثبیت نمی‌یابد، ای بسا به دست نااهلان و شعردزدان می‌افتد و از بین رفته یا به اسم دیگران می‌شود و یقین دارم بسیاری از شعرای قدیم و جدید این سرنوشت را داشته‌اند و موجود نبودن آثار طبع رودکی و عنصری و عسجدی و جمع کثیری از شعرا را حمل بر این می‌کنم که قصه‌ای که سعدی در گلستان از شیاد گیسوان‌بافته نقل می‌کند، مؤید این نظر است» (فروغی، ۱۳۹۶: ۱۷).

بخش عمده‌ای از اوقاتِ فروغی در جستجوی آثار و یافتن نسخه‌های ارزشمند می‌گذشته:

«باری از مدرسه بیرون آمده، به حجرهٔ آقا شیخ حسن رفتم. نزدیک غروب معتمدالممالک از پستخانه آمده، قدری کتاب آورد. لغت لاروس و بعضی کتب دیگر بود. کاتالگ یک کتابخانه هم بود. ملاحظه کرده، چند کتاب حکمت و فلسفه انتخاب کردم با آقا شیخ محمد که از فرنگ بخواهیم و با هم بخوانیم. بعد صحبت لغت هفده جلدی لاروس شد» (فروغی، ۱۳۹۷: ۴۲).

فروغی در مورد نسخه‌های تازه‌یاب ، نقد و ارزش‌گذاری را لازم می شمرده:

«پدر یکی از شاگردان یک شاهنامهٔ خطی به مدرسه فرستاده بود. تاریخ آن نهصد و هشتاد و هشت بود، به خط نستعلیق با تصاویر سبک چینی. واقعاً این تصاویر خیلی چیزهای قبیح است. اما کتاب، خوب نسخه‌ای بود. جلد خوبی هم داشت. محقق الدوله گفت: صد و پنجاه تومان می‌فروشد، اگر به کار مطابقه با نسخ دیگر و تصحیح و تکمیل شاهنامه نخورد، نمی‌ارزد» (فروغی، ۱۳۹۷: ۱۰۳).

در نظر فروغی، جستجو و شناخت آثار، تنها مربوط به نمونه‌های مشهور نبوده، بلکه نمونه‌های متأخری را که شهرت چندانی ندارند هم شامل می‌شده:

«باری بعد از رفتن میرزا سید حسن‌خان، به خانهٔ میرپنج خودمان دیدن رفتم. نزدیک نهار آنجا رسیدم، نهار خوردیم. بعد از نهار رفتم پیش میرپنج، قدری صحبت کردیم. دیوان میرزا ابوالحسن‌خان متخلص به قطره را در نهاوند پیدا کرده، استنساخ کرده بود، نشان داد. چندان نقلی نداشت. از قراری که حکایت می‌کرد که این شخص در خدمت محمود میرزای پسر فتحعلی شاه بوده» (همان: ۱۳۵)

۲- ۲-۱-٤ استفاده از منابع جانبی

با توجه به آشنایی با دانش روز تصحیح متن در دنیا، امروزه توجه به منابع جانبی و استفاده از آنها در تصحیح هر یک از متون مهم ادبی برای ما امری آشنا تلقی می شود. ولی نباید از این نکته غفلت کرد که توجه به منابع جانبی در تصحیح سنتی ایرانی، جایگاه چندانی نداشته و افراد نوگرایی همچون فروغی و قزوینی در ارتباط با اروپایی‌ها و پس از آگاهی از دانش جدید متن‌شناسی و توجه به اصول مرتبط با دورهٔ آفرینش آثار و سبک‌شناسی، این نکته و اهمیت آن را دریافته و توجه به این مسئله را به متن پژوهان آینده توصیه نمودند.

شناخت منابع جانبی مهم و اثرگذار بر هر یک از آثار ادبی شاخص، اهمیت فراوانی دارد. ازجمله متون مهم ادبی که در نظر داشتن منابع جانبی در تصحیح آن اهمیت دارد، شاهنامه است.

«غروب آمدم حجرهٔ آقا شیخ حسن. یک کتاب فلسفه معتمد الممالک از فرنگ وارد کرده است. کتاب خوبی است. برادرم یکی از آن خریده است. بعضی کتاب‌های دیگر[ی هم آورده] به تماشای آنها پرداختم و یک کتاب لغت و دو کتاب تاریخ برداشته به منزل آوردم که ببینم و تصدیق و تکذیب کنم. کتاب خریدن مرا خانه خراب کرده. کتاب خوب بسیار است و نمی‌توان از آنها دست برداشت. بضاعت هم به قدر کفایت نیست. منزل که آمدم به مطالعهٔ کتاب‌ها مشغول شد[م] و بعد از شام به نوشتن این وقایع پرداختم» (همان: ۱۲۱).

«آخر شب با برادرم گفتگوی ترتیب کتابی مثل مارگو برای مدارس می‌کردیم. نمی‌دانم می‌شود و فرصت می‌کنیم یا نه. به هر حال شروع کردیم» (همان: ۱۴۸)

فروغی همواره در حال جرح و تعدیل نسخه ها و آثار با کمک منابع جانبی بوده:

«آمده بود مطالبهٔ مسودهٔ تاریخ ایران بکند. زیرا که تاریخ ایران که من برای شرکت مطبوعات نوشته‌ام، تقریباً تمام شده و می‌خواند دوباره چاپ کنند. از من خواهش کرده‌اند برای چاپ دویم جرح و تعدیلی در آن بدهم. زیرا که خودم اظهار داشته بودم که اگر به چاپ دویم برسد، باید دخل و تصرف در آن بکنم» (همان: ۱۵۲).

جستجوهای نسخه‌شناسانه فروغی دربارهٔ شاهنامه بیش از سایر متون بوده و اثر فردوسی از مهم‌ترین آثار در تاریخ ادبیات فارسی بشمار می‌رود.

«مطلب در اینجاست که معلوم می‌شود: شاهنامه از خیلی قدیم مغشوش و مخلّط شده، زیرا نسخهٔ ظفرنامهٔ حمدالله مستوفی را هم دیدم که متن ظفرنامه و در حاشیه‌اش شاهنامه است و حمدالله در اول کتاب، بعد از تعریف و تمجید زیاد از شاهنامه می‌گوید که:

به واسطهٔ سهو کتّاب، شاهنامه، خیلی مبتلا به تخلیط و غلط و ترک و اضافه شده و من شش سال زحمت کشیده، نسخهٔ صحیحی از شاهنامه درست کردم» (فروغی، ۱۳۹۵: ۲۳۷).

۲-۲-۱-٤ استفاده از منابع جانبی

با توجه به آشنایی با دانش روز تصحیح متن در دنیا، امروزه توجه به منابع جانبی و استفاده از آنها در تصحیح هر یک از متون مهم ادبی برای ما امری آشنا تلقی می شود. ولی نباید از این نکته غفلت کرد که توجه به منابع جانبی در تصحیح سنتی ایرانی، جایگاه چندانی نداشته و افراد نوگرایی همچون فروغی و قزوینی در ارتباط با اروپایی‌ها و پس از آگاهی از دانش جدید متن‌شناسی و توجه به اصول مرتبط با دورهٔ آفرینش آثار و سبک‌شناسی، این نکته و اهمیت آن را دریافته و توجه به این مسئله را به متن پژوهان آینده توصیه نمودند.

شناخت منابع جانبی مهم و اثرگذار بر هر یک از آثار ادبی شاخص، اهمیت فراوانی دارد. ازجمله متون مهم ادبی که در نظر داشتن منابع جانبی در تصحیح آن اهمیت دارد، شاهنامه است.

«غروب آمدم حجرهٔ آقا شیخ حسن. یک کتاب فلسفه معتمد الممالک از فرنگ وارد کرده است. کتاب خوبی است. برادرم یکی از آن خریده است. بعضی کتاب‌های دیگر[ی هم آورده] به تماشای آنها پرداختم و یک کتاب لغت و دو کتاب تاریخ برداشته به منزل آوردم که ببینم و تصدیق و تکذیب کنم. کتاب خریدن مرا خانه خراب کرده. کتاب خوب بسیار است و نمی‌توان از آنها دست برداشت. بضاعت هم به قدر کفایت نیست. منزل که آمدم به مطالعهٔ کتاب‌ها مشغول شد[م] و بعد از شام به نوشتن این وقایع پرداختم» (همان: ۱۲۱).

«آخر شب با برادرم گفتگوی ترتیب کتابی مثل مارگو برای مدارس می‌کردیم. نمی‌دانم می‌شود و فرصت می‌کنیم یا نه. به هر حال شروع کردیم» (همان: ۱۴۸)

فروغی همواره در حال جرح و تعدیل نسخه‌ها و آثار با کمک منابع جانبی بوده:

«آمده بود مطالبهٔ مسودهٔ تاریخ ایران بکند. زیرا که تاریخ ایران که من برای شرکت مطبوعات نوشته‌ام، تقریباً تمام شده و می‌خواند دوباره چاپ کنند. از من خواهش کرده‌اند برای چاپ دویم جرح و تعدیلی در آن بدهم. زیرا که خودم اظهار داشته بودم که اگر به چاپ دویم برسد، باید دخل و تصرف در آن بکنم» (همان: ۱۵۲).

جستجوهای نسخه‌شناسانه فروغی دربارهٔ شاهنامه بیش از سایر متون بوده و اثر فردوسی از مهم‌ترین آثار در تاریخ ادبیات فارسی بشمار می‌رود.

«مطلب در اینجاست که معلوم می‌شود: شاهنامه از خیلی قدیم مغشوش و مخلّط شده، زیرا نسخهٔ ظفرنامهٔ حمدالله مستوفی را هم دیدم که متن ظفرنامه و در حاشیه‌اش شاهنامه است و حمدالله در اول کتاب، بعد از تعریف و تمجید زیاد از شاهنامه می‌گوید که: به واسطهٔ سهو کتّاب، شاهنامه، خیلی مبتلا به تخلیط و غلط و ترک و اضافه شده و من شش سال زحمت کشیده، نسخهٔ صحیحی از شاهنامه درست کردم» (فروغی، ۱۳۹۵: ۲۳۷).

۲-۲-۲ مسائل انسانی و وابسته به اخلاق

۲-۲-۲-۱ همنشینی با علمای فن تصحیح

در دورهٔ فروغی به سبب ارتباطات گستردهٔ بین‌المللی او، دوستی و همراهی وی با افراد آگاه به فن تصحیح متن بسیار بوده‌است. همنشینی با این علما، مکاتبات و مکالماتی که میان فروغی و ایشان در جریان بوده، اطلاعات مفید و به‌روز را در دسترس او قرار می‌داده است.

آشنایی فروغی با علمایی همچون قزوینی و مستشرقانی مانند ادوارد براون، همچنین ارتباطات با مصححان دیگر مانند ژول مول، به‌صورت مستقیم یا با واسطه، موجب آگاهی عمیق از فن تصحیح و موارد مرتبط با آن بوده است.
دربارهٔ ارتباط با ادوارد براون از قول قزوینی در نامهٔ نگاشته‌شده به فروغی اینطور می‌خوانیم:

«اما در باب روابط بنده با ایشان، علت سستی و مسامحهٔ بنده در مکاتبات با ایشان آنست که ایشان در کاغذی که در ماه مه به من نوشته بودند، اظهار کرده بودند که آیا من میل دارم جلد سوم جهانگشای را کما فی السابق به اتمام برسانم؟ و چون سابق به توسط اوقاف گیب–که پرفسور برون رئیس آنست– یک وجه قلیلی که از غایت قلت حتی به سرکار، دوست صمیمی خود، خجالت می‌کشم بگویم چقدر بود، به من می‌رسید» (قزوینی، ۱۴۰۰: ۴۵).
فروغی خود، همواره در جستجوی علما و در پی همنشینی و کسب دانش در محضرشان بوده:
«چون دانستم دکتر رزن معروف آلمانی در انقره و همین هتل منزل دارد، کارت برای او فرستاده، تقاضای ملاقات کردم و رفتم به منزل او و بعد نهار هم با هم خوردیم. گفت: انسان اوقات خوش را فراموش نمی‌کند و بد از یادش می‌رود. من ایام اقامت ایران را فراموش نمی‌کنم و گفت: پدر من فارسی می‌دانست و دفتر اول مثنوی را به آلمانی ترجمه کرده. وقتی من جوان بودم و در ایام تعطیل بیکار به سر می‌بردم، پدرم گفت: بیکار منشین، فارسی یاد بگیر... پرسیدم از شعرای فارسی کدام را بیشتر دوست داری؟ گفت: هرچند ترجیح دادن مشکل است، اما می‌توانم بگویم: حافظ را دوست دارم و هروقت به خواندن دیوان حافظ می‌افتم، دنیا را فراموش می‌کنم» (فروغی، ۱۳۹۶: ۲۵۵).
«چهارشنبه، ۱ خرداد، ۱۴ ربیع الثانی، ۲۲مه
صبح بدیع‌الزمان آمد، در باب دستور زبان فارسی گفتگو کردیم. سر شب نجم‌آبادی آمد...
شنبه، ۴ خرداد، ۱۷ ربیع الثانی، ۲۵ مه،
صبح رفتیم منزل میرزا محمدخان در اشعار سعدی مشاوره کردم. عصر یغمایی آمد، مشغول کار گلستان شدیم...
یکشنبه، ۵ خرداد، ۱۸ ربیع الثانی، ۲۶ مه
صبح رفتم سراغ ساعت‌ساز، نبود. سر شب حکمت آمد و دربارهٔ فردوسی و نظامی صحبت کردیم» (همان: ۵۶۶).

۲-۲-۲-۲ جستجو و پرسشگری از اهل فن

مقتضیات برقراری ارتباط در دوران فروغی موجب می‌شد مکاتبات و نامه‌نگاری‌های علمی در بین دانشمندان و ادب‌پژوهان همچنان رونق داشته‌باشد. پاسخ بسیاری از ابهامات علمی ذکاءالملک و اطلاعاتی که در پی دستیابی به آنها بوده، از طریق پرسش‌هایی که در نامه‌ها و یا ارتباطاتی از این دست مطرح می‌شده، به دستِ او می‌رسیده است. از راه مطرح‌کردن این پرسش‌ها و دریافت پاسخ آنها، فروغی به اطلاعات کمیاب و ارزشمندی دسترسی پیدا می‌کرده و برای تصحیح متون و نگارش مقالاتی مرتبط با این موضوع از آنها بهره می‌برده است. هرچند این مکاتبات در میانهٔ رخدادهایی همچون جنگ جهانی صورت می‌گرفته و طبعاً زمانبر بوده، اطلاعات مفید و ارزنده‌ای در قالب آنها منتقل می‌شده است. این‌گونه پرسشگری و ارتباطات، گاه با مشکلاتی همراه می‌شد:
«با پرفسور براون روابط ما در این سه چهار سال اخیر جنگ به کلی مقطوع شده‌است؛ چون بنده در برلین یعنی پایتخت یک دولت دشمن بودم و امتداد روابط غیرممکن بود. ولی بعد از عقد مهادنه (متارکهٔ سلاح) در ماه مه گذشته، ایشان کاغذی به من نوشتند و من هم در ماه اوت جواب ایشان را بعد از دو– سه ماه نوشتم و جواب ایشان (اگر جوابی خواهند نوشت) هنوز نرسیده است» (قزوینی، ۱۴۰۰: ۴۴).
در میان دوستان فروغی، محمد قزوینی بیش از دیگران با او مکاتبات علمی داشته و در کتابخانه‌های کشورهای اروپایی به درخواست ذکاءالملک به جستجو و کسب اطلاع می‌پردازد:

«درخصوص کتبی که مرقوم فرموده‌بودید، اما آثار البلاد قزوینی مدت‌هاست که به‌کلی epoise (اتمام چاپ، نایاب) است و اگرچه در آلمان چاپ شده است، ولی گیر نمی‌آید مگر به طور اتفاق. این را بعد از رسیدن به بعضی کتابفروش‌های شرقی (یعنی آنهایی که به خرید و فروش کتب متعلقه به شرق مشغولند) سفارش می‌دهم. آن وقت اگر در هرجای اروپا یک نسخه‌ای از آن برای فروش موجود باشد، برای شما پیدا خواهند کرد... تاریخ طبری معلوم است که در لایدن (هلاند) چاپ شده است، در ۱۵ جلد و قیمت آن ۲۵۵ فلورین هلاندی است که با پول حالیّهٔ فرانس بیش از هزار فرانک قیمت آن می‌شود، ولی نسخهٔ آن فراوان است...» (همان: ۶۶)

پرسش دیگر فروغی دربارهٔ اسرارالتوحید بوده که در زمان نگارش نامهٔ زیر، ظاهراً در میان ادبا، با این عنوان چندان شناخته‌شده نبوده:

«اما کتابی که سرکار به اسم اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید مرقوم فرموده‌اید از قرار اسم و محلّ طبع که پطرزبورغ است، قطعاً باید همان کتابی باشد که به عنوان حالات و سخنان شیخ ابوسعید فضل‌الله بن ابی‌الخیر المیهنی به توسط ژوکوفسکی، مستشرق معروف روسی، در سنهٔ ۱۸۹۹ در پطرزبورغ به طبع رسیده است، و اگر مقصود این کتاب باشد، این کتاب عربی نیست– چنانکه مرقوم فرموده‌اید– بلکه فارسی است و یکی از مریدان شیخ ابوسعید (متوفی در سنهٔ ۴۴۰) از سخنان و حالات او جمع کرده است و این عنوانی که سرکار برای آن نوشته‌اید در خاطرم نیست که آیا همین‌طور هم در پشت کتاب چاپ شده است یا خیر» (همان: ۶۶).

برخی از مکاتبات هم در باب تهیهٔ کتاب‌های چاپ‌شده در فرنگ صورت می‌گرفته:

«تاریخ طبری هر دو دوره‌اش کاملاً رسید و به آقای علیقلی‌خان گفتم که به حضرت والا خبر بدهند و ایشان هم فرستاد کتاب‌ها را بردند» (همان: ۷۱).

۲-۲-۲-۳ تعهد به تکمیل و انتشار آثار تصحیحی

از جمله رفتارهایی که می‌توان در شمار اخلاقیات علمی فروغی و دوستان او برشمرد، تعهد به تکمیل آثار تصحیحی در بهترین وجه آن است. فروغی و قزوینی در مکاتبات خود، از تلاش‌ها و جستجوهایشان برای تکمیل آثار تصحیحی یاد می‌کنند. ایشان نسبت به پذیرش مسئولیت تصحیح و ارائهٔ متنی منقّح به مخاطبان، تقیّد قابل توجهی داشتند. تا حدی که بسیاری از برنامه‌های زندگی‌شان از جمله اقامت در ایران یا خارج از کشور به این امر بستگی داشت.

«اما در خصوص ماندن پاریس یا رفتن به ایران اگر بنده را مخیّر کنند بین رفتن به ایران الآن، یا ماندن مدت قلیلی برای اتمام جلد سوم جهانگشای، البته میل قلبی بنده به اتمام این جلد ناقص‌ماندهٔ جهانگشاست. چه حیفم می‌آید که زحمت هفت–هشت سالهٔ من به واسطهٔ اخلال یک مدت قلیل دیگر هدر برود. ولی با وجود این چندان تقیّدی به این مسئله ندارم به این معنی که اگر اسباب رفتن ایران فراهم شد (و اسباب ماندن پاریس فراهم نشد)این کار را اصلاً مانع رفتن به ایران نمی‌دانم» (همان: ۳۹).

در مطالعهٔ خاطرات فروغی به روزهایی برمی‌خوریم که مشغلهٔ اصلی ذکاءالملک،، تلاش برای به سرانجام رسانیدن تصحیح‌ها بوده است:

«سه‌شنبه، ۱۳ شهریور، ۲۳ جمادی الاولی، ۴ سپتامبر

مقابلهٔ شاهنامه با مینوی خاتمه یافت» (فروغی، ۱۳۹۶: ۴۰۷).

***

«لغت‌نویسی– حجرهٔ آقا شیخ حسن

آقا بعد از درس اول چون کار نداشتند، رفتند. من درس دویم را هم داشتم دادم و بعد با صدیق حضرت به نوشتن لغت مشغول شدیم. غروب بیرون آمدیم....» (فروغی، ۱۳۹۷: ۸۴).

***

«چاپخانهٔ بلژیکی...

چون تا غروب صدیق حضرت نیامد، بیرون رفتم. میدان توپخانه با صدیق حضرت ملاقات کردم. من و او با میرزا عبدالرزاق خان به چاپخانهٔ بلژیکی رفتیم که ورقهٔ نمونه را تصحیح کنیم. قریب نیم ساعت آنجا بودیم...» (همان: ۹۷).

***

«خواندن مجانی الأدب

خلاصه به از فراغت از تصحیح ورقهٔ نمونه، من و میرزا عبدالرزاق خان آمدیم منزل. به واگن نشستیم. منزل آقا محمدحسین اینجا بود. من به خواندن مجانی‌الأدب مشغول شدم. آقا و آقا محمدحسین مشغول تخته شدند. نصف شب خوابیدیم» (همان: ۹۸).

***

«بعد از درس منتظر صدیق حضرت شدم، نیامد. صفحهٔ اول لغت را که مغشوش بود، پاک‌نویس کردم...» (همان: ۱۰۳).

«مقاله‌نویسی

مقاله‌ای که من دیشب نوشته بودم، آقا پاک‌نویس کردند و امشب متممی هم برای آن نوشتم و مکمّل شد» (همان: ۱۱۹).

***

۲- ۳-٤ مسائل مهارت و نکات به‌روز تصحیح

۲- ۳-٤ -۱ به‌روز بودن اطلاعات در باب نسخ خطی

از جمله مواردی که فروغی در سخنان و نگاشته‌های خود بر آنها تأکید داشته، اهمیت آگاهی از اطلاعات به‌روز در باب نسخه‌شناسی و تصحیح متن است.

توجه به نسخه‌های تازه‌یاب، اطلاعاتِ جدیدِ دربارهٔ منابع جانبی، تصحیح‌ها و فعالیت‌های علمی روز و منابع مرتبط با متون موردنظر، از مصداق‌های به‌روز بودن اطلاعات تلقی می‌شود. آگاهی از یافته‌های جدید، موجب می‌شود، در فرآیند تصحیح متن به نتیجهٔ دقیق و معتبری دست یابند.

جستجوگری در کتابخانه‌های داخلی و خارجی از جمله علایق فروغی بوده است. این متن‌پژوه معاصر، تا حدّ امکان، خود به این امر مشغول می‌شده و در زمان اشتغال به شغل‌های دولتی، دوستان را به جستجوی کتابخانه‌ها و کتابفروشی‌های صاحب‌نام کشورهای خارجی می‌فرستاده است. از جمله افرادی که در این حوزه با فروغی همراهی می‌کرده و نمایندهٔ او در جستجوهای خارج از کشور بوده، می‌توان محمد قزوینی را نام برد. قزوینی در بسیاری مواضع از نامه‌های خود، ضمن تشکر از حمایت‌های فروغی از جستجوهایی که به توصیه و درخواست او در زمینه شناسایی نسخه‌های تازه‌یاب انجام داده، سخن گفته است. این اشارات و تحلیل نسخه‌ها، در قالب نامهٔ شمارهٔ «۹» در کتاب نامه‌های قزوینی به محمدعلی فروغی و عباس اقبال آشتیانی (قزوینی، ۱۴۰۰: ۸۶) در ۱۵ صفحه، به تمامی ذکر شده که آغاز آن به شرح زیر است (متن کامل نامه در این کتاب موجود است):

«قربانت شوم، مرقومهٔ سرکار مورّخهٔ دی در ۱۹ ژانویه به دست من رسید و فردای همان روز به کتابخانهٔ ملّی پاریس رفته، سه نسخهٔ گلستانی را که خواهش فرموده بودید بنده ملاحظه بکنم، یعنی گلستان suppl. Pers. 869 (فهرست بلوشه، ج ۳ نمرهٔ ۱۴۰۰) و گلستان کلیات suppl. Person 816 (بلوشه، ۳: ۱۳۸۲)، و کلیات suppl. Pers. 1796 (بلوشه، ۳: ۱۳۸۱) هر سه را به دقت ملاحظه کردم و دو روز متوالی صرف این کار کردم و نتیجهٔ اجمالی ملاحظات خود را ذیلاً به عرض خواهم رساند...» (همان)

در رفت و آمدها و گفتگوهای فروغی ردپایی از جستجوهای نسخه‌شناسی می‌توان یافت:

«پس پرفسور براون اصرار کرد که فردا نهار هم بمانم. قبول کردم. خیلی مهربانی کرد. صحبت زیاد کردیم، علمی و غیرعلمی. مسئلهٔ فردوسی و اشتباهی که برای نلدکه از اشعار پشت شاهنامه دست داده، به او گفتم و یادداشت کرد و خیلی از نلدکه تعریف کرد و معلوم شد هنوز زنده اما خیلی افسرده است» (فروغی، ۱۳۹۵: ۲۲۴).

نکات فروغی دربارهٔ شناخت نسخه‌ها و روشی که برای سنجش ارزش آنها بیان می‌کند، تا امروز برای پژوهشگران قابل استفاده هستند:

«نسخهٔ شاهنامهٔ مهل را که مشتمل بر اشعار مخصوصه است، دیدم و یقین کردم که هیچ اعتباری به صحت آن نسخه نیست. این نسخه در هشتصد و چهل و یک نوشته و چنین مستفاد می‌شود که از روی نسخهٔ دیگری استنساخ شده که آن در هفتصد و هفتاد و نُه نوشته شده بود. تاریخ این نسخه به‌طور تاریخ معمولی و نثر است...و سستی اشعار و کلیهٔ قرائن مرا بر آن می‌دارد که بگویم این نسخه هم مثل اکثر نسخ دیگر مغشوش و مخلّط است. سنهٔ سیصد و هشتاد و نُه که آلمانی (مقصود نلدکه) را به اشتباه انداخته صریح است، لیکن گمان می‌کنم در استنساخ به غلط نوشته شده باشد...» (همان: ۲۳۶)

«حیف که مجال نبود مطالعهٔ کامل بکنم و ببینم چقدر با نسخ دیگر تفاوت دارد و همین‌قدر حس کردم که باید بالنسبه صحیح‌تر باشد. عجب اینکه با اینکه حمدالله می‌گوید: شاهنامه شصت‌هزار بیت بوده و نسخ موجوده تمام نیست، همین نسخهٔ کتاب خودش تقریباً چهل و پنج هزار بیت است. حیف است که این ظفرنامه چاپ نشده» (همان: ۲۳۷).

۲- ۳-٤ -۲ لزوم نقد آثار و نظرات بزرگان

از جمله نکاتی که می‌توان جزو اخلاق حرفه‌ای فروغی به شمار آورد، نپذیرفتن بی‌قید و شرط نظرات دانشمندان بزرگ و نگاه نقادانه به گفته‌های ایشان است. در روش تصحیح فروغی، شهرت صاحب‌نظران موجب تأیید تام و تمام آثار و دیدگاه آنان نمی‌شد. این رفتار به اندازه‌ای برای ذکاءالملک اهمیت و جذابیت داشت که در یادداشت‌های روزانه‌اش از نامه‌ای مرتبط با این موضوع یاد می‌کند. در این نامه، نظر فروغی دربارهٔ یکی از ادبا به چالش کشیده می‌شود:

«جناب ذکاءالملک–ان شا الله احوال شما خوب است. با این که من عشق تمامی به تحریرات جناب شما دارم و روزنامهٔ مقدسهٔ تربیت را یک نمره ردّ نمی‌دهم و فقط درین مملکت همین روزنامه را قابل توجه می‌دانم، اتفاقاً یکی از نمره‌هایی را که اشاره از من کرده بودید، غفلت کرده و نخوانده بودم...تعریفی از من بود و مرا به صفت متصف و ستوده بودید. الحق خجالت کشیدم. به علت این که خود[را] قابل این تمجید ندیدم و اگر من تعریفی و تمجیدی از جنابعالی کرده‌ام، شهد الله از روی انصاف و حقیقت بوده. تا به حال تملق و اغراق نگفته و نخواهم گفت» (فروغی، ۱۳۹۷: ۲۲).

فروغی، خود از انتقاد این فرد و نپذیرفتن تمجید دربارهٔ خودش اظهار تعجب می‌کند و آن را رفتاری بی‌سابقه در میان ایرانیان می‌شمارد:

«الحق از یک شاهزادهٔ ایرانی این قِسم چیز نوشتن و رفتار تازگی دارد و شایستهٔ شاهزادهٔ فرنگی است. از خط و سبک انشا و مسامحه‌هایی که در بعضی جاهای آن هست، معلوم است که خط خود شاهزاده است» (همان: ۲۲)

گفتگوهای علمی فروغی گاه دربارهٔ مباحث رایج روز میان ادبا بوده است:

«نیز گفتگوی خط و اصلاح خطّ فارسی به میان آمد. گفتم تغییر دادن خط فارسی کار صحیحی نیست. بهتر آن است که گذاشتن اِعراب کم کم معمول شود و چون چاپ حروف عن‌قریب شایع خواهد شد، کتب چاپ حروف را معرب چاپ کنند و اِعراب را با حروف ملازم نمایند» (همان: ۳۰)

ذکاءالملک به دور از تعارفات مرسوم، به طرح نظرات علمی خود دربارهٔ بزرگان و دیدگاه آنها دست می‌زند:

«ادیب‌الممالک از طایفهٔ قائم مقام است و مثل همهٔ اعضای این طایفه خُل است. روزنامهٔ ادب را او می‌نویسد و چیز پوچی است. بی‌سواد و کمال نیست. شعر هم می‌گوید. اما دیوانه است... امروز به آقا گفته بود: مولانا جلال الدین رومی، خموش تخلص داشته. صحّت و سقم این حرف را نمی‌دانم» (همان: ۷۰)

پدر فروغی هم مانند او در نقد شعر و آثار ادبی به نکات دقیقی اشاره می‌کرده:

«امروز بالنّسبه منزل جمعیت شده بود. خان‌نعمت هم آمده بود. عصر آقا به دیدن نظام‌السلطنه رفته بودند. غالباً با نظام السلطنه صحبت نظم و نثر است. امروز ذکر شاعری ملای رومی شده بود. آقا گفته بودند ملا در شاعری چنان است که کلام در دست او مثل آهن است در دست داود و مثل استاد صنعتگری است که شیء را با هر مصالحی که بنا شود، می‌سازد، چه از چدن، چه از چوب، چه از پشم. او مصنوع خود را به همان استحکام که باید می‌سازد، ملا هم بالنسبه [در] الفاظ و عبارات و اصطلاحات، همین حال را دارد» (همان: ۱۰۱)

فروغی علاوه بر انتقاد و ریزبینی در مورد آثار ادبا، در صورتی که اثری را شایستهٔ تقدیر می‌دیده، از نگارندهٔ آن به سبب دقت در تدوین اثر علمی تشکر می‌کرد و این خدمت علمی را مکتوب می‌کرده است. وی در یکی از نامه‌های خود به ادوارد براون، از دقت او در تألیفات و تلاش برای خدمت به ادبیات ایران، تشکر می‌کند:

«و امّا شخص بنده، دیریست که به واسطهٔ ملاحظهٔ کتب فارسی که به سعی و اهتمام جناب مستطاب عالی در فرهنگستان تصحیح و طبع می‌شود و مطالعات انیقه که به زبان انگلیسی دربارهٔ احوال و تاریخ ادبیات ایران فرموده و می‌فرمایید، غایبانه ارادتمند و اخلاص‌کیش آن جناب بوده و چندی قبل... شرحی در تعرفهٔ آن کتاب و تذکار مساعی جمیلهٔ آن جناب در روزنامهٔ استقلال ایران درج کرده‌ام که شاید به نظر مبارک رسیده باشد... در مراتب بی‌غرضی و بی‌طرفی و خیرخواهی و بصیرت و آگاهی آن جناب جای هیچ‌گونه شکّ و ریب نیست و بنابراین، کلماتتان اثر مخصوص خواهئناشت، چنانکه مندرجات همان رقیمه هم کمال تأثیر را در اذهان نموه است» (فروغی، ۱۴۰۱ب: ۶۳).

۳- نتیجه‌گیری

در زمینهٔ پیشرفت و به‌روز شدن فن و دانش تصحیح متن در ایران، عوامل متعددی نقش داشته‌اند. از جمله این عوامل، ارتباط با اروپاییان و بهره‌مندی از نسخه‌هایی است که در کشورهای خارجی نگه‌داری می‌شدند.

از سردمداران ترکیب شیوه‌های سنتی تصحیح با روش‌های مدرن و اروپایی این فن، محمدعلی فروغی بوده است. فروغی به‌سبب ارتباط و همنشینی با اروپاییان همچنین آشنایی با ظرایف گردآوری نسخه‌های مختلف و بهره‌مندی از منابع جانبی، توانست شیوه‌ای جدید و ترکیبی را در تصحیح متن ایجاد کند.

جزئیات میراث تصحیح و تحقیق متن فروغی، علاوه‌بر مقدمهٔ کتاب‌های تصحیحی، به صورتی متفاوت و در پیوند با سبک زندگی او، در یادداشت‌های روزانه، خاطرات و نامه‌هایش ثبت شده است. به‌عنوان اصول مهم روش فروغی در تصحیح متن، می‌توان به ارتباط داشتن با اروپاییان متخصص در این فن، استفاده از منابع جانبی و نسخه‌های اصیل، بهره‌مندی از دانش شناخت نسخه‌ها، استفاده از نسخه‌های برتر و در مقابل، عدم استفاده از نسخه‌های کم اعتبار اشاره کرد.

فروغی همچنین از اصولی مانند سبک‌شناسی و دانش‌هایی مانند تاریخ، جغرافیا و تاریخ ادبیات، برای گزینش ضبط‌های برتر در تصحیح آثار بهره برده است. میراث فروغی را می‌توان روشی از زندگی دانست که با جستجو و پرسشگری مداوم گره خورده و آن را تلفیقی از سنت و مدرنیته در نگارش آثار و تصحیح متون قلمداد کرد. روشی که به سبب دارابودن پشتوانهٔ علمی و دقیق، امکان بهره‌مندی از آن تا امروز هم فراهم است.

نکات مهم و اثرگذار در تصحیح متن از نگاه فروغی

اصلی	فرعی ۱	فرعی ۲	فرعی ۳	فرعی ۴

مسائل وابسته به متن و تاریخ	توجه به امهات متون ادبی	گزینش نسخ اصیل	جستجو در نسخ مختلف	استفاده از منابع جانبی
مسائل انسانی و وابسته به اخلاق	همنشینی با علمای فنّ تصحیح	جستجو و پرسشگری از اهل فن	تعهد به تکمیل و انتشار آثار تصحیحی	
مسائل مهارت و نکات به‌روز تصحیح	به‌روز بودن اطلاعات دربارهٔ نسخ خطی	نقد آثار و نظرات بزرگان		

منابع

حسن‌لی، کاووس، (۱۳۸۸)، «کاری نیمه‌تمام از مردی تمام (غزل‌های سعدی، تصحیح [بدون] توضیح دکتر غلامحسین یوسفی)»، *ارج‌نامهٔ غلامحسین یوسفی: زندگی، آثار، جستارهای متن‌پژوهی*، به کوشش: محمدجعفر یاحقی، چاپ اول، تهران: میراث مکتوب. صص ۲۷۷– ۲۸۷.

فروغی، محمدعلی، (۱۴۰۱)، *اصول ثروت ملل یعنی اکونومی پلیتیک* پل بیرگارد، ترجمه و تألیف محمدعلی فروغی، با مقدمهٔ یدالله دادگر و تصحیح و تحشیه: فرهاد نوع پرست، تهران: آماره.

فروغی، محمدعلی، (۱۳۹۸)، *حقوق اساسی، آداب مشروطیت دُوَل*، گردآوری علی اصغر حقدار، تهران: کویر.

فروغی، محمدعلی، (۱۳۹۶)، *خاطرات محمدعلی فروغی به همراه یادداشت‌های روزانه از سال‌های ۱۲۹۳ تا ۱۳۲۰*، به کوشش محمد افشین‌وفایی و پژمان فیروزبخش، تهران: سخن.

فروغی، محمدعلی، (۱۴۰۰)، *سیاست نامه ذکاءالملک: مقاله‌ها، نامه‌ها و سخنرانی‌های سیاسی محمدعلی فروغی*، به کوشش ایرج افشار و هرمز همایون‌پور، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار و سخن.

فروغی، محمدعلی، (۱۴۰۱)، *نامه‌های محمدعلی فروغی*، به کوشش: محمد افشین‌وفایی و مهدی فیروزیان حاجی، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

فروغی، محمدعلی، (۱۳۹۷)، *یادداشت‌های روزانه از محمدعلی فروغی(۲۶ شوال ۱۳۲۱–۲۸ ربیع الاول ۱۳۲۲ قمری)*، به کوشش ایرج افشار، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

فروغی، محمدعلی، (۱۳۹۵)، *یادداشت‌های روزانهٔ محمدعلی فروغی از سفر کنفرانس صلح پاریس دسامبر ۱۹۱۸–اوت ۱۹۲۰*، به کوشش محمد افشین‌وفایی و پژمان فیروزبخش، چاپ دوم، تهران: سخن.

قزوینی، محمد، (۱۴۰۰)، *نامه‌های محمد قزوینی به محمدعلی فروغی و عباس اقبال آشتیانی (به انضمام نامهٔ فروغی به قزوینی در باب تألیف تاریخی برای ایران)*، مقدمهٔ: احمد مهدوی دامغانی، به کوشش ایرج افشار و نادر مطلّبی کاشانی، چاپ دوم، تهران: طهوری.

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 3, autumn 2024

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Theorising and modeling for Teaching Persian Language (AZFA): A Qualitative Research Approach

Mohammad Faghiri[1]

1- Farhangiyan university

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/10/03
Accepted:
2025/24/05
pp:
44- 62

Keywords:
Theorizing;
modeling;
AZFA;
narrativeresearch;
grounded theory

ABSTRACT

Theorizing and modeling Persian language education is a scientific method that enables the recognition of existing situations and the extraction of theories and models to achieve the desired situation. This approach can describe and analyze the patterns, methods, and skills of AZFA in teaching centers and groups, identify successful cases, and create a common understanding among different trends of it. The statistical population consists of AZFA centers in Iran and outside Iran, and the sample size is determined using a clustering method. Its theoretical foundations are based on different theories of language teaching, and the AZFA background is examined and compared across various centers. The scope of the research encompasses models, methods, and skills of teaching, evaluation, assessment, and testing, as well as educational design, teaching scenarios, and various models and styles of classroom management. The research method is mixed; first, the methods of narrative research and phenomenology are used to collect data, which are then screened based on grounded theory. Then, the appropriate theory is formulated using a deductive-inductive approach, and finally, a suitable model is developed based on the findings. This research can describe the strengths and weaknesses of AZFA's current situation and provide a scientific model for its optimal situation. The innovation of this research is that it can serve as a basis for teaching and testing AZFA, as well as designing and compiling its textbooks.

Citation: Faghiri, . (2024). Theorizing and modeling for Teaching Persian Language (AZFA): A Qualitative Research Approach. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(3), 44-62.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55612.1008

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.4.3

[1] **Corresponding author:** Faghiri, **Email:** Mohammadfaghiri52@gmail.com, **Tell:** +9809127339920

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

نظریه‌پردازی و مدل‌سازی برای آموزش زبان فارسی (آزفا): با رویکرد پژوهش کیفی

محمد فقیری [۱]

۱- استادیار دانشگاه فرهنگیان

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۷/۱۲

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۲/۱۱

صص:
۶۲-۴۴

واژگان کلیدی:
نظریه‌پردازی، مدل‌سازی، آزفا، روایت‌پژوهی، نظریهٔ داده‌بنیاد.

چکیده

نظریه‌پردازی و مدل‌سازی آموزش زبان فارسی شیوه‌ای علمی برای آسیب‌شناسی وضعیت موجود و استخراج نظریه و مدل برای ترسیم وضعیت مطلوب است. این رویکرد می‌تواند الگوها، روش‌ها و مهارت‌های آزفا را در مراکز و گروه‌های آموزشی توصیف و تحلیل نماید و موارد موفق را شناسایی کرده و بین گرایش‌های مختلف آن درک مشترک ایجاد کند. جامعهٔ آماری مراکز آزفا در ایران و خارج از ایران است و حجم نمونه با روش خوشه‌سازی انجام می‌گیرد. مبانی نظری آن نظریه‌های مختلف آموزش زبان است و پیشینهٔ آزفا در مراکز مختلف مورد بررسی و مقایسه قرار می‌گیرد. دامنهٔ پژوهش شامل الگوها، روش‌ها و مهارت‌های تدریس، ارزشیابی، سنجش وآزمون‌سازی، طراحی آموزشی، سناریوهای تدریس و الگوها و سبک‌های مختلف مدیریت کلاس است. روش پژوهش ترکیبی است؛ ابتدا از روش روایت‌پژوهی و پدیدارشناسی برای گردآوری داده‌ها استفاده می‌شود و سپس بر اساس نظریهٔ داده‌بنیاد غربال‌گری می‌شود. سپس نظریه متناسب با رویکرد قیاسی‌استقرائی تدوین می‌شود و در پایان مدلی متناسب بر اساس یافته‌ها ترسیم می‌گیرد. این پژوهش می‌تواند نقاط ضعف و قوت وضعیت موجود آزفا را ترسیم کند و برای وضعیت مطلوب آن مدلی علمی ارایه کند. نوآوری این پژوهش در آن است که می‌تواند مبنایی برای تدریس و آزمون‌سازی آزفا و طراحی و تدوین کتاب‌های درسی آن گردد.

استناد: فقیری، محمد. (۱۴۰۳). نظریه‌پردازی و مدل‌سازی برای آموزش زبان فارسی (آزفا): با رویکرد پژوهش کیفی. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۳)، ۴۴-۶۲.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55612.1008

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.4.3

[۱] **نویسنده مسئول:** محمد فقیری، **پست الکترونیکی:** Mohammadfaghiri52@gmail.com ، **تلفن:** 09127339920

۱– مقدمه

درآمد

بررسی وضعیت آموزش زبان فارسی (آزفا) به منظور آسیب شناسی، برنامه ریزی و ایجاد هماهنگی بین مراکز مختلف آزفا بر مبنای تحلیل روشمند و مدون، یک ضرورت است. مسئلهٔ عمدهٔ آموزش زبان فارسی به غیر فارسی نبودن برنامهٔ مدون در تدریس و ارزشیابی است؛ البته این به معنی یک‌دست کردن آموزش و عدم توجه به تفاوت های زبانی، محیطی و فرهنگی و علاقه‌ها و سلیقه‌های مدرسان و مراکز آموزش زبان فارسی نیست بلکه ایجاد یک برنامهٔ مشخص با اصول و استدلال‌های علمی با رعایت نظرات، انتقادات و پیشنهادات مدرسان و مراکز است که از طریق نظریه‌پردازی و مدل‌سازی انجام شده باشد.

در این طرح، ایجاد برنامهٔ درسی مدون آموزش زبان فارسی با لحاظ کردن دیدگاه‌ها و رویکردهای مدرسان و مراکز آموزش زبان فارسی و اتخاذ رویکرد علمی با در نظر گرفتن تفاوت‌ها، علاقه‌ها و سلیقه‌ها بر مبنای روش تحقیق کیفی و استقرایی داده‌بنیاد مورد توجه است. این روش اساساً در جامعه‌شناسی برای نظریه‌پردازی استفاده می‌شود و نظریه در مرحلهٔ آخر به صورت چارچوب مفهومی، الگوی یا مدلی دیداری و ماتریس سببی ترسیم می‌گردد تا مفاهیم عمده را با انضمام روابط علی– معلولی نشان دهد.

همچنین در این تحقیق، از نظریهٔ روایت‌پژوهی در بخش گردآوری مشاهدات، توصیفات و گزارشات آزاد که به طور غیرساختارمند از مراکز و مدارس آموزش زبان فارسی گردآوری می‌شوند، استفاده می‌گردد و در نهایت وجوه مشترک و منحصر به فرد دیدگاه‌ها و رویکردها در امر آموزش زبان فارسی از طریق نظریهٔ پدیدارشناسی به دست می‌آید. پدیدار شناسی با فرایند افق‌پردازی، امکان دستیابی به افق‌های مشترک در تدریس و ارزشیابی را برای مدرسان و مراکز را فراهم می آورد، امکان تشتت آرا را به حداقل رسانده و تبدیل به مدلی برای آموزش آزفا گردد.

روش تحقیق طرح مذکور از نوع کیفی و استقرایی و نظریهٔ داده‌بنیاد است. روش نمونه‌گیری نیز طبق اصل اشباع داده‌ها در تحقیق کیفی صورت می‌گیرد و با ابزارهای ساختارمند مانند سیاهه، پرسشنامه و نظرنامه، گزارش و روایت آزاد انجام می‌شود. یافته های تحقیق می‌تواند وضعیت آموزش زبان فارسی را به غیرفارسی‌زبانان نشان دهد، دیدگاه‌ها، رویکردها و روش‌های تدریس و ارزشیابی مرسوم آنان را ترسیم کند، نوعی آسیب شناسی از نقاط ضعف و کاستی‌های برنامه‌های آموزشی ارایه کند و زمینهٔ ایجاد مبانی برنامه ریزی مدونی را فراهم کند.

اهداف پژوهش

هدف کلی: نظریه‌پردازی و مدل‌سازی برای آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان

اهداف فرعی

۱. توصیف وضعیت موجود آموزش آزفا
۲. کشف وجوه مشترک و منحصر به فرد آموزش آزفا
۳. کشف الگوهای قیاسی و استقرائی آموزش آزفا
٤. توصیف الگوهای طراحی آموزشی آزفا
٥. توصیف الگوها و روش‌های تدریس آزفا
٦. ترسیم وضعیت مطلوب آموزش آزفا
۷. ترسیم الگوی ارزشیابی و نوع آزمون برای مهارت‌های چهارگانهٔ زبانی
۸. ترسیم نواحی و ویژگی‌های مدل آموزش آزفا به غیرفارسی‌زبانان

پرسش‌های پژوهش

۱. چگونه می‌توان در باب آموزش آزفا به نظریه دست یافت؟
۲. چگونه می‌توان به وجوه مشترک و منحصر به فرد آموزش آزفا دست یافت؟
۳. الگوها و روش‌های تدریس مطلوب آزفا کدام است؟
٤. الگوهای طراحی آموزشی مطلوب آزفا کدام است؟
٥. الگوی ترکیبی برای آموزش آزفا مناسب‌تر است یا الگوی غیرترکیبی؟
٦. فهرست نقشهٔ موضوعی مطلوب مهارت‌های چهارگانه شامل چه عناوینی است؟
۷. الگوی مطلوب ارزشیابی و نوع آزمون‌مهارت‌های چهارگانه کدام است؟
۸. مدل آموزش آموزش آزفا به غیرفارسی‌زبانان چه ویژگی‌هایی دارد؟

۱- ۱- پیشینهٔ تحقیق

۱- ۲- مبانی نظری

در جامعه‌شناسی، از نظریه‌پردازی و مدل‌سازی برای شناخت پدیده‌ها استفاده می‌شود. هدف نظریه تبیین و پیش‌بینی است و هدف مدل توصیف و تجسم. مدل می‌تواند در بازنمایی واقعیت مورد استفاده قرار گیرد و ابزاری است که نظریه‌پردازی را ارتقا می‌دهد. مدل نقطهٔ شروع واقعیت است، دیدگاه ما را نسبت به واقعیت ساده می‌کند و آن را شفاف، عینی و ملموس می‌سازد. (پاملاجی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۳۳) مدل یک دستگاه اندیشه است و مدل‌سازی طراحی دستگاهی است برای اندیشیدن یا نحوه‌ای از اندیشیدن. مدل فهم ما را از واقعیت ساده می‌کند و ابزاری برای تسخیر آن است؛ ابهامات را می‌زداید، چشم ما را به واقعیت می‌گشاید و به ما می‌آموزد تا در شرایط خاص درست عمل کنیم. (فری‌زاده و بیگدلی، ۱۳۹۶ :۲)

نظریه‌پردازی (Theory construction) از مشاهده و توصیف آغاز می‌شود و نظریه‌آزمایی (Theory testing) درست یا نادرست بودن نظریه را می‌آزماید و تبیین و پیش‌بینی را در محک آزمایش می‌گذارد. (دواس، ۱۳۷۶: ۲۱) مدل‌سازی نیز تصویر و تجسم عینی واقعیت و روابط و عناصر آن است. از مدل برای استنتاج نظریه و آزمودن آن استفاده می‌شود. در نظریه درست یا نادرست بودن مهم است و در مدل، مفید و نامفید بودن. (فری‌زاده و بیگدلی، ۱۳۹۶: ۸)

برای دست یافتن به نظریه و مدل معمولاً از نظریهٔ داده‌بنیاد[1] استوار استفاده می‌شود. این نظریه روشی پژوهشی استقرائی در علوم اجتماعی است که توسط دو جامعه‌شناس امریکایی، بارنی گلیسر[2] و استراوس یا اشتراس[3] بر مبنای پارادایم طبیعت‌گرایی و در مقابل پارادایم عینی‌گرایی و کمی‌گرایی، که تنها شکل پژوهش علمی اجتماعی نظام‌مند تلقی می‌شد، شکل گرفت و باعث رشد و بالندگی پژوهش کیفی گردید. «برای این نظریه معادل های دیگری نیز در فارسی استفاده شده است مانند نظریهٔ مبتنی بر داده‌ها، نظریهٔ بنیادی، نظریهٔ مفهوم سازی، نظریهٔ برخاسته از داده و رویش نظریه» (دانایی فرد و دیگران، ۱۳۸۶ :۷۲-۷۴).

این نظریه دارای دیدگاه‌های نظام‌مندی[4] است که توسط اشتراس و کوربین (۱۹۹۰-۱۹۹۸) ارایه شده؛ دیدگاه سازه‌گرایی[5] یا تفسیری[6] که توسط چارمز[7] (۲۰۰۵-۲۰۰۶) گسترش یافته و دیدگاه ظاهرشونده یا برآینده[8] که مربوط به گلیسر(۱۹۹۲) است. در

[1] - Grounded theory
[2] - Barni Glaser
[3] - Strauss
[4] - Systematic
[5] - Constructivist
[6] - Interpretive
[7] - Charms
[8] - Emergent

دیدگاه اشتراس و کوربین یک مقولهٔ هستی یا یک فرایند تک بررسی می‌گردد، در دیدگاه چارمز بر دنیاها یا جهانی‌های محلی گوناگون، واقعیات چندگانه و پیچیدگی‌های دنیای خاص، نظرات و کنش‌ها تأکید می‌گردد. چارمز بیشتر روی نظرات، تصورات، احساسات، باورها، ارزش ها و ایدئولوژی های افراد توجه دارد تا روش پژوهش، هرچند روش‌های گردآوری اطلاعات، کدگذاری، یادداشت‌برداری و نمونه‌گیری نظری را نیز مورد توجه قرار می‌دهد. در این دیدگاه نقش پژوهشگر محدود نمی‌شود؛ در مورد داده‌ها می پرسد، در مورد مقوله‌ها تصمیم گیری می‌کند و ارزش‌های شخصی، تجربیات و اولویت‌ها را گسترش می‌دهد. هر نتیجه‌ای در نظر وی غیرقطعی، ناکامل و در حد پیشنهاد است. دیدگاه تفسیری از عناصری مانند انعطاف‌پذیری و ساختار منعطف برخوردار است که آن را جذاب می‌کند. (همان:۷۲-۷۶)

در نظریهٔ داده‌بنیاد نظریه و گردآوری داده‌ها به موازات هم حرکت می‌کنند و مکمل هم هستند. داده‌ها از مشاهدات، خاطرات، گفت و شنودها، مصاحبه‌ها، اسناد، تأملات شخصی پژوهشگر و... به طور ارادی، هم‌زمان و زنجیروار توسط پژوهشگر انجام گرفته، کدگذاری و تحلیل می گردد. نمونه‌گیری در آن از ویژگی انباشتی برخوردار است که باید تا مرحلهٔ اشباع[1] نمونه‌گیری از افراد، مکان‌ها و شرایطی که بیشترین فرصت را برای گردآوری داده‌ها فراهم می‌کند، ادامه یابد. همچنین نمونه‌گیری محوری بعد از نمونه‌گیری نخستین برای مرتبط کردن مقولات و خرده مقولات صورت می‌گیرد و بعد از آن نمونه‌گیری گزینشی برای تأیید خط اصلی داستان و تحکیم روابط بین مقوله‌ها ادامه می‌یابد. (حسینقلی زاده،۱۳۸۹ :۲۶۶-۲۶۷) نوع دیگر نمونه‌گیری متمایز[2] است که پژوهشگر نمونه‌های دیگری را مورد تحلیل قرار می‌دهد تا دریابد که آیا همان نتایج قبلی به دست می‌آید.

۱- ۳- مبانی روش‌شناختی پژوهش

در این پژوهش، داده‌ها از طریق ابزارهای غیرساختارمند مانند روایت و گزارش آزاد، نیمه‌ساختارمند مانند انواع پرسش‌نامه و نظرنامه و ساختارمند مانند انواع سیاهه (Checklist) به دست می‌آید. روایت‌های آزاد توسط روش داده‌بنیاد تحلیل گردیده و مراحل مختلف کدگذاری را طی می‌کند تا نظریهٔ نهایی از آن استخراج گردد. برخی متغیرهای بالقوهٔ ابزارهای نیمه‌ساختارمند و ساختارمند نیز از متغیرهای بارز روایت‌های آزاد استخراج می‌گردد تا تبیین نظریه مستحکم‌تر گردد. روایت‌ها و گزارش‌های آزاد نیز از طریق روایت-پژوهی۳ به دست می‌آید. در پایان با رویکرد پدیدارشناسی۴ دیدگاه‌ها، رویکردها و افق‌های گوناگون در حوزهٔ آموزش زبان فارسی با یکدیگر مقایسه شده و وجوه متشابه، متفاوت و متمایز آنها ارایه می‌گردد که ایجاد برنامه‌ریزی هماهنگ را ممکن می‌سازد.

روایت‌پژوهی یکی از روش‌های تحلیل کیفی۵ است که در تحلیل یک متن یا گفتمان یا تحلیل داستان‌ها و لایه‌های زندگی شخصی افراد و گزارش‌هایی که توسط آنها نقل می‌شود، به کار می‌رود. پژوهش روایی برای تحقیق‌هایی مناسب است که هدف تحلیل داستان‌ها، روایت‌ها، نامه‌ها، خاطرات و تجربیات فقط شخصی باشد و پژوهشگر بعد از تحلیل بتواند به روایت شخص از مسئلهٔ مورد نظر دست یابد. در روایت‌های آزاد این تحقیق نیز هدف دست یافتن به تجربیات شخصی مغفول مدرسان و مراکز آزفا است که حاوی روش‌ها، رویکردها و تجربیات ارزشمند آنان است که ممکن است برچسب روش یا رویکرد خاصی هم نداشته باشد اما در جریان آزفا بتواند نقش مؤثری داشته باشد و شناختی از شیوه‌های آموزش آن را نیز برای مراکز برنامه‌ریزی زبان فارسی روشن سازد.

---

[1] - Saturation
[2] - Discriminate sampling
[3] - Narrative research
[4] - Phenomenology
[5] - Qualitative research

پدیدارشناسی معنی و مفهوم افراد زیادی را از یک پدیده با توجه به تجربیات زیسته۱ و جهان زندگی۲ آنها بررسی کرده و به توصیف وجوه مشترک مشارکت‌کنندگان در تجربهٔ یک پدیده می‌پردازد. پدیدارشناسی به دنبال کشف حس مشترک و گرایش طبیعی افراد است؛ اینکه از واقعیت های اجتماعی چه تجربه و مفهومی دارند و چه شرایط بر آن تجربه و مفهوم تأثیر گذاشته است. به عبارتی دیگر ذهنیت افراد مختلف از یک پدیده و اشتراکات میان ذهنی آنان چیست و چگونه به وجود آمده‌است.

پدیدارشناسی تحلیل هر چیزی است که به تجربه در می‌آید؛ از اشیای مادی تا امور انتزاعی مانند اندیشه‌ها، خاطرات، عواطف، موسیقی، ریاضیات و... ؛ تجربیاتی که بدیهی پنداشته شده یا مغفول مانده‌است؛ جهان زندگی که بدون اراده، مفهوم‌سازی و طبقه‌بندی شده و کلیشه و مسلم شده‌است. (امامی سیگارودی،۱۳۹۱: ۵۷) پدیدارشناسی وجوه مشترک افراد را از یک پدیده بررسی می‌کند و تجربه‌های افراد را به ماهیت همگانی۳ آن تقلیل می‌دهد. در این رویکرد، پژوهشگر به گردآوری داده‌ها از افرادی که پدیده را تجربه کرده‌اند پرداخته و توصیفی ترکیبی۴ از ماهیت تجربهٔ آنان به دست می‌دهد که شامل چیستی۵ و چگونگی۶ آن است. (Creswell, 2007: 58).

کاربرد پدیدارشناسی در این پژوهش از نوع توصیفی است که در آن تجربیات زیستهٔ متفاوت مدرسان و مراکز آموزش زبان فارسی که از طریق روایت‌پژوهی و کدگذاری در نظریهٔ داده‌بنیاد به دست می‌آید، مورد مداقه قرار می‌گیرد. ابتدا پژوهشگر داده‌ها را به جملات، نقل‌ها۷ و گزاره‌های برجسته۸ کاهش می‌دهد که موستاکاس این مرحله را افق‌پردازی۹ می‌نامد. سپس وی آنها را ترکیب کرده و خوشه‌های معنایی۱۰ می سازد و تبدیل به مضمون۱۱ می‌کند. بعد یک توصیف متنی (آنچه که افراد تجربه کرده‌اند) و یک توصیف ساختاری را (شرایط یا بافتی که در آن تجربه اتفاق افتاده است) به دست می‌دهد و در آخر این دو نوع توصیف را با هم ترکیب کرده و ماهیت همگانی تجربه و ساختار اصلی و همگون۱۲ یا گوهر یا عصاره۱۳ آن را بیان می کند؛ در واقع وی میان معناهای مختلف و معناهای تجربیات زیستهٔ افراد میانجی گری۱۴ می‌کند. (Creswell, 2007: 59-62)

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

اصلی‌ترین فعالیت پژوهشگر در نظریهٔ داده‌بنیاد، کدگذاری۱۵ است. کدگذاری یعنی تشخیص، نامگذاری و برچسب‌زنی معناها، مفاهیم و ایده‌ها و شکستن متن به مقولات، مضامین و الگوها. کدگذاری فرایند کشف، بازیابی و سازماندهی موضوعات و مضامین متن است که از طریق مفهوم‌پردازی۱۶، مقوله‌پردازی۱۷ و مضمون‌پردازی۱۸ صورت می‌گیرد. در نظریهٔ داده‌بنیان سه نوع کدگذاری

---

[1] - Lived experiences
[2] - Life world
[3] - Universal essence
[4] - Composite description
[5] - What
[6] - How
[7] - Quotes
[8] - Significant statements
[9] - Horizentalization
[10] - Significant statements
[11] - Theme
[12] - Essential, invariant structure
[13] - Essence
[14] - Mediates
[15] - Coding
[16] - Conceptualization
[17] - Categorization
[18] - Thematization

باز۱، محوری۲ و گزینشی۳ صورت می‌گیرد که از تشخیص مفاهیم شروع می‌شود، با ترکیب زیرمقوله‌ها، مقوله‌ها و گزاره ها ادامه می‌یابد و با تدوین و تعمیم نظریه به پایان می‌رسد.

کدگذاری باز فرآیندی است که در آن برچسب های مفهومی روی مفاهیم، معناها و ایده ها نهاده می‌شود و مشخصه‌ها، ویژگی ها و ابعاد داده‌ها کشف می‌شوند. پژوهشگر با توجه به نشانه های متن، مشخصه‌های معنایی واژه‌ها و مقایسهٔ شباهت‌ها و تفاوت‌ها، کد مفهومی۴ تولید می‌کند و با برجسته‌سازی آنان، به گروه‌بندی و مقوله‌پردازی می‌پردازد. مقوله‌ها نیز با شناسایی ویژگی‌ها، گروه‌بندی و طبقه‌بندی آنان ممکن می‌شود. بعدپردازی نیز بدین معنی است که پژوهشگر ویژگی‌ها را بر روی یک پیوستار توصیف می‌کند و با مثال‌هایی مرز مقوله‌ها را پیدا می‌کند. از این رو، مقوله‌پردازی یعنی تخصیص ویژگی‌ها و صفات و بعدپردازی۵ یعنی قرار دادن ویژگی‌ها در طول یک پیوستار. بعدپردازی هنگام ساختن و پرداختن مقوله‌ها صورت می‌گیرد. « شناسایی ویژگی ها و ابعاد و گسترش منظم آنها از اهمیت زیادی برخوردار است زیرا پایهٔ ایجاد روابط بین مقوله‌ها و خرده مقوله‌ها و حتی اساس رابطهٔ بین مقولات عمده را تشکیل می‌دهد» (حسینقلی زاده،۱۳۸۹ :۲۶۶).

