مجلهٔ تاریخ ادبیات

(علمی ـ پژوهشی)

دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی

با همکاری:

قطب علمی تاریخ ادبیّات فارسی

دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹

شمارهٔ پیاپی ۱ / ۸۴

شاپا: ۷۳۴۹-۲۰۰۸

شاپای الکترونیکی: ۶۸۷۸-۲۵۸۸

بها: ۲۰۰۰ تومان

شمارگان: ۱۰۰۰ جلد

نشانی: تهران، اوین

دانشگاه شهید بهشتی

دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی

تلفن: ۲۹۹۰۲۴۸۹

نمابر: ۲۲۴۳۱۷۰۶

پست الکترونیکی:

Literature@sbu.ac.ir

مجلّهٔ تاریخ ادبیّات، نشریّه‌ای علمی‌پژوهشی است که براساس مجوّز کمیسیون بررسی نشریّات علمی کشور ثبت شده و در مهرماه ۱۳۸۸ آغاز به کار کرده است.

مقالات این مجله در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (www.isc.gov.ir) نمایه می‌شود.

سامانهٔ مجله جهت ارسال مقاله:

hlit.sbu.ac.ir

بسم الله الرحمن الرحیم

صاحب امتیاز:

دانشگاه شهید بهشتی

مدیر مسئول و سردبیر:

دکتر احمد خاتمی

استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی

مدیرداخلی:

منصور پیرانی

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی

اعضای هیئت تحریریه:

دکتر نصرالله امامی (استاد) – دکترای زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید چمران (اهواز)

دکتر احمد خاتمی (استاد) – دکترای زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

دکتر ابوالقاسم رادفر (استاد) – دکترای زبان و ادبیّات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی

دکتر سیدعلی‌محمّد سجّادی (استاد) – دکترای زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

دکتر حبیب‌الله عبّاسی (استاد) – دکترای زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه خوارزمی

دکتر محمّد غلامرضایی (استاد) – دکترای زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

دکتر عبدالحسین فرزاد (دانشیار) – دکترای زبان و ادبیّات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی

دکتر مریم مشرّف‌الملک (دانشیار) – دکترای زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

دکتر مجتبی منشی‌زاده (دانشیار) – دکترای فرهنگ و زبان‌های باستانی دانشگاه علّامهٔ طباطبایی

دکتر ناصرنیکوبخت (استاد) – دکترای زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس

دکتر علیرضا حاجیان‌نژاد (دانشیار) – گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران

دکتر قدرت‌اله طاهری (دانشیار) – گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

دکتر مهدی نیک‌منش (دانشیار) – گروه زبان وادبیّات فارسی دانشگاه الزّهرا

ویراستار انگلیسی:

دکتر کیان سهیل، استادیار گروه زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه شهید بهشتی

ویراستار فارسی:

مریم مردانی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

طراح روی جلد:

مصطفی ثروت

صفحه آرا:

سمیرا دهقان

مسئول اشتراک و توزیع:

عبدالله اسدی، ۲۹۹۰۲۴۴۲

ضوابط چاپ مقاله در مجلّهٔ تاریخ ادبیّات

مجلّهٔ تاریخ ادبیّات در دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی منتشر می‌شود. این نشریّهٔ تخصّصی و علمی-پژوهشی مقاله‌هایی را که به هیچ نشریهٔ دیگری در داخل یا خارج ارسال نشده یا در آن به چاپ نرسیده باشد، در موضوعات مرتبط با تاریخ ادبی ؟ فارسی منتشر می‌کند.

لازم است مقاله‌های علمی ـ پژوهشی از ویژگی‌های زیر برخوردار باشند:

۱. عنوان مقاله با موضوعات مجلّه تناسب داشته باشد.

۲. از واژگان تخصّصی رایج و معادل آن‌ها در رشتهٔ موردنظر استفاده شود.

۳. مقاله براساس منابع معتبر و تا حد امکان جدید تدوین شود و به لحاظ اخلاق علمی منابع استفاده شده به صراحت در متن مقاله مشخص شده باشد.

۴. سه نسخه از مقاله، دیسک فشردهٔ آن، به همراه نامه‌ای به سردبیر به دفتر مجلّه ارسال گردد. مرتبهٔ علمی، وابستگی سازمانی، نشانی کامل پستی، شمارهٔ تلفن، نمابر و پست الکترونیکی نویسنده/ نویسندگان در نامه قید شود. در صورتی که مقاله بیش از یک نویسنده دارد، مسئول مکاتبه مشخّص شود. در صورت تغییر نشانی، در اسرع وقت نشانی جدید به دفتر مجلّه اطّلاع داده شود.

۵. حجم مقالهٔ ارسالی حدود ۵۰۰۰ کلمه (حدود ۱۵ صفحهٔ نشریّه) باشد.

ساختار مقاله

مقاله دارای بخش‌های زیر است:

۱. عنوان مقاله (فارسی و انگلیسی)

۲. نام، نام خانوادگی و نام دانشگاه نویسنده/ نویسندگان

۳. چکیدهٔ (فارسی و انگلیسی) در این قسمت، مطالب اصلی مقاله به صورت فشرده (بین ۱۵۰ تا ۲۰۰ کلمه) بیان می‌شود.

۴. کلید واژه‌ها از میان واژه‌های اصلی مقاله، بین ۳-۵ واژه مشخص می‌شود.

۵. متن مقاله شامل محورهای اصلی و فرعی مربوط به موضوع، با عنوان‌های مشخّص می‌باشد.

۶. نتایج تدوین یافته‌ها، بحث و جمع‌بندی مطالبی است که نویسنده در متن مقاله بیان می‌کند.

۷. منابع به شکل‌های زیر تدوین می‌شود:

الف) ارجاعات داخل متن با ذکر نام‌خانوادگی نویسنده، سال انتشار و شمارهٔ صفحه (در صورت لزوم) در داخل پرانتز آورده می‌شود.

به‌طور مثال: (مهر آیین، ۱۳۸۴: ۳۵) و (Giddens, 2003: 143).

ب) اطّلاعات کتاب‌شناسی به ترتیب حروف الفبا و با رعایت نکات زیر به فارسی یا زبان دیگر آورده می‌شود:

کتاب با یک نویسنده: نام‌خانوادگی، نام، سال انتشار. «عنوان». *نام نشریّه*، دوره، شماره: صفحهٔ شروع و پایان مقاله.

مقاله با بیش از یک نویسنده: نام‌خانوادگی، نام و نام‌خانوادگی همکار(ان). سال انتشار، «عنوان». *نام نشریّه*، دوره، شماره: صفحهٔ شروع و پایان مقاله.

مقاله در مجموعه مقالات: نام‌خانوادگی، نام، سال انتشار. «عنوان مقاله». صفحهٔ شروع و پایان مقاله در *نام مجموعه مقالات*، نام و نام‌خانوادگی گردآورنده(گان). محلّ نشر: ناشر.

چکیدهٔ مقاله: نام‌خانوادگی، نام، سال انتشار. «عنوان». *نام نشریّه*. محل نشر: ناشر

گزارش: نام مؤسّسه. سال انتشار. *عنوان*. پایان‌نامه دکتری/ کارشناسی ارشد. نام دانشگاه.

روزنامه، خبرنامه: نام‌خانوادگی، نام. سال، ماه و روز انتشار. «عنوان». *نام روزنامه/ خبرنامه*. محلّ نشر.

پایگاه اطلاعاتی اینترنت: نام‌خانوادگی، نام، سال، ماه. *عنوان*. آدرس پایگاه اطلاعاتی اینترنت.

۸. تصویر و جدول با مأخذ، شماره و توضیحات کافی در بالای جدول و زیر تصویر تنظیم می‌شود. اصل هر تصویر یا نسخه‌ای از آن بر روی دیسکت یا دیسک فشرده (حداقل ۶۰۰ دی.پی.آی.) به دفتر پژوهشنامه ارسال شود. تصاویر به صورت سیاه و سفید چاپ خواهد شد، مگر آن که ضرورت رنگی بودن آن‌ها قید شود.

۹. ضمایم پیش از منابع و مآخذ به متن پیوست می‌شود.

۱۰. یادداشت‌ها به صورت پانوشت نوشته می‌شوند و شمارهٔ آن‌ها به صورت متوالی در متن مشخص می‌شود.

* این مجلّه در ویرایش مقالات ارسالی آزاد است. مسئولیّت صحت و اعتبار علمی مطالب به عهدهٔ نویسنده/ نویسندگان است. مقاله‌ها به ترتیب تاریخ دریافت آن‌ها چاپ می‌شود. حقّ چاپ مقاله پس از پذیرش هیئت داوران به پژوهشنامه منحصر خواهد شد. دفتر پژوهشنامه موظّف است ۳ جلد از پژوهشنامه را برای نویسنده ارسال کند.

فهرست مقالات

تحلیل و بررسی طنز موقعیّت در مجموعه داستان کوتاه «آبشوران» از درویشیان..... ۵
طاهره ایشانی، علی جان محمدی

بررسی تفاوت اعداد در متون پیشگویانهٔ زبان پهلوی ۲۹
نسرین تارویردی‌زاده، مجتبی منشی‌زاده، علی شهیدی

مشخصه‌های زنانه‌نویسی در ادبیات داستانی با نگاهی به رمان «سگ و زمستان بلند» شهرنوش پارسی‌پور بر اساس سبک‌شناسی فمینیستی سارا میلز ۴۷
سعیده خجسته‌پور، محمّدعلی گذشتی، عبدالحسین فرزاد

منشآت‌نویسان صاحب سبک در ادبیات دیوانی ایران (بازگشت ادبی تا عصر ناصری) ۷۳
محسن روستایی، سیدکاظم موسوی، اسماعیل صادقی، پرستو کریمی

نگاه بینامتنی به شیوه اندرز دادن در تاریخ بیهقی و مثنوی معنوی مولوی ۱۰۳
پریسا صالحی

ضبط نادرست و بدخوانی ابیاتی از *حدیقه‌الحقیقه* در متن‌های مصحَّح (بر مبنای نسخه‌های خطی کهن) ۱۲۷
مهدی طباطبایی

تحلیل «تصویر کانونی دنیا» در آثار ناصرخسرو..... ۱۴۷
مریم کسائی، رحمان ذبیحی، محمدتقی جهانی

ابوعلی فارمدی، عارفِ سخنور و حلقهٔ مکمّل تصوف عاشقانه و عالمانهٔ خراسان ۱۶۹
امیر حسین مدنی

تعامل امیر سیف‌الدوله حمدانی با شعرا و پیامدهای فکری و فرهنگی آن ۱۹۳
مهدی نجاتی آتانی، مصطفی ناصری راد، نصراله پورمحمدی املشی، بشری دلریش

جستاری در شناخت مؤلف راستین مرزبان‌نامه تبری ۲۱۳
محمدعلی نوری خوشرودباری، سمانه جعفری

دوفصل‌نامهٔ تاریخ ادبیات، نشریهٔ علمی
دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹
شمارهٔ پیاپی: ۸۴/۱، نوع مقاله: علمی- پژوهشی

• دریافت ۹۹/۰۲/۰۷
• تأیید ۹۹/۰۶/۲۸

تحلیل و بررسی طنز موقعیّت در مجموعه داستان کوتاه «آبشوران» از درویشیان

طاهره ایشانی*
علی جان محمدی**

چکیده

طنز موقعیّت با واژگون کردن موقعیّت‌ها و چیدن موقعیّت‌های متناقض در کنار هم ایجاد می‌شود و صحنه‌ای را می‌آفریند که تصوّر آن خنده‌دار است. در میان داستان‌نویسان معاصر، علی‌اشرف درویشیان در آثار خود از ساخت موقعیّت‌های طنزآمیز برای بیان مشکلات اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی سود جسته است. از این رو، در پژوهش حاضر تلاش می‌شود تا انواع موقعیّت‌های طنزآمیز در یکی از مجموعه داستان‌های کوتاه درویشیان، با عنوان مجموعه داستان آبشوران که دربرگیرندهٔ یازده داستان کوتاه است، بررسی شود. در جستار پیش رو، با بهره‌گیری از روش توصیفی‌تحلیلی و آماری، در پی پاسخ به این سه پرسش هستیم: اوّل آن که بر اساس نظریّهٔ طنز موقعیّت، درویشیان با چه ابزاری موقعیّت‌های طنزآمیز را در داستان‌های کوتاه خود ایجاد کرده است؟ دیگر آن که کدام مؤلّفهٔ طنز موقعیّت را می‌توان به عنوان شاخص سبکی درویشیان در این مجموعه داستان کوتاه در نظر گرفت؟ همچنین، نویسنده با بهره‌گیری از موقعیت‌های طنز، در پی دستیابی به چه اهدافی بوده است؟ نتایج تحقیق حاکی از آن است که درویشیان به کمک چهار شگرد «شخصیّت‌پردازی، پیرنگ، رفتار، صحنه» و چند خُردشگرد، موقعیّت‌های طنزآمیز را در داستان‌هایش آفریده و مقصودِ او از ایجاد طنز موقعیّت، بیان مشکلات اجتماعی، فرهنگی و اقتصادیِ (معیشتی) مردم روستای آبشوران به‌طور خاص و مردم ایران به‌طور عام بوده است. همچنین، عامل اصلی ایجاد موقعیّت‌های طنزآمیز، مؤلّفهٔ «رفتار» بویژه در کاربست خردشگردهایی همچون: «تکرار یک کنش، غافلگیری، ناسازگاری رفتار با موقعیّت و حرکات مضحک» است. بنابراین، می‌توان آن را شاخص اصلیِ سبک نویسندگی درویشیان به شمار آورد.

کلید واژه‌ها:
آبشوران، طنز موقعیّت، داستان کوتاه، درویشیان.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشکده ادبیات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول). Tahereh.ishany@gmail.com

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، پژوهشکده ادبیات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران. ali.janmohammadi71@gmail.com

Abstract

Analysis of Situational Humor in the Darvishian's Short Story Collection, *Abshouran*

Tahereh Ishany*
Ali Janmohammadi**

Situational humor is created by overturning situations and juxtaposing contradictory situations, producing a scene that is funny to imagine. Among contemporary novelists, Ali Ashraf Darvishian uses humorous situations in his works to express social, cultural and economic problems. Therefore in the present study we attempt to investigate the types of situational humors in one of Darwishian's collections of short stories, entitled "Abshouran", which includes eleven short stories. In the present paper, by using descriptive-analytical methods, we seek to answer three questions: first, according to the theory of situational humor, by what means does Darvishian create humorous situations in his short stories? Second, which component of situational humor can be considered as an indicator of Darvishian's style in this short story series? Third, what goals did the author pursue by using humorous situations? The results of this research indicate that with the help of four tricks, "characterization, plot, behavior, scene" and a few sub-tricks, Darvishian creates situational humor in his stories and in creating such humor he means to express the social, cultural and economic problems of Abshouran village people in particular and the people of Iran in general. Also, the main factor in creating situational humor is the component of "behavior", especially in the use of micro-techniques such as "repetition of an action, surprise, incompatibility of behavior with the situation and ridiculous movements." Therefore, it can be considered as the main indicator of Darvishian's writing style.

Keywords: *Abshooran*, situational humor, short story, Darvishyan.

*Associate Professor of Persian Language and Literature. Institute of Humanities and Cultural Studies. Tehran.Iran .(Corresponding Author).Tahereh.ishany@gmail.com
** Ph.D candidate in Persian language and literature. Institute of Humanities and Cultural Studies. Tehran. Iran .ali.janmohammadi71@gmail.com

۱. مقدّمه

طنز، نوع ویژه‌ای از بازنمایی است که در آن، شخصیّت اصلی یا قهرمان به لحاظ نیرو یا هـوش فروتر از ما باشد. بنابراین، در این حالت، احساس می‌کنیم که در مقام برتر یا اشراف بـه صـحنهٔ نمایش می‌نگریم. این نوع بازنمایی خنده‌ای آمیخته با احساس برتری‌جویی یا احساس «غروری ناگهانی که ناشی از پنداشتی خودکار از بلندمرتبگی خودمان، در مقایسه بـا فرومـایگی دیگـران است» را پدید می‌آورد (Berry,2004: 123). طنزنویس لازم است به متن و موضوع اثرش اشراف داشته باشد و از بینش سیاسی و اجتماعی عمیق برخوردار باشد تا بتواند مـردم را از نابسـامانی‌هـای اجتماعی، فرهنگی، خرافات و تلقینات یأس‌آور آگاه کند و بـذر امیـد را در جـان تـودهٔ مـردم بکـارد (شهسواری، ۱۳۸۹: ۲۲). بنابراین هنگامی که طنزپرداز جامعه را پر از ناهماهنگی و تناقض می‌بیند، از هوش سرشار خود سود می‌جوید و آثاری متناقض‌نما و پارادوکسیکال می‌آفریند.

در واقع یک اثر طنزآمیز، از واقعیّات جامعه می‌گوید. طنزپرداز با نگاهی تیزبینانه و منتقدانـه به خلق وارونه‌نمایی دست می‌زند. بنابراین متنی می‌تواند طنزآمیـز باشـد کـه ضـمن دارا بـودن شرایطی چون بیان ادبی– هنری، غیرمستقیم و انتقـادی بـودن، میـان سـخن و موقعیّـت در آن ناسازگاری و عدم تجانس وجود داشته باشد تا باعث پدید آمدن خنده گـردد (فـانی و همکـاران، ۱۳۹۷: ۱۷۱). این ناسازگاری و عدم تجانس برای طنزپردازی به شـیوه‌هـای گونـاگونی اعمـال می‌شود. درواقع، همین ناسازگاری میان موقعیّت و سخن است که «طنز موقعیّت» را می‌آفرینـد. تمایز طنز موقعیت با سایر طنزها در آن است که طنز موقعیت، بدون آنکه بر کلام تأکید کند، به بیان موقعیت ها و تصاویر طنزآمیز می‌پردازد.

از جمله داستان نویسان معاصر که از شگرد طنز موقعیّت بـرای بیـان مشـکلات اجتمـاعی، فرهنگی و اقتصادی (معیشتی) بهره برده، علی‌اشرف درویشیان* است. با توجّه به اینکه ویژگـی بارز درویشیان در طنزپردازی، ایجاد موقعیّت‌های طنز و یا اصطلاحاً طنز موقعیّت برای پرورش و غنای موضوع داستان است و نیز ایـن کـه نویسـنده، طنـز موقعیـت را دسـتمایه‌ای بـرای بیـان ایدئولوژی‌های خود کرده است، در مقالهٔ حاضر به این موضوع می‌پردازیم که درویشـیان بـا چـه ابزار و ایدئولوژی‌هایی به خلق طنز موقعیت پرداخته است. با توجه به این که آثـار علـی اشـرف درویشیان تا کنون از این منظر بررسی نشده است، ضرورت انجام این پژوهش آشکار می گـردد. همچنین باید توجه داشت که بررسی اثر از این دیدگاه به آشنایی با طنز موقعیّت به عنوان یـک مؤلفهٔ هنری در یک اثر داستانی و درک رابطهٔ این گونه از آثار طنزآمیز با جامعـه مـی‌انجامـد. در

این جستار که به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام می‌شود، مسألهٔ اصلی آن است که درویشیان با چه ابزاری و نیز، با چه هدف و منظوری، موقعیّت‌های طنزآمیز را در داستان‌های کوتاه خود ایجاد کرده است؟ به عبارت دیگر، آیا نویسنده در پی آن است تا طنز موقعیّت را بستری برای جذاب نمودن داستان‌هایش کند و یا در صدد آن است تا با استفاده از این گونه از طنز، به نقد مشکلات اجتماعی، فرهنگی و اقتصادیِ دوران خود بپردازد و ایدئولوژی خود را بیان کند؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

گفتنی است تاکنون پژوهشی با رویکرد مورد نظر و به صورت کلی، طنز بر روی آثار علی اشرف درویشیان انجام نشده است.

۳. مبانی نظری پژوهش

می‌توان بنیان و شالودهٔ طنز موقعیت را، نظریهٔ ناسازگاری یا ناهماهنگی دانست. به گفتهٔ شوپنهاور، هر بیانی که در آن ناسازگاری باشد، خنده‌انگیز است. هانری برکسون بر این باور است که «وقتی دو نمونه متفاوت و غیرعادی از اعمال، وجود داشته باشد، آدم به این ناهمخوانی می‌خندد» (هلیترز، ۱۳۸۰: ۳۴). نظریه ناسازگاری را ابتدا هاچسون در سال ۱۷۵۰ مطرح کرد و بعدها کانت، شوپنهاور و کی‌یر کگور با تغییراتی، آن را شرح و بسط دادند (کریچلی، ۱۳۸۴: ۱۲). کانت فیلسوف آلمانی معتقد است: «یکی از علل خندیدن، آن است که نتیجهٔ مسأله یا حادثه طوری باشد که ما انتظارش را نداشته باشیم؛ یعنی خواننده خود را در برابر اموری خلاف عادت و انتظار ببیند و شعور خود را غافلگیرشده بیابد و در شگفت بماند» (بهزادی اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۱۲۱-۱۲۲). این خندهٔ حاصل از ناهماهنگی میان دانسته‌ها یا توقّعات ما و اتّفاقات رخ داده در موضوع، خنده‌دار است. در این نظریه، طنز از دیدن یا احساس یک عدم توازن و تناسب سرچشمه می‌گیرد. منظور از عدم توازن، هر نوع ناسازگاری است که از پیش هم قرار دادن یا جابه‌جا کردن اشیاء یا افراد به وجود می‌آید، به شرط آن‌که نتیجهٔ آن تضادی ناهنجار باشد.

۳.۱. طنز از نظر چشم‌انداز بافت کلامی و ساختمان، به دو گروه عمده تقسیم می‌شود:

۳.۱.۱. طنز عبارتی یا کلامی: فکاهیّات تندی که ریشهٔ خنده‌انگیزی آن‌ها مبتنی بر موضوعات

ادبی و بازی‌های زبانی است، طنز عبارتی یا کلامی نامیده می‌شود. در طنز عبارتی، نویسنده با استفاده از عبارات خنده‌دار یا به کار بردن عبارات در جایی که متناسب با موضوع نیستند، طنز به وجود می‌آورد (حبیبی، ۱۳۸۸: ۳). در واقع، اساس این نوع طنز بر بهره‌گیری از امکانات واژگانی زبان و در یک کلام، بازی با کلمه‌ها و عبارات بوده و عامل خنده‌انگیزی در آن، به ساختمان کلمه و کلام (به‌هم‌خوردن روال طبیعی و معمول کلام با عبارت‌های مشابه، متضاد، چندمعنایی و تقلید از صدا و سبک بازی‌های کلامی) مربوط می‌شود (فانی، ۱۳۹۷: ۱۷۳).

۳.۱.۲. طنز موقعیّتی یا غیرکلامی: این نوع طنز، بر خلاف طنز عبارتی، ارتباط چندانی به لفظها و کلمات نداشته و مبتنی بر تصویرها و تصوّرها و مفهوم‌ها است؛ تصویر وضعیّت‌ها، وقایع و کردار آدم‌ها به گونه‌ای که جنبهٔ تمثّل، تطبیق، تقابل و مقایسه داشته باشد (شیری، ۱۳۸۷: ۲۰۶ و ۲۱۰). این نوع طنز بر بازی‌های قهقهه‌آمیز زبانی یا روایات و حکایات نیش‌دار متکّی نیست؛ بلکه روح طنز در اعماق معماری اثر پنهان است. در این نوع طنز، وضعیّتی ترسیم می‌شود که خواننده به هنگام عبور از مرز طنین قهقهه‌ای توأم با هق‌هق می‌شنود که نه از سطح کنایات و عبارات، بلکه از معماری و فضاسازی اثر برمی‌خیزد. مخاطب در واکنش به این جهان ناشناخته و لغزان در لبهٔ بود و نبود، عناصر دیگری را تدارک می‌بیند و به سوی جهان آفریده‌شده، به حرکت درمی‌آید. در تلفیق شگرف این دو دیدگاه متفاوت، طنز موقعیّت از سطح زیرین بالا می‌آید و فضایی را می‌سازد که عمیقاً اندوه‌زا و خنده‌دار است (مجابی، ۱۳۸۳: ۱۹-۲۰). در طنز موقعیّت، طنزنویس با اغراق و مبالغه در سطح کلام، واژگون کردن حقیقت موقعیّت‌ها و چیدن موقعیّت‌های متضاد و متناقض در کنار هم، صحنه‌ای را می‌آفریند که تصوّر و تجسّم آن خنده‌دار است. «مثلاً ایستگاه آتش‌نشانی‌ای را در نظر بگیرید که در آشپزخانهٔ آن آتش‌سوزی رخ داده است و دلیل این اتّفاق، آتش‌نشانان بزدلی هستند که پس از شنیدن آژیر آماده‌باش، آشپزی را به حال خود رها کردند. تصوّر کلّی ما از آتش‌نشانان این است که آن‌ها آتش را فرومی‌نشانند، نه اینکه خودشان ایجادکنندهٔ آتش‌سوزی باشند» (Shelly, 2001: 776).

طنز موقعیّت از چهار شگرد اصلی و چندین خُردشگرد تشکیل می‌شود که عبارتاند از: ۱- شخصیّت‌پردازی (توصیف ظاهری شخصیّت‌ها، شغل شخصیّت‌ها، شبکهٔ ارتباطی میان شخصیّت‌ها، گروه سنّی)؛ ۲- پیرنگ (وارونگی ارزش‌ها، چرخش ناگهانی رخدادها، توالی منطقی امری غیرمنطقی)؛ ۳- کنش یا رفتار (غافلگیری، ناسازگاری رفتار با موقعیّت، رفتار ناسازگار با شخصیّت، حرکات مضحک، تکرار یک کنش، رفتار مشابه شخصیّت‌ها در صحنه)؛ ۴- صحنه

(استفاده از زمان‌ها و مکان‌های عجیب و ناجور، تناقض زمان و مکان با رفتار، تعبیر طنزآمیز از صحنه). این چهار شگرد اصلی، در بیشتر آثاری که محتوای طنز موقعیّت دارند، به کار گرفته می‌شوند. امّا استفاده از خُردشگردها در آثار طنزآمیز، متناوب و متنوّع است.

۳.۲. ایدئولوژی: ایدئولوژی را می‌توان «نظامی از عقاید» یا یک «نظام فرهنگی» دانست. از این منظر، ایدئولوژی عبارت است از نظامی از هنجارها، ارزش‌ها، باورها و جهان‌بینی‌ها که نگرش‌های اجتماعی- سیاسی و اعمال یک گروه، یک طبقهٔ اجتماعی یا جامعه را در حکم یک کل، هدایت می‌کند (نوث، ۲۰۰۴: ۴۱). به بیان دیگر، ایدئولوژی عبارت است از باورهای بنیادین یک گروه و اعضای آن؛ بنابراین با مقولات ادراکی و شناختی افراد مرتبط است و چگونگی تفکر، تکلم و استدلال فرد و گروه را هدایت می‌کند. اعضای یک گروه یا فرقه در مجموعه‌ای از عقاید کلی شریک‌اند و این کلیات، زیربنای نگرش آنها دربارهٔ جهان و راهنمای تفسیرشان از وقایع است و انگیزهٔ آداب و رسوم اجتماعی و معنای نشانه‌های آنها را شکل می‌دهد (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۴۸).

پس از اشاره‌ای اجمالی به نظریّهٔ طنز موقعیّت و مفهوم ایدئولوژی، در ادامه به بررسی و تحلیل مجموعه داستان کوتاه *آبشوران* می‌پردازیم.

۴. تحلیل داده‌ها

چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، شگردهای طنز موقعیّت در بررسی هر اثر طنزآمیز شامل مواردی همچون: «شخصیّت‌پردازی، پیرنگ، کنش و صحنه» است که هر یک از این موارد، مؤلفه‌های دیگری را نیز در خود دارند. در این مبحث، بر اساس هریک از شگردها و مؤلّفه‌ها، یازده داستان کوتاه علی اشرف درویشیان در مجموعه داستانی *آبشوران* بررسی و تحلیل می‌شوند.

۴-۱- شخصیّت‌پردازی: شخصیّت‌پردازی از مهم‌ترین ارکان یک نمایش‌نامه و داستان است. شخصیّت‌های اغراق‌آمیز اگر در یک موقعیّت عجیب قرار بگیرند، معمولاً خود به خود پیرنگ داستان یا متن نمایشی، طنزآمیز می‌شود. به گفتهٔ دیوید ایوانز، نود و هشت درصد یک اثر طنزآمیز، شخصیّت است (ایوانز، ۱۳۹۱: ۱۲۵). توصیف ظاهری شخصیّت‌ها، شغل شخصیّت‌ها، شبکهٔ ارتباطی میان شخصیّت‌ها و گروه سنّی، گنجایش‌های بالقوه‌ای برای خلق کمدی دارند که حتّی به تراژیک‌ترین داستان‌ها روح طنز را می‌دمند. اغراق در هر پدیده‌ای وقتی که آن را از دایرهٔ واقعیّت و منطق و به عبارت دیگر، آنچه برای عقل پذیرفتنی است، فراتر می‌برد، بی‌تردید

یکی از ابزار قدرتمند خنداندن به شمار می‌رود؛ برای مثال، شخصیّتی که ظاهرش به لحاظ عدم تناسب با جایگاهش بسیار اغراق‌آمیز است؛ یا شغلی دارد که با روحیّاتش ناسازگار است؛ یا فردی باهوش است و ناگزیر از برقراری ارتباط با همکاران بی‌سوادش است و یا کاری می‌کند که با سنّش همخوانی ندارد، موقعیّت‌های طنزآمیزی ایجاد می‌کند.

در تحلیل شخصیّت‌پردازی با این رویکرد، مؤلفّه‌هایی وجود دارند که در ادامه، ضمن توضیح هر یک از این مؤلفّه‌ها، به بررسی و تحلیل داده‌های پژوهش می‌پردازیم.

۴-۱-۱- توصیف ظاهری شخصیّت‌ها: توصیفات جسمانی و ظاهری و نوع پوشش خنده‌دار از دیگر عوامل شخصیّت‌پردازی در طنز موقعیّت است. «درواقع، واژگون‌نمایی واقعیّت و موقعیّت‌های دنیای پیرامون بر اثر بزرگ‌سازی یا کوچک‌نمایی غلوآمیز و زایدالوصف یک احساس جسمانی یا یک خصیصهٔ مغزی مانند دانایی بیش از اندازه‌های معمولی یا حماقت‌های چشمگیر و در آستانهٔ خرفتی» (روانجو، ۱۳۸۶: ۲۸) از جمله ساز و کارهایی هستند که می‌توانند طنز را در کنه شخصیّت یک فرد ایجاد کنند. پوشش، به عنوان اوّلین چیزی که توجّه مخاطب را به خود جلب می‌کند و یا اوّلین تصویری که برای خواننده خلق می‌کند، می‌تواند در ارائه شخصیّت تأثیر بسزایی داشته باشد. نمای ظاهری شخصیّت‌ها فضای وارونهٔ حاکم بر داستان را به مخاطب معرفی می‌کند.

در داستان کوتاه «بیالون»، عمو پیره (پدربزرگِ راوی) برای اکبر و اصغر (برادرانِ راوی)، اشرف (راوی) و دایی موسی، بی‌بی (مادربزرگِ راوی)، بابا (پدر راوی) و ننه (مادر راوی) مسأله‌ای شرعی را مطرح می‌کند که پاسخش برای خواننده کاملاً مشخص و بدیهی است. امّا حالت ظاهری‌ای که اکبر به خود می‌گیرد در تضاد با نوع سادگیِ مسأله است و همین مسأله، ناخودآگاه، برای خواننده، طنزآلود است:

«همه در فکر فرو رفتیم. اکبر چنان قیافه‌ای گرفته بود که می‌گفتی می‌خواهد مسأله حوض سه فواره و چهار زیر آب را حل کند» (درویشیان، ۱۳۵۴: ۳۰).

در داستان کوتاه «حمام»، بابا طبق معمول که ماهی یک بار روزهای جمعه ساعت سه و نیمِ صبح، پسرانش را از خواب بیدار می‌کند، این بار نیز همین کار را می‌کند و اکبر، اصغر و اشرف را به حمامِ آبشوران می‌برد. روایتِ پالتو پوشیدنِ بابا موقعیّت خنده‌داری ایجاد کرده است:

«بابام همیشه پالتویش را طوری روی سرش می‌گذاشت که یک آستین آن درست روی سرش قرار می‌گرفت و آستینش مثل یک پرچم توی آن تاریکی تکان می‌خورد. ما هم چون لشکری

شکست خورده افتان و خیزان سرمان را صاف می‌کردیم و پیش می‌رفتیم» (همان: ۹۶).[۱]

۴-۱-۲- شغل شخصیّت‌ها: این که شخصیّت، رفتاری از خود نشان می‌دهد که با اقتضائات شغل و پیشه‌اش مغایرت دارد یا شغل و پیشه‌ای داشته باشد که با شخصیّتش تضاد داشته باشد، موقعیّت‌هایی خنده‌آمیز می‌آفریند. در داستان کوتاه «بیالون»، معلم سرودِ «اشرف» که صرفاً وظیفه‌اش آموزش دانش‌آموزان برای سرودخوانی است، یک شیشهٔ عرق نیز در پالتویش پنهان کرده است تا دور از نگاه شاگردانش و در جایی مخفی، آن را مصرف کند:

«هفته‌ای یک ساعت سرود داشتیم. معلم سرود که می‌آمد، ویلون را از میان آستر پالتوش که مثل جیب درست کرده بود، درمی‌آورد. ویلون را طوری پنهان می‌کرد که انگاری تفنگ بود. اول آهنگ‌های ایران را می‌زد، ولی ناگهان می‌رفت میان آهنگ‌های غمناک. همیشه این کارش بود. یک شیشهٔ عرق هم میان آستر طرف راست پالتوش بود» (همان: ۲۷).[۲]

به زبان دیگر، بیان ماجرای معلم سرود و آنچه در پالتویش پنهان کرده است، نوعی اعتراضِ درویشیان به دستگاه اداری و نظام آموزشی کشور است که چنین افرادی را به عنوان معلم به مدارس می‌فرستند. می‌توان ایدئولوژی غالبِ نویسنده را، در این قسمت، «مبارزه با فساد در دستگاه آموزشی» تلقی کرد.