کدگذاری محوری حول محور مقوله‌ها می‌گردد و فرایند ارتباط مقوله‌ها و زیرمقوله‌ها و ابعاد مقوله‌ها است. در این مرحله، نوع ارتباط مقوله‌های کلان و عمده نیز با یکدیگر بررسی می‌گردد. ارتباط‌شناسی مقوله‌ها و گزاره‌ها و شناسایی کنش‌ها، برهم‌کنش‌ها و پیامدهای آن در این مرحله صورت می‌گیرد. اشتراس ویژگی‌هایی را برای مقولهٔ محوری مطرح نموده است، از جمله اینکه باید پدیده هسته باشد و مقوله‌های دیگر را بتوان به آن مربوط کرد، باید تکرار شود و نشانه هایی از نمود آن وجود داشته باشد، باید به قدر کافی انتزاعی باشد تا ما را به نظریه رهنمون کند و قادر به تبیین موارد متناقض یا جایگزین در چارچوب ایده محوری باشد. (دانایی فرد و امامی، ۱۳۸۳ :۸۵-۸۶)

کدگذاری گزینشی مرحلهٔ یکپارچه‌سازی و نظریه‌پردازی است. در این مرحله، مقوله‌ها تثبیت می‌شوند و آنهایی که نیاز به بهبود و گسترش بیشتری نیاز دارند، تکمیل می‌شوند. ارتباط مقولات تکمیلی و محوریت مقولهٔ اصلی با تکیه بر یک چارچوب مفهومی و مرتبط ساختن مقولات با توجه به ابعاد آنها، در این مرحله صورت می‌گیرد. پیوند این مراحل تابع یک فرایند خطی نیست بلکه پژوهشگر پیوسته میان آنها در حال رفت و برگشت است. کربین و اشتراس می‌گویند پژوهشگر به موازات گردآوری اطلاعات به تحلیل پرداخته و با فرایند زیگزاگ۶ به عقب و جلو می‌رود تا به بهترین وجه نظریه‌اش را گسترش دهد؛ این فرایند اخذ اطلاعات از داده‌ها و مقایسهٔ آن با مقوله‌های برآینده روش مقایسه ای مداوم۷ نامیده می‌شود. (Creswell,2006:64)

کدگذاری از باز تا گزینشی با شناسایی پدیده‌ها و کشف مفاهیم و بررسی ویژگی‌ها و گسترش مقوله‌ها در کدگذاری باز شروع می‌شود و با ترسیم چارچوب مفهومی و مقوله‌پردازی در کدگذاری محوری ادامه می‌یابد و با ادغام مقوله ها و مضمون پردازی به پایان می‌رسد. (حسینقلی زاده،۱۳۸۹: ۲۶۹) در این ارتباط، یادنوشت‌نگاری که در همهٔ مراحل کدگذاری استفاده می‌شود، ابزار مهمی در نظریهٔ داده‌بنیاد است که باعث می‌شود پژوهشگر در حال گفت و شنود دایم با خود در خلق داده‌ها باشد، به طور مداوم از مفهوم‌پردازی تا مضمون‌پردازی مفاهیم، مقوله‌ها و رابطه‌ها را کشف کند، ایده‌ها، احساسات و افکارش را مورد کندوکاو قرار دهد و در صدد تبیین‌های کلی‌تر برآید. (دانایی فرد و امامی: ۸۷-۸۸)

---

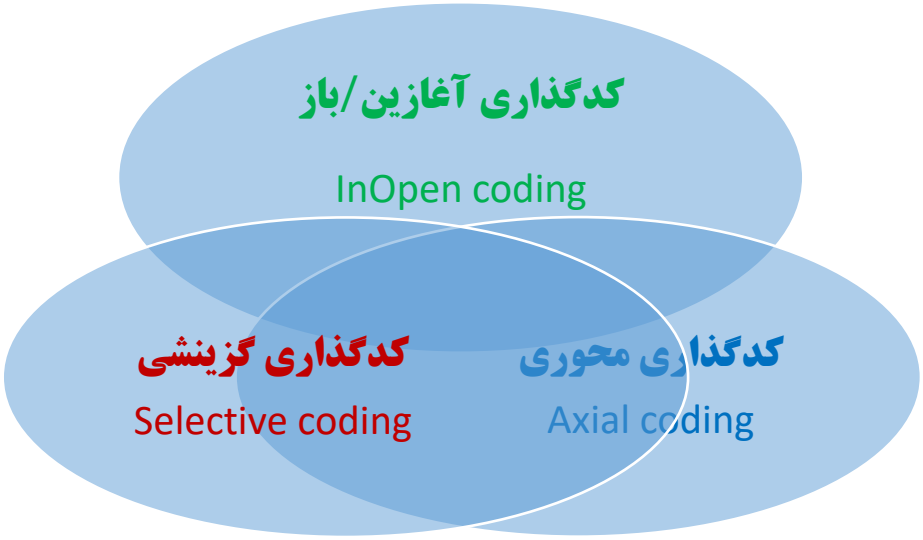
[1] - Open coding
[2] - Axial coding
[3] - Selective coding
[4] - Conceptual code
[5] - Dimentionalization
[6] - Zigzag process
[7] - Constant comparative method

در کدگذاری گزینشی، پژوهشگر بعد از مرحلهٔ تقطیر[1] به الگو (Model) دست می‌یابد و قضایا یا فرضیه‌هایی که مقوله‌ها را با مدل مربوط می‌کند، گسترش می دهد. اشتراس و کوربین مدل دیداری را یک گام جلوتر برده و ماتریس سببی[2] ایجاد می‌کنند که خود به عنوان کدی استفاده می‌شود تا پژوهشگر بتواند با شرایط کلان و کوچکی که بر پدیده تأثیر می‌گذارد ارتباط برقرار کند. (Creswell, 2007:65)

۲- ۱- انواع کدگذاری و مراحل عملی آن

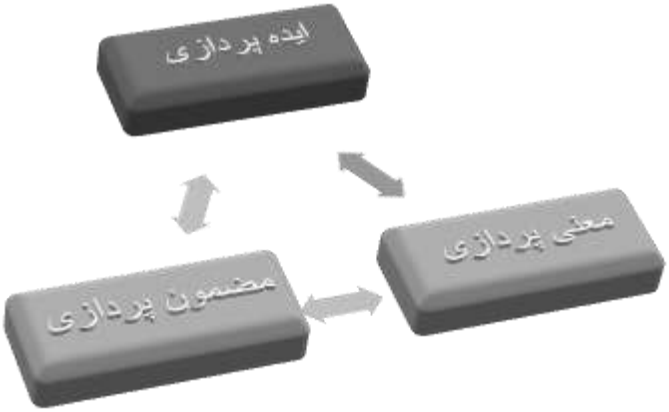
در ادامه، انواع کدگذاری و مولفه‌ها و مراحل آن معرفی می‌گردد. در کدگذاری، انواع کدهای زنده[3]، توده ای[4]، تکه ای[5]، توصیفی[6] مفهومی[7]، مضمونی[8] و روایی[9] در تحلیل داده‌ها، برای دست یافتن به نظریه استفاده می‌شود.

انواع کدگذاری:



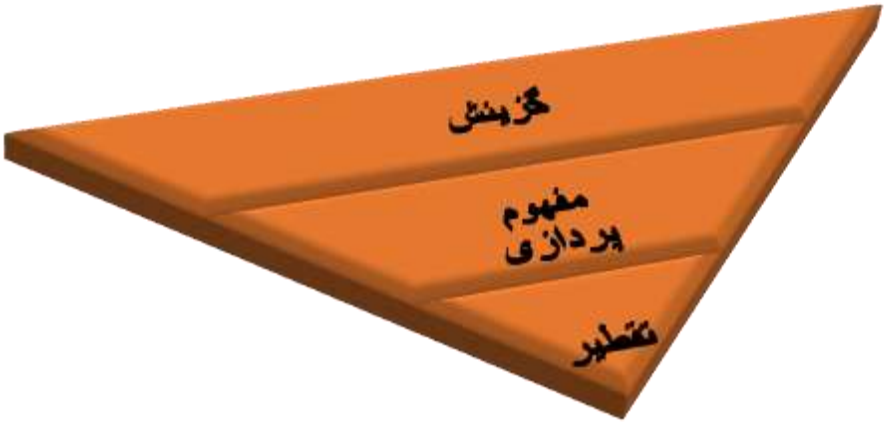
کدگذاری آغازین (Open Coding): ایده پردازی، معنی پردازی، مضمون پردازی

[1] - Distillation
[2] - Casual matrix
[3] - Vivo code
[4] - Plump
[5] - Splitter
[6] - Descriptive
[7] - Conceptual
[8] - Thematic
[9] - Narrative



کدگذاری محوری: مقوله‌پردازی، بعدپردازی، سازماندهی
(Axial coding: categorization, dimentionalization, organization)

کدگذاری گزینشی: گزینش، مفهوم پردازی تقطیر (Selection, conceptualization, distillation)



۲- ۲- مواد و متغیرهای تحقیق

مواد و متغیرهای بررسی وضعیت آموزش زبان فارسی بر دو گونه است: متغیرهای بالقوه[1] یا همان کدهای نظری که به صورت یک فهرست و مانند نقشهٔ راهنما عمل می‌کند در حالی که متغیرهای برجسته[2] یا کدهای باز از طریق بررسی داده‌ها به شیوهٔ قضاوت شمّی به دست می‌آید. (Leech,1983: 74-75) متغیرهای بالقوه شامل انواع کدهای روایی، موضوعات، مقوله‌ها و مفاهیمی‌اند که از پیش در پرسش‌نامه، نظرنامه، سیاهه و ... ثبت می‌گردند. متغیرهای بارز چنانچه ذکر گردید، از گزارش‌های آزاد به دست می‌آیند. دسته ای از متغیرها مربوط به برنامهٔ درسی، طراحی آموزشی، الگوهای ارزشیابی، سنجش و آزمون سازی و روش‌ها و الگوهای تدریس‌اند که می توان آنها را به صورت پرسشنامه‌های ساختارمند و نیمه‌ساختارمند درآورد و در اختیار مدرسان و مراکز آموزش زبان فارسی قرار داد. روش دیگر این است که این متغیرها به صورت غیرساختارمند در قالب گزارش‌ها و روایت‌های آزاد از طریق تحلیل و کدگذاری تهیه گردد.

۲- ۳ انواع برنامهٔ درسی (Types of Syllabus design)

در برنامه‌ریزی درسی به نیازسنجی۳، تعیین محتوا۴، تدوین محتوا۵ ، مواد آموزشی، روش تدریس۶ و ارزشیابی۷ پرداخته می شود. پیاده سازی۸، مدیریت۹ و اجرای۱۰ این پروژهٔ مهم که از گام‌های اساسی برنام ریزی‌درسی است، نیازمند پژوهش‌های تخصصی و تطبیقی در مدارس و مراکز آموزش زبان فارسی است. در تحلیل روایت‌ها و گزارش‌های آزاد می‌توان عناصر برنامه‌ریزی درسی را از نوع برنامهٔ درسی۱۱، شیوهٔ ارزشیابی و آزمون‌سازی تا الگوها و روش‌های تدریس مورد بررسی قرار داد. همچنین می‌توان متغیرهای این سه حوزه را در قالب ساختارمند مانند سیاهه و نیمه ساختارمند مانند پرسش‌نامه دقیق‌تر ایجاد کرد.

به طور کلی برخی از متغیرهای بالقوهٔ برنامهٔ آزفا را می‌توان چنین برشمرد:

بررسی موضوعی کتاب‌های درسی و مواد آموزشی آزفا

ترتیب و توالی ارائهٔ مطالب و مواد آموزشی در کتاب‌های آزفا

انواع برنامهٔ درسی آزفا

الگوهای برنامهٔ درسی آزفا

تحلیل ویژگی‌های برنامه‌های مختلف درسی آزفا و کاربرد آنها

شیوهٔ ترکیب و تفکیک مهارت‌های چهارگانه در برنامهٔ آزفا

در برنامهٔ درسی، مشخصه‌های محتوایی، موضوعات درسی و شیوهٔ ارائهٔ مطالب یک درس خاص یا یک کتاب یا یک دوره مورد توجه قرار می‌گیرد. همچنین ترتیب و توالی مطالب و میزان توجه به انواع مهارت‌ها، مفاهیم، نقش های زبان، توانش ارتباطی و دستوری و ... با توجه به اهداف و نیازها بررسی می‌شوند. در یادگیری زبان۱۲ سه مشخصه مورد توجه قرار می گیرد که از نظریه

[1] -Potential variables
[2] - Prominent variables
[3]- Needs analysis
[4]- Object determination
[5]- Syllabus design
[6]- Methodology
[7]- Evaluation
[8]- Implementation
[9]- Management
[10]- Adminestration
[11]- Syllabus design
[12]- Language learning

تا فعالیت۱ را شامل می‌گردد. در رویکرد۲، نظریات مختلف زبان آموزی بررسی می‌گردد، در طرح۳ ، تشخیص۴ و تعیین محتوی۵ و نقش معلم، مواد آموزشی۶ و زبان آموز در برنامهٔ درسی بحث می‌گردد و در روند کار۷، به مهارت ها۸ و فعالیت های آموزشی پرداخته می‌شود.

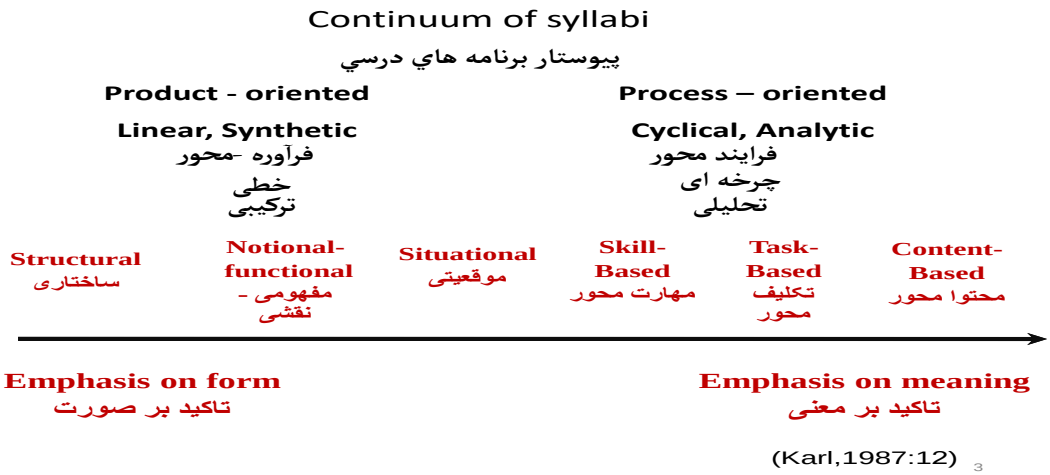
دو مدل برجسته در برنامه ریزی درسی مدل فرایندی۹ و مدل هدف عینی۱۰ است که هر کدام ویژگی‌های خاص خود را دارند.. مدل فرایندی یا فرایند محور۱۱ تحلیلی۱۲ و مدل هدف عینی یا هدف محور۱۳ ترکیبی۱۴ است. مدل فرایندی زبان‌محور یا زبان‌آموزمحور است و به جای محتوا، فرآیند آموزش در آن اهمیت پیدا می‌کند. در مدل تحلیلی، توانش ارتباطی زبان مورد توجه است و در الگوی ترکیبی توانش زبانشناختی یا دستوری. در مدل تحلیلی زبان آموز با زبان به صورت یک پدیده برخورد می‌کند، دیدگاه کلی نگر۱۵ دارد و فرایند کلی به جزئی است اما در الگوی ترکیبی، دیدگاه خطی و فرایند سلسله‌مراتبی بوده و تسلط بر عناصر زبانی قبلی، برای ورود به عناصر بعدی ضروری است.

انواع برنامهٔ درسی به نسبت اینکه صورت‌های زبانی را با معنی و کاربرد مرتبط می‌کند، با یکدیگر متفاوت است. در برنامه‌های ساختاری، توانش زبانشناختی مورد توجه است؛ از این‌رو، ساخت‌ها و صورت‌ها و مقوله‌های دستوری و قواعد زبانی در اولویت قرار دارد. در برنامهٔ نقشی– مفهومی توانش ارتباطی در اولویت است و نقش، اصل و صورت، فرع تقلی می‌گردد و کارکردهای زبان مورد توجه قرار می‌گیرد. در برنامهٔ موقعیتی، تأکید بر صورت و معنی به یک اندازه بوده و عناصر نقشی و ساختاری هر دو مورد توجه است. در این برنامه، انواع موقعیت‌ها برای کاربردهای زبانی خاص طراحی می‌گردد. موقعیت‌ها دارای انواع متفاوتی است: موقعیت‌های کم‌اهمیت۱۶، عینی۱۷ و تخیلی۱۸ و با تأکید بر پدیده‌های تعاملی و گفتمانی. (Karl, 1987).

در برنامهٔ مهارت‌محور، توانش زبانشناختی، مهارت‌ها۱۹ و توانایی های۲۰ زبانی مورد توجه است. توانایی‌های زبانی مانند تلفظ، واژگان، دستور، گفتمان و ... با نوع خاصی از رفتار زبانی مانند گوش کردن، نوشتن، خواندن و صحبت کردن ترکیب می‌گردد. برنامهٔ تکلیف‌محور، فرایند شناختی بوده و شامل یک سری فرایندها و اهداف ارتباطی است که زبان آموز باید آنها را به دست آورد؛ مشارکت زبان آموزان و انجام کارها، کنش‌ها، فعالیت ها و روندها یا فرایندهایی هدفمند و پیچیده در آن مورد مداقه قرار می‌گیرد. در برنامهٔ محتوامحور، محتوا و موضوعات خاص مورد توجه بوده و آموزش زبان، تابع محتوا است؛ این برنامه مصنوعی بوده و به ندرت بر روش فراگیری طبیعی زبان مبتنی است. قابل ذکر است انواع برنامه‌های درسی مذکور بر پیوستار الگوی برنامهٔ درسی یلدن تبیین استوار است.

---

[1]- Activity
[2]- Approach
[3]- Design
[4]- Specification
[5]- Determination
[6]- Materials
[7]- Procedure
[8]- Techniques
[9]- Process model
[10]- Objective model
[11]- Process-oriented
[12]- Analytic
[13]- Goal-oriented
[14]- Synthetic
[15]- Holistic
[16]- Limbo situation
[17]- Concrete situation
[18]- Mythical situation
[19]- Skills
[20]- Abilities



(Karl,1987:12)

۲- ٤ ارزشیابی و آزمون‌سازی (Evaluation and Testing):

ارزشیابی[1] به طور ساده به تعیین ارزش برای هر چیزی یا داوری ارزشی[2] گفته می‌شود. ارزشیابی، فرایندی نظام‌مند برای گردآوری، تحلیل و تفسیر داده‌ها است تا تعیین گردد که آیا اهداف مورد نظر تحقق پیدا کرده اند یا در حال تحقق یافتن هستند. سنجش[3] اصطلاحی کلی از اندازه گیری است که در داخل دایرۀ ارزشیابی قرار دارد و دربارۀ یادگیری، برنامه درسی و خط‌مشی‌های آموزشی[4] اطلاعات و آگاهی می‌دهد. در سنجش علاوه بر آزمون، از ابزار اندازه گیری مانند پرسشنامه، امتحان شفاهی، تکلیف درسی، مصاحبه و مشاهدۀ عملکرد و ... در موقعیت‌های مختلف استفاده می‌شود. اندازه‌گیری[5] تعیین صفات و ویژگیهای اشیا و افراد و گزارش آن به صورت اعدا و ارقام بوده که معمولاً به آن نمره می‌گویند که درجه آن صفت یا ویژگی را نشان می‌دهد و توسط فرایند آزمودن یا آزمون سازی[6] انجام می گیرد (سیف: ۱۳۸۹ :۳۳-۳۶).

آزمودن فعالیتی است که برای اندازه‌گیری ویژگی‌های روانی و آموزشی یک فرد یا یک گروه از آن استفاده می‌شود. اندازه‌گیری نسبت به آزمودن مفهوم گسترده‌تری دارد و ابزار دیگری غیر از آزمون مانند مشاهدۀ رفتار را نیز شامل می‌شود. آزمون[7] ابزاری است که در فرایند اندازه‌گیری مورد استفاده قرار می‌گیرد. آزمودن یا آزمون‌سازی، مهارت‌های تدریس را بررسی می‌کند، نکاتی که به مرور و تاکید بیشتر نیاز دارند را نشان می‌دهد، میزان موفقیت دانش آموزان را می‌سنجد و موجب ترغیب و تشویق و آمادگی آنان می‌گردد، تجارب کلاسی مفید و شرایطی را فراهم می‌آورد تا از نتایج آزمون بیشتر بهره‌مند شوند و از اهداف درس یا دورۀ آموزشی آگاه گردند. تحلیل نتایج آزمون نیز مشکلات دانش آموزان را روشن کرده و به آنان فرصت می‌دهد نقاط ضعف خود را بر طرف کنند. (فرهادی:۱۳۸۴ :۱-۴)

بررسی الگوها و شیوه‌های ارزشیابی، سنجش و آزمون‌سازی یکی از مهم‌ترین قسمت‌های طرح بررسی وضعیت آزفا است؛ زیرا که تدوین هر برنامۀ درسی با انواعی متفاوتی از آزمون و الگوهای ارزشیابی همراه است؛ به عبارتی دیگر، گریزی از ارزشیابی در امر آموزش نیست. بررسی الگوها و شیوه‌های ارزشیابی با استفاده از طریق پرسشنامۀ نیمه‌ساختارمند می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد.

1- Evaluation
2- Value judgement
3- Assessment
4- Educational policies
5- Measurement
6- Testing
7- Test

البته از روایت‌ها و گزارش‌های مدرسان و مراکز آموزش زبان فارسی نیز می توان به اطلاعاتی راجع به شیوهٔ ارزشیابی و الگوهای آنان پی برد. برخی از متغیرهای سنجش و ارزشیابی این طرح شامل موارد ذیل می باشد:

ارزشیابی با توجه به زمان و هدف مانند تشخیصی، آغازین، تکوینی، تراکمی

ارزشیابی سنتی و ملاکی

ارزشیابی جایگزینی

ارزشیابی رسمی و غیررسمی

ارزشیابی بیرونی و درونی

ارزشیابی فایده‌گرا و شهودگرا

ارزشیابی از مواد آموزشی، برنامه‌ها و پروژه‌های درسی، مؤسسه‌ها و مراکز آموزشی، معلمان و اساتید

آزمون‌های هنجار مدار و کنش مدار

آزمون‌های تفکیکی و یکپارچه

آزمون‌های مهارت

آزمون‌های برشناختی

آزمون‌های پیشرفت

آزمون‌های تشریحی گسترده‌پاسخ

آزمون‌های کوته‌پاسخ

آزمون‌های عینی

آزمون‌های مهارت‌های چهارگانه (خرد و کلان بوده ، فشرده تا گسترده ، واکنشی تا تعاملی)

آزمون‌های معلم‌ساخته یا معیارشده

آزمون‌های کتبی یا شفاهی

آزمون‌های فردی یا گروهی از نظر شیوهٔ اجرا

الگوی ارزشیابی با توجه به زمان و هدف مانند تشخیصی، آغازین، تکوینی، تراکمی در برنامه‌ریزی آموزشی بسیار مورد توجه بوده و تقریباً انواع آزمون‌های برنامهٔ درسی را شامل می‌گردد. ارزشیابی سنتی و ملاکی با الگوی برنامهٔ درسی هدف‌محور تناسب داشته و جهت‌گیری بر نتیجه و هدف است. ارزشیابی جایگزینی و هنجاری با الگوی فرایندمحور متناسب بوده و کنش تعاملی و فعالیت های ارتباطی در آن مورد توجه قرار می‌گیرد. همچنین ارزشیابی رسمی، فرایند ارزیابی برنامه‌دار و هدفمند و ارزشیابی غیررسمی فی‌البداهه و برنامه‌ریزی نشده است. ارزشیابی بیرونی برای آزمون‌های تراکمی مناسب است و ارزشیابی درونی برای آزمون های تکوینی. در ارزشیابی فایده‌گرا سود حداکثری مورد توجه قرار گرفته و در شهودگرا سود همگانی مهم تلقی می‌گردد. همچنین ارزشیابی از مواد آموزشی، برنامه‌ها و پروژه‌های درسی، مؤسسه‌ها و مراکز آموزشی، معلمان و اساتید در الگوی ارزشیابی با توجه به موضوع در راستای آزفا مورد بررسی قرار می‌گیرد.

شناسایی انواع آزمون و مشخصه‌های آن نیز از اهمیت ویژه‌ای در امر ارزیابی برخوردار است. در آزمون‌های هنجارمدار، پیوستار عددی و رتبه صدکی، در معیارمدار توجه به مهارت‌های چهارگانه و در کنش‌مدار بررسی کیفیت آموزش و کنش بررسی می‌گردد؛ از این‌رو، برای برنامه‌های درسی مهارت–محور و تکلیف‌محور می‌تواند مورد استفاده قرار گیرند. همچنین از آزمون های تفکیکی در الگوی ترکیبی و از آزمون های یکپارچه در الگوی تحلیلی می‌توان استفاده کرد. آموزش مجازی با آزمون‌های رایانه‌ای تسهیل می‌گردد و آزمون‌های کلاسی استعداد زبان، نیز برای سنجش توانش ارتباطی و زبانشناختی در پیوستار برنامهٔ درسی از ساختاری تا محتوا محور به کار برده می‌شود.

همچنین در برنامهٔ مهارت‌محور، از آزمون‌های مهارت برای ارزیابی مهارت‌ها، از آزمون‌های برشناختی، برای ارزیابی تشخیصی، از آزمون‌های پیشرفت، برای ارزیابی تکوینی می‌توان استفاده کرد. از آزمون‌های تشریحی گسترده‌پاسخ، برای اهداف بالای ارزشیابی مانند تحلیل، ترکیب و ارزیابی و از محدود پاسخ، برای اهداف پایین مانند دانستن، فهمیدن و به کار بستن، از آزمون‌های کوته‌پاسخ، برای یادآوری پاسخ‌هایی در حد عدد، علامت، عبارت تا جمله استفاده می‌شود. آزمون عینی نیز برای اهداف تشخیصی و آزمون‌های تشریحی برای اهداف یادآوری به کار می‌رود که در برنامه‌ها و مهارت‌های گوناگون قابل استفاده است.

آزمون‌های مهارت‌های چهارگانه مانند خواندن، نوشتاری، گفتاری و شنیداری نیز در برگیرندهٔ حوزه‌های خرد و کلان بوده و انواع متفاوتی از فشرده تا گسترده و از واکنشی تا تعاملی را در بر می‌گیرد. همچنین آزمون‌های معلم ساخته یا معیار شده، کتبی یا شفاهی و فردی یا گروهی از نظر شیوهٔ اجرا از انواع دیگر است. قابل ذکر است که الگوها و شیوه‌های آزمون‌سازی در مراکز آزفا می‌تواند از طریق پرسشنامهٔ نیمه ساختارمند و غیرساختارمند کشف گردد.

۲- ۵ الگوها و روش‌های تدریس (Patterns and Methods of Teaching)

در بررسی شیوهٔ تدریس و کلاس‌داری نقش روایت‌ها و گزارش‌های آزاد نیز برجسته است؛ بسیاری از تجربه‌های مغفول مدرسان آموزش زبان فارسی، که حتی نام و نشانی از روش‌ها و الگوهای تدریس امروزی در آنها وجود ندارد، ممکن است بسیار موفق و موثر باشد. البته استفاده از رویکردها و روش‌های تدریس را از طریق پرسشنامهٔ نیمه ساختارمند می‌توان به دست آورد به طوری که که مدرس می‌تواند به طور کوتاه دربارهٔ تأثیرگذاری شیوه‌ها، الگوها و مهارت‌ها نظر خود را نیز بنویسد یا یک روش و الگوی خاصی را مثلاً برای تدریس خط یا آواها توصیه کند.

به طور کلی برخی متغیرهای بالقوهٔ الگوها و روش های تدریس و کلاس‌داری در ذیل ارایه می گردد:

روش دستور ترجمه (Grammar Translation Method)

روش گوشی زبانی (Audiolinguial Method)

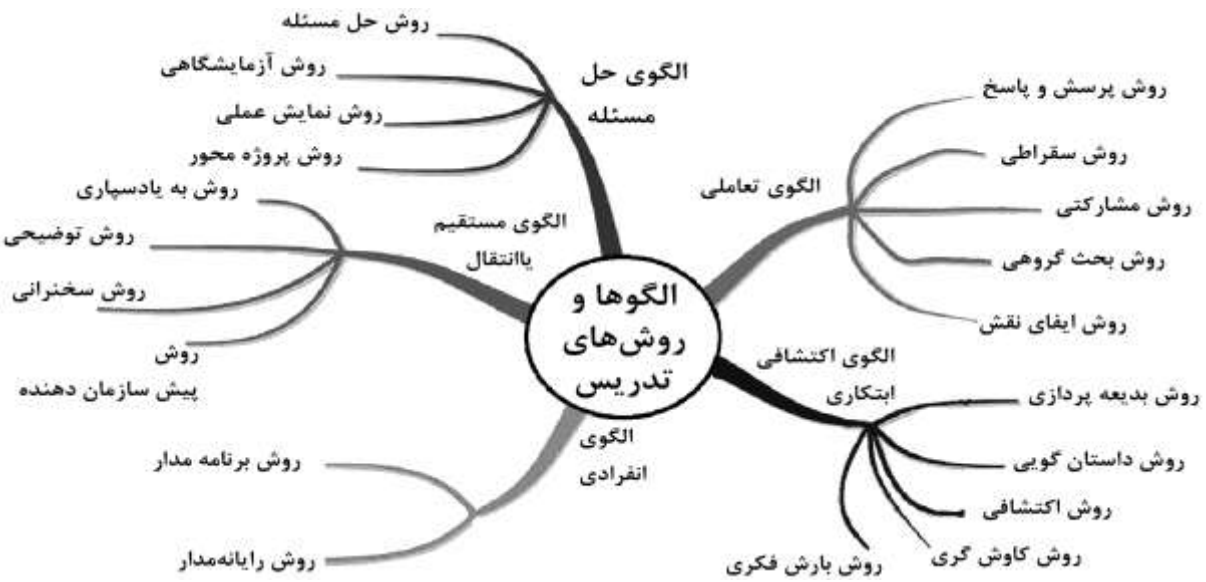
روش ارتباطی و مستقیم (Direct and Communicative Method)

روش سکوت (Silent Method)

روش سجستپیدیا (Suggestepedia Method)

روش دستور ترجمه برای تدریس ترجمه و روش گوشی زبانی برای الگوهای ثابت دستوری به کار می‌رود و با برنامهٔ درسی ساختاری و در مواردی مهارت‌محور هماهنگی دارد. همچنین از روش ارتباطی و مستقیم برای فعالیت‌های واقعی، تعاملی و جهت تقویت توانش ارتباطی استفاده می‌شود و برای برنامه‌های درسی موقعیتی، تکلیف‌محور و نقشی‌مفهومی مناسب است. از روش مشاورهٔ گروهی نیز برای مهارت گفتاری و نوشتاری و از روش پاسخ کامل عملی، می‌توان در تدریس مهارت شنیداری استفاده کرد که در آن زبان‌آموز در تعاملی بی‌واسطه به یادگیری زبان می پردازد. همچنین از روش سکوت می‌توان برای تقویت توانایی تعامل و خلاقیت زبان‌آموزان استفاده کرد زیرا که با سکوت معلم، زبان آموزان فرصت ابراز بیشتری به دست می‌آورند، این روش نیز برای برنامه‌های موقعیتی، تکلیف‌محور و نقشی‌مفهومی مناسب است.

با استفاده از کدگذاری و روایت‌پژوهی، می‌توان به الگوها و روش‌های عمومی تدریس مدرسان در آموزش زبان فارسی نیز دست یافت. فقیری (۱۳۹۸) این الگوها و روش‌ها را به صورت ذیل طبقه‌بندی کرده است که روابط الگوها و روش‌ها در آن مشخص است. بررسی روایت‌های مدرسان نشان خواهد داد که وضعیت کنونی روش‌های درسی آزفا کدامند و روش‌های مناسب برای تدوین و تألیف کتاب‌های آینده چگونه باید باشد.



(فقیری، ۱۳۹۸: ۸۶-۱۰۶)

۲- ٦ طراحی آموزشی (Instructional Design):

طراحی آموزشی به طراحی، تدوین و توسعهٔ تجربه‌ها و فرآوردهای مجازی و واقعی گفته می‌شود که به طور پویا به فراگیری جذاب و مؤثر بینجامد. از نظر انجمن تکنولوژی و ارتباطات آموزشی، طراحی آموزشی عبارتست از: نظریه و کنش طراحی، توسعه، کاربرد، مدیریت و ارزیابی فرایندها و منابع یادگیری. از این‌رو، طراحی آموزشی فرایند نیازسنجی، هدفگذاری و سازماندهی، مدیریت و ارزیابی است که به یادگیری مطلوب و مؤثر منجر می‌شود. (فقیری، ۱۳۹۸: ۱۹)

بررسی الگوهای طراحی آموزشی در کتاب‌های آزفا، هدف دیگر این طرح و نشانگر راهبردها و راهکارهای مختلف مؤلفان در تدوین متون درسی آزفا است. این الگوها نیز در برنامه‌ریزی درسی، برنامهٔ درسی، کل کتاب و طرح درس مدرسان قابل بازیابی است. از طریق کدگذاری روایت‌ها و گزارش‌های مدرسان می‌توان الگوهای مؤثر را از ناموثر بازشناخت و برای طراحی دوبارهٔ کتاب‌های آزفا از آنها استفاده کرد. فقیری (۱۳۹۸) مجموعه‌ای از الگوهای طراحی آموزشی را در «کتاب معلم» مطرح کرده و برای قسمت‌های آغازی، میانی و پایانی طرح درس، آنها را طبقه‌بندی کرده است. بررسی وضعیت آزفا نشان خواهد داد که الگوهای به کاربرده شده در کتاب‌های آزفا کدامند و چه الگوهایی برای تدوین کتاب‌های آینده مناسب‌تر و مؤثرتر خواهد بود.

۱. الگوی کلر (۱۹۸۷)	۱۱. الگوی نیرک و گاستافسن (۱۹۸۶)
۲. الگوی رایگلوث (۱۹۸۳)	۱۲. الگوی جرلاچ و الی (۱۹۸۰)
۳ . الگوی کولینز و همکاران (۱۹۸۹)	۱۳. الگوی طراحی وارونه (۱۹۸۸)
۴. الگوی ون مرینبوئر و همکاران (۲۰۰۲)	۱۴. الگوی مریل (۱۹۳۷)
۵. الگوی کمپ و همکاران (۱۹۹۸)	۱۵. الگوی گرِل(۱۹۵۸)
۶. الگوی سیلز و گلاسگو (۱۹۹۷)	۱۶. الگوی مولر (۱۹۹۳)
۷. الگوی دیک و کری (۲۰۰۵)	۱۷. الگوی مایر (۱۹۹۲)
۸. الگوی گانیه و بریگز (۱۹۷۰)	۱۸. الگوی ADDIE (۱۹۷۵)

۹. الگوی هنفین و پک (۱۹۸۸)	۱۹. الگوی بنجامین بلوم (۱۹۵۶)
۱۰. الگوی هینیچ و همکاران (۱۹۷۷)	۲۰. الگوی بایبی و لندِز (۱۹۹۰)

(فقیری، ۱۳۹۸: ۲۰-۴۰)

۲-۷ مدیریت کلاس (Classroom Management):

کلاس‌داری یا مدیریت کلاس به مهارت‌های معلم در کلاس درس مربوط است و شیوهٔ تعامل و ارتباط وی را با فراگیران نشان می‌دهد. با بررسی این موضوع در روایت‌های معلمان آزفا، می‌توان الگو و سبک مؤثر کلاس‌داری را استخراج کرد و کتاب‌های آینده را تا حد امکان بر اساس الگوها و سبک‌های بهتر تدوین نمود. فقیری (۱۳۹۸) این موارد را طبقه‌بندی کرده است؛ از این موارد می‌توان به عنوان متغیرهای بالقوه در پرسشنامه‌های نیمه‌ساختارمند برای بررسی چگونگی تدریس مؤلفان آزفا استفاده کرد.

۲- ۸ سناریوهای تدریس (Scenarios of Teaching):

سناریوی تدریس، شیوهٔ اجرای معلم در کلاس درس است و نشان می‌دهد که روش‌های تدریس و مدیریت کلاس متفاوت است؛ برای مثال سناریوی رودخانه‌ای[1] نشان می‌دهد که معلم خیلی منعطف است و کلاس بر گفتگو استوار است. همچنین سناریوی خطی[2] نشان می‌دهد که کلاس خشک و غیرمنعطف و معلم‌محور است. در سناریوی سینوسی[3] گفتگو و پرسش و پاسخ بیشتر می‌شود. سناریوی شاخه‌ای[4] زمانی استفاده می‌شود که معلم مطالب را به صورت علمی طبقه‌بندی کند. در سناریوی انفجاری[5]، معلم مثل یک بداهه‌گو حرف می‌زند و نظم و ترتیب خاصی را رعایت نمی‌کند. در سناریوی حلزونی[6] نیز یک مطلب را تا عمق بررسی می‌نماید و بیشتر وقت کلاس را بدان اختصاص می‌دهد. آگاهی از این سناریوها معلم را توانمند می‌سازد تا مثل یک کارگردان و بازیگر در کلاس عمل کند.

بررسی روایت‌های مؤلفان و مدرسان آزفا نشان خواهد داد که به کدام سناریو بیشتر تمایل دارند یا در کلاس استفاده می‌کنند. فقیری (۱۳۹۸) کاربردهای هر یک از آنها را بررسی کرده و بر این باور است که گرچه سناریو بیشتر به حرکت معلم در کلاس درس مربوط است، در طراحی و تدوین کتاب‌های آیندهٔ آزفا می‌تواند نقش مؤثری ایفا کند و رویکرد معلمان را به سناریوی های نوین مثل رودخانه‌ای تغییر دهد.

---

[1]- Meandering
[2]- Linear
[3]- Non-linear
[4]- Branching
[5]- Explosive
[6]- Spiral

۳- نتیجه‌گیری

یافته‌های این طرح می‌تواند اطلاعاتی از برنامه‌ریزی درسی مراکز آموزش زبان فارسی به دست دهد؛ شیوه‌ها و الگوهای سنجش و ارزشیابی آنان را روشن کند، دربارهٔ نوع غالب برنامهٔ درسی و چیستی و چگونگی طراحی و تدوین مواد درسی، مدیریت کلاس، سناریوهای آموزشی و ... اطلاعاتی به دست دهد و شیوه ها و تجربیات تدریس و مهارت‌های مدرسان را نیز بیان کند. شیوهٔ گردآوری این اطلاعات بر مبنای سه روش ساختارمند، نیمه ساختارمند و غیرساختارمند است. در نظریه‌پردازی نیز، دو رویکرد قیاسی و استقرایی در آن با یکدیگر تلفیق می گردند. نتایج نهایی طرح زمینه ایجاد مدلی مدون برای آزفا را بر اساس نظرات، دیدگاه‌ها و رویکردهای موجود و مطلوب فراهم آورده و افقی نوین در برنامه‌ریزی آن ایجاد می‌کند.

منابع

امامی سیگارودی، عبدالحسین و دهقان نیری، ناهید و رهنورد، زهرا و نوری، سعیدعلی، (۱۳۹۱)، «روش شناسی تحقیق کیفی: پدیدارشناسی»، ***پرستاری و مامایی جامع نگر***، سال ۲۲، شماره ۶۸، پاییز و زمستان، صص ۵۶-۶۳.

برون، داگلاس، (۱۳۸۹)، ***ارزشیابی زبان***، ترجمه علیرضا فرح بخش، چاپ رهنما: تهران.

پاملاجی شومیکر، جیمزویلیام تنکارد و دوینگ ال لاسورا، (۱۳۸۸)، ***نظریه‌سازی در علوم اجتماعی***، ترجمهٔ محمد عبدالهی، تهران: نشر جامعه‌شناسان.

حسینقلی زاده، رضوان و حبیبی، لیلا و عالی، مرضیه، (۱۳۸۹)، «مروری بر روش‌شناسی نظریهٔ پایه‌ور با تأکید بر مطالعات سازمانی»، ***فصلنامهٔ راهبرد***، سال نوزدهم، شمارهٔ ۵۴، صص ۲۵۸-۲۷۷.

سیف، علی اکبر، (۱۳۸۹)، ***اندازه گیری، سنجش و ارزشیابی آموزشی***. ویرایش پنجم، تهران: نشر دوران.

شعبانی، حسن، (۱۳۸۵)، ***مهارت‌های آموزشی روش‌ها و فنون تدریس***، تهران: انتشارات سمت.

دانایی فرد، حسن و امامی، سید مجتبی، (۱۳۸۶)، «استراتژی‌های پژوهش کیفی: تأملی بر نظریهٔ داده‌بنیاد»، ***اندیشهٔ مدیریت راهبردی***، سال اول، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان، صص ۶۹-۹۷.

فرهادی، حسین و بیرجندی، پرویز و جعفری، عبدالجواد (۱۳۸۴)، ***راهنمای جامع آزمون در زبان انگلیسی***، ترجمهٔ علی نقدی و راحله قنبری، انتشارات آیین: تهران.

فقیری، محمد، (۱۳۹۸)، ***کتاب معلم؛ مهارت‌های پایه و پیشرفته***، تهران: انتشارات دستان.

فری‌زاده، زینت و بیگدلی، زاهد، (۱۳۹۶)، «نقش مدل‌سازی در پژوهش‌های مربوط به شناخت رفتار اطلاعاتی کاربران»، ***فصلنامهٔ مطالعات کتابداری و علم اطلاعات***، دانشگاه شهید چمران اهواز، شمارهٔ پیاپی ۲۰، صص ۱-۲۲.

هیتون، ج.ب.، (۱۳۸۶)، ***آزمون‌نویسی زبان انگلیسی***، ترجمهٔ سید جلیل شاهری لنگری و فرشتهٔ حاجی زاده، سازمان چاپ دانشگاه آزاد اسلامی: تهران

Brown, H. D, (2001), ***Teaching by principles: An interactive approach to language pedagogy***, New York: Longman.

———— (2007), ***Principles of language learning and teaching***, New York: Longman.

Creswell, John W., (2007), ***Qualitative inquiry and research design, Choosing among five approaches***, London: SAGE publication, Inc.

Karl, Krahnke,(1987), ***Approches to Sllabus Design for Foreign language teaching***, Prentice-Hall: Inc.

Larsen-Freeman, D, (1986), **Techniques and principles in language teaching. Hong Kong**: Oxford.

Leech, G , (1983) **. *Principles of pragmatics***, London: Longman.

Munby, John, (1987), ***Communicative syllabus design***, Cambridge University Press.

Nunan, David, (1988), ***Syllabus Design***, Oxford: Oxford University Press.

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 3, autumn 2024

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

narratological critique of three stories from Bayhaqi's history with Emphasis on Gerardant's narrative theory

Azam Sabetghadam[1]

1- payame nour

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/10/03
Accepted:
2025/05/24
pp:
63- 78

Keywords:
Criticism;
Narrative;
Narrative Studies;
History of Bayhaqi ; Gerargent.

ABSTRACT

Narratology is a systematic approach to narrative structure that seeks to gain a deeper understanding of the text and clarify its meaning by examining the form of a literary work. Narratology is a set of general rules for narrative and storytelling. Theorists such as Vladimir Propp, Gerard Genette, and Tzvetan Todorov are among the pioneers of this approach, of which Gerard Genette made an effective contribution in this field and received considerable attention. Gent adopted the concept of segmentation, or the placement of content, and the construction and elaboration of a new text from the structuralists, adding more terms and techniques based on his own words. The main points of Gent's narratology are derived from his famous article, "The Discourse of Narrative." In this work, Gent classifies discourse into three main categories: time, mode, and tone. Time encompasses order, repetition, and frequency, while tone refers to the narrator's identity and location, and the text is analyzed based on these factors. This research has examined the narrative and temporal pattern in Bayhaqi's history in a descriptive-analytical manner, considering Gerard Genette's theory. Bayhaqi's history is one of the valuable Old Persian prose texts, rich in a series of real events, and Genette's theory on narratology can be clearly analyzed in its anecdotes. The findings of this research demonstrate that Bayhaqi's narrative style offers numerous linguistic and narrative possibilities, resulting in historical reports and events that possess a narrative and fictional flavor.

Citation: Sabetghadam, A. (2025). Criticism and narratological analysis of three stories from Beyhaqi history with emphasis on Gerargent's narrative theory. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(3), 63-78.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55614.1009

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.5.4

[1] **Corresponding author: Azam Sabetghadam**, **Email**: Sabetghadamazam29@gmail.com **Tell:** +9802136225812

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

نقد و بررسی روایت شناسانه سه داستان از تاریخ بیهقی با تاکید بر نظریه روایی ژرارژنت

۱- اعظم ثابت‌قدم[۱]

۱- دانشگاه پیام نور

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۷/۱۲

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۱/۲۷

صص:
۷۸-۶۳

واژگان کلیدی:
نقد،
روایت،
روایت شناسی،
تاریخ بیهقی،
ژرارژنت

چکیده

روایت‌شناسی نگاهی نظام‌مند از ساختار روایت است که با بررسی فرم یک اثر ادبی تلاش دارد تا به معنایی بیشتر از متن دست پیدا کند و آن را روشن‌تر نماید. روایت‌شناسی مجموعه‌ای از قواعد کلی برای روایت و داستان‌گویی است. نظریه پردازانی چون ولادیمرپراپ، ژراژنت، گرماس، تزوتان تودروف از پیشگامان این رویکرد هستند که از این میان ژراژنت گامی مؤثر در این زمینه برداشت ومورد توجه بسیاری قرار گرفت. ژنت مفهوم قطعه‌بندی یا قرارگیری مطالب و ساخته و پرداخته شدن یک متن جدید را از ساختارگرایان اقتباس نمود و اصطلاحات و تکنیک‌های بیشتری که مبتنی بر کلام خود اوست بر آن افزود. رؤوس مطالب روایت‌شناسی ژنت از مقالهٔ معروف او به نام گفتمان روایت به دست آمده است. در این اثر ژنت گفتمان را به سه مقولهٔ اصلی زمان، وجه، لحن طبقه‌بندی می‌کند که زمان شامل نظم و تکرار و بسامد می‌گردد و لحن به روایت چه کسی واز کجا روایت می‌کند باز می‌گردد و متن بر اساس آن مورد تحلیل قرار می‌گیرد . این پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی به بررسی الگوی روایی و زمانی با توجه به نظریه ژرار ژنت در تاریخ بیهقی پرداخته شده است. تاریخ بیهقی از متون نثر ارزشمند کهن فارسی و غنی از سلسه حوادث واقعی است که نظریهٔ ژنت بر روایت‌شناسی را به روشنی می‌توان در حکایت‌های آن تحلیل نمود. یافته‌های این پژوهش مبین آنست که شیوهٔ روایت‌گری بیهقی از امکانات و توانایی‌های زبانی و روایی بی‌شماری برخوردار است به گونه‌ای که گزارشات و حوادث تاریخی رنگ و بویی روایی و داستانی دارند.

استناد: ثابت قدم, اعظم. (۱۴۰۴). نقد و بررسی روایت شناسانه سه داستان از تاریخ بیهقی با تاکید بر نظریه روایی ژرارژنت. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۳)، ۶۳-۷۸.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55614.1009

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.5.4

[۱] نویسنده مسئول: اعظم ثابت‌قدم ، پست الکترونیکی:Sabetghadamazam29@gmail.com : ، تلفن: ۰۲۱۳۶۲۲۵۸۱۲

۱– مقدمه

روایت‌شناسی از علوم نسبتاً جدید در حیطهٔ نقد ادبی محسوب می‌گردد. نظریه‌پردازان مختلفی راجع به عناصر مختلف روایت‌گری نظرات خود را ابراز نموده‌اند و هر کدام از این نظرات، در دنیای نقد ادبی مؤثر بوده‌اند. در پژوهش حاضر سعی بر این است روایتگری با جنبه‌های مختلف آن شامل سطوح روایت انواع راوی در متن، چگونگی ارتباط راوی با متن، ارتباط راوی با روایت‌شنو و موارد وابسته به آن با توجه به نظریهٔ ژرار ژنت بررسی شود. جایگاه این موضوع و تحلیل ساختار روایت‌شناسی تاریخ بیهقی در میان پژوهش‌ها و مقالات مربوط به آن یکی از اهم موضوعات تحلیلی تاریخ بیهقی است و با توجه به دستاورد تحلیل ساختار متن می‌توان با خواندن هر متن به ساخت متن و اهداف ضمنی و ذهنی نویسنده دست پیدا نمود. تا آنجایی که بررسی شده است تاکنون پیرامون روایت‌شناسی ژنت بر داستان‌های تاریخ بیهقی تحقیقات کمی انجام گرفته، بنابراین هدف این مقاله آن است قدمی با هدف تکمیل تحقیقات گذشته برداشته شود.

۱- ۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

روایت‌شناسی علمی جدید است که ساختارهای مختلف روایت مانند راوی، کارکرد روابت، شخصیت،طرح و... را کندوکاو می‌کند. منبع این علم به آرای افلاطون وارسطو برمی‌گردد. اولین نظریه‌ها در مورد روایت در قرن نوزدهم و از مکتب فرمالیسم روسی سرچشمه گرفته‌اند. از جمله نظریه پردازان روایت می‌توان ژرار ژنت، بارت و پراپ را معرفی نمود. روایت‌شناسان معتقدند رخدادهای داستان بر پایهٔ منطق وقاعدهٔ خاصی چیده شده‌اند؛ بنابراین تلاش می‌کنند این قاعده را پیدا کنند. از جمله مفاهیمی که محققان روایت‌شناسی به آن پرداخته‌اند بایدها و نبایدهای قصه‌ها و روایت‌ها است. ساختارگرایی از جمله مکتب‌های روایت‌شناسی است ویکی از هدف های روایت‌شناسان از کندوکاو در روایت‌ها به دست آوردن درک وفهم بیشتر مخاطبان از اسلوب روایت است. ممکن است این روایت شفاهی یا کتبی باشد. کتاب‌ها ومقاله‌های متعددی در زمینهٔ ساختارگرایی وتحلیل متون به رشتهٔ تحریر آمده است. نمونهٔ آن «در آمدی برساختارگرایی اثر اسکولز وراهنمای نظریهٔ ادبی اثر سلدن روایت شناسی اثر ریمون کنان» است. ژرار ژنت، نظریه‌پرداز ادبی فرانسوی، با جنبش ساختارگرایی همراه بود. ژنت مفهوم قطعه‌بندی (کنار هم قرار گرفتن مطالب و به وجود آمدن روایت) را از ساختارگراها اقتباس کرده و اصطلاحات و تکنیک‌های خود را بر آنها می‌افزاید، گسترش می‌دهد و رؤوس مطالب روایت‌شناسی خود را دربارهٔ گفتمان یا روایت در مقالهٔ معروف «گفتمان» به دنیای ادبیات عرضه می‌کند. در این مقاله، ژرار ژنت گفتمان را به سه مقولهٔ اصلی زمان، وجه و لحن طبقه‌بندی می‌کند که هر کدام از آنها نیز شامل زیر مجموعه‌ای هستند. در باب این گونه مباحث یکی از بهترین منابع ادبی با پتانسیل قوی برای بررسی و واکاوای بر اساس نظریهٔ روایی ژرار ژنت تاریخ بیهقی است. این اثر نوشتهٔ خواجه ابوالفضل محمد بن حسین بیهقی، دبیر فاضل و مشهور دربار غزنویان، و کتابی در شرح تاریخ غزنویان است. تاریخ بیهقی مسندات تاریخی را به سبک ساده و مرسل که در قرن چهارم رایج بوده است روایت می‌کند و تنها یک اثر تاریخی نیست؛ بلکه گنجینه‌ای غنی از امثال و حکم، اندرز دهی و عبرت است. بیهقی اگر چه هدفی جز تاریخ‌نویسی ندارد اما ذوق فرهیختهٔ او به گزارش‌ها و روایتش جنبهٔ ادبی می‌بخشد.

این اثر سترگ در باب تاریخ‌نگاری، داستان‌نویسی، ادبیات و شیوهٔ نگارش فارسی کتابی است در خور شایستگی و توجه؛ بر همین اساس دراین مقاله بر مبنای نظریه روایت ژرار ژنت به تحلیل ساختار چهار داستان از تاریخ بیهقی پرداخته می‌شود.

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

از اهداف اصلی تحقیق دسته‌بندی راویان و شیوه‌های و شگردهای روایتگری بیهقی است. با ارائهٔ تعریف کلی از روایت و روایتگری و تحلیل و بررسی انواع روایت و اسلوب روایت بیهقی با توجه به نظریهٔ ژرار ژنت، مخاطب به شناخت بهتری از سبک و سیاق تاریخ بیهقی با نگاه نو امروز خواهیم رسید؛ در نتیجه هدف اصلی این تحقیق پاسخ به این پرسش است که آیا عناصر سازندهٔ روایت بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت در تاریخ بیهقی مشاهده می‌شود؟

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

با توجه به جستجوهای انجام شده اثری مستقل در ارتباط با *تاریخ بیهقی* که مستقیماً به بررسی نقد روایت‌شناختی بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت بپردازد موجود نیست وکمبود اینچنین منبعی در حوزهٔ ادبی ایران قابل رؤیت است؛ اما پایان نامه‌ها و مقاله‌هایی وجود دارد که به بررسی ساختاری تاریخ بیهقی پرداخته است که برخی از آنها عبارت‌اند از:

–سجاد گوهری وثوق (۱۴۰۱) به راهنمایی دکتر یحیی عطایی به بررسی عناصر بیان در تاریخ بیهقی، و به شناسایی عناصری چون ایجاز، اطناب، و عوامل تنوع و تحرک چون تضمین، تشبیه، استشهاد، تمثیل و... می‌پردازد و کار تحقیقی خود را در مؤلفه‌های بلاغی جستجو نموده است. بشیر آزادی(۱۴۰۰) به راهنمای دکتر اکبر شاملو به بررسی انواع طنز در نثر تاریخ بیهقی می‌پردازد و بر اساس یافته‌های خود اذعان دارد که بیهقی طنزپرداز ماهری است که با بهره‌گیری از ادبیات بلاغی، طنز زبانی و حس‌آمیزی در تاریخ خود، ماهرانه رویدادها، حوادث، اشخاص و موقعیت‌ها را به تصویر کشیده است.

– فروغ صهبا در مقاله‌ای (۱۳۸۷) خود به بررسی زمان در تاریخ بیهقی براساس نظریه ژنت پرداخته که در این مقاله اشارات مختصری به متن بیهقی شده است.

– کاظم دزفولیان و همکاران در مقاله‌ای (۱۳۸۹) به ساز و کار روایت بوبکر حصیری بر اساس نظریهٔ ژنت پرداخته که و این داستان را تجزیه و تحلیل نموده‌اند.

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱- معرفی تاریخ بیهقی و محتوای آن:

تاریخ بیهقی یکی از مهم‌ترین آثار نثر فارسی است که با توجه به موضوع آن در دو حوزهٔ ادبیات و تاریخ مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد. از مشخصه‌هایی که تاریخ بیهقی را در شمار آثار ادبی قرار می‌دهد می‌توان به استفاده از واژگان و ترکیب‌های زیبا، استفاده از زبان عاطفی، اهمیت یافتن چگونگی بیان مطالب نسبت به محتوا، توصیف احوال اشخاص و مکان‌ها به طور دقیق، تصویرپردازی‌های بدیع، بهره‌گیری از جاذبه‌های داستان، راوی و نوع روایت اشاره نمود. تمام این موارد موجب می‌گردند که تاریخ بیهقی از جمله آثار ارزشمند ادبی ایران به شمار رود و در کنار این ویژگی‌ها، نثر فاخر بیهقی جایگاه ویژه‌ای در میان دیگر متون ادب فارسی به خود اختصاص داده است. موضوع تاریخ بیهقی چنانچه امروزه در دست ما قرار دارد روایتگر چگونگی به قدرت رسیدن مسعود غزنوی و حوادث دوران زمامداری وی تا اندکی پیش از مرگ وی است. ظاهراً بیهقی در پی تکمیل تاریخ خویش تا پایان دوران مسعود و نوشتن تاریخ جانشینی جانشینان مسعود بوده است اما نتوانسته آن را ادامه دهد.

۲-۲- مفاهیم اصلی نظریهٔ ژنت:

۲-۲-۱-صدای روایت:

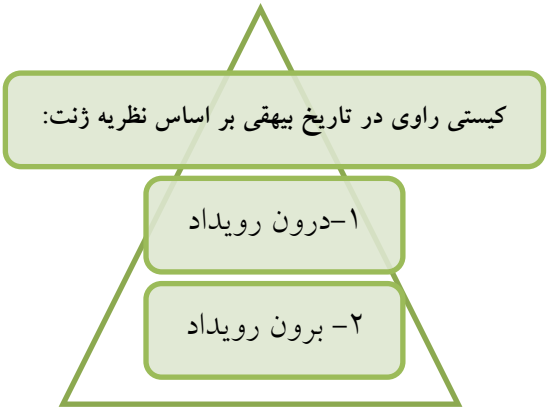
پرسش اصلی در صدای روایت، کیستی راوی و زمان و جایگاه روایتگری او است. «ژرارژنت معتقد است راوی یا از نوع درون رویداد است و خود یکی از شخصیت‌های داستان است که به بیان مشاهداتش می‌پردازد یا از نوع برون رویداد می‌باشد و بدون مشارکت

در رویدادهای داستان رویدادها را می‌بیند و برای خواننده بازگو می‌نماید» (همان:۲۱۶). «یکی از تجربه‌های مهم و اغلب ناآگاهانهٔ ما هنگام خواندن و یا شنیدن روایت دیدگاهی می‌باشد که از طریق آن وقایع شخصیت‌ها و غیره به ما نمایان می‌گردد. در بسیاری از متون روایی اگر دیدگاه تغییر نماید روایت از اهمیت خاصی برخوردار است. نویسنده با انتخاب مناسب‌ترین زاویهٔ دید می‌تواند طول داستان خود را به حداقل ضروری آن کاهش دهد و در عین حال بیشترین اطلاعات لازم را در اختیار خواننده گذارد. اهمیت زاویهٔ دید مناسب از جهت دیگری نیز حائز توجه می‌باشد؛ داستان‌نویسی که در پی بازآفرینی واقعیت است بکوشد داستان را از نقطه نظر شخصیتی بازگو نماید که تا حد ممکن پذیرفتنی‌تر کند و به بهترین نحو تأثیر واحدی که او مدنظر داشته بر ذهن خواننده داشته باشد» (پاینده،۵۲:۱۳۹۲). «لحن یعنی روایت برای بیان خود از چه نوع راوی استفاده می‌کند. مواردی چون بیان کیست، تا چه حد رسا می‌باشد و چقدر قابل اعتماد است، در مقولهٔ لحن مورد توجه قرار می‌گیرد» (احمدی، ۹۶:۱۳۸۹). «ژرار ژنت در این مقوله به مناسبات راوی با روایت از دیدگاه موقعیت‌های زمانی و مکانی می‌پردازد. برای دریافت لحن یک قطعه باید به سرنخ‌هایی که در الگوی جملات و انتخاب کلمات است توجه کرد و در ضمن باید کل متن زمینهٔ داستان را هنگام خواندن در نظر گرفت» (اسکولز،۳۱:۱۳۸۷).

۲-۲-۲-زمان روایت:

زمان روایتگری نسبت مقطع زمانی روایت شدن وقایع را با مقطع زمانی رخ دادن آنها مشخص می‌نماید. «زمان‌های روایتگری را به چهار دسته تقسیم می‌کند ۱- پسا رویداد که متداول‌ترین شیوهٔ روایت است وقایعی که در زمان گذشته رخ داده‌اند در زمان حال بازگو می‌کند.۲- همزمان با رویداد که راوی و را به هنگام رخ دادن آنها در زمان حال بیان می‌نماید. ۳- پیشارویداد که روایت رویدادها قبل از رخ دادن آنها انجام می‌شود مانند پیشگویی آینده. ۴- متناوب، ترکیبی است از روایتگری پسا رویداد با روایتگری همزمان با رویداد که در آن راوی اتفاقاتی را که در زمان گذشته اتفاق افتاده روایت می‌نماید و تفسیر و نظر فعلی‌اش را در زمان حال درباره آن رویداد بیان می‌نماید» (همان :۲۱۷).

۳- بررسی روایت شناسانهٔ قسمت‌هایی ازسه داستان (گریختن آلونتاش، پایان کار امیرمحمد، بردارکردن حسنک) از تاریخ بیهقی براساس نظریهٔ روایی ژرار ژنت:



۳-۱-کیستی راوی:

الگوی روایی در حکایت پایان کار امیر محمد:

در حکایت پایان کار امیر محمد، راوی کیستی راوی که به دو مجموعهٔ درون‌رویداد و برون‌رویداد تقسیم می‌شود مشاهده می‌گردد. در این قسمت که امیر محمد قرار است به قلعهٔ مندیش برده شود بیهقی به عنوان راوی برون داستانی صحبت می‌کند چرا که وی در داستان حضور ندارد:

«امیرمحمد– رضی الله عنه– چون به زیر آمد آواز داد که حاجب را بگوی که فرمان چنان است که او را تنها برند، حاجب گفت: نه که همه قوم با وی خواهند رفت و فرزندان به جمله آماده‌اند که زشت بود با وی ایشان را بردند و من اینجایم تا همگان را به سلامت نزدیک وی رسیده باشند»(بیهقی،۱۳۸۶:۸۶). بیهقی ماجرای ارسال نامهٔ امیر مسعود به برادرش امیر محمد و دستگیری و انتقال او از قلعهٔ کوهتیز به قلعهٔ مندیش را با صدای دو راوی متفاوت روایت می‌نماید. او داستان را با روایت خود به عنوان راوی مرکزی آغاز نموده و سپس ادامهٔ آن را از قول استاد عبدالرحمان قوال بیان می‌کند: «از استاد عبدالرحمان قوال شنودم که چون لشکر از تگیناباد سوی هرات رفتند من و مانند من که خدمتکاران امیر محمد بودیم ماهی را مانستیم از آب بیفتاده و در خشکی مانده و غارت شده و بینوا گشته و دل نمی‌داد که از پای قلعه کوهتیز زاستر شویمی و امید می‌داشتیم که مگر امیر مسعود او را بخواند سوی هرات و روشنایی پدیدار آید. و هر روزی، بر حکم عادت به خدمت رفتیمی من و یارانم، مطربان و قوالان و ندیمان پیر، و آنجا چیزی خوردیمی و نماز شام را باز گشتیمی و حاجب بگتگین زیادت احتیاط پیش گرفت، ولیکن کسی را از ما از وی باز نداشت و نیکو داشت‌ها هر روز به زیادت بود چنانکه اگر به مثل شیر مرغ خواستی، در وقت حاضر کردی» (همان:۷۹).

در متنی که نقل قول شد روایت با صدای عبدالرحمان قوال برای خواننده بازگو می‌شود. در این وضعیت روایی، مطابق با تقسیم بندی راویان از نظر ژرار ژنت، راوی مرکزی کتاب از نوع برون‌داستانی و راوی دوم از نوع درون‌داستانی درون‌رویداد است. راوی مرکزی رویدادی را که روایت خواهد شد خود به چشم خود ندیده بلکه شخصیت دیگری یعنی عبدالرحمان قوال ناظر این رویداد بوده و آن را برای بیهقی تعریف نموده است. راوی دوم درون‌داستان محسوب می‌گردد؛ زیرا ناظر حوادث بوده است و در عین حال درون‌رویداد هم هست؛ زیرا از لحاظ مکان درون داستان قرار دارد و از نظر زمان در مقطعی که وقایع داستان اتفاق افتاده‌اند حضور داشته است. اما بیهقی به عنوان راوی مرکزی چون در زمان اتفاق افتادن حوادث حضور نداشته به عنوان راوی برون‌داستانی محسوب می‌گردد و در سطح روایت یک سطح دورتر از عبدالرحمان قرار دارد. بیهقی در روایت خود، روایت عبدالرحمان را آنچنان متمایز می‌کند تا روایت خود را کاملاً غیر شخصی و بی‌طرفانه جلوه دهد او در این قبیل مواقع بیرون از حوادث ایستاده و صدای راوی دیگری را برای خانواده خواننده پژواک می‌کند و سوی دیگر عبدالرحمان در جایگاه یک ناظر که شخصیت اصلی داستان هم نیست و صرفاً شاهد رفتار اطرافیان حکومت با امیر محمد هست راوی قابل اعتمادی به نظر می‌آید زیرا آنچه او روایت می‌کند احوال یا حوادث رخ داده برای خودش نیست که بخواهد آنها را تحریف نماید؛ بنابراین روایت عبدالرحمان قابل اعتماد و مبنای قضاوت درباره شخصیت‌ها و اتفاقات می‌تواند باشد و این هنر بیهقی در موثق جلوه دادن روایاتش از تاریخ ناشی از کاربرد شگرد روایی او است.

در نحوهٔ روایت «خبر رسیدن اینکه امیر محمد باید اموال و خزانهٔ خود را به معتمد امیر مسعود بخشد» بیهقی به عنوان راوی مرکزی روایت می‌کند و او به عنوان یک راوی برون‌داستانی در اینجا محسوب می‌شود چرا که درماجرا نقشی ندارد و از امیر مسعود به عنوان راوی درون‌داستانی استفاده می‌کند؛ زیرا او یکی از شخصیت‌های اصلی داستان محسوب می‌گردد:

«پیغام‌های نیکو بود از سلطان مسعود که ما را مقرر گشت آنچه رفته است و تدبیر هر کاری اینک به واجبی فرموده می‌آید امیر برادر را دل قوی باید داشت و هیچ بدگمانی به خویشتن راه نباید داد که این زمستان به بلخ خواهیم بود و بهارگه چون به غزنین آییم تدبیر آوردن او بر مدار که ساخته آید باید که نسخت آنچه با کدخدایش به گوزگانان فرستاده است از خزانه بدین معتمد داده آید و نیز آنچه از خزانه برداشته‌اند به فرمان وی از زر و نقد و جامه و جواهر هر جایی بنهاده و با خویشتن دارد و در سرای حرم

باشد به جمله به حاجب بگتگین سپرده شود تا به خزانه باز رسد و نصیحت آنچه به حاجب دهند به این معتمد سپارد تا بر آن واقف شده آید»

الگوی روایی در حکایت بردارکردن امیر حسنک وزیر:

در حکایت «بر دار کردن امیر حسنک وزیر را» هر دو شکل کیستی راوی که به دو مجموعهٔ درون‌رویداد و برون‌رویداد تقسیم می‌شود مشاهده می‌گردد و از صدای روایت که به پسا رویداد، همزمان با رویداد، پیشارویداد و متناوب تقسیم می‌شود تنها پسارویداد دیده می‌شود.

در داستان حکایت بردار کردن امیر حسنک وزیر چندین راوی وجود دارد. راوی اصلی خود بیهقی است و به عنوان یک راوی برون‌داستانی و مرکزی شناخته می‌گردد که داستان را با روایت خود آغاز می‌کند و خود نیز پایان داستان را با عبرت‌گیری از آن تمام می‌کند. او در این داستان از چندین راوی درون داستانی استفاده کرده تا داستان خود را با صحت و با حقیقت بیشتری برای خواننده رونمایی کند و خواننده از صحت جملات و اتفاق‌هایی که در داستان رخ داده است مطمئن باشد.

بیهقی داستان بردار شدن حسنک را با روایت خود به عنوان راوی مرکزی و برون داستانی آغاز می‌نماید. او این داستان خود را با توضیحاتی در رابطه با معرفی کاراکترهای اصلی داستان شروع کرده:

«این بوسهل مردی امامزاده و محتشم و فاضل و ادیب بود اما شرارت و زعارتی در طبع وی موکد شده –و لا تبدیل لخلق الله– و با آن شرارت و دلسوزی نداشت وهمیشه چشم نهاده بودی تا پادشاهی بزرگ و جبار بر چاکری خشم گرفتی و آن چاکر را لت زدی و فرو گرفتی» (همان:۲۲۲).

و به نوعی در حین معرفی شخصیت‌های داستانش اشاره به علت رفتارهای کارکترها و هم‌چنین به علت گرفتاری حسنک وزیر نیز اشاره دارد:

«بونصر مردی بود عاقبت‌نگر. در روزگار امیر محمود رضی الله عنه بی‌آنکه مختوم خود را خیانتی کرد دل این سلطان مسعود را رحمت الله علیه نگاه داشت به همه چیزها که دانست تخت ملک پس از پدر وی را خواهد بود و حال حسنک دیگر بود که بر هوای امیر محمد ونگاه‌داشت دل و فرمان محمود این خداوندزاده را بیازرد و چیزها کرد و گفت که اکفا آن را احتمال نکنند تا به پادشاه چه رسد» (همان:۲۲۲).

دومین راوی در داستان حسنک، علی رایض، چاکر بوسهل بود. رایض به عنوان یک راوی درون‌مرکزی محسوب می‌شود؛ چرا که در داستان حضور دارد و بیهقی از زبان او می‌گوید:

«هرچند می‌شنودم از علی پوشیده وقتی مرا گفت که هرچه بوسهل مثال داد از کردار زشت در باب این مرد از ده یکی کرده آمدی و بسیار محابا رفتی و به بلخ در امیر می‌دمید که ناچار حسنک را بردار باید کرد و امیر بس حلیم و کریم بود جواب نگفتی» (همان:۲۲۴).

راوی بعدی در داستان حسنک از زبان بیهقی، معتمد عبدوس است که او نیز یک راوی درون داستان است و خود قضایا را به چشم دیده است. بیهقی می‌گوید «معتمد عبدوس گفت روزی پس از مرگ حسنک از استادم شنودم که امیر بوسهل را گفت: حجتی و عذری باید کشتن این مرد را بوسهل گفت حجت بزرگتر که مرد قرمطی است و خلعت مصریان استد تا امیرالمومنین القادر بالله بیازرد و نامه از امیر محمود باز گرفت و اکنون پیوسته از این می‌گوید» (همان:۲۲۴).

راوی بعدی در داستان حسنک، بونصر مشکان، استاد خود بیهقی است و او جملات امیر مسعود را بازگو می‌کند چنانچه در متن کتاب آمده است:

«پس از این هم استادم حکایت کرد از عبدوس که با بوسهل سخت بد بود که چون بوسهل در این باب بسیار بگفت یک روز خواجه احمد حسن را چون از بار باز می‌گشت امیر گفت که خواجه تنها به طارم بنشیند که سوی او پیغامی است بر زبان عبدوس.

خواجه به طارم رفت و امیر رضی الله عنه مرا بخواند گفت: خواجه احمد را بگوی که حال حسنک بر تو پوشیده نیست که به روزگار پدرم چند درد در دل ما آورده است» (همان:۲۲۴).

راوی بعدی که به عنوان یک راوی درون‌داستانی محسوب می‌شود بوالحسن حربلی است و بیهقی می‌گوید:

«و پس از آن شنیدم ازحسن حربلی که دوست من بود و از مختصان بوسهل که یک روز شراب می‌خورد و با وی بودم مجلسی نیکو آراسته و غلامان بسیار ایستاده و مطربان همه خوش آواز در آن میان فرموده بود تا سر حسنک پنهان از ما آورده بودند» (همان:۲۳۵).

الگوی روایی درداستان گریختن آلونتاش:

در داستان گریختن آلونتاش چندین راوی وجود دارد. راوی اصلی خود بیهقی است و به عنوان یک راوی برون‌داستانی و مرکزی شناخته می‌گردد: «و خوارزم شاه آلونتاش با وی بود اندیشمند تا در باب وی چه رود. حسن عقیلی حدیث او فرا افکند و سلطان بسیار نیکویی گفت و از وی خشنودی نمود و گفت وی را به خوارزم باز می‌باید رفت که نباید که خللی افتد. بوالحسن آلتونتاش را آگاه کرد و بونصر مشکان نیز با دبیر آلونتاش بگفت بدین چه شنود و او سکون گرفت». در این قسمت بیهقی روایت خود را آغاز می‌کند و برای روشن شدن مطلب، با روایت بونصر مشکان روایت را ادامه می‌دهد تا «از خواجه بونصر مشکان شنودم، گفت: هرچند حال آلونتاش بر این جمله بود و امیر از وی نیک خشنود گشت به چندان نصیحت که کرد و اکنون چون شنود که کار یک رویه گشت به زودی به هرات آمد و فراوان مال و هدیه آورد . ولیکن امیر را بر آن آورده بودند که وی را فرو باید گرفت» (همان: ۹۷). او در این داستان از چندین راوی درون داستانی استفاده کرده تا داستان خود را با صحت و با سندیّت بیشتری برای خواننده بازگو کند و خواننده از صحت جملات و دیالوگ‌ها و رویدادهایی که در داستان رخ داده است به اطمینان بیشتری دست یابد. بیهقی همانند یک داستان‌نویس برای هر کدام از بازیگران و نقش‌ها دیالوگ و بیانی خاص دارد که مطابق با جایگاه و شخصیت او طراحی نموده است:

«امیر گفت: همه همچنین است که شما می‌گویید و من از وی خشنودم و سزای آن کس که در باب وی سخن محال گفت فرمودیم و نیز پس از این کس را زهره نباشد که سخن وی گوید جز به نیکویی و فرمود که خلعت وی راست باید کرد تا برود و ابوالحسن عقیلی ندیم را بخواند و پیغام‌های نیکو داد سوی آلونتاش و گفت من می‌خواستم که او را به بلخ برده آید و پس از آنجا خلعت و دستوری دهیم تا سوی خوارزم بازگردد اما اندیشیدیم که مگر آنجا دیرتر بماند و در آن دیار باشد که خللی افتد و دیگر آنکه از پاریاب سوی اند خود رفتن نزدیک است، باید که بسازد تا از پاریاب برود» (همان: ۹۷). دراین قسمت بیهقی از زبان امیر مسعود خطاب به آلونتاش صحبت می‌کند که درین اپیزود برای خواننده جذابیت و صحت بیشتری حاصل می‌شود و یا در بخش دیگری از زبان بونصر مشکان یکی از افرادی که در تاریخ بیهقی به عنوان استادی با تجربه و سرد وگرم چشیده روزگار شناخته می‌شود و سخنان او مورد اعتماد همگان است می‌گوید:

«از خواجه بونصر مشکان شنودم گفت: هرچند حال آلونتاش بر این جمله بود و امیر از وی نیک خشنود گشت به چندان نصیحت که کرد و اکنون چون شنود که کار یک رویه گشت به زودی به هرات آمد و فراوان مال و هدیه آورد، ولیکن امیر را بر آن آورده بودند که وی را فرو باید گرفت» (همان:۹۷).

و دراین قسمت با گفتار آلونتاش روایت خود را ادامه می‌دهد و هر کدام از شخصیت‌ها را نقش و دیالوگی می‌بخشد تا روایتش قوی‌تر گردد:

«آلونتاش چون پیغام بشنود برخاست و زمین بوسه داد و گفت بنده را خوشتر آن بودی که چون پیر شده است از لشکری دست بکشیدی و به غزنی رفتی و بر سر تربت سلطان ماضی بنشستی اما چون فرمان خداوند بر این جمله است، فرمان بردارم » (همان:۹۸). و گاهی در برخی قسمت‌ها بیهقی برای پیشبرد روایتش از نامه استفاده می‌کند به این ترتیب هم تنوع بیشتری در انتقال مطلب دارد هم صحت روایتش را افزایش می‌دهد، این که بیهقی در کنار روایت خود از روایت راویان متعدد و هم چنین از

نامه بهره می‌جوید و ژرار ژنت آن را به عنوان روایتگری متناوب معرفی می‌کند. در این اپیزود بیهقی برای روایت دلجویی امیر مسعود از آلونتاش به پیشنهاد بونصر مشکان نامه‌ای ترتیب می‌دهند که سلطان مسعود اهداف خود را برای آلونتاش بازگو می‌کند تا اعتماد آلونتاش به سلطان مسعود برانگیخته گردد و رفع کدورت‌ها شود؛ در واقع بونصر مشکان با تدبیر خود نامه را از جانب امیر مسعود می‌نویسد به طوری که آلونتاش پس از خواندن نامه دلش آرام می‌گیرد و به سوی امیر مسعود باز می‌گردد:

«بسم الله الرحمن الرحیم بعد الصدور و الدعا؛ ما با دل خویش حاجب فاضل عم خوارزم شاه آلونتاش را بدان جایگاه یابیم که پدر ما امیر ماضی بود که از روزگار کودکی تا امروز او را بر ما شفقت و مهربانی بوده است که پدران را باشد بر فرزندان، اگر بدان وقت بود که پدر ما خواست که وی را ولیعهدی باشد و اندر آن رای خواست از وی و دیگر اعیان از بهر ما را جان بر میان بست تا آن کار بزرگ به نام ما راست شد و اگر پس از آن چون حاسدان و دشمنان، دل او را بر ما تباه کردند و درشت تا ما را به مولدان فرستاد و خواست که آن رای نیکو را که در باب ما دیده بود بگرداند ...» (همان:۱۰۲).

در بخش‌هایی ازروایت، بیهقی متن نامه‌هایی را از شخصیت‌های مختلف دقیقاً نقل می‌کند. نمونه‌ای از این نامه‌ها، نامه‌ای هست که عمهٔ امیر مسعود، حرهٔ ختلی پس از مرگ سلطان محمود به مسعود می‌نویسد. یکی از بهترین و موثق‌ترین روش‌های روایتگری در تاریخ بیهقی نامه‌ها هستند که به همان شکل روایت می‌گردند. هر یک از این نامه‌ها بخشی از اطلاعات مهم و دقیق را در اختیار خواننده می‌نهد طوری که تمام نامه‌ها در کنار روایت‌های راویان متعدد و متنوع و روایت مرکزی کتاب توسط بیهقی تصویر کاملی از رویدادهای تاریخی زمانه غزنوی را ترسیم می‌نمایند. شرح این رویدادها از طریق نقل این نامه‌ها کاربرد و شگرد دیگری است که ژرار ژنت آن را روایتگری متناوب معرفی می‌نماید:

«از خواجه طاهر دبیر شنودم پس از آنکه امیر مسعود از هرات به بلخ آمد و کارها یک روی گشت گفت چون این خبرها به سپاهان برسید امیر مسعود چاشتگاه این روز را مرا بخواند و خالی کرد و گفت: پدرم گذشته شد و برادر را به تخت ملک خواندند. گفتم: خداوند را بقا باد! پس ملطفه خود به من انداخت، گفت: بخوان. باز کردم. خط عمتش حرهٔ ختلی نوشته بود که خداوند ما سلطان محمود نماز دیگر روز پنجشنبه هفت روز مانده بود. از ربیع‌الآخر گذشته شد رحمت الله و روز بندگان پایان آمد و من با همهٔ حرم به جملگی برقلعت غزنین می‌باشیم و نماز خفتن آن پادشاه را به باغ پیروزی دفن کردند و ما همه در حسرت دیدار وی ماندیم که هفته‌ای بود که تا ندیده بودیم و کارها همه بر حاج علی می‌رود و پس از دفن سواران مسرع رفتند هم در شب به گوزگانان تا برادر محمد به زودی اینجا آید تا بر تخت ملک نشیند و عمه‌ت به حکم شفقت که دارد بر امیر فرزند هم در این شب به خط خویش ملطفه‌ای نبشت و فرمود تا سبک‌تر دو رکابدار را که آمده‌اند پیش از این به چند مهم نزدیک امیر نامزد کنند تا پوشیده با این ملطفه از غزنین بروند ...» (همان:۱۳). بیهقی برای پیشبرد روایتش از نامه استفاده می‌کند؛ به این ترتیب هم تنوع بیشتری در انتقال مطلب دارد هم صحت روایتش را افزایش می‌دهد. این که بیهقی در کنار روایت خود از روایت راویان متعدد و هم چنین از نامه بهره می‌جوید و ژرار ژنت به عنوان روایتگری متناوب آنرا معرفی می‌کند. در این اپیزود بیهقی برای روایت دلجویی امیر مسعود از آلونتاش به پیشنهاد بونصر مشکان نامه‌ای ترتیب می‌دهند که سلطان مسعود اهداف خود را برای آلونتاش بازگو می‌کند تا اعتماد آلونتاش به سلطان مسعود برانگیخته گردد و رفع کدورت‌ها شود؛ در واقع بونصر مشکان با تدبیر خود نامه را از جانب امیر مسعود می‌نویسد به طوری که آلونتاش پس از خواندن نامه دلش آرام می‌گیرد و به سوی امیر مسعود باز می‌گردد: «بسم الله الرحمن الرحیم بعد الصدور و الدعا؛ ما با دل خویش حاجب فاضل عم خوارزم شاه آلونتاش را بدان جایگاه یابیم که پدر ما امیر ماضی بود که از روزگار کودکی تا امروز او را بر ما شفقت و مهربانی بوده است که پدران را باشد بر فرزندان، اگر بدان وقت بود که پدر ما خواست که وی را ولیعهدی باشد...» (همان:۱۰۲). بیهقی با استفاده از شگردهای خود در تنوع بخشیدن به راویان گاهی اوقات هم خود به صحنه نمایش می‌آید و روایاتی می‌آورد که خواننده‌اش به احساسات و افکار درونی شخصیت‌ها بیشتر پی ببرد و آنها را وادار می‌سازد تا خودشان به قضاوت بنشینند، در واقع چراغی روشن به دست خوانندگانش می‌بخشد.

۳-۲-زمان روایتگری

بیشتر قسمت‌های کتاب تاریخ بیهقی به شیوهٔ پسا رویداد روایت شده‌اند؛ یعنی بیهقی با نگاهی به زمان گذشته و اتفاقاتی که همگی قبلاً رخ داده‌اند و به پایان رسیده‌اند روایاتش را بازگو می نماید، در واقع بیهقی نه در زمان زندگی مسعود غزنوی بلکه شانزده سال بعد از مرگ او وقایع را می‌نویسد و اتفاقات حکومت او را بازگو می‌نماید و به این ترتیب آمیزه‌ای از روایتگری پسا رویداد با روایتگری همزمان شکل می‌گیرد. بیهقی نامه‌ای را نقل می‌کند که محتوایش به اتفاقات گذشته مربوط است و بعد دریافت خود را از آن اتفاقات در زمان حال به روایتش می‌افزاید و از انواع صدای روایت که به پسارویداد، همزمان با رویداد، پیشارویداد و متناوب تقسیم می‌شود تنها پسارویداد مشاهده می‌گردد.

۳-۳-نظم (ترتیب زمانی)

نظم یا ترتیب زمانی عبارت است از رابطهٔ میان توالی رخدادهای داستان و ترتیب بازنمایی آنها. در متن روایی در ترتیب زمانی به دنبال این هستیم که بفهمیم آیا حوادث و اتفاقات بر اساس یک خط سیر مستقیم روایت شده‌اند؟ «در مبحث نظم ژرار ژنت رابطه میان توالی رخدادهای داستان و نظم آنها را بحث می‌نماید و ناهماهنگی میان نظم داستان و نظم متن را زمان‌پریشی معرفی می‌کند که به دو دستهٔ گذشته‌نگر و آینده‌نگر تقسیم می‌گردد؛ داستان بر می‌گردد برعکس آینده نگر روایت رخداد داستان پیش از نقل رخدادهای اولیه می‌باشد گویی روایت به آینده داستان.

زمان‌پریشی در حکایت پایان کار امیر محمد:

تفاوت میان دو زمان مطرح یعنی زمان روایت و زمان تقویمی را در این خط سیر می‌توانیم نشان بدهیم. «ژرار ژنت هرگونه ناهماهنگی و انحراف در نظم و ارائه عناصر متن را از نظم وقوع عینی اتفاقات در داستان زمان‌پریشی معرفی می‌کند و این زمان‌پریشی نقل پاره‌ای از متن در مقطعی زودتر یا دیرتر از موقعیت طبیعی و منطقی توالی رخدادهاست» (تولان، ۵۶:۱۳۸۳). تودوروف دربارهٔ این زمان‌پریشی می‌گوید: «ترتیب زمان روایت سخن با ترتیب زمان روایت شده داستان متوازن نیست و ناگزیر در ترتیب وقایع پیشین و پسین تغییر به وجود می‌آورد. دلیل تغییر این ترتیب در تفاوت میان این دو زمان نهفته است؛ زمانمندی سخن تک ساحتی است و زمانمندی داستان چند ساعتی می‌باشد؛ در نتیجه ناممکن‌بودگی زمانمندی به زمان‌پریشی می انجامد» (تودوروف، ۵۹:۱۳۷۹).

«باز نموده‌ام پیش از اینکه حاجب بزرگ علی از تگین آباد سوی هرات رفت و در باب امیر محمد چه احتیاط کرد بر حکم فرمان عالی امیر مسعود که رسیده بود از گماشتن بکتکین حاجب و خیر و شر این بازداشت را در گردن وی کردند و اکنون چون فارغ شدم از رفتن لشکرها به هرات و فرو گرفتن حاج علی قریب و از کارهای دیگر پیش بردن و به آن رسیدیم که امیر مسعود حرکت کند از هرات سوی بلخ آن تاریخ باز ماندم و بقیهٔ احوال این بازداشت را پیش گرفتم تا آنچه رفت اندر این مدت که لشکر از تگیناباد به هرات رفت و وی را از این قلعهٔ کوهتیز به قلعهٔ مندیش بردند به تمامی باز نموده آید و تاریخ تمام گردد و چون از این فارغ شدم آنگاه به سر آن باز شوم که امیر مسعود از هرات حرکت کرد بر جانب بلخ انشاالله» (بیهقی،۱۳۸۶:۷۹).

توضیحات اولیهٔ بیهقی به وضوح نمایش می‌دهد که کتاب تاریخ بیهقی رویدادهای تاریخی را همانگونه که هستند باز نمی‌نماید؛ بلکه ماوقع را با جابه‌جایی‌های زمانی و با عوض کردن ترتیب رویدادها به روایت یا داستانی گزارش می‌دهد.

زمان‌پریشی در حکایت بر دار کردن امیر حسنک وزیر:

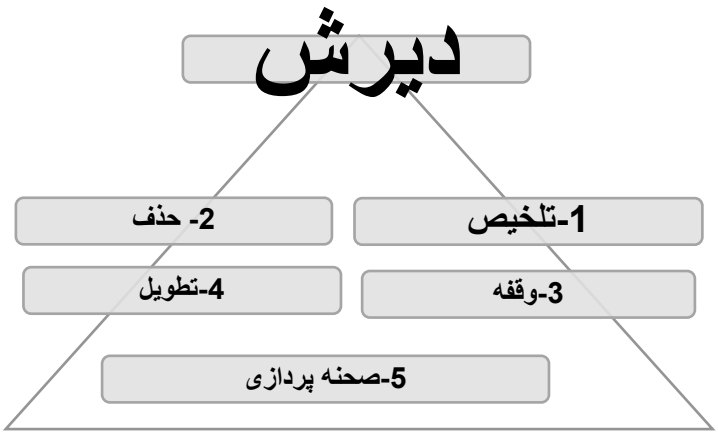
در برخی قسمت‌ها بیهقی به لحاظ زمانی از دیدگاه ژرار ژنت از شگرد زمان‌پریشی در داستانش بهره می‌جوید تا خواننده‌اش بر متن داستان آگاهی بیشتری یابد و در واقع نگاهی گذرا به گذشته دارد:

«اما چون تعدی‌ها رفت از وی که پیش از این در تاریخ بیاورده‌ام یکی آن بود که عبدوس را گفت امیرت را بگوی که من آنچه کنم به فرمان خداوند خود می‌کنم اگر وقتی تخت ملک به تو رسد حسنک را بر دار باید کرد. لاجرم چون سلطان پادشاه شد این مرد بر مرکب چوبین نشست» (همان:۲۱۸).

زمان‌پریشی در گریختن آلونتاش:

همان طور که ذکر شد بیهقی رویدادهای تاریخی را همانطور که اتفاق افتاده‌اند روایت نمی‌کند بلکه گاهی اوقات ماوقع ماجرا را با جابه‌جایی‌های زمانی و با عوض کردن ترتیب رویدادها بیان می‌نماید و معمولاً نگاهی به گذشته دارد که ژرار ژنت آن را زمان‌پریشی معرفی می‌کند و این زمان‌پریشی نقل پاره‌ای از متن در مقطعی زودتر یا دیرتر از موقعیت طبیعی و منطقی عنوان می‌گردد. در داستان گریختن آلونتاش، بیهقی در قسمتی از روایتش از نامهٔ امیر مسعود کمک می‌گیرد که او نگاهی به گذشته دارد:

«پدر ما امیر ماضی بود که از روزگار کودکی تا امروز او را بر ما شفقت و مهربانی بوده است که پدران را باشد بر فرزندان. اگر بدان وقت بود که پدر ما خواست که وی را ولیعهدی باشد و اندران رای خواست از وی و دیگر اعیان از بهر ما را جان بر میان بست...» (همان:۱۰۲).



۳-٤-دیرش(تداوم):

«تداوم روایت نشان می‌دهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف نمود. تا حدودی می‌توان قاعده‌ها و ضابطه‌هایی را پیدا کرد که در چه مواردی داستان را با شرح دقیق و بیشتری باید تعریف کرد، کجا قصه‌گویی سرعت می‌پذیرد و کجا آرام می‌گردد» (احمدی: ۱۳۹۱،۳۱۶). توصیف هم‌زمان واژه‌های تداوم متن و تداوم داستان اندکی مشکل‌زا است چرا که نمی‌توان تداوم متن را از هیچ راهی اندازه گرفت. یگانه ابزار زمانی اندازه‌گیری مدت زمان قرائت متن است که این امر از خواننده‌ای به خواننده دیگر تفاوت دارد و در نتیجه نمی‌توان آن را به منزلهٔ معیاری عینی انتخاب نمود؛ بنابراین ژنت ثبات پویایی را به منزلهٔ معیار سنجش درجه‌های تداوم پیشنهاد می‌نماید که مراد از آن، نسبت ثابت میان تداوم داستان و طول متن اختصاص یافته به آن تکه از داستان است. با در نظر گرفتن پویایی ثابت به عنوان معیار می‌توان دو نوع هک و اصلاح یعنی شتاب مثبت و شتاب منفی را از یکدیگر تمیز داد.

«اختصاص قطعه‌ای کوتاه از متن به زمان درازی از داستان شتاب مثبت و اختصاص بخشی بلند از متن به زمان کوتاهی از داستان شتاب منفی نام دارد که سرعت حداکثر را حذف و سرعت حداقل را مکث توصیفی می‌نامند که به لحاظ نظری میان شتاب مثبت و شتاب منفی بی‌نهایت پویایی احتمالی قرار گرفته؛ اما در عمل تمام این پویایی بنا بر قرارداد به دو پویایی تلخیص و صحنهٔ نمایش تقلیل می‌گیرد» (همان:۷۲). «مکث توصیفی زمانی رخ می‌دهد که جهان متحرک داستان متوقف می‌گردد و نویسنده به خواننده

می‌گوید که چه می‌بیند. به عبارتی نوع روایت از گونه‌ای توصیف می‌گردد به همین دلیل توصیف روایت را کند می‌کند و به خواننده امکان می‌دهد تا تصویر ثابتی از یک منظرهٔ خارجی یا حالت روحی را مشاهده نماید که شامل ظاهر شخصیت‌ها، خصوصیات اخلاقی و فکری آنها، احساساتشان و مکان و اشیا می‌شوند» (بی‌نیاز: ۱۳۹۳، ۱۱۵). «داستان‌نویسان سنتگرا غالباً بدون اینکه به برخی از مراحل داستان اشاره‌ای کنند از آن عبور کرده و معمولاً به این اکتفا می‌کنند که مثلاً بگویند دو سال گذشت یا مدت زمان زیادی گذشت تا قهرمان برگشت و غیره که این فرایند، حذف نامیده می‌شود» (حمدانی: ۱۹۹۱، ۷۷). «از نظر زمانی تجزیه و تحلیل حذف به بررسی زمان حذف شده داستان برمی‌گردد و اولین مسئله دانستن این نکته می‌باشد که آیا به آن دورهٔ حذف شده اشاره گردیده یا به ذکر آن اعتنایی نشده است» (جنیت: ۱۹۹۷،۱۱۷). «به خلاصه کردن رویدادها و وقایعی که وقوع آنها زمان زیادی به طول انجامیده سال‌ها ماه‌ها در قالب یک یا چند جمله تلخیص گفته می شود»(بوعذه: ۱۳۹۵، ۱۰۴). «وسرعت از طریق ایجاز متنی افزایش می‌یابد بدین ترتیب که یک دورهٔ داستانی معین در بیان کوتاهی از مشخصه‌های اصلی آن خلاصه می‌شود» (تولان: ۱۳۹۳،۹۱). تداوم نسبت میان طول مدت زمان داستان و زمان روایت است. زمان روایت مدت زمانی است که به طور متوسط برای خواندن صرف می‌گردد که بستگی به تعداد کلمه‌ها خطوط صفحات دارد و از یک خواننده به خوانندهٔ دیگر متفاوت می‌باشد؛ ولی زمان داستان زمانی است که صرف رخ دادن داستان می‌گردد. البته فاصلهٔ میان روایت و رخدادها از متنی به متن دیگر متفاوت است. این رابطه ممکن است به صورت یکی از سه قسم شتاب ثابت، شتاب مثبت و شتاب منفی انجام گردد.

شتاب ثابت یکسان بودن نسبت میان زمان متن و حجم اختصاص داده شده به آن است.

شتاب مثبت اختصاص حجم کمی از متن به مدت زمان زیادی از داستان است .

شتاب منفی اختصاص حجم زیادی از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان است.

در مفهوم زمان روایت با دیرش و زیر مجموعه‌های دیرش که عبارتند از: حذف، تلخیص، تطویل، وقفه و صحنه پردازی، مواجه هستیم؛ تداوم زمان بازگویی رویدادها در زمانی کوتاه یا بلند و طولانی است؛ به عبارت دیگر با شتاب ثابت که نسبت میان زمان متن و حجم اختصاص داده شده به آن یکسان است یا با شتاب مثبت که اختصاص حجم کمی از متن به مدت زمان زیادی از داستان است یا با شتاب منفی که اختصاص حجم زیادی از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان است.

حذف در حکایت گریختن آلونتاش از امیرمسعود:

در این قسمت بیهقی اشارهٔ مختصری به دستور یافتن آلونتاش از طرف امیر مسعود جهت رفتن به خوارزم دارد. هدف بیهقی رسیدن با سرعت بیشتر به نقطهٔ اوج داستان و نتیجهٔ حاصل از آن است و نگاهی سطحی به این موضوع می‌کند: «همهٔ اعیان و بزرگان نزدیک وی رفتند و سخت نیکو حق گزاردند. و دستوری یافت که دیگر روز برود» (همان:۹۸).

صحنه‌پردازی در حکایت پایان کار امیر محمد:

«صحنهٔ نمایش ارائهٔ گفته‌ها و اعمال شخصیت‌ها به شیوهٔ مستقیم می‌باشد» (مارتون،۱۹۹۸: ۱۶۳). «در صحنهٔ نمایش تداوم داستان و تداوم متن بناب بر قرارداد یکسان فرض می‌گردد و دیالوگ ناب‌ترین شکل صحنهٔ نمایش محسوب می‌شود» (ریمون کنان،۱۳۸۷:۷۵). «چرا که در صحنهٔ نمایش راوی پنهان می‌گردد و شخصیت‌ها با زبان لهجه و سطح ادراک خود صحبت می‌کنند و توصیف کاهش و تمایل به جزئیات افزایش می‌یابد» (زیتونی:۲۰۰۲:۱۵۵). ابوالفضل بیهقی از شگرد دیگری به نام صحنه پردازی استفاده می‌کند. او برای اینکه احساسات اشخاص را بیان کند صحنه را با جزئیات به نمایش می‌کشاند تا خواننده آن احساسات را درک کند و این شگرد به بیهقی مجال می‌دهد تا تجربیات یا سرگذشت شخصیت‌ها را برای خواننده روشن نماید و معمولاً در آن دیالوگ‌های طولانی را عیناً بازگو می‌کند. «و هم از استاد عبدالرحمان قوال شنودم پس از آنکه این تاریخ آغاز کرده بودم به هفت سال روز یکشنبه یازدهم رجب سنهٔ خمس و خمسین و اربعمایه و به حدیث ملک محمد سخن می‌گفتم. وی گفت: با چندین اصوات نادر که من یاد دارم امیر محمد این صوت از من بسیار خواستی چنانکه کم مجلس بودی که من این نخواندمی، و ابیات شعر:

لیس قدررکم بدع ولا عجب

لکن وفاعکم من ابدع البدع

ماالشان فی غدرکم الشان فی طمعی

وباعتدادی بقول الزو و الخدع

و هرچند این دو بیت خطاب عاشقی از فرامعشوقی، خردمند را به چشم عبرت در این باید نگریست که این فالی بوده است که بر زبان این پادشاه –رحمت الله علیه– می‌رفت و بوده است در روزگارش خیر خیرها و وی غافل با چندان نیکویی که می‌کرد در روزگار عمارت خویش با لشکری و رعیت همچون معنی این دو بیت و المقدر کائن» (بیهقی،۱۳۸۹:۸۶).

بیهقی در این روایت احوال درونی محمد و سوز و گداز روحی او را به صحنهٔ نمایش می‌کشاند و احساسات لطیفی را دربارهٔ امیر محمد در خواننده ایجاد می‌نماید.

«و من و یارم، دزدیده با وی برفتیم که دل یاری نمی‌داد چشم از وی برداشتن و گفتم وفا را، تا قلعه برویم و چون وی را آنجا رساندند بازگردیم چون از جنگل آباد برداشتند و نزدیک کور والشت رسیدند از چپ راه قلعت مندیش از دور پیدا آمد. راه بتافتند و بر آن جانب رفتند و من و این آزاد مرد با ایشان می‌رفتیم تا پای قلعه، قلعه‌ای دیدیم سخت بلند و نردبان پایه‌های بی حد و اندازه چنانکه بسیار رنج رسیدی تا کسی بر توانستی شد. امیرمحمد از مهد به زیر آمد و بند داشت با کفش و کلاه ساده و قبای زیبای لعل پوشیده و ما وی را بدیدیم و ممکن نشد خدمتی یا اشارتی کردن، گریستن بر ما افتاد؛ کدام آب دیده که دجله و فرات، چنانکه رود براندند ناصری و بغوی که با ما بودند و یکی بود از ندیمان این پادشاه و شعر و ترانه خوش گفتی بگریست و پس بدیهه نیکو گفت، شعر :

ای شاه چه بود اینکه تو را پیش آمد

دشمنت هم از پیرهن خویش آمد

از محنت‌ها محنت تو پیش آمد

از ملک پدر بهر تو مندیش آمد

و دو تن سخت قوی بازوی او گرفتند و رفتن گرفت سخت به جهد و چند پایه که بررفتی، زمانی نیک بنشستی و بیاسودی و دو تن سخت قوی بازوی او گرفتند و رفتن گرفت سخت به جهد، و چند پایه که بر رفتی زمانی نیک بنشستی و بیاسودی. چون دور برفت و هنوز در چشم دیدار بود بنشست از دور مجمزی پیدا شد از راه. امیر محمد او را بدید و نیز نرفت تا فرصت که مجمز به چه سبب آمده است و کسی را از آن خویش نزد بکتگین حاجب فرستاد. مجمز در رسید با نامه، نامه‌ای بود به خط سلطان مسعود به برادر بکتگین حاجب. آن را در ساعت بر بالا فرستاد امیر– رضی الله عنه– بر آن پایه نشسته بود در راه و ما می‌دیدیم چون نامه بخواند سجده کرد؛ پس برخاست و بر قلعه رفت و از چشم ناپیدا شد و قوم را به آنجا رسانیدند و چند خدمتکار که فرمان بود از مردان و حاجتگین و آن قوم بازگشتند من که عبدالرحمان فضولی‌ام چنانکه زالان نیشابور گویند: مادر مرده وده درم وام آن دو تن را که بازوی امیر گرفته بودند دریافتم و پرسیدم که امیر آنجا سجده چرا کرد ایشان گفتند تو را با این حکایت چه کار چرا نخوانی آنکه شاعر گوید؟ و آن این است، شعر:

ایعود ایتهاالخیام زماننا

ام لا سبیل الیه بعد ذهابه

گفتم الحق روز این صوت است، اما آن را استادم تا این نکتهٔ دیگر بشنوم و بروم. گفتند: نامه‌ای بود به خط سلطان مسعود به وی که علی حاجب که امیر را نشانده بود فرمودیم تا بنشاندند و سزای او به دست او دادند تا هیچ بنده با خداوند خویش این دلیری نکند و خواستم این شادی به دل امیر برادر رسانیده آید که دانستند که سخت شاد شود و امیر محمد سجده کرد خدای تعالی را گفت.

تا امروز هرچه به من رسید مرا خوش گشت که آن کافر نعمت بی‌وفا را فرو گرفتند و مراد او در دنیا به سر آمد و ما نیز با یارم برفتیم» (همان:۸۶).

تلخیص در حکایت بر دار کردن امیر حسنک وزیر:

با استفاده از این روش بیهقی وقایعی را که اتفاق افتادنشان در زمان طول کشیده است در روایت خود خلاصه کرده، طوری که جزئیات رویدادها را ذکر نمی‌کند و در نتیجه راوی به سرعت از آنها می‌گذرد. «و آن روز و آن شب تدبیر بردار کردن حسنک در پیش گرفتند و دو مرد پیک راست کردند با جامه پیکان از بغداد آمده‌اند و نامهٔ خلیفه آورده‌اند که حسنک قرمطی را بردار باید کرد و به سنگ باید کشت تا بار دیگر بر رغم خلفا هیچ کس خلعت مصری نپوشد و حاجیان را در آن دیار نبرد. چون کارها ساخته آمد دیگر روز چهارشنبه دو روز مانده از سفر...» (همان:۲۳۲). در این روایت بیهقی ماجرای یک روز را در چند سطر عنوان کرده و از آوردن جزییات خودداری کرده است و بدین گونه به سرعت داستان شتاب مثبت داده است.

بعد از بر دار شدن حسنک، بیهقی بلافاصله از هفت سال پس از آن روایت می‌کند گویی بعد از حسنک هیچ رویداد دیگری اهمیتی ندارد: «و حسنک قریب ۷ سال بردار بماند چنان که پاهایش همه فروتراشید و خشک شد چنان که اثری نماند تا به دستور فرو گرفتند و دفن کردند چنانکه کس ندانست که سرش کجاست و تن کجاست» (همان:۲۳۶).

۳-۵- بسامد

تا قبل از ژنت سخنی از بسامد در میان نظریه‌پردازان نبود. ژنت بسامد را تعداد دفعات تکرار شدن یک واقعه در روایت یا تعداد دفعات روایت شدن واقعه در داستان را گوید. بنابراین می‌توان گفت که بسامد شامل تکرار است و به سه دسته بسامد مفرد، بسامد مکرر و بسامد بازگو تقسیم می‌گردد: «بسامد مفرد رویدادی که یک بار اتفاق افتاده و یک بار روایت می‌شود؛ این نوع بسامد متداول‌ترین نوع بسامد است و در این داستان از هر نوع بسامد مشاهده می‌گردد. بسامد مکرر رویدادی که چند بار رخ داده و چند بار روایت شده است؛ بسامد بازگو رویدادی که چند بار رخ داده و یک بار روایت می‌گردد» (اسکولرز:۱۳۸۵،۲۶۷).

بسامد در داستان حسنک:

بیهقی در داستان بردار کردن امیر حسنک وزیر از ترفند بسامد در روایت خود بهره گرفته است. او بسامد قرمطی بودن حسنک را شش مرتبه در قسمت‌های مختلف و از زبان راویان متفاوت به کار برده که به آن بسامد مکرر گفته می‌شود:«و معتمد عبدووس گفت: روزی پس از مرگ حسنک از استادم شنودم که امیر بوسهل را گفت حجتی و عذری باید کشتن این مرد را. بوسهل گفت:

حجت بزرگتر که مرد قرمطی است و خلعت مصریان استد تا امیرالمومنین بیازرد» (همان:۲۲۴). در قسمت دیگری بیهقی اظهار دارد که «بونصر مشکان خبرهای حقیقت دارد از وی باید بازپرسید و امیر خداوند پادشاه است آنچه فرمودنی است بفرماید که اگر بر وی قرمطی درست گردد. در خون وی سخن نگویم بدان که وی را در این مالش که امروز منم مرادی بوده است» (همان:۲۲۵). بسامد در حکایت گریختن آلونتاش از امیرمسعود:

بسامد رابطهٔ ممکن و منطقی جهت تکرار رویدادها و حوادث در داستان است. در سطح اول داستان هر حادثه یک بار و در جایگاه زمانی ویژه‌ای پیش می‌آید؛ اما در روایت گاه یک رویداد چندین بار بازگو می‌شود و از چند چشم انداز رؤیت می‌گردد. در حکایت گریختن آلونتاش از امیر مسعود از ترسیدن و شکوهیدن آلونتاش از امیرمسعود در چند قسمت یاد شده است: در قسمت اول خود بیهقی به عنوان راوی مرکزی هنگامی که آلونتاش رفته و عبدوس از نزد او برگشته وحال و اوضاع آلونتاش را برای امیر بازگو می‌نماید: «و چون عبدوس به لشگرگاه باز رسید و حال‌ها باز راند مقرر گشت که مرد سخت ترسیده بود» (همان:۱۰۰). ودر جای دیگر هنگامی که امیر مسعود پوشیده در این باب با بونصر مشکان به مشورت می‌نشیند نیز از ترسیدن آلونتاش صحبت می‌کند:«پس امیر رحمه علیه مرا بخواند و خالی کرد و گفت: چنان می‌نماید که آلونتاش مستوحش رفته است» (همان). و بونصر مشکان اظهار دارد که «و نه همانا که مستوحش رفته باشد که مردی سخت بخرد و فرمان‌بردار است» (همان).

۴– نتیجه‌گیری

زمانی می‌توان ارزش یک اثر ادبی را نمایان کرد که با سایر آثار مشابه مقایسه یا با نظریه‌های جدید ادبی مورد سنجش قرار گیرد. تاریخ بیهقی به عنوان یک اثر شاخص و بی‌بدیل در حوزهٔ ادبیات و تاریخ توانسته است در برابر زمانها تاب آورد و خود را به ما برساند. پویایی نثر این کتاب، زمانهای بسیاری را در طی نموده است که حاکی از قلم توانای بیهقی است و گویی مرکب قلم بیهقی خشک‌ناشدنی و همچنان جاری است. سیالی جوهرش حتی به قلم معاصران ما هم رسیده است؛ بنابراین روایت‌های تاریخ بیهقی می‌تواند به لحاظ روایی مطابق با دیدگاه ژنت مورد تبیین و ارزیابی قرار گیرد که به ما این امکان را می‌دهد تا به تجزیهٔ زمان و زبان روایی تاریخ بیهقی بپردازیم و درک مناسب وعمیق و جدیدی از شیوهٔ روایی تاریخ بیهقی بدست آوریم و حوادث گذشته را به طور ملموس و عینی به‌خوبی می‌توان دریافت نمود.

در تحقیق انجام شده با توجه به به اهداف تحقیق مشاهده شد که بیهقی در داستان خود و در بیان روایت تاریخی خود گاه با ایجاد تعلیق در داستان و همزمان با گره‌گشایی به واسطه همین نابه‌هنگامی‌ها بهره می‌گیرد. نویسنده در مواردی برای انتقال سریع پیام خود از شتاب مثبت به وسیلهٔ حذف برش زیادی از زمان رخداد بهره می‌گیرد و در مواردی دیگر به جزئیات به صورت دقیق و موشکافانه می‌پردازد و احساسات خود و احساس شخصیت‌ها را برای خوانندگان روشن می‌نماید، گویی که خواننده احساس می‌کند با شخصیت‌ها و قهرمان داستان زندگی می‌کند و آنها را از نزدیک سال‌هاست که می‌شناسد و کاملاً به زوایای زندگی آنها آگاهی پیدا می‌کند.

همانگونه که در متن کتاب مشاهده می‌شود بیهقی پندهای ناشنودهٔ روزگاران دور را به زبانی تراش‌خورده و همنوا با ضرب‌آهنگ این «جهان گذرنده که در آن همه بر کاروان‌گاه‌اند و پس یکدیگر می‌روند و هیچ کس را در آن مقام نخواهد بود» به گوش «فصل خوانم از این دنیای فریبنده به یک دست شکر پاشنده و دیگر دست زهر کشنده گروهی را به محنت آزموده و گروهی را پیراهن نعمت پوشانیده تا خردمندان را مقرر گردد که دل نهادن به نعمت دنیا محال است» .

منابع

چتمن، سیمور(۱۳۹۲)، به سوی نظریه روایت گرد آورنده ابوالفضل حری، جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت شناسی، تهران:خانه کتاب ص ۶۲

طاهری مبارکه، غلام محمد (۱۳۷۵)، ریخت ودرون‌مایه داستان،تهران:نقش جهان
یوسفی، علی و همکاران(۱۳۷۹)، میزگرد فرهنگ و هویت ایرانی فرصت‌ها و چالش‌ها، فصل‌نامه مطالعات ملی سال دوم، شماره ۴ صفحه
علی اکبر فیاض،تاریخ بیهقی،نشرعلی (۱۳۸۹)،
تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، تهران، انتشارات آگه،چاپ دوم

هارلند،ریچارد،(۱۳۸۵)، درآمدی بر نظریه‌ی ادبی از افلاطون تا بارت.ترجمه علی معصومی و دیگران،چاپ سوم،تهران: سرچشمه
برتنز،یوهانس ویلم،(۱۳۸۲)، نظریه‌ی ادبی،ترجمه فرزان سجودی،چاپ اول تهران،آهنگ دیگر
برتنس،هانس. (۱۳۸۷)، مبانی نظریه‌ی ادبی،ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی،چاپ دوم.تهران،نشر ماهی
ژنت ژرا (۱۳۹۲)، تخیل و بیان ترجمه الله اسداللهی حجرق تهران سخن .
سجودی،فرزان(۱۳۸۲)، نشانه شناسی کاربردی،تهران: قصه
مکاریک، ایرنا(۱۳۸۵)، گزیده مقالات روایت، ترجمه
سلدن،رامان؛ویدوسون،پیتر(۱۳۸۴)، راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر.ترجمه عباس مخبر، چاپ سوم، تهران، انتشارات طرح نو
تایسن، لیس(۱۳۹۴)، نظریه‌های نقد ادبی معاطر، ترجمه مازیار حسین‌زاده، ویرایش دکتر حسین پاینده، چاپ سوم، تهران: نگاه امروز
ریکور پل (۱۳۸۴)، زمان و حکایت پیکربندی زمان در حکایت داستانی ترجمه مهشید نونهالی جلد ۱ تهران گام نو .
بازرث، تاریخ نگاری دوره غزنوی مندرج در تاریخ نگاری در ایران، مجموعه پژوهش‌های تاریخ ترجمه یعقوب آژند، تهران، نشر گستره (۱۳۸۰)،
کرمی، محمدحسین، تحلیل حکایت‌های تاریخ بیهقی، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی، شرکت به نشر (۱۳۸۹).
شفیعی، محمد، (۱۳۸۸)، «تراژدی‌های بیهقی» یادنامه ابوالفضل بیهقی، چ ۴،مشهد، دانشگاه فردوسی .
اسلامی ندوشن،محمدعلی، (۱۳۸۸)، جهان بیهقی، ابوالفضل بیهقی، یادنامه ابوالفضل بیهقی، چاپ چهارم، مشهد، دانشگاه فردوسی .
نورانی وصال، عبدالوهاب، (۱۳۸۸)، شخصیت آلتونتاش از نظر بیهقی یادنامه ابوالفضل بیهقی، چ ۴ ،مشهد، دانشگاه فردوسی
اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۸۲)، جام جهان‌بین. چ۱. تهران: نشر قطره.
دیچز، دیوید. (۱۳۷۹)، شیوه‌های نقد ادبی. ترجمه محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. چ۵. تهران: انتشارات علمی.
ریمون کنان،شلومیت(۱۳۸۷)، روایت داستانی بوطیقای معاصر؛ترجمه ابوالفضل حری،چاپ اول، تهران: نشر نیلوفر
وبستر،راجر(۱۳۸۰)، درآمدی بر پژوهش نظریه ادبی،ترجمه مجتبی ویسی، چاپ اول،تهران:سپیده
فهرست پایان نامه ورساله:
-خلخالی، نادر؛ سلمی، عباس. (۱۳۸۷)، بررسی جنبه‌های روایی و داستانی در تاریخ بیهقی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی اهواز.
-عندلیب، نجمه سادات؛ حسام پور، سعید؛ امینی، محمدرضا؛ ریاحی زمین، زهرا.(۱۳۹۱)، بررسی عنصر زمان در حکایات فرعی مرز با نامه بر اساس نظریه ژرارژنت، دانشگاه ادبیات و علوم انسانی شیراز.
-صنعتی، محمد حسن.(۱۳۹۹)، ارزشهای ادبی تاریخ بیهقی، دانشگاه پیام نور تهران جنوب.
-برقعی، زینب؛ بالازاده، امیر کاووس؛ بختیاری، بهروز. (۱۳۹۱)، بررسی گونه شناسی روایت تنها در دو داستان بیهقی براساس نظریه ژرارژنت. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
-گوهری وثوق، سجاد، عطایی، یحیی. (۱۴۰۱)، بررسی عناصر بیان در تاریخ بیهقی
- نکستان، طیبه؛ علوی مقدم. (۱۳۹۲)، نقد وتحلیل چند حکایت از تاریخ بیهقی و مرزبان نامه با الگوی گرم

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 3, autumn 2024

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

The Social Semiotics of Hasanak the Vizier in Tarikh-i Bayhaqi in Light of Pierre Guiraud's Theory

Fahimeh, Shafiee Esfahani[1] and Zahra Ghoroghi[2]

1- Department of Persian Language and Literature,, Faculty of Humanities, Islamic Azad University, Tehran North Branch, Tehran, Iran.
2- Department of Persian Language and Literature,, Faculty of Humanities, Islamic Azad University, Tehran North Branch, Tehran, Iran.

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/10/21
Accepted:
2025/04/16
pp:
79- 91

Keywords:
Hasanak the Vizier;
Tarikh-i Bayhaqi;
Signs;
Social Etiquette

ABSTRACT

As a significant approach in textual analyses, social semiotics helps writers unveil the hidden layers of the text. The present study examines the implications in the story Hasanak the Vizier in the history book Tarikh-i Bayhaqi in the light of Pierre Guiraud's social semiotics theory. Therefore, the execution of Hasanak is analyzed at two levels: identity signs and social etiquette signs. As to identity signs, such categories as religion, clothing and occupation were concerned, while the tone of voice and non-verbal communication were the case in social etiquette signs. Findings suggest that religion is an important and key element in the area of identity signs. In fact, in line with the political component in the structure of the study, religion is almost hidden in the story such that the core of the story of Hasanak the Vizier, i.e., the execution of Hasanak is the result of the coordination between the two elements. When it comes to social etiquette signs, a group of characters is in conflict with another group: on the one hand, Abu Sahl Zawzani and the ruler and caliph of Baghdad, on the other hand, Hasanak the Vizier and Khwaja Ahmad Hassan Meymandi and the general public. This unjust rivalry between the two groups resulted in the execution of Hasanak.

Citation: Shafiee Esfahani, F., & Ghoroghi, Z. (2024). The Social Semiotics of Hasanak the Vizier in Tarikh-i Bayhaqi in Light of Pierre Guiraud's Theory. *Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature*, *1*(3), 79-91.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55646.1014

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.6.5

[1] **Corresponding author: Shafiee Esfahani**, **Email:** fahimossadatshafiee@gmail.com, **Tell:** 02177680849

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

نشانه‌شناسی اجتماعی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی بر مبنای نظریهٔ پیر گیرو

فهیمه شفیعی اصفهانی [۱]، زهرا قرقی [۳]

۱- گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، تهران، ایران

۲- گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، تهران، ایران

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۷/۳۰

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۱/۲۷

صص:
۹۱-۷۹

واژگان کلیدی:
نشانه شناسی اجتماعی،
حسنک وزیر،
تاریخ بیهقی،
هویت،
آداب معاشرت،
پیر گیرو.

چکیده

نشانه‌شناسی اجتماعی یکی از رویکردهای مهم در پژوهش‌های متنی است که نویسنده از رهگذر آن قادر است لایه‌های پنهان متن را کشف و بررسی کند. ما در این پژوهش بر آنیم باتوجه به مؤلفه‌های موجود در رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی پیر گیرو، دلالت‌های معنایی متن داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی را واکاوی کنیم. بر همین اساس ماجرای بر دار کردن حسنک وزیر را در دو سطح نشانه‌های هویت و نشانه‌های آداب معاشرت بررسی کردیم. در بخش نشانه‌های هویت، مقولاتی نظیر دین، پوشاک، و شغل دخیل بودند و در بخش نشانه‌های آداب معاشرت، لحن کلام و ارتباطهای غیرکلامی مورد توجه واقع شدند. یافته‌های پژوهش نشان داد که مقولهٔ دین، به عنوان یک عنصر اساسی و کلیدی در بخش نشانه‌های هویت حائز اهمیت است. درواقع این عنصر، به شکلی پنهان و البته کاملاً به موازات عنصر سیاسی که در ظاهر رکن اساسی داستان است، حضور دارد، به گونه‌ای که هستهٔ اصلی داستان که همان بر دار کردن حسنک است، در نتیجهٔ هماهنگی این دو عنصر شکل گرفته است. در بخش نشانه‌های آداب معاشرت نیز، رقابت و تقابل بین دو گروه شخصیتی است؛ از یک سو بوسهل زوزنی و حاکمیت و خلیفهٔ بغداد و از سویی دیگر حسنک وزیر و خواجه احمد حسن میمندی و عامهٔ مردم، که البته این رقابت ناعادلانه با اعدام حسنک پایان می‌پذیرد.

استناد: شفیعی اصفهانی، فهیمه و قرقی، زهرا. (۱۴۰۳). نشانه‌شناسی اجتماعی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی بر مبنای نظریهٔ پیر گیرو. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۳)، ۷۹-۹۱.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55646.1014

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.6.5

[۱] **نویسنده مسئول:** شفیعی اصفهانی ، **پست الکترونیکی:** fahimossadatshafiee@gmail.com ، **تلفن:** ۰۲۱۷۷۶۸۰۸۴۹

این مقاله در شمار مقالات مستخرج از طرح پژوهشی پسادکتری زبان و ادبیات فارسی با حمایت بنیاد ملی نخبگان است.

نگارندگان این مقاله، مراتب تشکر و قدردانی خود را از حمایت‌های مادی و معنوی بنیاد ملی نخبگان، تقدیم می‌دارند.

۱– مقدمه

یکی از داستان‌های جذاب و تأثیرگذار تاریخ بیهقی، داستان حسنک وزیر است که بیهقی آن را به دلیل علاقهٔ قلبی به حسنک وزیر به شیوهٔ بسیار استادانه توصیف و روایت می‌کند و از دل یک ماجرای تاریخی با بهره‌مندی از صحنه‌های شگرف، داستان روایی ماندگاری را در ادبیات فارسی خلق می‌کند. حسنک وزیر از خانوادهٔ معروف میکائیلیان است که پس از احمد حسن میمندی به وزارت محمود غزنوی می‌رسد و در سالی که سرپرست حجاج خراسان در مکه است در هنگام بازگشت از ترس از راه بغداد عبور نمی‌کند، از راه شام به خراسان می‌رود، خلعت از خلیفهٔ فاطمی هدیه می‌گیرد و همین امر بعداً زمینه را فراهم می‌کند که بوسهل زوزنی در هنگام پادشاهی مسعود به او تهمت قرمطی بزند و در نهایت سبب به دار آویختن او شود. این داستان در تاریخ بیهقی به دلیل توصیفات و توضیحات دقیق بیهقی در زمینهٔ خصوصیات دینی، پوشاک، مشاغل، لحن و ارتباطات غیرکلامی قابلیت بسیاری جهت بررسی و تحلیل از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی پیر گیرو را دارد. به همین دلیل در این پژوهش به بررسی این داستان از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی می‌پردازیم. بررسی توصیفات دقیق تاریخ بیهقی به ویژه داستان حسنک وزیر از منظر رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی فهم بهتر و جذاب‌تری از این اثر ارزشمند را در پی دارد و روشنگر رمز و راز ماندگاریِ این داستان در حوزهٔ نشانه‌های هویتی است. همچنین این پژوهش زمینهٔ لازم را برای تحلیل سایر بخش‌های کتاب تاریخ بیهقی با توجه به نظریهٔ نشانه‌شناسی اجتماعی پیر گیرو فراهم می‌کند.

۱- ۱- پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های صورت گرفته دربارهٔ داستان بر دار کردن حسنک وزیر در تاریخ بیهقی بسیار زیاد و متعدد است. در این بخش به پژوهش‌هایی اشاره می‌شود که به رویکرد پژوهش حاضر نزدیک است، با این حال تاکنون این حکایت براساس رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی مورد پژوهش قرار نگرفته است. یحیی طالبیان و ندا امین (۱۳۹۷) در مقالهٔ «تحلیل و بررسی ساختارهای گفتمان‌مدار در روایت ابوالفضل بیهقی از ماجرای حسنک وزیر» بر اساس ساختارهای گفتمان‌مدار به این نتیجه رسیده‌اند که بیهقی برای بیان نگفتنی‌های حقایق تاریخ معاصر خود از ساختارهای زبانی خاصی بهره گرفته است که معنا را در زوایای عناصر محتوا و صورت پنهان می‌کند. پس‌زمینه‌سازی و نام‌دهی، پیوسته‌نمایی و گسسته‌نمایی، ارزش‌گذاری، فعال‌سازی و غیرفعال‌سازی از مقولاتی هستند که دلالت بر نوعی گفتمان پوشیده‌گویی در این روایت دارد. نادری‌فر و رحمتیان (۱۴۰۰) در مقالهٔ «کاوش داستان بر دار کردن حسنک وزیر بر پایهٔ گفتمان کنشی گرمس» به بررسی و تحلیل عوامل گفتمان‌های کنشی موجود در این روایت پرداخته و بیان می‌کنند که بوسهل (کنش گذار/ کنش‌گر گفتمانی) در یک فرایند القایی به جهت رفع نقصان معنا که کین‌خواهی از حسنک است با قدرت مجاب‌سازی، زمینه را برای انجام کنش توسط سلطان مسعود حاصل می‌کند و از آنجایی که در این جریان القایی رابطهٔ تعاملی بین دو سوی کنش یعنی کنش‌گذار و کنش‌گر در جریان است این نقصان معنا برای هر دو شرایط حصول معنا را مهیا می‌کند. زمانی که کنش‌گرِ گفتمانی موضع‌گیری می‌کند به انجام کنش دست می‌زند و نتیجه، بر دار کردن حسنک می‌شود. ساره زیرک (۱۳۹۵) نیز در جستار «نشانه– معناشناسی عاطفی گسست و انسداد گفتمانی در داستان حسنک وزیر» بیان می‌دارد که سازِکار حسی و عاطفی در داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی منجر به شکست گفتمانی می‌شود. از نظر مؤلف زیرساخت عاطفی تعیین‌کننده در این داستان از تحقیر اجتماعی نشأت می‌گیرد که شخصیت بوسهل زوزنی آن را تجربه می‌کند و به عواطفی چون تشفّی و انتقام منجر می‌شود. حسن دلبری و فریبا مهری (۱۳۹۴) در مقالهٔ «کارکرد ایدئولوژی در لایه‌های سبکی داستان حسنک وزیر» می‌کوشند بازتاب انگاره‌های ذهنی و عاطفی بیهقی را در این داستان ارزیابی کنند. به همین منظور مبانی ایدئولوژیک نویسنده را با تکیه بر اصول سبک‌شناسی لایه‌ای در سه لایهٔ واژگانی، نحوی و بلاغی بررسی می‌کنند. مسلم ذوالفقارخانی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تعذیب و تنبیه در تاریخ بیهقی: بررسی داستان حسنک وزیر براساس نظریات میشل فوکو» با استفاده از مدل‌های تحلیلی فوکو

در کتاب مراقبت و تنبیه، به بررسی اعدام حسنک وزیر در تاریخ بیهقی می‌پردازد. از نظر او، بیهقی در این روایت، با روشی دراماتیک و به شیوه‌ای توصیفی به شرح آیین اعدام در عصر غزنویان می‌پردازد. علی تسلیمی و معین کمالی‌راد (۱۳۹۷) در مقالهٔ «تحلیل حکایت ذکر بر دار کردن حسنک با رویکرد تاریخ‌گرایی نوین» با بهره‌گیری از رویکرد تاریخ‌گرایی نوین، می‌کوشند نقش گفتمان و ایدئولوژی‌های مؤثر در متن را که به منظور پنهان کردن عاملیت حاکم در این ماجرا به کار می‌رود نشان دهند.

۱- ۲- روش تحقیق

مسئلهٔ اصلی در پژوهش حاضر بررسی نشانه‌های اجتماعی است که در برساخته شدن لایه‌های پنهان متن داستان حسنک وزیر دخالت دارند به همین دلیل با روش توصیفی_تحلیلی به بررسی و تحلیل دو مقولهٔ نشانه‌های هویت و آداب معاشرت در داستان حسنک وزیر بر مبنای رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی پیر گیرو می‌پردازیم.

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

۲- ۱- مبانی تحقیق

«نشانه‌شناسی» به عنوان بخشی از روان‌شناسی اجتماعی و عمومی (سوسور،۱۳۷۸: ۲۴). «به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزینه‌ها، نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد» (گیرو، ۱۳۹۹: ۱۳). چندلر معتقد است در الگوی سوسوری، نشانه یک کل است که از اتصال دال به مدلول نتیجه می‌شود، و این رابطه «دلالت» نام دارد. (چندلر، ۱۳۸۷: ۴۳) از نظر نشانه‌شناسان سوسوری، رابطهٔ مستقیم و بدیهی میان دال و مدلول وجود ندارد، بلکه این رابطه کاملاً قراردادی و بر اساس مناسبات اجتماعی است. سوسور خود در این‌باره می‌گوید: «رابطهٔ میان دال و مدلول اختیاری است، و از آنجا که نشانه، رابطهٔ تداعی میان دال و مدلول به شمار می‌رود، می‌توان گفت که نشانهٔ زبانی از ماهیتی اختیاری برخوردار است» (سوسور، ۱۳۸۰: ۲۸). سجودی نیز با توجه به آرای سوسور تصریح می‌کند نشانه، حاصل انطباق دو عنصر دال و مدلول است و همیشه دو رو دارد. دالی که به هیچ مدلولی دلالت نکند، صدایی گنگ بیش نیست و مدلولی که هیچ صورتی برای دلالت بر آن وجود نداشته باشد، قابل شناخت و دریافت نیست. سوسور تأکید کرده که صدا و اندیشه (یا دال و مدلول) درست مانند دو روی یک کاغذ از هم جدایی‌ناپذیرند. این دو سوی نشانه، به واسطهٔ یک پیوند متداعی، ارتباط تنگاتنگِ ذهنی دارند. از دید سوسور، این دو وجه نشانه وابستگی متقابل دارند و هیچ یک بر دیگری مقدم نیست. نشانه محال است که از لفظ بدون معنی و یا معنی بدون لفظ تشکیل شده باشد. نشانه‌شناسی اجتماعی که برخاسته از دانش نشانه‌شناسی به‌طور عام است، بیش از هر کس وام‌دار مایکل هلیدی است. هلیدی در واقع پرچم‌دار رویکرد نقش‌گرایی به زبان و معرفی‌کنندهٔ «نشانه‌شناسی اجتماعی» است. در این رویکرد آنچه بیش از هر چیز اهمیت دارد شکل‌گیری معنا است. می‌توان گفت معنا، حاصل برهم‌کنشِ ذهنیت معناساز و ذهنیت معناپرداز از یک سو و از سویی دیگر نظام زبانی به کار گرفته شده، زیستگاه اجتماعی و فضای اجتماعی – فرهنگی دخیل در آن است. معناپردازان و دریافت‌کنندگان معنا درون همان بافت فرهنگی – اجتماعی‌ای قرار دارند که متن نیز درون آن شکل گرفته است. (ساسانی، ۱۳۸۹: ۸)

به اعتقاد پیر گیرو «یکی از نخستین شرط‌های زندگی اجتماعی این است که شخص بداند با چه کسی رابطه دارد و بنابراین بتواند هویت اشخاص و گروه‌ها را بازشناسد. این کارکرد نشان‌ها و شاخص‌هاست» (گیرو، ۱۳۹۹: ۱۴۷). او در تبیین رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی، ابتدا دو سطح کلان نشانه و رمزگان را از هم تفکیک می‌کند و سپس نشانه‌ها را به دو دستهٔ نشانه‌های هویت و نشانه‌های نزاکت تقسیم می‌کند، و هر کدام را توضیح می‌دهد.

نشانه‌های هویت

نشان‌ها و شاخص‌ها: نشان‌ها و شاخص‌ها، نشانه‌های تعلق فرد به یک گروه اجتماعی و یا اقتصادی هستند و کارشان این است که سازمان‌بندی جامعه و روابط میان افراد و گروه‌ها را به نمایش بگذارد. (گیرو، ۱۳۹۹: ۱۴۷) این نشانه‌ها عبارتند از:

آرم، توتم، پرچم و.. که بیانگر تعلق فرد به یک خانواده و یا یک کلان هستند که می‌توانند به گروه‌های بزرگتر مثل شهر و منطقه نیز گسترش پیدا کنند.

یونیفورم هم نشانهٔ یک گروه است که می‌تواند شامل گونه‌های مختلفی شود اعم از: گروه اجتماعی (اشرافیت، بورژوازی، عوام و...)؛ گروه سازمانی؛ گروه شغلی؛ گروه فرهنگی؛ گروه قومی.

نشان‌ها و مدال‌ها، بازماندهٔ نمادین آرم‌ها و یونیفورم‌ها هستند.

خال‌کوبی، آرایش، مدل مو و...

نام‌ها و لقب‌ها

علائم تجاری

نشانه‌های آداب معاشرت: نشانه‌های هویتی نمودگار تعلق شخص به یک گروه یا انتساب او به یک کارکرد است. اما از سوی دیگر انسان‌ها با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. به این منظور، آن‌ها از نشان‌ها و شاخص‌ها به عنوان راهی برای شناساندن خود به دیگران استفاده می‌کنند. اما این روابط پایدار با روابط گذرای خاصی همراه می‌شوند که به تناسب افراد و موقعیت‌های گوناگون تغییر می‌کنند. از این دست، ما نشانه‌های دیگری داریم که مهم‌ترین آن‌ها ویژگی‌های بدنی و ایما و اشاره‌ها هستند:

لحن کلام: یکی از عمومی‌ترین سویه‌های بیان روابط میان فرستنده و گیرنده است. این لحن می‌تواند خودمانی، محترمانه، طنزآمیز، آمرانه، ملایم و ... باشد.