۴-۱-۳- شبکهٔ ارتباطی میان شخصیّت‌ها: به منظور دستیابی به یک فضا یا اثری طنزآمیز، شخصیّت‌ها اغلب از میان قشرها، طبقات شغلی و با پوشش‌ها، خصوصیات اخلاقی و منزلت اجتماعی متنوع ظاهر می‌شوند. «وجود شخصیّت‌هایی در کنار هم که ربطی به هم ندارند، حرف همدیگر را نمی‌فهمند، نیازها و آرمان‌های متفاوتی دارند، باعث شکل‌گیری ارتباطات ناجور، بی‌ربط، عجیب و همچنین واکنش‌های مضحکی می‌شود که بی‌شک مخاطب را به خنده خواهد انداخت» (معینی و همکاران، ۱۳۹۱: ۸۸).

در داستان کوتاه «بیالون»، دایی موسی کتاب روضه‌اش را آورده است و برای بی‌بی، عمو پیره، بابا، ننه و بچه‌ها مرثیه می‌خواند. از محتوای داستان برمی‌آید که همهٔ شخصیّت‌ها، به جز اشرف، بدون آنکه جملات و عبارات دایی موسی را درک کنند، صرفاً به دلیل گرفتاری‌های شخصی‌شان گریه می‌کنند. اکبر و اصغر به دلیل رفوزه شدن و بی‌بی، عمو پیره، بابا، ننه و دایی موسی از روی عادت عزاداری می‌کنند. فقط اشرف است که گریه‌اش نمی‌آید، زیرا او همچون برادرانش رفوزه نشده و نمره قبولی در مدرسه گرفته است و از این رو، دلیلی برای گریستن پیدا نمی‌کند. به همین دلیل، بابا و عمو پیره، اشرف را برای گریه نکردن سرزنش می‌کنند. البته در

آخر، اشرف، برای در امان ماندن از سرزنش اطرافیان، ناگزیر از گریستن می‌شود. ناسازگاریِ شخصیّت اشرف با دیگر شخصیّت‌ها حاکی از این است که درویشیان تلویحاً در صدد گفتنِ این نقد اجتماعی است که فرهنگِ سنتی و خرافه‌طلب، چگونه فرد روشنفکر (اشرف) را منزوی و مجبور به کارهایی می‌کند که به هیچ وجه به آن‌ها علاقه ندارد. ایدئولوژی نویسنده که در این بخش به چشم می‌خورد، «نقد عقاید و فرهنگ سنتی» است:

«بعضی وقت‌ها اکبر و اصغر خوب گریه می‌کردند و آن شب‌هایی بود که رفوزه شده بودند. بابا خوشش می‌آمد و با خشم و با چشم‌های قرمزش به من چشم غره می‌رفت و می‌گفت: «درد و بلای این‌ها بخوره طوق سرت، چرا گریه نمی‌کنی آخه حرام‌لقمه»؟ من با خودم می‌گفتم: «آخه من که قبول شدم». عمو پیره می‌گفت: «لابد تو فکر سیم‌نماس، سیم‌نما گریه از یاد مردم برده. خر دجال همینه بخدا». من به دروغ اهو اهو می‌کردم» (همان: ۲۶).[۳]

۴-۱-۴- گروه سنّی: در شخصیّت‌پردازی، رفتار احمقانه و گاه کودکانهٔ پیرها، ظرفیت‌های بسیاری برای طنز موقعیّت دارد. از این رو، شخصیّت‌های پیر، غالباً رفتار طنزآلودی دارند و یا در موقعیّت‌های مختلف، عکس‌العمل‌های نابجا از آنان سر می‌زند (معینی، ۱۳۹۱: ۸۶)؛ یا اینکه نوجوانان یا کودکانِ داستان، بر خلاف شخصیّت‌های بزرگسال یا پیر، رفتاری از خود بروز می‌دهند که نشان از بلوغ و پختگی آن‌ها دارد.

در قسمتی از داستان کوتاه «بیالون»، اشرف برای درس خواندن، به سراغ کتابش می‌رود. درِ جعبه را باز می‌کند و می‌خواهد کتابش را بردارد که ناگهان دستش به ویولنِ زهوار دررفته‌ای می‌خورد که مخفیانه و به دور از چشم بابا و ننه، با پولِ خودش و برادرانش، خریده است. هنگام شنیدنِ صدای ویولن، واکنشِ بابا، ننه، عمو پیره، دایی موسی و بی‌بی، که از شخصیّت‌های پیرمرد و پیرزن داستان محسوب می‌شوند و استفاده از ابزارآلات موسیقی را، با همان فرهنگ قدیمی و عقاید سنتی، موجب فقر و بدبختی و جهنمی شدن می‌دانند، خنده‌دار است. در این قسمت نیز همان ایدئولوژی «نقد عقاید و فرهنگ سنتی» وجود دارد:

«از فرصت استفاده کردم و آهسته رفتم سراغ درسم. امتحان نزدیک بود. آهسته دستم را توی جعبه کردم که کتابی بیرون بیاورم، ولی ناگهان ب‌ن‌ن‌گ، درین ن‌ن گ... همه متوجه من شدند. بابا گفت: چه بود او؟! عمو پیره گفت: صدای کفر آمد. بی‌بی گفت: بدبخت و آواره شدیم. دایی موسی عینکش را برداشت و گفت: صدای چه بود؟! ننه با دلواپسی گفت: یا امام حسین! عمو پیره دل از منقل کند و بلند شد. رنگم پریده بود. اکبر و اصغر می‌لرزیدند. همه دورم جمع

شدند. عمو پیره نزدیک جعبه آمد. همه گردن کشیده بودند. عمو پیره یواش در جعبه را باز کـرد. همه با هم گفتند: بیاااالووون!!! عمو پیره خواست بیرونش بیاورد ولی پشیمان شد. شاید فکر کرد که دستش نجس می‌شود. به من گفت: بیارش بیرون [...] مثل نعش یک عزیز بیـرونش آوردم. روی دست‌هایم بود که آستین بابا به سیم‌هایش خورد: درین ن‌ن‌ن گ... عمو پیره گفت: یـواش یواش بیچاره شدیم، فرشته‌ها همه از دور بالابان[۴] فرار کردن. بابا گفت: نانمان برید. دایی موسی گفت: خودمان شدیم اسباب بدبختی خودمان. بی‌بی گفت: الآن خانه‌مان پر از جن شده. ننـه رو کرد به من و در حالی که دماغش از ترس تیر کشیده بود، با دلسوزی گفت: روله[۵] این مایـهٔ شـرّ چه بود آوردین خانه» (همان: ۳۰-۳۲).[۶]

۴-۲- پیرنگ: پیرنگ، شبکهٔ استدلالیِ داستان را تشکیل مـی‌دهـد. پیرنـگ الگـوی حادثـهٔ داستان است و با منطقی درهم‌تنیده، رشته‌ای از رویدادها و حوادثِ به هم پیوسـته را مـی‌سـازد. کاربرد طنز در یک اثر ادبی به این معنا است که شگردهای طنزآفرین وارد قسمت‌های پیرنگ اثر شود. پیرنگ اثر، بیشتر از هر عاملی می‌تواند نمایانگر طنز موقعیّت باشد. زیرا طنز موقعیّت عموماً در زیرساخت اثر پنهان است. از این رو، «شناخت نسبت کلام با بافت موقعیّتش در تحلیل طنـز، اهمّیّت شایانی دارد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۹۱). رگه‌های طنز موقعیّت در پیرنگ مجموعـه داسـتان *آبشوران* به چند صورت نمود پیدا می‌کند که عبارت‌اند از:

۴-۲-۱- وارونگی ارزش‌ها: بااهمیت نشان دادنِ رفتـار، شـیء یـا مـوقعیّتی کـه از اهمّیّـت چندانی برخوردار نیست و بی‌ارزش نشان دادن امور مهم از دیدگاه شخصیّت‌های داستان می‌تواند اساس شکل‌گیری طنز باشد. درواقع، در هنگام روایت داستان، گاهی مسـائل بـی‌اهمیّتـی پـیش می‌آید که به‌تدریج، تبدیل به موضوع و مسألهٔ اصلی داستان می‌شود. از این رو، هـر میـزان کـه داستان، فضای تراژیک و جدّی‌تری داشته باشد و به یک‌باره روند داستان تغییر کند و موضوعات بی‌ربط حاکم شود، موقعیّت‌های طنزآمیز آفریده مـی‌شـود. در نتیجـه، پیرنـگ داسـتان بـه هـم می‌ریزد (معینی، ۱۳۹۱: ۲۶).

در داستان کوتاه «ماهی‌ها و غازها»، اشرف و اکبر، و عباس (دوست مشترکِ اشرف و اکبر) قصد دارند ماهی‌های حوض تکیه را بگیرند. راوی هنگامی که در حـال روایـت صـحنهٔ گـرفتن ماهی توسط خودش و اکبر و عباس است و تعلیق فوق‌العاده‌ای بر داستان حکمفرما اسـت (زیـرا هر لحظه ممکن است سرایدار تکیه آن‌ها را ببیند و بگیرد)، ناگهان با دیدنِ تمثالِ امام‌ها بر روی دیوارِ تکیه – که انگار نشسته‌اند و بیرون را تماشا می‌کنند- به یاد گذشته می‌افتد و موضوعی را

شرح می‌دهد که ارتباطی با فضای مملو از دلهرهٔ داستان ندارد و بدین طریق، فضای کمیکی ایجاد می‌شود:

«یاد ماه‌های محرم افتاده بودم که می‌آمدیم آنجا و داخل سینه‌زن‌ها و زنجیرزن‌ها چلو و پلو می‌خوردیم و بر سر قلمه‌های استخوان‌های پرمغز دعوا می‌کردیم. لات‌های در طویله و سر تپه هم می‌آمدند. قاشق‌ها را می‌دزدیدند و بعد از خوردن، با چاقو فرش‌ها را از زیر آهسته پاره می‌کردند! آن شلوغی، آن سر و صداها! حالا امام‌ها تنها مانده بودند» (درویشیان، ۱۳۵۴: ۳۶).

۴-۲-۲- چرخش ناگهانیِ رخدادها: اساس نوشته یا اثر طنزآمیز، برآورده نشدن انتظار مخاطب و یا خود شخصیّت داستان است. چرخش ناگهانی در یک اثر موجب تغییر پیرنگ آن می‌شود. به عبارت ساده‌تر، «هر صحنه‌ای که شما در داستان ایجاد می‌کنید، توقّعی در خواننده به وجود می‌آورد. به علاوه، همهٔ صحنه‌های طنزآمیز شما هنگامی قوی‌تر می‌شود که چرخش ناگهانی و بر خلاف توقع خواننده در آن‌ها ایجاد کنید؛ به طوری که خواننده بر اثر این ضربهٔ غافلگیرکننده، از تعجّب بخندد» (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۹۷).

در داستان کوتاه «آب‌پاش»، جلوه‌هایی از اندیشهٔ یک روستایی (بابا)، که در دههٔ ۱۳۳۰ زندگی می‌کند، دربارهٔ علم و دانش به تصویر کشیده می‌شود. پدر با اینکه اشرف و اصغر به مدرسه بروند مخالف است. با اصرار مادر و گریه‌های اشرف و اصغر، بابا ناگزیر می‌شود که کوتاه بیاید. اما به بی‌فایده بودنِ تحصیل تأکید می‌کند. مادر یقین دارد که از میان فرزندانش، اصغر به مراتب عالیِ علمی و تحصیلی دست پیدا می‌کند. اما چرخشی خنده‌دار در پیرنگ داستان رخ می‌دهد و اتفاقی بر خلاف توقع خواننده به وقوع می‌پیوندد. در مثال زیر، مشخص است که درویشیان بر ایدئولوژی «علم‌آموزی و نقد بی‌سوادی» تأکید کرده است:

«با این زحمت اسم نوشتم ولی بابا باز هم هر روز صبح نمی‌گذاشت به مدرسه بروم. اصغر را هم تازه مدسه گذاشته بودیم. شب تا صبح خواب نداشت. صدای کاغذ و کتابش نمی‌گذاشت بخوابیم. ننه می‌گفت: «اصغر حتماً یک چیزی می‌شه». اصغر بعدها شاگرد شوفر شد» (همان: ۱۰۹).

مثال دیگری از چرخش ناگهانی رخدادها در داستان آب‌پاش، زمانی است که راوی (اشرف) به همراه مادرش برای ثبت نام به مدرسه می‌روند و مسئولین مدرسه، او را اسم‌نویسی نمی‌کنند. اما در عین حال، دوستش را که به تعبیرِ درویشیان «پارتی» دارد و آن پارتی هم پدرش است که کارمند شرکت نفت است، ثبت نام می‌کنند. موضوع، زمانی طنزآمیز و دارای چرخش ناگهانی به نظر می‌رسد که آن پسر، حتی درس‌هایش را اشرف به او یاد می‌داده، اما به دلیل داشتن پارتی،

برای اسم‌نویسی در اولویت قرار می‌گیرد. همان پسر، چندین سال بعد مهندس نفت می‌شود (همان: ۱۰۸).[۷] واضح است که در اینجا، ایدئولوژی «مبارزه با فساد در دستگاه آموزشی» مورد نظر نویسنده بوده است.

۴-۲-۳- توالی منطقی امری غیرمنطقی: با عبور از منطق، مخاطب بدون اینکه احساس کند قضیه کمی یا خیلی وحشتناک است، می‌خندد. گاهی شخصیّت‌های داستان، امری غیرمعقول را که از اساس ایراد دارد، به شکلی جدّی و منطقی پیگیری می‌کنند (معینی، ۱۳۹۱: ۱۲۵). در این حالت، اصرار مذبوحانهٔ شخصیّت‌ها بر پیگیری امری اشتباه مبنای رفتارها، اتفاقات و مکالمات را تشکیل می‌دهد و موقعیّت طنزآمیز را خلق می‌کند.

در داستان کوتاه «بیماری»، مادر به‌شدّت مریض شده است و اطرافیانش به جای آنکه دکتری بالای سر او بیاورند، دوای دردِ مادر را نوشیدن آب تربت، یا استشمام توتون برای عطسه زدن و یا برگزاری ختم حضرت زینب می‌دانند. بی‌شک، این بی‌تدبیری اطرافیانِ مادر، نشأت‌گرفته از فرهنگ و اندیشهٔ سطحی آن‌ها است که اگرچه در آن روزگار چنین فرهنگی عاقلانه به نظر می‌رسید، اما برای خوانندهٔ امروزی عجیب و طنزآمیز است. فرهنگی که در آن، علم (که نمادِ آن، شخص پزشک است) جایگاهش وقتی رخ می‌نماید که جهل نتواند چارهٔ کار باشد. در اینجا نویسنده سعی کرده است ایدئولوژی «نقد عقاید و فرهنگ سنتی» را به کار بگیرد:

«بی‌بی که چشم‌هایش از گریه قرمز شده بود با غصّه گفت: جوشانده هم کاری نکرد، باید فردا برم گذر صاحب جمع، از دخترخاله معصومه آب شفا بگیرم. عمو گفت: هر مرضی باشه آب تربت خوبش می‌کنه. بابام که به سیگارش پک می‌زد گفت: توتون خرد بکنم شاید امشب عطسه بزنه. بی‌بی زود گفت: تو را به خدا درش را باز نکن، دیشب تا صبح عکسه زدیم و رو کرد به عمو پیره و گفت: تازه برای این سینه خفه‌دار هم خوب نیس. عمو پیره با اخم رو کرد به بی‌بی و گفت: من سینه‌خفه دارم؟ ها! حق نداره کسی سرفه بزنه؟! دایی موسی آهی کشید و گفت: برایش ختم حضرت زینب بگیریم، حتماً خوب می‌شه. بی‌بی با گریه گفت: یا حضرت زینب به فریادمان برس» (همان: ۸۷ و ۸۸).

«پای دکتر که به خانه‌مان رسید، فقط صدای گنجشک‌ها شنیده می‌شد. می‌دانستم که هر کس بیماری‌اش ناجور باشد، دکتر روی سرش می‌آورند. عمو علی بقّال وقتی می‌خواست بمیرد دکتر برایش آوردند. مردم محلّهٔ ما همیشه آن دم‌های آخر، دکتر را خبر می‌کردند. این را می‌دانستم ولی باز امید داشتم. مرگ را نمی‌توانستم باور کنم. ننه چطور ممکن بود بمیرد» (همان: ۹۱).[۸]

۴-۳- کنش یا رفتار: کنش یا رفتار از آن جا که دربردارندهٔ پیام‌رسانی بدنی است، نوعی ارتباط غیرکلامی محسوب می‌شود. «ارتباطات غیرکلامی و پیام‌رسانی بدنی هنگامی روی می‌دهد که یک فرد به‌وسیلهٔ حالات چهره، لحن صدا یا هر مجرای ارتباطی دیگر، فرد دیگری را تحت تأثیر قرار دهد. این امر ممکن است عمدی یا غیرعمدی باشد. در مورد اخیر می‌توانیم آن را رفتار غیرکلامی و در برخی موارد ابزار هیجان و ... بنامیم.» (آذری، ۱۳۸۵: ۳). نمونه‌هایی از به‌کارگیری شگردهای رفتاری که طنز موقعیّت را در مجموعه داستان کوتاه *آبشوران* ایجاد می‌کنند، به قرار زیر است:

۴-۳-۱- غافلگیری: به وجود آمدن حالت‌های ناگهانی و فارغ شدن از آن‌ها در بازه‌های زمانی کوتاه باعث ایجاد موقعیّت خنده‌دار می‌شوند. به عبارتی دیگر، «هر حادثه‌ای که شبیه باشد به نوعی از اسباب بازی کودکان که در آن ناگهان آدمکی از جعبه بیرون بیاید، موقعیّتی کمیک را به وجود خواهد آورد. چراکه دارای عناصری چون ایجاد تعجب ناگهانی و حرکات بدیعی است (برکسون، ۱۳۷۹: ۳۵). غافلگیری می‌تواند نتیجه‌ای از رفتار مضحک در شرایط مضحک یا رفتاری جدی در شرایطی مضحک و یا رفتاری مضحک در شرایطی کاملاً جدی باشد.

در داستان کوتاه «حمام»، درویشیان در صدد آن است که با نگاهی طنزگونه، به رفتارشناسی «بابا» بپردازد. بابا شخصیّتی عصبی دارد که بدون دلیل قانع‌کننده‌ای، پسرانش را تنبیه می‌کند: اشرف را به دلیل سفت کیسه نکشیدن، اکبر را به خاطر گاز گرفتن دستش (اکبر ـ وقتی بابا طبق عادتی که برای استحمام فرزندانش دارد و سه بار سر آن‌ها را زیر آب داغ می‌کند و هر بار، چند ثانیه سرشان را نگه می‌دارد– ناخودآگاه صرفاً به این خاطر که به بابا اعلام کند که دارد زیر آب خفه می‌شود، دست بابا را گاز می‌گیرد) و اصغر را به بهانهٔ گم کردن روشور. احساسِ ترس از بابا و غافلگیری از اقدام تلافی‌جویانه‌ای که می‌خواهد انجام دهد و حالتِ مستبدّانه و پدرسالارانه‌ای که او دارد، پسران را وامی‌دارد به سوی کیسه‌کش پناه ببرند و در این میان، بابا اشتباهاً لُنگ خیس را به کیسه‌کش می‌زند و در حین یک صحنهٔ جدی، صحنه‌ای مضحک ایجاد می‌شود. در اینجا، درویشیان از ایدئولوژی «نقد رویکرد تربیتیِ نظام سنتی» برای بیان اندیشهٔ منتقدانه‌اش بهره برده است:

> «آن روز از هر کدام از ما خطایی سر زده بود. من بابا را سفت کیسه نکشیده بودم. اکبر دست او را گاز گرفته بود و اصغر هم مابقی روشور[۹] را گم کرده بود. بابا دست به دست کرد تا حمام خلوت شد. فقط همان کیسه‌کش در حمام مانده بود. ناگهان بابا لنگ من را باز کرد. در آب

زد و مثل شلاق با لنگ تر به جانمان افتاد. هر سه به تنها پناهگاه زندهٔ آن حمام خوفناک، یعنی کیسه‌کش پناه بردیم: آی کیسه‌کش! آی عموجان! تو را به خدا نگذار ما را بکشد. کیسه‌کش بیچاره هم چند ضربه لنگ تر نوش جان کرد و زمانی که از لنگ تر خطهای قرمزی بر بدن ما نقش بست، بابام آرام شد» (درویشیان، ۱۳۵۴: ۱۰۱).[۱۰]

۴-۳-۲- ناسازگاری رفتار با موقعیّت: گاه رفتار شخصیّت‌ها با موقعیّتی که در آن قرار گرفته‌اند ترکیبی متناقض می‌سازد. زیرا اغلب رفتاری احمقانه از شخصیّت یا شخصیّت‌ها سر می‌زند و در نتیجه، مخاطب در حالتی بین ترس و خنده گیر می‌کند. این موقعیّت‌ها طنزآمیزند.

در داستان بیالون، دایی موسی کتاب روضه را آورده است و برای خانواده مرثیه‌خوانی می‌کند. اعضای خانواده از اکبر و اصغر و اشرف انتظار دارند گریه کنند. زیرا گریه نکردن را نشانهٔ گناهکاری می‌دانند. در زمان روضه، وقتی دایی اسم اکبر و اصغر را از روی کتاب می‌خواند، پسران که متوجهِ شباهت نامِ خودشان با شخصیّت‌های کتاب می‌شوند، با همان حالت کودکی، رفتاری متناقض با موقعیّت از خود نشان می‌دهند و به نوحه‌خوان – که دایی است– خیره می‌شوند. بابا به این دلیل که حواس اکبر و اصغر از روضه پرت شده است، آن‌ها را تنبیه می‌کند و به خودشان می‌آورد تا گریه کنند. بی‌تردید، در اینجا، باز هم ایدئولوژی «نقد رویکرد تربیتی نظام سنتی» ملاحظه می‌شود:

«میان کتاب اسم اکبر و اصغر هم بود. وقتی اسم اکبر و اصغر می‌آمد، اکبر و اصغر ناگهان گریه را می‌بریدند و ماتشان می‌برد. با وحشت به دهان دایی موسی خیره می‌شدند. ولی مشت بابا آن‌ها را به خود می‌آورد تا گریه کنند» (همان: ۲۶).[۱۱]

۴-۳-۳- رفتار ناسازگار با شخصیّت: گاهی طنزنویس شخصیّت‌هایش را وامی‌دارد تا رفتاری ناسازگار با نقش اجتماعی، سن، شأن، عرف یا حتی اخلاق و توقّعات مردم از آن‌ها، انجام دهند. بخصوص، شخصیّت‌هایی که ادعای شأن و درجهٔ اجتماعی بالایی دارند و بیشتر مورد توجّه دیگران هستند، ظرفیت‌های طنزآمیز قابل توجهی دارند. زیرا «چنین شخصیّت‌هایی در محدوده‌ای از قوانین رفتاری و اخلاقی زندگی می‌کنند که عبور از این قوانین، نظم‌ها را فرو می‌شکند و در نتیجه، خنده می‌آفریند» (معینی، ۱۳۹۱: ۱۱۷).

شخصیّت بابا، شخصیّتی است که هر چند از سر بیکاری، مجبور شده است قاچاقچی مواد مخدر باشد، امّا در عین حال نمایه‌ها و رگه‌های دینی را در خود دارد و حفظ ظاهر می‌کند. حتّی همان‌طور که پیش از این گفته شد، در هنگام روضه با سوز دل گریه می‌کند و فرزندانش را به گریستن

وامی‌دارد. با این حال، در داستان «خانهٔ ما» او اقتضای مراعات حضور پسرش را نمی‌کند و رفتاری ناسازگار با شخصیّتش نشان می‌دهد که البته این رفتار، باطن و حقیقتِ او را عیان می‌کند:

«یک بار هم یک دکان عینک‌سازی را آب از وسط شهر برده بود و ما چندتا چشم عاریه هم پیدا کردیم. یک روز یک بطری که عکس زن خوشگلی رویش بود را پیدا کردیم. بابام هر وقت تماشایش می‌کرد، دزدکی ننه را نگاه می‌کرد و آهسته به‌طوری که ننه نشنود می‌گفت: هوووم! تو دنیا چه چیزهای خوبی هست. بعد بطری را بو می‌کرد و می‌گفت: اه، اه! پیف! لعنت به کردارت. و بطری را پرت می‌کرد. اما روزهای بعد دوباره این کار را از سر می‌گرفت» (درویشیان، ۱۳۵۴: ۱۱).

۴-۳-۴- حرکات مضحک: برای خنداندن، همیشه به کلام نیاز نیست. گاهی حرکات غلوشده، اغراق در حرکت، شکلک درآوردن، دهن‌کجی و دیگر حرکت‌های مشابه، بهترین سازوکارهای خلق کمدی موقعیّت است (محمدیان، ۱۳۸۷: ۴۲). اساس طنز موقعیّت بر مبنای حرکات و رفتارهای متناقض اغراق‌آمیز و دور از انتظار است. حرکت و رفتار مضحک ارتباط نزدیکی به نوع شخصیّت‌پردازی و با آن مرزهای مشترک دارد. هر قدر شخصیّت متناقض‌تر و مضحک‌تر باشد، بالطبع حرکات، عادت‌ها و رفتارهای خنده‌دارتری را به وجود می‌آورد.

زمانی که معلم سرود، کلاس درس را ترک می‌کند، مبصر کلاس که یکی از هم‌شاگردی‌های اشرف (راوی) است، بلند می‌شود و به شیوهٔ خنده‌آوری، رفتار معلم را تقلید می‌کند:

«ویلون را می‌گذاشت زیر چانه‌اش و آرام آرشه را می‌کشید. ما سراپا گوش می‌شدیم. می‌زد و می‌زد تا اشک‌هایش جاری می‌شد. آن وقت ویلون را می‌گذاشت میان آستر پالتوش. راهش را می‌کشید و می‌رفت و کلاس پر از ژرژر و ویز ویز می‌شد. مبصر کلاس هم بینی خود را با دو انگشت می‌گرفت و با مداد روی آن می‌کشید و صدایی از خودش درمی‌آورد. قیامت می‌شد!» (درویشیان، ۱۳۵۴: ۲۸)[۱۲]

۴-۳-۵- تکرار یک کنش: عادت و تکرار متناوب برخی کنش‌های فیزیکی یا برخی رفتارها می‌تواند مخاطب را به خنده بیندازد. آنچه در این موارد عامل خندهٔ مخاطب را فراهم می‌سازد، حاصل مقایسه‌ای است که ناخودآگاه میان کارکردهای اندام انسانی و قسمت‌های مختلف ماشین در ذهن صورت می‌گیرد که نتیجهٔ هبوط انسان از مراتب واقعی خود و تبدیل شدنش به ابزار مکانیکی است. در چنین حالت‌هایی، احساسی که به تماشاگر مستولی می‌شود، این است که انسان کمدی را مقهور سیطرهٔ ماشینیسمی بداند که تلاش‌های ناگزیر و حالا به عادت تبدیل‌شده‌اش او را به جایی نمی‌برد (روانجو، ۱۳۸۷: ۲۸).

ننه سرماخوردگی‌اش شدید است. بابا به جای آنکه ننه را به پزشک یا درمانگاه برساند، اصرار و تکرار می‌کند که ننه «عطسه بزند» تا خوب شود و از این رو، توتون را جلوی بینی ننه می‌آورد تا او عطسه کند. نویسنده سعی می‌کند «جهلِ» بابا را دربارهٔ چگونگی مداوای ننه، با زبانی طنزدار و با تکرار عبارت «عطسه بزنی»، بیان کند. نگرش بابا نگرشی علمی و منطقی نیست. به همین دلیل، در اینجا باید ایدئولوژی نویسنده را «علم‌آموزی و نقد بی‌سوادی» دانست.

«[ننه] شب تنش مورمور می‌شد. بدنش داغ داغ بود. بابا که دست و پایش را گم کرده بود، گفت: سرما خوردی. اگر عطسه بزنی، خوب میشی. باید کاری بکنی تا عطسه بزنی. [...] بابا گفت: باید عطسه بزنی. عطسه علاج دردته. عطسه که بزنی، هر چه تا مغزت سرما رفته بیرون می‌پره. [...] بابا قوطی توتونش را از جیب بیرون آورد. مقداری توتون کف دست ریخت. آن را با انگشتان سیاهش خوب خرد کرد و سپس جلو بینی ننه گرفت و گفت: بو بکش، نفس بکش، یالا، الان عطسه می‌زنی. عطسه بزنی، کار تمام میشه» (همان: ۸۴ و ۸۵).[۱۳]

۴-۳-۶- رفتار مشابه شخصیّت‌ها در صحنه: در آثار داستانی، اگر در صحنه‌ای همه شخصیّت‌ها با همدیگر کاری مشابه انجام دهند و این کار آنان باعث شلوغی صحنه شود، اغلب حاصل کار صحنه‌ای طنزآمیز است. در داستان بیماری، همهٔ اعضای خانواده تلاش می‌کنند تا ننه عطسه کند و حالش خوب شود، اما نکتهٔ خنده‌آور این است که همه شخصیّت‌ها، با رفتاری مشابه و پشت سر هم، عطسه می‌کنند، الّا ننه. ایدئولوژیِ به کار رفته در این قسمت نیز «علم‌آموزی و نقد بی‌سوادی» است:

«ننه دماغش را جلو برد و توتون‌ها را بود کشید، ولی عطسه نزد. عمو که نزدیک بابا نشسته بود، ناگهان ...اه چ... چم... عطسه زد و گفت: الحمدولاه ای شافی. بی‌بی بعد از عمو پیره عطسه زد و رو کرد به بابا و گفت: خدا برات نسازه برای این توتون تندی که داری. ننه گفت: دماغم کپه[۱۴]، هیچ نمی‌شنوم. اصغر عطسه زد و از دو سوراخ دماغش دو لولهٔ چلم بیرون آمد و همان طور بی‌حرکت ایستاد. دایی موسی عطسه زد و چیزی از دهانش میان کتاب دعا افتاد و فوری کتاب را بست. عذرا هم مثل بچه‌گربه‌ای که پوزه‌اش داخل آش شده باشد، عطسه زد. ولی ننه عطسه نزد که نزد» (همان: ۸۶).[۱۵]

۴-۴- صحنه: صحنه همان محیطی است که وقایع داستان در آن اتفاق می‌افتد. درواقع، صحنه در یک داستان شامل زمان و مکان روی دادن حوادث داستان است که می‌تواند جدی یا طنزآمیز باشد. بیان یا به تصویر کشیدن یک موقعیّت در فضایی غیرواقعی یکی دیگر از محورهای طنز موقعیّت است که در حقیقت مفهوم اصلی آن اشاره مستقیم به واقعیت موجود در

پس موقعیّت است. به واقع طنز، بنا به هجو یک موقعیّت، ذهن مخاطب را به سمت واقعیت‌های فضای موردنظر سوق می‌دهد، اما قصد الصاق تصویر را در ذهن او ندارد، بلکه ذهنیت او را یاری می‌کند تا به تصویر اصلی برسد (محمدیان، ۱۳۸۷: ۴۲). این امکان با جابجایی زمان و مکـان و وارونه کردن موقعیّت‌ها، وضعیت‌ها و شخصـیّت‌هـایی واقـع در زمـان و مکـان داسـتان صـورت می‌پذیرد. «با اینکه ممکن است اتفاق طنزآمیز هر جایی رخ بدهد، امّا بهتر است شخصیّت‌ها را در زمان و مکانی قرارداد که به خودی خود خنده‌دار است. یک زمان و مکان بـی‌ربـط، غیرعـادی و نامناسب، جایی که شخصیّت‌ها به آن نمی‌خورند. مکان و زمانی که امکانات بالقوه‌ای برای ایجاد تنش‌های مختلف، اوضاع ناجور، وقایع ناگوار و اضطراب و دستپاچگی آدم‌ها در اختیـار نویسـنده می‌گذارد. به بیان دیگر آن‌جا که زمان و مکان داستان می‌تواند توقّع خاصّـی در مخاطـب ایجـاد کند، با یک تغییر اساسی و یا مغایرت با توقع مخاطب در صحنه طنز خلـق مـی‌شـود» (بـوچئیز، ۱۳۹۱: ۴۶).

درویشیان با استفاده از شگردهای زمانی و مکانی، موقعیّت‌های ایجاد طنـز را در لایـه‌هـای زیـرین داسـتان فـراهم آورده اسـت؛ موقعیّـت‌هـایی کـه غیرعـادی و نامناسـب هسـتند و بـه شخصیّت‌های داستان نمی‌خورند. صحنه‌های طنزآمیز داستان را می‌توان در گروه‌های زیر جـای داد:

۴-۴-۱- استفاده از زمان و مکان‌های عجیب و ناجور: بعضـی اوقـات در داسـتان، زمـان و مکان خود به تنهایی اشاره به مسأله یا منظـور خاصـی دارد کـه بیـان آن بـه صـورت آشـکار و مستقیم هم از دایرهٔ بیان هنری خارج می‌شود و لطفی ندارد و هم شـرایط آن وجـود نـدارد. بـه عبارت دیگر، تصویر کردن صحنه در پردهٔ طنز، اشارهٔ آشکارتر و مستقیم‌تری به واقعیت پس آن دارد؛ هرچند بیان آن کنایی و پوشیده است. در این حالت، عموماً صحنه آن قدر عجیب و نـاجور است که مخاطب را وامی‌دارد تا به واقعیت پس پرده بیندیشد.