سلام و خداحافظی: نیز همان نقش را بازی می‌کنند و وجه مشخصهٔ آن‌ها این است که قراردادی‌اند و از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر تغییر می‌کنند.

توهین: صورت منفی سلام و خداحافظی و نشانه‌ای مبتنی بر دشمنی است. توهین‌ها با اینکه انواع مختلفی دارند، باز قراردادی‌اند.

اطوارپژوهی: به معنای مطالعهٔ حرکات، عبارت است از تحلیل حالت چهره، ایما اشاره‌ها و...

خوراک: یکی از شیوه‌های مهم تعیین هویت گروه‌ها و نزاکت است. این مقوله در چنبرهٔ تابوها گرفتار است. (گیرو، ۱۳۹۹: ۱۵۰–۱۵۱)

رمزگان‌ها

رمزگان‌ها در حکم نهادهایی عمل می‌کنند که چه از وجودشان آگاه باشیم یا نه، به تعدیل، تعیین، و از همه مهم‌تر تولید معنی می‌پردازند. در نتیجه مشاهده می‌کنیم، هر متنی، چنانچه به درستی تحلیل شود، نه بازتاب «واقعیت» بلکه تولیدکننده و تکثیرکنندهٔ واقعیت است. (سجودی،۱۳۹۵: ۱۴۴) «رمزگان‌ها نظام‌های پویایی هستند که در طول زمان تغییر می‌کنند و بنابراین همانقدر که اجتماعی و فرهنگی‌اند، تاریخی نیز هستند. رمزی شدن فرایندی است که با آن قراردادها تثبیت می‌شوند» (چندلر،۱۳۸۷: ۲۵۳). گیرو رمزگان‌ها را این گونه طبقه‌بندی می‌کند: پوشاک، غذا، حرکت، فاصله و مانند آنها نشانه‌هایی هستند که به نسبت‌های متفاوت و به وجوه گوناگون در شکل‌بندی انواع ارتباطات اجتماعی مشارکت می‌کنند. این ارتباطات شامل: مناسک، جشن‌ها، مراسم، آیین‌ها و... هستند. (گیرو، ۱۳۹۹: ۱۵۶–۱۵۷)

۲-۲- نشانه‌های هویت در داستان حسنک وزیر

۲-۲-۱- دین

مقولهٔ دین در داستان حسنک وزیر جایگاه بسیار مهمی دارد، تا جایی که بر اساس متن می‌توان چنین استدلال کرد که کل داستان بر دار شدن حسنک، پایه‌ای دینی دارد. در واقع «قرمطی» بودن که به حسنک نسبت داده شد، بهانه‌ای بود برای کشتن او. با این اوصاف، عنصر دین، به اشکال مختلف در متن حضور دارد که به آن‌ها می‌پردازیم:

اعتقادات دینی نویسنده: ابوالفضل بیهقی، نویسنده‌ای اهل دین است که عقاید دینی خود را به انحای مختلف در متن نشان داده‌است. او به مسئلهٔ جهان آخرت و مکافات پس از مرگ اعتقاد دارد و در باب خواجه بوسهل زوزنی که در حقّ دیگران ظلم کرده است می‌گوید: «خواجه بوسهل زوزنی چند سال است تا گذشته شده است و به پاسخ آنچه از وی رفت گرفتار» (بیهقی، ۱۳۷۵: ۲۲۱). یکی از اعتقادات نویسنده که ناشی از دیدگاه اشعری او است، اعتقاد به قضا و قدر است. در واقع نویسنده معتقد است همه چیز در حکم قضای الهی است، و بر همین اساس تنها عامل ناکارآمدی مکرهای بوسهل زوزنی را قضای الهی می‌داند: «قضای ایزد با تضریب‌های وی موافقت و مساعدت نکرد» (بیهقی، ۱۳۷۵: ۲۲۲).

استفادهٔ نویسنده از آیات و احادیث در استناد به سخن خود: بیهقی برای تائید و تاکید بر سخنان خود از احادیث و آیات قرآنی نیز استفاده می‌کند و بدین صورت مخاطب را به یک منبع دینی معتبر ارجاع می‌دهد: «شرارت و زعارتی در طبع وی مؤکد شده بود، و لا تبدیل لخلق الله» (همان)

«نعوذ بالله من الخذلان» (همان: ۲۲۳) «قال الله عزّ ذکره – وقوله الحق– الکاظمین الغیظ و العافین عن الناس و الله یحبّ المحسنین» (همان) «حسنک را به پای دار آوردند. نعوذبالله من قضاء السوء. و دو پیک را ایستانیده بودند که از بغداد آمده‌اند. قرآن‌خوانان قرآن می‌خواندند» (همان). «این است حسنک و روزگارش و گفتارش رحمه‌الله علیه. این بود که گفتی دعای نیشابوریان مرا بسازد و نساخت» (همان: ۲۳۴).

جایگاه و نفوذ خلیفهٔ دینی در امر حکومت: جایگاه خلیفهٔ دینی در امر حکومت در دورهٔ غزنویان بسیار حائز اهمیت است. درواقع پادشاه برای مشروعیت بخشیدن به حکومت خود، از خلیفه که در جایگاه نمایندهٔ خدا است حکم حکومتی می‌گیرد که این حکم در قالب «خلعت» و «لوا» در تاریخ بیهقی نمود دارد. از سویی دیگر، مکاتبهٔ پادشاه با خلیفه نیز دالّ دیگری بر مشروعیت این حکومت است: «و رسول را که از نشابور آمده بود و عهد و لوا و خلعت آورده پیغام داده که: حسنک قرمطی است، وی را به دار باید کرد» (همان: ۲۲۵). بوسهل زوزنی که در این حکایت، شخصیتی حیله‌گر و کینه‌توز معرفی شده، برای انتقام گرفتن از حسنک، به ماجرای قرمطی بودن حسنک و دل‌خوریِ خلیفه اشاره می‌کند: «حجت بزرگ‌تر که مرد قرمطی است و خلعت مصریان استد تا امیرالمؤمنین قادر بالله بیازرد و نامه از امیر محمود بازگرفت» (همان: ۲۲۴). امیر مسعود، پادشاه وقت، پسر و جانشین محمود غزنوی است. او در این ماجرا، تمایلی به کشتن حسنک ندارد اما به دلیل سعایت بوسهل زوزنی در نهایت حکم به اعدام حسنک می‌دهد. او پیش از صدور حکم، ماجرای آزردگی خلیفه را مطرح می‌کند و با وزیر خود، خواجه احمد میمندی مشورت می‌گیرد: «در اعتقاد این مرد سخن می‌گویند، بدان‌که خلعت مصریان بستد برغم خلیفه و امیرالمؤمنین بیازرد و مکاتبت از پدرم بگسست» (همان: ۲۲۵). «امیر مرا پرسید از حدیث حسنک، پس از آن از حدیث خلیفه، و گفت چه گویی در اعتقاد این مرد و خلعت ستدن از مصریان؟ من در ایستادم و رفتن به حجت آنگاه که از مدینه به وادی القری بازگشت بر راه شام و خلعت مصری بگرفت» (همان). امیر مسعود در آخرین پیغامی که برای حسنک می‌فرستد، به نفوذ حکم خلیفه اشاره می‌کند و چنین بیان می‌دارد: «ما بر تو رحمت خواستیم کرد اما امیرالمؤمنین نبشته است که تو قرمطی شده‌ای، و به فرمان او بر دار کنند» (همان: ۲۳۳). در باب نفوذ چشمگیر خلیفه می‌توان گفت که حرکت امیر حسنک، اگر هم از روی ضرورت سیاسی بود، بر خلیفهٔ عباسی که خود را ولی‌نعمت دولت غزنوی می‌دانست گران آمد، خصوصاً که حسنک پس از ستاندن خلعت به بغداد نرفته بود و به سوی خراسان آمده بود. (آژند، ۱۳۸۱: ۷۸) از همین روی خلیفه همواره در صدد فرصتی بود تا بدین وسیله از حسنک انتقام بگیرد و این امر در دوران مسعود غزنوی محقّق شد: «دو مرد پیک راست کردند با جامهٔ پیکان که از بغداد آمده‌اند و نامهٔ خلیفه آورده که حسنک قرمطی را بر دار باید کرد و به سنگ بباید کشت تا بار دیگر بر رغم خلفا هیچ کس خلعت مصری نپوشد و حاجیان را در آن دیار نبرد» (بیهقی، ۱۳۷۵: ۲۳۲).

این نفوذ در دوران سلطان مسعود آن‌چنان زیاد است که حتی برای اثبات اجرای حکم او نیز باید سر حسنک را به دارالخلافه می‌فرستادند: «سر و رویش را بپوشید تا از سنگ تباه نشود که سرش را به بغداد خواهیم فرستاد نزدیک خلیفه» (همان: ۲۳۳) اما محمود غزنوی، پدر سلطان مسعود که حسنک در دوران او وزارت داشته است، قرمطی بودن حسنک را باور نکرد و در دفاع از وزیر

خود، رابطهٔ خود را با خلیفه تیره کرد و به نوعی مانع نفوذ حکم او شده بود: «بدین خلیفهٔ خرف شده بباید نبشت که من از بهر قدر عباسیان انگشت در کرده‌ام در همه جهان و قرمطی می‌جویم و آنچه یافته آید و درست گردد بر دار می‌کشند، و اگر مرا درست شدی که حسنک قرمطی است خبر به امیرالمؤمنین رسیدی که در باب وی چه رفتی. وی را من پرورده‌ام و با فرزندان و برادران من برابر است، و اگر وی قرمطی است من هم قرمطی باشم» (همان: ۲۲۷) «امیر پرسید آن خلعت و طرایف به کدام موضع سوختند؟ که امیر را نیک درد آمده بود که حسنک را قرمطی خوانده بود خلیفه» (همان: ۲۲۸)

قرمطی بودن: اصطلاح قرمطیان بر داعیانی که دعوت خود را در سرزمین ایران پی‌گیری می‌کردند، بنا به تأکیدی است که منابع بر آنها دارند وگرنه نمی‌توان آنها را با مرز قاطعی از سایر اسماعیلیان جدا کرد. جنبش آنها در ری، فارس، شمال ایران، خراسان، ماوراءالنهر و سیستان برای دستیابی به پیروان زیاد، با اشتیاق تمام دنبال می‌شد. اینان با اینکه در مرز خطر گام برمی‌داشتند، ولی از شیوهٔ تعلیمات خود دست برنمی‌داشتند. از روزگاری که فاطمیان در شمال آفریقا جنبش خود را علنی کردند (۲۹۷ ه.ق.) چهرهٔ داعیان آنان در سرزمین ایران شفافیت بیشتری یافت و شناخت زیادی از آنها به دست آمد. (آژند، ۱۳۸۱: ۶۸) حسنک به عنوان یکی از شخصیت‌های مهم در این حکایت، در دوران محمود غزنوی وزیر بوده‌است. در آن دوران به حسنک تهمت قرمطی بودن می‌زنند و این موجبات ناراحتی خلیفه را فراهم می‌کند و در نهایت همین موضوع باعث کدورت بین سلطان محمود و خلیفهٔ وقت می‌شود، و خلیفه مکاتبهٔ خود را با محمود غزنوی قطع می‌کند. این مسئله از زبان شخصیت‌های مختلف مطرح می‌شود. در این روایت، می‌توان گفت مسئلهٔ قرمطی بودن حسنک، مسئله‌ای کلیدی است و آن‌چنان حائز اهمیت است که در نهایت موجب مرگ این وزیر می‌شود. باتوجه به متن، می‌توان چنین دریافت که قرمطی بودن حسنک، صرفاً افترایی است که به او نسبت داده‌اند و از قضا کسانی چون بوسهل زوزنی که این تهمت را زدند، در دربار مسعود غزنوی نفوذ و جایگاه ویژه‌ای داشتند. بوسهل در این داستان در مقام پاسخ و اقناع مسعود غزنوی در باب قرمطی بودن حسنک چنین می‌گوید: «حجت بزرگ‌تر که مرد قرمطی است و خلعت مصریان استد تا امیرالمؤمنین قادر بالله بیازرد و نامه از امیر محمود بازگرفت» (بیهقی، ۱۳۷۵: ۲۲۴). اما مسعود غزنوی در مشورت با وزیر خود در باب قرمطی بودن حسنک، صرفاً گفته‌های دیگران را نقل می‌کند، و خود دلیل محکمی برای آن ندارد: «در اعتقاد این مرد سخن می‌گویند، بدان‌که خلعت مصریان بستد برغم خلیفه و امیرالمؤمنین بیازرد و مکاتبت از پدرم بگسست» (همان: ۲۲۵) مسعود غزنوی برای تحکیم سلطنت خود به تأیید خلیفه نیاز مبرم داشت، از همین روی یکی از دلایلی که بر اساس آن راضی به مرگ حسنک شده بود، همین موضوع بود. او در آخرین لحظات زندگی حسنک چنین پیامی می‌فرستد: «ما بر تو رحمت خواستیم کرد اما امیرالمؤمنین نبشته است که تو قرمطی شده‌ای، و به فرمان او بر دار کنند» (همان: ۲۳۳). خواجه احمد حسن میمندی که وزیر دربار و مورد مشورت سلطان مسعود است، تهمت قرمطی بودن حسنک را نمی‌پذیرد؛ اما با توجه به اینکه یقین دارد سخنش مورد توجه سلطان قرار نمی‌گیرد، تصمیم می‌گیرد به شیوه‌ای در این باره سخن بگوید که دست کم در خون حسنک شریک نباشد: «اگر بر وی قرمطی درست گردد در خون او سخن نگویم» (همان: ۲۲۶). از سویی دیگر، خود حسنک وزیر نسبت به این فرقه گرایشی ندارد. او برای تبری جستن از این تهمت و همچنین اثبات بی‌گناهی خود، مخاطب را به گذشته‌ای ارجاع می‌دهد که اتفاقاً بوسهل زوزنی، به دلیل قرمطی بودن در بازداشت بوده است: «حدیث قرمطی به از این باید، که او را باز داشتند بدین تهمت نه مرا» (همان: ۲۳۰).

باورهای دینی شخصیت‌های روایت: غیر از باورهای دینی نویسنده، در خلال این روایت باورهای دینی شخصیت‌های مختلف نیز قابل تأمل است؛ از جمله اعتقاد به قضا و قدر و جاری بودن حکم خدا در امور مختلف. خواجه احمد حسن میمندی می‌گوید: «قصد جان من کرده بودند، و خداوند عزّوجل نگاه داشت، نذرها کردم و سوگندان خوردم که در خون خلق، حق و ناحق، سخن نگویم» (همان: ۲۲۵). حسنک نیز بیان می کند «اگر امروز اجل رسیده است کس باز نتواند داشت که بر دار کنند یا جُز دار، که بزرگتر از حسین علی نِیم» (همان: ۲۳۰). «و پذیرفتم از خدای عزّوجل اگر قضایی است بر سر وی قوم او را تیمار دارم» (همان:

۲۳۱). حلالیت‌طلبی نیز یکی از باورهای دینی شخصیت‌ها است. حسنک در آخرین روزها به وزیر می‌گوید: «خواجه مرا بحل کند» (همان).

مناسک دینی: یکی از مقولاتی که در این روایت، وجهۀ دینی دارد اشاره به مناسک، آیین‌ها، و فرایض دینی است. از جمله؛ خواندن قرآن و نماز، گرفتن روزه، و گزاردن حج: «آن روز که حسنک را بر دار کردند استادم بونصر روزه بنگشاد و سخت غمناک و اندیشه‌مند بود» (همان: ۲۳۶) «بدان وقت که حسنک از حج بیامد» (همان: ۲۲۵). « وی را به طارم بردند و تا نماز پیشین بماند» (همان: ۲۲۹). «بوسهل نزد پدرم آمد نماز خفتن» (همان: ۲۳۲). «بسیار بلاها دید و محنت‌ها کشید و امروز بر جای است و به عبادت و قرآن خوندن مشغول شده است» (همان: ۲۳۳).

۲-۲-۲- پوشاک

از جمله مقولات مهم که نشانه‌های اجتماعی را آشکار می‌کند مقولۀ پوشاک است. در داستان حسنک وزیر، نویسنده تنها پوشاک حسنک را توصیف می‌کند که این توصیف‌ها دلالت بر جایگاه حسنک و موقعیت‌های مختلفی دارد که این شخصیت در آن حضور دارد. نخستین توصیف مربوط به حضور واقعی حسنک در داستان است. در واقع این حضور معنادار با توصیف پوشش شخصیت همراه است: «حسنک پیدا آمد بی‌بند، جبّه‌ای داشت حبری رنگ با سیاه می‌زد، خلق گونه، درّاعه و ردائی سخت پاکیزه و دستاری نیشابوری مالیده و موزۀ میکائیلی نو در پای و موی سر مالیده زیر دستار پوشیده کرده اندک مایه پیدا بود» (همان: ۲۲۹). توصیف دیگر، مربوط به زمان اعدام حسنک است. در اینجا بی‌تعلقی حسنک به دنیا و شاید دل کندن او از دنیا را می‌توان در «دور انداختن» این پوشاک دید: «حسنک را فرمودند جامه بیرون کش. وی دست اندر زیر کرد و ازار بند استوار کرد و پایچه‌های ازار را ببست و جبّه و پیراهن بکشید و دور انداخت با دستار، و برهنه با ازار ایستاد و دست‌ها در هم زده» (همان: ۲۳۳).

همچنین اشاره به کلاه آهنینی می‌شود که در مراسم اعدام بر سر حسنک گذاشتند؛ این کلاه هم جنبۀ دینی دارد و هم سیاسی: «خودی روی پوش آهنی بیاوردند عمداً تنگ چنان‌که روی و سرش نپوشیدی» (همان).

۲-۲-۳- شغل

حیات انسان به کار او گره خورده است. شغل صرفاً محدود به تجربه نیست، بلکه به صورت یک امر اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و روان‌شناختی نیز حائز اهمیت است. مفهوم کار در نظر کنش‌گرانِ اجتماعی، دربرگیرندۀ مفهوم خُردتری به نام اشتغال است. اشتغال به مجموعه فعالیت‌هایی اطلاق می‌شود که هدف آن کسب درآمد است. (رضی، ۱۳۸۱: ۲۹۶). اما در حکایت حسنک وزیر، مفهوم شغل، صرفاً در جهت کسب درآمد نیست، بلکه بیشتر دلالت بر پایگاه و جایگاه اجتماعی، سیاسی و دینی افراد دارد و به تبع آن، نفوذ آن‌ها را در امور مختلف نشان می‌دهد. از جمله:

نویسندگی: در آغاز این حکایت، نویسنده، ابوالفضل بیهقی، خود را کاتبی می‌داند که نسبت به مسئولیت خود واقف است. او در واقع می‌داند نوشتن او صرفاً جنبۀ سرگرمی ندارد، بلکه در آینده مورد قضاوت قرار خواهد گرفت: «فصلی خواهم نبشت در ابتدای این حال بر دار کردن این مرد و پس به شرح قصه شد» (بیهقی، ۱۳۷۵: ۲۲۱). «در تاریخی که می‌کنم سخنی نرانم که آن به تعصبی و تزیّدی کشد و خوانندگان این تصنیف گویند شرم باد این پیر را، بلکه آن گویم که تا خوانندگان با من اندر این موافقت کنند و طعنی نزنند» (همان: ۲۲۲) .

به غیر از شغل راوی که نویسندگی است و ماجرا از زاویه‌ی دید او روایت می‌شود، مشاغل دیگری که در این روایت وجود دارد، غالباً جنبۀ سیاسی _ دینی دارند. در واقع این مشاغل در جهت تقویت ارکان سیاسی و دینی است.

حاکمیت: در بُعد سیاسی، بالاترین شغل مربوط به پادشاه است که حاکمیت کشور در دست اوست و اگرچه بنابر مصلحت کشور، دیگر ارکان را به مشورت می‌طلبد، اما همۀ حکم‌ها در نهایت با تایید او به اجرا در می‌آید: «امیر خداوند پادشاه است، آنچه فرمودنی است بفرماید» (همان: ۲۲۶). «در راه مرا که عبدوسم گفت: تا بتوانی خداوند را بر آن دار که خونِ حسنک ریخته نیاید که زشت‌نامی

تولد کند» (همان: ۲۲۷). «به روزگار سلطان محمود به فرمان وی در باب خواجه ژاژ می‌خاییدم که همه خطا بود، از فرمان‌برداری چه چاره، به ستم وزارت مرا دادند و نه جای من بود» (همان: ۲۳۱).

وزارت: بعد از پادشاه، مهمترین شغل وزارت است که در این روایت، این شغل منسوب به خواجه احمد حسن میمندی است. سلطان مسعود در همهٔ امور با وزیر خود مشورت می‌کند: «یک روز خواجه احمد حسن را چون از بار برمی‌گشت، امیر گفت که خواجه تنها نشیند که سوی پیغامی است بر زبان عبدوس» (همان: ۲۲۴). «هر چند آن سخن پادشاهانه بود، به دیوان آمدم و چنان نبشتم نبشته‌یی که بندگان به خداوندان نویسند» (همان: ۲۲۸) و اینکه وزیر جایگاه ویژه‌ای داشته: «خواجه امیر حسنک را هر چند خواست که پیش وی نشیند نگذاشت و بر دست راست من نشست. و بر دست راست خواجه، ابوالقاسم کثیر و بونصر مشکان را بنشاند– هرچند ابوالقاسم کثیر معزول بود، اما حرمتش سخت بزرگ بود– و بوسهل بر دست چپ خواجه، از این نیز سخت بتابید» (همان: ۲۲۹).

خلافت: در مقابل پادشاه که جایگاه سیاسی دارد، خلیفه پایگاه دینی دارد و این دو رکن همواره در تقویت یکدیگر می‌کوشند. به بیانی دیگر به همان میزان که فرمانهای پادشاه لازم‌الاجرا است، اجرای احکام خلیفه نیز در جهت مشروعیت بخشیدن به نظام سیاسی نیز ضروری است: «خداوند یاد دارد که به نشابور رسول خلیفه آمد و لوا و خلعت آورد، و منشور و پیغام در این به چه جمله بود» (همان: ۲۲۴) «دو مرد پیک راست کردند با جامهٔ پیکان که از بغداد آمده‌اند و نامهٔ خلیفه آورده که حسنک قرمطی را بر دار باید کرد و به سنگ بباید کُشت تا بار دیگر بر رغم خلفا هیچ‌کس خلعت مصری نپوشد و حاجیان را در آن دیار نبرد» (همان: ۲۳۲).

مشاغل سیاسی ـ دینی: بسیاری از مشاغل در این روایت هم جنبهٔ سیاسی دارند و هم دینی. درواقع این نوع مشاغل دلالت بر این دارند که نظام سیاسی برای مشروعیت بخشیدن به اوامر خود، نیاز به دلایلی دینی دارد تا از هر گونه شائبه‌ای در امان باشد: «حسنک را آنجا خواهند آورد با قضات و مزّکیّان تا آنچه خریده آمده است جمله به نام ما قباله نبشته شود و گواه گیرد با خویشتن» (همان: ۲۲۸) «خواجه به طارم رفت و جملهٔ خواجه شماران و اعیان و صاحب دیوان رسالت و خواجه ابوالقاسم کثیر — هرچند معزول بود– و بوسهل زوزنی و بوسهل حمدوی آنجا آمدند. و امیر دانشمند نبیه و حاکم لشکر را، نصر خلف، آنجا فرستاد. و قضات بلخ و اشراف و علما و فقها و معدّلان و مزکیان، کسانی که نامدار و فراروی بودند همه آنجا حاضر بودند و بنشسته» (همان: ۲۲۸). «تا نزدیک نماز پیشین بماند، پس بیرون آوردند و به حرس باز بردند و بر اثر وی قضات و فقها بیرون آمدند» (همان: ۲۲۹). «دو قباله نبشته بودند همه اسباب و ضیاع حسنک را به جمله از جهت جهت سلطان، و یک یکی ضیاع را نام بر وی خواندند و وی اقرار کرد به فروختن آن به طوع و رغبت و آن سیم که معین کرده بودند بستد، و آن کسان گواهی نبشتند، و حاکم سجل کرد در مجلس و دیگر قضات نیز، علی‌الرسم فی امثالها» (همان: ۲۳۰–۲۳۱) «و این مجلس را حاکم لشکر و فقیه نبیه به امیر رسانیدند» (همان: ۲۳۱) «و در شهر خلیفهٔ شهر را فرمود داری زدن بر کران مصلای بلخ» (همان: ۲۳۲).

۲-۳- نشانه‌های آداب معاشرت در داستان حسنک وزیر

۲-۳-۱- لحن کلام

افراد در گفتگوهای روزمره و در موقعیت‌های مختلف، از لحن‌های متفاوتی استفاده می‌کنند. لحن در اصطلاح روایت‌شناسان علاوه بر اینکه به معنای شیوهٔ بیان هر شخصیت است که به آن لحن گفتاری می‌گویند، به معنای ایجاد حالت و فضای خاص بیانی در داستان است که نویسنده به وسیلهٔ آن تلقی خود را از موضوع داستان و شیوهٔ مواجهه با مخاطبان را به نمایش می‌گذارد که به آن لحن عمومی یا لحن کلی داستان می‌گویند» (فرهنگی و خشک بیجاری، ۱۳۹۳: ۱۴۴). بر دار کردن حسنک وزیر، ماجرایی تاریخی است که از زبان ابوالفضل بیهقی روایت می‌شود، بر همین اساس بیشتر مطالب از زاویه دید نویسنده بیان می‌شود، مگر اینکه به ضرورت گفتگوی میان شخصیت‌ها را بازگو کند. در گفتگوهای معدود صورت گرفته، لحن‌های مختلفی وجود دارد که غالباً دلالت بر تحقیر یا تعظیم مخاطب است.

لحن تحقیرآمیز و سرزنش‌گر: در موارد متعدد که خواجه احمد حسن، بوسهل زوزنی را مخاطب قرار می‌دهد لحن او تحقیرآمیز و سرزنش‌گر است: «خواجه احمد او را گفت: در همه کارها ناتمامی. وی نیک از جای بشد» (بیهقی، ۱۳۷۵: ۲۲۹). «خواجه بوسهل را بسیار ملامت کرد، و وی خواجه را بسیار عذر خواست و گفت با صفرای خویش برنیامدم» (همان: ۲۳۱). «خواجه بانگ بر او زد و گفت این مجلس سلطان را که اینجا نشسته‌ایم هیچ حرمت نیست؟» (همان: ۲۳۰)

لحن مشفقانه: وزیر در مقابل حسنک که محکوم به اعدام شده است، لحنی سرشار از شفقت دارد: «خواجهٔ بزرگ روی به حسنک کرد و گفت: خواجه چون باشد و روزگار چگونه می‌گذارد؟ گفت جای شکر است. خواجه گفت دل‌شکسته نباید داشت که چنین حال‌ها مردان را پیش آید، فرمانبرداری باید نمود به هرچه خداوند فرماید» (همان: ۲۳۰) «حاضران را بر وی رحمت آمد. و خواجه آب در چشم آورد و گفت: از من بحلی و چنین نومید نباید بود که بهبود ممکن است» (همان: ۲۳۱).

لحن مقتدرانه: لحن سلطان نسبت به زیردستان فرمایشی است: «امیر بوسهل را بخواند و نیک بمالید که گرفتم که بر خون این مرد تشنه‌ای، وزیر ما را حرمت و حشمت بایستی داشت» (همان: ۲۳۱). «امیر خواجه را گفت به طارم باید نشست که حسنک را آنجا خواهند آورد با قضات و مزکیان تا آنچه خریده آمده است جمله به نام ما قباله نبشته شود» (همان: ۲۲۸).

لحن کینه‌توزانه و پرخاش‌گر: بوسهل زوزنی در این روایت، شخصیتی است که در حال کینه‌توزی و عداوت است، بر همین اساس در بیشتر گفتگوها یا لحن کینه‌توزانه و پرخاشگر دارد و یا اینکه به دلیل تندخویی سابق خود، در حال عذرخواهی است: «بوسهل گفت: از آن ناخویشتن‌شناسی که وی با خداوند در هرات کرد در روزگار امیر محمود یاد کردم خویش را نگاه نتوانستم داشت، و بیش چنین سهو نیفتد» (همان: ۲۳۱). «بوسهل را طاقت برسید گفت خداوند کرا کند که با چنین سگ قرمطی که بر دار خواهند کرد به فرمان امیرالمؤمنین چنین گفتن؟» (همان: ۲۳۰). «بوسهل را صفرا بجنبید و بانگ برداشت و فرادشنام خواست شد» (همان).

۲-٤- ارتباط غیرکلامی

ارتباط غیرکلامی شامل اشاره‌ها، حرکات اندام، وضع اندام، حالت‌های چهره و مانند آنها است. (ریچموند و مک کروسی، ۱۳۸۸: ۱۷). از آنجا که روایت بر دار کردن حسنک، روایتی تاریخی است، نویسنده وقایع را بیشتر در قالب ارتباط‌های غیرکلامی توصیف می‌کند. به بیانی دیگر این ارتباط‌های غیر کلامی، نظامی دلالت‌مند هستند که معانی مختلف را به شکلی پنهان به مخاطب القا می‌کنند. ارتباط‌های غیرکلامی در این روایت، القا کنندهٔ مفاهیمی همچون؛ حقارت، احترام، کینه‌توزی و عداوت، شفقت، وقار و صبر است.

حقارت: بوسهل زوزنی برای تحقیر حسنک، او را به دست چاکر خود علی رایض سپرده بود، و علی رایض علاوه بر به بند کشیدن حسنک او را تحقیر نیز می‌کرد: «علی رایض حسنک را به بند می‌برد و استخفاف می‌کرد و تشفّی و تعصّب و انتقام بود» (بیهقی، ۱۳۷۵: ۲۲۴). نکتهٔ جالب توجه این است که چنین تحقیر و استخفافی در دورهٔ سلطان محمود، حسنک که وزیر محمود بوده در حقّ بوسهل زوزنی روا داشته است: «یک روز به سرای حسنک شده بود به روزگار وزارتش پیاده و به درّاعه، پرده‌داری بر وی استخفاف کرده بود و وی را بینداخته» (همان: ۲۲۵). خواجه احمد حسن میمندی، وزیر دربار نیز رابطه خوبی با بوسهل ندارد. او نیز برای کوچک شمردن بوسهل، او را سمت چپ خود می‌نشاند: «بوسهل بر دست چپ خواجه، از این نیز سخت بتابید» (همان: ۲۲۹).

احترام: احترام و شفقت وزیر دربار، خواجه احمد حسن میمندی نسبت به حسنک، در ارتباط‌های غیر کلامی او مشهود است. برپای خواستن خواجه در مقابل حسنک، و او را سمت راست خود نشاندن، نشانه‌ای از چنین احترامی است. «چون حسنک بیامد خواجه برپای خاست، چون او این مکرمت بکرد همه اگر خواستند یا نه بر پای خواستند» (همان). «خواجه امیر حسنک را هر چند خواست که پیش وی نشیند نگذاشت و بر دست راست من نشست. و بر دست راست خواجه، ابوالقاسم کثیر و بونصر مشکان را بنشاند- هرچند ابوالقاسم کثیر معزول بود، اما حرمتش سخت بزرگ بود- و بوسهل بر دست چپ خواجه، از این نیز سخت بتابید»

(همان). «حاضران را بر وی رحمت آمد. و خواجه آب در چشم آورد و گفت: از من بحلی و چنین نومید نباید بود که بهبود ممکن است» (همان: ۲۳۱)

کینه‌توزی و عداوت: کینه‌توزی بوسهل زوزنی، در رفتارهای غیرکلامی او نیز به خوبی قابل دریافت است. «و به بلخ در امیر می‌دمید که ناچار حسنک را بر دار می‌باید کرد» (همان: ۲۲۴). «بوسهل زوزنی بر خشم خود طاقت نداشت برخاست نه تمام و بر خویشتن می‌ژکید» (همان: ۲۲۹) «بوسهل برنشست و آمد تا نزدیک دار و بر بالایی بایستاد.» (بیهقی، ۱۳۷۵: ۲۳۲) «وی نیک از جای بشد» (همان: ۲۲۹). خواجه احمد حسن میمندی، وزیر دربار نیز نسبت به بوسهل زوزنی نظر مثبتی ندارد و این امر در رفتار او مشهود است: «خواجه به خشم در بوسهل نگریست» (همان: ۲۳۰).

شفقت: حسنک وزیر اگرچه مورد غضب شاه و خلیفه و بوسهل زوزنی بود، و همین غضب موجبات مرگ او را فراهم آورد، اما نزد مردم چهرهٔ محبوبی بود و همین امر شفقت آنها را نسبت به او برمی‌انگیخت. در این روایت، مردم خارج از دربار و تنها در لحظهٔ اعدام حسنک حضور دارند و در این زمان آنها رفتارهای غیر کلامی خود را مبنی بر ابراز احساسات و شفقت نسبت به حسنک بروز می‌دهند: «میکائیل بدانجا اسب بداشته بود پذیرهٔ وی آمد وی را مؤاجر خواند و دشنام‌های زشت داد. حسنک در وی ننگریست و هیچ جواب نداد. عامهٔ مردم او را لعنت کردند بدین حرکت ناشیرین که کرد و از آن زشت‌ها که بر زبان راند و خواص مردم خود نتوان گفت که این میکائیل را چه گویند» (همان: ۲۳۲) «و خواست که شوری بزرگ به پای شود، سواران سوی عامه تاختند و آن شور بنشاندند و حسنک سوی دار بردند و به جایگاه رسانیدند و بر مرکبی که هرگز ننشسته بود بنشاندند و جلادش استوار ببست و رسن‌ها فرو آورد» (همان: ۲۳۴) «آواز دادند که سنگ دهید، هیچ‌کس دست به سنگ نمی‌کرد و همه زارزار می‌گریستند، خاصه نیشابوریان» (همان). بونصر مشکان، استاد بیهقی نیز در این ماجرا نسبت به حسنک احساس شفقت و دلسوزی دارد و بعد از مرگ او بسیار متأثر است. او این حس را در رفتار غیر کلامی خود نشان می‌دهد: «آن روز که حسنک را بر دار کردند، استادم بونصر، روزه بنگشاد و سخت غمناک و اندیشه‌مند بود» (همان: ۲۳۶).

صبر و وقار: می‌توان گفت یکی از متفاوت‌ترین و حتی تأثیرگذارترین رفتارهای غیرکلامی، مربوط به حسنک به هنگام به دار آویختن اوست. در واقع آنچه به شخصیت حسنک ابهتی ویژه می‌بخشد و مخاطبان را متأثر می‌سازد، سکوت به همراه صبوری و وقار او به هنگام اجرای حکم است. او نه به پیغام پادشاه وقعی می‌نهد و نه واکنشی نسبت به اجراکنندگان حکم نشان می‌دهد: «حسنک را هم‌چنان می‌داشتند، او لب می‌جنبانید و چیزی می‌خواند» (همان: ۲۳۳) «و در این میان احمد جامه‌دار بیامد سوار و روی به حسنک کرد و پیغامی گفت که خداوند سلطان می‌گوید: این آرزوی تست که خواسته بودی و گفته که: چون تو پادشاه شوی ما را بر دار کن. ما بر تو رحمت خواستیم کرد اما امیرالمؤمنین نبشته است که تو قرمطی شده‌ای، و به فرمان او بردار می‌کنند. حسنک البته هیچ پاسخ نداد» (همان). «پس آواز دادند او را که بدو. دم نزد و از ایشان نیندیشید» (همان: ۲۳۴) «حسنک را فرمودند جامه بیرون کش. وی دست اندر زیر کرد و اِزار بند استوار کرد و پایچه‌های اِزار را ببست و جبّه و پیراهن بکشید و دور انداخت با دستار، و برهنه با ازار ایستاد و دست‌ها در هم زده» (همان: ۲۳۳). مادر حسنک نیز همچون فرزندش، بعد از شنیدن خبر مرگ حسنک با وقار تمام با این موضوع مواجه می‌شود: «و مادر حسنک زنی بود سخت جگرآور، چنان شنودم که دوسه ماه از او این حدیث پنهان داشتند، چون بشنید جزعی نکرد چنانکه زنان کنند، بلکه بگریست به درد چنان‌که حاضران از درد وی خون بگریستند» (همان: ۲۳۶).

۳– نتیجه‌گیری

اگرچه از نظر نشانه‌شناسی کل ماجرای بردار کردن حسنک وزیر یک نشانه است با این توضیح که سلطان قصد دارد اموال حسنک را مصادره کند، لذا علی رغم علم به بی گناهی حسنک، به اعدام او رضا می‌دهد و دستور مصادرهٔ اموالش را نیز صادر می کند. اما

بر اساس نظریهٔ پیر گیرو در همین نشانهٔ کلان، نشانه‌های هویت و آداب معاشرت اجتماعی در شکل‌گیری لایه‌های پنهان معنای متن دخیل هستند. دین، پوشاک و شغل نشانه‌های برجستهٔ هویتی و لحن کلام و ارتباطات غیر کلامی نشانه‌های شاخص آداب معاشرت در این داستان هستند. مقولهٔ دین در این روایت در سطوح و ابعاد مختلف جایگاه بسیار ویژه‌ای دارد. اعتقادات دینی نویسنده، استفادهٔ نویسنده از آیات و احادیث دینی، جایگاه و نفوذ خلیفه در امر حکومت، قرمطی بودن حسنک وزیر، باورهای دینی شخصیت‌های روایت و مناسک دینی، از جمله موارد دینی هستند که در شکل‌گیری نشانه‌های هویتی دخیل هستند. مشاغل موجود در متن نیز به عنوان نشانه‌های اجتماعی وجههٔ سیاسی و دینی دارند و در لایه‌های پنهان متن با هم در رقابت هستند. در بخش نشانه‌های آداب معاشرت در این داستان متناسب با شخصیت‌های داستان تقابل‌های دوگانه رقابتی در دو سطح لحن کلام و ارتباطات غیرکلامی وجود دارد. به گونه‌ای که اشخاص داستان در مقابل بوسهل زوزنی (شخصیت منفی) لحنی سرزنش‌گر و در مقابل حسنک وزیر (شخصیت مثبت و محبوب) لحنی مشفقانه دارند. این لحنها در لایه‌های پنهان متن به مخاطب القا می‌کند که هرچند حسنک به حکم پادشاه و خلیفه بر دار آویخته شد، اما حکم، حکمی ناعادلانه بوده که منشأ آن سعایت و کینه‌توزی شخصیت بانفوذی مثل بوسهل زوزنی بوده است. در ارتباطات غیرکلامی نیز نشانه‌های متنی دلالت بر این دارند که اگرچه بوسهل در تلاش است که حسنک وزیر را تحقیر کند، اما حسنک همچنان مورد شفقت و احترام وزیر و عامهٔ مردم است. و در همین راستا رفتارهای بوسهل زوزنی کینه‌توزانه است، اما رفتار حسنک وزیر، حتی به هنگام سخت‌ترین شرایط نیز با وقار و توأم با صبر است.

منابع

آژند، یعقوب، (۱۳۸۱)، «قرمطیان در ایران»، ***فصلنامهٔ تاریخ اسلام***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۹، صص. ۶۷-۸۲.

بیهقی، ابوالفضل، (۱۳۷۵)، ***تاریخ بیهقی***، تصحیح علی اکبر فیاض، مشهد: دانشگاه فردوسی.

تسلیمی، علی و کمالی‌راد، معین، (۱۳۹۶)، «تحلیل حکایت ذکر بر دار کردن حسنک با رویکرد تاریخ‌گرایی نو»، ***مجلهٔ متن‌پژوهی ادبی***، دورهٔ ۲۴، شمارهٔ ۸۵، صص. ۲۰۵-۲۳۰.

چندلر، دانیل، (۱۳۸۷)، ***مبانی نشانه‌شناسی***، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر و پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

سجودی، فرزان، (۱۳۹۵)، ***نشانه‌شناسی کاربردی***، تهران: علم.

دلبری، حسن و مهری، فریبا، (۱۳۹۴)، «کارکرد ایدئولوژی در لایه‌های سبکی داستان حسنک وزیر»، ***متن‌شناسی ادب فارسی***، شمارهٔ ۲، صص. ۶۳-۷۸.

دوسوسور، فردینان، (۱۳۷۸)، ***دورهٔ زبان‌شناسی عمومی***، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: هرمس.

ذوالفقارخانی، مسلم، (۱۳۹۸)، «تعذیب و تنبیه در تاریخ بیهقی: بررسی داستان حسنک وزیر بر اساس نظریات میشل فوکو»، ***نثرپژوهی ادب فارسی***، دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ۴۵، صص. ۱۱۹-۱۴۴.

رضی، داوود، (۱۳۸۱)، «سنجش نگرشش دانشجویان به آینده شغلی خود با توجه به عوامل اجتماعی و اقتصادی مؤثر بر آن در دانشگاه مازندران»، ***مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی اصفهان***، شمارهٔ ۳۰ و ۳۱، صص. ۲۹۵-۳۲۶.

ریچموند، ویرجینیا پی و مک کروسکی، جیمز، (۱۳۸۸)، ***رفتار غیرکلامی در روابط میان فردی***، ترجمهٔ فاطمه سادات موسوی و ژیلا عبدالله پور، تهران: دانژه.

زیرک، ساره، (۱۳۹۵)، «نشانه-معناشناسی عاطفی گسست و انسداد گفتمانی در داستان حسنک وزیر»، ***نقد و نظریهٔ ادبی***، شمارهٔ ۱، صص. ۷۵-۹۶.

ساسانی، فرهاد، (۱۳۸۹)، ***معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی***، تهران: علم.

طالبیان، یحیی و امین، ندا، (۱۳۹۷)، «تحلیل و بررسی ساختارهای گفتمان‌مدار در روایت ابوالفضل بیهقی از ماجرای حسنک وزیر»، ***متن‌پژوهی ادبی***، دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ۷۷، صص. ۹۳-۱۲۴.

فرهنگی، سهیلا و خشک بیجاری، معصومه، (۱۳۹۳)، «نشانه‌شناسی اجتماعی رمان بیوتن»، ***مجلهٔ نقد ادبی***، شمارهٔ ۲۵، صص. ۱۲۱-۱۵۱.

گیرو، پیر، (۱۳۹۹)، ***نشانه‌شناسی***، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگه.

نادری‌فر، عبدالرضا و رحمتیان، لیلا، (۱۴۰۰)، «کاوش داستان بر دار کردن حسنک وزیر بر پایهٔ گفتمان کنشی گرمس»، ***فصل‌نامهٔ علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)***، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۵۰، صص. ۱۳۵-۱۵۱.

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 3, autumn 2024

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

The Sources of the Sanctification of Satan in Iranian/Islamic Mysticism With Emphasis on the Opinions of Hallaj, Kurgani, Ahmad Ghazali, and Ayn al-Qudsat Hamedani (A Study of the Contexts Outside Islam and Internal Contexts)

yahya nouraddini agdam[1] and faateme shekardast[2]

1 Associate professor, Department of Persian language and literature, Payam e Noor University, Tehran. Iran
2- Associate professor, Department of Persian language and literature, Payam e Noor University, Tehran. Iran

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/12/13
Accepted:
2025/02/27
pp:
145- 160

Keywords:
Devil Sanctification;
Israelism;
Christianity;
Islamic Sufism;
Sources

ABSTRACT

The creation of man and God's command to all the angels to prostrate to him, and Satan's rejection of this command (based on the text of the Holy Qur'an and Islamic traditions), is an important and challenging subject. It has formed many doctrinal approaches within the framework of Islamic religions, so much so that an important part of the controversy between the various religions and sects of Islam is related to the causes and effects of the creation of Iblis, and his obsession and temptation against man. And finally, it has led to important issues, such as the goodness and ugliness of human deeds, predestination, the atonement and punishment of sins, divine justice, the issue of evil, and others. It is essential to note that, in a rare instance among some Sufis, the controversy surrounding Iblis has led to his elevation to a state of sanctification, which, of course, is in stark contrast to the explicit teachings of the Qur'an and hadiths. Such an important and challenging topic underscores the need for current research. In this article, the contexts outside of Islam (Zoroastrianism, Judaism, Christianity, etc.) and the internal contexts of the sanctification of Satan (Israel, Christianity, theology, and Sufism) are examined. The results of the research show that the explicit text of what is presented in Islamic discourse as the sanctification of the devil does not exist in the texts of the Avesta, Torah, Bible, and valid and well-known commentaries and interpretations of these books. Still, it seems that by laying the groundwork for some of the Torah or biblical approaches, as well as the Israeli traditions involved in Islam, these issues have paved the way for theological debates and the mystical Sufi view, also within the Ash'arite worldview.

Citation: nouraddini agdam, Y., & shekardast, F. (2025). The source of Satan praise in Iranian/Islamic mysticism With an emphasis on the votes Hallaj, Korragani, Ahmad Qazzali & Eyn ol Qozzat (Investigating the fields outside and inside Islam). Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(3), 145-160.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.121622

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.10.9

[1] **Corresponding author:** nouraddini agdam, **Email:** agdam@pnu.ac.ir ، f.shekardast@pnu.ac.ir **Tell:** +98 041 134228720

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

سرچشمه‌های تقدیس ابلیس در عرفـــان ایرانی/اسلامی با تأکید بر آرای حلّاج، کُرّگانی، احمدغزالی و عین‌القضات همدانی (بررسیِ زمینه‌های خارج از اسلام و زمینه‌های داخلی)

یحیی نورالدینی اقدم[۱]، فاطمه شکردست[۲]

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران، ایران.

۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۹/۲۳

پذیرش:
۱۴۰۳/۱۲/۰۹

صص:
۱۶۰ -۱۴۵

واژگان کلیدی:
تقدیس ابلیس، اسرائیلیات، نصرانیات، تصوفّ اسلامی، سرچشمه‌ها

چکیده

آفرینشِ انسان و دستور خداوند به تمام فرشتگان برای سجدهٔ او، و سرباز زدنِ ابلیس از این فرمان (بر مبنای نصّ قرآن کریم و روایات اسلامی) موضوعِ مهمّ و پرچالشی است که بسیاری از رهیافت‌های اعتقادی را در چارچوبِ مذاهبِ اسلامی، شکل داده است؛ به حدّی که بخش پررنگی از مناقشاتِ میان مذاهب و نحله‌های مختلفِ اسلامی، به علل و اثراتِ خلقتِ ابلیس، و اِغوا و وسوسه‌گریِ او علیه انسان مرتبط است که در نهایت، به مباحثِ مهمی نظیرِ حُسن و قُبحِ اعمال، جبر و اختیار، تاوان وکیفرِ گناهان، عدل الهی، مسأله شر و... انجامیده است. نکتهٔ مهم آنکه در نوعی نگرشِ شاذّ در میان برخی صوفیان، مباحث مرتبط به ابلیس به مرحلهٔ تقدیس و تَبْجیلِ وی منجر شده است، که البته این امر، از جهتِ ظاهر، در مغایرتِ کامل با نصّ صریح قرآن و روایات است؛ چنین موضوعِ مهمّ و چالش‌برانگیزی، ضرورتِ انجام تحقیقِ حاضر را گوشزد می‌سازد؛ در مقالهٔ حاضر، زمینه‌های خارج از اسلام (آیین مزدیسنا، یهودیت، مسیحیت و...) و زمینه‌های داخلیِ تقدیسِ ابلیس (اسرائیلیات، نصرانیات، کلام و تصوف) مورد بررسی قرار گرفته است؛ نتایج پژوهش نشان می‌دهد نصّ صریحِ آنچه درون گفتمان اسلامی، به عنوان تقدیس ابلیس مطرح شده، در نصوصِ اوستا، تورات، انجیل و شروح و تفاسیر معتبر و شناخته شدهٔ این کتاب‌ها وجود ندارد ولی به نظر می‌رسد با زمینه قراردادنِ برخی رهیافت‌های توراتی یا انجیلی، و روایاتِ اسرائیلیِ دخیل در اسلام، این موضوع را محملی برای طرح مباحثِ کلامی و سپس دیدگاهِ شاذّ صوفیانه، آن هم در ذیلِ جهان‌بینیِ اشاعره ساخته‌است.

استناد: نورالدینی اقدم، یحیی و شکردست، فاطمه. (۱۴۰۴). سرچشمه‌های تقدیس ابلیس در عرفـان ایرانی/اسلامی با تأکید بر آراء حلّاج، کُرّگانی، احمدغزالی و عین‌القضات همدانی (بررسیِ زمینه‌های خارج از اسلام و زمینه‌های داخلی). مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۳)، ۱۴۵-۱۶۰.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.121622

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.10.9

[۱] **نویسنده مسئول:** نورالدینی اقدم ، **پست الکترونیکی**: f.shekardast@pnu.ac.ir , agdam@pnu.ac.ir ، **تلفن**: ۰۴۱۳۴۲۲۸۷۲۰

این مقاله در شمار مقالات مستخرج از طرح پژوهشی پسادکتری زبان و ادبیات فارسی با حمایت بنیاد ملی نخبگان است.

نگارندگان این مقاله، مراتب تشکر و قدردانی خود را از حمایت‌های مادی و معنوی بنیاد ملی نخبگان، تقدیم می‌دارند.

۱– مقدمه

بررسیِ معارفِ اسلامی و قرآنی، حاکی از آن است که ابلیس، چهره‌ای منفور است که سعی دارد با اغوای انسان، وی را از نیل به درجات عالیهٔ انسانی باز دارد؛ در شریعتِ اسلام، شیطان به صورتِ موجودی عصیان‌گر، حسـود و نافرمان تصویر می‌شود که در برابرِ فرمانِ الهی، می‌ایستد و پس از رانده شدن از درگاهِ خداوند، گناه و پلیدی را در میانِ انسان‌ها ترویج می‌کند؛ در قرآن در مواضعِ مختلف، انسان‌ها از همراهی با او منع می‌شوند و تصریح شده است شیطان، دشمنی آشکار است: (بقره/ ۲۰۸) و(بقره/ ۲۶۸) و(نساء/ ۱۱۹) مشکلِ حقیقیِ ابلیس، از آنجا آغاز می‌شود که در برابرِ امر الهی مبنی بر سجدهٔ آدم، استکبار می‌ورزد و با تناقضی که در امر توحید برای وی پیش می‌آید و او قادر به درکِ کُنه آن نیست، نافرمانی می‌کند؛ وی در کلام الهی به عنوان «عدوّ مُبین» و عاملِ «خُسرانِ مُبین» تصویر می شود و انسان‌ها از همراهی و متابعتِ او به شدّت، نهی می‌شوند.

با وجودِ این نصِّ صریح، برخی از بزرگانِ تصوّف، در درونِ این ملعونی و مهجوریِ ابلیس، کوشیده‌اند استکبار و نافرمانیِ وی را به نحوی توجیه کنند و تأویلاتِ خاصّی را بر بسترِ رویکردهای کلامیِ تصوّف ـ وبه ویژه موضوعِ توحید ـ مطرح نمایند که ابلیس را از ضدّیت و دشمنیِ با خدا و انسان، برکنار می‌دارد و حتّی مقامی والا و برجسته برای وی قائل می‌شوند، و از وی به عنوان «پاکبازترین عاشق»، «پاسبانِ حضرت»، «سَرور مَهجوران»، «یگانهٔ وجود»، «سِرّ قدر»، «خال بر جمالِ ازل»، «شحنهٔ مملکت که صد و بیست و چهار هزار نبی زخمِ اوخورده اند» و تعابیری نظایرِ این، یاد کرده اند. (نیکلسون، ۱۳۷۴: ۱۴۵)

۱- ۱- بیان مسئله و سؤالات پژوهش

تلاش در جهتِ در دفاع و توجیهِ نافرمانیِ شیطان/ابلیس نسبت به امر الهی و عدم سجده بر آدم و نهایتاً تقدیسِ ابلیس به عنوانِ سرورِ موحّدان، از جملهٔ رویکردهای شاذّ و غامض در بنیادهای فکری برخی از اهلِ تصوّف است؛ چنانکه این اندیشه، در آموزه‌های افرادی همچون «حسین بن منصور حلّاج» (مقتول ۳۰۹ق.)، «احمد غزالی» (متوفّی ۵۲۰ق.) و «عین القضاهٔ همدانی» (مقتول ۵۲۵ ه.ق.) با شور وحرارتِ بسیار، تبیین وتبلیغ شده است؛ در خارج از عرصهٔ این رویکردِ خاصّ صوفیانه، ابلیس به هیچ عنوان، شخصیتِ قابل دفاعی ندارد؛ نگاهی اجمالی به این دو رویکرد متباین و متضادّ، نشان می‌دهد ریشهٔ تفاوت‌های نگرش هرکدام از ساحاتِ مذکور (طرد ونفی/ تقدیس) به جایگاهِ موضوع شَرّ و موقعیّتِ شیطان در عرصهٔ توحید، باز می‌گردد که یکی از پردامنه‌ترین حوزه‌ها در کلامِ اسلامی است.

تحقیق حاضر در پاسخ به این پرسش‌های مهم و بنیادی، سامان یافته است: (۱) در گفتمانِ تصوّف، چه زمینه‌هایی سبب شده که در میان برخی از عرفا، گرایش به تقدیس ابلیس، جزء محورهای اعتقادی آنها مطرح گردد؟ (۲) رویکرد عارفانِ مشهوری همچون حلّاج، کُرّگانی، احمدغزالی وعین‌القضات همدانی در این موضوع، چه تمایز و تشابهی با بدنهٔ اصلیِ عرفان اسلامی دارد؟

طبعاً پاسخ به پرسش‌های فوق می‌تواند نگرش ما را نسبت به شکل‌گیریِ جریان‌های فکریِ عارفانه و تحوّلِ مبنایی و محتواییِ آنها در گسترهٔ تاریخ عرفان اسلامی، بیش از پیش، توسّع بخشد و چارچوب‌های معرفتیِ جریان‌های غالب در حوزه‌های عرفانی را مشخّص‌تر سازد.

۱۴۷

۱- ۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف از این تحقیق روشن ساختن علل نگرش متفاوت به موضوع فلسفهٔ وجودی شیطان در جهانبینی عرفانی و چرایی نافرمانی ابلیس در برابر دستور الهی و عدم سجدهٔ او در برابر انسان است؛ تحقیقات اولیه نشان می‌دهد علم کلام به عنوان شاخه‌ای مهم از علوم اسلامی در حوزه اعتقادات، در بررسی، تبیین و احیاناً مستندسازیِ تفاوت‌های این دو نگرش نقش داشته است؛ علاوه براین

با مطالعهٔ تاریخ صدر اسلام، مشخّص می‌شود گفتمانِ تقدیس ابلیس، می‌تواند از اسرائیلیات متأثّر باشد که از سوی برخی محدّثان و اهلِ کلام در جهان‌بینیِ عرفانی وارد شده است و نشانه‌های آن را در آراء حلّاج، کُرّگانی، احمدغزالی وعین‌القضات همدانی می‌توان مشاهده کرد.

۱- ۳- پیشینهٔ تحقیق

حسین‌پور (۱۳۸۹) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود کوشیده است چهرهٔ ابلیس را در متون منثور عرفانی در فاصلهٔ قرن سوم تا هفتم هجری، بررسی کند؛ همچنین شجاعی نائینی (۱۳۹۶) و رضایی (۱۳۹۵) کوشیده‌اند رویکرد عطّار را نسبت به شخصیت و جایگاه ابلیس در عرفان اسلامی تبیین کنند؛ پژوهش‌های دیگری نیز از سوی (آراسته، ۱۳۹۴)، (شفقتی، ۱۳۹۳) و (ابراهیمی، ۱۳۹۵) جهان‌بینیِ عرفانیِ مولانا، احمدغزالی، حلّاج و عین‌القضات را مدّنظر قرار داده‌اند و در خلال مباحثِ خویش، به نحو مختصر موضوع ستایش ابلیس را نیز مطرح نموده‌اند.

پژوهش‌های مختصری نیز قالب مقالات از سوی محققانی همچون شفیعی کدکنی، عیوضی، اژه‌ای، پورنامداریان، محمّدی آملی، رزمجوو... ارائه شده است که کوشیده‌اند سیمای ابلیس را در متون منظوم یا منثور عرفانی بررسی کنند و وجوهِ سَلبی یا ایجابیِ نگاه عرفا/ صوفیان به ابلیس را نشان دهند.

۲- بحث و یافته‌های تحقیق

۲- ۱- زمینه‌های ستایش ابلیس در خارج از ساحتِ اسلام

از دیرباز در اکثر نحله‌ها وجریانات مهمّ عقیدتی بحثِ «نیروی شرّ» و موجودی که بدی و نادرستی را ترویج و وسوسه می‌کند، وجود داشته، و از همین رهگذر مباحث پردامنه و مفصّلی شکل گرفته است که از دو منظر:

توجیه علّت وجودیِ نیروی شرّ

ماهیّت، چرایی و چگونگیِ آن

این موضوع را مدّنظر قرار داده و در آن باره بحث و نظر پرداخته‌اند.

در ادیان ابراهیمی (= یهود، مسیحیت واسلام) نیز پرسش از ماهیّت، چرایی و چگونگیِ عمل نیرویِ شرّ و عامل ترویج دهندهٔ بدی‌ها و فسادها مورد توجّه بوده و در این خصوص سخنان بسیاری گفته شده است به طوری که در تلقّی خاصّ دین، این نیروی شرّ از بدوِ پیدایش انسان، بنا به توجیهاتی خاصّ، علیه انسان قیام کرده و وی را به عمل بر ضدّ خواستِ خداوند، ترغیب و تشویق می‌کند.

این نیرو که با عنوان «ابلیس/شیطان» شناخته می‌شود برای چنین رفتارِ ناصواب و شرارت طلبانه‌ای، نوعی توجیه فلسفی ـ عقیدتی دارد که آن را ضمنِ نوعی شبههٔ فکری در ماجراهای منعکس شده در هنگامِ آفرینش انسان، علیه خداوند مطرح ساخته است؛ این شُبهات که در میان یهودیان، (به میزانِ کمتر) و پیروان مسیح و مسلمانان (به میزانِ زیاد) طرح شده، در طولِ تاریخ، موجدِ پیدایش بحث‌های بسیار گردیده، که متکلّمان و دانشمندان هریک از این سه دین، بنا به دریافت‌های معرفتی و آموزه‌های دینیِ خویش، سعی کرده‌اند پاسخ‌هایی مورد قبولی برای آنها بیابند؛ پاسخ‌هایی که بیش از هر چیز، به نوعِ نگاه و دریافتِ آن دین از ماهیّتِ نیروی شَرّ و شیطان، در منظومهٔ معرفتی و کلامیِ خویش، بستگی دارد.

آنچه امروزه ما از کلامِ ادیان یهود و مسیحیت می‌دانیم، اغلب از رهگذر دو دسته منابع است:

(۱) منابع پذیرفته شده توسّط کِنِسِت و کلیسا که همان «کتاب مقدّس» (= تورات وانجیل) و شروحِ موردِ تأیید روحانیون یهودی و مسیحی است.

(۲) منقولات و برداشت‌هایی که از سوی مسلمانان، به آیین یهود و مسیحیت نسبت داده می‌شود؛ دستهٔ اخیر مشتمل بر دوگونه آثار است: یا متونی که در گذرِ زمان از نوشته‌های مسیحی و یهودی، از بین رفته و به دستِ ما نرسیده، امّا علمای مسلمان، به آنها دسترسی داشته‌اند، و یا برداشت‌هایی کلامی، ذوقی یا التقاطی که بنا به پاره‌ای توجیهات، از سوی مسلمانان، به یهودیت یا مسیحیت منسوب شده است. (الحلبی، ۱۴۲۷ق.، ج۱: ۲۱۴) و(البناکتی، ۲۰۰۷م.، ج۱: ۹۲)

۲- ۲- ابلیس در آیین یهود

مباحثِ مربوط به شیطان‌شناسی و نحوهٔ ارتباط شیطان با خدا/ انسان در سنّتِ کلامیِ یهود، ذیلِ روایاتِ موسوم به «آگَده»(۱) بررسی می‌شود؛ این روایات، بخشی از سنّتِ شفاهی یا مکتوبِ آیینِ یهود است که به تَـنَخ (= توراتِ عبری)، تاریخ و اخلاق اختصاص دارد و در تَلمود نیز چند فصل، بدان‌ها اختصاص یافته است. (تَلمود الیهود المقدّس، ۲۰۰۶م.: ۶۵ ـ ۲۳۹ و۳۳۲ ـ ۳۶۳)

برخلافِ تصوّر عام، در آیین یهود، شیطان، دشمنِ خدا نیست بلکه به عنوان یک خادم، موظّف است ایمان بشریت را مورد آزمایش قرار دهد؛ و در پارادایمِ کلّی این آیین، مفهومی معادل «تهمت زننده» (۲) یا «دشمن»(۳) دارد و در اصل، فرشته‌ای است که مؤمنانِ یهودی را مورد آزمایش قرار می‌دهد. (**Crenshaw, 2005: 16**) بر همین اساس، در سراسر تورات، نشانه‌ای از گفتگویا معارضهٔ کلامی میان خدا وشیطان وجود ندارد؛ همچنین در مورد نحوه آفرینش شیطان به وضوح مطلبی در تورات بیان نشده است؛ در کلامِ یهودی، در مورد شیطان دو اعتقاد وجود دارد:

(۱) اعتقاد اکثریت: شیطان، فرشته‌ای از جانب خداوند است که ماموریت آزمایش و امتحانِ انسان را دارد.

(۲) اعتقاد برخی از نحله‌های یهود: شیطان، فرشته‌ای سرکش و متمرّد است که به نیّت انحراف انسان‌ها از مسیر حق، دست به وسوسه آنها می‌زند. بعید نیست همین قولِ اخیر، در کتاب «میدراش»(**4**) یا تفاسیر «فیلون اسکندرانی» از تورات، مورد تأویل وتفسیر قرار گرفته، و بحثی دربارهٔ شبهات هفت یا ششگانهٔ ابلیس را ـ آن چنانکه مفسّران و علمای کلامِ اسلامی می‌گویند ـ مطرح کرده باشد. (**Harris, 1901: 249**) و (طباطبایی، ۱۳۶۳، ج۸: ۵۲ به بعد) و (شوشتری، ۱۳۸۳: ۳۱۵)

در آیین یهود، در آغاز، شیطانی وجود ندارد بلکه بنا به اعتقاد بسیاری از علمای یهود، مدّت‌ها قبل از سِفرِ پیدایش، سِفر اعداد وکتاب ایّوب نوشته شده بوده است؛ برخی از صاحب‌نظران همچون «هنری کِلی»(۵) معتقدند اولین گزارش ثبت شده از داستان آفرینش آدم و حوا در حدود ۲۰۰ سال پیش از میلاد شناخته شده است که در آن شیطان به عنوان یک وسوسه‌کنندهٔ فعّال ظاهر می‌شود. همچنین باید در نظر داشت که این دومین داستان آفرینش در سنت مذهبی یهود است؛ اولین داستان خلقت شامل آدم وحوا، در حدود ۳۰۰ قبل از میلاد نوشته شده است که در آن، اثری از مار یا موجود اغواگر و وسوسه‌کننده وجود ندارد. حتّی بعد از آن، تا مدّت‌ها تصوّر نمی‌شد که مار (در داستان آفرینش آدم وحوّا) چیزی بیشتر از یک حیوان سخنگوی معمولی باشد که با آنها سخن گفته باشد. (**Huneidi, 2014: 5**) در واقع، در آن زمان در تاریخ یهود از واژهٔ شیطان به عنوان عکس‌العملِ رفتار انسان استفاده می‌شد و تعبیر وسیع و متّکی بر فلسفهٔ شرّ از آن مستفاد نمی‌گردد.

باید در نظر داشت که در آیینِ یهود، جنبه‌های منفیِ **Yhwh** کاملاً رد می‌شود و در عوض، موجودات جایگزینی همچون «ماشیت»(۶) و«حسّاتان»(**7**) این جنبه‌ها را به خود می‌گیرند؛ و سرانجام حَسّاتان است که در ابتدا مشاور خداست ولی به مرور تجسّمِ شیطانی می‌یابد؛ امّا این تطوّر، بسیار آهسته و درگذر چند قرن است. (**Wray & Mobley, 2005: 51**) چنانکه به اعتقاد برخی، در یهودیت، شیطان چهره‌ای بسیط دارد و بنا به دلایلی که در تورات بیان نمی‌شود با انسان، سرِ ناسازگاری دارد و می‌کوشد وی را به نافرمانی وادارد؛ این مفهومِ بسیط، در گذرِ زمان روبه تکامل می‌گذارد و از مفهومِ اوّلیهٔ آزماینده و محکِ انسان‌ها، به مفهومِ چندبُعدیِ «شَر» وارد می شود که مرگ و نابودی را برای انسان ها به ارمغان می آورَد؛ به این مفهوم اخیر در کتابِ «حکمت یشوع بن سیراخ» (**8**) اشاره شده است. (**Jacobs & Blau, 2011, Vol. 11: 69**)

۲- ۳- ابلیس در مسیحیت

مسیحیت، در عین حال که به عنوان یک دین واحد شناخته می‌شود، امّا از منظر الهیّات، شاخه‌های متعدّدی دارد؛ در وجه غالبِ شاخه‌های الهیاتیِ کلام مسیحی، «لوسیفر» (= شیطان) پیش از رانده شدن از درگاهِ الهی، موجودی روحانی، و فرشته‌ای خدمتگزار بوده است؛ او به دلیل غرور بیش از حدّ و خودپرستی، از درگاهِ خداوند طرد می‌شود و هموست که به انسان، این وسوسه را القا می‌کند که می‌تواند خدا شود که به خاطر این وسوسه، انسان از بهشت اخراج می‌گردد، به همین دلیل در برخی متون یونانیِ انجیلی، شیطان را «دیابلوس»(۹) یعنی روحِ پلید و تهمت‌زننده نیز می‌نامند.

در کلامِ مسیحی، شیطان مفهومی بسیار گسترده و چند وجهی می‌یابد و با نام‌های مختلف «**Satan**»، «**Devil**»، «**Lucifer**»، «**Fallen Angel**» و... شناخته می‌شود؛ در سنّت الهیاتیِ این دین، شیطان، با استناد به روایتِ تورات (= عهد عتیق)، نخستین بار به شکلِ مار، آدم و حوّا را به خوردنِ میوهٔ ممنوعه وسوسه می‌کند؛ در این ساختار، شیطان «فرشتهٔ مطرودی» است که در مقابلِ حقیقتِ الهی می‌ایستد و باید محکوم شود؛ نکتهٔ مهم آن است که شیطان، همراه با گروهی از فرشتگان، سقوط می‌کند و در پایان جهان، به آتشِ ابدی محکوم می‌گردد. (**Leeming, 2005: 9**) در انجیل (متّی، باب ۴، آیات ۱ ـ ۱۱) و (لوقا، باب ۴، آیات ۱ ـ ۱۳) روحِ خدا، عیسی را به بیابان می‌بَرد تا در آنجا، در مدّت چهل روز، شیطان اورا وسوسه و آزمایش کند؛ نکتهٔ جالب توجّه آن است که شیطان برای استدلال‌های خویش، به مطالبِ عهد عتیق (= تورات) اشاره می‌کند و عیسی نیز در پاسخ به او، مطالبِ دیگری را از همان کتاب بیان نموده و توجیهاتِ شیطان را بی اثر می‌سازد: (متّی، باب ۴، آیات ۵ ـ ۷)

در مسیحیت البته چهرهٔ شیطان، دستخوش تحوّلاتِ چندجانبه می گردد؛ از یک سو، شیطان فرشته‌ای شورشگر علیه خداوند است که به سببِ غرور و خودخواهی، از درگاهِ الهی رانده شده، از سوی دیگر روحِ شَر و اژدهای خوفناکِ بداندیش، و به تصریحِ انجیل، «رئیس ارواح ناپاک» است. (متّی، باب ۹، آیه ۳۴) البته این روحِ شَرّ و فرشتهٔ رانده شده، نیروهای فراوان دارد که می‌تواند تمام انسان‌های عادی را در تسخیر خود در آورَد. در این مفهومِ اخیر، شیطان، از تهمت زنندهٔ منصوبِ خدا که وسیله‌ای برای سنجشِ ایمان مردمان است (رهیافتِ توراتی) به دشمنِ خدا و تجسّمِ شَر و پلیدی تبدیل می‌گردد (رهیافتِ انجیلی) و دوآموزهٔ مهمّ مسیحیت یعنی «گناه اصلی»(۱۰) و«رستگاری/ نجات» (۱۱) حولِ شخصیت و ساختارِ او پدید آمده است. (**Grillmeier, 1975: 531**)

طبق دیدگاه‌های کتاب مکاشفه، هنگامی که مسیح از آسمان برمی‌گردد تا بر روی زمین سلطنت کند، شیطان هزار سال با زنجیرهای بزرگ بسته می‌شود، سپس آزاد می شود، اما تقریباً بلافاصله با شکست نهایی روبرو شده و به ابدیت می‌رسد؛ نامِ فرمانده پلید او بَعل‌الذُباب (۱۲) که در تفسیرهای اخیر مسیحی، بر خود شیطان/ ابلیس نیز اطلاق شده، یادآور ظلم، پلیدی، مرگ و بیماری است. (**Satan, 2021**) امّا باید در نظر داشت، خارج از حوزهٔ یهودیت ومسیحیتِ رسمی، همواره در طول تاریخ گروه‌های بودند که شیطان را به عنوان یک موجود برتر (حتّی از جهتِ شر و فساد) تحسین می‌کردند؛ در نگاه این افراد، شیطان موجودی فردگراست؛ او فرمان‌های الهی که رفتار و اصول اخلاقی انسان‌ها را تعیین می‌کند قبول ندارد و اساسِ آنها را بر هم می‌زند؛ او می‌کوشد میل و شهوتِ نسبت به چیزهای ناشناخته را در انسان‌ها تهییج کند؛ آنها را غرقِ رؤیاها و امیدهای دور و دراز سازد و به گفتهٔ **برخی**: «شیطان اگرچه در راهِ شر می‌کوشد، امّا مسبّبِ خیر است» (گلسرخی، ۱۳۷۷: ۳۳۴).

از رویکردهای شگفت در تاریخ مسیحیت تبدیل عملکرد شیطان و همدستانش از موضوعاتی شرّ، به خیر و نیکویی است؛ از قرن دوازدهم میلادی به بعد تقریباً این اندیشه در الهیات مسیحی و در ذهنیت مسیحیان رُخ نمود که شیطان و پیروانش، از آنجا که ساکن زمین هستند، بیش از فرشتگانِ خوب در امور جهان تجربه دارند به همین دلیل، شیاطین در قالبِ مَثَلِ اعلای صنعتگران وکارگران ظاهر شدند؛ بسیاری از بناهای خاص، پُل‌ها، اشیاء ظریف و زینتی، اشعار و داستان‌های ناب، موسیقی‌های دلنشین و... به دست‌ساخته‌ها یا نتیجهٔ قریحهٔ شیطان نسبت داده شدند؛ شیطان تاکستان‌های وسیعِ کلیسا را که محلّ تولید شراب است، محافظ می‌کند و گاه این تلاش‌های سخت را با بهایی اندک، به مردمانِ خوب تقدیم می‌کند. در کتابی موسوم به «اعمال قدّیس‌ها»(۱۵)

اثر کشیش «جان بولاند»(۱۶) در چندین موضع تصریح می‌شود که شیطان نسبت به باطنِ پاک و بی‌گناهیِ انسان‌ها بی‌تفاوت نیست و حتّی خودش یا سایر شیطان‌های زیردستش را برای حفاظت از چنین انسان‌هایی مأمور می‌کند. (گلسرخی، ۱۳۷۷: ۳۴۸)

۲-٤- تأثیرِ اهریمنِ مزدایی بر دین یهود و آیین مسیح

برخی از مشابهت‌ها در ماهیت و افعالِ اهریمن، در آیین زردشت، سبب می‌شود این گمانه که تأثیراتی از آن در کلامِ یهودی و مسیحی ورود کرده باشد، مطرح گردد؛ اهریمن در کلامِ مزدیسنا، نام یکی از دو مینوی اصلی در اسطوره آفرینش نزد ایرانیان است که در برابر سپِنْتَ‌مَینیو قرار دارد؛ در پارسیِ میانه اهریمن را با عنوان «گَنا مینو» به معنای «مینوی از میان بَرنده و نابود کننده» و با صفتِ **Zadār Kāmag** به معنای مایل به از میان بردن و نابود کردن نیز یاد کرده‌اند؛ در اوستای نو و ادبیات دینی مزدیسنا (دینکرد، شکند گُمانیک ویچار و...) اهریمن به عنوان سرکرده و سالار کَماله دیوان و دیگر دیوان و جادوان و پریان و برترین دشمنِ هُرمُزد (= اهورا مزدا) است؛ وی را در متونِ زردشتی به عنوان عاملِ بروزِ تمامی بیماری‌ها، ناخوشی‌ها، زشتی‌ها و تباهی‌ها می‌دانند که سرانجام، در کِشاکش با نیروی اهورامزدا، شکست خواهد خورد. (اوستا، ۱۳۸۳، ج۲: ۹۳۴ و۹۳۵)

۳ ـ زمینه‌های ستایش ابلیس در ساحتِ اسلام

بررسی مجموع سرچشمه‌های تقدیس ابلیس در تصوّف اسلامی، مؤیّد آن است که نمی‌توان نشانه‌ای دالّ بر تأثیر مستقیم افکار مسیحی یا یهودی یا مزدیسنا بر منادیانِ این دیدگاه ـ به ویژه حلّاج وعین‌القضات ـ مشاهده کرد؛ امّا این سخن به آن معنا نیست که تقدیس ابلیس، یک‌سره از مفاهیم و اندیشه‌های بیرون از دینِ اسلام، برکنار بوده است، بلکه تحقیقاً می‌توان گفت برخی از روایاتِ منقول از متمایلان به نَقل اسرائیلیات در جهان اسلام همچون کعب‌الأحبار، عبدالله بن سلام و به خصوص وهب بن منبّه در شکل‌دهی به این امر، بی‌تأثیر نبوده‌است.

امروزه نمی‌توان به طور دقیق مشخّص کرد که آنچه در روایاتِ راویانِ صدر اسلام از اسرائیلیات دیده می‌شود آیا از نصّ متون یهودی بوده است یا از تفاسیری است که در میانِ یهودیان شبه‌جزیره عربی وجود داشته است؛ کثرت آثار و تفاسیر توراتی و از میان رفتنِ بخشی عظیمی از آن تفاسیر در طول تاریخ، ردیابی بسیاری از سرچشمه‌های آن اقوال را ناممکن می‌سازد امّا به هر روی، نافیِ این امر نیست که اندیشه‌های یهودی، در جهت‌دهی به موضوع تقدیسِ ابلیس در میان صوفیان، بی‌تأثیر نبوده‌اند؛ در این میان، روایات منقول از وهب بن منبّه، به نظر می‌رسد که تأثیری بسیار مهم و دیرپا برجا گذاشته‌اند.

روایات منقول از وهب بن منبِّه صنعانی (۳۴ ـ ۱۱۴ق.) جزء مؤثّرترین روایاتی هستند که اندیشه‌های شاذّ یهودی را در میان مسلمانان رواج داد؛ ارتباطِ نزدیک او با خلفای اموی سبب شد در انتشار روایاتش، تقریبا با مانع کلّی روبرو نشود؛ چنانکه خودش نیز تأکید می‌نمود که آنچه کعب‌الأحبار و عبدالله بن سلام از قصص و اخبار اسرائیلی داشته‌اند، وی یک جا فراگرفته است: «عبدالله بن سلام، اعلم اهل زمان خود بود و کعب الاحبار نیز اعلم اهل زمان خودش. آیا می‌دانید چه کسی دانش هر دوی آنها را جمع کرده‌است؟» منظور وهب، خودش بود. (ابراهیمی جویباری، ۱۳۹۶: ۱۲۹ ـ ۱۴۷)

۲-۵- ابلیس/ شیطان در ساحتِ اسلام: از تجسّمِ شرّ تا سرورِ مَهجوران

در منظومهٔ اعتقادات اسلامی، دربارهٔ شیطان، معتزله معتقد بودند خداوند برای هیچ مخلوقی، موجدِ شرّ نیست بلکه شُرور به خواستِ شیطان و از سوی او است؛ بدین‌ترتیب، سخنِ آنها به سخنِ دَهریان و حتّی مانویان (= زنادقه) و زردشتی‌ها (= مَجوس) نزدیک است که شرّ را از سوی ابلیس و جُدای از اراده الاهی می‌دانند. (الماتُریدی، بی‌تا: ۹۲)

همچنین، معتزله معتقد بودند شیطان، جُز از طریقِ وسوسه‌انگیزی یا اِغواگری، قـادر به تأثیر و تصـرّف در انسان نیست و نمی‌تواند به صورتِ ملموس، در جسمِ انسان نفوذ کند؛ این برداشتِ ناشی از رویکردِ عقلانی و تأویلیِ پیروانِ مکتبِ اعتزال، به شدّت با مخالفتِ اهلِ حدیث، نَصّ‌گرایان و اشاعره مواجه شد؛ این نحله‌های کلامی، با استناد به آیاتی همچون ۲۷۵ بقره تأثیرِ شیطان در

جسم و ادراکِ انسان را مسلّم می‌پنداشتند و همین عقیدهٔ معتزله را یکی از عواملِ «سوءِ تصوّرِهم و فسادِ طریقتهم عن إدراک حقائق» قلمداد می‌کردند. (الراغب الأصفهانی، ۱۴۲۰، ج۱: ۵۷۹ و۵۸۰)

بنا به دیدگاهِ معتزلیان، شیطان نمی‌تواند از ضمیر و قلبِ انسان مطّلع شود و به همین دلیل است که اگر انسان، صدقه بدهد یا برخی کارهای نیکو را انجام دهد، شیطان نمی‌تواند در این شخص، تصرّفی کند. (الاشعری، ۱۴۰۰ق.: ۴۳۷) همچنین، در میان معتزلیان، اختلاف است که آیا شیطان می‌تواند به صورتِ انسان یا چیزهای دیگر درآید یا خیر؟ برخی چنین چیزی را منطبق بر برخی رهیافت‌ها ـ که آن را ذیل اسرائیلیات طبقه‌بندی می‌کنیم ـ مجاز می‌دانند، چرا که در ماجرای رانده‌شدنِ آدم و حوا از بهشت، ابلیس به شکلِ مار و گاه هم به شکل انسان، ظاهر شده است؛ امّا مخالفانِ جوازِ این امر معتقدند، خداوند اراده نکرده است که شیطان و اولادش، هر گاه که بخواهند، بتوانند خود را به اَشکالِ مختلف درآورند. (همان: ۴۴۱)

امّا به همان نسبت که متکلّمان و علمای شرع و مفسّران، خود را ملزم به پاسخگویی و «دفع» یا «ردّ» شبهات ابلیس می‌بینند، در میانِ برخی از اهل عرفان و تصوّف، مسئلهٔ شیطان و استنکافِ وی از سجدهٔ انسان، رنگ و بویی اِشراقی و معرفت‌اندیشانه می‌یابد که در برخی موارد به توجیهات عاشقانه یا تنزیه شیطان می‌انجامد. جریان تصوّف، یکی از پردامنه‌ترین و مناقشه‌برانگیزترین موضوعات در حوزهٔ معارف اسلامی است به طوری که در مسیرِ کسبِ معرفت، بنیان های اعتقادیِ خود را بر اِشراق و کشف و شهودِ قلبی و ذوق، استوار ساخته‌است. (باطنی، ۱۳۸۵: ۸۷)

شیطان در نزد اغلبِ صوفیان سرمنشأ بروز خشم، آز، کینه‌ورزی، مال‌دوستی، دنیاپرستی، نظربازی و انواع شهوات جسمانی و نفسانی است؛ به گفتهٔ ابوحامد محمّد غزّالی (۴۵۰ ـ ۵۰۵ق.) ابواب و مداخل شیطان به قلب انسان است و هرکجا ضعف و رخنه‌ای بیابد، در انسان نفوذ می‌کند. (الغزالی، ۱۹۷۸م.، ج۳: ۳۲)

در میانِ این مباحث، موضوعِ بسیار پیچیده، مخاطره‌آمیز و چندلایه‌ای وجود دارد که به دفاع از ابلیس، توجیهِ نافرمانیِ او، و در نهایت، تقدیسِ وی می‌انجامد؛ این ستایش تا به حدّی پیش می‌رود که در نظرِ برخی از بزرگانِ تصوّف، ابلیس به بزرگترین موحّدِ جهان مبدّل گشته و در افراطی‌ترین شکل، در کنارِ حضرت محمّد (ص)، به عنوان دومین نمونهٔ عالی فتوّت و دارندهٔ نور سیاه، در برابر نور محمّدی معرّفی می‌شود. (نیکلسون، ۱۳۷۴: ۱۴۴)

در مجموع، می‌توان تصویرِ ابلیس را در منظومهٔ فکریِ اهلِ تصوّف، دارای دو چهره فرض کرد:

«چهره‌ای به سوی پروردگار در عالمِ ملکوت، و چهره‌ای به سوی انسان در عالمِ ناسوت؛ در جهانِ ملکوت: عاشقی مطیع، و در جهانِ ناسوت از طریقِ کشیدنِ بارِ ملامت، رقبای خود را به کوی یار می‌کِشاند، یعنی: کمالِ ایثار و اخلاص.» (خادم علما، ۱۳۶۷: ۷۸)

همین صفتِ اخلاص و ایثار است که در اقوالِ برخی از بزرگانِ تصوّف، به عنوان ویژگیِ قابلِ ستایشِ ابلیس، شناخته شده و گاه، به عباراتی شگفت‌آور، مورد تجلیل قرار گرفته است. چنانکه در قرن دوم و سوم هجری، نمونه‌های مختلفی از سخنان مشایخِ بزرگ تصوّف را می‌توان ذکر کرد که در توجیه و ستایشِ ابلیس، مستقیم یا غیرمستقیم بیان کرده‌اند؛ پیش از حلّاج در اقوالِ بزرگانِ تصوّف همچون «حارث محاسبی» (متوفّی ۲۴۳ق.)، «ذوالنّون مصری» (متوفّی ۲۴۵ق.)، «بایزید بسطامی» (متوفّی ۲۶۱ق.)، «سهلِ تُستَری» (متوفّی ۲۸۳ق.)، «جُنید بغدادی» (متوفّی ۲۹۷ق.)، «عمروبن عثمان مکّی» (متوفّی ۲۹۷ق.)، «ابوالحسین نوری» (متوفّی ۲۹۵ق.) و... کمابیش، مباحثی در دفاع یا توجیهِ ابلیس دیده می‌شود. (خادمِ عُلَما، ۱۳۶۷: ۷۵)

۲-۶- مفهوم‌یابی وگرایش به تقدیس ابلیس در عرفان اسلامی با تمرکز بر آرای حلاج، کرّگانی، غزالی وعین‌القضات

در تاریخ تصوّف اسلامی، با استشهاد به گفتهٔ عین‌القضاة، نخستین فردی که از صوفیانِ مشهور از ابلیس دفاع کرده و مسئلهٔ شرّ را در وجودِ او، توجیه و تأویل کرده است، «حسن بَصری» (متوفّی ۱۱۰ق.) است؛ در واقع، او را نخستین فردی می توان دانست که در اسلام سخن از «نورِ ابلیس» بر زبان آورده است. (عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۷: ۲۱۱) حسن بصری، نه تنها در زُمرهٔ متکلّمانِ

مشهور قرن نخست هجری محسوب می‌شود بلکه وی را صاحبِ مکتبِ خاصّ کلامی نیز می‌دانند. (واحدی، ۱۳۸۴: ۴۰۵) سخنِ مشهور او: «إنّ نورَ إبلیس مِن نار العِزَّه لِقولِهِ تعالی: خَلَقتَنی مِن نارٍ» و«وَ لَو أظهَرَ نورَه لِلخَلق لَعُبِدَ إلهاً» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۷: ۲۱۱) مهمترین دستاویزی است که برخی از صوفیان در گذر زمان، برای تقدیس یا تکریم شیطان بدان متوسّل شده‌اند و احتمالاً از تعبیرِ توراتیِ «ابواسحاق کعب الأحبار» گرفته شده است: «إنّ ارواحَ المُؤمِنینَ مِن نورِ جَمال اللهِ و إنَّ أرواحَ الکافِرینَ مِن نورِ جَلال اللّه» (همان: ۲۱۲) این سخن را باید قدیمی‌ترین گفتار در تنزیه و تکریم ابلیس در دایرهٔ کلامِ اسلامی تلقّی کرد که به وسیلهٔ شخصی همچون «حسن بصری» که در نزد اکثر صوفیان از جایگاهِ پیشوائی برخوردار است (واحدی، ۱۳۸۴: ۳۹۱) و البته در نزدِ تشیّع، خوشنام نیست (الطبرسی، ۱۴۰۳ق.، ج۱: ۱۷۱ و۱۷۲) تئوریزه شده، و با پذیرش از سوی برخی از بزرگانِ تصوّف، به حوزه تصوّف راه یافته و در عهدِ حلّاج و برخی صوفیانِ سُکری، تا مرزِ تقدیسِ شیطان نیز پیش رفته‌است.

چنانکه پیداست در نخستین ادوار تصوّف (قرون دوم وسوم هجری) سخن از ابلیس در بیانِ مشایخی که سعی به توجیهِ استکبارِ شیطان دارند، بیشتر ناظر به مباحثی در توحیدِ صوفیانه است؛ این صوفیان، معتقدند ابلیس، در کنارِ حقّ، طاقتِ سجده بر آدم را نداشت و عدمِ سجدهٔ او، ناشی از غیرتِ وی بر حقّ بود که طاقتِ غیریّتِ آدم را نداشت و نتوانست خود را راضی کند که با وجودِ حق، بر غیرِ او سجده نماید. (شهری، ۱۳۷۱: ۹۵)

هرچند در دیدگاهِ متکلّمانِ شیعی و برخی از اهل‌سنّت، این رفتار شیطان، نوعی شِرک در عبادت ـ در مقابلِ مفهومِ توحید در عبادت ـ تلقّی می‌شود (مکارم شیرازی، ۱۳۸۹: ۱۸) امّا صوفیانِ مذکور، در چارچوبِ فکریِ خویش، آن را بر حُبّ الهی حمل کرده و وی را سوختهٔ راهِ عشق الهی دانستند؛ این رویکرد، در ادوارِ بعدی، دامنهٔ ستایش از ابلیس را بسیار گسترده ساخت و به تأسّی از بی‌پروایی‌های ابلیس، در فرازهایی از زندگیِ برخی مشایخِ تصوّف، با دفاع، ستایش و تقدیسِ ابلیس، به عنوانِ مَثَلِ اعلای جوانمردی و آشنای به توحید و غیرتِ الهی، پیوندی استوار می‌یابد، چنانکه حلّاج نیز به این امر، معترف است. (حلّاج، ۲۰۱۰م.: ۱۸۹ و۱۹۲) با چنین دیدگاه و استدلالی، حلّاج خود را در مسیرِ معرفت، شاگردِ دوتن: «ابلیس» و «فرعون» می‌داند که به آتش، تهدید می‌شود و در آب، غرق می‌گردد امّا از دعویِ خویش، روی نمی‌گرداند. (همان: ۱۹۲)

احمد غزّالی و عین‌القضات نیز افراد دیگری هستند که توحیدِ ابلیس را می ستایند: «[شیخ احمد غزّالی] وقتی هم گفته است هر کس از ابلیس، توحید نیاموزد، زندیقی باشد؛ موسی در عقبهٔ طور با ابلیس برخورد کرد و از او پرسید چرا به آدم سجده نکردی؟ گفت: حاشا که من به بَشری سجده کنم، من دعویِ توحید کنم و آنگاه به دیگری جز وی التفات کنم؟!» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۰۶) «[عین‌القضاة] گفته است: هرکس در این معنی، راه نبرد؛ ابلیس داعی است در راه و لیکن دعوت می‌کند از او، و مصطفی دعوت می‌کند بدو؛ ابلیس را به دربانی حضرتِ عزّت فرو داشتند و گفتند تو عاشقِ مایی، غیرت بر درگاهِ ما و بیگانگان از حضرتِ ما باز دار» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۷: ۲۲۸).

البته این اندیشه، تا پیش از ظهور «حسین بن منصور حلّاجِ بیضاوی» تنها در حدّ یک گفتارِ سادهٔ متناقض‌نما و نهایتاً یک توجیهِ کلامی/ عاطفی باقی مانده بود؛ با ظهورِ حلّاج است که دفاع و تقدیسِ ابلیس، به نوعی گفتمانِ بارز تبدیل می‌شود که نوعی رویکردِ عرفانیِ خلافِ اِجماع را پایه می‌گذارد؛ بنا به گفتهٔ «شفیعی کدکنی» در تاریخ تصوّف اسلامی، حلّاج را باید مؤسّسِ نظریهٔ تقدیسِ ابلیس بدانیم و عین‌القضات را باید گسترش‌دهنده و مفسّرِ بی‌همتای این اندیشه در سراسر عالَمِ اسلام محسوب نماییم. (نیکلسون، ۱۳۷۴: ۱۵۱)

این پیوستگیِ تاریخی/ فکری میانِ اندیشه‌های حلّاج و عین‌القضات را «یوگنی برتلس» چنین شرح می‌دهد:

«تصوّفِ ایرانی، سیمای حلّاج را سیمایی مقدّس کرد و ندای أنا الحقِ او را می‌توان در هر اثر از صوفیانِ ایرانی دید؛ امّا در بیشترِ این موارد، این ندا به فرمولی بی‌معنا تبدیل می‌گردد و ژرفنای نخستین و غرور پرهیجانِ خود را از دست می‌دهد؛ عین‌القضات این ندا را با همهٔ نیروی خود، دوباره زنده ساخت و دویست سال پس از مرگِ حلّاج، فاجعهٔ او را با تمامِ جزئیّاتش تکرار کرد، براستی که

طنینِ صدای او، طنینِ صدایی تنها بود زیرا گمان نمی‌رود که او امیدوار بوده همفکرانِ زیادی داشته باشد که بخواهند در سرنوشتِ او سهیم شوند» (برتلس، ۱۳۵۶: ۴۲۶).

نکتهٔ جالبِ توجّه آن است که اندیشهٔ دفاع، تقدیس و توجیهِ ابلیس، پس از حلّاج در آن دسته از عُرفا و صوفیان تسرّی می‌یابد که بیش یا کم، دیدگاهی متمایل به تفکّراتِ اَشاعره داشتند و معتقد به حکمِ جَبر بودند؛ چنانکه به گمانِ برخی از پژوهشگران:

«دفاع از تمرّد ابلیس بر سجده کردنش بر آدم به امر خدا، برخاسته از اصول و قواعد کلامیِ اشعری است که قبل از ابوالحسن اشعری در مخالفت با معتزله، نُضج می‌گیرد و در طیّ حوادث سیاسی اوایلِ عصر عبّاسی، به صوفیان منتقل می‌شود... و از عصرِ حلّاج به بعد، هر صوفی که در کلام پیرو اشعری و اخلافِ او همانندِ ماتُریدی و محمّدِ غزّالی است، به تناسب طریقت و سلسلهٔ خویش، به نوعی به تفسیرِ امر ابلیس پرداخته است» (خادم علما، ۱۳۶۷: ۷۹).

بر اساسِ دیدگاهِ حلّاج، اگر ابلیس از فرمانِ الهی سر باز زده، از آن جهت بوده که نخواسته است هیچ معبودی را جُز ذاتِ الهی، سجده کند. (نیکلسون، ۱۳۷۴: ۶۸) در اثر همین رویکرد، ابلیس، تَرکِ سجدهٔ آدم را نوعی جوانمردی و شاخصی برای توحیدِ حقیقیِ خویش می‌داند؛ هرچند این موضوع، تماماً از سوی حلّاج، پذیرفته نیست و قاعده‌ای را مطرح می‌سازد که طیّ آن، این نافرمانی، خواستِ خدا تلقّی می‌شود:

«حلّاج با اینکه فتوّتِ ابلیس را می ستاید که توحیدِ خداوند را حفظ کرده است، وی را از آن جهت که در برابر فرمان خداوند، سرپیچی کرده، محکوم می‌کند، و ابلیس، عصیان خود را بدین گونه توجیه می‌کند که سرنوشتِ ازلی او بوده است یعنی خداوند او را امر کرد که آدم را سجده کند، ولی خواست که وی سرپیچی کند» (همان: ۶۹).

از همین جاست که در بینشِ حلّاج، ابلیس، نه یک مطرودِ ملعون، بلکه قهرمانِ حقیقیِ توحیدِ تنزیهی بشمار می‌آید: «[حلّاج،] ابلیس را بعنوان قهرمانِ حقیقیِ [توحیـدِ] نوعِ اوّل (= تنزیه) می‌داند...» (همان: ۷۴)

در فاصلهٔ حیاتِ دو منادیِ پرشورِ ستایشِ ابلیس (حلّاج و عین‌القضات) عارفی بزرگ همچون «احمد غزّالی» (متوفّی ۵۲۰ق.) زندگی می‌کند که سِمتِ استادیِ عین‌القضات را برعهده داشته‌است و در برخی از اندیشه‌ها، همچون حُسن ظنّ به ابلیس، از حلّاج تأثیر پذیرفته است. (پورجوادی، ۱۳۵۸: ۴۵)

نکته‌ای که باید توجّه داشت آن است که غزّالی، در حوزهٔ شرع، همان نظرات عامّه مسلمانان را دربارهٔ ابلیس دارد چنانکه در «مجالس و تقریرات» او، این نظر را می‌توان مشاهده کرد (مجاهد، ۱۳۷۶: ۶۰ و۶۱) امّا آنگاه که به تأویلات و اِشراقاتِ عرفانی می‌رسد، با تکیه بر اصلِ «قضای الهی»، عصیانِ ابلیس را ناشی از تقدیر می‌داند و او را معذور می‌دارد:

«سوگند به جانِ خودم، عنایت ازلی اساس سعادت ابدی است و قلّتِ عنایت سرمدی هم اساس شقاوت ابدی است ... قبل از اینکه آدم خلق شود و عصیان کند، قضای پروردگاری، کَشتیِ برگزیدگی را برای نجاتِ او مهیّا ساخته بود... و این پشت‌کُننده (= ابلیس) هم قبل از این که خلق شود، گمراهیش در مشیّتِ الهی ثبت شده بود؛ حکمِ آن دوچیست؟ آنها به نزد صرّافِ قدر پیش آمدند و نقد حالشان را بر محک خداوندی که معصیت و طاعت بود عرضه داشتند، این پشت‌کننده (= ابلیس) در مشیّت الهی بود که کبر ورزد و روانهٔ جهنّم شود و این خوشبخت (= آدم) نیکو بُوَد و روانهٔ بهشت گردد» (همان: ۶۵).

همین مضمون در ماجرای ملاقاتِ بین موسی (ع) و ابلیس در عقبهٔ طور در نسخهٔ خطّی مجالسِ احمد غزالی بنحوی مفصّل‌تر بیان شده است. (همان: ۶۹ ـ ۷۴)

۱۵٤

۲-٦- سرچشمه‌های تقدیس ابلیس در تصوّف مبتنی بر آرا حلاج، کُرّگانی، غزالی وعین‌القضات

اگر بخواهیم سرچشمهٔ این امر را در ادیان توحیدی بررسی کنیم، تقریباً در ساحتِ شرعی ورسمیِ ادیان یهود و مسیحیت و حتّی مزدیسنا، تلقّی از شیطان و شرّ نظیرِ همین تلقّی اسلامی است و نمی‌توان چهره‌ای مثبت یا توصیفی مقبول از شیطان ارائه داد که اقدامات او را توجیه کند یا چنانکه بعدها در برخی جریانات تصوّف اسلامی دیده می‌شود، شیطان را معذور بدانند و یا حتّی او را با

توجیهاتِ دور و دراز، نمادی برای عشق و پاکبازی و مهجوری و... بدانند و نه تنها وی را تقبیح نکنند بلکه او را تا حدّ ستایش نیز بالا ببرند و حتّی در برخی فرقِ مذهبی، وی را طاووس الجنهٔ یا سرورِ ملائک لقب دهند.

شکل‌گیری جریانی در تصوّف اسلامی که شیطان را از موجودی ملعون و مطرود، در جایگاهِ سرورِ مهجوران و خواجهٔ خواجگان نشانْد، خاستگاهِ بسیار پیچیده‌ای دارد؛ تحقیقاً بخشی از این فرآیند پیچیده، سرچشمه و ریشه در تلقّی‌های خارج از دین اسلام دارد و بخش عمدهٔ آن نیز به تلقّی‌های درون دین اسلام از جایگاه و موقعّیتِ شیطان و مسألهٔ شرّ باز می‌گردد. نگاهِ امروزینِ ما البته به مجموعِ این سرچشمه‌ها با سنجشِ جنبه‌های مختلفِ نقدِ تاریخی است، و گرنه هیچ یک از منادیان ستایش ابلیس در ساحتِ تصوّف اسلامی، هرگز افکار و اندیشه‌های خود را از منشأ غیر اسلامی تلقّی نمی‌کردند بلکه خود را متّصل به سرچشمه‌های ناب و حقیقتِ محض اسلام معرّفی می‌کردند.

اینکه گروه‌های مخالف تصوّف و تفکّرات حلاج و غزالی و کرگانی و عین‌القضات و دیگران آنها را به الحاد و خروج از دین اسلام متّهم می‌ساختند و حتّی افرادی همچون حلّاج و عین‌القضات را به نحوی فجیع به قتل رساندند، تماماً در چارچوبِ فرهنگِ مذهبیِ اسلامی و نزاع میانِ فرقه‌ها قابل تصویر و تفسیر است؛ حتّی در همان روزگار نیز کسی اندیشه‌های حلاج یا عین‌القضات و هم‌عقیده‌های آنها را برگرفته از تفکّرات یهودی یا مسیحی نمی‌دانسته است؛ بلکه مخالفانِ آنها نهایتِ مخالفتشان در آن بوده که ایشان را به سُستْ مذهبی، دنیاطلبی، بی‌دینی و... متّهم سازند؛ چنانکه خواجه یوسف همدانی از مخالفان احمد غزّالی دربارهٔ وی چنین می‌گوید: «و کان شیخُنا یوسف بن أیوب الهمدانی سیءَ الرأی فیه حتی قال أحمد الغزالی رسخ الطریقهٔ و سمع کلامه مرهٔ فقال کلامه کالنار المشتعلهٔ و لکن مدده شیطانی لا ربانی...» (ابن حجر العسقلانی، ۱۹۷۱م.، ج۱: ۲۹۳)

ونظیرِ همین تعبیر را ابن الجوزی نیز دارد:

«وکذلک مجالس أبی‌الفتوح الغزالی، و مجالس ابن‌العبادی فیها العجائب و المنقولات المتخرصهٔ و المعانی التی لا توافق الشریعهٔ، وهذه المحنهٔ تعم أکثر القصاص، بل کلهم لبعدهم عن معرفهٔ الصحیح، ثم لاختیارهم ما ینفق علی العوام کیف ما اتفق.» (ابن الجوزی، ۱۹۹۲م.، ج۱۷: ۱۹۱) و (مجاهد، ۱۳۷۶: ۹۱)

ابن طاهر مَقدسی القَیْسرانی (متوفّی ۵۰۷ق.) نیز غزّالی و نظایر وی را دروغ‌گوخطاب می‌کند:

«مُحَمَّدِ بْنِ طَاهِرٍ الْمَقْدِسِی قَالَ: کَانَ أَحْمَدُ الْغَزَالِی آیةً مِنْ آیاتِ اللَّهِ فِی الْکَذِبِ یتَوَصَّلُ إِلَی الدُّنْیا بِالْوَعْظِ.» (ابن‌الجوزی، ۱۹۸۸م.: ۳۱۵)

همچنانکه حافظ ذَهَبی نیز غزّالی را به سست دینی و اباحه‌گری متهم می‌ساخت: «وَ هُوأَبُوالفُتُوْح أَحْمَد، لَهُ قبولٌ عَظِیم فِی الْوَعْظ، یزَنُّ برقَهٔ الدّین وَ بِالإِباحَهٔ» (الذهبی، ۱۹۸۵م.، ج۱۹: ۳۴۳) بنابراین نباید چنین در نظر گرفت که اگر نشانه‌های مشابهی میان برخی تلقّی‌های متصوّفهٔ ستایشگرِ ابلیس، در ادیان غیر اسلامی دیده شود، الزاماً به معنای آن است که شخصیت‌هایی همچون حلاج، غزالی، کرگانی، عین القضات و... آبشخورِ فکری‌شان در مآخذِ غیر اسلامی است و آنها با توجّه به آموزه‌های غیر اسلامی، کوشیده‌اند چنین رویکردی را وارد اسلام کنند و به نوعی جریان فکریِ ضدّ اسلامی را درونِ گفتمان اسلامی، نفوذ بدهند؛ بلکه در نظرِ مدافعانِ ستایشِ ابلیس، تمامِ آنچه برای نشر چنین تفکّری مورد نیاز است درونِ مبانی اسلامی وجود دارد و با تفاوتِ نگرش و برداشت و تأویلِ آیات و روایات، و توجّه به مبانیِ صوفیانه، توجیهِ استکبارِ ابلیس و ستایشِ او بعنوان موحّدیْ شیفتهٔ خداوند، امکان‌پذیر است.

یک نکتهٔ مهم را البته باید در نظر داشت و آن اینکه امکانِ بالندگیِ اندیشهٔ ستایشِ ابلیس، درون گفتمانِ مذهبیِ اهل‌سنّت بنا به مبانیِ خاصّ فقهیِ آنها و توجّه به موضوعِ اسرائیلیات و مسئلهٔ جبرگرایی و تلقّی نسبت به مسألهٔ شرور، امکان بروز بالقوّه داشت و تصوّف که با مبناهای کلامی و فقهیِ اهل‌سنّت تاحدودِ زیادی همپوشانی دارد، با برخی برداشت‌های شاذّ، امکان ورود چنین افکاری را ممکن می‌ساخت.

البته عملکردِ حلّاج در تقدیس ابلیس چنان پررنگ است که بسیاری از آرای پیشینیانش را تحت‌الشعاع قرار داده است؛ پس از حلّاج با وجود شخصیت‌هایی همچون ابوالقاسم کرگانی و احمد غزالی، بدون شک با دفاعیات پرشوری که عین‌القضات ازابلیس مطرح

ساخت، وی را می‌توان نقطهٔ اوجِ ستایشگریِ ابلیس در تصوّف اسلامی قلمداد کرد. البته در این میان نباید تنها این چهارتَن را منادیان چنین اندیشه‌ای فرض کرد؛ واقعیّت آن است بسیاری از صوفیان و عرفای محدودهٔ قرون دوم تا هفتم هجری، سخنانی بیان کرده‌اند که نشان‌گر همراهیِ آنها با اندیشه‌هایی است که توصیفی متفاوت از رویکردِ شریعت را دربارهٔ ابلیس نشان می‌دهد.

۲-۷- برخی از مهم‌ترین توصیفات و تلقّی‌های عرفا در تقدیس ابلیس

چهار ویژگی عمدهٔ شخصیتِ ابلیس پیش از آفرینش آدمی، یعنی: (۱) شیطان به عنوان اَنیس خداوند (۲) شیطان در جایگاهِ معلّم فرشتگان (۳) شیطان به عنوان موجودی گوشه‌نشین و عزلت‌دوست (۴) شیطان در قامتِ معتقد به توحیدِ محض، سبب شده است برخی از بزرگان صوفیه همچون حلّاج، کرگانی، غزالی، عین‌القضات و... ماجرای استکبار شیطان و طرد او از درگاه الهی را چنانکه در ساحتِ شرع مطرح می‌شود، نپذیرند و این امر را بر بسترِ مَجاز، تأویل نمایند. از این منظر، مطالعهٔ متون صوفیانه، این مرحله از زندگیِ شیطان را واجد عناصر و خصوصیاتی می‌داند که به جای طرد و لعن، وی را ستایش وحتّی تقدیس کنند:

ابلیس: وسوسه‌گر در وهم و ظنّ و گمان آدمیان

احمد غزّالی در مجالسِ خویش می‌گوید:

«در نامه‌ای نوشته بودند: تو از آدم و ابلیس صحبت می‌کنی، چه فایده‌ای این سخنان برای ما دارد؟ گفت: من بر تو خشم نمی‌گیرم، زیرا در آنچه که تذکّر دادی معذوری. امّا به خبیر افتادی. هرگاه من از آدم و ابلیس سخن می‌گویم و برای توبه خداوند سوگند بخورم، همانا تو یکی از آن دو هستی. به تحقیق با تو از چیزی سخن گفتم که پی افکنده نشده است. خداوند در کتابش ابلیس را لعنت کرده‌است و آدم را برگزیده‌است و این برای عبرت گرفتن صاحبان بصیرت است» (مجاهد، ۱۳۷۶: ۶۰).

بندگی وعبودیّتِ محض

در نگاه ستایشگرانِ ابلیس، طرد او از درگاهِ الهی، هیچ نقصانی در میزان ارادت و عبادت او نسبت به خداوند ایجاد نکرده است، احمد غزّالی در این باره چنین می‌گوید: «وَقَالَ: لَمَّا طُرِدَ إِبْلِيسُ مَا نَقَصَ مِنْ خَدْمَتِهِ، وَ لَا مَحَبَّتِهِ، وَ لَا ذِكْرِهِ، شَيْئًا.» (ابن الجوزی، ۱۹۸۸م.: ۳۱۴)

طرد شدهٔ قضا و مَجاز الهی نه حقیقی

احمد غزالی بارها در آثار و نوشته‌ها و مواعظ خویش بر این نکته تأکید دارد که خواستِ خداوند آن بود که ابلیس عصیان کند و اگر خداوند در نظر می‌داشت که ابلیس، مَلَکی مقرّب بمانَد، هیچ نیرویی قادر به مخالفت با خواستِ الهی نمی‌بود بنابراین، ابلیس هدفِ قضای الهی قرار گرفت. (مجاهد، ۱۳۷۶: ۶۴) ابوالفرج الجوزی (متوفّی ۵۹۷ق.) از بزرگ‌ترین مخالفان احمد غزّالی، دربارهٔ این دیدگاه غزالی می‌نویسد:

«و کان أحمد الغزالی یتعصب لإبلیس و یعذره، حتی قال یوما: لم یدر ذاک المسکین أن أظافر القضاء إذا حکت أدمت وقسی القدر إذا رمت أصمت ثم انشد. وکنا و لیلی فی صعود من الهوی/فلما توافینا ثبت وزلت» (ابن‌الجوزی، ۱۹۹۲م.، ج۱۷: ۲۳۹) این مطلب در مجالس احمد غزالی نیز عنوان شده است. (القونوی، ۲۰۱۳م.: ۱۳۹) و(مجاهد، ۱۳۷۶: ۶۳)

سربلند در آزمون الهی

عین‌القضات همدانی در نامه‌های خویش می‌نویسد: «جوانمردا اگر *و کلَّمَ الله موسی تَکلیماً* (نساء/ ۱۶۴) کمال است، پس ابلیس را از این کمال هست. توچه دانی که ابلیس کیست؟ آنجا که ابلیس هست، تو را راه نیست؛ اگر وقتی برسی، نقش سراپردهٔ او این است:

هم جور کشم بتا و هم بستیزم با مهر تو مهر دگری نامیزم

جانی دارم که بار عشق تو کشد تا در سر کار تو شود، نگریزم

o o

از خواجه احمد غزّالی شنیدم که: هرگز شیخ ابوالقاسم کُرّگانی نگفتی ابلیس، بل چون نامِ او بُردی گفتی: آن خواجهٔ خواجگان و آن مهتر مهجوران» (عین القضات همدانی، ۱۳۶۲، ج۱: ۹۶ و۹۷).

۳- نتیجه‌گیری

نتایج بحث، نشان‌گر آن است که نمی‌توان اندیشه ستایش ابلیس را موضوعی دانست که تماماً ریشه در خارج از اسلام دارد و از ادیان یهودی یا مسیحی و زردشتی و... تأثیر پذیرفته است؛ تقریباً هیچ شاهد دقیقی در این امر نمی‌توان یافت که بزرگانِ مدافعِ ستایش ابلیس همچون حلّاج، کرگانی، احمد غزالی وعین‌القضات، مستقیماً تحت تأثیر آموزه‌های غیراسلامی، این رویکرد را در آثار خویش در پی‌گرفته‌اند. پیش از حلاج در برخی گفتارهای حسن بصری، رابعه و برخی از اکابر صوفیه، سخنانی دیده می‌شود که حاکی از نوعی همدلی با ابلیس و توجیهِ استنکافِ او از سجده بر ابلیس است.

نکتهٔ مهمّی که باید در نظر داشت آن است که در هیچ دوره‌ای از ادوار تصوّف اسلامی، نمی‌توان قایل به این شد که صوفیان، زشت‌کاری و اعمالِ ضدّشرعیِ شیطانی را ستوده باشند؛ آنچه بعنوان ستایش ابلیس مطرح می‌شود موضوعاتی است که از جنبهٔ نظری، عدم سجدهٔ انسان، سیاه گلیمی، بدبختی و ادبار شیطان را توجیه می‌کنند و بیان می‌کنند که شیطان در اعمال و کردارِ خویش، سه جنبهٔ اصلی را مرعی داشته است:

- توحیدِ محض
- عشقِ بی‌حد به خدا و پاکبازی
- مجبور بودن

شیطان در اندیشهٔ این دسته از عرفا، نمادِ کاملی است از توحید و عبودیتِ محض. به اعتقاد این عرفا، شیطان جز خدا را شایستهٔ ستایش و سجده نمی‌داند و حتّی فرمان به سجده را نوعی آزمون می‌داند که خداوند برای سنجشِ حقیقتِ ایمان او و سایرین طرح کرده است. سرچشمهٔ این نگرش، البته در فضای گفتمانیِ اسلام وجود دارد؛ هرچند برخی از زمینه‌های آن را می‌توان در اسرائیلیات مشاهده کرد. امّا باید در اینجا متوجّه بود اگرچه برخی روایات منقول از کعب الأحرار، وهب بن منبّه، عبدالله بن سلام و... امروزه مسلّم است که جنبهٔ تداخلی و منشأ اسرائیلی دارد؛ امّا در سده‌های نخستین اسلام، چنین تصوّری وجود نداشت بلکه این قبیل روایات، در قالبِ تفسیر و شرحِ آیات قرآن یا احادیثِ نبوی، در چارچوبِ الهیات اسلام، پذیرفته می‌شده‌است چنانکه امروزه مشخّص است بسیاری از آنچه در کتاب‌های قصص‌الانبیاء دربارهٔ زندگی حضرت آدم، شیطان و... مطرح شده است، از مصادر عبرانی وارد دیانت اسلام شده است و در ذیل مقولهٔ اسرائیلیات، تعریف می‌شود.

امّا قطعاً افرادی همچون حلاج، عین القضات، غزالی و... دفاعی که از شیطان مطرح کرده و مستنداتی که از روایات حسن بصری یا سفیان ثوری یا وهب بن منبه، کعب‌الأحبار و... آورده‌اند، چنان نبوده است که آنها آگاهانه در پی آن باشند افکار التقاطی یهودی یا مسیحی را در اسلام وارد سازند یا آگاهانه و عامدانه، افکار غیر اسلامی را مبنای تفکّراتِ خویش قرار داده باشند. به همین دلیل است که نظراتِ شاذّ حلاج و احمد غزالی و عین القضات همدانی دربارهٔ ابلیس، به طور کامل نفی و طرد نشده است بلکه نمودها یا تفسیرها یا استناداتی به آنها در آرای سایر عرفای مسلمان نیز دیده می‌شود همانطوری که در اقوال ابوبکر واسطی، ابوالعبّاس سیاری، بایزید بسطامی، ابوالحسن خرقانی، ابوسعید ابالخیر، ابوالعباس قصّاب، سهل تُستری، شِبْلی، سنایی، عطّار، عزالدین محمود کاشانی، مُحیی‌الدین بن عربی، سعدی، مولوی و... نیز می‌توان مواردی را یافت که می‌تواند به نوعی توجیه یا ستایش ابلیس باشد.

پی نوشت:

1. /آگادا/ هَگادا/Aggadah
2. The accuser
3. The adversary
4. Midrash
5. *Henry Kelly in: "Adam Citings before the Intrusion of Satan: Recontextualizing Paul's Theology of Sin and Death"*
6. Mashit
7. Hassatan
8. Ecclus/ Sirach/ Ecclesiasticus
9. Diablos
10. Original Sin
11. Cure
12. Beelzebul
13. Albigensians
14. Pope Innocent III
15. Acta Sanctorum
16. Johannes Bollandus (1596 – 1665)

منابع

قرآن کریم، ترجمه شیخ حسین انصاریان.

اوستا، (۱۳۸۳)، بکوشش جلیل دوستخواه، چاپ هشتم، تهران: انتشارات مروارید.

تورات، (۱۹۹۲م.)، ترجمهٔ مرکز جهانی یهودیت در اورشلیم، چاپ نیویورک.

انجیل مسیح، (۱۹۸۸م.)، ترجمه تفسیری، لندن: چاپ مرکز بین الملی مسیحیت و ترجمه و نشرِ انجیل.

التَلمود: کتاب الیهود المقدّس، (۲۰۰۶م.)، ترجمهٔ بالعربیهٔ: أحمد ایبش و سهیل زکّار، دمشق: نشر دار قتیبهٔ.

ابراهیمی جویباری، عسکر، (۱۳۸۹)، «بازتاب اسرائیلیات در قصه‌های حضرت آدم (ع) بر اساس متون تاریخی»، ***فصلنامه فقه و تاریخ تمدّن***، ۶ (۲۵)، صص. ۱۰۵ ـ ۱۲۲.

ابن‌الجوزی، أبی‌الفرج، (۱۹۸۸م.)، ***القُصّاص و المُذَکّرین***. تحقیق: محمد لطفی الصباغ، الطبعهٔ الثانیهٔ، بیروت: نشر المکتب الإسلامی.

ابن‌الجوزی، أبی‌الفرج، (۱۹۹۲م.)، ***المنتظم فی تاریخ الملوک والأمم***. تحقیق محمد عبدالقادر عطا و مصطفی عبدالقادر عطا، بیروت: نشر دار الکتب العلمیهٔ.

ابن حجر العسقلانی، أحمد، (۱۹۷۱م.)، ***لسان‌المیزان***، بیروت: نشر مؤسسهٔ الأعلمی للمطبوعات بیروت.

الأشعری، أبوالحسن، (۱۴۰۰ق./ ۱۹۸۰م.)، ***مقالات الإسلامیین و اختلاف المُصَلّین***. المحقق هلموت ریتر، الطبعهٔ الثالثهٔ، فیسبادن، آلمان: نشر دار فرانز شتایز.

باطنی، غلامرضا، (۱۳۸۵)، «صحو و سُکر در تعالیمِ صوفیان»، ***فصلنامه نامهٔ پارسی***، ۱۱ (۶)، صص. ۸۷ ـ ۱۰۹.

البدر، رافد، (۱۳۹۱)، ***الرّافد لِألفاظ القرآن الکریم***، قم: منشورات ذوی القُربی.

برتلس، یوگنی ادروادویچ، (۱۳۵۶)، ***تصوّف وادبیّاتِ تصوّف***، ترجمهٔ سیروس ایزدی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

البناکتی، داود. (۲۰۰۷م.). ***روضة أولی الألباب فی معرفه التواریخ و الأنساب مشهور بتاریخ البناکتی.*** تعریب: محمود عبدالکریم علی، الطبعة الاولی، القاهرة: نشر المرکز القومی للترجمة.

پورجوادی، نصرالله، (۱۳۵۸)، ***سلطان طریقت: سوانح زندگی و شرح آثار خواجه احمد غزّالی***، تهران: انتشارات آگاه.

حلّاج، حسین بن منصور، (۲۰۱۰م.)، ***کتاب الطواسین. شرح رضوان السح***، تقدیم عبد القادر الحصنی، دمشق: دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزیع.

الحلبی، ابوالفرج، (۱۴۲۷ق.)، ***إنسان العیون فی سیرة الأمین المأمون مشهور بالسیرة الحلبیة***، الطبعة الثانیة، بیروت: نشر دارالکتب العلمیة.

حیدری، حسین، (۱۳۸۴)، «سیمای دوگانه ابلیس در آثار حکیم سنایی»، ***نشریهٔ مطالعات عرفانی***، ۱ (۱)، صص. ۶۶ ـ ۸۹.

خادم علما، علی، (۱۳۶۷)، «دفاع صوفیه از ابلیس»، ***مجلّه کیهان اندیشه***، شمارهٔ ۲۰، صص. ۷۰ ـ ۸۱.

الراغب الأصفهانی، الحسین، (۱۴۲۰ق./ ۱۹۹۹م.)، ***تفسیر الراغب الأصفهانی***، تحقیق و دراسة محمد عبد العزیز بسیونی، مصر: نشر کلیة الآداب جامعة طنطا.

الزَّبیدی، محمّد بن محمّد، (بی تا)، ***تاج العروس مِن جواهر القاموس***، بیروت: نشر دارالهدایة.

زرّین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۹)، ***جستجودر تصوّف ایران***، چاپ چهارم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

شوشتری، نورالله، (۱۳۸۳)، ***رساله جواب شبهات ابلیس لعین مندرج در کتاب «محافل المؤمنین فی ذیل مجالس المؤمنین» اثر محمّدشفیع حسینی عاملی***، تصحیح ابراهیم عرب پور و منصور جغتایی، مشهد: انتشارات بنیاد پژوهش های اسلامی آستان قدس رضوی.

شهری، محمّد، (۱۳۷۱)، «غیرت در بینش عرفانی»، ***مجلّهٔ کیهان اندیشه***، شمارهٔ ۴۱، صص. ۸۹ ـ ۹۶.

الصحاری العوتبی، أبوالمنذر، (۱۴۲۰ق.)، ***الإبانة فی اللغة العربیة***. تحقیق عبدالکریم خلیفة، مسقط: نشر وزارة التراث القومی و الثقافة.

طباطبایی، محمدحسین، (۱۳۶۳)، ***المیزان فی تفسیر القرآن***، ترجمهٔ سید محمدباقر موسوی همدانی و دیگران، تهران: انتشارات امیرکبیر.

الطبرسی، ابومنصور، (۱۴۰۳ق.)، ***الإحتجاج***، مشهد: نشر مرتضی.

عین‌القضات همدانی، عبدالله، (۱۳۷۷)، ***تمهیدات***، تصحیح عفیف عُسیران، چاپ پنجم، تهران: انتشارات کتابخانهٔ منوچهری.

عیوضی، رشید، (۱۳۵۱)، «ابلیس و شیاطین در مدارک اسلامی»، ***نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز***، ۲۴ (۱۱۰)، صص. ۵۱ ـ ۷۲.

عیوضی، رشید، (۱۳۴۵)، «تحقیقی دربارهٔ دو واژهٔ ابلیس و شیطان»، ***مجلّهٔ زبان و ادب فارسی دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز***، ۱۸ (۸۰)، صص. ۴۳۵ ـ ۴۴۰.

الغزالی الطوسی، ابوحامد محمّد، (۱۹۷۸م.)، ***إحیاء علوم الدین***. بیروت: نشر دارالمعرفه.

الفراهیدی البصری، الخلیل، (۱۹۸۵م.)، ***کتاب العین***، تحقیق مهدی المخزومی و إبراهیم السامرائی، بیروت: نشر دار ومکتبة الهلال.

گلسرخی، ایرج، (۱۳۷۷)، ***تاریخ کامل جادوگری***، تهران: نشر علم.

الماتُریدی، أبومنصور، (بی تا)، ***التوحید***، المحقق: فتح اللّه خلیف، الإسکندریه مصر: نشر دار الجامعات المصریة.

مجاهد، احمد، (۱۳۷۶)، ***مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزّالی***، چاپ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

مکارم شیرازی، ناصر، (۱۳۸۹)، ***اعتقادِ ما: شرح فشرده‌ای از عقاید شیعهٔ امامیه***، چاپ سیزدهم، قم: انتشارات نسل جوان.

میبدی، رشیدالدّین، (۱۳۵۲).***کشف الأسرار و عُدّهٔ الابرار***، تصحیح علی اصغر حکمت، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

نیکلسون، رینولد، (۱۳۷۴)، ***تصوّف اسلامی و رابطهٔ انسان و خدا***، ترجمهٔ محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

واحدی، سیّد تقی، (۱۳۸۴)، ***در کوی صوفیان***، چاپ پنجم، تهران: انتشارات نخل دانش.

Crenshaw, James L, (2005), ***Defending God: biblical responses to the problem of evil***, New York: Oxford University Press.

Christiano, Kevin J. & Kivisto, Peter & Swatos, Jr. & William H, (2015), 'Boundary Issues: Church, State, and New Religions - Satanism and Anti-Satanism', ***Sociology of Religion: Contemporary Developments,*** 3rd ed., Walnut Creek, California: AltaMira Press. pp. 318–324.

Grillmeier, Aloys, (1975), ***Christ in Christian Tradition: From the Apostolic Age to Chalcedon***, Atlanta: Westminster John Knox Press.

Harris, Maurice H, (1901), ***HEBRAIC LITERATURE TRANSLATIONS FROM THE TALMUD, MIDRASHIM AND KABBALA,*** New York: Random House Webster's Unabridged Dictionary.

Huneidi, Hanan, (2014), ***A Historical Account of the Conceptual Evolution of Satan in the Abrahamic Belief Traditions***, Dominican University of California, Senior Theses.

Jacobs, Joseph & Blau, Ludwig, (2011), ***Satan in Jewish Encyclopedia***, Vol. 11, New York: Funk & Wagnalls Co.

Leeming, David, (2005), ***Oxford Companion to World Mythology***, New York: Oxford University Press.

Wray, T. J. & Gregory Mobley, (2021), ***Satan, Christianity thought***, Encyclopædia Britannica: www.britannica.com

Wray, T. J. & Gregory Mobley, (2005), ***The birth of Satan: tracing the devil's biblical roots***, New York: Palgrave Macmillan.

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 3, autumn 2024

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

The act of the English translator's reading of the symbols of Hafez's poems

Parisa Habibi[1] and Abolfazl Ramezani[2]

1 Graduated from Shahid Madani Azerbaijan University
2- Assistant Professor of English Language and Literature, Department of English Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/10/26
Accepted:
2025/05/24
pp:
92- 115

Keywords:
reception theory;
act of reading;
English translators, ;
Hafiz;
symbol.

ABSTRACT

Hafiz's poems were introduced to the Western world by Orientalists in the mid-18th century, and many translators sought to translate and understand these poems, employing various methods. Apart from the success rate of translators in conveying the concepts of Hafiz's poetry, it is also noteworthy that they themselves were among the first audiences of Hafez's poems in the West, and how these poems are understood and interpreted is a significant issue. This article examines how translators of Hafiz's poems perceive the frequently repetitive symbols in these poems, drawing on elements of reception theory. According to the theory of reception, every literary text has gaps or voids within itself that characterize the literary text against other texts. According to thi, when dealing with these gaps, the audience combines what they have received from the text with their own preconceptions and fills in these gaps. The symbol is one of the significant semantic gaps in Hafiz's poems, without which it would be difficult to understand Hafez's worldview. Here, the readings of three personal and important symbols of Hafez (Pire-maghan, Rend, Kharabat) in the translations of prominent English translators of the 19th and 20th centuries are evaluated, and the result obtained shows that most English translators have been active readers in reading the symbols of Hafiz's poems and by combining their mental contents with the symbolic element, in most cases, they have highlighted only one of the semantic spectrums of the symbol. In most cases, they have eliminated the aesthetic gap of the poems.

Citation: Habibi, P., & Ramazani, A. (2025). The act of English translators' reading of the symbols of Hafez's poems. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(3), 92-115.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55665.1016
DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.7.6

[1] **Corresponding author: Parisa Habibi, Email: parisa.habibi1985@yahoo.com, Tell: +9809141864872**

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

کنش خوانش مترجمان انگلیسی از نمادهای اشعار حافظ

پریسا حبیبی[۱]، ابوالفضل رمضانی [۲]

۱- فارغ التحصیل مقطع دکتری زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

۲- استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۸/۰۵

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۳/۰۳

صص:
۹۲-۱۱۵

واژگان کلیدی:
نظریهٔ دریافت، کنش خوانش، مترجمان انگلیسی، حافظ، نماد.

چکیده

اشعار حافظ از اواسط قرن هجدهم میلادی، توسط مستشرقان به جهان غرب معرفی شد و مترجمان بسیاری در صدد ترجمه و فهم این اشعار برآمدند و در این راه شیوه‌های متفاوت و مختلفی را آزمودند. جدای از میزان موفقیت مترجمان در انتقال مفاهیم شعر حافظ، خود ایشان جزو اولین مخاطبان اشعار حافظ در غرب بودند و چگونگی فهم و نوع برداشت آنان مسئله‌ای قابل توجه است. این مقاله اختصاصاً به نوع درک مترجمان مطرح غزلیات حافظ از نمادهای پرتکرار این اشعار بر اساس نظریهٔ دریافت مؤلفه‌های نظریهٔ دریافت پرداخته‌است. بر اساس نظریهٔ دریافت هر متن ادبی در درون خود شکاف‌ها یا خلأهایی دارد که شاخصهٔ متن ادبی در برابر سایر متون است. طبق این نظریه مخاطب در برخورد با این شکاف‌ها، آنچه را از متن دریافت کرده با آنچه در ذهن خود دارد، می‌آمیزد و این شکاف‌ها را پر می‌کند. نماد یکی از شکاف‌های معنایی قابل اعتنای اشعار حافظ است که بدون درک صحیح آن، فهم جهان‌بینی حافظ دشوار خواهد بود. در این مقاله خوانش سه نماد شخصی و مهم حافظ (پیرمغان، رند، خرابات) در ترجمه‌های مترجمان برجستهٔ انگلستانِ قرون ۱۹ و ۲۰ مورد ارزیابی قرار گرفته و نتیجه‌ای که حاصل شده نشان از آن دارد که اکثر مترجمان انگلیسی در خوانش نمادهای اشعار حافظ خوانندگانی کنش‌گر بوده‌اند و با ترکیب داشته‌های ذهنی خود با عنصر نمادین در اغلب موارد فقط یکی از طیف‌های معنایی نماد را برجسته کرده‌اند و در اغلب موارد شکاف زیبایی‌شناسانهٔ اشعار را از بین برده‌اند.

استناد: حبیبی، پریسا و رمضانی، ابوالفضل. (۱۴۰۴). کنش خوانش مترجمان انگلیسی از نمادهای اشعار حافظ. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۳)، ۹۲-۱۱۵.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55665.1016

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.7.6

[۱] **نویسنده مسئول:** پریسا حبیبی **پست الکترونیکی** parisa.habibi1985@yahoo.com ، **تلفن:** ۰۹۱۴۱۸۶۴۸۷۲

این مقاله در شمار مقالات مستخرج از طرح پژوهشی پسادکتری زبان و ادبیات فارسی با حمایت بنیاد ملی نخبگان است.

نگارندگان این مقاله، مراتب تشکر و قدردانی خود را از حمایت‌های مادی و معنوی بنیاد ملی نخبگان، تقدیم می‌دارند.