در داستان *خانهٔ ما*، درویشیان از سیلی سخن می‌گوید کـه آشـورا را بـه حالـت نیمـه‌ویـران درآورده است. سیل، موضوعی طنزآمیز نیست، بلکه بسیار جدّی است؛ با این حال، نوع گـزینش درویشیان از صحنه‌ها و وقایع و نگاه پر نیش و کنایه‌اش به رخدادها، مایهٔ تأمل و خنده‌هـایی از روی تعجب و حیرت است. خنده‌هایی که خواننـده را از روسـاخت و رویـدادهای در صـحنه، بـه ژرف‌ساخت و حقیقتِ درونِ آن می‌برد. سیل، به صدا درآمدن فریادهای ساکنین جنوب روسـتای آشورا را که ضعیف‌ترین قشر روستا نیز هستند و دسته‌گل‌ها و کنسروهای مـاهی و بطـری‌هـای

نوشیدنی بالاشهری‌ها را که روی آن تصاویر زن‌های زیبارو هست، با خود به همراه می‌آورد. این صحنه‌های ناسازگار با محیط جنوب شهر، دست‌مایهٔ انتقاد نویسنده به شرایط متفاوت زندگی و فاصلهٔ طبقاتی بالاشهری‌ها و پایین‌شهری‌ها شده است:

«سیل همه چیز با خودش می‌آورد. پالان الاغ‌هایی که خودشان هم بعداً می‌آمدند. تیرهای چوبی بزرگ، ریشهٔ درخت، کاه و گندم دهات اطراف را هم می‌آورد. چانه‌ای[۱۶] چوبی، گاو و گوسفند، بع بع و گریه می‌آورد. فریاد می‌آورد. قوطی‌هایی هم می‌آورد که عکس‌های ماهی رویشان بود. عکس زن‌های خوشگل رویشان بود» (درویشیان، ۱۳۵۴: ۱۰).

«سیل می‌آمد. آشورا پر می‌شد و آب از مستراح‌ها فواره‌وار بالا می‌زد. حیاط را پر می‌کرد. چوب‌های پوسیده و کاه‌ها و دسته گل‌های پلاسیدهٔ بالای شهری‌ها را روی دستش می‌گرفت و می‌آورد تو اتاق ما و به ما تقدیم می‌کرد. فقط زبان نداشت که سلام کند» (همان: ۱۴).

۴-۴-۲- تناقض زمان و مکان با رفتار: گاهی رفتار اشخاص در قیاس با محیط، ترکیب متناقض و ناسازگاری می‌آفریند. در چنین شرایطی، شخصیّت‌ها آگاهانه یا ناخودآگاه، مرتکب رفتاری می‌شوند که در آن زمان و مکان جایی ندارد.

در بخشی از داستان بیالون، راوی به بیان ماجراهای ناهمخوان با محیط مدرسه می‌پردازد. معلمی که باید در نقش آموزگارِ هدایتگر ظاهر شود و رفتار و سکناتش آموزنده و مبادی آداب باشد، کاملاً مغایر با بدیهی‌ترین اصول تربیتی رفتار می‌کند و دور از چشم دانش‌آموزان، به شکل طنزگونه‌ای، در مستراح مشروب می‌خورد. بی‌تردید، درویشیان در اینجا قصد دارد انتقادی جدی و صریح به نظام آموزشی و گزینش آموزگارانی ناهنجار و ناهمگون با شرایط احراز شغل معلمی، وارد کند. ایدئولوژی‌ای که نویسنده به صورت مشخص در اینجا مدّ نظر دارد، «نقد رویکرد تربیتی نظام سنتی» است:

«هفته‌ای یک ساعت سرود داشتیم. معلم سرود که می‌آمد، ویلون را از میان آستر پالتوش که مثل جیب درست کرده بود، درمی‌آورد. ویلون را طوری پنهان می‌کرد که انگاری تفنگ بود. اول آهنگ‌های ایران را می‌زد، ولی ناگهان می‌رفت میان آهنگ‌های غمناک. همیشه این کارش بود. یک شیشهٔ عرق هم میان آستر طرف راست پالتوش بود. وسط زنگ، می‌رفت توی مستراح و می‌خورد» (همان: ۲۷).[۱۷]

۴-۴-۳- تعبیر طنزآمیز از صحنه: نگارندگان این سطور، در ضمن بررسی داستان‌های *آبشوران* از منظر طنز موقعیّت، به این نتیجه رسیدند که درویشیان از خُردشگرد بدیع و

منحصربه‌فردی به نام «تعبیر طنزآمیز از صحنه» استفاده کرده است. در توضیح علّت نامگذاری این خُردشگرد، می‌توان گفت که گاهی نویسنده برای آن‌که صحنهٔ روایت در ذهن خواننده مجسّم و نمایان شود، تعبیر خودش را از زمان و مکانِ داستان با بیانی طنزگونه ابراز می‌کند. هدف از «تعبیر طنزآمیز از صحنه» آن است که خواننده به ژرفای موضوع دست پیدا کند. درواقع، راوی سعی می‌کند محتوایی را که بیان مستقیم و آشکارش تأثیر زیادی ندارد، با عبارات تصویری و تشبیهی و خنده‌دار به مخاطب القا کند.

در داستان *خانهٔ ما*، راوی به شکلی سخن می‌گوید که خانواده‌اش به سیل و مشکلات آن عادت کرده‌اند و حتی هر سال جریان سیل داخل خانه‌شان می‌آید که خطوط دیوار، نشان‌دهندهٔ آن است. تعبیر اینکه آثار سیل و خطوطی که روی دیوار ایجاد کرده است، به مثابهٔ تقویم دیواری است، تعبیر طنزآمیزی است:

«سیل روی دیوارهای اتاقمان را خط می‌انداخت. بابام می‌دانست که پارسال یا چند سال پیش چقدر سیل آمده بود. اثرش روی دیوار مانده بود. بابام به دیوار اشاره می‌کرد و می‌گفت: این هم تقویم دیواری ما!» (همان: ۱۴)

تعبیراتی که درویشیان از دوران کودکی‌اش و از زمان‌هایی که پدرش او و برادرانش را به حمام می‌برده و سخت‌گیری‌های ناروایی بر آن‌ها روا می‌داشته، بسیار خنده‌دار است. نویسنده در اینجا در صدد است تا همان ایدئولوژی «نقد رویکرد نظام سنتی» را بیان کند:

«لخت می‌شدیم و به حمام که ترسناک و خلوت بود می‌رفتیم و از روی زمین داغش مثل پرنده‌هایی که از روی فلزی گداخته بپرند، می‌جهیدیم. فقط من لنگ می‌بستم و اکبر و اصغر همان‌طور لخت پشت سرم می‌دویدند» (همان: ۹۸)

«از خزینه بیرون می‌آمدیم و نوبت کیسه کشیدن می‌رسید. مثل سه تا جوجه مرغابی تازه از تخم بیرون آمده دور بابام می‌نشستیم و او به ترتیب سن، ما را کیسه می‌کشید. کیسه کشیدنش هم یک جور تنبیه بود. چنان ضرباتی با پهنی کیسه به ما می‌زد و چنان محکم دور گردن و صورتمان را کیسه می‌کشید که تا یک ماه نمی‌توانستیم گردنمان را به اطراف بچرخانیم» (همان).[۱۸]

با توجّه به جدول ۳-۱ می‌توان گفت از چهار شگرد مطرح در نظریّهٔ طنز موقعیّت، مؤلّفهٔ «کنش یا رفتار» بیشترین کاربست را در مجموعه داستان کوتاه آبشوران داشته است. به طوری که می‌توان عامل اصلی طنزپردازی درویشیان را در توجّه وی به کنش‌های افراد در داستان‌پردازی طنزآمیز بویژه درخُردشگردهایی همچون «تکرار یک کنش، غافل‌گیری، ناسازگاری رفتار با موقعیت و حرکات مضحک» در نظر گرفت.

جدول ۳-۱ بسامد کاربست انواع شگردها و خردشگردهای طنز موقعیّت در مجموعه داستان *آبشوران*

شگرد	بسامد	خردشگرد	بسامد
شخصیّت‌پردازی	۱۲	توصیف ظاهری شخصیّت‌ها	۴
		شغل شخصیّت‌ها	۲
		شبکهٔ ارتباطی میان شخصیّت‌ها	۳
		گروه سنی	۳
پیرنگ	۸	وارونگی ارزش‌ها	۱
		چرخش ناگهانی رخدادها	۳
		توالی منطقی امری غیرمنطقی	۴
کنش یا رفتار	۲۲	غافل‌گیری	۵
		ناسازگاری رفتار با موقعیت	۴
		ناسازگاری رفتار با شخصیّت	۱
		حرکات مضحک	۳
		تکرار یک کنش	۶
		رفتار مشابه شخصیّت‌ها در صحنه	۳
صحنه	۱۱	استفاده از زمان و مکان‌های طنزآمیز	۲
		تناقض زمان و مکان با رفتار	۲
		تعبیر طنزآمیز از صحنه	۷

همچنین موقعیّت «شخصیّت‌پردازی» به عنوان دومین مؤلّفهٔ پرکابرد با خردشگردهایی همچون «توصیف ظاهری شخصیّت‌ها، شبکهٔ ارتباطی میان شخصیّت‌ها، گروه سنّی و شغل آن‌ها» نقش مهمّی در شکل‌گیری طنز اخلاقی شخصیّت‌ها داشته است.

۵. نتیجه

در این مبحث به پرسش‌های تحقیق پاسخ می‌دهیم. چنان‌که در مقدّمه اشاره شد، این جستار در پی پاسخ به این پرسش‌ها بوده‌است:

– درویشیان با چه ابزاری موقعیّت‌های طنزآمیز را در داستان‌های کوتاه خود ایجاد کرده است؟

– کدام مؤلّفه طنز موقعیّت را می‌توان به عنوان شاخص سبکی درویشیان در این مجموعه داستان کوتاه در نظر گرفت؟

– درویشیان با بهره‌گیری از موقعیت‌های طنز در پی دستیابی به چه هدف یا اهدافی بوده است؟

در بررسی انجام شده، مشاهده شد نویسنده از چهار شگرد اصلی و چندین خُردشگرد برای ایجاد طنز موقعیّت بهره برده است که عبارت‌اند از: ۱- شخصیّت‌پردازی (توصیف ظاهری شخصیّت‌ها، شغل شخصیّت‌ها، شبکه ارتباطی میان شخصیّت‌ها، گروه سنی)؛ ۲- پیرنگ (وارونگی ارزش‌ها، چرخش ناگهانی رخدادها، توالی منطقی امری غیرمنطقی)؛ ۳- کنش یا رفتار (غافل‌گیری، ناسازگاری رفتار با موقعیّت، رفتار ناسازگار با شخصیّت، حرکات مضحک، تکرار یک کنش، رفتار مشابه شخصیّت‌ها در صحنه)؛ ۴- صحنه (استفاده از زمان و مکان‌های عجیب و ناجور، تناقض زمان و مکان با رفتار، تعبیر طنزآمیز از صحنه). در اینجا لازم است به این نکته توجه شود که خُردشگرد «تعبیر طنزآمیز از صحنه»، در هیچ کدام از پژوهش‌هایی که به طنز موقعیّت پرداخته‌اند، دیده نشده است و تعریفِ این خُردشگرد و نام‌گذاری آن، توسط نگارندگان این سطور انجام شده است.

در پاسخ به پرسش دوم که کدام مؤلفهٔ طنز موقعیت را می‌توان در مجموعه داستان *آبشوران* به عنوان شاخص سبکیِ علی‌اشرف درویشیان دانست، باید گفت که کاربست حدّاکثری شگرد «کنش یا رفتار» نسبت به دیگر مؤلفه‌های طنز موقعیّت بویژه درخُردشگردهایی همچون «تکرار یک کنش، غافل‌گیری، ناسازگاری رفتار با موقعیت و حرکات مضحک» را می‌توان به عنوان شاخصِ سبکی وی در نظر گرفت.

در پاسخ به پرسش سوم نیز می‌توان گفت درویشیان در *آبشوران*، صرفاً در پی خنده‌دار کردن داستان خود نیست؛ بلکه با ایجاد موقعیّت‌های طنزآمیز در پی نقد اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی (معیشتی) است. در واقع، شرایط اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی در *آبشوران* به‌صورت فضای رئالیستیِ آمیخته با تخیل و همراه با موقعیّت‌های طنزآلود در شخصیّت‌پردازی، کنش و رفتار، صحنه‌ها و پیرنگ داستان نشان داده می‌شود. به‌صورت کلّی، این مجموعه داستان کوتاه، با به تصویر کشیدنِ روستای آشورا به طور خاص و ایجاد تداعیِ شرایط زندگی مردم ایران در دههٔ ۳۰ و ۴۰ شمسی به‌طور عام، منعکس‌کنندهٔ ارتباط فقر و بی‌سوادی با معضلاتِ همراه با آن از قبیل جهل و خرافه‌گرایی است. درویشیان با بهره‌گیری از شگرد «شخصیّت‌پردازی»، به نقد اوضاع بیکاری و شرایط نابسامان اقتصادی و به‌هم‌ریختگی دستگاه اداری و نظام آموزشی پرداخته است. نویسنده با استفاده از شگرد «پیرنگ»، به تفکّر خرافه‌گرا، جهل‌محور و اندیشه‌های سنتی و نیز وجود فساد در ادارات اشاره کرده است. در شگرد «کنش یا رفتار»، درویشیان به موضوعاتی همچون «رفتارشناسی» پدر و مقولهٔ پدرسالاری و نیز خوی و خصلت

روستاییان بر اساس فرهنگ خاصّ آن‌ها پرداخته است. نویسنده، شگرد «صحنه» را دستمایهٔ انتقاد از فاصلهٔ طبقاتی و آشفتگی نظام تربیتی و آموزشی کشور - بویژه، گزینش معلمانِ ناشایسته- قرار داده است. همچنین، مشخص شد که داستان‌های کوتاه «آبشوران»، حول محور چهار ایدئولوژیِ نویسندهٔ آن، یعنی «نقد رویکرد تربیتی نظام سنتی»، «نقد عقاید و فره:نگ سنتی»، «مبارزه با فساد در دستگاه آموزشی» و «علم‌آموزی و نقد بی‌سوادی» است.

پی‌نوشت

* درویشیان (۱۳۲۰-۱۳۹۶)، در خانواده‌ای تنگدست و منطقه‌ای فقیرنشین در «آبشوران کرمانشاه» به دنیا آمد. او از کودکی، به دلیل شرایط نامساعد اقتصادی خانواده، به کارهای گوناگونی دست زد و کار و تحصیل را همراه هم ادامه داد. در سال ۱۳۳۶ وارد دانشسرای مقدّماتی کرمانشاه شد و هشت سال در روستاهای گیلان‌غرب و شاه‌آباد غرب تدریس کرد. درویشیان در رشته زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه تهران فارغ‌التحصیل شد. همزمان در دانشسرای عالی تهران در رشته مشاوره و در دانشگاه تهران در رشتهٔ روان‌شناسی تربیّتی مشغول به تحصیل شد و در مقطع کارشناسی ارشد این دو رشته را ادامه داد. پیش از انقلاب به دلیل فعالیّت‌های سیاسی و نیز نوشتن داستان‌های منتقدانه و کنایه‌آمیز- که دربرگیرندهٔ ضعف‌های رژیم بود- چندین بار به زندان افتاد. در آن سال‌ها، درویشیان، به دلیل آن‌که از فشار و هجمهٔ رژیم برکنار بماند، نام مستعارِ «لطیف تلخستانی» را برای خود برگزید. در حقیقت، درویشیان، نویسنده‌ای ایدئولوگ و اندیشمند بود و با نگرش سوسیالیستی و انقلابی، اوضاع دردناک جامعهٔ پیرامون خودش را در آثار خویش به تصویر کشید. او دو رمان به نام‌های «سال‌های ابری» و «سلول ۱۸» و چندین مجموعه داستان کوتاه نوشت. یکی از مجموعه داستان‌های کوتاهِ درویشیان، *آبشوران* است. این مجموعه داستان، دربرگیرندهٔ یازده داستان با نام‌های «خانهٔ ما»، «دو ماهی در نقلدان»، «بیالون»، «ماهی‌ها و غازها»، «باغچهٔ کوچک ما»، «بی»، «ننه جان چی شده؟»، «عمو بزرگه»، «بیماری»، «حمام» و «آب پاش» است. درویشیان در این مجموعه داستان تلاش کرده با نگاهی انتقادی، فقر و جهل و تبعاتِ آن را در روستای آبشوران (استان کرمانشاه)- که نمونه و تیپی از وضعیّت اسف‌بار روستاهای ایران است- نشان دهد. شخصیّت اصلی این مجموعه داستان، خود نویسنده یعنی علی‌اشرف درویشیان است که با نگاهی تیزبین و زبانی طنزآمیز و انتقادآمیز، وقایع پیرامونش را روایت می‌کند.

یادداشت‌ها:

۱. برای مطالعهٔ شواهد دیگری از خردشگرد «توصیف ظاهری شخصیّت‌ها» مراجعه کنید به: درویشیان، ۱۳۵۴: صص ۲۵ و ۱۰۲-۱۰۳.

۲. برای مطالعهٔ شواهد دیگری از خردشگرد «شغل شخصیّت‌ها» مراجعه کنید به: همان: صص ۱۰۶-۱۰۷.

۳. برای مطالعهٔ شواهد دیگری از خردشگرد «شبکهٔ ارتباطی میان شخصیّت‌ها» مراجعه کنید به: درویشیان، ۱۳۵۴: صص ۱۴-۱۵ و ۱۰۵-۱۰۶.

۴. پشت‌بام.

۵. فرزند.

۶. برای مطالعهٔ شواهد دیگری از خردشگرد «گروه سنی» مراجعه کنید به: درویشیان، ۱۳۵۴: صص ۱۱ و ۴۵.

۷. برای مطالعهٔ مثال دیگری از خردشگرد «چرخش ناگهانی رخدادها» مراجعه کنید به: درویشیان، ۱۳۵۴: ۹.

۸. برای مطالعهٔ شواهد دیگری از خردشگرد «توالی منطقی امری غیرمنطقی» مراجعه کنید به: درویشیان، ۱۳۵۴: صص ۲۵ و ۳۰.

۹. سفیداب.

۱۰. برای مطالعهٔ شواهد دیگری از خردشگرد «غافلگیری» مراجعه کنید به: درویشیان، ۱۳۵۴: صص ۲۸-۳۱ و ۸۳.

۱۱. برای مطالعهٔ شواهد دیگری از خردشگرد «ناسازگاری رفتار با موقعیت» مراجعه کنید به: درویشیان، ۱۳۵۴: صص ۲۶ و ۱۰۷ و ۱۱۱- ۱۱۲.

۱۲. برای مطالعهٔ شواهد دیگری از خردشگرد «حرکات مضحک» مراجعه کنید به: درویشیان، ۱۳۵۴: صص ۲۸-۲۹.

۱۳. برای مشاهده شواهد دیگری از خردشگرد «تکرار یک کنش» مراجعه کنید به: درویشیان، ۱۳۵۴: صص ۶۶ و ۷۷ و ۸۷.

۱۴. کیپه.

۱۵. برای مطالعهٔ شواهد دیگری از خردشگرد «رفتار مشابه شخصیّت‌ها» در صحنه مراجعه کنید به: همان: صص ۲۵ و ۸۹.

۱۶. خرمن‌کوب.

۱۷. برای مطالعهٔ شواهد دیگری از خردشگرد «تناقض زمان و مکان با رفتار» مراجعه کنید به: درویشیان، ۱۳۵۴: ۱۰۹.

۱۸. برای مطالعهٔ شواهد دیگری از خردشگرد تعبیر طنزآمیز از صحنه مراجعه کنید به: همان: صص ۹ و ۳۵ و ۳۶ و ۹۹ و ۱۰۰.

منابع:

- آذری، غلامرضا (۱۳۸۵)، «تحلیل محتوای ارتباطات غیرکلامی در بین کمدین‌های سینمای هالیوود»، نشریهٔ هنرهای زیبا، شمارهٔ ۲۵، صص ۸۷-۹۶.

- برکسون، هانری لویی (۱۳۷۹)، خنده، ترجمهٔ عباس میرباقری، تهران: نشر شباویز.

– بهزادی اندوهجردی، حسین (۱۳۷۸)، *طنز و طنزپردازی در ایران*، تهران: صدوق.
– حبیبی، مریم (۱۳۸۸)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد «طنز موقعیّت در آثار آلن ایکبورن»، دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر تهران.
– درویشیان، علی اشرف (۱۳۵۴)، *آبشوران*، تهران: انتشارات جاویدان.
– روانجو، مجید (۱۳۸۷)، «اشک‌ها و لبخندها»، مجلهٔ نقد سینما، ش۲۳، صص۲۶–۲۸.
– سلیمانی، محسن (۱۳۹۱)، *اسرار و ابزار طنزنویسی*، تهران: سورهٔ مهر.
– شهسواری، عباس (۱۳۸۹)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد «بررسی موقعیّت طنز در دههٔ نخست انقلاب اسلامی»، دانشکده ادبیات و علوم انسانیِ دانشگاه تربیت معلم سبزوار.
– شیری، قهرمان (۱۳۸۶)، «راز طنزآوری»، فصلنامهٔ پژوهش و سنجش، شماره ۱۳–۱۴، صص ۱۲۵–۱۳۸.
– فرای، نورتروپ (۱۳۷۷) *تحلیل نقد*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
– فانی، راضیه، فیروز فاضلی و محمود رنجبر (۱۳۹۷)، «نگاهی بر شگرد طنز موقعیّت در آثار داستانی عباس معروفی (با تکیه بر دو داستان سال بلوا و سمفونی مردگان)»، نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز، شماره ۱۲۳، صص ۱۶۹–۱۹۸.
– فتوحی، محمود (۱۳۹۱)، *سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: انتشارات سخن.
– کریچلی، سایمون (۱۳۸۴)، *در باب طنز*، ترجمهٔ سهیل سمّی، تهران: ققنوس.
– مجابی، جواد (۱۳۸۳)، *نیشخند ایرانی*، تهران: روزنه.
– معینی، پریسا، احمد رضی و رضا چراغی (۱۳۹۱)، «تحلیل طنز موقعیّت و نمایشنامه‌های دورهٔ طلایی نمایشنامه‌نویسی در ایران»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان.
– محمدیان، مرتضی (۱۳۸۷)، «در سوگ سینمای کمدی»، مجلهٔ نقد سینما، شمارهٔ ۵۵، ص ۲۳.
– هلیترز، ملوین (۱۳۸۰)، *اسرار شوخی‌نویسی*، تهران: ادارهٔ کل پژوهش‌های سیما.
- Berry, Edward (2004) *Laughing at "Others"* , In the Cambridge Companion to Shakespearean Comedy, 123 ˚ 138, Cambridge: Cambridge University Press
- Shelley, Cameron (2001), "The bicoherence theory of situational irony", cognitive science 25, 775-818
- Noth. Winffried. (2004). “ Semiotics of ideology” in semiotica. 148. 114. Pp. 11-21.

دوفصل‌نامهٔ تاریخ ادبیات، نشریهٔ علمی
دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹
شمارهٔ پیاپی: ۸۴/۱، نوع مقاله: علمی- پژوهشی

• دریافت ۹۸/۱۱/۱۰
• تأیید ۹۹/۰۶/۲۸

بررسی تفاوت اعداد در متون پیشگویانهٔ زبان پهلوی

نسرین تارویردی‌زاده*
مجتبی منشی‌زاده**
علی شهیدی***

چکیده

مقالهٔ حاضر به بررسی تفاوت اعداد در متن‌های پیشگویانه ی زبان پهلوی پرداخته است. در این متون مطالبی مربوط به پیشگویی آینده آمده است؛ از جمله: وقایع مربوط به آخرالزمان، وقایع مربوط به دورهٔ پادشاهی که بعدها خواهد آمد و یا حتی وقایع پس از مرگ. در این مقاله موضوع اعداد و تفاوت‌های آن در متون زبان پهلوی بررسی‌شده است. در متون پهلوی و در آثاری مانند: بندهش، گزیده‌های زادسپرم، زند وهومن یسن، ارداویراف‌نامه و آثاری که جاماسب در آن‌ها حضور دارد، اشاراتی دربارهٔ پیشگویی وجود دارد. از شاخصه‌های مهم این متون، اشارات به اعداد مختلف و یا تکرار برخی از این اعداد است و گاهی اشاره به اعدادی که در متون مختلف برای یک واقعه ذکر می‌شود؛ درحالی‌که باهم تفاوت دارند. این مقاله به روش تحلیلی و توصیفی به بررسی اهمیت اعداددر متون پیشگویاه پهلوی پرداخته استاز این بررسی، نتایج ذیل حاصل‌شده است: برخی از اعداد تکراری هستند؛ مانند هزاره‌های سوشیانت، سه، چهار، هفت و یا سی و چهل. برخی از اعداد در متون مختلف برای یک واقعه متفاوتند؛ مانند دوره‌های آفرینش و یا سختی‌های پایان هزاره. این تفاوت‌ها از یک متن به متن دیگر غالباً به این دلیل ایجاد شده‌اند که نویسندگان متون ناگزیر بوده اند برای تطبیق پیشگویی‌ها برخی مطالب را تغییر دهند و یا به دلایل دیگری که در این مقاله به آنها پرداخته شده است.

کلید واژه‌ها:

تفاوت اعداد، متون پیشگویانه، زبان پهلوی.

* دانشجوی دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی ایران، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، دانشکده زبان و ادبیات، علوم انسانی و علوم اجتماعی، تهران، ایران. n.tarverdi.farhang@gmail.com

** استاد دانشگاه علامه طباطبائی، گروه فرهنگ و زبان‌های باستانی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).
monshizadeh30@yahoo.com

*** استادیار دانشگاه تهران، گروه فرهنگ و زبان‌های باستانی. تهران، ایران. alishahidi@ut.ac.ir

Abstract

Investigating of Number Variations in the predictive texts of the Pahlavi language

Nasrin Tarvirdizadeh*
Mojtaba Monshizadeh**
Ali Shahidi***

The present paper reviews the variation of numbers in prophetic texts in Pahlavi language, texts that predict future events: this future may be the end of the world, or events related to the period of a kingdom that will come henceforth, or even the events after death. This article studies the issue of numbers and their variations in Pahlavi texts. There are references to prediction in works such as *Bundahishn*, *Zadspram* selections, *Zand-I Wahman Yasn*, *Book of Arda Viraf*, and works where Jamasp is present. Among the important features of such works are the references to various numbers or repetition of some, or allusions to numbers that have been mentioned in other texts for a particular event while not similar. This article has been written in a descriptive and library research method and has examined the numbers that were important in the field of prediction and the following results have been obtained:some numbers are repetitive such as the Saoshyant millennium, three, four, seven, or thirty and forty. Some numbers vary in different contexts for the same event such as periods of creation or the end-the-millennium hardships. These differences from one text to another are often produced because the authors of the texts had to change some contents to match predictions or because of some other reasons that have been investigated by the present article.

Keywords: number variations, prophetic texts, Pahlavi language.

* Ph.D candidate. in Iranian Culture and Ancient Languages, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Faculty of Language and Literature, Humanities and Social Sciences.n.tarverdi.farhang@gmail.com
** Professor, Allameh Tabataba'i University, Department of Culture and Ancient Languages (Corresponding Author). monshizadeh30@yahoo.com
*** Assistant Professor University of Tehran, Department of Culture and Ancient Languages. alishahidi@ut.ac.ir

۱- مقدمه و تعریف مسأله

بحث پیشگویی از موضوعات مهم در ادبیات فارسی به شمار می رود و در آثاری مانند *شاهنامه* و یا *گرشاسب‌نامه* توجه زیادی به آن شده است. یکی از مبانی مهم در مسائل پیشگویی، استفاده از اعداد است؛ یعنی مهم‌ترین ابزار پیشگویان در این موضوع، اعداد است. پیشینه ی موضوع پیشگویی و ارتباط آن با اعداد در زبان فارسی، به متون دورهٔ پهلوی باز می‌گردد. تغییرات در متون زبان پهلوی و یا حتی تحول برخی از این مضامین درگذر از زبان پهلوی به دورهٔ اسلامی، امری بدیهی است.

بسیاری از چهره‌های تاریخی دورهٔ ادبیات پهلوی، در ادبیات فارسی تغییر و تحول یافته و یا شخصیت‌هایی اضافه‌شده و کم شده است و در برخی از شخصیت‌ها نیز تحولاتی ایجادشده است؛ برای نمونه در تشریح اوضاع دورهٔ هزارهٔ سوشیانت اشاره‌شده که گرز گرشاسب در روایات پهلوی گرز نیک آخته بوده و در *زند و هومن یسن* گرز پیروزگر و در دوره‌های بعد هم گرز گرشاسب به سام نسبت داده‌شده است و این به دلیل تحول شخصیت گرشاسب به سه شخصیت سام و نریمان و گرشاسب بوده است (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۱۲۱). این تحولات و یا تغییرات، دربارهٔ اعداد نیز بسیار اتفاق افتاده است. بسیاری از واحدهای عدد و معدود (تاریخی، گاهشمارانه، افراد و...) در متون مختلف زبان پهلوی گاه تفاوت‌هایی باهم دارند و بسیاری نیز در متون ادب فارسی تغییراتی یافته‌اند. از آنجا که بحث اعداد در این متون از عناصر تکرارشونده است، لازم است این موضوع در یک بررسی کانونی تحلیل شود که در پژوهش‌های زبان فارسی نیز به‌عنوان ماده‌ای خام قابل استفاده خواهد بود.

بحث اعداد از دو منظر مهم است: یکی ارتباط آن با بحث تاریخ است که متون پیشگویی مدعی آن است و دیگر معدودهایی که برای برخی از واحدهای عددی خود در نظر می‌گیرند که گویا با توجه به زمانه و روزگار تغییر یافته‌اند. این تفاوت‌ها از این منظر اهمیت دارد که این متون – که عنوان پیشگویی هم دارند– غالباً با مسائل زمانه‌ای که این آثار در آن‌ها پدید آمده‌اند، ارتباطاتی دارند. اهمیت دیگر بررسی تفاوت اعداد در متون پیشگویانه این است که با توجه به اینکه این متون غالباً جنبهٔ دینی دارند و موضوعی را پیش‌بینی یا مکاشفه می‌کنند، باید به‌گونه‌ای باشند که بتوانند اعتقادات پیروان خود را حفظ کنند و این احتمال هست که برخی از این متون درگذر زمان دچار دستبرد عمدی و یا غیرعمدی شده باشند؛ چراکه برخی از پیش‌گویی‌ها با توجه به گذر زمان ممکن بوده رنگ واقعیت نگیرند و یا تغییراتی در وقایع تاریخی به وجود آورند.

برای تبیین این موضوع در این بخش صرفاً متون پیشگویانه در زبان پهلوی بررسی شده‌اند؛ چراکه اگر همهٔ وجوه اعداد در همهٔ متون پهلوی قرار بود بررسی شوند، دایرهٔ پژوهش بسی گسترده می‌شد.

۲- پیشینهٔ پژوهش و اهمیت موضوع

درباره تفاوت اعداد در متون زبان پهلوی و با همین عنوان تا آنجا که نگارندگان آگاهی دارند، تاکنون پژوهشی ویژه به نظر نیامده است. اما در برخی از پژوهش‌ها، بخشی از وجوه این موضوع بررسی‌شده است که بدان اشاره می‌شود. در مقالهٔ «پیشگویی و طالع‌بینی در متون ایرانی و دورهٔ میانه» انواع پیش‌گویی‌ها در متون پهلوی بررسی‌شده است (باقری حسن‌کیاده- حشمتی، ۱۳۹۳: ۱-۲۴). مقالهٔ «بررسی و تحلیل متون منسوب به جاماسپ» یادگار جاماسبی و جاماسب‌نامه را تحلیل و بررسی کرده است (راعی، ۱۳۹۷: ۱۳۲-۱۵۳). مصطفوی در کتاب *سوشیانت یا سیر اندیشهٔ ایرانی دربارهٔ آخرالزمان* در یک بخش با عنوان «نقش بعضی از روزها در ظهور سوشیانت» به برخی از اعداد که در روزهای سوشیانت مهم است اشاره و بررسی کرده است و البته بیشتر رسالهٔ ماه فروردین و روز خرداد بررسی‌شده است (مصطفوی، ۱۳۶۱: ۱۲۷-۱۳۶). دربارهٔ کلیت موضوع اعداد پژوهش‌های فراوانی هست مانند *راز اعداد* از آنه‌ماری شیمل که مستقیماً با این موضوع ارتباط ندارد، اما دربارهٔ وجوه مختلف اعداد قابل بررسی است (شیمل، ۱۳۸۹). کتاب *مضامین و ترکیبات اعداد در ادب فارسی* (شمالی، ۱۳۸۵) مسائل مرتبط با اعداد و ترکیبات اعداد در شعر و نثر فارسی را بررسی کرده که نشان از اهمیت این موضوع در ادبیات فارسی دارد. گاهی برخی پژوهش‌ها دربارهٔ اعداد در یک اثر ادبی مشخص نوشته‌شده است؛ مانند *اعداد در مثنوی* (تحملی، ۱۳۹۳)؛ همین موضوع نشان از این دارد که دربارهٔ شاعران برجستهٔ ادبیات فارسی نیز این قبیل پژوهش‌ها نیاز است.

در اهمیت پژوهش دربارهٔ تفاوت اعداد در متون زبان پهلوی باید گفت از آن جایی‌که بسیاری از این متون بعدها به‌نوعی در ادبیات فارسی منعکس‌شده و یا این که در بررسی متون ادب فارسی، از ارجاع به این قبیل متون گریزی نیست، هرگونه پژوهشی دربارهٔ متون زبان پهلوی می‌تواند به پژوهش‌های زبان فارسی نیز یاری رساند. اعداد از مباحث بسیار مهم در زبان فارسی است. بسیاری از شاعران با تکیه بر اعداد و نحوهٔ نگاه گذشتگان به این مقوله، آثار ارزشمندی را خلق کرده‌اند؛ برای نمونه عطار در *منطق‌الطیر* بحث عدد هفت را برجسته کرده و

یا موضوع هفتخوان در *شاهنامه* و هفت‌گنبد در خمسهٔ نظامی نیز نشان از اهمیت اعـداد داشـته است. دکتر محمد معین کتابی را دربارهٔ قداست عدد هفت نگاشته و وجوه مختلـف ایـن عـدد را بررسی کرده است (معین، ۱۳۸۴). بحث تفاوت اعداد در متون پیشگویانه در متون پهلوی، امکان بررسی گسترده‌تر این موضوع را در ادبیات فارسی فراهم می‌کند.

این مقاله بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای و به روش توصیفی – تحلیلـی انجـام‌شـده اسـت. نخست مسائل مربوط به اعدادی که در متون پیشگویی در متون پهلوی بوده‌اند، گردآوری شـده و سپس تفاوت‌های این اعداد در جدولی قرار داده‌شده و بعد از دسته‌بندی، با تکیه بر منابع دیگر تحلیل شده‌اند.

۳- متون پیشگویانهٔ زبان پهلوی

متن‌های پیشگویانه به متونی گفته می‌شود که از آینده خبر می‌دهند. این قبیل پیشگویی‌ها در همهٔ ادیان و مذاهب نمونه‌های بسیاری دارد. در فرهنگ و دین زردشتی، یهودی، مسـیحیت و اسـلام و در بسیاری از ادیان دیگر، پایان جهان پیش‌بینی‌شده و حتی در برخی دین‌ها نیز جزئیاتی از مسـائل آخرالزمانی بیان‌شده و کتاب‌ها و پژوهش‌های فراوانی هم در این زمینه موجود است.

پیشگویی با جادوگری ارتباطی تنگاتنگ دارد (باقری حسن‌کیاده و حشمتی، ۱۳۹۳: ۳)؛ بـه همـین دلیل در برخی از پیشگویی‌ها با مواد جادویی، شخصی را به عالم خلسه می‌بردهانـد و سـپس سـخنانی که او بر زبان می‌آورده و گزارش‌هایی را که ارائه می‌کرده، مبنای پیشگویی قرار می‌داده‌اند.

در سرزمین ایران نیز از دیرباز در بین ادیان مختلف، مسـائل پیشـگویی از اهمیـت بسـیاری برخوردار بوده است و بسیاری از اسناد، به وجود پیشگویی در ایران کهن اشاراتی دارنـد. «وجـود تنجیم هندی و ایرانی در اعصار هخامنشی تا ساسانی و وجود روش‌هـایی هماننـد پیشـگویی در ایران، گواه غیرمستقیم اما صادقی است که این پیشگویی‌ها از همان اعصار، بسیار کهن بر نجـد ایران و درهٔ سند اثر گذاشته بوده است»(بهار، ۱۳۸۶: ۴۳۳).

پیشگویی‌ها انواع مختلفی داشته است. گاهی این پیشگویی‌ها مختص مسائل دینـی بـوده و گاهی نیز مسائلی بوده که در بین مردم عادی رواج داشته است؛ بـرای نمونـه «در بـین مراسـم نوروز رسمی بود که برحسب روایات بیست‌وپنج روز پیش از عید، بر روی ستون‌هـا و در اطـراف سرای فرمانروایان در دوازده ظرف گلین حبوبات می‌کاشته‌اند و در ششمین روز عید (بعد از یـک ماه) با تشریفات خاص حاصل آن را بررسی می‌کرده‌اند و از روی مقـدار رشـد دانـه ی حاصـل،

احوال کشت سال جاری را برای آن نوع محصول حدس می‌زده‌اند. رسم مشابه دیگر که به‌موجب آن هفت گونه دانه در ایام نوروز می‌کاشته‌اند و از طرز روییدن آن‌ها در باب کشت آینده فال می‌زده‌اند» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۴۲۲).

یکی از دین‌های کهن ایرانی که اطلاعات بیشتری دربارهٔ پیشگویی از آن تا به امروز رسیده است، دین زردشتی است. متونی که در زبان پهلوی نوشته‌شده، ازجمله آثاری است که اطلاعات بیشتری را در این زمینه در اختیار محقق امروزی قرار می‌دهد. در کتاب‌ها و منابع مختلف دربارهٔ متون پیشگویانهٔ زبان پهلوی مطالب گوناگونی آمده است. در *تاریخ ادبیات ایران در پیش از اسلام* بخشی ویژه برای این قبیل متون اختصاص داده‌شده است. متونی را که تفضلی به‌عنوان متون مکاشفه و کشف و شهود معرفی می‌کند، بدین قرار است: *ارداویراف‌نامه/ ارداویرازنامه، زند وهومن‌یسن، پیشگویی‌های جاماسپ، جاماس‌پ‌نامه، یادگار جاماسپی و بهرام ورجاوند*(تفضلی، ۱۳۷۷: ۱۶۸–۱۷۷). در همین کتاب گفته‌شده که کتیبهٔ کرتیر نقش رجب به معراج به‌طور مبهم اشاره‌کرده و اینکه در کتیبهٔ نقش رستم و سردر مشهد پیشگویی هم وجود دارد (همان: صص ۹۰ و ۹۱). تاوادیا در فصل سیزدهم کتاب زبان و *ادبیات پهلوی (فارسی میانه)* در فصل سیزدهم به متن‌های پایان جهان اشاره دارد و به *زند وهومن یسن*، *جاماسپ‌نامه* و *ایاتکار زریران* اشاره می‌کند (تاوادیا، ۱۳۴۸: ۱۶۶–۱۷۷).

راعی معتقد است که مطالب زند وهومن یسن با توجه به اینکه با کشف و شهود زردشت ارتباط دارد، اصولاً نباید متن پیشگویانه تلقی شود (راعی، ۱۳۹۷: ۱۴۳) و در عوض آن را در کنار *زند وهومن یسن* متن آخرت‌شناسانه می‌داند (همان، ۱۴۴). اما باید توجه داشت که چه متن مکاشفه و کشف و شهود و چه متن آخرت‌شناسانه، با توجه به اینکه مطالب جهان آینده را پیش‌بینی می‌کند، باید در زمرهٔ متون پیشگویانه قرار گیرد. متون پیشگویانه در زمرهٔ متون دینی هستند و متون دینی هم جنبهٔ تاریخی ندارند و به همین دلیل در پژوهش‌های تاریخی به این آثار توجه جدی نمی‌شود (پیرنیا، ۱۳۹۱: ۹۱).

۴- وجوه مختلف اشارات به مسائل پیشگویی

در اشاره به متون پیشگویانه در زبان پهلوی، با چند متن گوناگون مواجهیم که هرکدام از این متون، اطلاعات خاصی را برای پژوهشگر نمایان می‌کنند و گاه نیز در برخی از اطلاعات باهم همپوشانی دارند.

۱.۴. پیشگویی از آخرالزمان: مهم‌ترین بخش از متون پیشگویانه، همین بخش است. این مطالب غالباً اشاره به مسائلی دارد که در پایان دنیا از منظر پیشگویی مهم است. در دین زردشتی مهم‌ترین بحث مرتبط با این وجه از پیشگویی اشاره به سه فرزند زردشت است که در پایان هر هزاره ظهور خواهند کرد. این فرزندان عبارتند از هوشیدر، هوشیدرماه و سوشیانت (اوشیدر، هوشیدرماه، سوشیانس). هوشیدران همان هوشیدر و هوشیدرماه و سوشیانت هستند (عفیفی، ۱۳۸۳: ۶۴۸). غالب مطالب پیشگویی به آخر الزمان با اشاره به این سه شخص و وقایع دوران اینان و بخصوص سوشیانت ارتباط دارد. بخش مهمی از اوستای عهد ساسانیان با نام *بامدادنسک* دربارهٔ سوشیانت بوده که امروزه از بین رفته است. اما در اوستای امروزی از سوشیانت سخن رفته و در کتب پهلوی نیز از سوشیانت سخن آمده است: *بندهش*، *شایست نشایست*، *بهمن‌یشت*، *مینوی خرد*، *صد در بندهش*، *روایت* و *جاماسب‌نامه* (پورداوود، ۱۳۹۰: ۱۵). برخی نیز مخالف اصالت سوشیانت در اوستا هستند که موج نوپارسان هند و یا کسانی چون مولتون Moulton از این دسته هستند (رضی، ۱۳۸۹: ۱۴-۱۶). اورنگ معتقد است که هوشیدر، هوشیدرماه و سوشیانت پیشتر از مادر زاده شده‌اند و قرار نیست که در آینده از مادر زاده شوند (اورنگ، ۱۳۴۲: ۱۶). البته در کل اثر خود مطالبی بیان کرده که این نظریهٔ موعود بودن آنان را رد می‌کند. پورداود معتقد است که عموم مندرجات این کتاب‌ها با هم موافق است؛ چراکه سرچشمهٔ آن‌ها اوستاست و اطلاعاتی که در اوستا بدان اشاره نشده جدید نیستند، بلکه از سنت‌های قدیمی‌تری وارد شده اند (پورداوود، ۱۳۹۰: ۱۵). در کتاب *نجات‌بخشی در ادیان*، بحث مباحث آخرالزمانی را در دین زردشتی، مسیحیت، یهودیت و اسلام بخصوص تشیع توضیح می‌دهد (راشدمحصل، ۱۳۸۱). مصطفوی نیز در کتابش، بخشی را به تطبیق در مباحث آخرالزمانی در دین زردشتی، یهودی، مسیحیت و اسلام اختصاص داده است (مصطفوی، ۱۳۸۱: ۲۳۷-۲۷۳).

۲.۴. پیشگویی‌های تاریخی از یک موضوع: این پیشگویی‌ها مربوط به یک واقعهٔ تاریخی است که در یک دورهٔ مشخص اتفاق افتاده؛ مانند پیشگویی جاماسب در جنگ گشتاسب با ارجاسب که در یادگار زریران اتفاق بیان‌شده است و یا در اندرزهای اردشیر که در ضمن آن مباحثی از پیشگویی مربوط به آینده نیز بیان می‌شود. دربارهٔ جاماسب در متون زردشتی و پهلوی و فارسی دری نیز سخن گفته‌شده؛ او را داماد زردشت دانسته‌اند که وزیر گشتاسب هم بوده است (پورداود، ۲۵۳۶: ۲۲۷-۳۳۰). در یادگار زریران، گزارشی از نوع پیشگویی جاماسپ آورده شده

(یادگار زریران، ۱۳۹۲: ۲۲)و در برخی از متون زبان پهلوی دیگر که سخن از جاماسب بـه میـان آمده، در مورد پیشگویی‌های او نیز بحث شده است.

۳.۴. مکاشفه: منظور از مکاشفه، آن نوع از پیشگویی است که شخصـی بـر اسـاس تجربـهٔ شخصی بدان دست‌یافته است و غالباً مسائل مربوط به پس از مرگ در این بخش قرار می‌گیرند. از این قبیل پیشگویی‌ها، متون مکاشفهٔ زردشت و یا سفر ارداویراز (ارداویراف) نمونهٔ خوبی است. در *ارداویراف‌نامه* با مسائل آخرالزمانی و یا امور مربوط به دورهٔ یک پادشاه مواجه نیستیم، بلکه با مسائل جهان پس از مرگ مواجهیم؛ یعنی ارداویراف، اموری را پیش‌بینـی مـی‌کنـد کـه پـس از مرگ قابل‌مشاهده هستند. معادل این قبیل متون، معراج‌نامه‌ها هستند که در ادب فارسـی دربـارهٔ معراج‌نامه‌ها به فراوانی مطلب داریم. *ارداویراف‌نامه* به‌نوعی معراج ویراف اسـت؛ امـا مشخصـهٔ اصلی همین اثر هم همان پیش‌گویی است؛ ولو مربوط به جهانی دیگر.

۵. نقش اعداد در متون پیشگویانه و انواع آن

در متن‌های پیشگویانه در زبان پهلوی بعضی مسائل پررنگ هستند، یا تکـرار مـی‌شـوند و یـا از اهمیت بیشتری برخوردارند. مسائلی مانند افرادی که در پایان هزاره‌ها قیام می‌کنند، اعمالی کـه از مردم سرمی‌زند، کارهایی که منجیان انجام می‌دهند و اتفاقاتی کـه در طبیعـت رخ مـی‌دهـد. یکی از مسائل مهم در این قبیل متون، اشاره به اعداد مختلفی است که گاه تکرار می‌شوند و گاه واقعه‌ای خاص را به چند شکل روایت می‌کنند. اعدادی که در این روایات هسـت، بـا هـم فـرق دارند. این اعداد از این نظر اهمیت دارند که اهمیت متون پیشگویانه غالباً مبتنی بر همین اعـداد و ارقام است و درواقع دقت در تفاوت‌هایی که این اعداد باهم دارند، به‌نـوعی حاصـل تفـاوت در اندیشه‌های نویسندگان این قبیل آثار نیز می‌تواند باشد. موضوع تفاوت در اعداد در متـون دیگـر نیز وجود دارد و بسیاری از این اعداد از همین وجه قابل‌بررسی در دیگر متون اسـت. بـر همـین اساس می‌توان این دو دسته را در بررسی اعداد در متون زبان پهلوی قابل اعتنا دانست:

۱.۵. اعداد مهم و تکراری: در وقایع مربوط به پیشگویی، برخی از اعداد هستند که در متون مختلف تکرار می‌شوند. این امر نشان می دهد که مسائل مربوط به آیین و یا پیشگویی همیشـه ثابت بوده و در زمرهٔ اصول این متون هستند و با تغییر از یک متن به متن دیگر تغییر نمی‌کننـد؛ برای نمونه، این که یک دوره در سنت زردشـتی ۱۲۰۰۰ سـال اسـت، موضـوعی اسـت کـه در بسیاری از متون نیز تکرار شده و یا این که در همهٔ متون گفته‌شده پس از زردشت و در پایان هر

هزاره‌ای یکی از فرزندان او ظهور می‌کند و یا این که هرکدام از این فرزندان در ۳۰ سالگی به همپرسگی اورمزد می‌رسد. یا این که مردان بالغ در سن ۴۰ سالگی و کودکان در سن ۱۵ سالگی باآفرینند (دادگی، ۱۳۶۹: ۱۴۷) و (دینکرد هفتم، ۱۳۸۹: ۲۷۳ و ۲۷۷). همچنین ایستانیدن خورشید به مدت ۱۰، ۲۰ و ۳۰ روز در بالای آسمان که در پایان هر هزاره اتفاق می‌افتد (دادگی، ۱۳۶۹: ۱۴۲). ایستانیدن خورشید در آسمان در دوران هوشیدر و هوشیدرماه و سوشیانت که ۱۰ و ۲۰ و ۳۰ روز است، در برخی منابع گفته‌شده که تلاش اهریمن است برای تأخیر در آمدن فرشگرد (آصف آگاه، ۱۳۸۷: ۴۳). این قبیل اعداد، در بسیاری از متون تکرار شده‌اند و در تکرارها هم غالباً تفاوتی با هم ندارند.

۲.۵. اعداد متفاوت: این اعداد، آن‌هایی هستند که گاهی در چند متن تکرار شده و در یک متن دیگر تغییر می‌کنند و یا این که از یک متن به متون دیگر تغییراتی دارند و موضوع تفاوت اعداد نیز بررسی همین اعداد است.

۶. تفاوت برخی از اعداد در متون پیشگویانه

با توجه به اهمیت اعدادی که در متون پیشگویانه وجود دارد، برخی از اعدادی که در این متون آمده، باهم متفاوت هستند و یا این که در متون دیگر به برخی از وجوه موضوعی که آن عدد آمده اشاره نشده و یا به صورت متفاوت اشاره شده است. اگر متن *یادگار زریران* را به شکل کانونی بررسی کنیم، این اعداد در متن پهلوی بدین قرارند: پیشگویی‌های جاماسب در یادگار زریران در این بخش در زمرهٔ پیشگویی‌های تاریخی است. اعدادی که در بخش پیشگویی جاماسب در یادگار زریران آمده در کل بدین قرار است: ۲۳ نفر از برادران و اطرافیان گشتاسب به گفتهٔ جاماسب کشته می‌شوند (یادگار زریران، ۱۳۹۲: ۲۵). «زریر به گشتاسب گوید من ۱۵ تن از خیونان را بکشم» (همان، ۲۷). «پادخسرو گوید من ۱۴ تن را بکشم از خیونان» (همان، ۲۷). «فرشاورد گوید من ۱۳ تن را بکشم» (همان، ۲۸). «اسفندیار گوید همهٔ خیونان را می‌کشم» (همان، ۲۸). ۱۳ و ۱۴ و ۱۵ نفر را جاماسب هم تأیید می‌کند (همان، ۲۹). «۱۳۱ بیور از خیونان بیرون آیند و همه کشته شوند و فقط ارجاسب زنده ماند» (همان، ۲۹). گشتاسب و هوتوس که زن و خواهرش است، ۳۰ فرزند دارند (همان، ۳۰). «دوازده بیور با گشتاسب بر سر کوه بود» (همان، ۳۰). «چون زریر شمشیر کشد ۱۰ و چون برگرداند ۱۰ خیون کشته شوند» (همان، ۳۱). پسر هفت‌سالهٔ زریر (همان، ۳۳). پسر ۱۰ ساله یعنی بستور که بالا گفته‌شده بود

هفت‌ساله (یادگار زریران، ۱۳۹۲: ۳۶).۹۹۹ بار بانگ اسب بستور (یادگار زریران، ۱۳۹۲: ۳۸). ۱۲ بیور (یادگار زریران، ۱۳۹۲: ۴۰). همهٔ خیونان را اسفندیار کشت به‌جز ارجاسب (همان، ۴۰).

این اعداد در گفتار دقیقی در شاهنامه در بخش داستان مربوط به جاماسب و گشتاسب به این صورت نیامده است؛ یا اشاره‌ای به عددی خاص نشده (فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۵: ۱۰–۱۱۸) و یا کلی است مانند اسارت ۱۰۰۰ نفر (همان، ۱۱۱).

در متون پیشگویانه که تعداد آنها هم چندان نیست، برخی از اعداد که ظاهراً باید در همهٔ متون یکسان باشند، با هم فرق دارد؛ برخی از این موارد بدین قرارند:

۱.۶. تاریخ ظهور ملکوش: ملکوش/ ملکوس/ مرکوش/ مرکوس، هم از دیوانی است که در پایان هزاره ظهور می‌کند. اما دربارهٔ این دیو دو نکتهٔ مهم وجود دارد: نخست اینکه طوفان ملکوش طبق عقاید ایرانیان در آینده رخ خواهد داد؛ برخلاف طوفان قوم سام که درگذشته بوده است (مصطفوی، ۱۳۸۱: ۱۰۹). دیگر اینکه در برخی از منابعی هم که از آن سخن به میان آمده است، زمان ظهور آن یکسان نیست؛ در *روایت پهلوی گفته‌شده*: «پس از چهارصد سال باران ملکوسان شود» (روایت پهلوی، ۱۳۹۰: ۳۱۴). در کتاب *صد در بندهش* گفته‌شده که تیرست (یعنی سیصد) سال پس از روزگار اوشیدر باران ملکوسان ظاهر شود (همان، ۴۸۴). در دینکرد گفته‌شده ملکوس جادوی هفت‌ساله در سدهٔ پنجم از هزارهٔ اوشیدر ظهور خواهد کرد و در سال چهارم ورجمکرد گشاده می‌شود (دینکرد هفتم، ۱۳۸۹: ۲۷۳). همین موضوع را آصف‌آگاه نیز تأکید کرده است: «دینکرد ظهور وی را در سدهٔ پنجم از هزارهٔ هوشیدر می‌داند، روایت پهلوی (ف ۴۸، ب ۱۰) سدهٔ چهارم نقل‌شده، در بندهش (ص ۱۴۴) پایان هزارهٔ هوشیدر و در صد در بندهش (در سی و پنجم) سدهٔ سوم ذکر گردیده است» (آصف آگاه، ۱۳۸۷: ۲۸). مصطفوی نیز روایت صد در بندهش را ذکر می‌کند که ملکوش ۳۰۰ سال پس از هوشیدر ماه ظاهر شود (مصطفوی، ۱۳۸۱:۲۲۵).

۲.۶. زمان آشوب پایان هزاره: یکی از مهم‌ترین وقایع آخرالزمان در متون پیشگویانه زبان پهلوی، آشوبی است که در آخر الزمان رخ خواهد داد. در منابع گفته‌شده که بعد از ۱۰۰۰ سال، آشوبی در جهان رخ خواهد داد. جاماسپ گفت: «این دین ۱۰۰۰ سال روا باشد» و در پایان هزاره تازیان مسلط شوند (زند وهومن یسن و کارنامهٔ اردشیر بابکان، ۱۳۳۲: ۱۱۶). دربارهٔ عهد اردشیر این مطلب را کریستنسن به نقل از مسعودی بیان می‌کند: «"هرگاه به گزند و فتنه‌ای که بر سر هزاره آید باور نداشتم هرآینه گمانت می‌کردم که از اندرزها چیزی از بهر شما باز گذاشته‌ام که

اگر به کار برید تا روزگار بر جای است نشانهٔ دوام و بقای شما می‌بود؛ ولی چون زمـان تبـاهی و پتیارگی فرارسد از آز و هوس‌هاتان پیروی کنید آیین‌ها را یکسو نهید نابکاران را فرمـان بریـد و نیکان را خوار دارید." احتمال دارد که این پیشگویی شوم در اصل پهلوی وجود داشته و با توجـه به این مسأله باید فرض کنیم که سراسر این اندرز پس از پایان روزگـار ساسـانیان نوشـته‌شـده است. چنان‌که اندرزنامهٔ دیگری به نام پندنامهٔ بزرگمهر که پیشگویی مشابهی در آن نیز آمـده و متن پهلوی آن موجود است، در همین دوران تحریر یافته است. این بحث مربوط به پیشگویی را در نامهٔ تنسر نیز می‌بینیم» (کریستنسن، ۱۳۵۰: ۷۲). در *نامهٔ تنسر* هم گفته‌شده کـه بـه سـبب ترک نیکی بعد از ۱۰۰۰ سال آشوبی در جهان خواهد افتاد. اما در شاهنامه عددی دیگر ذکرشده است. «فردوسی برای اینکه پیشگویی خود را به حقیقت تاریخی نزدیک کند، عـدد ۱۰۰۰ سـال متن نامهٔ تنسر را که در عین ابهام معرف یک دورهٔ طولانی اسـت بـه ۵۰۰ تقلیـل داده اسـت» (کریستنسن، ۱۳۵۰: ۷۳).

۳.۶. سختی یا سیج گران: دربارهٔ وقایع پایان جهان، گفته‌شده که سختی گران سه بار روی می‌دهد: «سیج گران سه بار باشد: یکی به فرمانروایی بیدادانهٔ ضحاک و یکی بـه آن افراسـیاب تورانی و یکی به هزارهٔ زرتشتان باشد» (زند وهومن یسن و کارنامهٔ اردشیر بابکان، ۱۳۳۲: ۱۲۳). در متون دیگر نیز همین مطالب تکرار شده است. اما در *جاماسب‌نامه* این سختی چهار بـار شـده است؛ یک در دورهٔ ضحاک، دیگر نرسی، دیگر بهرام هماوند و آخری هم در دورهٔ اوشیدر آخـری که نزدیک قیامت خواهد بود (راعی، ۱۳۹۷: ۱۵۰).

۴.۶. نیاز: در *زند وهومن یسن* گفته‌شده که نیاز پایان جهان، چهار دوره است: «نیاز چهار بار باشد: یکی به فرمانروایی بدافراسیاب تورانی، یکی به خداوندی اشکانیان و یکـی بـه خداونـدی پیروز یزدگران و یکی به سررفتن هزارهٔ زرتشتان باشد» (زنـد وهـومن یسـن و کارنامـهٔ اردشـیر بابکان، ۱۳۳۲: ۱۲۳). اما در متن فارسی *جاماسب‌نامه* این چهار دوره، سه دوره شده بدین ترتیب: افراسیاب، فیروز بن اردشیر و هزارهٔ اوشیدر (راعی، ۱۳۹۷: ۱۵۰). در این روایت علاوه بر این که تعداد دوره‌ها متفاوت است، شاهانی که نیاز در دورهٔ آنان اتفاق افتاده نیز متفاوت است.

۵.۶. یاوران سوشیانت: در کتاب دینکرد و *زامیادیشت*، یـاوران سوشـیانت هـزار تـن ذکـر شده‌اند. اما در بندهش فصل ده، فقره ۷، پانزده زن و پانزده مرد ذکر شده‌اند (مصـطفوی، ۱۳۸۱: ۱۱۱). در جاماسپ‌نامه هم پانزده مرد و پانزده زن ذکر شده‌اند (همان، ۱۲۷).

۶.۶. هفت دیوار کنگ‌دژ: هفت دیوار گنگ‌دژ در *روایت پهلوی* و *بندهش* باهم فرق دارد. در روایت پهلوی این هفت دیوار بدین قرارند: سنگ، فولاد، شیشه، سیمین، زرین، کهربا و یاقوت و در *بندهش* چنین است: زر، سیم، فولاد، برنج، آهن، آبگینه، لاجورد (مصطفوی، ۱۳۸۱: ۱۳۸).

۷.۶. همپرسگی با اورمزد: ازآن جایی‌که زردشت در سی‌سالگی به همپرسگی با اورمزد نائل شد، دربارهٔ اوشیدر و اوشیدرماه و سوشیانت نیز همین سال ذکرشده که به همپرسگی اورمزد می‌رسند. اما گویا روایتی دیگر از همپرسگی اوشیدرماه وجود دارد. به نقل از داتستان و *روایات پهلوی* گفته‌شده که هوشیدر در پنجاه‌سالگی به همپرسگی اورمزد رسد (عفیفی، ۱۳۸۳: ۹۶).

۸.۶. دوره‌های آفرینش: در گاهشماری زردشتی، جهان یک دورهٔ ۱۲۰۰۰ ساله است. در بسیاری از متون پهلوی اشاره‌شده که جهان به چهار دوره تقسیم می‌شود که هرکدام سه هزار سال به طول می‌انجامد. اما در *زند وهومن یسن* اشاره‌شده که هفت دوره است و البته چهار دوره اصیل‌تر است (راشدمحصل، ۱۳۸۵: هشت).

۹.۶. یاران پشوتن: هاوشتان یا یاران پشوتن: در متون پهلوی اشاره‌شده که در آخرالزمان یاران پشوتن ۱۵۰ نفر هستند (روایت پهلوی، ۱۳۹۰: ۳۲۸). در دینکرد صد و پنجاه مرد یا هاوشتان را ذکر کرده، اما نام یاری شده را نگفته است (دینکرد هفتم، ۱۳۸۹: ۲۷۰).

۱۰.۶. درخت زمان (تمثیلی): یکی از موضوعاتی که دربارهٔ تقسیم زمان در *گزیده‌های زادسپرم* وجود دارد این است که یک‌بار زمان به چهار قسمت و در تفسیری دیگر به هفت قسمت تقسیم‌شده است: «پس اورمزد خرد همه‌آگاه (=خرد اورمزدی) را به زردشت نمود (=نشان داد) و با آن درخت یک‌ریشه‌ای دید که در آن چهار شاخه بود. یکی زرین، یکی سیمین، یکی پولادین، یکی آهن برآمیخته» (راشدمحصل، ۱۳۸۵: ۱)؛ زردشت راز این درخت را از اورمزد می‌پرسد و پاسخ اورمزد این است: «آن درخت یک ریشه‌ای که دید، آن جهان است که من اورمزد آفریدم. آن چهار شاخه آن چهار زمان است که رسد» (راشدمحصل، ۱۳۸۵: ۱). در ادامه سخن از یک درخت و هفت شاخه به میان آمده است که درخت یک شاخه و درخت هفت شاخه و تفسیر اورمزد، دقیقاً تفاوت در یک متن است (راشدمحصل، ۱۳۸۵: ۳ و ۴).

۱۱.۶. تعداد امشاسپندان: در سنت زردشتی تعداد امشاسپندان هفت عدد است. این تعداد در دوره‌های بعد به دلایلی به دوازده عدد رسیده است. یکی از متون پهلوی که به این موضوع اشاره‌کرده، *گزیده‌های زادسپرم* است (گزیده‌های زادسپرم، ۱۳۶۶: ۶۳).

جدول تفاوت اعداد در متون پیشگویانهٔ زبان پهلوی

متن	روایت اول	روایت دوم و یا روایات دیگر
تاریخ ظهور ملکوش	دینکرد: سدهٔ پنجم پس از هزارهٔ اوشیدر	۱- روایت پهلوی: پس از ۴۰۰ سال از هزارهٔ هوشیدر. ۲- صد در بندهش: ۳۰۰ سال بعد از هوشیدر
زمان آشوب پایان هزاره	جاماسب‌نامه: بعد از ۱۰۰۰ در آخرالزمان	شاهنامهٔ فردوسی: بعد از ۵۰۰ سال
سختی یا سیج گران	اکثر متون: سه بار	جاماسب‌نامه: چهار بار
نیاز	زند وهومن یسن: چهار دوره	جاماسب‌نامهٔ فارسی: سه دوره
یاوران سوشیانت	دینکرد و زامیادیشت: ۱۰۰۰ تن	جاماسب‌نامه: ۱۵ مرد و ۱۵ زن
هفت دیوار کنگ‌دژ	روایت پهلوی: سنگ، فولاد، شیشه، سیمین، زرین، کهربا و یاقوت	در بندهش: زر، سیم، فولاد، برنج، آهن، آبگینه، لاجورد
همپرسگی سوشیانت‌ها با اورمزد	اکثر متون: سی‌سالگی	روایت پهلوی و داتستان: ۵۰ سالگی
دوره‌های آفرینش	اکثر متون: چهار دوره ۳۰۰۰ ساله	زند وهومن یسن: هفت دوره
یاران پشوتن	متون پهلوی: ۱۵۰ نفر یار پشوتن	دینکرد: فقط ۱۵۰ یار ذکر شده
درخت زمان (تمثیلی)	گزیده‌های زادسپرم: چهار شاخه	گزیده‌های زادسپرم: هفت شاخه
تعداد امشاسپندان	گزیده‌های زادسپرم: هفت عدد	۱۲ عدد: متون دیگر

۷. تحلیل یافته‌های پژوهش

با توجه به مسائلی که بیان شد، این موضوع مشخص می شود که برخی از اعداد در سنت دین زردشتی و یا در متون زبان پهلوی تکرار شده‌اند که این تکرارها نشان از این است که مسائل مهم و اصولی در متون زبان پهلوی چندان تغییری نکرده‌اند. اما برخی از اعداد دیگر هم هستند که از یک متن به متن دیگر تغییراتی دارند که این تفاوت در اعداد با نوعی تفاوت در اعتقادات و یا هماهنگی با مقتضیات زمانه همراه است؛ برای نمونه داستان بهرام، پسر یزدگرد سوم با بهرام ورجاوند آمیخته‌شده است و به نقل از دریایی، حتی کارلو چرتی نظرش این است که در متن پهلوی این «بهرام ورجاوند» همان بهرام یزدگرد است (دریایی، ۱۳۹۳: ۶۰). برخی از دلایلی که برای این تغییرات می‌توان برشمرد بدین قرار است:

۱.۷. افزوده‌های ایدئولوژیکی: یکی از نظرات مهم دربارهٔ وقایع دورهٔ آخرالزمانی و پیشگویی‌های این دوره، این است که این ادبیات در دوره‌های بعد به خاطر مسائل ایدئولوژیکی

اتفاق افتاده است. دریایی معتقد است که ادبیات آخرالزمانی زردشتی بیشتر پس از شکست ایرانیان از اعراب در قرن هشتم گسترش یافت. «شاید ازاین‌رو بود که حتی تا سدهٔ یازدهم میلادی هنوز مطالبی به این‌گونهٔ ادبیات زردشتی افزوده می‌شد... موبدان، هیربدان و یا نویسندگان زردشتی فارسی که متن‌های آخرالزمانی را در سدهٔ هشتم و نهم میلادی می‌نوشتند، به درونی سازی رخدادها و جای دادن آن‌ها در یک چارچوب ویژه پرداختند؛ چنانکه پس‌ازاین رخدادها پایان جهان می‌آمد» (دریایی، ۱۳۹۳: ۷۲). با توجه به این نظریه، تغییرات و تفاوت اعداد نیز از همین نظر قابل‌بررسی است و باید گفت تغییرات عمده‌ای که در اعداد متون زبان پهلوی وجود دارد، ریشه در همین افزودگی‌های دوره‌های بعد دارد. دریایی به قول الکساندر تکیه کرده که نوشتن این متن‌ها به‌نوعی فشارهای رستاخیزی بوده است (دریایی، ۱۳۹۳: ۷۴)؛ یعنی این تغییرات ناشی از نگاهی عقیدتی به مذهب زردشتی بوده که در دوره‌های بعد باعث شده تغییراتی در این متون رخ دهد.

۲.۷. افزوده‌های متأثر از مسائل سیاسی: متونی هم هستند که به اقتضای شرایط سیاسی در دوره‌های بعد تغییریافته‌اند؛ یعنی قدرت سیاسی باعث شده که در برخی از اعتقادات تغییراتی ایجاد شود؛ برای نمونه تغییر در پیشگویی‌هایی که در اندرزنامهٔ اردشیر آمده و به آن اشاره شد، ممکن است چنین عاملی داشته باشد. «پیش‌گویی‌هایی که در ضمن اندرزهای اردشیر در شاهنامه آمده ما را بر آن می‌دارد که اصل این وصایا را به دورهٔ بعد ساسانی برسانیم» (کریستنسن، ۱۳۵۰: ۷۱). این موضوع به این دلیل بوده که خواسته‌اند، پیشگویی آخرالزمانی با موضوع قدرت اردشیر هماهنگ باشد.

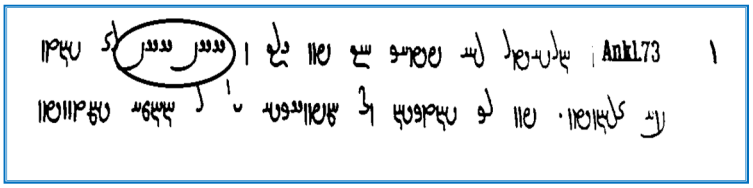
۳.۷. تأثیر نسخه‌نویسان: تغییراتی که در بسیاری از متون کهن رخ داده، بخشی ناشی از اشتباهات کاتبان و یا تغییرات عمدی کاتبان است که در متن‌های مهم شعر و نظم فارسی وجود دارد. دربارهٔ متون زبان پهلوی هم موضوع اشتباهات ناسخان و کاتبان پایهٔ نظریه‌ای است که این اشتباهات در متون پهلوی و به‌تبع آن تغییر در اعداد را توجیه می‌کند. راعی موضوع تأثیر نسخه‌نویسان را در تغییر برخی از اعداد در متن‌های پهلوی و فارسی جاماسب‌نامه مهم می‌داند (راعی، ۱۳۹۷: ۱۴۲).