۱– مقدمه

کالاهای فرهنگی ایران، ارزنده‌ترین داشته‌های ایرانیان است و اینکه بدانیم این کالاها با چه کیفیتی به فرهنگ مقصد رسیده‌اند، موضوعی است بسیار مهم؛ چرا که با دانستن آن می‌توان در صورت لزوم ترجمه‌ها را جرح و تعدیل کرد و نمایی حقیقی یا لااقل نزدیک به واقعیت از فرهنگ و ادبیات فارسی را به سایر فرهنگ‌ها نشان داد. در قرون اخیر نظریه‌های متعددی در زمینهٔ نقد ادبی از سوی منتقدان مطرح شده که ابزار مناسبی برای بررسی چگونگی انتقال آثار ادبی به سایر فرهنگ‌ها را میسر ساخته‌است. یکی از این نظریه‌ها نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت است که بنیانی فلسفی دارد. زیبایی‌شناسی دریافت در سال ۱۹۷۰ در آلمان توسط هانس روبرت یائوس (ans Robert Jauss) و هم‌مکتب او ولفگانگ آیزر (Wolfgang Iser) از دل مکتب کُنستانس(Constance School) سر بر آورد. بنیان‌گذاران این نظریه به وضوح متأثر از نظریات پدیدارشناسی هوسِرل (Edmund Husserl)، گادامر (Hans-Georg Gadamer) و اینگاردن (Roman) Ingarden مکتب فرانکفورت آلمان بودند. یائوس با طرح افق انتظار ادبی و اجتماعی، دریافت مفهوم اثر ادبی را وابسته به زمان و مکان خوانش دانست و از این طریق نسبی بودن معنی اثر ادبی را موجه ساخت و آیزر به عنوان یکی دیگر از بنیان‌گذاران نظریهٔ دریافت، مباحث و ظرایفی را به این نظریه افزود. به نظر آیزر یک متن ادبی، همواره در درون خود شکاف‌ها و خلأهایی دارد که فقط هنگام خوانش و توسط خواننده پر می‌شوند. ذات اثر ادبی به شکلی است که بخشی از معانی و مفاهیم را در قسمت نانوشته‌های خود به مخاطب منتقل می‌کند. «اثر ادبی از بخش‌های نوشته و نانوشته تشکیل می‌شود از خطوط و بین خطوط. وقتی خواننده متن را می‌خواند، آنچه نوشته شده، تمام ابعاد معنایی احتمالی را به او منتقل نمی‌کند؛ بلکه انتظاراتی در ذهن او ایجاد می‌کند. متن، یا خود این انتظارات را برآورده می‌کند یا برآورده نمی‌کند. در حالت دوم ذهن خواننده فعال می‌شود و در پیِ برآوردن انتظارات خود، یعنی پر کردن خلأهایی که نویسنده به جا گذاشته است، می‌رود. این خلأها همان حرف‌های نانوشته و همان بین خطوط هستند که مشارکت خواننده را می‌طلبند» (Iser, 1972: 94). در نظر آیزر «خواننده با توجه به قصد و نیتی که دارد، به معناپردازی متن می‌پردازد. به عبارت دیگر خوانش تعامل دو عامل است: نخست هنری و مخصوص متن و دیگری زیبایی‌شناسی و خاص خواننده» (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۱۰۴). آرایه‌های ادبی اصلی‌ترین مواضعی هستند که شاعر یا نویسنده شکاف‌های زیبایی‌شناسانه را در متن تعبیه می‌کند و طبیعتاً هر شاعری بر اساس سلیقهٔ هنری خود مواضع خاصی را برمی‌گزیند. نماد یکی از این شکاف‌ها است که پس از اسطوره دارای عمیق‌ترین لایه‌های زیبایی‌شناسانه است و مسلماً هر شاعری نیز نمی‌تواند از این شکاف هنری به نحو احسن بهره ببرد؛ ولی حافظ یکی از شعرایی است که با بهره‌گیری از نماد و نمادپردازی سعی در برقراری دیالکتیک و ایجاد تفاهم هر چه بیشتر با مخاطب خود داشته است. اینکه نمادهای مورد استفادهٔ حافظ، علی‌الخصوص نمادهایی که از شاخصه‌های شعری وی هستند، در ترجمهٔ اشعار او به زبان‌های دیگر، به چه صورتی ترجمه شده‌اند، می‌تواند یکی از راه‌های تشخیص چگونگی شناخت اشعار وی در فرهنگ‌های مقصد باشد. در این مقاله نمادهای اشعار حافظ در ترجمه‌های انگلیسی اشعار وی بررسی خواهد شد. نمادهای منتخب مربوط مواردی است که به اصطلاح نمادهای شخصی وی قلمداد می‌شوند؛ البته این بدان معنی نیست که نمادهای مذکور برای اولین بار در شعر حافظ ثبت شده‌اند بلکه به این معنی است که با وسعت و با این طیف‌های معنایی قبل از حافظ وجود نداشته‌اند. در این حیطه نمادهای بیشتری ظرفیت بررسی دارند ولی به دلیل محدودیت این نوشتار به قالب مقاله سه نماد پرتکرار، حافظانه و شاخص انتخاب شده‌اند که عبارت‌اند از: پیرمغان، رند و خرابات. ترجمه‌هایی که این نمادها از بطن آنها استخراج و بررسی خواهد شد.

۱-۱- روش‌شناسی پژوهش

ترجمه‌های این مقاله بر مبنای مقالهٔ «ترجمه‌های حافظ به انگلیسی» که توسط پروین لؤلؤیی نوشته شده و در دانشنامهٔ ایرانیکا چاپ شده است، انتخاب شده که این ترجمه‌ها از نظر مستشرقان جزو بهترین و شایع‌ترین و پرمخاطب‌ترین ترجمه‌های اشعار

حافظ به انگلیسی بوده‌اند. (ر.ک. لؤلؤیی، ۱۳۹۵) از آنجا که طی قرون ۱۹ و ۲۰ خوانش اشعار حافظ در بین انگلیسی‌زبانان به طور قابل ملاحظه‌ای رواج یافت، مترجمان نیز از همین دورهٔ تاریخی انتخاب شده‌اند و به شرح زیر هستند:

مترجم	درگذشتهٔ	زادهٔ	لاتین
ویلبر فورس کلارک	۱۹۰۵	۱۸۴۰	Henry Wilberforce Clarke
سموئل رابینسون	۱۹۷۴	۱۸۸۴	Samuel Robinson
والتر لیف	۱۹۲۷	۱۸۵۲	Walter Leaf
جاستین هانتلی مک‌کارتی	۱۹۳۶	۱۸۵۹	Justin Huntly McCarthy
گرترود لوثیان بل	۱۹۲۶	۱۸۶۸	Gertrude Margaret Lowthian Bell
رینولد نیکلسون	۱۹۴۵	۱۸۶۸	Reynold Alleyne Nicholson
آرتور جان آربری	۱۹۶۹	۱۹۰۵	Arthur John Arberry

برای انتخاب حجم نمونهٔ این مقاله به این صورت عمل شده است که تعداد غزل‌های مترجمانی که چهل غزل یا کمتر ترجمه کرده‌اند تماماً ترجمه و تحلیل شده است و مترجمانی که بیش از چهل یا تمام دیوان را ترجمه کرده‌اند به صورت تصادفی حدود ۳۰ غزل از هر کدام ترجمه شده و مورد ارزیابی قرار گرفته است.

برای پوشش هدف در این مقاله ابتدا بر اساس جامعهٔ آماری تعیین شده، ترجمهٔ انگلیسی اشعار حافظ، به فارسی بازگردانده شده و سپس با استخراج نمادهایی مذکور، درخواهیم یافت که مترجمان چه کنش خوانشی با نمادها داشته‌اند و آنها را چگونه به زبان مقصد انتقال داده‌اند.

۱- ۲- پیشینهٔ تحقیق

طبق بررسی‌های نگارنده تا کنون پژوهشی در زمینهٔ بررسی کنش خوانش ترجمه‌های انگلیسی اشعار حافظ صورت نگرفته است. پژوهش‌هایی دربارهٔ زیبایی‌شناسی دریافت و ترجمه‌های انگلیسی اشعار حافظ به طور جداگانه وجود دارند که به شرح زیراند:

نامورمطلق (۱۳۸۷) در مقاله‌ای به بررسی جوانب نظریهٔ دریافت پرداخته است. این مقاله با عنوان «یائوس و آیزر: نظریهٔ دریافت» در شمارهٔ ۱۱ مجلهٔ پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر به چاپ رسیده است. نویسنده تلاش کرده‌است ضمن معرفی اجمالی آرای دو نظریه‌پرداز اصلی این مکتب و خاستگاه‌های فکری آنها، ارتباط این جریان را به ویژه با هنر مورد بررسی قرار دهد.

جواری (۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت: روشی برای خوانش‌های جدید در ادب فارسی» که در شمارهٔ ۵ مجلهٔ مولوی‌پژوهی چاپ شده است، به صورت کاربردی نظریهٔ دریافت را شرح داده است و سیر نقد ادبی معاصر را از محوریت نویسنده و سپس متن و در نهایت خواننده بررسی کرده‌است. وی در نهایت معتقد است که متون ادبیات فارسی و ترجمه‌های آثار ادبی از سایر زبان‌ها به زبان فارسی، ظرفیت بسیاری برای نقد از طریق زیبایی‌شناسی دریافت دارند.

ریحانی (۱۳۹۷) در رسالهٔ خود با عنوان «بررسی شروح غزلیات حافظ بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت هانس روبرت یائوس» شروح فارسی حافظ را بر اساس نظریهٔ دریافت با تأکید بر آرای یائوس بررسی کرده‌است.

گیوپور (۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی به ترجمه‌های انگلیسی حافظ» که در دفتر هشت سالنامهٔ حافظ‌پژوهی چاپ شده‌است، تاریخچه‌ای از سیر ترجمه در ایران، دلایل ترجمهٔ شعر، و بررسی تاریخی اشعار حافظ ارائه داده است.

لؤلؤیی (۱۳۹۵) مقاله‌ای با عنوان «ترجمه‌های حافظ به انگلیسی» نوشته است که در نشریهٔ مترجم سال بیست و پنجم، شمارهٔ ۶۰ چاپ شده است. این مقاله برگرفته از دانشنامهٔ ایرانیکا است و ترجمه‌های اشعار حافظ را بر اساس قالب شعری در سه دسته قرار داده است.

فصل هفدهم کتاب «سیر فرهنگ ایران در بریتانیا» با عنوان «زبان دانای راز» که تألیف دکتر ابوالقاسم طاهری (۱۳۵۲) است و فصلی است که به ترجمه‌های شعر حافظ اختصاص داده شده‌است و توضیحات بسزایی در مورد تاریخ ترجمه، شرح حال مترجمان و کیفیت ترجمهٔ آنان ارائه کرده‌است.

به هر صورت آنچه با این مرور بر پیشینهٔ پژوهش به دست می‌آید این است که تا کنون پژوهشی که در صدد بررسی زیبایی‌شناسی ترجمه‌های اشعار حافظ برآید وجود نداشته و صورت نگرفته است.

۱- ۲-۱- مبانی نظری

پیش از پیدایش پدیدارشناسی زبان و زیبایی‌شناسی دریافت، کنش خوانش مخاطبان متنِ ادبی در نقد ادبی جایگاه قابل توجهی نداشت و خواننده موظف بود تلاش کند تا معنی نهفته و مورد نظر نویسنده را که برای خوانندهٔ ایده‌آل خود نوشته بود، دریابد. اما با ظهور نظریهٔ پدیدارشناختی، خواننده جایگاهی برابر و حتی برتر از نویسنده یافت که با عمل خواندن، به متن معنی می‌بخشید. «نظریهٔ پدیدارشناختی ادبی، بر این نکته تأکید تام دارد که در ارتباط با متن ادبی، نه تنها باید تمامیت متن را مورد توجه قرار داد، بلکه باید به همان اندازه کنش‌هایی را که در واکنش به متن صورت می‌گیرد، در نظر گرفت» (برکت، ۱۳۹۳: ۵۲). در این نظریه، متن، ساختاری بالقوه است که با خوانش بالفعل می‌شود و شکل مشخصی به خود می‌گیرد.

بر اساس نظریهٔ دریافت آنچه موجب می‌شود متن ادبی بتواند موجد لذت ادبی شود، سفیدخوانی‌های خواننده است. طبق این نظریه «متن ادبی آوردگاهی است که در آن، خواننده و نویسنده به بازی قوهٔ خیال مشغول می‌شوند. اگر قرار بود همه چیز را در اختیار خواننده قرار دهند، آنگاه چیزی نمی‌ماند که خواننده انجام آن را بر عهده بگیرد. بنابراین هرگز قوهٔ خیال او در این آوردگاه وارد نمی‌شد و در نتیجه خواندن کنشی کسالت‌بار می‌گردید» (Lodge, 2000: 189). کنش خوانش به این معنی است که هر خواننده‌ای در خوانش یک متن با شکاف‌های معنایی متن آن چگونه رفتار کرده است و دیالکتیک خوانش وی چگونه بوده است. «متن، نظام کاملی از فرآیندها است. به همین سبب باید در این نظام برای کسی که می‌خواهد متن را بازسازی کند، جایی وجود داشته باشد. این فضاها که شکاف نامیده می‌شوند، شامل فضاهای خالی هستند که خواننده باید آنها را پر کند»(Iser, 1972: 169).

آیزر در کنش خوانش، به تبیین چارچوبی نیز پرداخته است که خواننده در آن چارچوب متن را می‌خواند و با اصطلاح «بایگانی متنی» از آن یاد کرده است ولی با این حال معتقد است خواننده در عمل خواندن به اندازهٔ کافی آزادی عمل دارد که بتواند مقتضیات فکری و عاطفی خود را نیز وارد دستگاه متن کند؛ وی معتقد است: «هر چند خواننده و متن، قواعد و آداب مشابهی از واقعیت را در نظر دارند؛ اما متن بخش‌های متعددی را ناگشوده رها می‌کند که گاه به صورت فضاهای خالی روایت می‌شوند و یا جلوهٔ محدودیت‌های ساختاری نمایش متن را از جهان به خود می‌گیرند. این نوع عدم تعیّن بنیادی است که اقتضای آن نقش پنهان یا مستتر خواننده و مشارکت او در تلفیق هر چه قدرتمند عناصر معناساز در فرآیند خواندن است» (آیزر، ۱۹۹۴: ۹۸–۱۰۰ به نقل از برکت، ۱۳۹۳: ۵۵).

آیزر برای خوانش متن الگویی مطرح می‌کند که در آن «معنا» در بین دو قطب یک محور در حال حرکت است؛ یعنی «معنا نه اختیاری است و نه ثابت، بلکه تنها هماره در جریان کنش‌های رمزگشایی و جذب یک متن ادبی، از طریق هم‌گرایی متن و خواننده شکل می‌گیرد» (پین، ۱۳۸۲: ۴۸).

برای انجام کنش خوانش، خواننده در جستجوی مفهومی منسجم از متن، برای بازسازی و پرکردن شکاف‌های متن و یا به تعبیری «از قوه به فعل درآودرن واقعیت غیر مترقبهٔ متن» (آیزر و صافاریان، ۱۳۷۲: ۲۵)، به دو عمل اساسی دست می‌زند: حذف و برجسته‌سازی. خواننده با حذف یا برجسته کردن برخی عناصر، پاره‌ای عناصر را به شیوه‌ای خاص «عینیت» می‌بخشد و برای آنکه خیالی یکپارچه پدید آورد، می‌کوشد تا از درون اثر، چشم‌اندازهای مختلفی را بگیرد و یا از چشم‌اندازی به چشم‌انداز دیگر حرکت کند. (میرزاحسین و عظیم‌پور، ۱۳۹۴: ۲۹)

در مکتب زیبایی‌شناسی دریافت، ارمغانِ متن ادبی این است که زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا خواننده در آن به بازنگری در خود، اندیشه‌ها، عادت‌ها، پسندها و ناپسندهایش بپردازد. در این صورت هر متنِ ادبی می‌تواند کشف «ناشناخته‌ای» از منِ خواننده برای خودم باشد. اینکه آیا خواننده می‌تواند پذیرای تَلَنگرهای متن باشد یا اینکه آیا خواننده می‌خواهد نگاه تازه‌ای به پیرامون خود و خودِ خویش داشته باشد، چیزی است که به خواننده و خواستِ آغازین او بازمی‌گردد. خواننده باید اجازه دهد تا درهای معنایی متن به رویش باز شود. (رستمی، ۱۳۸۹: ۵۲). زمانی که متن عینیت می‌یابد یا در ذهن آگاه خواننده می‌نشیند، خواننده به صورت خودکار متن را از دیدگاه خود و جهان‌بینی خود می‌خواند. اما با توجه به اینکه متن همهٔ آنچه را که خواننده نیاز به دانستن دارد، به خواننده نمی‌گوید، خودِ خواننده است که باید فضاهای خالی را با استفاده از داشته‌های ذهنی خود پر کند. علاوه بر آن هر خواننده‌ای افق انتظار خود را خلق می‌کند؛ به این معنی که آنچه را باید یا ممکن است اتفاق بیفتد، می‌آفریند. به این شیوه خواننده می‌تواند پس از یافتن موارد آشنا در متن با جهان‌بینی خود، متن را بخواند و تفسیر کند. متن‌ها چشم به راه خوانندگانی هستند که به آنها از گونه‌ای دیگر بنگرند. «برای منتقدی چون آیزر، کل موضوع خواندن این است که ما را به خودآگاهی عمیق‌تری رهنمون می‌شود و رسیدن به دیدی انتقادی از خودمان را تسریع کند... در خواندن هر اثر باید ذهنی باز و انعطاف‌پذیر داشته باشیم که رد باورهای خود تردید کنیم و بگذاریم تغییر کنند» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۱۰).

اما در اینجا این سؤال پیش می‌آید که خوانندگان چگونه تن به چنین تغییری می‌دهند؟ «متن ادبی باید چنان باشد که قوهٔ خیال خواننده را برانگیزاند به گونه‌ای که خود به حل و فصل آنچه پیشِ روی دارد دست بیازد؛ زیرا خواندن تنها زمانی لذت‌بخش است کـه امری خلاق و پویا باشد»
(Lodge, 2000: 190).

اگر متنی بتواند بر باورهای و پیش‌فرض‌های خواننده تأثیر بگذارد و آنها را جرح و تعدیل کند، متنی است که خلاق و پویا و خوانش آن متوقف نمی‌شود، ولی اگر نتواند بر دانسته‌های پیشین مخاطب خود تأثیری بگذارد، از سیر تاریخ خوانش خارج شده و به متنی مرده تبدیل می‌شود. در مبحث کنش خوانش، خوانشی نیز وجود دارد که از دُگماتیسم مخاطب ناشی می‌گردد و به خوانش دیکتاتورمآبانه منجر می‌شود که از سوی آیزر با عنوان خوانش بد معرفی شده است. منظور از خوانش بد این است که در دایرهٔ پرسش و پاسخی که حین خوانش بین متن و خواننده ایجاد می‌شود و بر مدار «پیش‌بینی، ناامیدی، بازگشت، دوباره‌سازی و اقناع» می‌گردد، خواننده بر همان پیش‌بینی و حدس و گمان اولیهٔ خود پای بفشارد و انعطاف لازم را در تغییر موضع اولیهٔ خود نداشته باشد و به متن اجازه ندهد که بر اندیشه‌ها و مفروضات او تأثیر بگذارد و بتواند آنها را تغییر دهد یا تعدیل کند. حافظ با استفاده از مشارکت‌جویی‌ها و موضع‌گیری‌هایی که در متن خود به جای گذاشته است، استراتژی خواندن را عملی پویا و دیالکتیکی کرده است و همین موضوع باعث شده است که خوانش شعر وی متوقف نشود و علاوه بر زمان‌های مختلف در مکان‌های مختلف نیز خوانده شود.

اشعار حافظ مثل اعلای متون باز است و متنی کاملاً چندصدایی به شمار می‌رود. «شعر حافظ در مقایسه با شعر دیگر شعرای قدیم، شعر تک‌معنایی نیست... و سبب وسوسهٔ ذهن در وجود معنایی در باطن و در ماورای ظاهر می‌گردد. طرح‌ها و ترفندهایی که به چنین وسوسه‌ای کمک می‌کند متنوع و گوناگون است ... گاهی ترتیب هم‌نشینی کلمات در زنجیره‌ای که حقیقی بودن یا مجازی بودن آنها را مشکوک می‌کند و گاهی مجموعه‌ای از استعاره‌های بدون قرینه یا رمزگونگی مجموع کلمات که بدون اشاره به معنایی، تنها به حادثه‌ای اشاره می‌کند یا تصویری از یک واقعه می‌دهد و امکان رمزگشایی و تفسیر تمثیلی را از چند نظرگاه ممکن می‌سازد» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۲۳۸).

حافظ در بطن شعر خود برانگیزاننده‌هایی تعبیه کرده است که محرک یا مشوق احساس‌های نهفته یا آشکار خوانندهٔ غیر فارسی‌زبان نیز بوده است. این برانگیزاننده‌ها شامل همان مسائل عام انسانی هستند که ناقدان و فیلسوفان ادبیات از همان ابتدا، هنرهای بزرگ را آراسته به آن دانسته‌اند. «حافظ به مراتب بهتر از دیگران توانسته است در بازسازی باورهای خوانندگان اشعارش نسبت به آنچه

و آن که می‌بینند توفیق یافته و آنان را به آگاهی انتقادی از علایم و انتظارات مرسوم خود برساند. او باورهای مخاطبانش را شیخ و صوفی و محتسب و پیر مغان و پیر می‌فروش و هدف و انگیزهٔ آفرینش و سرنوشت مورد دست‌اندازی قرار داده و مجموعهٔ علائم جدید و پایداری برای ادراک و واکنش هوشیارانه در برابر جهان، در اختیار آنان می‌گذارد» (مظفری، ۱۳۸۱: ۵).

۱- ۲-۲- بهره‌گیری حافظ از نماد

نماد از آرایه‌های هم‌نشینی است که اساس و پایهٔ آن تشبیه است و تفاوت آن با استعاره در این است که مشبه‌به به طیفی از معناها اشاره دارد. تمایزی که بین بهره‌گیری حافظ از نماد با بهره‌گیری‌های شاعران پیش از وی داشته است، علاوه بر اختراع نمادهای جدید و شخصی، در منشور معناهای یک نماد است. حافظ با نبوغ خود طیف‌های معنایی متضاد و متناقضی را به یک نماد بخشیده است و سعی در دست‌اندازی به اندیشه‌های ثابت مخاطب داشته است.

شمیسا در کتاب بیان و معانی، نماد را ذیل «استعاره‌گونه‌ها» آورده است و آن را بر دو نوع تقسیم کرده است:

«در یک شعر نمادگرای راستین، یعنی شعری که نمادهایش بر اثر کثرت کاربرد و تکرار و تقلید به اصطلاح‌گونه‌هایی کلیشه‌ای بدل نشده است، منشوری از عناصر زنده و پیوسته و وابسته به یکدیگر در برابر منشوری متحرک یعنی ذهن و درون خواننده قرار می‌گیرد. باید منتظر بود که هر مرتبه خوانش شعر یک سطحِ خاص از این منشور گردان در برابر منشور شعر قرار گیرد؛ در حالی که در خوانشی دیگر ممکن است به دلیل دگرگونی سازمان درونی سطحی دیگر جلو بیاید» (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۵۰۷). به طور کلی ساختار نمادین کلام حافظ موجبات تأویل و تفسیر اشعار وی و همچنین نگرش‌های متفاوت و گاه متضاد به متن وی را ایجاد کرده‌اند.

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

۲- ۱- پیر مغان

پیر مغان منشوری از معناهاست و هر کدام از طیف‌های معنایی آن ریشه در تاریخ ایران و تاریخ ادبیات فارسی دارد. همان تاریخ‌ـادبیاتی که به گفتهٔ آیزر تاریخ خوانش‌ها است. پیر مغان در ارتباط با پیر طریقت عرفان، مغان زرتشتی و مغان باده‌فروش پس از اسلام بار مفاهیم گوناگون را در خود رسوب داده است. این شخصیت در رابطه با پیر طریقت مفاهیمی از قبیل «راهنما بودن، مطلق بودن، اطاعت بی‌چون و چرا، پاکی و پاک‌کنندگی، بصیرت و وحدت با حق» را حمل می‌کند. ارتباط این شخصیت نمادین با مغان زرتشتی، لایه‌های معنایی بیشتری به آن می‌افزاید. مغان در پیش از اسلام در روزگاری که علوم و ادیان از هم جدا نشده بودند «دانایان علوم زمان خود بودند... مغ به زبان فرس قدیم است. مگاو (Magay) در اوستا به معنی خادم و چاکر است، به زبان پهلوی «مگوسیا» است. مجوس همان مگوش (Magush) است که در جادو چنان شهرت داشت که در زبان یونانیان کلمه به معنی جادوگر به کار رفت، اکنون Magie به معنی سحر است و ماژیسان Magicien به معنی ساحر است... در قدیم کلمهٔ جادو معنی عام داشت که شامل همهٔ علوم زمان (به ویژه پزشکی) بود؛ به همین جهت مغان را جادوگر می‌گفتند. زردشت در میان قبیلهٔ خود به شغل پزشکی اشتغال داشت به همین جهت او را جادوگر گفتند. پس جادوگری مغان قدیم به مفهوم کنونی کلمهٔ جادو نبوده است» (جعفری لنگرودی، ۱۳۶۸: ۱۴۷–۱۴۸).

در زمینهٔ مغان دوران پس از اسلام که تعدادشان در شیراز کم نبود و می مغانه می‌ساختند و می‌فروختند نیز وجوه معنایی‌ای را که به این شخصیت اضافه شده است، می‌توان چنین تحلیل کرد: «چون در زمان حافظ کلمهٔ مغ نام عمومی برای هر زردشتی شده بود، می به مغان انتساب یافته و می مغانه گفته شده است و پیر مغان نیز کسی است که دستور می‌داد و مغبچه کسی بود که وظیفهٔ باده‌گساری و ساقی‌گری را بر عهده داشت و بدین‌گونه ترکیب‌های با مغ و مغان در معانی غیر رمزی به کار رفته‌اند. چنانکه حتی خیام که هیچ‌گاه نظرگاه عرفانی نداشته است نیز می مغانه گفته و عبید زاکانی شاعر همزمان با حافظ نیز که از هر گونه بینش

عرفانی به دور بوده از می مغانه سخن می‌رانده است» (اهور، ۱۳۷۲، ج۴: ۲۱۴۷). ارتباط می و مغان در هر صورت به پیش از اسلام و زمان ساسانی می‌رسد و پیوندی طولانی‌مدت با یکدیگر دارند و بارها بر روی این منابع برای به دست آوردن شراب در زمان پس از اسلام تأکید شده است: «مسلمین قدیم شراب را از دو جا به دست می‌آوردند: یکی از مسیحیان و دیرها و دیگری از مجوسان یعنی مغان... در ابتدا پیر مغان همان شراب‌فروش بوده بعد در اصطلاح صوفیه معانی دیگری هم پیدا کرده است» (غنی، ۱۳۵۶: ۴۲).

پیر مغان را پیش از حافظ نیز در ادبیات با سابقه دانسته‌اند اما مفهومی که از آن برمی‌آید کاملاً ویژهٔ حافظ است. «پیر مغان اگر چه در ادبیات فارسی سابقه دارد، ولی با این اوصاف و ابعادی که در دیوان حافظ می‌یابیم از برساخته‌های هنری حافظ است که بیهوده نباید دنبال ردپای تاریخی او بود؛ بلکه بیشتر با می‌فروشان زردشتی مربوط است» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج۱: ۹۷). اینکه مفهوم پیر مغان در لایه‌های مختلف کاملاً در ذهن و ذهنیت خواجه ساخته شده است مسئله‌ای مبرهن به نظر می‌رسد. «پیر مغان به مفهومی نمادین که از شعر خواجه برمی‌آید، چنان‌که پیشتر اشاره شد، پدیداری است درونی و ذهنی یا برساختهٔ تخیل و آرمان‌های شناخته‌شدهٔ حکمت شاعرانهٔ ایرانی. این نماد بی‌اندازه مهم و کارساز از سویی با پندارهای اسطوره‌ای شرقی از پیری نورانی و جامع روح آگاهی‌بخشی و از دیگر سو با پیر عارف کامل با نظری مشرف بر تمامی رموز و اسرار جهانِ شناخته‌شدهٔ آن روزگار در سنّت عرفان اسلامی پیوند دارد» (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۵۳۸).

چنان‌که پورنامداریان نیز پیر مغان را تمثیل انسان طبیعی و ایستاده در برزخ میان فرشته و حیوان می‌دانند که مثل «من» شعری حافظ، مختص شعر وی است. ترکیب «پیر مغان» با توجه به بار معنایی و فرهنگی «پیر و مغان در واقع جمع اضداد است و تصویر حقیقی انسان و حقیقت انسان است» (پورنامدریان، ۱۳۸۴: ۱۱-۱۹).

مترجمان مورد بررسی شعر حافظ طی کنشی که با شعر حافظ داشتند، بر اساس داشته‌های ذهنی خود سعی بر آن داشته‌اند که این نمادها را به زبان مقصد منتقل بکنند ولی بنابر خاصیت منحصربه‌فردی که هر نماد دارد و آن خواص ریشه‌های خود را در بطن فرهنگ و باورهای خاص جامعهٔ مبدأ دوانده است، در این امر توفیق زیادی نیافته‌اند و تنها توانسته‌اند به ابعاد محدودی از هر نماد را برجسته کنند.

برجسته‌ترین طیف معنایی «پیر مغان» در ترجمه‌های انگلیسی در ارتباط با می و میکده است. بیش از ۶۰ درصد ترجمه‌های مورد بررسی پیر مغان را در ارتباط با شراب و شراب‌فروشی دانسته و حریم این پیر را محوطهٔ میکده معرفی کرده‌اند. برخی ترجمه‌ها به بُعد روحانی این نماد پرداخته‌اند و برخی دیگر ترجیح داده‌اند این نماد را بدون ترجمه و به عنوان یک اسم خاص با افزودن صفاتی روحانی به ترجمهٔ خود انتقال داده‌اند: Pir of Magian's، Old Magian's court و Magian.

۲- ۲ طیف معنایی می و متعلقات آن

منم که گوشهٔ میخانه خانقاه من است　　دعای پیر مغان ورد صبحگاه من است

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۲۲)

Such a one am I that the tavern-corner is the cloister of mine: The prayer from the Pir of wine-sellers is the morning task of mine.

(Clarke, 1891: 108)

من آنی هستم که گوشهٔ میخانه صومعهٔ من است. دعای پیر شراب‌فروش کار صبح من است.

وگر کمین بگشاید غمی ز گوشه دل　　حریم درگه پیر مغان پناهت بس

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۳۷)

And if a sorrow be lurking in a corner of thine I heart the sanctuary of the old Magian's court (the tavern,) shall be thy refuge, and enough! (Robinson, 1883: 112)

و اگر غمی در گوشه‌ای از قلب تو کمین کرد، باشد؛ حریم محوطهٔ پیر مغان (میکده) پناهگاه تو خواهد بود و بس.

حافظ جناب پیر مغان مأمن وفاست درس حدیث عشق بر او خوان و ز او شنو

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۱۶)

O Hafiz, a fortress of trust is the threshold of the keeper of the wine-house, where thou mayest hear and read the story of love. (Robinson, 1883: 147)

اُه حافظ دژی از اعتماد در آستانهٔ نگهبان میخانه است که در آن تو ممکن است داستان عشق را بشنوی و بخوانی.

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

(حافظ، ۱۳۷۱: ۹۷)

Hear the Tavern-keeper who counsels you:
"With wine, with red wine your prayer carpet dye!"
There was never a traveller like him but knew
The ways of the road and the hostelry. (Bell, 1897: 34)

بشنو از میخانه‌چی که به تو اندرز می‌دهد
با شراب قرمز فرش نمازت را رنگ کن
هرگز مسافری مثل او نبود ولی می‌شناخت
مسیرهای جاده را و منزلگه را

در کنش خوانش بل، به طور کامل پیر مغان حذف شده است و از او به عنوان شخصیت خاص و اسم خاص اثری در ترجمه نیست. از نظر وی پیر مغان معادل میخانه‌چی است.

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

(حافظ، ۱۳۷۱: ۹۷)

Let wine upon the prayer-mat flow.
An if the taverner bids so;
Whose wont is on this road to go
Its ways and manners well doth know. (Arberry, 1947: 83)

بگذار شراب بر سجاده جاری شود
و اگر میخانه‌چی چنین حکم کند،
که آموخته‌های او در این مسیر است که برود
این جاده‌ای را که راه و روشش را به خوبی می‌شناسد.

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش کو به تأیید نظر حل معما می‌کرد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۷۰)

This problem that had vexed me long
Last night unto the taverner
I carried; for my hope was strong
His judgement sure, that could not err.
Might swiftly solve infallibly
The riddle that had baffled me. (Arberry, 1947: 97)

این مسئله که مدت‌ها مرا رنجانده بود دیشب با خود به میخانه بردم چون امیدم قوی بود قضاوت او قطعی که نمی‌توانست خطا کند خدا سریعاً معمایی را که گیجم کرده است بی‌خطا حل کند.

آربری در این بیت به عنوان یک خوانندهٔ کنش‌گر، به طور کلی شخصیت پیر مغان را حذف کرده و به جای پیر مغان، مکانی را که پیر در آنجا حضور دارد، یعنی میخانه را ذکر کرده است.

۲- ۳ اسم خاص

اسم خاص

بندهٔ پیر مغانم که ز جهلم برهاند پیر ما هر چه کند عین عنایت باشد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۱)

I am the slave of the **Pir of the Magians** (the murshid, perfect and excellent),
who releaseth me from ignorance (of divine knowledge),
Whatever our Plr doeth, the essence of friendly assistance is.
(Clarke, 1891: 360)

من بردهٔ پیر مغان (مرشد کامل و عالی) هستم که مرا از غفلت (دانش الهی) نجات داد. هر چه پیر ما انجام دهد، جوهرهٔ کمک دوستانه است.

کلارک، پیر مغان را به صورت اسمی خاص در ترجمه آورده است ولی با توضیحاتی که دربارهٔ پیر مغان داخل پرانتز ارائه داده است، نماد را بارز کرده و این شخصیت را پیر طریقت دانسته‌است. توضیحات وی باعث شده که راز نماد، فاش شود و لذت ادبی برای خوانندهٔ ترجمهٔ کلارک از بین برود.

تشویش وقت پیر مغان می‌دهند باز این سالکان نگر که چه با پیر می‌کنند
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۱)

:Time's vexation, they give the **Pir of the Magians**

Pir, these holy travellers make! Behold what (sport) with the
(Clarke, 1891: 274)

غم زمان به پیر مغان دادند بنگر که این مسافران مقدس با پیر چه می‌کنند؟ (اعمالی که می‌کنند)

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش کو به تأیید نظر حل معما می‌کرد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۷۰)

Thus perplexed, sought I the **High Priest of the Magians** yestreen.
For he sees keen with the soul's eye to discern riddles unguessed. (Leaf, 1898: 38)

من که بدین‌سان گیج شده بودم به دنبال روحانی عالی مغان بودم دیروز عصر چون او مشتاقانه با چشم روح می‌بیند تا معماهای حل‌نشده را تشخیص دهد.

لیف به عنوان خواننده کنش‌گر بوده است و پیر مغان را مشخصاً مقامی روحانی و عرفانی به این نماد داده است.

گفتم شراب و خرقه نه آیین مذهب است گفت این عمل به مذهب پیر مغان کنند
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۰)

“No part of faith is the dervish cloak and the wine.”
“Yet both are found in this **Magian** faith of mine.”
(Arberry, 1947: 103)

هیچ بخش از ایمان، خرقهٔ درویش و شراب نیست با این حال هر دو در این ایمان مغان یافت می‌شوند.
در این بیت نیز واژهٔ پیر حذف شده و فقط به مغان اکتفا کرده‌است، در حالی که مذهب مغان مدّنظر شاعر نیست و به طور مشخص مذهب خاص «پیر مغان» مورد نظر حافظ است.

۳- طیف معنایی روحانیت و راهبری

مرید پیر مغانم ز من مرنج ای شیخ چرا که وعده تو کردی و او به جا آورد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۷۲)

Disciple of the Tavern-priest am I;
The pious Sheikh may promise future bliss,
He brings me where joy is.
(Bell, 1897: 77)

من شاگردِ روحانی میخانه هستم. شیخ زاهد ممکن است امید سعادت آینده دهد. او مرا جایی می‌برد که شادی هست.
این بار بل همان نماد را که در بیت قبلی به عنوان میخانه‌چی ترجمه کرده‌بود، «روحانی میخانه» ترجمه کرده‌است و همین ترجمه‌های مختلف از یک تعبیر، نشانی از نمادین بودن آن تعبیر است.

رند

رند از جمله واژگان نمادینی است که دارای لایه‌های معنایی جالب توجهی است و اغلب این لایه‌ها را حافظ به این واژه افزوده است به نوعی که پیش از حافظ و پس از حافظ این واژه بار منفی داشته‌است. رند در معنی واقعی خود یعنی فردی بی‌بند و بار و هرزه‌گرد و لاأُبالی؛ اما در معنای نمادین فردی وارسته و آزاد از تعلقات مادی است. «حافظ از آنجا که نگرش ملامتی داشت و هر نهاد یا امر مقبول اجتماعی و همچنین هر نهاد یا امر مردود اجتماعی را با دید انتقادی و ارزیابی دوباره می‌سنجید... نظریهٔ انسان کامل یا آدم حقیقی را از عرفان پیش از خود گرفت و آن را با همان طبع آفرینشگر اسطوره‌ساز خود بر رند بی‌سروسامان اطلاق کرد...» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج۱: ۴۰۸-۴۰۷).
مشخصاتی که خرمشاهی بر اساس اشعار دیوان برای رند استخراج کرده است از این قرار هستند:
رندی قسمت و سرنوشت ازلی است، اهل خوشدلی و خوشباشی است، رند میخواره و اهل خرابات است؛ نظرباز و شاهدباز است. ضد صلاح و تقوا و توبه است. نقطهٔ مقابل زاهد و زهد است. دشمن تزویر و ریاست. مصلحت‌بین و ملاحظه‌کار نیست. قلندر هم هست. ملامتی است و منکر نام و ننگ. عاشق است. رندی هنری دیریاب است. در ظاهر گدا و راه نشین است و اهل جاه نیست. در باطن مقام والا و افتخارآمیزی دارد. اهل نیاز و رستگار است. (به تلخیص از خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج۱: صص۴۰۹-۴۱۳). سابقهٔ این واژه پیش از شعر حافظ چنین بررسی شده است: «حکمت ذوقی، به ویژه در زمینهٔ غزل و از عصر سنایی به بعد، رندی را چونان نقطهٔ کمال حریّت و بلوغ معرفت انسانی اختیار کرد. رندی اساساً پدیداری بود که بی‌تردید از درون فرهنگ تصوف و البته تنها در عرصهٔ شعر و ادب و معرفت (نه در بیرون آن) به عنوان مفهوم و خصلت یا حرکتی خودجوش و اعتراضی یعنی نوعی پروتستانتیزم در برابر تزّهد و تشرّع سرشار از تقشّف و تحکّم و چه بسا تفرعن از سویی و تصوّف مبتلا به برخی گمراهی‌ها و تباهی‌ها از سویی دیگر، پدید آمد. هم از این روست اگر در بیشتر اشعار آن را در برابر این دو خواه با ذکر نام زاهد، یا صوفی یا نام‌های مشابه و هم‌خانوادهٔ آنها و به طور کلی قطب مستوران و گاه هم بدون اینها می‌یابیم» (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۲۷۷-۲۷۸).
اگر بخواهیم طیف‌های معنایی رند را در ترجمهٔ اشعار دسته‌بندی کنیم، بیشترین طیف معنایی مربوط به مستی و باده‌نوشی خواهد بود. بیش از ۵۰ درصد ترجمه‌ها بُعد مرتبط با می و مستی را برجسته کرده‌اند. یک طیف دیگر از منشور رند، با عیش و عشقبازی در ترجمه‌ها نمود یافته است و طیف دیگر در زمینهٔ بی‌پروایی و قلندری (مفاهیم ملامتی) ترجمه شده است:

۳-۱- طیف معنایی می و مستی

بر در میکده رندان قلندر باشند که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی
(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۶۷)

" At the door of the winehouse there are inebriated
Kalandars, who give and take back princely diadems."
(Robinson, 1883: 145)

در درِ میخانه قلندرهای مست هستند که تاج‌های پادشاهی را می‌دهند و پس می‌گیرند.

ترجمه‌ای دیگر از همین بیت:

At the door of the wine-house there
are drunken kalenders, who give and take
again kingly crowns.
(McCarthy, 2006: 90)

دمِ درِ میکده قلندرهای مست هستند که تاج‌های پادشاهی می‌دهند و پس می‌گیرند.

عیبم مکن به رندی و بدنامی ای حکیم کاین بود سرنوشت ز دیوان قسمتم
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۶۱)

Flout not the toper's call nor his ill name, O man of law;
What thing soe'er the counsels of God foreordain am I.
(Leaf, 1898: 51)

ای مرد قانون، باده‌گسار را استهزا مکن و بدنامش مخوان!

این چیزی است که من از تقدیر خداوند هستم.

قصر فردوس به پاداش عمل می‌بخشند ما که رندیم و گدا دیر مغان ما را بس
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۳۶)

To them that here renowned for virtue live,
A heavenly palace is the meet reward;
To me, the drunkard and the beggar, give
The temple of the grape with red wine stored! (Bell, 1897: 49)

به آنهایی که در اینجا به زندگی با فضیلت معروفند

یک کاخ بهشتی پاداش است؛ به من مست و گدا

معبد انگور با ذخایر شراب قرمز بده!

چه نسبت است به رندی صلاح و تقوا را سماع وعظ کجا نغمه رباب کجا (حافظ، ۱۳۷۱: ۹۸)

Can drunkenness be linked to piety
And good repute?
Where is the preacher's holy monody,
Where is the lute? (Bell, 1897: 61).

آیا مستی می‌تواند به زهد و خوش‌نامی مرتبط باشد؟

مرثیه مقدس واعظ کجا؟ بربط کجا؟

نام حافظ رقم نیک پذیرفت ولی پیش رندان رقم سود و زیان این همه نیست
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۳۳)

Thou, Hafiz, art praised for the songs thou hast wrought,
But bearing a stained or an honoured name,
The lovers of wine shall make light of thy fame—
All things are nought! (Bell, 1897: 68-69)

تو حافظ برای اشعاری که ساخته‌ای تحسین می‌شوی؛

ولی داشتن نامی بد یا افتخارآمیز عاشقان شراب شهرت تو را روشن خواهند کرد. همه چیز هیچ است.

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۳۶)

LAY not reproach at the drunkard's door
Oh Fanatic, thou that art pure of soul;
Not thine on the page of life to enrol
The faults of others! (Bell, 1897: 71)

در درگاه مستان تقبیح نکن ای انسان افراطی، تو که روح خالصی داری قرار نیست در دفتر حیات خطاهای دیگران را بر تو بنویسند.

روز نخست چون دم رندی زدیم و عشق شرط آن بود که جز ره آن شیوه نسپریم

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۹۶)

On that first day, when we did swear
To tipple and to kiss,
It was our oath, that we would fare
No other way but this. (Arberry, 1947: 118)

در آن روز اول هنگامی که قسم خوردیم مست شویم و ببوسیم، سوگند ما بود که هیچ راهی جز این نرویم.

ما را به رندی افسانه کردند پیران جاهل شیخان گمراه

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۲۲)

Elders who have lost the road—
These have made a tale of us
“Drunken sots and bibulous.” (Arberry, 1947: 114)

روحانیون نادان به خدا پیرانی که مسیر را گم کرده‌اند، اینها داستانی از ما ساخته‌اند. مستان و باده‌دوستان همیشگی.

ولیکن کی نمایی رخ به رندان تو کز خورشید و مه آیینه داری
بد رندان مگو ای شیخ و هش دار که با حکم خدایی کینه داری

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۴۰)

Yet how to drunkards shall thy face be shown
That holds a mirror to the sun and moon?
Chide not the drunkard, greybeard; peace, be still;
Or wouldst thou quarrel with the Heavenly will? (Arberry, 1947: 126)

با این حال چهرهٔ تو چطور به مست‌ها نشان داده می‌شود که آیینه‌ای روبه‌روی خورشید و ماه دارد.

ای ریش‌سفید، مست را سرزنش نکن. آرام باش! آیا تو با ارادهٔ آسمانی می‌جنگی؟

من ار چه عاشقم و رند و مست و نامه‌سیاه هزار شکر که یاران شهر بی‌گنهند

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۲)

A black-listed sot? Am I a wild lover,
My friends in the city
Bear names without spot. (Nicholson, 1922: 175)

آیا من یک عاشق دیوانه هستم یک دائم‌الخمر بدنام؟

دوستان من در شهر اسم‌هایی دارند، بدون لکه

۳-۱- بی‌بند و باری

حافظ شراب و شاهد و رندی نه وضع توست فی الجمله می‌کنی و فرو می‌گذارمت
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۴۱)

Hafiz! wine (love), and the mistress (the beloved), and profligacy (the fearless, careless state) are not (contrary to) thy way of life:
(Clarke, 1891: 216) (Thus) wholly thou doest; and (since thou exceedest not) I pardon thee.

حافظ شراب (عشق) و بانو (معشوق) و بی‌بندوباری (حالتِ بی‌ترس بی‌توجه) شیوهٔ زندگی تو نیست (برخلاف) (بدین‌سان) همه را انجام می‌دهی و (چون تو زیاده‌روی نمی‌کنی) تو را می‌بخشم.

مترجم به عنوان خواننده در کنشی که با مفهوم شعر داشته است، تنها توانسته بُعد بی‌پروایی این نماد را به ترجمهٔ خود منتقل کند و به طور کلی شکاف زیبایی‌شناسانهٔ بیت را پر کرده است.

چون حسن عاقبت نه به رندی و زاهدیست آن به که کار خود به عنایت رها کنند
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۹۹)

Since they carried not away the beauty of ease; and austerity is, That best that, as a favour, release of their own work, they make. (Clarke, 1891: 276)

چون آنها زیبایی سادگی را نبردند و زهد است ـ بهترین اینکه به عنوان یک نفع کار خود را رها کنند.

سادگی و بی‌آلایشی یکی دیگر از ابعاد معنایی نماد مذکور است که به ترجمه انتقال یافته است.

زاهد ار راه به رندی نبرد معذور است عشق کاریست که موقوف هدایت باشد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۰)

If the Zahid take not the path to profligacy, he is excused,
Love is a work, that dependent on the guidance (of God) is. (Clarke, 1891: 360)

اگر زاهد مسیر هرزگی (ولگردی) اتخاذ نکند، بخشوده است؛ عشق کاری است که به راهنمایی (خدا) بستگی دارد.

Profligacy به معنای ولخرجی نیز هست و می‌تواند طیف معنایی «بی‌اهمیت بودن متاع دنیوی» رند را پوشش دهد.

غلام همت آن رند عافیت سوزم که در گداصفتی کیمیاگری داند
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۹)

I am the slave of resolution of that profligate, safety-consuming (the Murshid or the perfect Arif),
Who, in beggar quality, the work of an alchemist (causing others to reach perfection) knoweth. (Clarke, 1891: 390)

من بردهٔ عزم آن بی‌بندوبار امنیت‌سوز (مرشد یا عارف کامل) هستم که در گداصفتی، کار کیمیاگری می‌داند (باعث می‌شود دیگران به کمال برسند).

من از رندی نخواهم کرد توبه و لو آذیتنی بالهجر و الحجر
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۲۷)

I will not repent of my profligacy,
although thou mayest injure me by separation and by absence. (McCarthy, 2006: 63)

من از ولگردی‌ام توبه نخواهم کرد اگرچه ممکن است با جدایی یا فقدان به من آسیب بزنی.

۳-۲- لذت‌جویی و عیاشی

حافظ شراب و شاهد و رندی نه وضع توست فی الجمله می‌کنی و فرو می‌گذارمت
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۴۱)

O Hafiz, wine, and pleasure, and retelry are not what becometh thee! Thou must totally renounce them, or I leave thee to perish! (Robinson, 1883: 28)

اُه حافظ شراب و لذت و عیاشی چیزهایی نیستند که ماهیت تو بشوند، تو باید کلاً آنها را تقبیح کنی، یا رهایت می‌کنم که بمیری.

نوبه زهدفروشان گران جان بگذشت وقت رندی و طرب کردن رندان پیداست...
ما نه رندان ریاییم و حریفان نفاق آن که او عالم سر است بدین حال گواست
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۰۶-۱۰۷)

The turn of the heavy dealer abstinence is past, the season of joy is arrived, and of joyous revellers! We are neither dissembling revellers, nor the com rades of hypocrites; he who is the knower of all secrets knoweth this. (Robinson, 1883: 36)

نوبت ریاضت‌کش سنگین گذشت. فصل شادی آمد و فصل عیاشانِ شاد.

ما نه عیاشان پنهانی هستیم و نه یاران مزوران؛ او (مذکر) که دانندهٔ تمام این اسرار است، این را می‌داند.

آن نیست که حافظ را رندی بشد از خاطر کاین سابقهٔ پیشین تا روز پسین باشد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۲)

It cannot be that the love of revelling should quit - the heart of Hafiz, for the old custom of the former days will last to the after-ones. (Robinson, 1883: 62)

نمی‌تواند چنین باشد که عشق شادی قلب حافظ را رها کند، چون رسم قدیمی روزهای گذشته تا روزهای آینده ادامه می‌یابند.

شاه اگر جرعه رندان نه به حرمت نوشد التفاتش به می صاف مروق نکنیم
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۹۹)

And if the King giveth us to drink without consideration the leavings of the revellers, on no account will we offer it to him in its genuineness and brightness. (Robinson, 1883: 104)

اگر شاه به ما بدهد که بنوشیم بدون ملاحظهٔ ترک خوشگذران به هیچ عنوان آن را به او با خلوص و روشنی‌اش نخواهیم داد.

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۳۶)

Blame not us wild rogues and gay,
As if our score thou must pay. (Nicholson, 1922: 173)

ما سرکش‌ها و بی‌خیالان وحشی را تقبیح نکن، انگار که حساب ما را تو باید پرداخت کنی

Rogues = a person whose behavior one disapproves of but who is nonetheless likeable or attractive

فردی که رفتارش را نمی پسندد اما با این وجود دوست‌داشتنی یا جذاب است.

Gay = 1. (of a person) homosexual (used especially of a man).

(یک شخص) همجنس‌گرا (مخصوصاً برای یک مرد استفاده می شود).

2. light-hearted and carefree

سبک‌دل و بی‌خیال

نیکلسون نسبت به دیگر مترجمان ابتکار عمل قابل توجهی در ترجمهٔ رند به کار بسته‌است و کنش خوانش وی فعالانه‌تر و خلاقانه‌تر است و ابعاد دیگری از این نماد را مشخص کرده است. هر چند با فاش کردن این ابعاد موجب پر شدن سفیدی‌ها و نانوشته‌های متن شده است، ولی از سوی دیگر به عنوان خواننده، خواننده‌ای کنش‌گر تلقی می‌شود.

۳-۳- خروج از بایگانی متنی

خوبان پارسی گو بخشندگان عمرند ساقی بده بشارت رندان پارسا را

(حافظ، ۱۳۷۱: ۹۹)

Life-givers, are the lovely ones, Persian-prattling : O Saki ! this news, give to the old men of Pars (Persia). (Clarke, 1891: 30)

جان دهندگان عزیزان هستند. وِروِرکنان فارسی: ای ساقی این خبر به پیرمرد فارس بده.

مفهوم بیت توسط کلارک اشتباه فهمیده شده و از حیطهٔ بایگانی متنی بیرون رفته است. هیچ اثری از نماد رند در این بیت دیده نمی‌شود و رند در مفهوم پیرمرد ترجمه شده است و پارسایی رندان، به اهل فارس بودن تغییر معنی داده است.

پیش زاهد از رندی دم مزن که نتوان گفت با طبیب نامحرم حال درد پنهانی

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۵۸)

Comes the sour ascetic nigh, hush, no word of toping speak j Save the leech the secret knows, shall we all the pain display? (Leaf, 1898: 65)

زاهد تلخ‌رو نزدیک می‌آید ساکت و هیچ حرفی نمی‌زند

شفابخشی را نجات بده که راز می‌داند؛ آیا همهٔ ما دردنشان خواهیم داد؟

به طور کلی رند از بیت حذف شده است.

شراب و عیش نهان چیست کار بی‌بنیاد زدیم بر صف رندان و هر چه بادا باد

گره ز دل بگشا و از سپهر یاد مکن که فکر هیچ مهندس چنین گره نگشاد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۴۶)

THE secret draught of wine and love repressed
Are joys foundationless—then come whate’er
May come, slave to the grape I stand confessed!
Unloose, oh friend, the knot of thy heart's care,
Despite the warning that the Heavens reveal! (Bell, 1897: 92)

جرعهٔ مخفی شراب و عشق سرکوب‌شده لذات بی‌بنیاد هستند.

پس بیایید هرچه باداباد

که هرگز منجم با تمام فکرش

گره تقدیری را که آسمان‌ها مخفی می‌کنند، باز نکرده است.

نماد رند به طور کامل حذف شده و نادیده گرفته شده است و شاید علت آن دشواری درک مدلول این نماد بوده است.

۳-٤- خرابات

در برهان قاطع آمده است: «خرابات بر وزن کرامات، شرابخانه و بوزه‌خانه و قمارخانه و امثال آن را گویند» (برهان قاطع، ۱۳۴۲: ذیل خرابات). خرابات در راحةالصدور به این معنی آمده است: «و خرابات و خمرخانه‌ها را بنا کردند و به فاش لواط و زنا و مناهی شرع را تمکین دادند» (راوندی، ۱۳۸۶: ۳۱). بر اساس سنت‌های ادب فارسی می‌توان گفت خرابات کانون انواع فسق از شراب و قمار و لهو لعب بوده است. ولی نزد عرفا «از عرفای پیش از حافظ چون سنایی و عطار گرفته تا عرفای قریب‌العصر او نظیر شیخ محمود شبستری (م. ۷۲۰ ق.) و ابوالمفاخر یحیی باخرزی (م. نیمهٔ اول قرن هشتم) و یا عرفای معاصر او به ویژه شاه نعمت‌الله ولی (م. ۸۳۴ ق.) معنای متعالی دارد؛ و درست است که گاه مترادف با میخانه است ولی آشکار است که عرفا می و میخانه را هم کنایی (سمبلیک) ساخته‌اند» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج۱: ۱۵۳). همچنین خرمشاهی، آن را از کلمات هسته‌ای دیوان حافظ دانسته است. «در خرابات حافظ همهٔ ابعاد گوناگون مادی و معنوی این کلمه یا نهاد در هم آمیخته و می‌توان گفت از کلمات کلیدی و اسطوره‌های مهم دیوان حافظ است. در خرابات حافظ سه مرحله و جنبه ملاحظه می‌شود: الف) کنایه از میخانه؛ ب) با حفظ معنی اول ولی نقطهٔ مقابل خانقاه یا مسجد؛ پ) با فحوای احترام‌آمیز و عرفانی» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج۱: ۱۵۴). در اغلب شواهد موجود در ادب فارسی پیش از حافظ «خرابات یا به صورت مفهومی مجرد تعریف شده و یا در ترکیب با واژه‌ای مشعر بر معانی مجرد به کار رفته. اما شایان توجه است که حافظ معمولاً از پیوند دادن آن با مجردات به شیوهٔ متصوفه پرهیز دارد و در این خصوص نیز مطابق هنجارهای سمبولیسم عمل می‌کند و استنباط این نماد را نیز همچون اکثریت نمادهای دیگر به خواننده وامی‌گذارد، برای نمونه، او حتی یک بار آن را با واژه‌هایی چون حقیقت، وحدت، فنا، نفی صفت و غیره همراه نکرده است. این خود یکی از نشانه‌های بلوغ نمادگرایی در شعر اوست» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۲: ۸۴۲).

با توجه به آنچه گذشت از واژهٔ نمادین خرابات می‌توان معانی باده‌خواری، قماربازی، عشقبازی، پاکبازی، ملامتی‌گری، خاکساری، مخالفت با سالوس و تعصبات مذهبی، بی‌اعتنایی به دنیا و مافیها و چندین و چند مفهوم دیگر دریافت.

مترجمین شعر حافظ در قبال چنین نمادی دچار خوانش بد شده‌اند و آن را صرفاً برابر یا میکده دانسته‌اند. به این ترتیب شکاف زیبایی‌شناسی این نماد را از بین برده‌اند. به جز بیت زیر که لوثیان بل ترجمه کرده است و در آن برای ترجمهٔ خرابات از واژهٔ ruins استفاده کرده است، باقی مترجمین در اغلب موارد واژهٔ Tavern و در چند مورد از ترکیب wine-house را برابر با خرابات دانسته‌اند.

بیا بیا که زمانی ز می خراب شویم مگر رسیم به گنجی در این خراب آباد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۴۷)

Bring, bring the cup! drink we while yet we may
To our soul's ruin the forbidden draught
Perhaps a treasure-trove is hid away
Among those ruins where the wine has laughed! (Bell, 1897: 93)

بیا و جام را بیاور و بنوش، در حالی که هنوز ممکن است

جرعهٔ ممنوعه روح ما را خراب کند

شاید گنجی مخفی باشد در آن خرابه‌هایی که در آنها شراب خندیده است.

خرقه زهد مرا آب خرابات ببرد خانه عقل مرا آتش میخانه بسوخت

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۰۵)

The water of the tavern took my religious garment of austerity: My house of reason, the fire of the tavern consumed. (Clarke, 1891: 159)

آب میخانه جامهٔ دینی زهدم را گرفت. (پس) جگر من چون یک تنگ شراب، بدون شراب و میخانه سوخت.

یاد باد آن که خرابات نشین بودم و مست وآنچه در مسجدم امروز کم است آنجا بود
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۳)

May it be remembered that I have sat in
the tavern and drunk deep. That which is
rare in my life now-a-days was frequent then. (McCarthy, 2006: 68)
یاد باد آنکه در میخانه نشسته و عمیق نوشیده بودم، آنچه امروز در زندگی‌ام نایاب است، آن زمان مکرر بود.

حافظا روز اجل گر به کف آری جامی یک سر از کوی خرابات برندت به بهشت
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۳۶)

Thou shalt rise, oh Hafiz, to Heaven's gate
From the tavern where thou hast tarried late.
And if thou hast worshipped wine, thou shalt meet
The reward that the Faithful attain;
If such thy life, then fear not thy fate,
Thou shalt not have lived and worshipped in vain. (Bell, 1897: 72)
تو، حافظ به دروازه بهشت صعود خواهی کرد از میخانه‌ای که تا دیر وقت در آن بودی
و اگر تو شراب عبادت کرده باشی مواجه خواهی شد با پاداشی که مؤمن به دست می‌آورد
اگر زندگی تو چنین باشد پس از تقدیرت نترس بیهوده زندگی و عبادت نکرده‌ای.

یاد باد آن که خرابات‌نشین بودم و مست وآنچه در مسجدم امروز کم است آنجا بود
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۳)

Hast thou forgotten, when a sojourner
Within the tavern gates and drunk with wine,
I found Love's passionate wisdom hidden there,
Which in the mosque none even now divine? (Bell, 1897: 97)
به یاد داری که یک رهگذر در درِ میخانه و مست شراب
خرد هیجان عشق را در آنجا یافتم که در مسجد حتی امروز هم نیست.

گر ز مسجد به خرابات شدم خرده مگیر مجلس وعظ دراز است و زمان خواهد شد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۳)

Forth from the mosque! the tavern calls to me!
Would'st hinder us? The preacher's homily
Is long, but life will soon be spent! (Bell, 1897: 103)
از مسجد، میخانه مرا صدا می‌کند، ای واعظ مانع من نمی‌شوی،
وعظ طولانی است ولی زندگی زود می‌گذرد.

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۸۸)

Within the Magian tavern
The light of God I see;
In such a place, O wonder!
Shines out such radiancy. (Aeberry, 1947: 117)
در میکدهٔ مغان نور خدا می‌بینم، در چنین جایی عجب چنین نوری می‌درخشد!

قدم منه به خرابات جز به شرط ادب که سالکان درش محرمان پادشهند
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۲)

Oh, enter devoutly
The tavern! This ring
Of topers that haunt it Have ear of the King. (Nicholson, 1922: 175)

اُه به میخانه با تقوا وارد شوید. این حلقهٔ باده‌گسارانی که در آن پرسه می‌زنند گوش شاه را دارند.

خرقهٔ زهد مرا آب خراب‌آباد ببرد خانه عقل مرا آتش میخانه بسوخت
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۰۵)

The water of the tavern took my religious garment of austerity: My house of reason, the fire of the tavern consumed. (Clarke, 1891: 159)

آب میخانه جامهٔ دینی زهدم را گرفت. (پس) جگر من چون یک تنگ شراب، بدون شراب و میخانه سوخت.

گر ز مسجد به خرابات شدم خرده مگیر مجلس وعظ دراز است و زمان خواهد شد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۳)

If I leave the mosque to repair to the wine-house
censure me not; the preaching to the congregation
was long, and time was running away. (Robinson, 1883: 57)

اگر مسجد را ترک کنم تا میخانه را تعمیر کنم، سرزنشم نکن، وعظ برای جمع طولانی بود و زمان داشت می‌گریخت.

جنبه‌های متعدد خرابات به عنوان یک نماد در شعر رابینسون نیز به همان شیوهٔ کلارک از بین رفته است؛ هر چند که میخانه نیز در شعر حافظ نماد محسوب می‌شود ولی اولاً به اندازه خرابات نماد شخصی نیست و ثانیاً ابعاد مفهومی کمتری نسبت به خرابات دارد.

در عشق خانقاه و خرابات فرق نیست هر جا که هست پرتو روی حبیب هست
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۲۶)

Not far apart are love of the wine-house and cloister love;
No place but there the sheen of the Friend's face for light is found. (Leaf, 1898: 33)

عشق صومعه و میکده خیلی از هم دور نیستند.

هیچ جایی جز آنجا نور چهرهٔ دوست پیدا نمی‌شود.

لیف هم در ترجمهٔ خرابات به مفهوم میخانه بسنده کرده و ابعاد نمادین آن را انتقال نداده است.

به فریادم رس ای پیر خرابات به یک جرعه جوانم کن که پیرم
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۷۲)

With but one drop, my Wine-house Master, aid me;
An old man I, in youth once more array me. (Leaf, 1898: 52)

استاد شراب‌خانهٔ من به من کمک کن! فقط با یک قطره.

من پیرمردی هستم، بار دیگر مرا جوان کن.

لیف علاوه بر اینکه در ترجمهٔ ترکیب پیر خرابات، میخانه و شرابخانه را در نظر گرفته، به آن لفظ استاد را اضافه نموده است که مفهوم نمادین آن انتقال پیدا نکرده است.

۳-۵- خروج از بایگانی متنی

حافظا روز اجل گر به کف آری جامی یک سر از کوی خرابات برندت به بهشت
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۳۶)

Cup in hand let Hafiz die,
Straight to Eden he will fly. (Nicholson, 1922: 173)
فنجان در دست بگذار و حافظ بمیرد، مستقیم به بهشت پرواز خواهد کرد.
نیکلسون، طی کنش خوانش به حذف نماد پرداخته است و هیچ ترجمه‌ای ارائه نداده است.

۳-٦- تحلیل داده‌ها

۳-٦-۱- پیر مغان

پیر مغان	می و متعلقات آن	اسم خاص	راهبری
۱۳ مورد	۷	۴	۲
۱۰۰ درصد	۵۴٪	۳۱٪	۱۵٪

علاوه بر مواردی که شکاف معنایی نماد پیر مغان دست نخورده باقی مانده و به عنوان اسم خاص به فرهنگ مقصد منتقل شده است، ترکیباتی از قبیل Pir of wine-sellers به معنی پیر شراب‌فروش؛ و keeper of the wine-house؛ Tavern-keeper؛ the taverner نگهدارندهٔ شراب‌خانه؛ برابرنهاداین نماد قرار گرفته‌اند. در یکی از ترجمه‌ها نیز محوطهٔ مربوط به پیر مغان با عبارت Magian's court (the tavern) ترجمه شده که باز به معنی میخانه است. طیف معنایی رهبری و مرادی پیر مغان در ترجمه‌ها از طیف میخانه جدا نشده و با عبارت Tavern-priest روحانی میخانه به زبان انگلیسی ترجمه شده است.

آرتور آربری به عنوان یکی از مترجمان، پیر مغان را در پی‌نوشت ترجمه‌های خود این‌گونه شرح داده است: «پیر مغان نماد مردی است که با همهٔ اسرار زندگی نزدیکی دارد و او به تجربه می‌داند که استدلال قدرت حل معمای نهایی جهان را ندارد و اینکه فقط شراب بدون منطق هست که زندگی در این دنیا را به مسئولیتی قابل تحمل تبدیل می‌کند» (Arberry, 1947: 153).