۴.۷. تأثیر اقوام و ادیان دیگر: هرکدام از این تغییرات در این متون می‌تواند دلیل تأثیر ادیان و اقوام دیگر نیز باشد؛ برای نمونه پورداود در موضوع هفت طبقهٔ زمین می‌گوید: «بی‌شک عقیده به آسمان و زمین هفت طبقه که فردوسی می‌گوید:

ز سم ستوران در آن پهن دشت زمین شش شد و آسمان هشت گشت

از نفوذ بابلی‌هاست. چه در ایران قدیم به‌طوری‌که از کتب مذهبی مزدیسنا برمی‌آید برای زمین و آسمان سه طبقه قائل بوده، طبقهٔ زیرین زمین را چنان‌که گفتم، به هفت کشور قسمت می‌کرده‌اند»(پورداود، ۲۵۳۶: ۷۸). هفت روز هفته هم از سامی‌ها به ما رسیده است و در ایران ماه به چهار قسمت بود؛ دو هفت‌تایی و دو هشت‌تایی (پورداود، ۲۵۳۶: ۷۸). این امکان وجود دارد که تغییرات در برخی از اعداد در متون زبان پهلوی با این موضع هم مرتبط باشد.

۵.۷. بدخوانی متون پهلوی: متون زبان پهلوی در خوانش، دشواری‌های فراوانی دارند که همهٔ پژوهشگران این خط و زبان از آن آگاهند و بدان معترفند. این دشواری در خوانش ممکن است باعث شود که برخی از واژگان به‌سختی و یا حتی به اشتباه خوانده شوند. در بند نهم از زند بهمن‌یشت: هوشیدر در سال ۱۸۰۰ زاییده شود (مصطفوی، ۱۳۸۱: ۱۵۲) و گفته‌شده که در ترجمهٔ وست ۱۶۰۰ آمده است (مصطفوی، ۱۳۸۱: ۱۶۲). اینجا احتمالاً بدخوانی است که این اشکال را ایجاد کرده است.



منبع تصویر: (زند بهمن‌یسن، ۱۳۸۵: ۲۱۴)

۶.۷. تأثیر سنت شفاهی بر سنت مکتوب: ممکن است تغییراتی که در برخی از متون مکتوب زبان پهلوی وجود دارد ناشی از این باشد که بسیاری از این متون، متکی به منابع شفاهی بوده‌اند و انتقال سینه به سینهٔ این اطلاعات، ناخودآگاه تغییراتی در این متون ایجاد کرده است. این موضوعی است که ازنظر برخی از پژوهشگران در حوزهٔ زبان پهلوی ذکرشده است (راعی، ۱۳۹۷: ۱۳۴).

۷.۷. تغییر به خاطر نوع روایت: زمانی که متنی پهلوی پایهٔ یک داستان در شعر و یا نثر فارسی قرار می‌گیرد، نوع روایت نیز امکان دارد برخی از اعداد (و یا حتی جزئیات و کلیات دیگر) در داستان ذکر نشوند و یا به‌گونه‌ای دیگر ذکر شوند. در داستان *یادگار زریران*، این نکته مهم

است که جزئیات داستان در متن پهلوی بیشتر تشریح شده است؛ حال آن که همین بخش در شاهنامه به‌صورت کلی بیان کرده شده و همهٔ اعداد در شاهنامه یا ذکر نشده و یا به‌طورکلی ذکرشده است (فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۵: ۱۰۷–۱۱۱).

نتیجه

متون پیشگویی به متونی گفته می‌شود که وقایع پایان جهان یا وقایع پس از مرگ و یا وقایع یک دورهٔ خاص را پیش‌بینی می‌کنند. در زبان پهلوی در بسیاری از متون، وقایع دوران آینده پیش‌بینی‌شده است. در این پیش‌بینی‌های بسیاری از اعداد عیناً در همهٔ متون تکرار شده‌اند که این تکرار نشان از این دارد که این مسائل در سنت زردشتی و زبان پهلوی از اصول مهم بوده و معمولاً تغییری در این اعداد ایجاد نمی‌شود؛ مثلاً اینکه سه فرزند زردشت در پایان هر هزاره ظهور می‌کنند و یا در سی‌سالگی به همپرسگی اورمزد نائل می‌شوند. اهمیت این اعداد در این قبیل متون زمانی مشخص می‌شود که بدانیم مهمترین مؤلفه در مسائل پیشگویی اعداد است که این اعداد در تاریخ روز و ماه و سال در این قبیل متون مهم هستند. در برخی از اعداد نیز تغییراتی وجود دارد که از یک متن به متن دیگر و یا متون دیگر قابل مشاهده است. تحلیل این تغییرات به‌نوعی تحلیل نگرش‌های دینی و مذهبی در دین زردشتی است که از دوره‌ای به دورهٔ دیگر و یا از تاریخی به تاریخ دیگر دچار تحول و دگرگونی شده است؛ درحالی‌که مسائل اعتقادی معمولاً اموری ثابت هستند. مهم‌ترین اعدادی که در متون پیشگویانهٔ زبان پهلوی یافته شد که تغییراتی در آن‌ها ایجادشده و به‌اصطلاح اعداد دچار تفاوت شده‌اند بدین قرارند: تاریخ ظهور ملکوش که به سه شکل یعنی سدهٔ پنجم پس از هزاره، چهارصد سال و سیصد سال پس از هزاره آمده است. زمان آشوب پایان هزاره که جایی هزار سال و جایی پانصد سال پس از هزاره بیان شده است. سختی یا سیج گران که سه یا چهار بار آمده است. نیاز در برخی منابع سه و برخ چهار بار ذکر شده است. یاوران سوشیانت، هفت دیوار کنگ‌دژ، همپرسگی با اورمزد، دوره‌های آفرینش، یاران پشوتن، درخت چهار شاخه و هفت شاخه، تعداد امشاسپندان و موضوع انواع اعداد در یادگار زریران که هر کدم در متون مختلف به اشکال مختلف ذکر شده اند. تغییرات و تفاوت در این اعداد دلایل فراوانی ممکن است داشته باشند که مهم‌ترین دلایلش این موارد است: افزوده‌های ایدئولوژیکی که حاصل نگاه نگاه ایدئولوژی نویسندگان است. افزوده‌های متأثر از مسائل سیاسی که ممکن است به خاطر شرایط سیاسی و اوضاع اجتماعی ممکن است باعث تغییر شده باشد. تأثیر نسخه‌نویسان که ممکن است نسخه

نویسی بر اثر اشتباه یا تعمد این تغییرات را ایجاد کرده است. تأثیر اقوام وادیان دیگر، بدخوانی متون پهلوی، تغییر به خاطر نوع روایت و تأثیر سنت شفاهی بر سنت مکتوب نیز از دلایل دیگری است که تغییر در برخی از اعداد در متون پیشگویانهٔ پهلوی را ایجاد کرده است.

منابع

- **ارداویراف‌نامه**/ متن پهلوی. (۱۳۸۲). ویراستهٔ دستور کیخسرو دستور جاماسپ جی جاماسپ آسا، با مقدمه: کتایون مزداپور، تهران: توس، چاپ اول.
- اورنگ، م. (۱۳۴۲). **سوشیانت** (داستان هوشیدر، هوشیدرماه و سوشیانت)، تهران: چاپخانهٔ دانشگاه تهران، چاپ اول.
- آصف آگاه، حسن. (۱۳۸۷). **سوشیانت منجی ایرانویج**، قم: مؤسسهٔ آیندهٔ روشن، چاپ اول.
- آموزگار، ژاله. (۱۳۹۳). **تاریخ اساطیری ایران**، تاریخ جامع ایران ج ۲، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی)، چاپ اول، صص: ۶۵۵-۶۷۲.
- باقری حسن‌کیاده، معصومه؛ حشمتی، مهناز. (۱۳۹۳). «پیشگویی و طالع‌بینی در متون ایرانی و دورهٔ میانه»، دو فصلنامهٔ **فرهنگ و ادبیات عامه**، سال ۲، ش ۳، صص: ۱-۲۴.
- بهار، مهرداد. (۱۳۸۶). **پژوهشی در اساطیر ایران**. تهران: آگه. چاپ ششم.
- پورداود، ابراهیم. (۲۵۳۶). **یشت‌ها**. به کوشش: بهرام فره‌وشی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران. چاپ سوم.
- پورداوود، ابراهیم. (۱۳۹۰). **سوشیانس**، تهران: فروهر، چاپ سوم.
- پیرنیا، حسن (مشیرالدوله). (۱۳۹۱). **تاریخ ایران باستان** (ج ۱). تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه. چاپ هشتم.
- تاوادیا، ج. (۱۳۴۸). **زبان و ادبیات پهلوی** (فارسی میانه)، ترجمه: س. نجم‌آبادی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول.
- تحملی، لیلا. (۱۳۹۳). **اعداد در مثنوی**. شیراز: قلمکده. چاپ نخست.
- دادگی، فرنبغ. (۱۳۶۹). **بندهش**. گزارنده: مهرداد بهار. تهران: انتشارات توس. چاپ اول.
- دریایی، تورج. (۱۳۹۳). **شاهنشاهی ایران. پیروزی عرب‌ها و فرجام‌شناختی زردشتی**. ترجمه: شهرام جلیلیان. تهران: انتشارات توس. چاپ اول.
- **دینکرد هفتم**. (۱۳۸۹). تصحیح، متن، آوانویسی: محمدتقی راشدمحصل. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. چاپ اول.
- راشدمحصل، محمدتقی. (۱۳۸۱). **نجات‌بخشی در ادیان**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. چاپ دوم.
- راعی، شاهرخ. (۱۳۹۷). «بررسی و تحلیل متون منسوب به جاماسپ». دانشگاه کرمان: **مجلهٔ مطالعات ایرانی**. (سال ۱۷، ش ۳۳). ۱۳۳-۱۵۳.

- رضی، هاشم. (۱۳۸۹). **سوشیانت / سوشیانس**، تهران: بهجت. چاپ اول.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹). **در قلمرو وجدان**. تهران: انتشارات علمی. چاپ اول.
- **زند بهمن‌یسن (تصحیح متن، آوانویسی، برگردان فارسی و یادداشت‌ها).** (۱۳۸۵). محمدتقی راشدمحصل. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. چاپ دوم.
- **زند وهومن یسن و کارنامهٔ اردشیر بابکان**. (۱۳۳۲). صادق هدایت. تهران: امیرکبیر.
- سرکاراتی، بهمن. (۱۳۷۸). **سایه‌های شکار شده**. تهران: نشر قطره. چاپ اول.
- شمالی، محمد. (۱۳۸۵). **مضامین و ترکیبات اعداد در ادب فارسی**. تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات امیرکبیر. چاپ اول.
- شیمل، آنه‌ماری. (۱۳۸۹) **راز اعداد**. ترجمه فاطمه توفیقی. تهران: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب. چاپ دوم.
- ضیایی، مهرداد. (۱۳۸۱). «**آخشیجان**»، **فرهنگنامهٔ ادبی فارسی (دانشنامهٔ ادب فارسی)**، ج ۲، به سرپرستی حسن انوشه، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، چاپ دوم.
- عفیفی، رحیم. (۱۳۸۳). **اساطیر و فرهنگ ایرانی در نوشته‌های پهلوی**. تهران: انتشارات توس. چاپ سوم.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). **شاهنامه** (۸ ج)، تصحیح جلال خالقی مطلق. تهران: بنیاد دائره‌المعارف اسلامی.
- کریستنسن، آرتور. (۱۳۵۰). **کارنامهٔ شاهان در روایات ایران باستان**. ترجمه: باقر امیرخانی–بهمن سرکاراتی. تبریز: دانشگاه تبریز. چاپ اول.
- **گزیده‌های زادسپرم.** (۱۳۶۶). ترجمه: محمدتقی راشدمحصل. تهران: مؤسسهٔ مطالعات فرهنگی. چاپ اول.
- مصطفوی، علی‌اصغر. (۱۳۶۱). ***سوشیانت یا سیر اندیشهٔ ایرانی دربارهٔ آخرالزمان***. تهران: ندا. چاپ اول.
- مصطفوی، علی‌اصغر. (۱۳۸۱). **اسطورهٔ سوشیانت**. تهران: فرهنگ دهخدا. چاپ اول.
- معین، محمد. (۱۳۸۴). **تحلیل هفت‌پیکر نظامی**. تهران: نشر معین. چاپ اول.
- میرفخرایی، مهشید. (۱۳۹۰). **روایت پهلوی (آوانویسی، برگردان فارسی، یادداشت‌ها و واژه‌نامه).** تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. چاپ اول.
- **مینوی خرد**. (۱۳۵۴). ترجمه: احمد تفضلی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران. چاپ اول.
- **یادگار زریران**. (۱۳۹۲). برگردان: ژاله آموزگار. تهران: انتشارات معین. چاپ اول.

دوفصل‌نامهٔ تاریخ ادبیات، نشریهٔ علمی
دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹
شمارهٔ پیاپی: ۸۴/۱، نوع مقاله: علمی- پژوهشی

• دریافت ۹۸/۱۱/۱۶
• تأیید ۹۹/۰۶/۲۵

مشخصه‌های زنانه‌نویسی در ادبیات داستانی با نگاهی به رمان «سگ و زمستان بلند» شهرنوش پارسی‌پور بر اساس سبک‌شناسی فمینیستی سارا میلز

سعیده خجسته‌پور* ، محمّدعلی گذشتی ، عبدالحسین فرزاد*****

چکیده

زنانه‌نویسی، یکی از مباحث مورد توجه پژوهشگران متون ادبی و سبک‌شناسان است که به پرسش‌هایی از قبیل زنانه‌نویسی چیست؟ چه مشخصه‌هایی دارد؟ پاسخ می‌دهد. در این زمینه «سارا میلز» الگویی بر اساس «سبک‌شناسی فمینیستی» که از جمله رویکردهای فرهنگی- اجتماعی دانش سبک‌شناسی است، ارائه داده که این اصطلاح را فشرده‌ترین تعبیر برای بررسی موضوع فمینیسم با استفاده از روش‌های زبان‌شناختی و تجزیه و تحلیل زبانی در متون دانسته است. در پژوهش حاضر به این پرسش پاسخ می‌دهیم که این مشخصه‌ها چیست؟ و در رمان مورد بحث چگونه نمود پیدا می‌کند؟ در این راستا میلز و صاحب نظران این حوزه معتقدند: نویسندگان زن، گزینه‌های متفاوت زبانی را در ساختار و محتوای آثارشان با تأثیرپذیری از عواطف، ویژگی‌ها و دیدگاه‌های زنانه به کار می‌برند که در تحلیل زبانی باید به سه سطح: واژگان، جملات و گفتمان توجه داشت. لذا این نوشتار بر مبنای سبک‌شناسی عملی و با روش توصیفی-کتابخانه‌ای و با هدف یافتن مشخصه‌های زنانه‌نویسی در اثر منتخب انجام گرفت و رمان «سگ و زمستان بلند» شهرنوش پارسی‌پور، به عنوان نمونه‌ای از متون شاخص ادبیات داستانی معاصر ایران، با توجه به الگوی میلز در سه سطح مذکور بررسی شد. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که مشخصه‌های زنانه‌نویسی در اثر مذکور با بهره‌گیری از این موارد نمایان است: در سطح واژگان، کاربرد متعدد تعابیر زنانه، واژه‌های متعلق به حوزه زنان، رنگ‌واژه‌ها و تعدد شخصیت‌های زن؛ در سطح جملات به کارگیری فراوان جمله‌های خبری، کوتاه، توصیفی، جملات پرسشی به شکل حدیث نفس و نشانه فرازبانی سه نقطه؛ در سطح گفتمان، زاویه دید اوّل شخص درونی، شخصیت اصلی زن، متن روایی و راوی زن، لحن مؤدبانه، درون‌مایه‌ای با اندیشه‌های فمینیستی.

کلید واژه‌ها:

رمان سگ و زمستان بلند، زنانه‌نویسی، سارا میلز، سبک‌شناسی فمینیستی، شهرنوش پارسی‌پور.

*دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. khojastepour_sa@yahoo.com

**دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) magozashti@yahoo.com

***دانشیار، عضو هیئت علمی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران. abdolhosein.farzad@gmail.com

Abstract

Studying Feminine Characteristics in Literary Fiction in View of Shahrnush Parsipour's Novel, *Dog and Long Winter* Based on Sara Mills' Feminist Stylistics

Saiedeh Khojastepour*
Mohammad Ali Gozashti**
Abdolhosein Farzad***

Écriture feminine or Women's writing is one of the topics of interest for literary scholars and stylists which attempts to answer questions such as what women's writing is and what its characteristics are. In this regard, Sara Mills proposes a model based on "feminist stylistics" which is one of the socio-cultural approaches to stylistic knowledge, and is considered to be the most concise interpretation of feminism studies using linguistic methods and analysis in texts. In the present study, we answer these two questions: what are these characteristics? And how does it appear in the novel in question? In this regard, Mills and other experts in this field believe that women writers, influenced by feminine emotions, characteristics and views, use different language options in the structure and content of their works . In linguistic analysis, three levels of words, sentences and discourse should be considered. Therefore, this article is conducted based on practical stylistics and descriptive and library research method with the aim of finding the characteristics of women's writing in the selected work; and the novel *Dog and Long Winter* by Shahrnush Parsipour, as an example of contemporary Iranian fiction, was examined at these three levels according to the Mills Model. The findings of the research indicate that the women's writing characteristics in the mentioned work are evident by using the following items: morphology, feminine terminology, color words, and multiplicity of female characters; In terms of syntax, the use of declarative sentences, short, descriptive, interrogative sentences in the form of Soliloquy, and meta language sign of suspension point; At the discourse level, inner first-person point of view, main female character, narrative discourse and female narrator, polite tone and a theme with feminist ideas.

Keywords: *Dog and Long Winter*, Women's Writing, Sara Mills, Feminist Stylistics, Shahrnush Parsipour.

* Ph.D candidate, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. khojastepour_sa@yahoo.com

** Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. (Corresponding Author) magozashti@yahoo.com

*** Associate Professor, Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran. abdolhosein.farzad@gmail.com

مقدمه

دربارهٔ ویژگی‌های زبانی آثار ادبی زنان، دیدگاه‌های گوناگونی وجود دارد که آیا اصلاً موضوعی به نامِ «زبان زنانه» یا «گفتار زنانه»؟ داریم؟ زنانه‌نویسی چیست؟ در این راستا «سبک‌شناسی فمینیستی» از جمله رویکردهای فرهنگی- اجتماعی دانش سبک‌شناسی است که سارا میلز[۱] سبک‌شناس و استاد دانشگاه شفیلد هالام انگلیس[۲]، در کتاب سبک‌شناسی فمنیستی[۳]، برای تحلیل داده‌ها، مدلی ارائه می‌دهد که در آن سه سطح واژگان، جملات و گفتمان بررسی می‌شود. لذا در این نوشتار، مشخصه‌های زنانه‌نویسی در رمان «سگ و زمستان بلند» اثر «شهرنوش پارسی‌پور[۴]» با توجه به الگوی «سبک‌شناسی فمینیستی» مطرح شده توسط میلز و عقاید صاحب‌نظران این دانش مشخص می‌شود. ما در پی آن هستیم که رمان مذکور را از منظری نو بنگریم و این مشخصه‌ها را در سه سطح (واژگان، جملات، گفتمان) بررسی کنیم و به پاسخ این پرسش‌ها که آیا این مؤلفه‌ها در اثر مذکور وجود دارد؟ و آیا از الگوی مورد نظر پیروی شده است یا نه؟ دست یابیم.

پیشینه‌ی پژوهش

شهرنوش پارسی‌پور از جمله نویسندگان زن ایران است که آثار فراوانی را در زمینه ادبیات داستانی خلق کرده است و تاکنون پایان‌نامه‌ها و مقاله‌های متعددی درباره‌ی آثارش نوشته شده؛ از جمله: پایان‌نامه‌ای در مقطع کارشناسی ارشد با عنوان «**فمینیسم در آثار شهرنوش پارسی‌پور**» از محمدرضا چراغی، به راهنمایی مریم خلیلی جهانتیغ که تیرماه ۱۳۹۰ در دانشگاه سیستان و بلوچستان دفاع کرده است و در این مجموعه کوشیده، علاوه بر نشان دادن نوع اندیشه ی فمینیستی پارسی پور، آفرینش قهرمانان زن در آثار او را با آفرینش قهرمانان در آثار دیگر زنان داستان‌نویس و همچنین نویسندگان مرد بسنجد و جنبه‌های شباهت و تفاوت، نقاط ضعف و قوت آنها را دریابد. همچنین مقاله‌ی **محمد خسروی شکیب**، با عنوان «**بررسی اندیشه فمینیسم در آثار شهرنوش و مارگریت دوراس**[۵]»، چاپ شده در (شماره پانزدهم، سال۱۳۹۰، ص۹۵-۸۱) مجله «مطالعات ادبیات تطبیقی» که با روش نقد تطبیقی، به نشانه‌های اندیشه‌های فمینیسمی در آثار پارسی‌پور و دوراس نویسنده‌ی فرانسوی می‌پردازد و آنها را با هم مقایسه می‌کند. بدین ترتیب «سگ و زمستان بلند» نیز یکی از رمان‌های شاخص پارسی‌پور است که موضوع مقاله‌هایی قرارگرفته است از جمله مقاله‌ی رضا صادقی شهپر و راضیه حجّار با عنوان

«**نقد فمنیستی رمان سگ و زمستان بلند**»، منتشر شده در (شماره بیست و شش، سال۱۳۹۲، ص۹۴-۷۳) مجله «ادب پژوهی» که این رمان را از منظر نقد فمینیستی بررسی می‌کند و به دیدگاه‌ها و اندیشه‌های فمینیستی در این رمان می‌پردازد. اما نوشتار پیش رو قصد دارد، مشخصه‌های زنانه‌نویسی را با توجه به الگوی «سارا میلز» در رمان «سگ و زمستان بلند» پارسی‌پور بررسی و تحلیل نماید که نگاهی جدید و هدف‌مند در تاریخ ادبیات داستانی معاصر ایران، بویژه آثار این نویسنده است.

چارچوب نظری تحقیق

دانش سبک‌شناسی

به عقیده‌ی ملک‌الشعرای بهار، «دانشی که از مجموع جریان سبک های مختلف یک زبان بحث می کند «سبک‌شناسی» نامیده می شود. (بهار،۱۳۲۶:مقدمه) همچنین در فرهنگ سبک‌شناسی آمده: «سبک‌شناسی[۶] مطالعهٔ زبان (و فکر) یک اثر برای پیدا کردن سبک آن است. برخی آن را به ادبی (Literary) و زبان شناسانه (Lingustic) تقسیم کرده‌اند. سبک‌شناسی بر مبنای زبان شناسی، شکل (form) اثر را تجزیه و تحلیل می کند و سبک شناسی ادبی معنا و مفهوم (theme) اثر را». تدروف می گوید: «چنین تقسیمی لازم نیست و این هر دو مکمل یکدیگرند.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۹۶) بنابراین «برخی سبک‌شناسی را، هم شاخه‌ای از زبان‌شناسی دانسته‌اند، هم شاخه‌ای از ادبیات.» (قاسمی، ۱۳۹۳: ۲۰)

سبک‌شناسی فمینیستی

سبک‌شناسی فمینیستی از جمله رویکردهای فرهنگی- اجتماعی است که «دو بانوی سبک‌شناس، سارا میلز و دیْردرَه بُرتِن[۷] معرفی کردند. سارا میلز در مقدمه‌ی کتاب سبک‌شناسی فمینیستی[۸] (۱۹۹۵م.)، اصطلاح «سبک‌شناسی فمینیستی» را فشرده‌ترین تعبیر برای بررسی و تحلیل موضوع فمینیسم با استفاده از روش‌های زبان‌شناسی و تجزیه و تحلیل زبانی در متون دانسته است. طبق‌نظر میلز، دغدغه‌ی سبک‌شناسی فمینیستی به مسائلی مانند: توصیف تبعیض جنسی، کلیشه های سنتی برای نقش جنسی، بحث از کاهش ارزش فرد بر مبنای جنسیتش، تبعیض علیه زنان و فروداشت آنان در متون محدود نمی شود، بلکه این موضوعات تا آنجا گسترش‌یافته که عناصر و ساختارهای ادبی مثل: استعاره، تصویر، زاویه‌ی‌دید، با فرایندهای فعلی

لازم و متعدی را در پیوند با مسائل جنسیت بررسی می‌کند. به طورکلی سبک‌شناسی فمینیستی به شیوه‌ای از تحلیل گفته می‌شود که در پی آن است تا روشی برای توصیف و تبیین سرشت نوشتار زنان و عمل نگارش زنانه بیابد. در تحلیل های سارا میلز، دیْردرَه بُرتِن و برادفورد به روشنی آشکار است که نمی‌توان تبعیض جنسی و مسائل جنسیت‌گرا را از سبک‌شناسی فمینیستی جدا کرد. از این‌رو توصیف و تحلیل جلوه‌های ایدئولوژی مردسالار در زبان زنان، یکی از مسائل عمده‌ی سبک‌شناسی فمینیستی است.» (فتوحی،۱۳۹۰: ۱۸۶– ۱۸۵) همچنین میلز در کتاب سبک‌شناسی فمینیستی، صفحه ۱۸۵ می‌نویسد: «هدف سبک‌شناسی فمینیستی فراهم کردن ابزاری تحلیلی و سنجشگرانه برای خواننده در جهت تشخیص گرایش‌های جنسیتی در متن‌ها و ایستادگی در برابر آنهاست. چنین کاری همواره آسان نیست. زیرا گرایش‌هایی از این دست اغلب در هیبت عرف عام ظاهر می‌شوند.» (وردانک، ۱۳۸۹: ۱۷۰)

زنانه‌نویسی و مشخصه‌های سخن زنانه

زنانه‌نویسی یعنی جنسیتی کردن ادبیات بر اساس تجربه و نگاه زنانه. این سبک، مصرانه می‌خواهد شکل، صدا و محتوایی زنانه و متفاوت با صدای مردان بیافریند. زنانه‌نویسی یعنی نوشتن از مسائل، مشکلات، حالات و روحیات خاص زنان به منظور شناساندن شعور و حساسیت‌های جنس زن. سبک زنانه دو مسأله‌ی قابل طرح دارد: یکی زبان و جنسیت، و دیگری ماهیت زنانه‌نویسی که با وجود تلاش‌های بسیار هنوز ماهیت زبان جنیستی روشن نیست. وجود برخی عناصر، نشان‌دهنده‌ی تفاوت‌های جنسی و مذکر و مؤنث، نتیجه‌ی ارزش‌های فرهنگی است. بنابراین اگر بگوییم «زبان زنانه» وجود ندارد، درست است. اما نمی‌توانیم منکر وجود «گفتار زنانه» باشیم. پژوهش سبک بر اساس دیدگاه سبک‌شناسی فمینیستی، بنیادی ایدئولوژیک دارد که در واقع عبارت است از خوانش اجتماعی متن و بررسی وضعیت یک ایدئولوژی در سخن. پس کار سبک شناسی زنانه، عبارت است از بررسی سبک از چشم‌انداز باورها و عقاید مربوط به موقعیت اجتماعی و حقوق زن. (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۰) در این راستا، سارا میلز با اشاره به آثار زبان‌شناسان و محققان حوزه‌ی جامعه‌شناسی زبان که به تأثیر جنسیت بر نوشتار تأکید کرده‌اند و ضمن توجه به آرای فمینیست‌ها، بر تحلیل زبانی آثار زنان به عنوان گونه‌ی کاربردی متمایز تأکید کرده است و روش تحلیل زبانی آثار داستانی زنان را ذکر کرده است. (Mills, 2005: 33-35) او معتقد است نویسندگان زن، گزینه‌های متفاوت زبانی در

ساختار و محتوای آثارشان درباره‌ی ویژگی‌های زنانه، عواطف، احساسات و دیدگاه‌های زنـان بـه کار می‌برند که در تحلیل زبانی باید در سه سطح تحلیل بر اساس واژگـان، جمـلات و گفتمـان انجام گیرد.(Mills, 2005: 66-106) بدین ترتیب در ادامه‌ی این نوشتار برآنیم این سه سـطح را با توجه به الگوی مطرح شده توسط میلز بررسی کنیم.

۱)سطح واژگان

تعابیر زنانه در فارسی (صفات و دشنام، نفرین، تکیه‌کلام‌ها) در مقابل **تعابیر مردانه در فارسـی** (صفات و دشنام، تکیه‌کلام‌ها) (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۰)؛ **واژه‌هـای متعلـق بـه حـوزه‌ی زنـان** (دل مشغولی زنان در حوزه‌ی آشپزی، خانه‌داری و ...)، **تعدد شخصیت‌های زن و کاربرد رنگ واژه‌هـا** از جمله مواردی است که در این سطح، بررسی و مشخص می‌شوند.

۲)سطح جملات

در آثار داستانی، اگر در پی تفاوت‌های نحوی در ساختار جمله‌های زنان و مـردان هسـتیم، نـوع جمله ها در اساس تفاوتی ندارد، بلکه تفاوت در میزان کاربردهاست. برخی کاربردهای نحوی پـر بسامد در گفتار زنان مانند: **جمله‌های ساده** (توصیفی، کوتـاه، خبـری، احساسـی، جزئـی‌نگـری)، **حذف جمله‌ها و جمله‌های مقطع، وجه عاطفی** (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۰) و **جمله‌هـای پرسشـی بـه شکل حدیث نفس** از جمله مواردی است که در این سطح، بررسی می‌شود.

۳) سطح گفتمان

در این سطح، ویژگی‌های برون‌متنی با عناصر مهم داستان بررسی می‌شـوند. سـارا میلـز معتقـد است برای هر متن ممکن است یک تحلیل کامل از بازنمایی‌هـای مربـوط بـه روابـط جنسـیتی صورت پذیرد که آن را به صورت خلاصه موضوع و مدل نظری با طرح پرسش‌هـایی ارائـه داده است. میلز می‌گوید: در سطح تحلیل متن به مثابه‌ی گفتمان، باید به انگیزه‌های نویسنده در متن توجه شود و به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که متن از چه نوع ژانر است؟ آیا سبک این ژانر به صورت زنانه یا مردانه محسوب می‌شود؟ جملات، کوتاه یا بلنـد اسـت؟ آیـا سـبک مـتن بیشـتر متناسب با گزارش‌های علمی، روزنامه‌نگاری و زندگی نامه است؟ آیا متن حاوی اطلاعاتی است که می تواند به صورت کلیشه ای زنانه یا مردانـه کدگـذاری شـود؟ مشـخص کنیـد، دقیقـاً ایـن

اطلاعات چیست (فنی، عاطفی، نگرانی از حوزه‌های خاص فعالیت: کار، خانه، جنسیت و آیتم‌های واژگان فردی)؟ آیا اسم‌های عمومی برای اشاره به مردان استفاده می‌شود؟ چگونه مردان و زنان در متن، نامگذاری (نام خانوادگی، نام کوچک، عنوان) می‌شوند؟ آیا هر یک از اصطلاحات مورد استفاده برای توصیف مردان یا زنان دارای مضامین جنسی هستند؟ آیا متن طنزآمیز است؟ چه کسی در متن عمل می‌کند؟ آیا زنان بیش از مردان عمل می‌کنند یا برعکس؟ چه نوع شخصیت‌های زنانه یا مردانه نشان داده می‌شود؟ آنها عمدتاً جوان یا پیر هستند؟ چه نوع روابطی بین آنها نشان داده شده است؟ آیا این موارد مربوط به جنس، نژاد، طبقه یا گرایش جنسی است؟ متن متمرکز بر چه کسی است؟ در متن از چه واژگانی استفاده شده است و این واژگان چه مفهومی از هویت زنانه را بازتاب می‌دهد؟ صدای زنانه در متن چگونه بازتاب داده شده است؟ برخورد با مردان و زنان در متن چگونه است؟ آیا عبارت‌ها و جمله‌های به‌کار رفته در متن متأثر از جنسیت نویسنده است؟ چه کسانی در متن دارای کنش هستند؟ آیا از زنان بیشتر استفاده شده است یا از مردان؟ راوی چه کسی است؟ متن بر چه کسی تأکید می‌کند؟ متن بر منافع چه کسی تأکید می‌کند؟ چه افعال، عناصر یا اجزائی با زنان ارتباط دارد؟ زاویه‌ی‌دید چگونه است؟ میلز معتقد است: با کارکردن از طریق این پرسش‌ها به صورت سیستماتیک، می‌توان راه‌های متفاوتی که جنبه‌ها را رمزگذاری می‌کنند و روش‌هایی که نمایه‌های جنسیت ممکن است بخشی از منطق متن باشد را ردیابی کرد. این ممکن است به ما کمک کند تا راه‌هایی را که به جنس در جامعه ما می‌پردازد، بررسی کنیم. رویکرد این چک لیست، ارائه یک شاخص کلی نیست، بلکه به این معنا است که خوانندگان را قادر سازد تا از طریق طیف وسیعی از عوامل که ممکن است به برخی از فرضیه های ضمنی و یا پنهان در مورد جنسیت اشاره داشته و به وضوح قابل مشاهده باشند، دست یابد. تمرکز بر زبان در سطح واژگان و جملات و یا در سطح گفتمان می تواند ما را قادر به ردیابی برخی از این مفروضات پنهان کند. (Mills,2005: ۱۵۸-۱۶۱) پس با طرح این پرسش‌ها، امکان روشی نظام‌مند برای تحلیل و بررسی سبکی آثار زنان وجود دارد که پژوهشگران را فارغ از سبک سنتی به بررسی متون رهنمون است. بنابراین «تحلیل گفتمان که در واقع ادامه‌ی سبک‌شناسی با رویکرد تحلیل سخن در سطوح فراتر از جمله است، سخت با شیوه‌های سبک‌شناسی پیوند خورده و گفتگوها و سبک متن و زاویه‌ی دید را با الگوهای زبان‌شناسی به مطالعه می‌گیرد.» (فتوحی،۱۳۹۰: ۱۵۳) اگرچه هنوز در بین پژوهشگران و دانشجویان ادبیات و زبان‌شناسی، تحلیل متن بر تجزیه‌ی واحدهای

زبانی (واژه‌ها، عبارات، جمله‌ها و صناعات بلاغی) متمرکز می‌شود، اما «اخیراً مطالعات زبان‌شناسیِ سبک در متن ادبی به جانب کاربرد پژوهش های تحلیل گفتمان و تحلیلْ انتقادی گفتمان گراییده است. این امر پیامد دل‌بستگی راجر فاولر به نقد زبان‌شناختی در دهه‌ی ۱۹۶۰ بود که سبک‌شناسی بررسی‌های زبانی متن ادبی را با تأکید بر موقعیت اجتماعی متن و نقش آن در فرایندهای خاص اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیک آغاز کرد و پرونده ی بررسی های خشک و مکانیکی سبکی را بست. این شیوه، تداعی‌کننده‌ی نام برخی از نظریه‌پردازان فلسفی مانند گادامر، میشل فوکو و کلیفورد گیرتز[۹] فیلسوف انسان‌شناس آمریکایی است.» (همان: ۱۵۳) از سویی در تعریف لغوی گفتمان سارا میلز می‌نویسد: « این واژه به گونه‌ای وسیع در تحلیل متون ادبی و غیر ادبی به کار می‌رود و اغلب برای اشاره به پیچیدگی خاصی در وجوه مبهم و گاه گیج کننده استفاده می‌شود. احتمالاً گسترده‌ترین بازه‌ی دلالت‌های ممکن را در میان واژگان ادبی و فرهنگی دارد و با این حال در بیشتر موارد واژه‌ای در متون نظری است که کمتر از همه تعریف شده است.» (میلز،۱۳۹۳: ۵) و از نظر اصطلاحی «عبارت است از کلامی که دارای ساختار و ماهیت اجتماعی باشد. گفتمان با توجه به محیط اجتماعی که در آن تولید می‌شود و نیز بر اساس جایگاه و شأن افرادی که سخن می‌گویند یا می‌نویسند و نیز با توجه به مخاطبان شکل می‌گیرد. گفتمان پدیده‌ای اجتماعی است و اینکه اظهارات، گزاره‌ها، کلمات و عبارات، چه مفهومی پیدا می کنند، بستگی به زمان، مکان و موقعیت سخن دارد.» (فتوحی،۱۳۹۰: ۱۵۴) همچنین پیتر وردانک[۱۰] در کتاب «مبانی سبک‌شناسی» نوشته: گفتمان از پرکاربردترین و بحث‌برانگیزترین اصطلاح‌های شاخه‌های گوناگون زبان‌شناسی، سبک‌شناسی، نظریهٔ نقد [ادبی]، نظریهٔ فرهنگ و... است. کاربردهای تخصصی[امروزین] آن کوچکترین ارتباطی با معناهایی که از آن در فرهنگ فشردهٔ اکسفورد ضبط شده است ندارند؛ برای نمونه،[گفتمان] یعنی «رساله» یا «پایان‌نامه»ای رسمی و نوشتاری یا (در معنای کهن) «صحبت» یا «گفتگو». بنابراین گفتمان هم به گفتگوی عادی و هم به ارتباط‌های نوشتاری میان نویسنده و خواننده اشاره دارد. در معنای گستردهٔ خود، گفتمان شامل «متن» هم می‌شود. اما این دو اصطلاح را همواره نمی‌توان به آسانی از هم باز شناخت و از این رو اغلب آنها را به یک معنا استفاده می‌کنند. گفتمان ارزش‌های اجتماعی و نهادینه شده یا ایدئولوژی‌ها را منتقل و حتی خلق می‌کند. هدف تحلیل زبانیِ گفتمانِ ادبی پیش از هر چیز مشخص کردن الگوهای فرمیِ متن‌ها، شعرها، نمایش‌نامه‌ها، رمان‌ها و غیره است، با دقتی که نقد ادبیِ سنتی فاقد آن است. لازمهٔ این کار پرهیز از

دریافتگری و استفاده از بحث و فحص روشن است. اما این فراگرد تنها محدود نمی‌شود به توصیف ساختارهای فرمی‌ای که به متن‌ها شکل و بافتار می‌بخشند. (ر.ک: وردانک، ۱۳۸۹: ۱۴۳-۱۴۰) بدین ترتیب، این سطح (گفتمان)، بازتاب اندیشه‌های شخصی و ایدئولوژی نویسنده است که به عقیدهٔ راجر فاولر، زبان‌شناس اهل بریتانیا[۱۱]: «در این سطح از تحلیل که داستان را در حکم یک گفتمان بررسی می‌کنیم، حضور نویسنده و تأثیر نگرهٔ او بسیار مهم است و باید زبان را به صورت زبانی کنشمند و ایدئولوژیک تحلیل کرد و به بازتاب ساختارهای اجتماعی در داستان با عناصر داستان پرداخت.» (فاولر، ۱۳۹۰: ۱۰۲) همچنین برای شناخت و بررسی این سطح، نیاز است تا عناصر مهم داستان از قبیل: پیرنگ، شخصیت، راوی، زاویه‌ی‌دید، درون‌مایه، بن‌مایه، لحن، صحنه، زمان و مکان و ... مشخص شوند. بنابراین همان‌طورکه می‌دانیم، در یک داستان ضرورتی ندارد که تمام عناصر، حضور داشته باشند. پس در این سطح، به برخی از آنها که بایسته‌تر و کارآمدتر از بقیه عناصرند، می‌پردازیم.

بحث و تحلیل یافته‌های پژوهش

نگاهی گذرا به رمان

«سگ و زمستان بلند»، نخستین رمان شهرنوش پارسی‌پور و در ۳۴۸ صفحه، از چهار فصل تشکیل شده که حول محور زندگی دختری به نام «حوری» و برادرش «حسین» و سرنوشت آنها که متأثر از یکدیگرند، است. این رمان، داستان خانواده‌ای سنتی و در سطح متوسط جامعه است که از زبان حوری روایت می‌شود. رمان با روایت مرگ حسین آغاز و با خاطرات حوری از خانواده، اطرافیان و همسایه‌ها (حول محور زندگی حسین و تأثیرش در زندگی حوری، همچنین تحولات روحی حوری و ماجراهایی که برایش اتفاق می‌افتد) ادامه و گسترش می‌یابد. در ادامه مروری داریم بر فصل‌های آن:

فصل اوّل رمان به خاطرات حوری از حسین و ماجرای زندانی شدنش به دلیل گرایشات سیاسی و آزادیش می‌پردازد. داستان از جایی آغاز می‌شود که حوری در یک روز زمستانی و برفی در اتاق نشسته است و خانم‌جان و زنانی را که وارد مجلس روضه‌خوانی واقع در خانه‌شان می‌شوند، نظاره می‌کند و با نگاهی طنزآلود و جزئی‌نگر، ورود، رفتار و گفتار آنان را زیر نظر دارد و خاطرات را در ذهنش مرور می‌کند. او با نگاهی به گذشته، رخدادهایی که برای حسین اتفاق افتاده است را بیان می‌کند. حوری روزی را که با خانم‌جان و رباب (کلفت خانه) برای ملاقات

حسین به زندان رفته‌اند و همچنین شب مرگ حسین را به یاد می‌آورد. سپس در ادامه، زایمان خانم‌جان (به دنیا آمدن فرهاد) را به یاد می‌آورد که در آن شب، حسین مست و از همه جا بی‌خبر به خانه برمی‌گردد که مورد خشم و عتاب آقاجان قرار می‌گیرد و از خانه بیرون می‌رود. سپس حسین که بیمار شده، به خانه‌ی خانم بدرالسادات (همسایه‌شان) می‌رود و پس از میانجی‌گریش به خانه باز می‌گردد و در ادامه به اتفاقاتی که برای حسین می‌افتد و مرگش اشاره می‌کند. پس از این اتفاقات، حسین به شخصی بیکار، سرگردان و سرخورده از جامعه و خانواده تبدیل و در نهایت به بیماری ناشناخته‌ای مبتلا می‌شود و در یک شب به دلیل برخورد غیرمنتظره‌ی خانم‌جان، خانه را ترک می‌کند. **فصل دوم**، اشاره به این دارد که ده روز از رفتن حسین می‌گذرد و پس از آن ماجراهایی برای حوری اتفاق می‌افتد. او با فریبرز پسر خانم بدرالسادات در یک زمان کوتاه ارتباط می‌گیرد. حوری، ماجرای ازدواج مجدد سرهنگ قزوینی، شب عروسی مهری (دختر سرهنگ را که حسین عاشقش بوده) و رفتن حسین در حالت مستی به باشگاه برای گفتن تبریک به مهری، پس از آن، بازگشت حسین به خانه و ماجرای بیماریش و مراقبت فهیمه (دختر همسایه) از او و مرگش را تعریف می‌کند. این فصل، پایان زندگی حسین و آغاز زندگی جدید برای حوری است. **فصل سوم**، اشاره دارد به چند سال پس از مرگ حسین و بازگشت علی به همراه همسرش لیزا، از آمریکا و اتفاقاتی که برای حوری افتاده است. او با علی از ماجرای دوستی با منوچهر قزوینی و قصد فرارش که منتفی می‌شود و پس از آن آشنایی با «آقا» که از دوستان قدیمی حسین است و حاملگی ناخواسته‌اش و ماجرایی که به خاطر کتک آقاجان باعث می‌شود جنینش را سقط کند، می‌گوید. حالا او سرخورده، بیمار و خانه‌نشین است و هر روز آقاجان و اطرافیان سرزنشش می‌کنند. علی در فکر کمک به حوری است و از او می‌خواهد به آمریکا برود. ولی حوری قبول نمی‌کند. در نهایت علی او را در یک بیمارستان برای معالجه بستری می‌کند. در این فصل، نویسنده به عشق‌ها، شکست‌ها، انزوا و پوچی حوری می‌پردازد. حوری سنت‌های خانواده را زیر پا گذاشته است. برادرش به او می‌گوید: « عزیزم اینجا یک جامعهٔ سنتی است.» (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۲۴۶) حوری ساختارشکنی‌های خودش را برای علی بیان می‌کند. «آنوقت علی شانه‌هایم را گرفت و تکان داد. سخت تکانم داد. گفت: حوری! حوری! تو چه‌ات شده؟ چرا این طوری شدی؟ تو خانهٔ ما این چیزها رسم نبود. آخر چی شده؟» (همان: ۲۴۸) او عامل و مقصر تمام بدبختی‌ها و مردن حسین را پدرش می‌داند. « این ها، آدمکش ها، باور کن آدمکشند، حسین را کشتند.» (همان: ۲۵۱) **فصل چهارم**، پایان داستان است که فضایی

متفاوت و سورئالیستی دارد. میرعابدینی می‌نویسد: «وقتی حوری کارمند می‌شود، گویی به فضایی خواب‌گونه، بیدادگر و کافکایی تبعید شده است.» (میرعابدینی،۱۳۷۷: ۷۲۲) در پایان، حوری یک زن کارمند است و از اداره‌اش، همکاران و رئیسش می‌گوید و عشق‌های ناکام و وهم‌های خود را در چنین فضایی توصیف می‌کند. او به همراه مردی که بعد مشخص می‌شود همان آقای طاهری، شکنجه‌گر حسین است، به مکانی می‌رود که شکنجه‌گران زندان حسین و دوستانش را به شکل جسدهایی کفن‌پوش می‌بیند و همچنان که در کابوس‌های خود غوطه‌ور است، به محله‌ی قدیمی‌اش باز می‌گردد و خود را در خانه‌شان می‌بیند که در کنار خانواده است. سرانجام به گورستان می‌رود و در روی سنگ قبری آرام می‌گیرد و صدای قلب خود را از عمق زمین می‌شنود. «صدائی از عمق خاک بالا می‌آمد. صدائی خجول و شرمنده. اما زنده. صدای قلب می‌آمد. قلبم، تپش قلبم. صدایی نه بلند، نه رسا. اما زنده.» (همان: ۳۴۸)

خانواده‌ی راوی داستان عبارتند از: آقاجان (محمد حسن محمدی) پدر خانواده؛ خانم‌جان (نیرالزمان) مادر خانواده؛ بدریه (دختر بزرگ)؛ علی (پسر بزرگ)؛ حسین (پسر دوم)؛ حوری (دختر دوم)؛ فرهاد (پسر سوم).

در ادامه‌ی این بخش، بحث و تحلیل داده‌های رمان مذکور در سه سطح زبانی (واژگان، جملات، گفتمان) بر اساس مدل «سارا میلز» انجام می‌شود تا از این طریق ویژگی‌های مشترک زبانی زنانه در این اثر نویسنده، مشخص گردد.

۱)سطح واژگان

-**تعابیر زنانه** (صفات و دشنام‌ها، نفرین، تکیه‌کلام‌ها): در زبان فارسی از جمله تعابیری که حوزه‌ی گفتار زنانه را از مردانه متمایز می‌کند، دشنام‌ها و نفرین‌ها هستند. «این دو حوزه از آن جهت بسیار تفاوت دارد که محل انعکاس قدرت، روحیات، نگرش ها و عواطف خاص هر جنس است. زنان از آن رو بیش‌تر «نفرین می‌گویند» که از قدرت کم‌تر برخوردارند و وجه کلام‌شان، تمنایی و دعایی است. اما مردان به جهت برخورداری از پایگاه اقتدار صفات بد را به دیگری اطلاق می‌کنند و «دشنام می‌دهند.» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۵) تکیه‌کلام‌ها نیز از دیگر مشخصه‌های تمایز گفتار زنانه و مردانه است. در این راستا صورت‌ها و اقلام واژه‌هایی «در زبان وجود دارد که کاربران آنها بیشتر زنان هستند و از آنها به نام تعابیر زنانه نیز یاد می‌شود. مردان به دلایلی مانند منع جامعه و تابو از کاربرد چنین واژه‌هایی پرهیز می‌کنند.

همچنین تفاوت در زمینهٔ فعالیت های هر یک از دو جنس نیز از دلایلی است که سبب می شود هر یک از آنها صورت های زبانی دیگری را به کار نبرد. (مدرسی، ۱۳۸۷: ۱۶۸) بنابراین استفاده فراوان از تعابیر زنانه در مقابل تعابیر مردانه در این اثر، به دلیل انتخاب راوی زن و تعدد شخصیت‌های زن کنش‌گر در رمان مذکور از جمله واژگان پرکاربرد است؛ به طوری‌که نویسنده، تعابیر زنانه را در گفتار شخصیت‌های زن و تعابیر مردانه را در گفتار شخصیت‌های مرد به کار برده که این امر به وضوح نمایان است. در زیر به چند نمونه از آنها اشاره می‌شود:

-« چه مزخرفاتی! به درک! حالا ما را بگو جوش چه کسی را می‌زنیم.» (پارسی‌پور، ۱۳۶۹ :۱۷) دشنام زنانه

-« اوا ننه! شمائید؟» (همان:۷۲) تکیه‌کلام زنانه

-« واه واه! عجب مردمی هستند! اینها جواب خدا را چی می‌خواهند بدهند؟» (همان:۸۲) تکیه‌کلام زنانه

-« من چه می‌دانم آقا! مرده‌شوی این زهرماری رو ببرند و بانی اولش را که بچه‌های مردم را خانه خراب کرده!» (همان:۸۵) نفرین زنانه

-« اوا! خاک تو گورم!» (همان:۱۶۱) تکیه‌کلام زنانه

-« نه بابا! عفریته را، ولش کن!» (همان:۱۶۴) صفات و دشنام مردانه

-« واه واه! آتیشک!» (همان:۲۲۶) تکیه‌کلام زنانه

-« الهی از روی زمین جا کن شوند! خون مردم را تو شیشه می‌کنند.» (همان:۲۹۱) نفرین زنانه

-**واژه‌های متعلق به حوزه‌ی زنان** مانند: دل‌مشغولی زنان در حوزه‌ی آشپزی، خانه‌داری، مهمان‌داری، بارداری، زایمان، بچه‌داری، لباس‌های زنانه و مد، لوازم آرایش و آرایش کردن، بافتنی، خیاطی، توجه به تزئینات و وسایل‌خانه، علاقه به اشیاء گران‌بها و... است که نویسندگان زن با توجه به موضوع داستان و انتخاب راوی، این واژگان را به کار می‌برند. بنابراین همنشینی این واژه‌ها در متن با شخصیت زنان، نوشته را به سوی زنانه بودن سوق می‌دهد که در این اثر، از موارد فوق استفاده شده است. البته چون راوی، دختری مجرد است و خود زیاد به کارهای خانه نمی‌پردازد و در خانه، کلفتی به نام رباب، امور خانه‌داری را به همراه مادرش به عهده دارد و از سویی دل مشغولی‌های او مسائل دیگری غیر از خانه‌داری است،

کمتر به مسائلی در این‌باره (به جز اشاره حوری به لحظه‌ی سقط جنین نامشروعش) پرداخته است. ولی درباره‌ی دیگر زنان رمان در زمان توصیف و معرفیشان این موارد فراوان ذکر شده که در ادامه چند نمونه آورده می‌شود:

-« خانم‌جانم چادر مشکی سرش کرد. چند پاکت میوه و تنقلات دیگر داشتیم که ریخته بودیم توی یک زنبیل بزرگ و رباب یک دیگ بزرگ غذا پخته بود. می‌باید با اینها می‌رفتیم و راه خیلی دور بود.» (پارسی‌پور، ۱۳۶۹ :۱۲) لباس، وسایل، آشپزی

-« بعد مادرم بشقابی روی ظرف برگرداند که آش سرد نشود. من سینی را برداشتم و به طرف اتاق حسین راه افتادم. بشقاب روی آش عرق کرده بود و قطرات آن از لبه‌ها سرازیر می‌شد.» (همان:۲۱) وسایل، آشپزی

-« چشمم به خانمجان افتاد که در لباس زری‌دوزیش کنار خانم بدرالسادات نشسته بود. خانم بدرالسادات کت و دامن مشکی تنش بود و روی یقهٔ کتش را منجوق دوزی کرده بود. خانمجان به توصیهٔ بدری به آرایشگاه رفته بود و با این احوال موهای آرایش کرده‌اش را زیر روسری مخفی کرده بود. خانم بدرالسادات هم روسری به سر داشت و با قیافهٔ فکوری سیگار دود می‌کرد.» (همان:۱۹۴) لباس، آرایش

-« خانمجان پرسید، آرد داری؟ هست. یک کم حلوا درست کن. رباب خشکیده و پیر، از جا بلند شد که به آشپزخانه برود. رفتم به دنبالش و کنار در آشپزخانه نشستم. رباب خیلی آرام کار می‌کرد. آرد و شکر و روغن را به هم آمیخت. بعد بوی حلوا تمام آشپزخانه را پر کرد. در بچگی همیشه دوست داشتم غذا پختنش را نگاه کنم.» (همان: ۳۴۶) آشپزی

-**تعدد شخصیت‌های زن:** پارسی‌پور از جمله نویسندگانی است که زندگی سنتی زن ایرانی را ظریف و دقیق با قلمش به تصویر می‌کشد و اکثر قهرمانانش زنان هستند. بنابراین تعدد شخصیت‌های زن که از مشخصه‌های زنانه‌نویسی است نیز از جمله موارد پرکاربرد این اثر است؛ به طوری‌که اکثر شخصیت‌های زن داستان در همان شش صفحه‌ی اول رمان در مکان‌های خانه‌ی حوری (روز روضه‌خوانی) و حمام زنانه معرفی می‌شوند. در این رمان، بیشتر زنان کنش‌گر هستند و درباره‌ی روحیات و اخلاق آنها توضیحاتی توسط راوی داده می‌شود.

-«صدای زمزمهٔ خفیف زن ها به گوش می‌رسید. جفت جفت آهسته صحبت می‌کردند و صحبت‌ها روال معینی نداشت. بعد خانم بدرالسادات و سودابه آمدند. مثل این بود که مجلس با ورود آنها شروع شده باشد. بلافاصله پشت سر آنها بدریه، خانم افخمی و دوتا از دخترهایش

و خاله‌ام و خانم قزوینی و دخترش و بعد زن دایی‌ام با دخترش و خواهر زن دایی‌ام و چند نفر دیگر سر رسیدند و دور تا دور اتاق نشستند.» (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۸) همچنین در صفحات ۱۵۷-۱۵۶ رمان، مشخصات بعضی از زنان مانند: خانمجان، خانم افخمی، خانم سرهنگ، خانم کردبچه، عمقزی، خانم بدرالسادات و بدریه از دید حوری بیان شده است. بنابراین در کل این رمان، از ۴۹ شخصیت زن، نام برده شده که مهم‌ترین آنها بر اساس کنش عبارتند از: خانم‌جان، بدریه، حوری، لیزا، رباب، خانم شازده، عمقزی، خانم بدرالسادات، سودابه، خانم سرهنگ قزوینی، مهری، خانم افخمی، فهیمه.

-**کاربرد رنگ‌واژه‌ها:** از ویژگی‌های پر بسامد و متنوع آثار زنان است که در مقابل آثار مردان و تمایز آن قابل بررسی است. به عقیده‌ی جرج لیکاف[۱۲] زبان‌شناس معاصر آمریکایی « زنان در تشخیص رنگ‌ها بیشتر از مردان دقت می‌کنند. آنها برای هر رنگی طیف‌های گوناگون را در نظر می‌گیرند.» (محمودی بختیاری و دهقانی، ۱۳۹۲: ۵۴۷) پس استفاده از رنگ‌های متنوع در این اثر نیز برای اثبات مشخصه‌های زنانه‌نویسی قابل توجه است؛ به‌طوری که در بعضی صفحه‌ها از یک تا چند رنگ‌واژه استفاده شده است. پارسی‌پور در توصیف هر چیز، ابتدا رنگ آن را بیان می‌کند و در اکثر تشبیه‌هایش، وجه‌شبهی از رنگ یک گل (به رنگ گل به) یا میوه (به رنگ شاه توت) را به کار می‌برد. در مجموع، نویسنده در متن، ۱۹۸ مرتبه از ۳۲ نوع طیف رنگ نام برده است که رنگ سفید با ۴۱ مرتبه تکرار، بیشترین بسامد را دارد. در زیر به نمونه‌هایی اشاره می‌شود:

-«سقف اتاق تیری بود. فکر کردم روی تیرها رنگ سفید می‌زنم و اتاق که آفتابگیر نیست، حسابی روشن می‌شود. دیوارها را سبز کم رنگ می‌کردم و حاشیهٔ پائینش را سبز سیر.» (پارسی‌پور، ۱۳۶۹ :۳۲)

-« هوا خاکستری بود.» (همان:۱۱۲)

-« نور سبز و آبی و قرمز چراغ های بستنی فروشی در پیاده رو منعکس شده بود.» (همان:۱۴۴)

-« صورتش مثل شاه توت سرخ شده بود.» (همان:۱۸۰)

-« سقف تیری و آسمان را از پنجره می‌دیدم که تاریک بود؛ لاجوردی شد، فیروزه‌ای شد و صبح آمد.» (همان: ۲۳۴)

-« عشق را روی بدنهٔ خشن و قهوه‌ای رنگ درختان دیده بود.» (همان: ۲۸۶)

-« پاسبان در بارانی سورمه‌ای‌اش روبرویمان بود. (همان: ۲۹۳)

۲)سطح جملات

-**کاربرد جمله‌های ساده** مانند: جملات توصیفی، کوتاه، خبری، احساسی و جزئی‌نگری از جمله مواردی است که در گفتار و نوشتار زنان بسامد بالایی دارد و نویسنده از آنها در رمان مذکور استفاده کرده است. در این راستا باید ذکر کرد که «کوتاهی جمله با جزئی‌نگری نیز در ارتباط است. زنان عموماً جزئیات را می بینند. این نگاه ریزبین، محدوده جمله را کوچک می کند. به این صورت که آنها در آنِ واحد در یک فضای کوچک، چیزهای خرده‌ریز زیادی را رصد می کنند و بی‌درنگ از همه‌ی آنها گزارش می‌دهند. طبیعتاً زمان تمرکز روی شئی کوتاه است و در نتیجه جمله هم کوتاه و خبری می‌شود. این یکی از مشخصات بارز نحو روایی زنان است.» (فتوحی،۱۳۹۰: ۴۰۷) بنابراین توصیف و جزئی‌نگری در روایت که از ویژگی‌های مهم گفتار و نوشتار زنان است، در این متن به ترتیب کاربرد و تکرار در قالب جمله‌های خبری، کوتاه، توصیفی، جزئی‌نگری و احساسی به کار رفته است که از موارد پرکاربرد و برجسته‌ی این اثر و از ویژگی‌های غالب و مهم سبک نویسنده است؛ به عنوان نمونه:

-«مادرم گوشهٔ اتاق نشسته بود و مثل پاندول ساعت تکان تکان می‌خورد. جلو زن ها میوه و شیرینی و آجیل گذاشته بودند و رباب برای هر تازه از راه رسیده‌ای چای می‌آورد. صدای زمزمهٔ خفیف زن ها به گوش می‌رسید. جفت جفت آهسته صحبت می کردند و صحبت ها روال معینی نداشت.» (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۸) توصیفی

-«آن وقت خانم جان کم‌کم آرام شد. بعد خانم بدرالسادات بلند شد و رفت کنار دخترش نشست، عینکش را پاک کرد و دوباره به چشمش گذاشت.» (همان: ۸) کوتاه، خبری، جزئی نگری

-«حسین خندید.» (همان: ۳۴) کوتاه، خبری

-«بالاخره عروس و داماد به جای اصلیشان رسیدند. دو مبل بزرگ آبی رنگ مخملی با حاشیهٔ تور سفید. جلو مبل ها یک میز گذاشته بودند با یک سبد بزرگ گل. طرف راست کمی دورتر یک کیک بزرگ روی میز دیگری بود. عروس و داماد جلو مبل ها ایستادند.» (همان: ۱۹۷) خبری، جزئی نگری

-«خودم را به در می‌زدم. می‌خواستم بروم تو.» (ص۳۴۳) کوتاه

-**حذف جمله‌ها و جمله‌های مقطع:** یا کاربرد نشانه‌های فرازبانی از جمله ویژگی‌های ساختاری نوشتار زنانه است. پژوهشگران بر این باورند که زنان در ارتباط کلامی خود، بیش از مردان از نشانه‌های غیر زبانی استفاده می‌کنند. این علائم غیر زبانی در گفتار به صورت حرکات دست و سر، لحن و آهنگ کلام و سکوت و در نوشتار استفاده از سه نقطه یا خط تیره است. (ر.ک: وولف، ۱۳۸۲: ۲۷۰) بنابراین در این اثر از دو نشانه‌ی فرازبانی استفاده شده است: یکی نشانه‌ی **سه نقطه (...)** که از مشخصه‌های برجسته و پر بسامد این اثر است، به طوری‌که در ابتدا، میانه و انتهای جملات و گاهی برای نشان دادن سکوت و مکث به کار رفته و بسامد آن ۱۱۸ مورد است؛ دیگری کاربرد نشانه‌ی **خط تیره (-)** که ۱۸ بار در این اثر استفاده شده است.

-«گفت: خیلی عجیب است، من حالا خودم می‌توانم پدر شوم و آن وقت برادر به این کوچکی ...» (پارسی‌پور، ۱۳۶۹ :۲۰)

-«رباب‌ها مثل موج- بی آنکه حتی خود خواسته باشند- به صخره اجتماع می‌خورند، بر می‌گردند.» (همان: ۶۶)

-«با شما کار داشتم ... راجع به حسین است.» (همان: ۱۰۵)

-«خوب حالا دیگر غذایت را بخور ... بس است دیگر ... بس است خانم. یعنی چه؟» (همان: ۱۵۹)

-«...» «هک!» (همان: ۱۸۰)

-«آنجا مردم عشق را-لابد- مثل گیلاس می‌خوردند.» (همان: ۲۸۱)

-**وجه عاطفی:** «بسامد جمله های تعجبی و عاطفی در سخن زنان فارسی زبان بیش‌تر از مردان است. شبه‌جمله های عاطفی مانند: «خاکِ عالم!»؛ «خدا مرگم بده!»؛ «حیوونکی!» خاص گفتمان زنان است و لحن خاص زنانه دارد.» (فتوحی،۱۳۹۰: ۴۰۸) که در این سطح از رمان مذکور، شخصیت‌های زن نسبت به مردان بیشتر از عبارات و شبه جملات عاطفی: عزیزجان، الهی قربونت بروم، الهی فدایت شوم، خدا مرگم بدهد، بمیرم الهی، اوه، زن بدبخت ... در بیان احساسات و عواطف خود به دیگران، استفاده کرده اند. ولی در مجموع، این وجوه عاطفی در متن رمان، بسامد چندان بالایی نداشتند.

-«طفلکی عجب بدبختی داره! خوب او هم مجبور است.» (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۱۵)

-«فریبرز دست مرا در دستش گرفت. گفت: طفلکی! طفلکی بیچاره!» (همان: ۲۹)

-«اوه! طفلک من!» (همان: ۱۴۵)

-**جمله‌های پرسشی به شکل حدیث نفس:** یکی دیگر از ویژگی‌های نوشتار و گفتار زنان است و در این اثر در مواقعی که راوی، دل مشغولی، نگرانی یا وسوسه‌های درونی دارد، این جملات مطرح می‌شود و بسامد نسبتاً بالایی دارد (۶۵ جمله). در ادامه، چند نمونه آورده می‌شود:

-«خوب، من هیچ فرقی با بقیه ندارم، دارم؟» (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۱۱۴)

-«باید می‌رفتم. باید می‌رفتم. این صدا دائم بود. همیشه بود. به کجا باید می‌رفتم؟» (همان:۲۵۰)

-«به موهایم دست کشیدم و دستگیره را به دست گرفتم. اگر باز نمی‌شد؟» (همان:۳۱۰)

-«چقدر دوستشان داشتم. آیا می‌دانستند که دوستشان دارم؟» (همان: ۳۴۷)

۳)سطح گفتمان

همان‌طورکه در بخش پیشین گفته شد، عناصر مهم داستان از قبیل: پیرنگ، زاویه‌ی‌دید، شخصیت، روایت و راوی، لحن و درون‌مایه، صحنه، زمان و مکان در این سطح از متن رمان مذکور، بررسی می‌شود.

پیرنگ:

«پیرنگ[۱۳]، حوادث را در داستان چنان تنظیم و ترکیب می‌کند که در نظر خواننده منطقی جلوه کند. از این نظر پیرنگ فقط ترتیب و توالی حوادث نیست، بلکه مجموعه سازمان یافته حوادث یا وضعیت و موقعیت‌ها است.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۹۴-۲۹۳) ساختار هر پیرنگ از عناصر خاصی تشکیل شده است و جمال میرصادقی آنها را شش مورد بر می‌شمارد که عبارتند از: گره افکنی، کشمکش، هول و ولا یا حالت تعلیق، بحران، بزنگاه یا نقطه‌ی اوج و گره‌گشایی. بدین ترتیب در رمان مورد بحث شاهد این هستیم که شاخصه‌های فوق رعایت شده است. طوری‌که نویسنده در چند صفحه‌ی نخست به خواننده می‌گوید که راوی درباره شخصی صحبت می‌کند که فوت کرده و زندگی، خصوصیات، چگونگی فوتش، علت و معلول‌ها و تأثیراتش بر زندگی راوی در طول داستان را با مرور خاطراتش شرح می‌دهد. در ابتدا با این که خواننده متوجه مرگ حسین می‌شود، ولی دائم با شرح اتفاقات پی در پی توسط راوی، همچنان به دنبال کشف علت بیماری و مرگ اوست و پس از آن نیز این کنجکاوی در او ایجاد می‌شود که از سرنوشت حوری و

تحولش در زندگی مطلع شود. گره‌افکنی رمان زمانی آغاز می‌شود که حسین از زندان آزاد شده، به مخالفت با خانواده می‌پردازد و شاهد کشمکش‌های او با پدرش هستیم. در این راستا خواننده به تکاپو می‌افتد که حال چه اتفاقی برایش می‌افتد؟ آیا رابطه‌شان خوب می‌شود؟ آیا آقاجان او را می‌بخشد و به خانه باز می‌گردد؟ در این هنگام شرایطی دیگر برای حسین و حوری پیش می‌آید و خواننده به دنبال این است که بیماری حسین چیست که از همه پنهان می‌کنند؟ و این همان هول و ولا یا حالت تعلیق است. بحران نیز زمانی است که حوری از خانه گریزان می‌شود و با منوچهر (پسر همسایه) می‌خواهد فرار کند و به دنبال آن با «آقا» آشنا می‌شود و در نهایت از او حامله می‌گردد و در اثر درگیری با پدرش در خانه سقط می‌کند. بزنگاه و نقطه اوج هم، زمانی است که حوری در بستر بیماری است و علی از آمریکا می‌آید و حرف‌های ناگفته حوری با خانواده‌اش زده می‌شود. گره‌گشایی نیز زمانی است که حوری کارمند یک اداره است و خاطرات گذشته‌اش را مرور می‌کند.

زاویه‌ی دید:

«زاویه دید[۱۴]، یا زاویهٔ روایت، نمایش‌دهندهٔ شیوه‌ای است که نویسنده به وسیلهٔ آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می کند و در واقع رابطهٔ نویسنده را با داستان نشان می دهد. نویسنده با یاری زاویه دید موضوعی را نقل یا مطرح می کند. این نقل یا طرح موضوع ممکن است به شیوهٔ **اول شخص** یا **دوم شخص** یا **سوم شخص** صورت بگیرد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۰۲) بنابراین یکی از مقولاتی که «ما را در توصیف فرآیند انتقال از گفتمان به داستان یاری می‌کند، زاویهٔ دید یا چشم انداز است.» (بارت، ۱۳۹۴: ۱۰۴) که آن را می‌توان به زاویه‌ی دید درونی و بیرونی تقسیم کرد. «درونی‌ترین زاویهٔ دید آن است که کل ذهنیات شخصیت را در خود گرد آورده باشد.» (همان: ۱۰۷) که این زوایا قابل تغییرند «و این تغییرها در زوایهٔ دید می‌تواند نظام‌مند باشد یا نباشد.» (همان: ۱۰۹) در این راستا، نویسنده، شخصیت اصلی زن داستانش (حوری) را به عنوان راوی انتخاب کرده که از دید اوّل شخص درونی، داستان را روایت می‌کند. اما در چند مورد او از جریان سیال ذهن (واگویه‌های حوری و هذیان‌گویی‌های حسین) هم استفاده کرده است.