در توضیحات رابینسون، پیر مغان معرف مرشد کاملی است که حفظ یا تداوم احکام مسیر خدا را درک می‌کند. سخن پیر معادل است با شیخ پیر یا شمّاس. معبد مغان اکثرا معرف میخانه یا شراب‌خانه است. ولی ممکن است یک معنای معنوی هم با کاربرد مکرر آن داشته باشد. (Robinson, 1883: 163).

لوثیان بل نیز سعی کرده است این نماد را بیشتر به مخاطب خود توضیح دهد و نوشته است: «عنوانی که حافظ به میخانه‌چی می‌دهد پیر مغان است که لفظاً یعنی مرد پیر مغان. تاریخ این عنوان خلاصه‌ای از تاریخ اعتقادات ایرانی است و عمدتاً نشان‌دهندهٔ روحانیون اولین مذاهب فارسی یعنی زرتشت بوده. هنگامی که محمدی‌ها به ایران حمله کردند و واعظین پیامبر جایگزین کشیشان زرتشت شدند. عنوان آنها بی‌اعتبار شدند و آنقدر تحقیر شدند و سقوط کردند که صرفاً نگهبان میخانه یا کاروانسرا شدند ولی تدریجاً جایگاه محترمی را بازیابی کردند» (Bell, 1897: 35-36) وی به معنای عرفانی این نماد نیز توجه دارد و می‌افزاید: پیر مغان مرد پیر خردمندی است که روح مسافران خستهٔ مسیر زندگی را با ارائهٔ آموزه‌های معنوی صوفیان به آرامش می‌رساند. (ر.ک. همان)

بل دلیل قابل بحثی برای لایهٔ معنایی رهبری و راهنمایی پیر مغان ارائه داده است. او بر این باور است که چون آنها با مسافران زیادی در ارتباط بودند و از تجربیات آنان بهره برده بودند به راهدارانی باتجربه تبدیل شده بودند که به خوبی با راه‌های جاده و مهمانخانه آشنا بودند و می‌توانستند مسافران را راهنمایی کنند تا در مسیر گم نشوند. (ر.ک. همان)

رند

رند	می و متعلقات آن	بی‌بند و باری	خوش‌باشی	خروج از بایگانی متنی
۲۵ مورد	۱۱	۵	۶	۳
۱۰۰ درصد	۴۴٪	۲۰٪	۲۴٪	۱۲٪

واژگانی که برای نماد رند در ترجمه‌ها به کار رفته است شامل drunken به معنی معتاد به نوشیدن و عادتاً مست؛ Inebriated به معنی مست و بی‌نظم؛ toper's در معنی نوشیدن به شدت؛ lovers of wine عاشقان شراب؛ tipple در معنی دائم‌الخمر که ریشهٔ آن از «نوک زدن» است که عملی است که مدام تکرار می‌شود و در نتیجه دلالت بر مدام خوردن شراب می‌کند. Profligacy به معنی «اخلاق ویران شده، رها شده به رذیلت»، «بی‌پرواو اسراف‌کار» و در سال ۱۷۰۹ به معنی کسی که تمام توجه خود را به اصول خوب از دست داده است، ثبت شده است. Sot در ریشه‌شناسی واژگانی به معنی کسی است که از نوشیدن زیاد احمق شده باشد. از انگلیسی باستانی به معنی شخص احمق؛ Revelers کسی که در عیاشی افراط می کند، کسی که در خوشگذرانی شرکت می کند، از این رو نیز کسی که یک زندگی بی نظم یا بی‌بند و بار دارد. Pleasure علاوه بر معنای لذت و عیش و خوشگذرانی در ریشه‌شناسی واژگانی به معنای «افراط در خوشگذرانی به عنوان هدف اصلی زندگی» نیز آمده است. "Drunken sots and bibulous." این اصطلاح نیز جالب است که یک صفت bibulous به واژگان قبلی افزوده است در ریشه‌شناسی واژگانی به معنای اسفنج و جاذب مایعات است. اسفنج به استعاره از فرد بسیار شراب‌خوار تبدیل شده است با این وجه شبه که تمام نوشیدنی‌ها را به خود جذب می‌کند.rogues and gay : واژه اول rogues به معنی شخصی غیر اصولی و شرور و ناصادق است و ریشهٔ واژه gay در معنی پر از شادی و سرخوشی، جذاب، هوس‌باز، بی‌نظم و بداخلاق، از اواخر قرن نوزدهم به بعد بار معنایی هرزگی و هم‌جنس‌بازی برجسته‌تر شده است. هنری‌ترین عبارتی که معادل با رند مورد استفاده قرار گرفته‌است، beauty of ease است که رندی را درک زیبایی سهولت و سادگی دانسته و بار معنایی رهایی از تعلقات دنیوی را برجسته کرده‌است.

۳-۶-۲- خرابات

خرابات	می و میکده	ویرانه	خروج از بایگانی متنی
۱۳ مورد	۱۱	۱	۱
۱۰۰ درصد	۸۴٪	۷.۶۹٪	۷.۶۹٪

واژگانی که برای تبیین نماد خرابات به کار رفته‌اند محدود به سه واژه هستند: ruins به معنی خرابه است؛ ساختمانی که ویران شده باشد. tavern در معنای میخانه است که در ریشه‌شناسی لغوی در معنی خانه‌ای چوبین نیز آمده که با واژهٔ خرابات اشتراکاتی می‌تواند داشته باشد. wine-house در مورد این واژه که معنای اولیهٔ آن همان میخانه است، حدسی زده می‌شود مبنی بر اینکه اشاره به محلی دارد که در آنجا شراب ساخته می‌شود که در این سطح از معنی، باز به معنای خرابات نزدیک می‌شود.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود در هر سه نماد بیشترین درصد را لایهٔ معنایی می و متعلقات آن به خود اختصاص داده‌است. دلایل این برجسته‌سازی از سوی مترجمان را باید در پارادایم‌ها و افق انتظارات ادبی آنان جستجو کرد. از آنجا که «در نظریهٔ دریافت بخش اعظمی از خوانش‌های یک عصر بر پایهٔ میراث خوانش‌های قبلی شکل می‌گیرد» (Jauss, 1982:45) و هر اثر صرفاً در ارتباط با خوانش آثار دیگر قابل درک می‌شود، باید دریابیم در این دوره از تاریخ ادبیات انگلستان چه مضامینی مقبول طبع خوانندگان آثار ادبی بوده است که خوانش آنها چنین تأثیری بر خوانش اشعار حافظ داشته است؟

یکی از دلایلی که می‌توان برای برجسته شدن این لایه ذکر کرد، نمادین بودن خود شراب در فرهنگ انگلیس است: از نظر تئوگنیس شراب آزمونی‌ست که ذهن انسان را نشان دهد. حتی یک آدم عاقل که همواره هوشمند بوده هنگامی که مست می‌شود اعتبار خودش را از بین می‌برد. تئوتریکوس یک شعر آشکار و صریح را مطرح می‌کند به این صورت که واقعیت در جام‌های ماست. باکوس تمام حقیقت را دربردارد و آن حقیقت شراب است و در شراب هیچ فریب یا خطایی نمی‌تواند وجود داشته باشد. هیچ حقه‌بازی و هیچ ریا و تظاهری نمی‌تواند وجود داشته باشد.

دیکنز به این صورت خلاصه می‌کند: واقعیت در شراب است. شراب ممکن است معرف خون دیانیسوس باکوس باشد و به افتخار بسیاری از خدایان دیگر هم ریخته شده است. در کتاب زایش، شراب، خون تاک نامیده می‌شود و در سمبلیسم مسیحیت نشان‌دهندهٔ خون مسیح است. تارسیاس در مورد دو برکت انسان به پنتئوس حرف می زند یکی مربوط به غلات و دیگری مربوط به شراب. دومی خواب‌آور است و غفلت می‌آورد و داروی غم است. در همین نمایشنامه به ما گفته می‌شود که شراب عشق می‌آورد. بدون شراب هیچ آفرودیتی وجود ندارد. افلاطون این مثل را می‌گوید: مست‌ها و بچه‌ها حقیقت را می‌گوید. (برگرفته از فربر، ۲۰۰۷).

یکی دیگر از دلایل برجسته شدن این لایه از نماد اشاعهٔ ادبیات غنایی در این دوره است؛ چرا که می و متعلقات آن یکی از عناصر اصلی شعر غنایی است. شعر غنایی شعری است با محوریت احساس و مبتنی بر عشق، زیبایی و سرمستی، و منشأ آن عواطف درونی انسان‌ها است. نهضت رمانتیک به این نوع شعر بها داد؛ سنت بوو از ادیبان و ادب‌دوستان این دوره دعوت کرد که «بیایید به شعر غنایی در عصر جدید بیندیشیم» (ولک، ۱۳۷۷: ۱۰۱).

دلیل دیگر، توجه شاعران و مخاطبان انگلیسی این دوره به اشعار آناکرئون۱ بود. «آناکرئون قدیمی‌ترین شاعر غزل‌سرای یونان است... که در ۵۶۰ قبل از میلاد در شهر تئوس از بلاد ایونی به دنیا آمد و پس از سفرهای بسیار و عمری طولانی در همان شهر درگذشت» (ناتل خانلری، ۱۳۱۲: ۶۲۸). وی بیش از آنکه شاعری درباری باشد شاعر عشق و شراب شناخته شد با ذوقی لطیف و ساده و بدون آرایه‌های پیچیده که اندیشه‌اش را به سهولت بیان می‌کند می‌توان گفت که توجه شاعران رمانتیک به آناکرئون، عاملی برای درک و دریافت شعر حافظ بوده است. سر ویلیام اوزلی یکی از جانشینان جونز چنین می‌نویسد: «هومر۲ و آناکرئون که در نوع خود بی‌نظیرند، می‌توانند از خلق اشعار حماسی چون فردوسی و غزلیات غنایی چون حافظ احساس غرور کنند» (Ouseley, 1795: xxiii).

روی آوردن شعرا و ادیبان این دوره به فلسفهٔ اپیکوریسم نیز بر نوع خوانش اشعار حافظ بی‌تأثیر نیست. علاوه بر اصالتی که فلسفهٔ اپیکور به احساس داده و از این نظر با رمانتیسیسم ـ که مکتب رایج دورهٔ مورد بررسی این مقاله است ـ اشتراک یافته، لذت‌جویی نیز بخش مهم دیگر این فلسفه است که می‌تواند فصل مشترک دیگر آن با رمانتیسیسم باشد. «این لذّت، بهره‌مندی مستقیم از آن چیزی است که طبیعت اهدا و عرضه می‌کند» (برن، ۱۳۵۷: ۱۰۶). عمده‌ترین راه التذاذ و خوش‌باشی و فرار از زشتی‌ها و پلشتی‌های جامعه، پناه برده به باده بوده است و توصیهٔ خیامی برای رهایی از بار غم زندگی در این دوره بسیار مورد استقبال بود. از این رو برجسته‌سازی مترجمان اشعار حافظ به نفع می و متعلقات آن می‌تواند ریشه‌ای در رواج این نوع جهان‌بینی نیز داشته باشد.

۴– نتیجه‌گیری

کنشی که مترجمان شعر حافظ با متن شعر وی داشتند در غالب موارد، مترجمان را تبدیل به خوانندگان فعالی کرده است و موجب شده است، ترجمهٔ آنان شکاف هنری اشعار را با حذف یا برجسته‌سازی دچار تحول کنند. کنش خوانش مترجمین و نحوهٔ تلفیق نوشته‌ها و نانوشته‌های شعر حافظ تحت تأثیر داشته‌های فکری آنان، سنن ادبی و نوع ادبی غالب در آن دوره بوده است.

پیر مغان با سه طیف معنایی در ترجمه‌ها دیده می‌شود: اسم خاص، طیف معنایی می و متعلقات آن و طیف معنایی روحانیت و رهبری. در ترجمه‌هایی که با اسم خاص ذکر شده است، شکاف زیبایی‌شناسی پر نشده و به صورت نماد به فرهنگ مقصد منتقل شده‌است. نماد رند با سه طیف معنایی به ترجمه‌ها منتقل شده‌است: مستی و باده‌خواری، خوش‌باشی و بی‌بندوباری. شکاف هنری نماد خرابات به تمامی در ترجمه‌ها پر شده و به مفهوم میکده ترجمه شده‌است.

از بین مترجمان این مقاله می‌توان گرترود مارگارت لوثیان بل، رینولد نیکلسون، والتر لیف، آرتور آربری را خوانندهٔ کنش‌گر تلقی کرد که آنچه را متن در اختیار آنان گذاشته‌است با آنچه در ذهن خود داشته‌اند تلفیق کرده‌اند و به متن مقصد منتقل نموده‌اند؛

---

[1] . Anacreon
[2] . Homer

یعنی اجازه داده‌اند متن بر داشته‌های فکری آنان دست‌اندازی کند. ویلبر فورس کلارک نیز دیالکتیک فعالی با متن داشته با این تفاوت که در خوانش، دیکتاتور بوده و تمامی شکاف‌های هنری را با رویکردی کاملاً عرفانی ترجمه کرده‌است و نماد را که از مهم‌ترین مواضع مشارکت‌جویی حافظ است، به صراحت توضیح داده و باعث شده تمام انباشته‌های متنی، استعدادهای ذاتی و قوای کنشی شعر را عقیم شود. مک‌کارتی و سموئل رابینسون کمترین میزان مشارکت را با متن داشته‌اند و بیشتر مترجمانی متعهد هستند تا خوانندگان اثری ادبی.

در پایان باید گفت شعر شاعرانی که فرهنگ یک ملت را در اشعار خود متبلور کرده‌اند به سختی ترجمه می‌شود و متن مقصد دچار ابهامات فرهنگی می‌شود به عنوان مثال عدم وجود منهیات اسلامی در جامعهٔ غربی به شکلی که در ایران وجود داشته و دارد، منجر شده که نمادهای مورد بررسی در این نوشتار بسیاری از طیف‌های معنایی خود را از دست بدهند.

منابع

آیزر، ولفگانگ و صافاریان، روبرت، (۱۳۷۲)، «فرآیند خواندن: نگرش پدیدارشناختی»، ***مجلهٔ کیهان فرهنگی***، شمارهٔ ۱۰۱، صص ۲۴-۲۶.

اهور، پرویز، (۱۳۷۲)، ***کلک خیال‌انگیز***، جلد چهارم، تهران: اساطیر.

ایگلتون، تری، (۱۳۸۰)، ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ویراست دوم.

برکت، بهزاد، (۱۳۹۳)، «کنش خواندن و انسان‌شناسی ادبیات: تصویری از اندیشهٔ ولفگانگ آیزر»، ***مجلهٔ جستارهای ادبی***، شمارهٔ ۱۸۴، سال ۴۷، صص ۵۱-۷۱.

برهان خلف تبریزی، محمدحسین، (۱۳۴۲)، ***برهان قاطع***، جلد سوم، تصحیح دکتر محمد معین، تهران: ابن سینا، چاپ دوم.

برن، ژان، (۱۳۵۷)، ***فلسفهٔ اپیکور***، برگردان ابوالقاسم پورحسینی، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۴)، ***گمشدهٔ لب دریا***، تهران: سخن، چاپ دوم.

پین، مایکل و همکاران (۱۳۸۲)، (زیر نظر) ***فرهنگ اندیشه‌های انتقادی. از روشنگری تا پسامدرنیته***. ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

جعفری لنگرودی، محمدجعفر، (۱۳۶۸)، ***راز بقای ایران در سخن حافظ***، تهران: انتشارات گنج دانش، چاپ اول.

جواری، محمدحسین، (۱۳۸۴)، «نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت: روشی برای خوانش‌های جدید در ادب فارسی»، ***مجلهٔ مولوی‌پژوهی***، بیست و پنجم، شمارهٔ ۶۰، ۷۵-۸۱.

حافظ، خواجه محمد شمس‌الدین، (۱۳۷۱)، ***دیوان اشعار***، تصحیح قزوینی ـ غنی، تهران: اساطیر، چاپ چهارم.

حمیدیان، سعید، (۱۳۹۰) ***شرح شوق***، جلد اول، تهران: قطره.

حمیدیان، سعید، (۱۳۹۲) ***شرح شوق***، جلد دوم، تهران: قطره.

خرمشاهی، بهاءالدین، (۱۳۸۷)، ***حافظنامه***، تهران: سخن.

راوندی، محمد بن سلیمان ،(۱۳۸۶)، ***راحةالصدور و آیةالسرور***، به کوشش مجتبی مینوی طهرانی، ویراستار محمد اقبال، تهران: اساطیر، چاپ اول.

ریحانی، آتنا، (۱۳۹۷)، ***بررسی شروح غزلیات حافظ بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت هانس رابرت یاوس***، رسالهٔ دکتری، دانشگاه مازندران.

رستمی، فرشته، (۱۳۸۹)، «زیبایی‌شناسی دریافت در دل فولاد»، ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***، سال ۷، شمارهٔ ۲۹ و ۳۰، پاییز و زمستان، صص ۴۹-۷۰.

غنی، قاسم، (۱۳۵۶)، ***حافظ با یادداشت‌ها و حواشی دکتر قاسم غنی***، تهران: افست مروی.

گیوپور، فریده، (۱۳۸۴)، «نگاهی به ترجمه‌های انگلیسی حافظ»، ***سالنامهٔ حافظ‌پژوهی***، دفتر هشتم، ۷۵-۸۸.

طاهری، ابوالقاسم، (۱۳۵۲)، ***سیر فرهنگ ایران در بریتانیا***، تهران: انجمن آثار ملّی

لؤلؤیی، پروین، (۱۳۹۵)، «ترجمه‌های حافظ به انگلیسی»، ترجمهٔ مصطفی حسینی، ***نشریهٔ مترجم سال مجلهٔ مولوی‌پژوهی***، شمارهٔ ۵، ۵۷-۷۲.

مظفری، علیرضا، (۱۳۸۱)، ***خیل خیال***، ارومیه: انتشارات دانشگاه ارومیه.

میرزاحسین، فهیمه و عظیم‌پور تبریزی، پوپک، (۱۳۹۴)، «خوانش عروسک‌های نمایشی بر اساس نظریه زیبایی‌شناسی دریافت آیزر»، ***دوفصلنامهٔ علمی - پژوهشی دانشگاه هنر***، شمارهٔ ۱۰، بهار و تابستان ۹۴ نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، صص ۲۱-۳۲.

ناتل خانلری، پرویز، (۱۳۱۲)، «آثار دیگران: آناکرئون»، ***نشریهٔ مهر***، شمارهٔ ۸، صص ۶۲۸-۶۳۱.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۷)، «یائوس و آیزر: نظریهٔ دریافت»، ***پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر***، شمارهٔ ۱۱، ۹۳-۱۱۰.

ولک، رنه (۱۳۷۷)، ***مفهوم رمانتی‌سیسم در تاریخ ادبی***، ترجمهٔ: مجتبی عبدالله نژاد، تهران: انتشارات محقق، چاپ اول

Arberry, Arthur J., (1947), ***Fifty poems of HAFIZ***, London: Cambridge.

Bell, Gertrude Lowthian, (1897), ***Poems From DIVAN of HAFIZ***, London: Heinemann

Clarke, Willbelforce, (1891), ***The Divan-i-Hafiz***, The Royal Asiatic Society of Great Britan and Ireland

Ferber, Michael, (2007), ***A Dictionary of Literary Symbols***, Second edition, Printed in the United Kingdom at the University Press, Cambridge

Iser, Wolfgang, (1972), ***The Reading Process: a phenomenological approach.***

Leaf, Walter, (1898), ***Versions From HAFIZ***, London: Grant Richards.

Lodge, David & Nigel Wood, (2000), ***Modern Criticism and Theory: A Reader***; 2nd ed.

McCarthy, Justin Huntly, (2006), ***Ghazels from the Divan of Hafiz***, Cambridge: Harvard University.

Nicholson, Reynold, (1922), ***Translation of Eastern Poetry and prose***, London: Cambridge Uni.

Ouseley, William, (1795), ***Persian Miscellanies***, London: Richard White.

Robinson, Samuel, (1883), ***Persian poetry for English readers***, (Glasgow : M'Laren & son, printers) Printed for private circulation.

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 3, autumn 2024

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Comparative and confrontational analysis of literary metaphors in Persian and English poetry

Derikvand, Esmat[1]

1- Department of Persian Literature, Lorestan University, Faculty of Literature and Languages. Khorramabad, Iran

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/10/22
Accepted:
2025/04/20
pp:
116- 129

Keywords:
Parvin Etisami;
Sylvia Plath;
metaphor;
literary metaphor

ABSTRACT

The purpose of this research is to investigate literary metaphors in Persian and English texts, compare them, and describe their similarities and differences. Literary language is a language in which words and sentences are usually not used in their original meaning, but take on a figurative sense. Therefore, the theoretical framework used in the science of expression is Persian. Expression in the terms of literature is a set of rules and regulations by means of which a meaning is shown in different ways. The body under investigation consists of a Persian poem (Divan Parvin Etisami) and an English poem (Sylvia Plath). The current research has a qualitative nature, and its type is descriptive-analytical, focusing on Persian and English expressions. In this article, an attempt has been made to discuss the similarities and differences between metaphors in Persian and English rhymes in the field of contemporary poetry. After identifying and examining the literary metaphors in these two works, the similarities and differences between the metaphors should be discussed by analyzing samples of the poems by the mentioned contemporary poets. In this research, it is not necessary to mention all the examples found, and a limited number is provided. This approach allows for the determination of the type of metaphor and the identification of its elements, which are also presented in a table at the end, following an explanation. By examining the given examples; The similarities and differences of metaphor in two languages are shown in such a way that the most obvious similarity between the two; It is used in both languages; Because metaphor in both languages is borrowing something instead of something else, and its basis is simile, and the most important difference between the two can be seen in their divisions. And the difference in its elements between two languages, because in Persian it is examined in detail, and metaphor has four pillars, whereas in English it has two pillars and is studied and used more generally.

Citation: Derikvand, E. (2024). Comparative and confrontational analysis of literary metaphors in Persian and English poetry. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(3), 116-129.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55743.1020

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.8.7

[1] **Corresponding author: Derikvand, Esmat, Email: aghagheya75@yahoo.com, Tell: +9809166597020**

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

تحلیل مقایسه‌ای و مقابله‌ای استعاره‌های ادبی در شعر فارسی و انگلیسی

۱- عصمت دریکوند [۱]

۱- دانشگاه لرستان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، خرم‌آباد، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۹/۰۲

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۱/۳۱

صص:
۱۲۹-۱۱۶

واژگان کلیدی:
پروین اعتصامی،
سیلویا پلات،
استعاره،
استعارهٔ ادبی.

چکیده

هدف از پژوهش حاضر بررسی استعاره‌های ادبی در متون نظم فارسی و انگلیسی و مقایسهٔ آنها و توصیف شباهت‌ها و تفاوت‌های آنهاست. زبان ادبی، زبانی است که در آن معمولاً واژه‌ها و جملات در معنای اصلی به کار نمی‌روند، بلکه معنایی مجازی به خود می‌گیرند. بیان عبارت است از مجموعه قواعد و قوانینی که به وسیلهٔ آنها یک معنی به طرق مختلف نشان داده می‌شود. پیکرهٔ مورد بررسی اثری از شعر فارسی (پروین اعتصامی) و اثری از شعر انگلیسی (گزیدهٔ اشعار سیلویا پلات) است. پژوهش حاضر ماهیتی کیفی داشته و نوع آن توصیفی-تحلیلی در حوزهٔ بیان فارسی و انگلیسی است. در این مقاله سعی شده است به شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود بین استعاره در نظم فارسی و انگلیسی در حوزهٔ شعر معاصر پس از مشخص و بررسی کردن کل استعاره‌های موجود در این دو اثر، با به دست دادن نمونه‌هایی پرداخته شود. در این پژوهش از ذکر تمام نمونه‌های یافته‌شده خودداری شده و تعداد محدودی آورده شده است، بدین صورت که با آوردن تمام بیت، نوع استعارهٔ آن مشخص گشته و ارکان استعاره نیز پس از توضیح آن، به‌صورت جدول در پایان نشان داده شده‌است. با بررسی مثال‌های داده‌شده تشابهات و تفاوت‌های استعاره در دو زبان چنین نشان داده می‌شود که بارزترین تشابه این دو نوع به‌کارگیری آن در هردو زبان است؛ چرا که استعاره در هر دو زبان عاریت گرفتن چیزی به جای چیز دیگریست و اساس آن تشبیه است و مهم‌ترین تفاوت این دو را می‌توان در تقسیم‌بندی‌های این دو و متفاوت بودن ارکان آن در دو زبان دانست؛ چرا که در فارسی به طور جزئی بررسی شده و استعارهٔ در آن دارای چهار رکن است، ولی در انگلیسی دارای دو رکن است و کلی‌تر بررسی و به‌کار گرفته می‌شود.

استناد: دریکوند، عصمت. (۱۴۰۳). تحلیل مقایسه‌ای و مقابله‌ای استعاره‌های ادبی در شعر فارسی و انگلیسی. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۳)، ۱۱۶-۱۲۹.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55743.1020

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.8.7

[۱] **نویسنده مسئول:** عصمت دریکوند، **پست الکترونیکی:** aghagheya75@yahoo.com ، **تلفن:** ۰۹۱۶۶۵۹۷۰۲۰

۱– مقدمه

«هدف شعر، آشکارا و بی‌هیچ ابهامی، عبارت است از تأثیر نهادن بر عواطف؛ و از همین راه است که شعر به طور کامل از آن چیزی متمایز می‌گردد که وردزورث تأکید دارد ثابت کند که ازلحاظ منطقی نقطهٔ مقابل آن است؛ این نقطهٔ مقابل نثر نیست، بلکه امر واقع یا علم است. یکی تمام توجّهش به فکر و اندیشه است و دیگری به احساسات» (برِت،۱۳۸۶: ۹۶). یکی از دقیق‌ترین تعریف‌ها از شعر تعریف ارسطو است که در همهٔ کتاب‌های منطق دورهٔ اسلامی شعر را کلامی مخیل دانسته و بنیاد آن را تخیل دانسته‌اند (شفیعی کدکنی،۱۳۷۲: ۲۸) و آنچه در شعر و با توسعه‌ای بیشتر در حوزهٔ ادب، به‌عنوان عامل بیانی مطرح است و در نظر قدما مادهٔ اصلی مباحث علم بیان را تشکیل می‌داده است، عنصر خیال یا شیوهٔ تصرف گوینده در ادای معانی است و علمای بلاغت در ادوار مختلف همواره کوشیده‌اند که این امکانات مختلف را در حوزهٔ تعریف‌ها و در جدول اصطلاحات خاص خود محدود کنند. (همان: ۴۰) بحث از این تصویرهای شاعرانه، موضوع علم بیان است. در قدیم بررسی این تصویرها را در چهار مقولهٔ مجاز و تشبیه و استعاره و کنایه محدود کرده‌بودند. (شمیسا،۱۳۸۱: ۱۲) به باور شفیعی کدکنی «دوتای از آنها ذاتی هستند یعنی مجاز و کنایه، و دوتای دیگر که تشبیه و استعاره باشند، یکی به‌عنوان وسیلهٔ معرفی‌شده، یعنی تشبیه، و دیگری به‌عنوان پاره‌ای و قسمتی از یک اصل معرفی شده و آن استعاره است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۴۶).

این مقاله مشتمل بر چهار بخش است: ۱– مقدمهٔ حاضر؛ ۲– پیشینهٔ مطالعات انجام‌شده درمورد استعاره که بررسی مهم‌ترین دستاوردها و تعاریف ادبی درمورد استعاره است؛ ۳– تحلیل داده‌ها که در آن به جمع‌آوری و تحلیلِ نمونه‌های استعارهٔ ادبی در *دیوان شعر پروین اعتصامی* و *گزیدهٔ اشعار سیلویا پلات* پرداخته شده است؛ ۵– در پایان نیز براساس تعاریف، شواهد و تحلیل‌های انجام‌شده، نتیجه‌گیری کلی به‌دست داده خواهد شد.

این مقاله با هدف بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود بین استعاره‌های ادبی در حوزهٔ شعر فارسی و انگلیسی تدوین شده است. ماهیت این مقاله تطبیقی است و محدودهٔ آن، استعاره‌های ادبی و حوزهٔ استخراجی داده‌ها، شعر معاصر زبان فارسی و انگلیسی است. پرسش‌های مطرح در این پژوهش عبارت است از: ۱– چه شباهت‌هایی بین مفهوم و نوع استعارهٔ ادبی در شعر فارسی و انگلیسی وجود دارد؟ ۲– چه تفاوت‌هایی بین مفهوم و نوع استعارهٔ ادبی در شعر فارسی و انگلیسی وجود دارد؟

۱-۱– پیشینهٔ تحقیق

بر این اساس تاکنون بلاغیون به نظریه‌پردازی و پژوهش درمورد استعاره پرداخته‌اند، اما با توجه به عنوان این پژوهش و بررسی استعاره در شعر دو شاعر فارسی و انگلیسی کار تحقیقی بدین‌صورت یافت نشد. همچنین به طور ویژه در مورد تطبیق و مقایسهٔ استعاره‌های پروین اعتصامی و سیلویا پلات نیز پژوهشی انجام نشده‌است.

۱– ۲– روش انجام پژوهش

روش پژوهش دارای ماهیتی کیفی و از نوع توصیفی تحلیلی، به صورت تطبیقی است که در آن به انجام مقایسه و مقابله برای یافتن شباهتها و تفاوتها پرداخته شده است. محدودهٔ این پژوهش شعر معاصر فارسی و انگلیسی است و از آنجا که آثار شعر فارسی و انگلیسی در این مقطع بسیار گسترده است، اشعار دو شاعر معاصر (پروین اعتصامی[1] و سیلویا پلات) جهت بررسی انتخاب شده است و سپس به استخراج استعاره‌های موجود در این آثار این دو شاعر پرداخته شده است. در دیوان پروین اعتصامی ۵۱۲ مورد از

[1] انتشارات نیک‌فرجام، ۱۳۸۷، چاپ دوم تهران.

انواع استعاره یافت شد و در گزیدهٔ اشعار سیلویا پلات ۹۵ مورد از انواع استعاره، اما به دلیل محدود بودن مقاله از آوردن تمام موارد پرهیز شده و در اینجا تنها ۲۰ مورد از آن انتخاب و آورده شده‌است.

۱-۳- تحلیل داده‌ها

این بخش به سه قسمت تقسیم می‌شود. در بخش(۶-۱) به بررسی نمونه‌های استعارهٔ ادبی فارسی در شعر پروین اعتصامی (ذکر مثال و نوع آن) پرداخته شده است. در بخش (۶-۲) به بررسی نمونه‌های استعارهٔ ادبی انگلیسی در شعر سیلویا پلات (ذکر مثال و نوع آن) پرداخته شده است. ودر بخش(۶- ۳) به بررسی تطبیقی بین استعاره‌های بررسی شده در دو زبان می‌پردازد که شامل بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌هاست.

۱-٤- بیان مسئله

نماد از آرایه‌های هم‌نشینی است که اساس و پایهٔ آن تشبیه است و تفاوت آن با استعاره در این است که مشبه‌به به طیفی از معناها اشاره دارد. تمایزی که بین بهره‌گیری حافظ از نماد با بهره‌گیری‌های شاعران پیش از وی داشته است، علاوه بر اختراع نمادهای جدید و شخصی، در منشور معناهای یک نماد است. حافظ با نبوغ خود طیف‌های معنایی متضاد و متناقضی را به یک نماد بخشیده است و سعی در دست‌اندازی به اندیشه‌های ثابت مخاطب داشته است.

شمیسا در کتاب بیان و معانی، نماد را ذیل «استعاره‌گونه‌ها» آورده است و آن را بر دو نوع تقسیم کرده است:

«در یک شعر نمادگرای راستین، یعنی شعری که نمادهایش بر اثر کثرت کاربرد و تکرار و تقلید به اصطلاح‌گونه‌هایی کلیشه‌ای بدل نشده است، منشوری از عناصر زنده و پیوسته و وابسته به یکدیگر در برابر منشوری متحرک یعنی ذهن و درون خواننده قرار می‌گیرد. باید منتظر بود که هر مرتبه خوانش شعر یک سطحِ خاص از این منشور گردان در برابر منشور شعر قرار گیرد؛ در حالی که در خوانشی دیگر ممکن است به دلیل دگرگونی سازمان درونی سطحی دیگر جلو بیاید» (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۵۰۷). به طور کلی ساختار نمادین کلام حافظ موجبات تأویل و تفسیر اشعار وی و همچنین نگرش‌های متفاوت و گاه متضاد به متن وی را ایجاد کرده‌اند.

تعریف استعاره و نقش آن در زیبایی کلام: استعاره یکی از زیباترین صور خیال است که نقش مهمی در ادبیات فارسی و انگلیسی دارد. تعریف‌های مختلف و نمونه‌های گوناگونی که از این کلمه در آثار متقدمان آمده، نشان می‌دهد که ایشان، همواره دربارهٔ مفهوم و حوزهٔ معنوی این کلمه، متزلزل بوده‌اند. بعضی هرگونه تشبیهی را که ادات آن حذف شده باشد، استعاره دانسته‌اند و از تعبیر ارسطو چنین دانسته می‌شود که تشبیه همان استعاره است با اندکی اختلاف (همان: ۱۰۷) و این نوع تشبیه در بلاغت انگلیسی استعارهٔ تصریحیه نام دارد. دربارهٔ رمز زیبایی و فلسفهٔ تأثیر استعاره که سخنوران اروپایی آن را «ملکهٔ تشبیهات مجازی» خوانده‌اند، قدیم‌ترین کسی که به تحقیق و دقّت پرداخته ارسطو است. استعاره آن است که چیزی را به نامی بخوانیم که آن نام در اصل به چیز دیگری تعلق دارد. به اعتقاد ارسطو، تشبیه و ساخت تشبیهی با شعر عجین است و استعاره بیشتر برای نثر مناسب است. (افراشی،۱۳۸۳: ۱۳-۱۴) تعریف ارسطو از استعاره از زمان خودش تاکنون در میان بلاغیون اسلامی فارسی و عربی و همچنین بلاغیون غربی رایج بوده و همواره اساس تعاریف و تحقیقات آنان درمورد استعاره بوده است. ارسطو می‌گوید آنچه در بیشتر عبارت‌های بلاغی انگیزهٔ مسرت است، منشأ آن استعاره Metaphor است و مقداری ابهام و پیچیدگی، که مخاطب بعداً آن را درمی‌یابد؛ زیرا در آغاز چنان می‌پندارد که چیز تازه‌ای را دریافته و احساس می‌کند که موضوع سخن با آنچه انتظار آن را داشت اختلاف بسیار دارد. (همان: ۱۱۱) بر این اساس واژهٔ Metaphor واژه‌ای یونانی به معنی فرم است از دو جز تشکیل شده meta (فرا) و pherein (بردن) به معنی جا به جا کردن چیزی از مکانی به مکان دیگر (هاوکس،۱۳۸۰: ۱۱) که مانند پل است برای

عبور از یک معنای مجازی به معنای دیگر. اساس Metaphor تشبیه است به گونه‌ای که از ارکان آن یک یا دو رکن مانده باشد؛ البتّه در فارسی فقط باید یک رکن مشبّه یا مشبّهٌبه برجای بماند تا استعاره محسوب شود. پس آنچه که باعث تمایز زبان مجازی و عاطفی Emotive Language از زبان ارجاعی Referential Language می‌شود، استفاده از صور خیال و به ویژه استعاره است. زبان عاطفی زبان ادبیات است که با آن احساسات و عواطف را منتقل می‌کنند، به عبارتی زبان ادبی انفسی است که با زبان عاطفی مؤثر در دل‌ها نفوذ می‌کند، با اغراق همراه است و بر یکی از دو جهت خوب یا بد تکیه دارد. (شمیسا،۱۳۸۱: ۲۳۳) استعاره در فارسی نیز یکی از مهم‌ترین و خیال‌انگیزترین عناصر خیال است. استعاره در لغت مصدر باب استفعال است، یعنی عاریه خواستن لغتی را به جای لغت دیگری. زیرا شاعر در استعاره، واژه‌ای را به علاقهٔ مشابهت به‌جای واژهٔ دیگری به کار می‌برد. مهم‌ترین نوع مجاز، مجاز به علاقهٔ مشابهت است که به آن استعاره می‌گویند. (شمیسا،۱۳۸۱: ۵۷) استعاره را از تشبیه نیز می‌توان بیرون آورد، بدین ترتیب که از جملهٔ تشبیهی، مشبّه و وجه‌شبه و ادات تشبیه را حذف کنیم به نحوی که فقط مشبّهٌبه باقی بماند، به این مشبّهٌبه استعاره می‌گویند. (همان) استعاره و تشبیه ماهیتی یکسان دارند، در حقیقت استعاره تشبیه فشرده است. منتهی در تشبیه ادعای شباهت است و در استعاره ادعای یکسانی و این همانی (همان) به نظر ریچاردز شعر عالی‌ترین صورت عاطفی است. پذیرش سخن در شعر با تصدیق جملات عاطفی متفاوت است. (همان: ۲۳۴) بدیهی است که زبان عاطفی گاهی در گفتار عادی هم مورد استفاده قرار می‌گیرد و از صور خیال و استعاره نیز در آن استفاده می‌شود، اما آنچه در اینجا مدنظر است، مصداق آن در شعر فارسی و انگلیسی است. البته «خود شعر نیز ازنظر استفاده از این زبان مراتبی دارد. در برخی از شعرها زبان سر راست‌تر است و برخوردها نسبت‌به اشعار دیگر کمتر عاطفی است» (همان: ۲۳۴). هرچه زبان شعر سر راست‌تر باشد به زبان ارجاعی نزدیک‌تر است و استفاده از صور خیال و استعاره در آن کمتر است.

پروین اعتصامی ازجمله شاعران معاصر است که استعاره در دیوان شعری او بررسی شده‌است. زبان شعری او زبان پند و اندرز و نشان دادن مکارم اخلاق و تعریف حقیقت دنیاست و بیشتر قطعات به طرز سؤال و جواب یا مناظره بسته شده و گویا این شیوه از قدیم‌الایام خاصّ ادبیات شمال و غرب ایران بوده و در آثار پهلوی قبل از اسلام هم مناظرات دیده می‌شود. (اعتصامی،۱۳۸۷: ۱۱) بر این اساس زبان شعری او خالی از تکلّف است و استفاده از استعاره در آن چندان دیده نمی‌شود، و به‌خاطر نوع زبان محاوره‌ای که برای انجام مکلمات در مناظراتش به‌کار گرفته است، بیشترین نوع استعاره‌های به کار گرفته شده، استعارهٔ مکنیه بوده است. سیلویا پلات شاعر دیگری است که در این مقاله به بررسی اشعارش از نظر استعاره‌های ادبی پرداخته شده است. سیلویا پلات در دههٔ سی، یعنی دو دهه بعد از جنگ اول جهانی به دنیا آمد و کمی بیشتر از یک دهه بعد از جنگ جهانی دوم، دست به خودکشی زد. موضوعاتی که وی در اشعار خود منعکس می‌کند از سیاست و جنگ و بیهودگی فلسفی تا مرگ و بسیار مسائل دیگر را دربر می‌گیرد. (پلات،۱۳۸۶: ۹) چند شعر از سیلویا پلات در کتاب «*سرود مرغ آتش*»[1] نقد شده است که اساس کار نگارنده در این مقاله بوده‌است.

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱- استعاره‌های ادبی دیوان پروین اعتصامی

(عدد داخل پرانتز در پایان هر بیت نشان دهندهٔ شماره صفحهٔ بیت است.)

کم دهدت گیتی بسیار دان به که بسنجی کم و بسیار را (۲۱)

[1] زندگی و نقد آثار سیلویا پلات به همراه اشعار و ترجمهٔ آنها /تألیف و ترجمه رفیه قنبرعلی‌زاده.

در این بیت استعاره در لفظ «گیتی» است.«گیتی» در نفس خود به انسانی تشبیه شده است که بخشش می‌کند. ذکر مشبّه و حذف مشبّهٌبه در جمله استعارهٔ مکنیه را شکل می‌دهد.

دست هنر چید نه دست هوس میوهٔ این شاخ نگونسار را (۲۲)

«دست هنر»: اضافهٔ استعاری است. ضمن اینکه می‌توان گفت «هنر» به انسانی تشبیه شده است که دست دارد و میوه می‌چیند. همچنین «هوس» نیز به در نفس خود به انسانی تشبیه شده که این کار را انجام نمی‌دهد. «شاخ نگونسار»: استعاره از روزگار و آسمان است. آسمان مشبه است و شاخ نگونسار مشبّهٌبه. ذکر مشبّهٌبه در جمله و حذف سایر ارکان استعارهٔ مصرحه است. اما چون ملازمات مشبّهٌبه برای آن آمده است، استعاره مصرحهٔ مرشّحه است.

در پرده، صد هزار سیه‌کاریست[1] این تند سِیر گنبد خضرا را (۱۹)

«گنبد خضرا» دارای استعاره است و استعاره از آسمان است. آسمان به گنبد سبز رنگ تشبیه شده است که تند می‌چرخد. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّهٌبه استعارهٔ مصرحهٔ مرشّحه است.

سمند تو زی پرتگاه از چه پوید ببین تا به دست که دادی عنان را (۲۲)

لفظ «سمند» دارای استعارهٔ مفرده است و استعاره از عمر است. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّهٌبه استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه است. «پرتگاه» استعاره از دنیاست. دنیا به پرتگاهی تشبیه شده است که میل بدان و رفتن به سوی آن هلاک و نابودی انسان را در پی دارد. استعارهٔ مصرحه مرشحه است زیرا مشبّه‌به همراه ملازمات آن ذکر شده است. فعل پوییدن استعارهٔ تبعیه است.

اگر زین خاکدان تیره بر پری بینی که گردونها و گیتی‌هاست ملک آن جهانی را (۲۳)

«خاکدان تیره» استعاره از این دنیای خاکی است. که پشت پا زدن به آن باعث تعالی و بلند مرتبگی انسان است. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّه و مشبّهٌبه استعارهٔ مصرحهٔ مطلقه است.

ماش خندید و گفت غرّه مشو زانکه چون من فزون چون تو بسی است (۱۳۳)

«ماش» استعارهٔ کنایی است. زیرا در نفس خود به انسان تشبیه شده است که قادر به خندیدن و سخن گفتن است. ذکر مشبّه با ملازمات مشبّهٌبه استعارهٔ مکنیهٔ تخیلییه است. فعل خندیدن و گفتن برای ماش استعارهٔ تبعیه است.

بزرگانی که بر شالودهٔ جان ساختند ایوان خریداری نکردند این سرای استخوانی را (۲۴)

«سرای استخوانی» استعاره از جسم است. جسم خاکی به سرا تشبیه شده است. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّه و مشبّهٌبه استعارهٔ مصرحهٔ مطلقه است. جامع آن خشکی است.

شمشیرهاست آخته زین نیلگون نیام خونابه‌ها نهفته درین کهنه ساغر است (۳۱)

«نیلگون نیام» استعاره از آسمان است. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّه (نیلگون) و مشبّهٌبه استعارهٔ مصرحهٔ مطلقه است. جامع آن رنگ آبی است.«کهنه ساغر» استعاره از دنیا است. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّه استعارهٔ مصرحهٔ مجرده است.

همواره دید و نگشت تیره، این چه دیده‌ایست[2]

پیوسته کُشت و کُند نگشت این چه خنجر است (۳۱)

«دیده» استعاره از دنیا است. دنیا به چشمی تشبیه شده است که با اینکه عمر زیادی از آن می‌گذرد و دوران مختلفی را دیده است، ولی همچنان روشن و بیناست. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات خود استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه است. جامع آن دیدن است. «خنجر» استعاره از دنیا است. ذکر مشبّه‌به با ملازماتش استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه است. جامع آن کشتن است. فعل دید استعارهٔ تبعیه است.

نهفته در پس این لاجوردگون خیمه هزار شعبده‌بازی، هزار عیّاریست (۴۲)

---

[1] سیه‌کار بودن: استعاره مکنیه برای گنبد خضراست.

[2] فعل دیدن برای خود دیده هم می‌تواند باشد، ولی با توجه به مفهوم کل ابیات معنی استعاری آن دریافته می‌شود.

«لاجوردگون خیمه» استعاره از آسمان است. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّه (لاجوردگون) و مشبّهٌبه استعارهٔ مصرحهٔ مطلقه است. جامع در آ رنگ آبی است.

ایمن چه نشینی در این سفینه کاین بحر، همیشه در انقلاب است (۳۸)

«سفینه» استعاره از دنیاست. در مصرع اول دنیا به کشتی‌ای تشبیه شده است که به‌خاطر دگرگونی‌هایی که در دریا وجود دارد ثبات و آرام ندارد و مدام در حال دگرگونی است. در بیت دوم «بحر» استعاره از دنیا است و ثبات ندارد و دمی آرام نیست. هر دو استعاره به دلیل ذکر مشبّهٌبه و ملازمات آن مصرحهٔ مرشّحه‌اند.

نفس بسی وام گرفت و نداد وام تو چون باز دهد؟ بینواست (۳۲)

لفظ «نفس» استعاره دارد. نفس در «نفس» خود به انسانی تشبیه شده است که وام می‌گیرد و توان پس دادن آن را ندارد. ذکر مشبه با ملازمات مشبهٌبه استعارهٔ مکنیه تخییلیه است.

اندرین پرتگه بی‌پایان هیچ‌کس مرکب راهوار نداشت (۴۷)

«پرتگه بی‌پایان» استعاره از دنیاست. ذکر مشبهٌبه با ملازمات آن استعارهٔ مصرحهٔ مرشّحه است. جامع آن پرخطر بودن است.

دام فریب و کید درین دشت گر نبود این قصر کهنه سقف جواهر نشان نداشت (۴۸)

«دشت» استعاره از دنیاست. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات آن استعارهٔ مصرحهٔ مرشّحه است. دنیا به دشت تشبیه شده است که پر از دام‌های گسترده است که انسان را می‌فریبد و اسیر می‌کند. قصر کهنه نیز به این صورت است. جامع آن عمر طولانی است. «سقف جواهر نشان» استعاره از آسمان است. جواهر نشان استعاره از ستارگان است. آسمان به سقفی بر فراز زمین تشبیه شده است که با ستارگان زینت داده شده است.

این سبک خنگ بی‌آسایش بی‌پا تازد وین گران کشتی بی‌رهبر و لنگر گردد (۵۲)

«سبک خنگ» استعاره از دنیا است. دنیا به اسبی که پا ندارد، تشبیه شده است (اشاره به گرد بودن زمین) لفظ «بی‌آسایش» نیز اشاره به گردش مداوم و بی‌وقفهٔ زمین است. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبه و مشبهٌبه استعارهٔ مصرحهٔ مطلقه است. «گران کشتی» استعاره از دنیا است. ذکر مشبّهٌبه با ملازماتش استعارهٔ مصرحهٔ مرشّحه است. جامع آن رفتن هدایت نشده است.

بکاهند گر دیده و دل ز آز بسا نرخها را که ارزان کنند (۵۸)

«دیده» و«دل» هر دو استعارهٔ کنایی‌اند؛ زیرا هر دو در نفس خود به انسان تشبیه شده‌اند. ذکر مشبّه با ملازمات مشبّهٌبه استعارهٔ مکنیه تخییلیه است.

کارها بود در این کارگه اخضر لیک دوک تو نگردید از این بهتر (۶۴)

«کارگه اخضر» استعاره از آسمان است. ذکر مشّبه‌به با ملازمات مشبّه (اخضر) استعارهٔ مصرحهٔ مجرده است. در بیت دوم «دوک گرداندن» استعاره از عمل انسان در این دنیا است. اگر دوک در نظر گرفته شود ذکر آن با ملازمات مشبّهٌبه استعارهٔ مصرحهٔ مرشّحه است. و اگر صورت فعلی آن یعنی گردیدن در نظر گرفته شود استعارهٔ تبعیه است.

به نگردد دگر آزردهٔ این پیکان برنخیزد دگر افتادهٔ این خنجر (۶۴)

«پیکان» استعاره از دنیا است. ذکر مشبهٌبه با ملازمات مشبه‌به استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه است. در بیت دوم «خنجر» استعاره دنیا است. ذکر مشبهٌبه با ملازمات آن استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه است.

نیش این مار هر آن‌کس که خورد میرَد و آنکه او مُرد کجا زنده شود دیگر (۶۶)

«مار» استعاره از دنیا است. ذکر مشبهٌبه با ملازماتش استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه است. جامع آن مهلک بودن است.

هر چه کشتی، ملخ و مور به یغما بُرد وین چنین خشک شد این مزرعهٔ اخضر (۶۸)

«کشت» استعاره از اعمال و زحمات انسان در این دنیا است. در بیت دوم، اعمال انسان به مزرعه تشبیه شده است که انسان در آن به کار و زحمت می‌پردازد. «به یغما بردن» می‌تواند استعاره باشد از تباه شدن اعمال نیک با انجام اعمال بد باشد و استعارهٔ تبعیه است.

۲-۲- استعاره‌های ادبی در اشعار سیلویا پلات

در این بخش به ذکر و بررسی ۲۰ مورد انتخاب شده از ۹۵ مورد استعارهٔ یافته و بررسی شده در گزیدهٔ اشعار سیلویا پلات پرداخته شده است. علامت p در پایان هر بیت نشانگر صفحهٔ بیت در کتاب مورد ذکر است.

1- over The weedy acres of your brow. (P.79)

بر علفزار گسترده چهره‌ات.

"Brow" استعاره دارد. ذکر "brow" tenor و"weedy acres" vehicle در جمله Explicit Metaphor است.

2- to dredge the silt from your throat. (P.79)

گل و لای از گلویت بیرون می‌کشم.

"Silt" استعاره است. ذکرvehicle به تنهایی در جمله implicit metaphor است.

3- Mouthpiece of the dead, or of some god or other. (P.79)

سخنگوی مردگان یا یک خدا یا چیزی دیگر.

سخنگوی مردگان و یک خدا استعاره از The Clossus ابرتندیس است که عنوان شعر است. ذکر vehicle به تنهایی در جمله implicit metaphor است.

4- The bald, white tumuli of your eyes. (P.79)

گور پشته‌های سفید برهوت چشمانت را.

چشمها به گور پشتهٔ سفید تشبیه شده است. ذکرtenor و vehicle هر دو در جمله Explicit Metaphor است.

5 - I open my lunch on a hill of black cypress. (P.81)

سفره‌ام را بر تپهٔ سروهای سیاه می‌گشایم.

تمام جمله استعاره است. Vehicle تنها در جمله ذکر شده است.

Implicit Metaphor است.

6 - Shifting my clarities. (p.83)

شفافیت‌هایم را جابه‌جا می‌کنم.

"Clarities" استعاره است . ذکرVehicle تنها در جمله Implicit Metaphor است.

7- Rise, with her cancerou. (P.85)

با رنگ‌پریدگی‌های سرطانی‌اش طلوع می‌کند.

رنگ زرد استعاره است و این شخص در نفس خود به خورشید تشبیه شده است. ذکر Vehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

8- Lord of the mirrors.(P.85)

سرور آینه‌ها!

"Lord" برای آینه استعاره گرفته شده است. ذکر Vehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

9 – Of air that all day flies. (P. 87)

هوایی را که سراسر روز به پرواز درمی‌آورد.

"Air" استعاره است. در نفس خود به پرنده تشبیه شده است که پرواز می‌کند. Flies استعاره تبعیه است. ذکرVehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

10 - Doll he gurads like a heart – The lioness, (p.87)

عروسک کوچک جواهرنشانی که چون قلبش از آن محافظت می‌کند – شیرزن را

"Doll" و"The lioness" استعاره از زن است. ذکرVehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

11-The grave cave ate will be. (p.89)

که در غار قبر فرسود

قبر به غار تشبیه شده است. ذکر tenor و vehicle هر دو در جمله Explicit Metaphor است.

12-The first time it happened I was ten. It was an accident. (p.91)

اولین بار که رخ داد، ده (ساله) بودم. تصادفی بود.

"Accident" استعاره است. ذکرVehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

13 -Marble – heavy, a bag full of God, (p.97)

به سنگینی مرمر، یک کیسه پر از خدا،

"A bag full of god" استعاره است. ذکرVehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

14 -Bit my pretty red heart in two. (p.103)

قلب قشنگ قرمزم را گاز زد و دو تکه کرد.

"Heart" استعاره است. ذکرVehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

15 -A cleft in your chin instead of your foot

But no less a devil for that, no not (p.103)

به جای پایت در چانه‌ات شکافی داری اما به‌خاطر آن کمتر از شیطان نیستی،

"Devil" استعاره است. ذکر Vehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

16 -I saw death in the bare trees, a deprivation. (p.107)

من مرگ را در درختان عریان دیدم، یک محرومیت.

"The bare trees" استعاره است. ذکرVehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

17 -When I walk out, I am a great event. (p.107)

وقتی به بیرون قدم می‌گذارم رویدادی سترگم.

"Great even" استعاره است. شاعر خود را به حادثه‌ای بزرگ تشبیه کرده است. ذکر tenor و vehicle هر دو در جمله Explicit Metaphor است.

18 -When I first saw it, the small red seep, I did not believe it. (p.107)

وقتی که اول دیدمش تراوش قرمز کوچک را، باورش نکردم.

"the small red seep" استعاره است . ذکرVehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

19 -The silver track of time empties into the distance, trains roar in my ears(p.109)

قطارها در گوشم می‌غرّند، رد نقره‌ای زمان در دور دست تهی می‌شود.

"The silver track" استعاره است. زمان به قطار تشبیه شده است. ذکر tenor و vehicle هر دو در جمله Explicit Metaphor است.

20 - this is a disease I carry home, this is a death. (p.109)

این مرضی است که به خانه می‌برم، این یک مرگ است.

"Death" استعاره است. مرگ به بیماری تشبیه شده است. ذکر tenorو vehicle هر دو در جمله Explicit Metaphor است. carry استعارهٔ تبعیه است.

۲-۳- تطبیق استعاره‌های بررسی‌شده در شعر پروین اعتصامی و سیلویا پلات

با توجه به تعریف و نمونه‌های فوق در این بخش به مقایسهٔ استعاره‌ها پرداخته می‌شود. اولین شباهتی که بین آن‌ها دیده می‌شود، می‌توان به تقسیم‌بندی و نام‌گذاری‌ها اشاره کرد که هم دارای تفاوت و هم دارای شباهت است. همان طور که دیده می‌شود، استعاره‌های ادبی انگلیسی چنین تقسیم‌بندی شده است: implicit metaphor و explicit metaphor استعاره‌های ادبی فارسی دارای تقسیم‌بندی استعارهٔ مصرحه و مکنیه است، که در چند فرهنگ ادبی استعارهٔ مصرحه را برابر با implicit metaphor گرفته‌اند. (داد،۱۳۸۳: ۳۳ و ایبرامز،۱۳۸۴: ۱۲۳) زیرا implicit به معنای تلویحی است. در فارسی معادل هر دو استعارهٔ مکنیه و مصرحه قرار می‌گیرد، چنان‌که در فارسی ذکر مشبّه با ادات مشبّهٌبه را استعاره مکنیه می‌نامند. در مقابل آن استعارهٔ مصرحه است که ساختار آن برعکس استعارهٔ مکنیه است یعنی ذکر مشبّهٌبه و ادات مشبه. بر این اساس این تعریف شامل استعارهٔ مکنیه در فارسی نیز می‌شود. مانند «چو رنگ از رُخ روز پرواز کرد». (اعتصامی، ۱۳۸۷: ۲۳۱) در این مورد جاندارانگاری استعارهٔ مکنیهٔ تخیلییه است، امّا تشخیص نیست. پس به عبارتی هرگاه از ارکان استعاره تنها مشبّه ذکر شود با تشخیص روبه‌رو هستیم و تشخیص استعارهٔ مکنیه است؛ چون مشبّهٌبه آن پنهان است. استعارهٔ مکنیه حتماً لفظ تخیلییه را نیز به دنبال دارد، چون تخیل انسان را برمی‌انگیزد. امّا در بلاغت انگلیسی تشخیص از انواع استعاره به شمار نیامده و خود در مبحثی جداگانه با عنوان personification بررسی و مطالعه می‌شود. (پرین،۱۳۷۹: ۵۹) استعارهٔ ادبی فارسی چهار رکن دارد. اصطلاحات مربوط به استعاره را –که در حقیقت همان تشبیه است– تعویض کرده‌اند چون اساس استعاره در فارسی بر تشبیه است. البته در فارسی بر اساس تشبیه و مجاز است، نه فقط تشبیه، پس ارکانش همان ارکان تشبیه است، که عبارت‌اند از مشبّه یا مستعارٌله، مشبّهٌبه یا مستعارٌمنه، لفظ استعاره یا مستعار و وجه شبه یا جامع. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۹) اما استعارهٔ انگلیسی که آن هم به مانند استعارهٔ فارسی اساسش بر تشبیه استوار است، تنها از دو رکن تشکیل می‌یابد. دو رکن اصلی استعارهٔ انگلیسی عبارت‌اند از: جزء حقیقی اصلی (tenor) و جزء ثانوی مجازی (vehicle). (کادن،۱۳۸۰: ۲۴۱) در استعارهٔ "devilish leopard!" "Devilish " مستعارٌله (در تشبیه ، مشبه) و "Leopard" مستعارٌمنه (در تشبیه ، مشبهٌبه) است. به‌عبارتی پلنگ به اهریمن تشبیه شده است (پلات،۱۳۸۶: ۱۶۱) همان‌گونه که می‌بینیم بر جامع تأکید نشده است و لفظی معادل آن در استعارهٔ انگلیسی نمی‌بینیم. برای لفظ استعاره یا مستعار نیز جایگاهی در ارکان استعارهٔ انگلیسی وجود ندارد. استعارهٔ فارسی با جزئی‌نگری فراوان و دقّت در عمق اجزا تقسیم‌بندی شده است. این تقسیم‌بندی‌ها از گذشته‌های دور تاکنون ادامه یافته است و به قول شفیعی کدکنی این تقسیم‌بندی‌ها اگرچه به جای خود ارزشمند است، اما هیچ کمکی برای گسترش صور خیال شاعرانه، انجام نمی‌دهد. قدما بی‌آنکه به وظیفه و نقش هر چیز اهمیت بدهند، دربارهٔ انواع و صورت‌های گوناگون آن تا جایی که توانسته‌اند به دقت و جست‌وجو پرداخته‌اند. (شفیعی‌کدکنی،۱۳۷۲: ۱۱۴). از دیگر شباهت‌هایی که دیده می‌شود، استعاره در فعل وصفت است. (ایبرامز،۱۳۸۴: ۱۲۴ و آقاحسینی وآقازینالی،۱۳۸۶: ۵۱) مانند (شکستن break در این مصرع ۱I am a seed about to break. (پلات،۱۳۸۶: ۱۱۵) که استعاره در فعل یا استعارهٔ تبعیه است و در شعر پروین نیز نمونه‌های فراوانی از آن می‌بینیم، مانند: دیدن در جملهٔ زیر:

همواره دید و نگشت تیره، این چه دیده‌ایست. (اعتصامی،۱۳۸۷: ۳۱)

اما درمورد تفاوت‌هایی که در میان استعاره‌های شعر پروین و سیلویا پلات وجود دارد، بارزترین آن استعاره دانستن مواردی است که در آن مشبّه و مشبّهٌبه هردو ذکر شده‌اند، در شعر انگلیسی است، که در فارسی علمای علم بلاغت به سبب وجود دو رکن اصلی مشبّه و مشبّهٌبه آن را تشبیه نامیده‌اند و با قید مؤکد آن را در شمار یکی از انواع تشبیه آورده‌اند. (پورنامداریان،۱۳۸۶: ۳۳) مانند: I am a garden of black and red agonies (پلات،۱۳۸۶: ۱۱۹) در تشبیهی که ادات ذکر نشود آن تشبیه را تشبیه بالکنایه یا

[1] دانه‌ای در حال شکفتن هستم.

محذوف‌الادات یا مؤکد گویند. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۵)، حال آنکه در بلاغت انگلیسی به آن explicit metaphor می‌گویند؛ چرا که در آن دو طرف تشبیه ذکر می‌شود و معادل استعارهٔ صریح می‌دانند. (آقاحسینی و آقازینالی،۱۳۸۶: ۶۷) بر این اساس استعارهٔ صریح انگلیسی در شمار تشبیهات فارسی است و implicit metaphor یا استعارهٔ تلویحی انگلیسی شامل دو نوع استعارهٔ مکنیه و تصریحیهٔ فارسی می‌شود. تفاوت بارز دیگری که وجود دارد extended metaphor یا استعاره‌های گسترش یافته در اشعار انگلیسی است مانند نمونهٔ زیر:

one cry. It is the hook I hang on.1
And I am a river of milk.
I am a warm hill.

همان‌گونه که مشاهده می‌شود در این شعر یک مشبّه در نظر گرفته شده و در کل شعرگسترش داده شده‌است. این نوع استعاره در تقسیم‌بندی استعارهٔ فارسی دیده نمی‌شود، ولی در تقسیمات تشبیه تشبیهی به نام "تشبیه جمع تعریف و نام‌گذاری شده است. می‌توان تشبیه جمع را دارای چنین کاربرد متشابهی در میان تشبیهات دانست. تعریف تشبیه جمع از منظر بلاغیون چنین است: «عبارت است از اینکه برای یک مشبّه، چند مشبّهٌبه می‌آورند» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۴۸). البته در یک بیت نه در کل ابیات یک شعر.

۴- نتیجه‌گیری

براساس یافته‌های حاصل از تحلیل داده‌ها می‌توان چنین نتیجه گرفت که در بررسی استعاره و metaphor در شعر این دو شاعر فارسی و انگلیسی می‌توان گفت: استعاره در شعر این دو از بسیاری جهات به هم شباهت دارد. استنباطی که در فارسی از استعاره می‌شود، به استنباط حاصل از metaphor در انگلیسی بسیار نزدیک است. البتّه تفاوت‌هایی نیز در انواع آن و تقسیم‌بندی‌های آن وجود دارد. بارزترین تشابه آن دو در تعریف و اساس آن‌هاست؛ چراکه هردو براساس تشبیه بنا نهاده شده‌اند. البته در فارسی استعاره براساس مجاز و تشبیه است. انواع استعاره در انگلیسی: explicit metaphor و implicit metaphor است،explicit metaphor که در آن دو طرف تشبیه ذکر می‌شود، در بلاغت انگلیسی استعارهٔ صریح است، اما در بلاغت فارسی به دلیل ذکر شدن دو رکن استعاره در شمار تقسیمات تشبیه قرار گرفته است، و تشبیه مؤکد نام دارد. نوع دیگر استعارهٔ تلویحی یا implicit metaphor است که در فارسی و شعر پروین، معادل استعارهٔ مصرحه و گاهی مکنیه گرفته شده است. در آن یک طرف استعاره با ملازمات طرف دیگر ذکر می‌شود. این در حالی است که استعارهٔ مصرحه و مکنیه در فارسی هر کدام دارای تعریف و تقسیم‌بندی متمایزند. استعارهٔ مکنیه به نوعی از استعاره اطلاق می‌شود که از ارکان استعاره، مشبه با ملازمات مشبّهٌبه ذکر شود، که مباحث تشخیص و جاندار پنداری را نیز شامل می‌شود و این نوع استعاره در شعر پروین کاربرد فراوان دارد؛ چرا که شعر پروین مبتنی بر مناظره است و اساس مناظراتش بر تشخیص و جاندارانگاری است. اما استعارهٔ مصرحه نوعی از استعاره است که مشبهٌبه ذکر شود با ملازمات مشبّه. این نوع استعاره خود دارای انواعی است: استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه (ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّهٌبه)، مصرحهٔ مطلقه (ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّه و مشبّهٌبه)، مصرحهٔ مجرده (ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّه) که در بلاغت انگلیسی هیچ‌کدام از این تقسیم‌بندی‌ها دیده نمی‌شود. اما در بلاغت انگلیسی نیز نمونه‌های جالبی از انواع استعاره وجود دارد، که در فارسی هرچند کاربردهای فراوانی از آن در شعر و ادب فارسی به چشم می‌خورد، اما در تقسیم‌بندی و نام‌گذاری در شمار انواع استعاره جایگاهی ندارد و شاید هنوز توجه اهل بلاغت فارسی زبان را به عنوان استعاره جلب نکرده باشد، از جمله استعاره های گسترش یافته[2] و مختلط. شباهت دیگری که بین استعاره و metaphor دیده می‌شود استعاره گرفتن فعل و صفت در هر دو زبان است که به صورت کاملاً همسان وجود دارد.