شخصیت:

درباره‌ی عنصر شخصیت در داستان‌ها، تعاریف متعددی ارائه شده: «اشخاص ساخته‌شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان، نمایشنامه و فیلم‌نامه ظاهر می‌شوند، شخصیت[۱۵] می‌نامند.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۹۹) به عقیده‌ی رضا براهنی «شخصیت، شبه شخصی است تقلید شده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده بدان فردیت و تشخص بخشیده است.» (براهنی،۱۳۴۸: ۲۴۹) ادوارد مورگان فاستر[۱۶] در کتاب «جنبه‌های رمان»، اشخاص داستانی را از این نظر که تا چه میزان پیچیده یا ساده باشند، در دو گروه (شخصیت ساده، سطحی و یا یک بعدی) و (جامع، بغرنج، مدوّر و یا چند بعدی) تقسیم‌بندی می‌کند و می‌نویسد: «در بسیاری کتاب‌ها اشخاص داستان نمی‌توانند زیاد بسط یابند و باید که قیدی مشترک و متقابل بر خویشتن اعمال کنند.» (فاستر، ۱۳۵۲: ۸۷-۸۶) بنابراین به عقیده‌ی کارد[۱۷] شخصیت‌ها از لحاظ میزان درجه‌ی اهمیت به سه دسته‌ی: اصلی، فرعی و نقش‌های بی‌اهمیت (سیاهی لشکرها) تقسیم می‌شوند. شخصیت اصلی، کانونی یا محوری «شخصیت‌هایی هستند که به آنها اهمیت می‌دهیم، دوست‌شان داریم یا از آنها بیزاریم، از آنها می‌ترسیم یا امیدواریم موفق شوند. آنها بارها و بارها در داستان ظاهر می‌شوند.» (کارد، ۱۳۸۷: ۱۱۲) شخصیت‌های فرعی نیز «ممکن است در طرح داستان دگرگونی ایجاد کنند. اما قرار نیست با آنها درگیری عاطفی پیدا کنیم؛ چه درگیری مثبت و چه درگیری منفی. توقع نداریم این شخصیت‌ها در داستان حضور مداوم داشته باشند.» (همان:۱۱۲-۱۱۱) شخصیت‌های بی‌اهمیت هم، همانطور که از نامشان مشخص است «آدم‌های پس زمینه هستند و به منظور واقعیت بخشیدن به داستان یا اجرای نقشی جزئی در نظر گرفته شده‌اند و پس از آن محو و فراموش می‌شوند.» (همان: ۱۱۱) بنابراین شخصیت‌های این رمان به سه دسته اصلی، فرعی و سیاه لشکر تقسیم می‌شوند و نویسنده در رمان از حدود ۱۲۴ شخصیت نام برده است که ۴۹ شخصیت زن و ۷۵ شخصیت مرد هستند. شخصیت‌های اصلی حوری و حسین هستند و شخصیت‌های فرعی حدود ۴۹ نفر هستند؛ ازجمله: خانم‌جان، بدریه، رباب، عمقزی، خانم شازده، خانم بدرالسادات، مهری، فهیمه، آقاجان، علی، حسین، فرهاد، رضا، عموی بزرگ، دکتر شکرائی. همچنین از لحاظ **کنش‌ها**، بسته به تحرک و انعطاف‌پذیری شخصیت در پذیرش یا عدم پذیرش تغییر و دگرگونی، به هنگام عبور از میان حوادث و وقایع، در ساحت داستان، می‌توان شخصیت‌های داستانی را به دو دسته تقسیم کرد: ۱) **شخصیت ایستا**، ساکن یا ثابت. ۲) **شخصیت پویا** یا گسترش یابنده. بنابراین «شخصیت ایستا، شخصیتی در داستان است که تغییر

نکند یا اندک تغییری را بپذیرد. ... شخصیت پویا، یا دینامیک، شخصیتی است که یک ریز و مدام در داستان، دستخوش تغییر و تحول باشد و جنبه‌ای از شخصیت او، عقاید و جهان‌بینی او یا خصلت و خصوصیت شخصی او دگرگون شود.» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۹۴-۹۳) شخصیت‌های پویا در رمان حوری و حسین هستند و اکثر شخصیت‌های فرعی ایستا هستند. بنابراین می‌توان گفت: «در رمان و داستان کوتاه، آن‌چه در باب شخصیت قابل توجه است، تحول و دگرگونی او در طول حوادث است. در جریان ماجراهاست که شخصیت ساخته می‌شود و سیر تکامل و یا افول انسان‌ها را نمایش می‌دهد.» (فرزاد،۱۳۸۱: ۱۳۵) در این رمان، شخصیت اصلی زن در کنار شخصیت اصلی مرد شکل می‌گیرد و حوادث و اتفاقات پیش آمده در زندگی حسین، باعث تغییر و شکل‌گیری حوری می‌شود که سرنوشتش را نیز تغییر می‌دهد و این تحول در سیری از آغاز تا فرجام داستان، کاملاً مشهود است.

روایت و راوی:

اندیشمندان و صاحب‌نظران برحسب مکتب‌های گوناگون و با توجه به بنیان‌های فکری خود، تعاریف و نظرات متعددی از روایت و متون روایی مطرح کرده‌اند؛ از جمله: «اسکولز و کلاگ در کتاب «ماهیت روایت»، اینگونه روایت را تعریف می‌کنند: کلیهٔ متون ادبی را که دارای دو خصوصیت وجود قصه و حضور قصه‌گو است، می‌توان یک متن روایی دانست. ... مایکل تولان روایت را مختصر و مفید اینطور تعریف می‌کند: توالی ملموسی است از حوادثی که به صورت غیرتصادفی در کنار هم آمده‌اند.» (اخوت،۱۳۷۱: ۱۰-۸) به عقیده‌ی رولان بارت: «روایت بیش و پیش از هر چیز مجموعهٔ عظیم متنوعی از انواع ادبی است که خود میان موادّ گونه‌گون توزیع شده است؛ گویی که هر مادّه‌ای مستعدّ پذیرش داستان های انسان است.» (بارت، ۱۳۹۴: ۱۹) همچنین جمال میرصادقی می‌نویسد: «روایت به عنوان یکی از انواع بیان یا گفتمان[۱۸] محسوب می‌شود.» (میرصادقی،۱۳۹۰: ۱۲۷) و راوی «روایت، داستانی را بیان می‌کند و داستان، گوینده‌ای دارد که از آن به عنوان راوی[۱۹] یاد می‌کنند.» (همان: ۱۶۳) که هشت نوع آن را بر می‌شمارد. پس با توجه به تعاریف فوق می‌توان گفت رمان مذکور یک متن روایی است که راوی آن دختری به نام حوری است که حوادث و رخدادهایی را که در زندگیش اتفاق افتاده، روایت می‌کند. حضور حوری به عنوان قصه‌گو، کاملاً آشکار است.

لحن:

«لحن[۲۰] احساسی است که گوینده می‌خواهد آن را بیان کند.» (شمیسا،۱۳۷۳: ۲۹۹) همچنین «لحن، شیوه پرداخت یا «زاویه‌ی دید» نویسنده نسبت به موضوع داستانش است.» (میرصادقی،۱۳۸۰: ۵۲۳) شخصیت‌ها، از طریق لحن، نوع گفتار خود را بیان می‌کنند و از این طریق خود را به خواننده می‌شناسانند و با او رابطه برقرار می‌کنند. پس در نهایت، لحن، دید و نقطه‌نظر نویسنده نسبت به موضوع است که می‌تواند رسمی، غیررسمی، صمیمانه، مؤدبانه، جدی، طنزدار و ... باشد. بنابراین در رمان مورد بحث، نویسنده لحنی مؤدبانه و در عین حال صمیمی را برای بیان داستان، انتخاب کرده است. راوی که دختر نوجوانی است، حوادث و رخدادها را طوری بیان کرده که کاملاً خواننده متوجه می‌شود او نسبت به افراد مسن و بزرگتر از خود، حتی همسن‌هایش و یا کلفت خانه (رباب) احترام می‌گذارد و اکثراً برای نامیدن اشخاص از ضمایر و افعال جمع استفاده می‌نماید و مخاطبانش را شما خطاب می‌کند. همچنین لحن نویسنده در این اثر کاملاً جدی است؛ به جز مواردی اندک که شخصیت‌ها در دیالوگ‌هایشان با طنز صحبت می‌کنند که البته خیلی مؤدبانه است؛ مانند دیالوگ‌های حسین، حوری و علی.

درون‌مایه:

«درون‌مایه، جوهر اصلی اثری ادبی است و فکر مرکزی و حاکم بر داستان را در بر می‌گیرد. ... درون‌مایه تمام عناصر داستان را انتخاب می‌کند، این عناصر عبارتند از موضوع، شخصیت‌ها، عمل، پیرنگ و هر چیز دیگری که نویسنده برای عرضه داشت کل معنای مورد نظرش به کار می‌گیرد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۰۰) همچنین «درون‌مایه مانند طرح داستان، چندین نوع الگو دارد که برای تمام آثار کاربرد دارد اما برخلاف الگوهای طرح داستان تعدادشان زیاد نیست.» (توبیاس،۱۳۸۹: ۱۱۸) در مجموع درون‌مایه، دل‌مشغولی اصلی نویسنده است که داستان پیرامون آن گفته می‌شود. «در واقع، درونمایه‌ی هر داستان حکم محوری را دارد که تمام عنصر داستان را به هم مرتبط می‌کند.» (پاینده،۱۳۹۰: ۹۶) بنابراین درون‌مایه‌ی رمان مذکور، کاملاً دیدگاه و اندیشه‌های فمنیستی نویسنده و به عبارتی دغدغه‌های او را نمایان می‌کند؛ چراکه نویسنده، افکار فمینیستی خود را با صدای شخصیت‌های اصلی با مضمون‌هایی از قبیل: حقوق زنان، مردسالاری و عواقب آن در خانواده‌ها، آزادی بیان، سنت‌شکنی‌ها و دیگر مسائل و مشکلات زنان در خانواده و جامعه را بیان کرده است.

صحنه، زمان و مکان:

زمان و مکان اتفاق این داستان دوره‌ی پهلوی دوم و شهر تهران است که صحنه‌های وقوع رخدادهای آن نیز خانه‌ی حوری و همسایه‌ها، زندان، بیمارستان، خیابان، رستوران، باشگاه عروسی، شاه‌عبدالعظیم، گورستان و اداره حوری است.

نتیجه

نتایجی که از این پژوهش می‌شود گرفت به این شرح است:

در سطح واژگان از تعابیر زنانه فارسی (صفات و دشنام، نفرین، تکیه‌کلام‌ها) در مقابل تعابیر مردانه فارسی (صفات و دشنام، تکیه‌کلام‌ها) فراوان استفاده شده بود. تعدد شخصیت‌های زن در این اثر قابل بررسی و توجه بود و از همه مهم‌تر که راوی و شخصیت اصلی داستان نیز زن است. به‌کارگیری رنگ‌واژه‌ها با بسامد بالا و استفاده از طیف‌های گوناگون رنگ‌ها مانند: سفید، سرخ، سیاه، آبی، خاکستری، سبز، زرد، قرمز، صورتی... در توصیفات و جملات متن چشمگیر است؛ به طوری‌که در هر صفحه گاهی از چند رنگ نام برده شده بود و حتی در تشبیهات، وجه‌شبه‌ها، رنگ‌ها بودند. از موارد دیگر در این سطح، واژه‌های متعلق به حوزه‌ی زنان مانند: دل مشغولی زنان در حوزه آشپزی، خانه‌داری، لباس‌های زنانه و... است که در این اثر کاربرد متعدد برای زنانی غیر از راوی داشت. قابل ذکر است که واژگان مذکور کاملاً هویت زنانه‌ی نویسنده و راوی را از بعد فردی و اجتماعی، ایدئولوژی، نوع طبقه، جنیست و توجه به زنان در محیط خانه و جامعه نشان می‌دهند. در سطح جملات نیز به ترتیب تکرار جمله‌های خبری، کوتاه و توصیفی بسیار استفاده شده بود و جزئی‌نگری و احساسی در مرتبه بعد با بسامد کم قرار داشتند. از جمله نشانه‌های فرازبانی این متن استفاده از نشانه‌های نگارشی سه نقطه (...) و خط تیره (–) بود که بسامد سه نقطه بیشتر بود. در سطح گفتمان نیز عناصر داستان مانند: پیرنگ، زاویه‌ی‌دید، شخصیت، راوی، لحن، درون‌مایه، صحنه، زمان و مکان که کارآمدتر از بقیه عناصرند، بررسی و به برخی از سؤال‌های میلز در تحلیل متون پاسخ داده شد که می‌توان گفت: راوی(حوری) دختری است که داستان زندگی برادر مرحومش (حسین) را روایت می‌کند و در ادامه علت و معلول‌های منتج به مرگ او و تأثیراتش بر زندگی و سرانجام خودش را با مرور خاطراتش شرح می‌دهد. زاویه‌ی‌دید، اوّل شخص درونی است و گاهی از جریان سیال ذهن نیز استفاده می‌کند.

همچنین نویسنده لحنی مؤدبانه و در عین حال صمیمی را بـرای بیـان داسـتان، انتخـاب کـرده است. شخصیت‌های اصلی و پویای رمان که در متن دارای کنشند، حوری و حسین هستند. زمان و مکان اتفاق این داستان دوره‌ی پهلوی دوم و شهر تهران است که صحنه‌های وقوع رخدادهای آن نیز خانه‌ی حوری و همسـایه‌هـا، زنـدان، بیمارسـتان، خیابـان، رسـتوران، باشـگاه عروسـی، شاه‌عبدالعظیم، گورستان و اداره حوری است. درون‌مایه‌ی رمان با توجه به اندیشه‌های فمینیستی نویسنده و بازتاب آن در داستان، به آزادی بیان، حقوق زنان، مردسالاری و منفعل بودن زنان در جامعه‌ی سنتی حاکم بر زمان و عصر داستان اشاره دارد و حول محور زندگی یک زن اسـت کـه به مسائل و مشکلات زنان و ستمی که در جامعه و خانواده به آنان می‌شود، می‌پردازد. پس، این زن می‌خواهد از چنین قید و بندهایی آزاد شود و به حقوق از دست رفته‌اش برسد. متن این اثـر، بر منافع زنان تأکید می کند. اکثر مردان را سلطه جو و زنان را ستمدیده نشان داده است. صـدای زنانه نیز با انتخاب و گزینش راوی زن، و در سـطح گفتمـان کـه بـه ایـدئولوژی نویسـنده نیـز برمی‌گردد، بازتاب داده شده است. این متن، بازتاب صـدای زنـی بـا اندیشـه‌هـا و نگـرش‌هـای فمینیستی است که برای رهایی زنان از ستم جامعه مردسالاری و رسیدن به آزادی بیان و عمـل می‌نویسد. بنابراین رمان مورد بحث، از الگـوی مطـرح سـارا میلـز تبعیـت کـرده اسـت و اکثـر مشخصه‌های زنانه‌نویسی در متن یافت شدند.

یادداشت‌ها:

1. Sara Mills

سارا میلز، زاده ۱۹۵۴، سبک‌شناس، زبان‌شناس، نویسنده و استاد پژوهش در دانشـکدهٔ مطالعـات فرهنگـی دانشـگاه شفیلد هالام انگلستان است. مطالعـات و پـژوهش‌هـای او در دو زمینـه اسـت: ۱) فمینیسـم و زبـان‌شناسـی ۲) فمینیسم و نظریه‌ی پسااستعماری. او عمدتاً به نحوه تعامل جنسیت و طبقه با نژاد از نظر تولید روابـط مکـانی در زمینه‌های استعماری و امپریالیستی علاقه‌مند است و در حال حاضر در یک گروه تحقیقاتی است که ادبـی بـودن زبـان را تحلیـل مـی‌کننـد و در حـال کـار بـر روی مـدل‌هـای گفتمـان پسـت مـدرن از ادب هسـتند. (teaching.shu.ac.uk)وی درمورد نظریه‌ی زبان‌شناسـی، ادبیـات فمینیسـتی و نظریـه‌ی گفتمـان فمینیسـتی پسااستعمار نیز آثاری را منتشر کرده که اکثر آنها به زبان‌های گوناگون ترجمه شده است. برخی از کتـاب‌هـای او عبارتند از: خواندن فمینیستی/ خواندن فمینیست (۱۹۸۹)؛ جنسیت و خواندن (۱۹۹۴)؛ سبک‌شناسـی فمینیسـتی(۱۹۹۵)؛ جنسیت و ادب (۲۰۰۳)؛ جنسیت و فضای استعماری (۲۰۰۵)؛ زبان و جنسیت (۲۰۰۸)؛ زبـان، جنسـیت و فمینیسـم: نظریـه، روش‌شناسـی و عمـل (۲۰۱۱)؛ مباحـث جنسـیت: تحلیـل زبانشناسـی فمینیسـتی(۲۰۱۲). (books.google.com)که دو کتاب گفتمان (۱۹۹۷) و میشل فوکو (۲۰۰۲) او به فارسی ترجمه شده است.

2. Sheffield Hallam University

3. Feminist Stylistics

۴. شهرنوش پارسی‌پور، داستان‌نویس و مترجم ایرانی است که در ۲۸ بهمن ۱۳۲۴ در شهر تهران زاده شد. تألیفات وی تاکنون به زبان‌های گوناگون دنیا ترجمه شده است. آثار او در قالب رمان، مجموعه داستان و ترجمه است که رمان‌هایش عبارتند از: سگ و زمستان بلند (۱۳۵۵)؛ طوبا و معنای شب (۱۳۶۸)؛عقل آبی (۱۳۷۱)؛ ماجرای ساده و کوچک روح درخت (۱۳۷۸)؛ شیوا (۱۳۷۸)؛ بر بال باد نشستن (۱۳۸۱).

5. Marguerite Duras
6. stylistics
7. Burton, Deirdre
8. Feminist stylistics. London: Routledge.(۱۹۹۵) Mills, Sara
9. Clifford James Geertz (1926-2006)
10. Peter Verdonk (1935)
11. Roger Fowler (1939-1999)
12. George Lakoff (1941)

۱۳. Plot، پیرنگ مرکب از دو کلمهٔ پِی+ رنگ است؛ پی به معنای بنیاد، شالوده و پایه آمده و رنگ به معنای طرح و نقش. بنابراین روی هم پیرنگ به معنی بنیادِ نقش و شالودهٔ طرح است و معنایِ دقیق و نزدیک برای Plot.

14. Point of view
15. Character
16. Edward Morgan Forster (1879-1970)
17. Orson Scott Card (1951)
18. Discourse
19. Narrator
20. Tone

منابع:

- اخوت، احمد. (۱۳۷۱)، **دستور زبان داستان**، انتشارات فردا، اصفهان.
- بارت، رولان و دیگران. (۱۳۹۴)، **درآمدی بر روایت شناسی**، ترجمهٔ هوشنگ رهنما، انتشارات هرمس، تهران.
- براهنی، رضا. (۱۳۴۸)، **قصه نویسی**، انتشارات اشرفی، تهران.
- بهار، محمدتقی. (۱۳۴۹)، **سبک شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی**، ج اول، چ سوم، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- پارسی‌پور، شهرنوش. (۱۳۶۹)، **سگ و زمستان بلند**، چ دوم، انتشارات اسپرک، تهران.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۰)، **گفتمان نقد (مقالاتی در نقد ادبی)**، چ دوم، انتشارات نیلوفر، تهران.
- توبیاس، رونالد. (۱۳۸۹)، **درون‌مایه در داستان** (کارگاه داستان۷)، ترجمهٔ مهرنوش طلائی، انتشارات رَسِش، اهواز.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳)، **کلیات سبک شناسی**، چ دوم، انتشارات فردوس، تهران.
- فاستر، ادوارد مورگان. (۱۳۵۲)، **جنبه‌های رمان**، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، انتشارات امیرکبیر، تهران.

- فاولر، راجر. (۱۳۹۰)، **زبان‌شناسی و رمان**، ترجمهٔ محمد غفاری، تهران، انتشارات نی، تهران.
- فتوحی رود معجنی، محمود. (۱۳۹۰)، سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، انتشارات سخن، تهران.
- فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۸۱)، **دربارهٔ نقد ادبی**، چ چهارم، انتشارات قطره، تهران.
- قاسمی، ضیاء. (۱۳۹۳)، **سبک ادبی از دیدگاه زبان شناسی**، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- کارد، اورسون اسکات. (۱۳۸۷)، **شخصیت‌پردازی و زاویه دید در داستان**، ترجمهٔ پریسا خسروی سامانی، چ دوم، انتشارات رَسِش، اهواز.
- محمودی بختیاری، بهروز و دهقانی، مریم. (۱۳۹۲)، **رابطهٔ زبان و جنیست در رمان معاصر فارسی** (بررسی شش رمان)، فصلنامهٔ زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)، زمستان دورهٔ ۵، شمارهٔ ۴، ۵۴۳-۵۵۶، دانشگاه تهران.
- مدرسی، یحیی. (۱۳۸۷)، **درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان**، چ دوم، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶)، **ادبیات داستانی**، چ سوم، تهران، انتشارات سخن، تهران.
- _____. (۱۳۸۰)، **عناصر داستان**، چ چهارم، تهران، انتشارات سخن، تهران.
- _____، (۱۳۹۰)، **راهنمای داستان‌نویسی**، چ دوم، تهران، انتشارات سخن، تهران.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۷۷)، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، جلد اول تا چهارم، انتشارات چشمه، تهران.
- میلز، سارا. (۱۳۹۳)، گفتمان، ترجمهٔ موسسه خط ممتد اندیشه؛ زیر نظر نرگس حسنلی، انتشارات نشانه. تهران.
- وردانک، پیتر. (۱۳۸۹). **مبانی سبک‌شناسی**، ترجمهٔ محمد غفاری، انتشارات نی، تهران.
- وولف، ویرجینیا. (۱۳۸۲)، **زن و ادبیات**، سلسله پژوهش‌های نظری دربارهٔ مسائل زنان، گزینش و ترجمهٔ منیژه نجم عراقی و دیگران، انتشارات چشمه، تهران.

دوفصل‌نامهٔ تاریخ ادبیات، نشریهٔ علمی
دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹
شمارهٔ پیاپی: ۸۴/۱، نوع مقاله: علمی- پژوهشی

• دریافت ۹۸/۱۰/۱۰
• تأیید ۹۹/۰۵/۱۶

منشآت‌نویسان صاحب سبک در ادبیات دیوانی ایران (بازگشت ادبی تا عصر ناصری)

محسن روستایی*، سیدکاظم موسوی**
اسماعیل صادقی*، پرستو کریمی******

چکیده

در دورهٔ بازگشت ادبی منشآت دبیری و آموزه‌های منشآت‌نویسی رونق یافت و آثار مانایی در قالب ادبیات دیوانی- اجتماعی به ظهور رسید. مفهوم‌شناسی منشآت و معرفی منشآت‌نویسان صاحب‌سبک در ادبیات دیوانی ایران، از اهداف اصلی این پژوهش است که از طریق بیان شرح حال آنان، جایگاه ادبی و ویژگی‌های سبکی و فردی‌شان آشکار می‌شود. نوع به‌کارگیری روش پژوهشی در این مقاله، توصیفی- تحلیلی است که در مواقع ضروری و در مباحث آغازین به تعاریف کاربردی، گونه‌های نامه‌نگاری، منشآت‌نویسان دیوانسالار (صاحب‌سبک) و ... پرداخته شده. برای مطابقت عنوان و محتوای این نوشته با دیدگاهی تاریخی و ادبی از کلیهٔ منابع و مآخذ، کتب منشآتی، اسناد و مکاتبات دیوانی بهره برده شده است. از دستاوردهای اساسی که در این پژوهش یافت می‌شود، علل و عواملی است که در ویژگی‌های سبکی منشآت‌نویسان دورهٔ زندیه و قاجاریه مؤثر افتاده است. تسلط بر فنون ادبی، احراز مشاغل دیوانی، تمجید صاحبان اندیشه از سبک نگارش آنها و پیروی از دُستورنامه‌های منشآت‌نویسی، مؤلفه‌هایی هستند که در صاحب‌سبکی آنان، نقش تعیین‌کننده‌ای داشته است. برآیند دیگر این مقاله ارتباط‌سنجی با ژانر ادبیات دیوانی است که منشآت و منشآت‌نویسان می‌توانند به تحولات نثر دبیری و واژه‌شناسی اجتماعی و درباری کمک شایان توجهی بنمایند.

کلید واژه‌ها:
ادبیات دیوانی، بازگشت ادبی، نثر فارسی، منشآت و منشآت‌نویسی، دُستورنامه.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فاریس دانشگاه شهرکرد (نویسنده مسئول) Roustaei2406@yahoo.com
** استادِ تمام زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد K.mosavi@sku.ac.ir
*** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد Sadeghiesma@gmail.com
**** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد Karimi-p@sku.ac.ir

Abstract

Iran's Influential Correspondence Writers in Court Literature (Literary Return to the Nasser Al-Din Shah's Era)

Mohsen Roustaei*
Seyyed Kazem Mousavi**
Esmail Sadeghi***
Parasto Karimi****

During the period of literary return, the epistemology of the secretary and the teachings of epistemology writing flourished, and abiding works emerged in the form of social-court literature. Understanding the concept of epistemology writing and the introduction of stylistic epistemology writers in Iranian court literature is one of the main objectives of this study, which is revealed through biographies, literary status and stylistic and individual characteristics. This article is descriptive-analytical and where necessary, discusses practical definitions, types of correspondence, epistemology writers (stylist), etc. In order to match the title and content of this article with a historical and literary perspective, we have used all available sources and references, epistemology books, court documents and correspondences. One of the main findings of this study is the causes and factors that have influenced the stylistic characteristics of epistemology writers during Zand and Qajar dynasties. Literary device mastery, gaining posts in state (court), thinkers' appraisal on their style and following orders on correspondence formats are factors that influenced their particular writing style. Another result of this article is the association with the genre of court literature, in which epistemology writing and epistemology writers can make a significant contribution to the evolution of scribe's prose and social and court lexicography.

Keywords: Court Literature, Literary Return, Persian Prose, correspondence and correspondence writing, *Dostur Naame*.

* Ph.D candidate in Persian Language and Literature, Shahrekord University. (Corresponding Author). Roustaei2406@yahoo.com
** Professor of all Persian language and literature at Shahrekord University. K.mosavi@sku.ac.ir
*** Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahrekord University. Sadeghiesma@gmail.com
**** Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahrekord University. Karimi-p@sku.ac.ir

۱- مقدمه

منشآت‌نویسی یا نامه‌نگاری که در قدیم به آن ترسل نیز می‌گفته‌اند، به عنوان یکی از فنون انشا و نویسندگی در گسترهٔ فرهنگ و ادب فارسی جایگاه ویژه‌ای دارد. در اصل، منشآت مجموعه‌ای از احکام دیوانی یا نامه‌های شخصی است که منشی دیوان یا نویسندهٔ غیر درباری آن را نوشته و جمع‌آوری کرده باشد. این مکاتیب ادبی و دیوانی از جمله منابع موثق هر دورهٔ تاریخی محسوب می‌شوند که می‌تواند از منظر ادبی، اجتماعی و سیاسی دارای ارزش بسزایی باشد. منشآت شناخت زیادی در زمینهٔ احوال طبقات مختلفِ جامعه، تشکیلات دیوانی و آیین مملکت‌داری را بیان می‌کند.

منشآت از مصدر انشا، به معنای: نوشته‌های منشیانه، مسودات، عبارات، تصنیفات، نامه‌ها و مراسله‌هاست. ترسل نیز یعنی: به آهستگی خواندن، رساله‌ها را انشا کردن و فرمان‌ها و نامه‌ها را به سبک منشیانه نوشتن و آهسته و پیدا برای پادشاه خواندن است. بدین نحو که منشیان یا دبیران فرهیختهٔ دربار مکاتباتِ سلطانی- دیوانی و ... را با نثر منشیانه زمانه خود می‌نگاشتند و با تسلطی که بر اکثر صناعات ادبی و توفیق در فراگیری هنر جلب رضایت مخاطب به وسیلهٔ مجموعه‌ای از اصول خطابه و سخن‌وری داشتند، «آرایه‌های ادبی» و «دانش بلاغت» را در سطح بسیار بالا برای نوشتن «**فرامین سلطانی**» و «**رسائل دیوانی**» به‌کار می‌گرفتند.

در تداولِ آدابِ منشآت‌نویسی و ادبیاتِ دیوانی با مفهوم دُستورنامه نیز آشنا می‌شویم که در اصل: «دفتر و کتابی بوده راجع به قوانین و ضوابط مرتبط با امور حکمرانی؛ بدین منوال که دستورنامه، توصیه‌نامهٔ ویژه‌ای است به منشیان و کاتبان درباری که آنان توانسته‌اند شرایط ارتقای نویسندگی و ترفیع مراتب دبیری را در دستگاه دیوانسالاری احراز نمایند».

در بیانی دیگر، دستورنامه‌ها، حاوی غالب بلکه تمام قواعد و موازین مرسوم و متداولِ انشا و ترسل- تا عصر مؤلفانشان- هستند و بدین‌گونه، دستورنامه‌نویسان، انواع و اقسام نوشته‌ها را از نظر ساختاری، صوری و محتوایی به‌طور دقیق و گسترده مورد بررسی قرار می‌دهند و ابزار و ادوات نویسندگی را به تفصیل معرفی می‌نمایند.

اگرچه به ظاهر اصحاب دیوان در کنار جریان‌های ادبی روزگار بوده‌اند، اما در واقع با انتشارِ بیان‌نامهٔ رسمی حکومت‌ها دربارهٔ مکتب‌ها و دیدگاه‌های وابسته به ادبیات، نبض بخشی از حرکت‌های مرتبط با نگارش‌های ادبی را در بستر شرایط تاریخی، سیاسی و اجتماعی در دست داشتند.

با گذشت زمـان، تشـکیلات دیوانسـالاری ایـران در امتـداد سـقوط سلسـلهٔ صـفویه- کـه آداب سندنویسی و مکتوبات درباری رونق بسزایی گرفته بود- نا بهنگام نظام دیوانی دچـار آسـیب شـد و در این میان برخی از دیوانسالاران عهد افشاریه و زندیه دانش حاصل از این تشکیلات را در کتابچه‌هـایی گرد آوردند و آن را برای دیوانیان شاغل در دستگاه سلسله‌های بعدی به یادگار گذاشتند.

۱-۱- بیان مسأله

تحلیل و توصیف گفتمان در زمانی نوشته‌های دیـوان و دربـار، رویکـرد دو جانبـه‌ای اسـت کـه سرنوشت ادبیات و تاریخ را به یکدیگر گره می‌زند. هر نوشتهٔ هدفمند در زمان خود آئینه‌ای است که از کنش‌های شخصی، سیاسی و اجتماعی هر فرد و نهادی که مناسـبات قـدرت را در اختیـار دارد، سرچشمه می‌گیرد. از این روی امر کشورداری نیاز به خلق مکتوباتی دارد که اراده ملـک و ملت را تأمین نماید و آنان را از فراز و فرودهای حوادث روزگار عبور دهد. محتواشناسی منشآت و نامه‌نگاری منشیان درباری روی پنهان دیگری نیز دارد که با پی بردن به روح زبان‌شناختی متن، نکات کلیدی ادبیات دیوانی- اجتماعی و سیاسـی و ... آشـکار مـی‌شـود. مسـأله اصـلی در ایـن پژوهش شناخت مفهوم منشآت و معرفی منشآت‌نویسان صاحب سبکی است که در بـازهٔ زمـانی دوره بازگشت ادبی تا عصر ناصـری بـا داشـته‌هـای علمـی و مهـارت‌هـای تجربـی خـود آثـار چشمگیری را مطابق سبک و سیاق روزگارشان به رشته تحریر در آورده‌اند. آنان بـا سندنویسـی انواع نامه‌های عرفی و شرعی گنجینه‌ای از نثر دبیری و سبک نگارش منشآت فارسی را به هـم عصران و پیروان پیش روی خویش عرضه داشته‌اند. در این میان پس از عبور از تعاریف متناسب با ادبیات دیـوانی، بـه معرفـی منشـیان دیوانسـالاری چـون: میـرزا محمدصـادق نـامی، میـرزا رضاقلی‌خان نوایی، نشاط اصفهانی، میرزا محمدصادق مروزی، قائم‌مقـام فراهـانی و ... خـواهیم پرداخت. گفتنی است که وجه اشتراک قریب به اتفاق آنان اشتغال در دیوان رسائل، رسـیدن بـه مناصب دیوانی شامل: منشی خاصه، دبیر حضور و منشی‌الممالکی دربار بوده است. وقایع‌نگـاری، شاعری و خوشنویسی هم از دیگر ویژگی‌های مشترک میان ترسل‌نویسان عصر منظور نظر بوده است. نگارنده برای تبیین موضوعِ این پژوهش از روش توصیفی- تحلیلی بهره برده است.

۱-۲- پیشینه پژوهش

کنکاش در متون ادبی و تاریخی و متن‌پژوهی بر روی نامه‌ها و منشآت سلطانی- دیوانی در نـیم

قرن اخیر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته و پُر واضح است که ادبیات دیوانی وابستگی تـام و تمامی با منشآت و منشآت‌نویسان و اصطلاحات دیوان و دربار داشته باشد. در این زمینه جهانگیر قائم‌مقامی در کتاب خود «مقدمه‌ای بر شناخت اسناد تاریخی» (۱۳۵۰) بیشتر به جنبـهٔ تـاریخی انواع مکاتبات دیوانی و سلطانی و ساختار وجودی آنها توجه داشته، اما در فصل پنجم کتـاب بـه طور متعارف به تبیین وظیفهٔ دیوانِ رسائل و منصب منشی‌الممالکی و شغل دبیری پرداخته است. در نهایت آنچه که از فحوای کلام او حاصل می‌شود شامل: تعـاریف، توصـیف و ساختارشناسـی انواع نامه‌های سلطانی، دیوانی، مالی، حقوقی و... است. تشریح این مؤلفه‌ها و مباحث تاریخی آن به دوران پیش از اسلام تا عصر رضاشاه باز می‌گردد. مهـدی مهـدی‌زاده نیـز در مجلـه کیهـان فرهنگی (۱۵۴) مقاله‌ای تحت عنوان «تاریخچه منشآت در ادب فارسـی» بـه رشـته تحریـر در آورده که نامبرده در این نگاشته، بیشتر به مباحث تاریخی پرداخته، سیر تحول این نـوع ادبـی را به اختصار بیان داشته است. از جمله منابع دیگری که در زمینهٔ منشـآت نوشـته شـده، مقالـه‌ای است تحت عنوان «سیر تکاملی منشآت در ادبیـات فارسـی» از هـادی حیـدری‌نیـا (و دیگـران) (۱۳۹۶) که به طور منجسم تعریف منشآت، اقسام، سبک نگارش، پیام و مضـمون منشـآت، فـن ترسل و هنرنامه‌نگاری، اهمیت نامه‌ها و دبیـران، خـط رایـج در مکاتبـات و ... و سـرانجام سـیر تاریخی منشآت از مغول تا صفویه را تحقیق و تحریـر نمـوده اسـت. وی در ایـن مقالـه نتیجـه می‌گیرد که منشآت‌نویسی در ایران سابقه‌ای طـولانی دارد و رواج آن یکـی از ابزارهـای اظهـار فضل و موجبات رواج نثر مصنوع را در ایران پدید آورده است.