---

[1] یک فریاد. این قلابی است که به آن می‌آویزم/ و من رودی از شیر هستم/ من تپه‌ای گرمم.

[2] Extended Metaphor

پس از بررسی وجوه تشابه و تمایز استعاره و کاربرد آن در انگلیسی و فارسی تفاوت‌ها و تشابهات ذکر شده به‌دست آمد، که می‌توان گفت: وجوه تشابه و تمایز استعاره‌های ادبی در شعر فارسی و انگلیسی تقریباً به یک میزان است. یعنی به همان میزان که این دو با هم شباهت دارند، تفاوت‌هایی نیز بین آن‌ها وجود دارد. تقسیم‌بندی‌ها و دقت‌نظر در تعیین حدود این نام‌گذاری‌ها را در استعارهٔ فارسی می‌توان به جزءنگری بلاغیون فارسی نسبت داد. اما این دقت و جزءنگری در تعاریف و تعیین مرزها در انگلیسی وجود ندارد، که می‌توان آن را به بینش حاکم بر آن نسبت داد.

منابع

آبرامز، مایرهوارد و هارپهام، جفری گلت، (۱۳۸۳) ***فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی***، ترجمهٔ سعید سبزیان مرادآبادی، تهران: نشر راهنما.

آقاحسینی، حسین و آقازینالی، زهرا، (۱۳۸۶)، «مقایسهٔ اجمالی صور خیال در بلاغت فارسی و انگلیسی»، ***نشریهٔ گوهر گویا***، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص. ۴۹-۷۷.

اعتصامی، پروین، (۱۳۸۷)، ***دیوان کامل اشعار***، چاپ دوم، تهران: انتشارات نیک‌فرجام.

افراشی، آزیتا، (۱۳۸۳)، «نگاهی به تاریخچهٔ استعاره»، ***استعاره: مبنای تفکر و زیبایی‌آفرینی***، ترجمهٔ فرهاد ساسانی، تهران: سورهٔ مهر.

پراین، لارنس، (۱۳۷۹)، ***ادبیات انگلیسی: عناصر شعر***، ترجمهٔ مژگان حسن‌زاده و حسن سلیمانی، قم: بخشایش.

برت، آر.ال، (۱۳۸۶) ***تخیل***، ترجمهٔ مسعود جعفری جزی، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

پلات، سیلویا، (۱۳۸۶)، ***سرود مرغ آتش (زندگی و نقد آثار سیلویا پلات به همراه اشعار و ترجمهٔ آنها)***، گردآوری و ترجمهٔ رقیه قنبرعلی‌زاده، تهران: نشر گل‌آذین.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۶)، ***رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی***، چاپ ششم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

داد، سیما، (۱۳۸۳)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، چاپ دوم، تهران: نشر مروارید.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۲)، ***صور خیال در شعر فارسی***، چاپ پنجم، تهران: نشر آگه.

شمیسا، سیروس، (۱۳۸۱) ***بیان و معانی***، چاپ هفتم، تهران: نشر فردوس.

کادن، جی.ای، (۱۳۸۰)، ***فرهنگ ادبیات و نقد***، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، قم: شادگان.

پیوست

جدول شماره (۱)برگزیدهٔ استعاره‌های ادبی دیوان پروین اعتصامی

	مستعار (مشبه)	مستعارٌمنه (مشبهٌبه)	جامع	نوع استعاره
۱	گیتی	انسان	دانایی	بالکنایه
۲	آسمان	شاخ نگونسار	شکل مدور	مصرحّه مرشحه
۳	آسمان	گنبد خضرا	شکل گرد	مصرحّه مرشحه
۴	عمر پرتگاه	سمند دنیا	شتاب در رفتن هلاک کردن	مصرحّه مرشحه مصرّحه مرشحه

۵	خاکدان تیره	دنیا	کدورت و پستی	مصرحه مطلقه
۶	ماش	انسان	خندیدن–گفتن	مکنیه تخیلییه
۷	جسم	سرای استخوانی	خشکی	مصرحه مطلقه
۸	آسمان دنیا	نیلگون نیام کهنه ساغر	رنگ خونین بودن	مصرحه مطلقه مصرحه مجرده
۹	دنیا دنیا	دیده خنجر	دیدن کشتن	مصرحه مرشحه مصرحه مرشحه
۱۰	آسمان	خیمه	رنگ	مصرحه مطلقه
۱۱	دنیا دنیا	سفینه بحر	ناآرام دگرگونی	مصرحه مرشحه مصرحه مرشحه
۱۲	نفس	انسان	وام گرفتن	مکنیه
۱۳	دنیا	پرتگاه	خطرناک	مصرحه مرشحه
۱۴	دنیا دنیا آسمان	دشت کهنه قصر سقف	فریبنده عمر درخشندگی	مصرحه مطلقه مصرحه مطلقه مصرحه مرشحه
۱۵	دنیا دنیا	اسب تندرو کشتی بزرگ	گردش و گذر سریع رفتن بی‌قاعده	مصرحه مطلقه مصرحه مرشحه
۱۶	دیده و دل	انسان	آزمندی	مکنیه تخیلییه
۱۷	دنیا دوک	کارگاه سبز عمل انسان	محل انجام کار انجام کار	مصرحه مجرده مصرحه مرشحه
۱۸	دنیا روزگار	پیکان خنجر	کشتن هلاک انسان‌ها	مصرحه مرشحه مصرحه مرشحه
۱۹	دنیا	مار	مهلک	مصرحه مرشحه
۲۰	زحمت کارهایت	کشت مزرعه	رنج بیهوده از بین رفتن	مصرحه مرشحه مصرحه مرشحه

جدول (۲) برگزیدهٔ استعاره‌های ادبی گزیدهٔ اشعار سیلویا پلات

	Tenor	vehicle	Kind of metaphor
1	brow	The weedy	Explicit
2	throat	place	Implicit
3	daddy	Some god	Implicit
4	your eyes	white tumuli	Implicit
5	life	Black cypress	Implicit
6	clarities	thing	Implicit
7	sun	human	Implicit
8	mirrors	human	Implicit
9	air	beard	Implicit
10	The lioness	doll	Implicit
11	grave	cave	Explicit
12	I	year	Implicit
13	daddy	a bag full of God	Implicit
14	heart	thing	Implicit
15	daddy	devil	Implicit
16	No leave	deprivation	Implicit
17	I	great event	Explicit
18	blood	the small red seep	Implicit
19	time	trains	Explicit
20	death	disease	Explicit
21	Sheets in room	Snow worlds	Explicit
22	These men	jealous gods	Implicit
23	minute	Yellow leaves	Explicit
24	I	seed	Explicit
25	I	shell	Explicit
26	I	a mountain	Explicit
27	I	garden	Explicit
28	baby	small images	Implicit
29	woman	Cry-river-hill	Extended
30	baby	Island	Implicit
31	mind	moon	Implicit
32	moon	face	Explicit
33	Words	horse	Implicit
34	I	cargo boat	Explicit
35	I	nun	Explicit
36	tulips	Bowl of red bloom	Implicit
37	spark	cries	Implicit
38	leopard	devil	Explicit
39	mind	Moon- gold beaten….	Extended
40	hive	Tea cup	Explicit

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 3, autumn 2024

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Linguistic components in the poems of Sheik Niajibudin Tabrizi

Ahmad Abdollahi Alizadeh agdam[1] and MirJalil Akrami[2]

1- PhD Student , University of Tabriz
2- Professor, University of Tabriz

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/12/08
Accepted:
2025/05/24
pp:
130- 144

Keywords:
outer music;
inner music;
weight;
pun;
Sheik Najibuddin

ABSTRACT

Sheik Najib al-Din Reza Tabrizi Esfahani is a member of the zhahabiyyeh dynasty in the 11th century AH. In the 11th century, social corruption was so prevalent that no one was a buyer of "Sir and Souluk". For this reason, men of pain, like Sheik Najib, kept the Muhammadan poverty and Wilayat Mortazavi burning in the corner and beside the burning torch. The purpose of this research is to examine and explore music and poetry and the deep connection between the two, and to examine the internal music, external music and their appearance in the poems of Sheikh Najibuddin Tabrizi, a mystical poet of the 11th century, using the analytical-bassadi research method and to show this The question is, to what extent did the external and internal music affect the rhythm of his poetry? And how Sheik Najib has instilled the understanding of his poetry by using puns, word art, and especially repetition and its types, which are the primary basis of inner music, and the use of prosody in outer music. The present research highlights the importance that the poet, with his knowledge of the influence of tone and music on the emotions and moods of the reader and listener, has attempted to create harmony by employing various techniques, including the use of different musical styles and a rich mental vocabulary between words and repetition, to impress the soul and soul of the audience.

Citation: Alizadeh agdam, A., & Akrami, M. (2025). Linguistic Components in the Poems of Sheikh Najibuddin Tabrizi. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(3), 130-144.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55787.1023
DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.9.8

[1] **Corresponding author: Alizadeh agdam, Email: ahmadalizade0056@gmail.com, Tell: +98 04142140688**

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

مؤلفه‌های زبانی در اشعار شیخ نجیب‌الدین تبریزی

احمد علیزاده اقدم [۱]، میر جلیل اکرمی [۳]

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز

۲- استاد دانشگاه تبریز

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۹/۱۸

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۳/۰۳

صص:
۱۳۰-۱۴۴

واژگان کلیدی:
موسیقی بیرونی،
موسیقی درونی،
وزن،
جناس،
شیخ نجیب‌الدین

چکیده

شیخ نجیب‌الدین رضا تبریزی اصفهانی از اقطاب سلسلهٔ ذهبیه در قرن یازدهم ه.ق. است. در قرن یازدهم بازار فساد اجتماعی چنان رایج بود که کسی خریدار سیر و سلوک نبود .اگر چراغی به نام سیر و سلوک روشن می‌شد غالباً دکان تزویر و مردم فریبی بود. از این جهت مردان صاحب درد همچون شیخ نجیب، درگوشه و کنار مشعل فقر محمدی و ولایت مرتضوی را با همه دربدری و غربت فروزان نگه داشتند. هدف از این پژوهش بررسی و کندوکاو موسیقی و شعر و پیوند عمیق این دو، و بررسی موسیقی درونی، موسیقی بیرونی و نمود آنها در اشعار شیخ نجیب‌الدین تبریزی، شاعرِ عارف قرن یازدهم ، با استفاده از روش تحقیق تحلیلی- بسامدی و نشان دادن این مسئله است که، موسیقی بیرونی و درونی تا چه میزان بر نظم آهنگ شعر او تأثیر گذاشته؟ و اینکه شیخ نجیب چگونه با بهره‌گیری از جناس، صناعات لفظی و به خصوص تکرار و انواع آن که پایهٔ اصلی موسیقی درونی است، و کاربرد اوزان و بحور عروضی در موسیقی بیرونی، به درک و فهم شعرش یاری رسانده‌است. تحقیق حاضر نشان‌دهندهٔ این مهم است که شاعر با اشراف بر میزان تأثیرگذاری لحن و آهنگ موسیقی بر عواطف و روحیات خواننده و شنونده ، سعی کرده‌است با استفاده از فنون متنوعی از قبیل انواع موسیقی، بهره‌گیری از ذخیرهٔ واژگان ذهنیِ پرنغز، و ایجاد تناسب مابین کلمات و تکرار، روح و جان مخاطب خود را تحت تأثیر قرار دهد.

استناد: علی زاده اقدم، احمد و اکرمی، میرجلیل. (۱۴۰۴). مولفه های زبانی در اشعار شیخ نجیب الدین تبریزی. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۳)، ۱۳۰-۱۴۴.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55787.1023

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.9.8

[۱] **نویسنده مسئول:** علیزاده اقدم **پست الکترونیکی:** ahmadalizade0056@gmail.com ، **تلفن:** ۰۴۱۴۲۱۴۰۶۸۸

این مقاله در شمار مقالات مستخرج از طرح پژوهشی پسادکتری زبان و ادبیات فارسی با حمایت بنیاد ملی نخبگان است.

نگارندگان این مقاله، مراتب تشکر و قدردانی خود را از حمایت‌های مادی و معنوی بنیاد ملی نخبگان، تقدیم می‌دارند.

۱– مقدمه

بین شعر و موسیقی چنان رابطه‌ای تنگاتنگ جریان دارد که تمامی ادیبان و آنهایی که در عالم فرهنگ و ادب و هنر دستی دارند به ناچار ناگزیر از پذیرش این ارتباط هستند.شعر و موسیقی نردبانی هستند که هر فرد باذوق و عاطفه و دارای احساسی را بر بام قلهٔ زیبایی‌ها و حسن و جمال کائنات و بالاتر از آنها به جمال‌شناسی حق تعالی می‌رسانند.

از دیر باز، از زمانی که نخستین شعر و سخنان عاطفه‌انگیز بر زبان اهل هنر و ادب جاری شد، تمامی ملل موسیقی را بخشی از زندگی خود به شمار آوردند و به این درک رسیدند که موسیقی در فطرت و نهاد آدمی از ازل نهاده شده‌است؛ اما آنچه آدمی را به موسیقی سوق داد همان حس و حالی است که سبب سرودن شعر وی شد.

ارسطو شعر را زاییدهٔ دو نیروی قدرتمند غریزهٔ محاکات و خاصیت درک وزن و آهنگ می‌داند و بنیانگذار شعر نو، علی اسفندیاری، نیما یوشیج، نیز در بیان ارتباط تنگاتنگ شعر و موسیقی می‌گوید: «شعر بی‌وزن شباهت به انسان برهنه دارد» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۴۴).

این پژوهش نیز سعی کرده به بررسی ساختار موسیقایی در شعرشیخ نجیب تبریزی بپردازد که در این راستا این موضوعات مطرح می‌شود:

- موسیقی شعر چیست ونحوهٔ بررسی موسیقی در شعر به چه شکلی است؟
- مهم‌ترین عناصر ایجاد موسیقی در اشعار شیخ نجیب‌الدین تبریزی کدامند؟

برای رسیدن به این اهداف نخست باید تعریفی مختصر از عوامل و عناصر سازندهٔ موسیقی بیرونی و درونی وکناری را بیان کرد و سپس تحلیل نمود که هر کدام از این عناصر به چه میزان در شعر شیخ نجیب انعکاس یافته‌اند؟ مثلاً بحور و اوزان شعری دیوان وی چگونه است ؟ در اشعار وی بحور متفق‌الأرکان بیشتر بکار رفته است یا بحور مختلف‌الأرکان ؟ در موسیقی کناری ردیف و قافیه به چه شکل‌هایی مطرح شده‌اند ؟ جناس، تکرار، واج‌آرایی و ... در چه حدی باعث غنای موسیقایی شعر وی شده‌اند؟

لیکن بدان جهت که امکان بررسی همهٔ اشعار دیوان شیخ در این مقاله نمی‌گنجید، فلذا جامعهٔ آماری مورد تحلیل از مواردی اندک از نمونه ها برگزیده شده است (حدود دوهزار بیت) تا به این جمع‌بندی بتوان رسید که که انواع موسیقی اشعار شیخ نجیب تا چه حدی باعث اعتلای اهمیت دیوان و نام این شاعر شده است و یا بالعکس.

۱- ۱- بیان مسئله و سؤالات پژوهش

دیوان شیخ نجیب تبریزی اصفهانی با وجود اشتمال بر مفاهیم عمیق عرفانی و نزدیکی مفهوم و محتوی به مثنوی عظیم معنوی، مورد بی‌مهری محققان واقع شده و تحقیق و پژوهش چندانی در حیطهٔ این اثر صورت نپذیرفته است؛ اما در این پژوهش سعی شده است تا مطالب و سؤالات زیر تبیین و تشریح شود:

ارزش دیوان وی از نظر قلمرو زبانی و صناعات ادبی و بیان و بدیع و موسیقایی شعر، تا چه حدی است ؟

در شعر شیخ نجیب و دیوانش، لفظ مقدم بر معنی است و یا معنی پیشتاز لفظ است؟

۱- ۲- پیشینهٔ تحقیق

در این تحقیق علمی–پژوهشی سعی شده‌است با انتخاب حدود دوهزار بیت و تحلیل زبانی و موسیقایی آنها، بدیع و صناعات لفظی، موسیقی درونی و بیرونی ابیات، و بررسی آنها مشخص شود که آیا شعر شیخ نجیب بیشتر بر لفظ و ظاهر استوار است یا بر معانی عرفانی ؟

۱- ۳- پیشینهٔ تحقیق

در مورد موسیقی و شعر آثار متعددی نوشته شده‌است که در آنها به عوامل و عناصر متنوع ایجاد موسیقی و انواع موسیقی در شعر اشاره شده‌است. در این زمینه شمس قیس رازی در کتاب معتبر «المعجم فی معاییر اشعارالعجم» و رشید وطواط در کتاب معتبر «حدائق‌السحر» موضوعاتی را به تفصیل مطرح نموده‌اند و همچنین مقالاتی چند در مورد شعر و موسیقی نوشته شده‌اند که بیشتر آنها در مورد شعرای مطرح و تراز اول بوده‌است. اما در مورد شیخ نجیب تبریزی، شاعر عارف قرن یازدهم، تحقیقی آنچنانی صورت نگرفته است و در هیچ کدام از این آثار مشخصاً اشاره‌ای به عناصر موسیقایی شعر وی نرفته‌است. تحقیق و پژوهش محققان و پژوهشگران بیشتر حول محور موضوعات تکراری و عده‌ای از شاعران برجسته چرخیده و چه بسیار شعرای عارف و غیر عارف که کلامشان هم‌سنگ کلام آن شاعران بوده و هست اما مورد بی‌مهری محققان واقع‌شده و مغفول مانده‌اند.

۱- ٤- زندگی‌نامهٔ شیخ نجیب‌الدین تبریزی اصفهانی

شیخ نجیب در سال ۱۰۴۷ ه.ق. در اصفهان متولد شد. وی زادگاه خویش را اصفهان دانسته گرچه اصلاً تبریزی است، یادی از تبریز ننموده است. وی در سال ۱۱۰۲ ه. ق. و در سن ۵۵ سالگی در اصفهان وفات کرد و در تخت فولاد اصفهان به خاک سپرده‌شد.

وی جزو عارفان عامی بود. ارادت خاصی به شیخ محمدعلی مؤذن خراسانی از مشایخ سلسله ذهبیه داشته‌است. شیخ نجیب‌الدین اصفهانی، از مجاذیب عرفا و عامی و بی‌سواد بود و «جوهری»، «رضا» و «نجیب‌الدین» تخلص می‌نمود. (مدرس تبریزی،۱۳۷۴ : ۳۷۵)

مهمترین آثار وی عبارتند از: «دیوان اشعار»، «خلاصهٔ‌الحقایق» و مثنوی‌های «سبع‌المثانی»، «غزلیات زرگر» و «نورالهدایه» در موضوعات عرفانی و همچنین «دستور سلیمان» به نثر. شیخ نجیب‌الدین رضا تبریزی اصفهانی هم در شریعت قدمی استوار داشت و هم در طریقت جلوه‌ای کم‌نظیر. علیرغم این توانایی، او نیز در غربت و گمنامی زندگی سپری نمود و این میراث گرانقدر را به نایب و جانشین خود «شیخ علی نقی استهباناتی» به ارث نهاد . شیخ نجیب در آثار خود چه نظم و چه نثر قفل‌های فرسودهٔ تعصب و هنجارهای غلط نادانی را شکست و با شجاعت و بیان روشن به دفاع از عقاید خود پرداخت. از این رو شیوهٔ قلندری و خراباتی در بسیاری از غزل‌های شیخ وسیله‌ای است که روح عادت‌پرستی و جمود فکری را هدف قرار می‌دهد و هوایی تازه و حالی نو در کلامش پدید می‌آورد. دیوان شعر نجیب ۵۰۰۰ بیت دارد که شامل ۴۱۶ غزل، هفت قصیده ، دو مثنوی طولانی، دو ترجیع بند، مستزاد و ۵۴ رباعی است. در دیوانش مطالب مهم عرفانی به ویژه مباحث مهم عرفان نظری مانند وحدت وجود، عشق، سماع، اعیان ثابته و انواع تجلی و همچنین عرفان عملی مانند: ذکر ،تبعیت، از پیر و شرایط پیر و نکات مهم دیگر به زبان شعر بیان شده‌است. دیوان نجیب از دو جنبه ارزش و اهمیت دارد : یکی از نظر مباحث عرفانی که به آنها اشاره شد و دیگری ساختار آن از نظر زبان و سبک شعری که بیانگر خصوصیات شعر در عصر صفوی است. (نیری و عظیمی ، ۱۳۹۸ :۱۳ –۱۵)

جوهری دربیشترغزل‌های خود به مدح و توصیف حضرت امیرالمومنین (ع) و امام عصر (عج) و امام هشتم، علی بن موسی الرضا (ع)، پرداخته و یک مثنوی طولانی هم در مرثیهٔ حضرت اباعبدالله حسین (ع) و شهدای کربلا به نظم کشیده است.

۱- ۵- اشعار شیخ نجیب الدین از نظر سبک و زبان

شیخ نجیب‌الدین مانند دیگر مجذوبان عاشق مثل مولوی و دیگران به قالب و ساختار کلام چندان توجهی نداشت زیرا حالت وجد و شوق غلقای معشوق در حالت سرودن شعر چنان بر وی قالب بوده که جز به دیدار یار توجه نداشته‌است. به گفتهٔ مولوی:

قافیه اندیشم و دلدار من گویدم مندیش جز دیدار من
خوش نشین ای قافیه‌اندیش من قافیه دولت توی در پیش من
حرف چه‌بْوَد تا تو اندیشی از آن؟ حرف چه‌بْوَد؟ خار دیوار رَزان
حرف و صوت و گفت را بر هم زنم تا که بی این هر سه با تو دم زنم

(مولوی، ۱۳۷۵: ۴۷۱-۴۷۲)

چون این عرفای شاعر بیشتر به مفهوم کلام و معنا توجه داشتند تا رعایت ساختار شعر، و به طعن‌زنان نیز بی‌اعتنا بودند. وی در استفاده از آرایه‌های ادبی از اضافهٔ تشبیهی و ایهام بیشترین بهره را برده و ندرتاً استعاره و ایهام خاصی به کار گرفته‌است. در استفاده از نمادها نیز از نمادهایی مثل: دریا، قطره، باز ، آینه و ... برای تفهیم مفاهیم عرفانی بهره برده‌است؛ اما با این حال کلام خود را به موسیقی معانی و بیان بیشتر زینت داده تا صنایع بدیعی و موسیقی‌های بیرونی و لفظی. استفاده از اسامی آلات موسیقی به ویژه تنبور، دف، موسیقار و قانون در شعر او بیشتر دیده می‌شود.

هرچند آثار فروغی در حوزهٔ تصحیح متن به ویژه *کلیات سعدی* و *رباعیات خیام* از شهرت بسزایی برخوردارند، منابعی که نگاه او به مقولهٔ تصحیح متن را تحلیل کند، اندک‌شمار هستند. از سویی این آثار صرفاً بر مقدمات نگاشته‌شدهٔ فروغی بر متون تصحیح‌شده و قیاس تصحیح فروغی با تصحیح‌های دیگران تکیه کرده است. از جملهٔ این آثار مقالهٔ «کاری نیمه‌تمام از مردی تمام (غزل‌های سعدی، تصحیح [بدون] توضیح دکتر غلامحسین یوسفی)» (ر.ک. حسن‌لی، ۱۳۸۸) است که در *ارجنامهٔ غلامحسین یوسفی* منتشر شده و به قیاس تصحیح فروغی با یوسفی در آثار سعدی پرداخته است. این اثر با رویکردِ نو و جامع بودن تصحیح یوسفی نگاشته شده و گزینش‌های فروغی را بیشتر بر پایهٔ ذوق مصحح و قیاس می‌شمارد تا اتکا بر نسخه‌ها. همچنین مخاطب اثر را عوام جامعه می‌داند و از این روی بخشی از اشعار سعدی را از این اثر حذف شده می‌پندارد.

فروغی در مقدمهٔ کتاب‌های تصحیحی خود، درباره اهمیت متون و لزوم تصحیح دقیق آنها به نکاتی اشاره می‌کند. علاوه بر این آثار –که ارزش بسزایی در معرفی روش او دارند– کتاب‌هایی که در سال‌های اخیر انتشار یافته و مشتمل بر یادداشت‌ها، خاطرات و نامه‌های فروغی است، اطلاعات مفیدی را در این خصوص به مخاطبان ارائه می‌دهند. این کتاب‌ها علی‌رغم اشتمال بر اطلاعات ارزنده در شناخت فروغی، هنوز مورد بررسی کامل محققان قرار نگرفته‌اند. این کتاب‌ها دربردارندهٔ نگاشته‌های شخصی فروغی بوده و نمایانگر وجوه مختلف سبک زندگی اوست. به این سبب، نوشتارِ پیش‌رو با توجه به جزئیات سبک زندگی ذکاءالملک، به نکات مرتبط با تصحیح متن در این مکتوبات می‌پردازد.

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

۲- ۱- تفسیر داده‌ها

۲- ۱-۱- موسیقی بیرونی و نمود آن در شعر شیخ نجیب

اشعار نجیب‌الدین از نظر ساختار به ویژه موسیقی بیرونی و اوزان عروضی هم‌ریتم با غزلیات مولوی است؛ به ویژه استفاده از وزن‌های (Meter) سبک و با ریتم شاد که نشان از شور و جذبهٔ عشق و حالت محو به مستی است. وزن‌هایی همچون:

فاعلاتن /مفاعلن / فعلن

مفتعلن مفاعلن/ مفتعلن مفاعلن

مفعول فاعلاتن / مفعول و فاعلاتن

بحر هزج : مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن

و یا مستفعلن/ مستفعلن / مستفعلن/ مستفعلن

مفعول / فاعلات / مفاعیل / فاعلن

وی گاه از الفاظی استفاده می‌کند که در شعر چنان معنی خاصی ندارد و تنها برای به وجود آوردن آهنگی که بیان شور و جذب وی است به کار می‌رود.

وزن

در تعریف وزن شعر باید گفت که عبارت است از نظم و هماهنگی در اصوات گفتار مانند وزن در شعر فارسی که اصولاً بر پایهٔ کمیت هجاهاست. به عبارت دیگر وزن، نظم و تناسب ما بین هجاهای کوتاه و هجاهای بلند است. در حقیقت عامل وزن آشکارترین موسیقی را به همراه دارد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰ :۹۵)

«وزن و عاطفه» دو عنصر مهم و بنیادی در پیدایش یک شعر موزون و مُخیّل است. بدون وزن، عواطف چنانکه باید و شاید تهییج نمی‌شود. توقع هر فردی از وزن شعر این است که بتواند آن را زمزمه کند و اینکه انسان به سمت شعر بیش از نثر گرایش پیدا می‌کند همین علاقه به زمزمه کردن و آوازخوانی است. وجود وزن در شعر جنبهٔ آرایشی و تزیینی محض ندارد، بلکه جزئی از ذات شعر به حساب می‌آید و برای نشان دادن عواطف نمی‌توان آن را نادیده انگاشت. وزن یکی از مهم‌ترین ارکان شعر است. این موضوع بیانگر این است که گوش‌نوازی و خوش‌آهنگی چه میزان تأثیری بر روحیهٔ انسان به جا می‌گذارد. پس بنابراین وزن ادراکی است که از احساس نظم حاصل می‌شود. وقتی مجموعهٔ آوایی مورد بحث ما به لحاظ کوتاهی و بلندی مصوت‌ها یا ترکیب صامت‌ها از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم. (شفیعی کدکنی ،۱۳۹۱: ۸) تعریف کزازی از وزن چنین است: وزن آنست که از پیکره و ریخت واژه برآید، به گونه‌ای که اگر معنا بر جای ماند و ریخت و پیکره دگرگون شد، آن نیز از میان برود. (کزازی ،۱۳۷۳: ۴۲)

وزن (rhythm) عروضی

۱- بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول / فاعلاتُ / مفاعیلُ / فاعلن)

-u- /u- - u /u – u - / u - -

از مجموعه اشعار بررسی شده در دیوان حدود بیست و دو غزل و یا قصیده به این وزن سروده شده است .

۲- بحر هزج مثمن اخرب

– – u – – – / u – – / u – – – / u – – مفعول / مفاعیلن/ مفعول / مفاعیلن

تقریباً آنچه در بحر هزج (مفاعیلن) سروده شده اکثراً جزو زحافات مفاعیلن بوده و وی از زحاف اخرب و مکفوف بیشتر استفاده کرده‌است. او چهارده غزل در بحر هزج و زحافات آن سروده‌است.

۳- بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف

– –u / –u –u / u – – مفعول / مفاعلن / فعولن

۴- بحر هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف

– – u / u - - u / u - - u / u – – مفعول / مفاعیل / مفاعیل / فعولن

۵- بحر هزج مسدس محذوف

– – u / – – – u / – – – u مفاعیلن / مفاعیلن / فعولن

۶ – بحر هزج مثمن سالم مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن

۷- بحر رمل مثمن سالم فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

۸- بحر رمل مثمن محذوف

– u - - / -u - - / -u - - / - u– فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

بیشترین بحری که شیخ نجیب‌الدین در سرودن اشعارش از آن بهره برده بحر رمل و زحافات آن است که حدود ۲۹ غزل و یا قصیده در این بحر سروده‌است.

۹- بحر رجز مثمن سالم

– – u – / – – u – / – – u – / –u – – مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / مستفعن

او شش غزل در این بحر سروده‌است و تقریباً همهٔ این سروده‌ها در بحر رجز سالم گفته‌شده و کمتر از زحاف مستفعلن بهره گرفته‌است.

۱۰- بحر خفیف مسدس مخبون

– – u u - - / u – u - / u فعلاتن / مفاعلن / فعولن

آنچه وی در بحر خفیف سروده حدود چهار غزل است.

وی از بقیهٔ بحور نیز به مقدار خیلی کم استفاده نموده‌است.

بحر متقارب – بحر مجتث – بحر سریع

۱۱- بحر مجتث مثمن مخبون محذوف

–u u / – – u u / – – u u / –u u - مفاعلن / فعلاتن / مفاعلن / فعلن

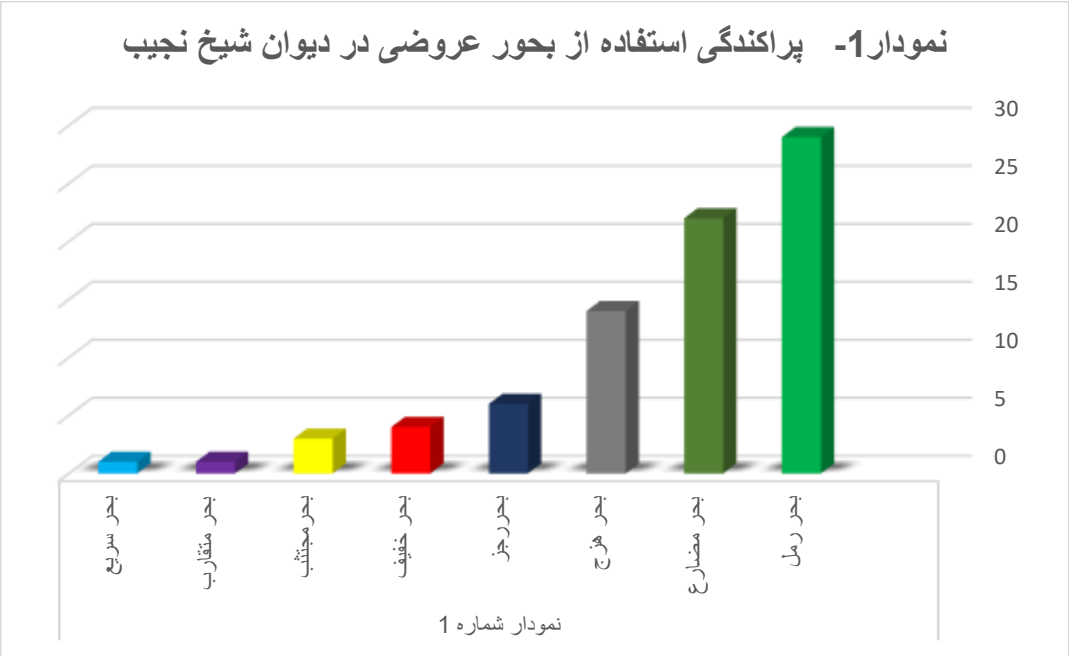
از این بحر نیز در سه قطعه شعر استفاده کرده‌است.

۱۲- بحر متقارب (فع لن فعولن /فع لن فعولن)

۱۳-بحر سریع مطوی مکشوف (مفتعلن /مفتعلن/فاعلن)

در نمودار شماره (۱) پراکندگی استفاده از بحور و اوزان عروضی در صد غزل ابتدایی دیوان شاعر نشان داده شده‌است.

نمودار پراکندگی استفاده از بحور و اوزان عروضی در 100 غزل و قصیده دیوان شیخ نجیب الدین							
بحر رمل	بحر مضارع	بحر هزج	بحررجز	بحر خفیف	بحرمجتث	بحر متقارب	بحر سریع
29	22	14	6	4	3	1	1



۲- ۱-۲- موسیقی کناری (ردیف و قافیه) و نمود آن در شعر شیخ نجیب

موسیقی کناری غزلیات که همان ردیف و قافیه است نیز از قاعدهٔ اصلی غزل خارج می‌شود و گاه قافیه در یک غزل یا دو یا چند با تکرار می‌گردد.

ردیف: شکل دیگر موسیقی شعر است که متمم و مکمل موسیقی قافیه به شمار می‌آید اما نسبت به قافیه غنی‌تر گشته است. ساده‌ترین تعریف از آن شاه حسینی است که می‌گوید: «در صورتی که کلمه‌ای عیناً در آخر اشعار تکرار شود آن را ردیف می نامند» (شاه حسینی ،۱۳۶۸: ۱۴۵).

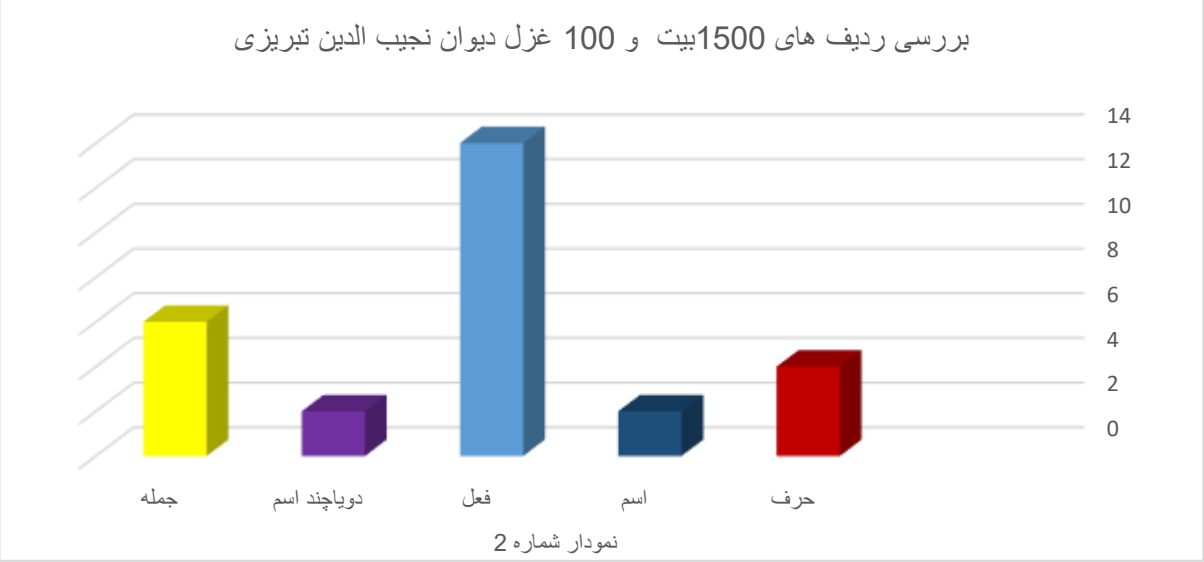
شعری را که دارای ردیف باشد، مردّف می‌نامند. البته ردیف خاص ایرانیان و اختراع ایرانی‌ها به شمار می‌آید. در زبانهای اروپایی از ردیف نشانی دیده نمی‌شود. ردیف بر تأثیر موسیقایی کلام می‌افزاید و باعث تداعی معنا می‌گردد. ردیف تنها به یک واژه محدود نمی‌شود و گاهاً واحدهای بزرگتر از واژه و تا حد جمله را نیز در بر می‌گیرد.

از یک هزار بیت بررسی‌شدهٔ آغازین دیوان شیخ نجیب‌الدین معلوم شد که غزل و قصاید زیر مردّف بوده و در آنها ردیف به کار گرفته شده‌است.از تعداد ۱۰۰۰ بیت و ۹۰ غزل مورد تحلیل از دیوان شیخ نجیب، تنها ۲۹ مورد آنها از ردیف بهره برده‌است که این ده غزل عبارتند از: قصیده و غزلیات به ترتیب شماره : ۲ ؛ ۱۰ ؛ ۱۴ ؛ ۱۸ ؛ ۱۹ ؛ ۲۸ ؛ ۳۰ ؛ ۳۲ ؛ ۳۷ ؛ ۴۰ ،۵۸ ، ۶۱ ، ۶۲ ، ۶۶ ،۶۸ ، ۶۹ ، ۷۰ ، ۷۱ ،۷۴ ، ۷۵ ، ۷۶ ، ۷۸ ، ۸۰ ، ۸۲ ، ۸۳ ، ۸۵ ، ۸۷ ۸۸

نمودار شمارهٔ ۲: نحوهٔ به کارگیری ردیف و قافیه و نوع آنها بر حسب حرف یا کلمه و اسم یا ترکیب دو یا چند اسم و یا جمله کامل.

بررسی ردیف های 1500بیت و 100 غزل دیوان نجیب الدین تبریزی					
	حرف	اسم	فعل	دوياچند اسم	جمله
	4	2	14	2	6

نمودار شمارهٔ ۲



چنانکه در نمودار شمارهٔ ۲ مشاهده می‌شود، ردیف‌ها به شکل‌های اسم، حرف، ترکیب دو یا چند اسم و جملهٔ کامل آمده‌اند.

قافیه (Rhyme)

علم قافیه هر چند از مشخصه‌های اصلی شعر به شمار می‌رود اما در نثر نیز می‌توان آن را مشاهده‌کرد که در نثر با عنوان سجع یاد می‌شود. قافیه و وزن از دیدگاه علمای اسلامی ملازم همدیگرند. با اینکه شمس قیس سخن بی‌قافیه را جزو شعر به حساب نمی‌آورد،

در مقابل منطقیون قافیه را از واجبات شعر نمی‌پندارند تا حدی که در زبان‌های پهلوی و پارتی آنچه تحت عنوان شعر شمرده‌شده عاری از هر گونه قافیه بوده‌است.

قافیه گوشه‌ای از موسیقی شعر است. در کنار موسیقی وزن و درونی کلمات، قافیه مکمل وزن است چون مانند نشانه‌ای پایان یک قسمت و آغازقسمت دیگری را نشان می‌دهد. شمس قیس رازی در تعریف آن گفته است که قافیت بعضی از کلمه آخرین بیت باشد به شرطی که بعینها و معناها در آخر ابیات دیگر متکرر نشود؛ پس اگر متکرر شود آن را ردیف نامند و قافیت در ماقبل آن باشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۵)

شفیعی تعریف قافیه را چنین بیان می‌کند: «همان مجموعهٔ آوایی، گذشته از وزن به لحاظ اشتراک صامت‌ها و مصوت‌ها در مقاطع خاصی (وسط، آخر و اول) می‌توانند تناسب دیگری داشته باشند که خود صورت دیگری از موسیقی شعر است و آن را قافیه می‌نامیم» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۹).

حداقل حروف مشترک برای قافیه از دو قاعدهٔ کلی تبعیت می‌کند:

قاعدهٔ ۱: در صورتی که هر کدام از مصوت‌های بلند (ا) و (و) به تنهایی اساس قافیه قرار گیرند.

قاعدهٔ ۲: در صورتی است که هر مصوت با یک یا دو صامت بعدش اساس قافیه قرار بگیرد؛ یعنی مصوت + یک یا دو صامت.

بیشتر قافیه‌های اشعار شیخ نجیب جزو قاعدهٔ ۱ هستند؛ یعنی اکثر قوافی اشعار به الف ختم شده‌اند و در تعداد اندکی ردیف و حروف الحاقی مشاهده می‌شود.

در تعدادی از قافیه‌ها، عیب ایطاء به وضوح دیده می‌شود. به عبارت دیگر در برخی واژه‌های قافیه نشانه‌های جمع که جزو حروف الحاقی هستند ، حروف اصلی قافیه به شمار آورده است درحالی که حرف روی باید از اصل کلمه قافیه باشد. (اقبالی،۱۳۹۶: ۵۶)

ای ذات مقدس معلّا نام تو بود حیات جان‌ها
ای راحت روح دردمندان ای خالق خلق جمله اشیا
ای مرهم سینهٔ شکسته ای پنبهٔ داغ روی دل‌ها
(نجیب‌الدین تبریزی، ۱۳۹۸ :۴۰)

کاربرد عیب قافیهٔ ایطا در چندین نوبت نشان از این دارد که شیخ به قافیه و ردیف و کلام و لفظ اعتنایی نداشته‌است.

در قطعهٔ شمارهٔ ۶۶ (همان: ۸۶) که میان غزلیات آورده، ترکیب «مردان است» قافیهٔ مشترک است. در قافیه حکم این است که آخرین مصوت صدا و حروف بعد از آن در همهٔ قوافی یکسان باشند و قبل از آن مصوت متفاوت باشد، اما در این شعر عبارت «مردان است» در همه جا عیناً تکرار شده‌است. در عروض فارسی اگر عین واژهٔ تکراری بدون هیچ تغییر صرفی در همه جا تکرار شوذ از نظر فن، قافیه ضعیف یا دارای اشکال است؛ زیرا قافیه معمولاً باید از ریشه‌های هم‌صدا ولی متفاوت در واژه درست شود، نه تکرار کامل یک عبارت. فلذا با در نظر گرفتن علم قافیه، قافیه ضعیف است و معیوب، اما از دید زیباشناسی شعر عرفانی که در آن زیاد به لفظ ارزش داده نمی‌شود در برابر معنا، چنین ایراداتی قابل قبول است.

۲- ۱-۲- موسیقی درونی، آرایه‌های لفظی و نمود آن در شعر شیخ نجیب

۲- ۱-۲- ۱- تکرار

تکرار از جمله آرایه‌هایی است که موسیقی کلام را ایجاد می‌کند و به صورت تکرار واج، هجا، واژه، حتی عبارت یا جمله و یا مصراع یک بیت صورت می‌پذیرد. بنابراین تکرار بایستی در سطح جمله و کلام مورد بررسی قرار بگیرد.

تکرار یک صامت با بسامد فراوان در جمله را هم‌حروفی (Alliteration) می‌نامند که ممکن است به صورت منظم و یا به شکل پراکنده در میان کلمات بیاید. تکرار واک به دو شکل هم‌حروفی پنهان (hidden Alliteration) و یا به شکل هم‌صدایی (assonance) و آن تکرار یا توزیع مصوت در کلمات و یا به هر دو صورت به کار می‌رود. (شمیسا، ۱۳۷۰: ۵۷-۵۸)

اشکال تکرار واژه در کلام:

الف) رد الصدرإلی العجز: تکرار کلمه در اول و آخر بیت.

ب)ردالعجز إلی الصدر: تکرار واژۀ آخر بیتی در آغاز بیت بعدی.

صدر* _____ *عروض ابتدا *_____ *عجز

پ) تکریر: دو کلمه پشت سر هم در بیتی تکرار شود.

د) به شکل طرد و عکس: مصرع اول با تقدیم و تأخیر در مصرع دوم تکرار شود.

اما کزازی در تعریف تکرار به نکتۀ خوبی اشاره می‌کند و می‌گوید: «باز آورد واژگان اگر به گونه‌ای باشد که سخن را گران و درشت و ناهموار گرداند آهویی است که می‌باید از آن پرهیز نمود. هر تکراری ناخوشایند نیست بلکه بازآورد واژگان خود جزو آرایه‌های بدیعی است» (کزازی،۱۳۷۳: ۳۹).

تکرار حروف یا صامت‌ها یا واج‌آرایی (Euphony):

آوردن یک حرف یا صامت به دفعات معین در سخن و شعر که باعث موسیقایی شدن کلام شود واج‌آرایی است. دقت در موسیقی و آهنگ برخاسته از ابیات مشخص می‌کند که تکرار عامدانۀ یک صامت چه میزان در غنای موسیقی درونی کلام مؤثر است و کلام را گوش‌نواز و دلنشین می‌نماید. واج‌آرایی را نغمۀ حروف نیز می‌نامند.

در شعر نجیب واج‌های، مصوت بلند « آ ، ی » و صامت‌های: « ن، ب ، ر ،س ، ش ،م ، و ...» به دفعات مکرر در غزلیات و قصاید وی آرایۀ نغمۀ حروف را خلق کرده و بیشترین تکرار را به خود اختصاص داده‌اند. اما در این مقاله فقط به بیان چند مورد از تکرار صامت‌ها با بسامد بالا بسنده می‌شود.

عشاق به میخانه مستانه همی‌رقصند از شوق لقای تو دارند صفاها را

(نجیب‌الدین تبریزی ،۱۳۹۸: ۳۹)

بلبل به هوای گل حمد تو همی‌گوید بوی تو ببرد از جا هر بلبل شیدا را

(همان: ۴۰)

سلطان روح کاملان کی هر کجا منزل کند هر جا کند منزل بدان باشد مقام اولیا

(همان: ۴۱)

انسان که نیست آیینه کامل نگشته است زان رو که نیست مؤمن با نور باصف

(همان: ۴۸)

شوق لقای دوست کند عاشقان تهی از عاشقان که خانه معشوق شد هلا

(همان: ۴۹)

دم به دم گفتم گرفتم جوهری را دم از آن همچو آدم همچو عیسی همچو احمد حبذا

(همان:۵۹)

گر برون آید سراپا مرغ ناظر از قفس زیر بال مرغ ، اول قد رعنا را بیا

(همان: ۶۳)

خواننده با خواندن دیوان شیخ نجیب، تکرار این یک یا چند حرف را بطور واضح و آشکار احساس می‌کند و متوجه می‌شود که این تکرارصامت‌ها، چه آهنگ و موسیقی خاصی به شعر شیخ داده‌است. این ایقاع درونی، یکی از موارد موسیقی درونی شعر است که تکرار صامتی مشخص آن را خلق نموده‌است.

تکرار مصوت کوتاه یا مصوت بلند

خلق موسیقی در کلام به وسیلهٔ مصوت‌های بلند یا کوتاه نیز در غنابخشی کلام و ایقاع درونی ارزش والایی دارد حتی به میزان ایجاد موسیقی با تکرار صامت‌ها. قابل ذکر است که موسیقی برخاسته از تکرار صامت‌ها، محسوس‌تر و عینی‌تر از موسیقی تکرار مصوت‌ها بوده و باعث لذت بیشتری می‌شود.

قدما تکرار مصوت کوتاه را «تتابع اضافات» می‌نامیدند و به تقلید از بلاغت عربی آنرا مخل فصاحت می‌دانستند، در حالی که در شعر فارسی نه تنها آن را عیب نشمرده‌اند بلکه عاملی دانسته‌اند که بر تأثیر موسیقایی کلام می‌افزاید.

از عکسِ آفتابِ تجلیِ کبریا شد سینه‌ام چو آینه ذات با صفا

(نجیب‌الدین تبریزی،۱۳۹۸: ۵۶)

سرِّ شهبازانِ دستِ کبریا کس نداند غیر مردان خدا

(همان: ۵۴)

طاقِ ابرویِ عاشقان قبله است نیست محراب و سجده‌گاه شما

(همان:۴۲)

تکرار اسم یا واژه – تکرار حرف – تکرار فعل

نمونه برای تکرار اسم:

ای دل ار مطلبت خدا باشد در دلت نیست جز خدا به خدا

(همان: ۴۲)

چرخ می‌گردد به گرد مرد حق از بهر حق زانکه نور حق به قلب اهل حق کرده‌ست جا

(همان: ۴۳)

تا حجاب رخ تو زلف پریشان آمد شد پریشانی آن زلف، پریشانی ما

(همان:۴۶)

دست بر دست است چون زنجیر، دست عاشقان حق ذات پاک که این نکته است بی‌چون و چرا

(همان: ۵۶)

گفتم به پای بید و لب آب و شعر تر گفتا برو زدرگه من، ای گدا گدا

(همان:۶۵)

اگر مرد فقیرم، روزیم ده اگر کج کج روم، ده کج کلاهم

(همان: ۲۳۲)

نمونه برای تکرار حرف:

دم به دم گفتم گرفتم جوهری را دم از آن همچو آدم همچو عیسی همچو احمدحبذا

(همان: ۵۹)

رو ذکر معبودت نما، گر بندهٔ آن خالقی در روز و شب ذکرش نما چه در سر و چه در جلا

(همان: ۵۰۸)

شراب و نقل او حاضر جمال یار را ناظر اگر مؤمن اگر کافر، نجیب‌الدین رضای ما

(همان: ۶۶)

نمونه برای تکرار فعل و جمله:

نشنیدی دل که چه گفتم من به شه عالم که بیا و بیا

(همان:۶۱)

به وسعتی که تو را هست ای خدای کریم به تنگیی که مرا هست وسعتی بخشا
(همان: ۶۷)
معنی باز همین است که بازآ بازآی نه چو جغدان که بماندند بدین دار فنا
(همان: ۴۶)
ای عاقلان! ای عاقلان! آخر چرا خشک آن چنان ای مردگان احیاشوید از برکت ذکر خدا
(همان:۷۱)
آیینه جو آیینه جو خود را بدان کن روبرو بنگر درو عیب و هنر، ساز از خودی خود را رها
(همان:۴۱)

۲- ۱-۲- ۲- تجنیس

همگونی یا جناس از آرایه‌هایی است که در سخن آراسته و هنر ورزانه کاربردی گسترده یافته‌است. «این آرایهٔ نیک، خنیای درونی سخن را سودمند و کارساز می‌تواند افتاد. همگونی آن است که در میان دو واژه بتوان به گونه‌ای ویژه از دید ریخت و ساختار آوایی همانندی و پیوندی نزدیک یافت. جناس را گونه‌هایی است بسیار» (کزازی ،۱۳۷۳ :۴۸).

«تجنیس الفاظ به یکدیگر مانند، استعمال کردن است. و آن چند نوع باشد؛ جناس تام و جناس ناقص و جناس زاید و جناس مرکب و مزدوج و مطرف و جناس خط. همه پسندیده و مستحسن باشد در نظم و نثر و رونق سخن بیفزاید و آن را دلیل فصاحت و گواه اقتدار مردم شمارند بر تنسیق سخن؛ ولیکن به شرط آنکه بسیار نگردد و بر هم افتاده نباشد و در بیتی دو لفظ یا چهار لفظ بیش نیاید به تقسیمی مستوی» (شمس قیس رازی،۱۳۸۸: ۳۵۲). مفهوم جناس هر نوع اشتراک در مصوت‌ها و صامت‌های کلام است که در طرح‌های گوناگون می‌تواند خود را نشان دهد. (شفیعی،۱۳۹۱: ۳۰۱)

انواع تجنیس

جناس تام

جناس تام، هنری‌ترین گونهٔ این آرایه شمرده می‌تواند شد، آن است که دو پایه در گفت و نوشت به یکبارگی یکسان باشند. نکتهٔ مهم اینست که، در جناس تام اگر یک پای فعل باشد آن را جناس مستوفا می‌نامند. (کزازی،۱۳۷۳: ۴۸) و یا به عبارتی دیگر دو کلمه‌ای که متفق‌اللفظ و مختلف‌المعنی باشند. (شمس قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۵۲)

نجیب‌الدین از آرایهٔ جناس تام زیاد بهره نبرده است و دلیل آن هم عدم توجه به ظاهر کلام و ساختار ظاهری سخن است به جز موارد بسیار اندک. مثل:

چون فدای پیر گشتم دیدمش در خود به پا خویش را گفتم که این دم پیر را در خود به پا
(نجیب‌الدین تبریزی، ۱۳۹۸: ۳۸۸)
مطرب خوش‌خوان اسرافیل دم یک دم اندر صور اسرافیل دم
(همان: ۲۳۵)

تجنیس ناقص

آن است که کلام متجانس در حروف متفق باشند و در حرکات مختلف یا به عبارتی دیگر جناس ناقص با جناس تام یکیست، به جز اینکه حرکت حرفی در دو پایه جناس متفاوت باشد و یکسان نباشد.

جناس ناقص در دیوان شیخ نجیب الدین بیش از سایر جناس‌ها جلوه‌گری کرده‌است و شاعر در تمام غزلیات از انواع جناس ناقص اختلاف حرکتی، اختلاف صامت و جناس ناقص افزایشی در حرف اول، میانی و پایانی استفاده نموده‌است. به خاطر مجال اندک تنها به ذکر چند نمونه بسنده می‌شود.

هر موی تن عارف، شد حامد حمد تو هریک به ثنای تو، بگشوده زبان‌ها را
(نجیب‌الدین تبریزی ،۱۳۹۸: ۳۹)

سودای تو بر هر سر افتاده تو را جویند گر امت مرحوم‌اند گر فرقهٔ عیسی را
(همان: ۴۰)

ای عارف از عرفان خود باید طلب کردن فنا مردانه چون مردان حق، باید شد از هستی جدا
(همان: ۴۱)

دیشب به وصل یار رسیدیم حبذا محو آمدیم و صحو ندیدیم حبذا
(همان: ۵۲)

چو داد او جام اول را بگفتا جام جم اینست شدم مخبر من از عالم چو جم گردید دربانم
(همان: ۲۳۷)

از قِدم تا قَدَم خویش برون ننهادم درِ اظهار به روی دل خود نگشادم
(همان: ۲۳۹)

مرا لنگر درین کشتی، سه جام ساقی باقی یکی ظاهر، یکی باطن، یکی مستغرق ذاتم
(همان: ۲۴۰)

تجنیس زاید

«جناس زاید» نیز به جناس تام می‌ماند جز آنکه یکی از دو پایه حرفی افزون دارد از پایهٔ دیگر، بسته به اینکه این افزونه در آغاز یا میانه یا پایان واژه آورده شده باشد.

جناس زاید انواع دارد:

الف) جناس مزید: آنگونه از جناس زاید است که افزونه در آغاز یکی از دو پایه باشد.

ب) جناس زاید: آنگونه است که افزونه در میانه یکی از دو پایه باشد.

پ) جناس مزیّل: آنگونه از جناس زاید است که افزونه در پایان یکی از دو پایه باشد. این گونه در ادب کاربردی گسترده‌تر از آن دو گونه پیشین یافته است. (کزازی،۱۳۷۳: ۵۰– ۵۲)

جناس زاید از جمله جناس‌هایی است که شاعر در دیوان خود از آن بسیار فراوان استفاده کرده است. از هر سه نوع جناس زاید در دیوان وی به تعداد زیاد وجود دارد که به غنای موسیقی شعر وی افزوده‌است.

هر موی تن عارف، شد حامد حمد تو هر یک به ثنای تو بگشوده زبان‌ها را (نجیب‌الدین تبریزی، ۱۳۹۸: ۳۹)

تنگ شد کار به دل رحم کن از روی کرم که سرافراز شوم از کرمت، درهمه جا
(همان:۴۸)

چو می‌کردم سفر گفتم از این سودا خطر گفتم به قلب پر شرر گفتم، بسی سود و زیان سوزم (همان:۲۳۱)

بیا تا بهر حق دیوانه گردمیم بحق، آن دم سخن از حق بگویم
(همان: ۲۳۲)

تجنیس اشتقاق

جناسی است که کلمات در ترکیب نزدیک به هم باشند. شیخ نجیب از این جناس به دفعات در میان ابیات خویش بهره برده و موسیقی و آهنگ خاصی به غزلیات خود بخشیده‌است.

ور برون آید سر معنی زتخم صورتت ناظرمنظور معنی باش و اولی را بیا
(همان: ۶۳)

به عاشقان نگهی گرم و ساقی است شراب همیشه عاشق سرمست از اوست بی‌آرام
(همان: ۲۳۸)

گرچه رقّاص فلک رقّاصی آموزد ز ما ما برایش در زمین، رقص جلالی می‌کنیم
(همان:۲۴۲)

لازم به ذکر است که شیخ نجیب از موسیقی لفظی و صنایع بدیعی به عنوان لزوماً زینت‌بخش شعر استفاده نکرده بلکه به ضرورت و گاه‌گاهی نیم نگاهی به این صنایع صوری داشته است و محتوا و معنا و پیام و انتقال آن به خواننده یا شنونده بیشتر هدف وی در دیوانش بوده است؛ این یعنی همان تقدم اندیشه بر لفظ.

۳– نتیجه‌گیری

شیخ نجیب‌الدین تبریزی اصفهانی از جمله شاعران عارف قرن یازدهم هجری بود که با وجود اینکه شاعری بسیار توانمند و عارفی با افکار و اندیشه های متعالی در باب توحید و خداشناسی بود، در دوره‌ای زیست می‌کرد که به دورهٔ افول تصوف و عرفان معروف بود. در این دوره کم‌توجهی و بی‌مهری شاهان صفوی نسبت به شعرا باعث پدید آمدن دوره‌ای به نام دورهٔ رکود و تطور تصوف و عرفان گردید. در این میان شعرای عارفی همچون شیخ نجیب در گوشه کناری چراغ عرفان را روشن نگه داشتند.

تبریزی جزو مشایخ صوفیه فرقهٔ ذهبیه به شمار می‌آمدو ملقب به «نجیب الدین» بود. اصالتاً تبریزی بود اما در اصفهان زیست و با شیخ محمدعلی مؤذن خراسانی ملاقات کرد. در آنجا پس از تحمل ریاضت‌های طاقت‌فرسا ، در بیست و چهار سالگی به کسب مقام شیخیت و ارشاد نائل گشت. تقریباً چهار سال مقام شیخیت داشت و در بیست وهشت سالگی به مقام «قطب» ارتقا یافت. دیوان شیخ نجیب چهارهزار بیت دارد مشتمل بر غزلیات، قصاید، ترجیعات و مراثی.

پس از پایان این پژوهش می توان به نتایج زیر دست یافت:

وزن‌های شعری در دایره‌های عروضی عبارتند از:

دایرهٔ نخست: متفقه که دو بحر متقارب و متدارک از آن استخراج می‌شود. شاعر از این دایره تنها یک بحر استفاده نموده‌است.

دایرهٔ دوم: مختلفه که دارای بحرهای طویل، مدید و بسیط است. شیخ نجیب از این دایره کمترین استفاده را برده‌است.

دایرهٔ سوم: مُوتلفه که دارای بحرهای وافر و کامل است. هیچ نشانی از این بحور در دیوان مشاهده نشد.

دایرهٔ چهارم: مجتبله که دارای بحرهای هَزَج و رجز و رَمَل است. شاعر بیشترین کاربرد بحور این دایره را مد نظر داشته و از این دایره بیشتر استفاده کرده‌است.

دایرهٔ پنجم: مشتبهه که دارای بحرهای مُنسَرِح و مُجتَثّ و مُضارِع و مُقتَضَب است. به میزان اندک از این دایره در دیوان شعر دیده می‌شود.

دایرهٔ ششم: منتزعه که دارای بحور جدید و سریع و خفیف و قریب و مشاکل است. از این میان بحر سریع و خفیف دارای کاربرد در دیوان شعر نجیب است. (شاه حسینی، ۱۳۶۸ : ۱۲۵–۱۲۶)

از نظر موسیقی بیرونی، در نود غزل و قصیده، شاعر بیش از نیمی از قصاید خود را در سه بحر هزج،رمل و رجز سروده و نزدیک به ۶۵ غزل و قصیده را تنها در این سه بحر و اوزان عروضی به منصهٔ ظهور رسانده‌است. وی از بحرهایی همچون هزج، مضارع، مجتث و متقارب بهره برده‌است.

–کاربرد زحافات عروضی در همه اشعار وی به وضوح دیده می‌شود و این بهره گیری هیچ گونه خللی در اشعار و موسیقی آنها ایجاد نکرده بلکه باعث گوش‌نوازی ابیات نیز شده‌است. استفاده از بحور سالم کمتر از زحافات است.

همخوانی و هماهنگی اوزان عروضی و بحرهای به کار برده شده با مضامین و درونمایه های شعر به خوبی میان مفاهیم شعری خویش و وزن انتخابی هماهنگی ایجاد کرده است.

وی از میان شش دایره، از دایرهٔ چهارم بیشتر بهره برده‌است.

شیخ نجیب‌الدین اصفهانی در بهره‌گیری از قافیه در دیوان شعرش نسبتاً خوب عمل کرده؛ زیرا در چندین جا در اشعار دارای قافیه مقیّده، عیوب ایطای جلی و سناد مشاهده می‌شود.

از نظرگاه موسیقی درونی شعر و موسیقی بهره‌گیری شاعر از دو صنعت تکرار و واج‌آرایی به خصوص تکرار سه‌گانه (حرف، کلمه، جمله) و جناس در موسیقی لفظی و آرایه‌های تضاد، مراعات النظیر و ... در موسیقی معنوی، دیده می‌شود.

اما آنچه مهم است شاعر قصد آرایش کلام را نداشته و معنی و مفهوم از نظر وی مقدم بر صورت و بازی با کلمات بوده و اندیشه پیشرو لفظ است.

منابع

اقبالی، ابراهیم، (۱۳۹۶)، ***قافیه در شعر فارسی***، تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز.

ذوالفقاری، حسن، (۱۳۸۴)، ***آرایه‌های ادبی***، تهران: انتشارات فاطمی.

شاه حسینی، ناصرالدین، (۱۳۶۸)، ***شناخت شعر***، تهران: نشر نما.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۰)، ***ادوار شعر فارسی(از مشروطیت تا سقوط سلطنت)***، تهران: انتشارات سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۱)، ***موسیقی شعر***، تهران: انتشارات آگاه.

شمس‌الدین محمد بن قیس‌الرّازی، (۱۳۸۸)، ***المعجم فی معاییر الأشعار العجم***، به تصحیح محمد قزوینی و تصحیح مجدد محمدتقی مدرس رضوی و سیروش شمیسا، تهران: نشر علم.

شمیسا، سیروس، (۱۳۷۰)، ***نگاهی تازه به بدیع***، چاپ سوم، تهران: انتشارات فردوس.

شمیسا، سیروس، (۱۳۷۰)، ***نگاهی تازه به بدیع***، چاپ سوم، تهران: انتشارات فردوس.

کزازی، میرجلال‌الدین، (۱۳۷۳)، ***بدیع ۳؛ زیباشناسی سخن فارسی***، تهران: نشر مرکز.

مولانا جلال‌الدین محمد، (۱۳۷۵)، ***مثنوی معنوی مولانا***، به شرح کریم زمانی، دفتر اول، چاپ سوم، تهران: انتشارات اطلاعات.

مدرس تبریزی، (علامه) محمدعلی، (۱۳۷۴)، ***ریحانة‌الأدب***، جلد اول، چاپ چهارم، تهران: انتشارات خیام.

نجیب‌الدین رضا تبریزی اصفهانی، (۱۳۹۸)، ***دیوان اشعار***، به تصحیح خیرالله محمودی و مقدمهٔ یوسف نیری و احسان الله عظیمی، قم: انتشارات طلیعه نور.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۳)، ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***، تهران: نشر هما.