اما کتابی که باید از آن یاد کنیم «از صبا تا نیما» (مجلد اول/ ۱۳۸۲) از یحیی آرین‌پور است که در قالب پرداختن به نثرنویسان قرن سیزدهم، به معرفی تعـدادی از منشـیان منشـآت‌نـویس (شاعر و ادیب) توجه داشته است و راجع به شرح حال تاریخی و نویسندگی و آثار آنـان مطالـب مستندی را آورده است. وجه اشتراک اثر آریـن‌پـور بـا پـژوهش پـیش رو فقـط در تطبیـق دوره تاریخی خلاصه نمی‌شود. بلکه در رجال‌شناسی و سبک نویسندگی آنان نیز این هـم‌طـرازی بـه چشم می‌خورد. نتیجه اینکه با بررسی مختصری که به عمل آمد، به نظر مـی‌آیـد ایـن مقالـه از لحاظ دورهٔ تاریخی، عنوان، موضوع و تحلیل محتوایی که در آن به کار گرفته شده در نوع خـود، نوپرداخته و شاید کـم سـابقه باشـد. چـرا کـه در ایـن پـژوهش، محـور اصـلی بحـث پیرامـون منشآت‌نویسان صاحب سبکی است که در بازهٔ زمانی: دورانِ ادبیِ بازگشت، تا عصرِ ناصـری، در تحولات نثر فارسی و نوشته‌های دیوانی- سیاسی نقش‌آفرینی داشته‌اند.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- گونه‌های نامه‌نگاری

بر مبنایِ مطالبِ دُستورنامه‌هایی که تا دورهٔ مشروطیت نوشته شده‌اند، می‌توان بیان کرد که نامه‌نگاری به دو گونهٔ دیوانی و ادبی تقسیم می‌شود.

مکاتبات در گونهٔ دیوانی- درباری شامل دو دستهٔ سلطانیات و دیوانیات است که مصادیق آن‌ها عبارتنداز: ۱. فرامین، ۲. مناشیر، ۳. فتح‌نامه و شکست‌نامه، ۴. عهدنامه و پیمان‌نامه، ۵. میثاق‌نامه، ۶. مشافهه‌نامه، ۷. سوگندنامه، ۸. گشادنامه/ اعتبارنامه، ۹. امان‌نامه،۱۰. سند نشان، ۱۱. شجره، ۱۲. رقعه، ۱۳.حکم، ۱۴. ملطفه، ۱۵. فصول، ۱۶. یادداشت، ۱۷. متحدالمآل، ۱۸. صریح‌الملک و... .

مکاتبات در گونهٔ ادبی، با عُنوانِ اخوانیات (/ نامه‌های شخصی و خصوصی) یاد می‌شود. انواع نامه‌های اخوانی در دو دسته:۱. شخصیِ دوستانه و ۲. خصوصیِ با اصالت حقوقی (نیمه رسمی) قرار می‌گیرند؛ شامل: تهنیت‌نامه- تعزیت‌نامه- مفاوضه - عریضه - وصیت‌نامچه- وقف‌نامه- یادآورنامچه - سرافرازنامه - معاف‌نامه - آزادنامه- توبه‌نامه و ... (فسایی، ۱۳۹۶: ۲۴۵-۲۴۶).

۲-۲- مهم‌ترین نامه‌های سلطانی- دیوانی

میثاق‌نامهٔ (/ وثیقه‌نامهٔ) نادرشاه افشار در دشت مغان (۱۱۴۸هق) (مروی، ۱۳۶۴: ۲/ ۴۴۶-۴۴۷؛ نوایی، ۱۳۶۸: ۲۲۱-۲۲۳)، مراسله‌نوشته‌های میرزا مهدی‌خان استرآبادی با امرای دول خارجه، احکام کریم‌خان زند (قائم‌مقامی، ۱۳۵۰: ۶۶-۶۷؛ مفتون دنبلی، ۱۳۴۹ و ۱۳۵۰: ۱/ ۴۹۷-۴۹۸)، عهدنامه‌ها (هاجری، ۱۳۸۱: ۲/ ۷۶۲؛ اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۳/ ۱۵۸۱-۱۵۸۷)، منشآت و یادداشت‌های سیاسی- اخوانی قائم‌مقام فراهانی، لقب‌نامه‌ها و خطاب‌نامه‌های عهد قاجاریه و بالأخص فرامین اعطای مواجب، مشاغل و تیولنامه‌ها، در عصر ناصری، از مهم‌ترین نوشته‌های دیوانسالارانه به شمار می‌آیند. (قائم‌مقامی، ۱۳۵۰: ۴۷ و ۲۳۷) به دنبال آن، تحولات اجتماعی و سیاسی، سبب شد تا مسیر نثر فارسی و ژانر ادبیات دچار تغییرات اساسی شود و مراسلات دیوانی- سیاسی هم‌طراز با شعر نقش مؤثری را در قالب‌های نوظهور ادبی و رسایل آموزشی منشآت فارسی ایفا نماید.

۲-۳- منشآت‌نویسی شخصی و نامه‌های دیوانی

با سقوط سلسلهٔ صفویه تا پایان حکومت ناصری، قریحه‌های شخصی توسط نواندیشانی دیوانسالار پدیدار شد که تا حدی انشایِ نامه‌های دیوانی- سلطانی را تحت تأثیر منشآت اخوانی خود قرار دادند که ابوالحسن‌خان غفاری، رضاقلی‌خان نوایی، میرزا تقی علی‌آبادی و ... از آن جمله به شمار می‌آیند. اما در این راه میرزا ابوالقاسم‌خان فراهانی با به کارگیری ذوق و استعداد فردی و با پیروی از گلستان سعدی، یافته‌های علمی و ادبی خود را به سبک و شیوه‌ای ماندگار و فاخر مبدل ساخت. منشآت او به عنوان مجموعه‌ای از رساله‌ها (نامه‌های خصوصی و رسمی)، وقفنامه‌ها، عهدنامه‌ها و رقعه‌های اخوانی و ... دست‌مایهٔ پیروان، منشیان حضور و صاحب‌منصبان متنفذ درباری واقع گردید. قائم‌مقام فراهانی، شهرتش از آن روست که با نثری روان و منسجم در قالب جملات کوتاه، از پیشروان سبک ساده‌نویسی و از صاحب سبکان نثر دبیری و اخوانی در دو قرن اخیر بوده است (شریفی، ۱۳۸۷: ۱۳۵۴). با این وصف میرزا تقی‌خان امیرکبیر با تکیه بر همین طرز نگارش بود که شیوهٔ مکاتبات اداری را به ساده‌تر شدن، هدایت کرد و الگوی تازه‌ای را برای منشآت‌نویسی دیوانی در اختیار اربابان قلم و حتی شخص اول قدرت قرار داد.

در میان منشآت‌نویسان صاحب‌ذوق، یادآوری محسن‌میرزا میرآخور نیز بایسته است. وی به عنوان نویسنده‌ای زبردست نَثری ساده و آمیخته به طنز و حکایت را برگزید؛ چنانچه نامه‌های اخوانی او شیرین و در عصر ناصری زبان‌زد عام و خاص بوده است (مستوفی، ۱۳۸۴: ۱/ ۴۱۵).

۳- دیوانسالاران و منشآت‌نویسان صاحب‌سبک

از عهدِ افشاریه تا انقلاب مشروطیت، ترسل‌نویسانِ مسلط به علم سخنوری و فنون ادبی در آثارِ خود به شرحِ آدابِ منشآت‌نویسی پرداختند و رونوشتِ اسنادِ ممتاز و حیاتی (ادوار پیشین و زمانه خود) را که در چهارچوب نظام دیوانی تولید شده‌اند، گردآورده، برای هم‌سطح یا بالادستان خود به یادگار گذاشته‌اند؛ افرادی چون: میرزا رضاقلی‌خان نوایی متخلص به سلطانی، نشاط اصفهانی، میرزا محمدصادق مروزی، متخلص به هما، محمدتقی علی‌آبادی متخلص به «مدالی» و ... که در کسوت شاعری نیز دستی داشتند و در بحبوحهٔ بازگشت ادبی[1] تا عصر ناصری و پس از آن در منصب منشیان دیوانی، آثار و مکاتبات منثوری را از خود به جای گذاردند؛ به نحوی که این دبیران درباری افکار و اندیشهٔ ادبی- سیاسی خود را متناسب با رویکرد نظام قدرت و فرد شاه در قالب نظم و نثر قدیم، به رشتهٔ تحریر در می‌آوردند(زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۶۲۷/۲-۶۲۸).

اما ایدهٔ صاحب‌سبکی منشآت‌نویسان مندرج در این مقاله، بیشتر به عوامل تـاریخی و ادبـی بستگی دارد که البته با شاخصه‌های معمول و متعارف اهل ادب، تفاوت ماهوی خواهد داشت. به هر حال اینان کسانی‌اند که توانسته‌اند با دارا بودن سه عامل اصلی و یک عامل فرعـی بـه ایـن مقام نایل آیند؛ **اول:** همگی شاعرپیشه و مسلط بر متون و آرایه‌های ادبی (نظم و نثر) و صـاحب تخلص شعری هستند؛ **دوم:** راه یـافتن آنـان بـه دربـار و احـرازِ مشـاغلی چـون: وقـایع‌نگـاری، روزنامچه‌نویسی، خفیه‌نویسی، منشی‌باشی، منشی حضور، منشی خاصه، سرپرست دیوان رسائل و از همه مهم‌تر منصـب **منشـی‌الممـالکی** اسـت کـه نقطـه اوج علمـی و عملـی اربابـان قلـم و دیوانسالارانِ درباری محسوب می‌شده است؛ **سوم:** تمجید و یادکردِ صاحبان اندیشه و نثرنویسان زبردست از سبک و سیاق نویسندگی آنان است. در چند مـورد از مکاتبـات قـائم‌مقـام بـا میـرزا محمدصادق مروزی می‌خوانیم: «مسطورات شما کلاً مفرح روح است و بشارت فتـوح ... لاشـک اگر بر وفق علم شما در این مملکت عمل شود، کارها برحسب مـراد خواهـد بـود» (قـائم‌مقـام، ۱۳۶۶: ۸۴).

افزون بر آنچه برشمردیم عامل ثانویه و اما حیاتی ای هم وجود دارد و آن دانستنِ اصـول و فهم صحیح از امور ملک‌داری و نیز حفظ دفاتر خلود (سر بر مُهر) و دُسـتورنامه‌هـایی اسـت کـه منشیان و دبیران با مراجعت به آنان همـواره از روش پیشـینیان و اسـتادان خلـف، در چگـونگی سندنویسی‌های درباری و اِخوانی و ... بهره می‌برده، تجـارب مفیـدی را بـه اندوختـه‌هـای خـود می‌افزودند (محبتی، ۱۳۹۰، ۹۷۳/۲-۹۷۴).

از این روی ارزیابی سبک نویسندگی دبیران و منشیان، همراه با برخی خلاقیت‌هـای فـردی آنها، جریان نهفته‌ای است که در محتوای اصلی رجال‌شناسی هر کـدام از ایـن شخصـیت‌هـای دیوان و دربار پنهان مانده است.

۳-۱- میرزا محمدصادق نامی (سید منشیان)

میرزا محمدصادق‌خان منشی موسوی اصفهانی متخلص به نامی، از ساداتی است که نسب آن‌ها به **امام موسی کاظم(ع)** می‌رسد. مطابق نسب‌نامه خاندان حکیم سلمان (سادات حکیم سـلمانی، نسخه خطی ملی: ۵۳)، حکیم‌باشی دربار شاه عباس اول صفوی، میرزا محمدصادق فرزندِ میـرزا باقر، نوهٔ میرزا محمدرضا حکیم‌باشی و برادرزادهٔ میرزا عبدالباقی طبیب: (حکیم‌باشـی نـادر و کلانتـر اصفهان) است (فلامرزی، ۱۳۹۵: ۱۳۶-۱۳۷).

آنچه‌که مؤلف «آتشکده آذر» دربارهٔ میرزا محمدصادق نوشته و مجمع‌الفصحای هدایت عیناً آن را اقتباس کرده، از این قرار است:

«نامی، اسمش میرزا محمدصادق، از اعاظم سادات موسوی. اجدادش قریب یک‌صد و پنجاه سال می‌شود که به حکم سلاطین صفویه از فارس به اصفهان آمده، به طبابت سرکار سلاطین مشغول و محرم بوده‌اند؛ خاصه حضرتش برادرزادهٔ میرزا رحیم حکیم‌باشی و در جوانی مشق انشا کرده، در نظم و نثر وقوفی حاصل و تاریخی بر وقایع دولت زندیه می‌نویسد و در نظم به فنون شعری به مثنوی مایل و مثنویِ لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و وامق و عذرا گفته و بعضی دیگر هم در نظر دارد» (آذربیگدلی، ۱۳۳۷: ۲/ ۶۵۴؛ هدایت، ۱۳۷۳: ۲/ ۱۶۰۰-۱۶۰۱).

چو شیرین شهره شد در دلربایی، غرورش کرد دعوی خدایی
بلی خوبان خدای عاشقانند، ولی رسم خداوندی ندانند

خسرو و شیرینِ میرزا محمدصادق نامی تقریباً چهارهزار بیت دارد و مطلع آن چنین است: (نامی اصفهانی، ۱۳۶۳: مقدمه مصحح).

بنام آن که در عنوان نامه بود نامش نخستین نقش جامه

(همان: ۸)

نامی در شمار مُنشیانِ عهد زندیه، از وقایع‌نگاران و شاعران معروفِ نیمهٔ دوم قرن دوازدهم هجری محسوب می‌شود. آثار منثور و منظوم او عبارتند از: ۱- تاریخ گیتی‌گشا؛ ۲- مثنوی‌های: درج گهر، لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و وامق و عذرا؛ ۳- منشآت و ترسلات میرزا محمدصادق.

در میان نُسخ خطی که تحتِ عنوان منشآت میرزا مهدی‌خان استرآبادی فهرست شده‌اند، نسخه‌ای تحت عنوان: **انشاءالدرر** وجود دارد که دو سوم از آن به مکاتیبِ استرآبادی و یک سوم منحصربه‌فرد از آن به مراسلات میرزا محمدصادق نامی اصفهانی اختصاص دارد. عبدالحفیظ کرمانی (قرن دوازدهم)، کاتبِ انشاءالدرر، دیباچه اکثر ترسلات دیوانی و اخوانی متعلق به نامی را آورده و در عین حال رکن کلام و خاتمه آن‌ها را بیان نکرده است. ضمناً، نامه‌ای از کریم‌خان زند به فرمانروای عثمانی در این نسخه خطی پُر اهمیت، جای گرفته، که به نظر می‌رسد توسط نامی اصفهانی تحریر شده باشد. عناوینی که عبدالحفیظ کرمانی برای مکاتیبِ متعلق به میرزا محمدصادق نامی‌اصفهانی انتخاب کرده (استرآبادی، نسخه خطی: ۲۰۲-۲۲۸ و...)، عبارتند از: صورت نکاح‌نامه رحیم‌خان...، مکتوبی به میرزا صادق طبیب، شرحی به نورشاه که او را هجو کرده، مراسلات و نیز نامه‌ای مشتمل به تعزیت و تهنیت به خداوندگار روم.

صورت قباله نکاح مرحوم رحیم‌خان ولد کریم‌خان که میرزا صادق نامی نوشته‌اند:

«سر و مه رخسار نیکو عذار معانی و الفاظ دلفریب و حلیـه[۲]گـران بهـای نوعروسـان زیبـاروی و حوراوشان مشکین موی صفوف حروف خاطر شکیب... و آرایش‌گری قدرت کامله‌اش در حجلـه خانهٔ باغ و چمن و خلوت‌سرای گلذار و گلشن تازه رویان... و تازه نهالان ارغوان و نسـترن را بـا رخسار قریب به هزار گونه زینت و زیب جلوه‌گر ساخته است و... حکمه بالغه ابای علوی و امّهات سفلی را با یکدیگر عقد ازدواج بسته که از ارتباط ایشان فرشته‌طینتان پری‌پیکر و قدسی‌سـیرتان روح‌منظر و شیرین‌طبعان شکرریز و لیلی‌وشان شورانگیز از مشیمهٔ عدم، تولد نمـوده و از زلـف و خال و غنج و دلال، دل از کف اهل حال ربوده ...» (استرآبادی، نسخه خطی: ۲۱۱-۲۱۳).

نامی در دیباچه این نامهٔ شرعی با استفاده از آرایهٔ براعت اسـتهلال توانسـته اسـت بخـوبی توصیف‌های ادبی و قریحه‌پردازی‌های متناسب با رکن کلام عقدنامه‌نویسی زمانه خود را به کـار بگیرد و نثری پخته و هماهنگ با محتوا، خلق نماید.

۳-۲- میرزا رضاقلی‌خان نوایی (منشی‌الممالک)

سِمتِ منشی‌الممالکی از زمان صفویان تا ثلث اول سلسلهٔ قاجاریه در شـمار مقـام‌هـای معتبـر و آبرودار محسوب می‌شد و جایگاهی در حدِ سرپرستی روابط با دول خارجه، مسئول امـور سـرحد، صدور فرامین و احکام را عهده‌دار بوده است.

در ادوار مختلف تاریخی، به دارندهٔ شغل **مُنشی‌الممالک**، وزیر رسائل، صاحب دیـوان انشـا و مُنشی حضور هم می‌گفتند و سمت وی را با نام‌هایی چون **قلم‌اندازی** و **دوات‌داری** می‌خواندند.

به سال ۱۲۳۶ق. دفتری تحت عنوان **دفترخانه غُربا** (مهـام خارجـه) جهـت مـراوده بـا دول خارجه و رسیدگی به امور سفرا تأسیس گردید و سرپرستی آن به عهده منشـی‌الممالـک گـذارده شد. از سال ۱۲۳۹ق. شخصی معین به سمت وزیر امور دول خارجه (به مفهوم امروزی) منصوب گردید و شغل منشی‌الممالکی به صدور فرامین و احکام انحصار یافـت (نـادرمیرزا قاجـار، ۱۳۹۳: ۶۹۱؛ فلور، ۱۳۸۴: ۹۳).

با قدرت‌گیری آقامحمدخان قاجار و انتخاب تهران به عنوان پایتخت، رجالی از خانـدان پرنفـوذ مازندرانی در دستگاه اداری و نظامی صاحب مناصب مهم گردیدند؛ از جملهٔ ایشان، نوایی‌هـا بودنـد که ظاهراً به **امیرعلی شیرنوایی**، وزیر دانشمند سلطان حسین بایقرا، انتساب داشتند.

دو چهرهٔ شاخص خانوادهٔ نوایی که به مؤسس سلسلهٔ قاجاریه پیوستند، دو پسـر عمـوی فاضـل و شاعر: **میرزا رضاقلی نوایی** متخلص به **سلطانی** و **چراغعلی‌خان نوایی**بودند (بامداد، ۱۳۷۱: ۱/ ۳۰۱).

چراغعلی پسر صادق‌خان و پسر عمو و داماد حاج میرزا رضاقلی‌نوایی، در عهدِ فتحعلی‌شاه قاجار (۱۲۱۲–۱۲۵۰ق.) چندی منصبِ **قوریساول‌باشی** (رئیس تفنگدارانه خاصه) را در دربار بر عهده داشت (سر جان ملکم، ۱۳۸۰: مقدمه) و سپس، تقریباً به مدت هفت سال (۱۲۱۴–۱۲۲۰ق.)، وزیر و آتالیق[۳] شاهزاده حسنعلی‌میرزا (فرمانفرما) حکمران فارس بود. (فسایی، ۱۳۸۲: ۱/ ۶۷۶)گاهی شعر می‌گفت. سجع مهر فتحعلی‌شاه از نتایج طبع اوست: (بامداد، ۱۳۷۱: ۱/ ۳۰۱).

گرفت خاتم شاهی ز قدرت ازلی　　قرار در کف شاه زمانه فتحعلی

(کریم‌زاده، ۱۳۸۵: ۲۰۰)

چراغعلی در میان شاعران مشهور به فِطرَت نوایی بوده است. این بیت را به نام او باز خوانند: (هدایت، ۱۳۷۳: ۱۲۰۹/۲).

ابرو نه دو سرو نودمیده　　کز نار به هر طرف خمیده

رضاقلی فرزند **عبدالمجید نوایی**، از اهالی قریهٔ **نوا** بخش **لاریجان آمل** است. چندی مُهردار و منشی اسرار آقامحمدخان قاجار بود و در این روزگار مأمور شد تا اموال لطفعلی‌خان زند را از حاج ابراهیم‌خان کلانتر (والی فارس) دریافت نماید. بدین‌ترتیب، کلانتر فارس تمام خزاین و حتی زن و فرزند خانِ زند را تحویل نوایی داد (خاوری‌شیرازی، ۱۳۸۰: ۱/ ۳۷–۳۸؛ بامداد، ۱۳۷۱: ۲/ ۳۷–۳۸).

به سال ۱۲۱۱ق. چون خبر کشته شدن آقامحمدخان قاجار (در شوشی واقع در قراباغ) به اعضای اردوی او رسید، (بامداد، ۱۳۷۱: ۲/ ۳۷–۳۸) میرزا رضاقلی نوایی و محمدحسین‌خان قاجار و سرکشیک‌چی‌باشی مشهور به دوداغ (/ دوداق)، آنچه توانستند از اثاث سلطنت برداشتند و به جانب تهران شتافتند (خاوری‌شیرازی، ۱۳۸۰: ۱/ ۳۷–۳۸ و ۴۷–۴۸؛ اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۳/ ۱۴۱۵ و ۱۴۳۸).

در دوران زمامداری فتحعلی‌شاه قاجار (۱۲۱۲–۱۲۵۰ق.) و به سال ۱۲۲۰ق. میرزا رضاقلی، منشی‌الممالک و ناظم امور درب سرای سلطنتی گردید و مهرداری (اختیار مُهر مهر آثار) پادشاه قاجار نیز به او محول شد (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۳/ ۱۴۷۹).

میرزا رضاقلی نوائی متخلص به *سلطانی* ملقب به *منشی‌الممالک*، وزارت رسائل و مدیر دارالإنشا دولتی آمد که صدور احکام و ارقام و فرامین ملفوفه‌های مرموزه و تحریر نامه‌ها به دول خارجه به عهدهٔ او بود که جمیع منشآت را او صادر کرده به مُهر مهر آثار و شرف صحهٔ همایونی برساند (اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۷: ۵۵).

فرمانِ منشی‌الممالکی میرزا رضاقلی نوایی

... آن‌که از روزی که رقم ... وزیر دیوان ابـداع و انشـا[ی] دبیـر دفترخانـهٔ مثـال لازم الإمتثـال کشورستانی و جهان آزمائی موشح به نام نامی همایون و نگین مهر آئین سلطانی... و بـه حکـم جزای من ربک عطا حسابا از شمول مکارم بی‌حساب ناظم مهمات کلیه و خدمات علیـه دیـوان قضا آئین فرمائیم... و ارادت آگاه مقرب‌الخاقانی معتمدالسلطانی میرزا رضاقلی قدیمی که عندلیب بیانش در گلستان ارادت ... بلاغت بیانش در شیوه فصاحت شعاری و معنی‌نگـاری اعجـاز طـراز صفیر خامه‌اش در تحریر نامه ان هذاالاسحر یؤثر و سرانگشت فکرتش را در افتتاح عقد مشید و مهمات ملکی دستی دیگر است و لهذا، در دوران دولـت معـدلت مسـالک او را **منشـی‌الممالـک** دیوان جاوید مبانی و ناظم امورات در خانهٔ سلطانی و اختیار مُهر مهر آثار و مقالیـد مهـام خزانـهٔ عامره و قیجاجی‌خانهٔ مبارکه و سایر خدمات کلیه و خزینه سرکار خلافت مدار را به کف اقتدار و اعتبار او ارزانی... تفویض مناصب جلیله مزبور و ظهور این مکرمات و الطاف غیر محصور منفـرد و مفتخر فرمودیم (قائم‌مقامی، ۱۳۵۰: ۱۹۷–۲۰۰).

یک سال بعد (۱۲۲۱ق.)، فتحعلی‌شاه زمام امور خارج از تشکیلات حرمخانه را به دست چهار نفر سپرد: ۱– میرزا شفیع که به مقام صدراعظمی نایـل گردیـد؛ ۲– حـاجی محمدحسـین خـان بیگلربیگی اصفهان که ملقب به امین‌الدوله شد و مسـئولیت وزارت اسـتیفای کـل کشـور (وزیـر دارایی) به او واگذار گردید؛ ۳– میرزا رضاقلی‌خان نوایی در جایگاه وزیر رسائل (/ منشی‌الممالک) برقرار شد و در نتیجه، وی وظایف دفتر مخصوص پادشاه و امور مربوط به روابط بـا خارجیـان را بر عهده گرفت؛ ۴– میرزا هدایت‌الله تفرشی که وزیر لشکر شد و بدین‌ترتیب، مسئول کلیهٔ امـور لشکری به او محول گردید (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۳/ ۱۴۸۰؛ قائم‌مقامی، ۱۳۵۰: ۲۰۳).

در سال ۱۲۲۴ق. میرزا رضاقلی نوایی‌به وزارت نواب شاهزاده محمدولی میرزا والی خراسـان مـأمور شـد. (بامـداد، ۱۳۷۱: ۲/ ۳۹) و در سـال ۱۲۳۳ق. در حـالی کـه دوران سـالخوردگی را می‌گذارند، شیراز را برای اقامت انتخاب نمود و نواب فرمانفرما وجود او را مغتـنم شـمرد و وی را به وزارت خود برگزید (فسایی، ۱۳۸۲: ۷۱۸/۱).

حاجی میرزا رضاقلی‌خان نوایی در میان شعرا معروف بـه **سـلطانی مازنـدرانی** بـوده‌اسـت. گـاهی غزلی می‌سرود؛ مانندِ: (هدایت، ۱۳۷۳: ۲/ ۵۷۰–۵۷۱)

مردن هوس اسـت بی‌تـو ما را این عـمر بس اسـت بی تـو ما را...

نسخه منشوری از آقامحمدخان قاجار راجع به نیابت کلانتری میرزا فرج‌الله تبریـزی موجـود

است که در ظهریه این سند، میرزا رضاقلی نوایی منشی‌الممالک و دیگر دیوانیان صاحب منزلت آن را ثبت و مهر کرده‌اند.

«... اول، میرزا شفیع صدراعظم مهر مربع و سجع آن: لااله الا الله الملک الحق‌المبین عبده محمد شفیع و... ؛ دویم، مهر میرزا رضاقلی نوایی منشی‌الممالک است. مهر بادامی و سجع آن: عبده‌الراجی رضاقلی و عبارت ثبت او: مرقوم شد» (نادرمیرزا قاجار، ۱۳۹۳: ۲۷۱-۲۷۲).

۳-۳- نشاط اصفهانی (سرپرست دیوان رسائل)

در روزگار حکومت آقامحمدخان قاجار، میرزا عبدالوهاب نشاط اصفهانی/ اسپهانی(۱۱۷۵-۱۲۴۴ق.)[۴] به حکومت اصفهان رسید. وی که در شمار هواخواهان واقعی و شاگردان کوشای دبستان بازگشت ادبی بود، انجمن دوم را تأسیس کرد (دیوان‌بیگی شیرازی، ۱۳۶۴: ۳/ ۱۸۷۱-۱۸۸۳؛ لنگرودی، ۱۳۷۲: ۱۴۵).

به دنبال قتل آقامحمدخان، فتحعلی‌شاه بر اریکه قدرت تکیه زد. در این برهه از زمان، نشاط که به دعوت شاه قاجار وارد تهران شده بود، خبر طغیانِ مردم اصفهان علیه حکومت مرکزی و خشمگین شدن شاه را شنید. وی درصدد میانجی‌گری برآمد و بدین‌سان، قصیدهٔ غَرّائی در مدحِ فتحعلی‌شاه سرود و هنگام ملاقات او برخواند که مورد توجه ویژه واقع شد. شاه، اصفهانی‌ها را بخشید و به نشاط، پنج‌هزار تومان صله مرحمت نمود و او را در شمارِ رجالِ درباری قرار داد (تجربه‌کار، ۱۳۵۰: ۷۵).

ابیاتِ ۲۹، ۳۰ و ۳۲ قصیدهٔ شیوای نشاط اسپهانی (نشاط اصفهانی، ۱۳۸۸: ۲۳۰):

کی بود یا رب فرستم مژده سوی اصفهان — کز عنایات شه این آورده آن آورده‌ام
خستگان را مرهم از داروی لطفش کرده‌ام — مجرمان را از خط عفوش امان آورده‌ام
لطفِ شه خورشید تابان اصفهان کان گهر — تابش خورشید تابان سوی کان آورده‌ام

همزمان با برگزیده شدن نشاط در مقام سرپرستی **«دیوان رسائل»** (۱۲۲۴ق.) به جای حاج رضاقلی‌خان نوایی منشی‌الممالک، انجمن دوم تعطیل شد (فسایی، ۱۳۸۲: ۱/ ۷۰۱).

از آنجایی‌که نشاط اصفهانی بسیار مورد عنایت فتحعلی‌شاه قاجار قرار داشت، اکثرِ فرامین رسمی و احکام و نامه‌های خصوصی شاه به خط او تحریر می‌یافت (صفایی، بی‌تا: ۱۹).

نشاط از سیاستمدارانِ شاعر و خوشنویسان صاحب نام در خطوط شکسته، نستعلیق و تعلیق سده سیزدهم هجری بوده و در نثر از رهروان سبک استادان کلاسیک متأخر به شمار می‌رفته است. وی در نظم و نثر فارسی و عربی نیز استاد بوده است.

از دیگر امتیازاتی که می‌توان برای نشاط اصفهانی برشمرد، قدرت نویسندگی و مهارت در نثرنویسی و شاعری به شکل توأمان بوده است. او قطعه‌ها و حکایت‌های کوچکی به شیوهٔ گلستان سعدی نوشته و بدین نحو نظم و نثر را با تناسب حِکمی در هم سرشته است.

البته، نثر نشاط مانند شعرش ساده و بی‌پیرایه نیست و به اصطلاح ادبای معاصر، جنبهٔ ادبی دارد. در هر حال، نثر وی هر چه هست در زمان خودش ساده و شیوا و مورد پسند ادیبان مورخ بوده. لذا می‌توان گفت نگارش نشاط اصفهانی، پیرو سبکی میانهٔ شیوهٔ وصاف و گلستان بوده است. خط و انشای نشاط نیز سرمشق شاگردان و نثرنویسان زمانه و پس از آن قرار گرفت که از آن جمله می‌توان به میرزا محمد نائینی منشی‌باشی صاحب سفینه الإنشا اشاره نمود (نشاط اصفهانی، ۱۳۷۹: ۵۸-۵۹).

بخشی از منشآت نشاط در کتاب مخزن‌الإنشا و قسمی دیگر از آن در گنجینه نشاط مضبوط و جای گرفته که از آن جمله می‌توان به سوادنامه‌ای که به پادشاه انگلستان نوشته‌اند، فرمان مجتهدالشّعرایی آقا سید حُسین مجمر و غیره اشاره نمود (کلهر، نسخه خطی: ۱۲۷-۱۷۹؛ نشاط اصفهانی، نسخه خطی: ۳۹-۳۴۹).

سواد نامه: که به پادشاه انگلستان نوشته‌اند

«پس از ستایش پروردگار بی‌انباز، خداوند بی‌نیاز، پیوندساز دل‌های بیگانه، وفاق آموز جان‌های فرزانه به نیروی سر انگشت دبیر شوق در مطاوی این نامه یک جهتی ختامه مفتاح خامه مفتح ابواب راز شد. ملزوم رسم یگانگی و مرسوم شرط مودّت آنست که نیز یک چند از تحریر مکاتبات دوستانه که دلایل تشیید ارکان موالاتست، مراسم وداد را ممهّد سازیم و ارسال رسل پاک ضمیر و سفرای سافرالتقریر به ترتیب مقدّمات مصافات که شایح آن استحکام مبانی اتحاد است پردازیم... والسلام» (کلهر، نسخه خطی: ۱۳۳-۱۳۵).

۳-۴- میرزا محمدصادق مروزی (منشی و وقایع‌نگار)

محمدصادق (۱۱۸۰تا ۱۱۸۵- ۱۲۵۰ق.) از نجیب‌زادگانِ شاه‌جهان مرو بود که در ابتدای جوانی به همراه حاج‌محمدحسین‌خان، پسرِ بیرامعلی‌خان عزالدین‌لو قاجار (ملقب به فخرالدوله)، عازم مشهد شد و در آن شهر، به تحصیل علوم ادبی و عربی پرداخت. زمانی‌که بکجان (میرمعصوم، امیر بخارا)، به مرو لشکر کشید و بیرامعلی‌خان قاجار، حاکم مرو، را به قتل رساند، محمدصادق مروزی برای اقامتی کوتاه به دیار خویش بازگشته بود.

سه سال بعد از آن‌که حاج محمدحسین‌خان به جای پدر حکومت مروشاه جان (مَروشه جهان) را در دست گرفت، محمدصادق از راه دریای عمان جهت زیارت به نجف اشرف رفت و هنگام بازگشت در کاشان اقامت گزید. بزودی، او با یکی از اهالی قم وصلت کرد و نزد سلیمان‌خان صباحی کاشانی (۱۲۱۳ق.) به تمرین شعر و شاعری پرداخت. مدتی بعد، محمدصادق که از سوی صباحی کاشانی تخلص **«هما»**را برگزیده بود، به تهران آمد و وارد دربار شد. چندی **منشی‌گری** کرد و سپس، به خاطر کیاست و فراست و استعداد بی‌نظیرش در زمینهٔ نویسندگی مورد عنایت فتحعلی‌شاه قرار گرفت و به سمت وقایع‌نگاری نایل شد. وی به نگارش تاریخ قاجاریه متمایل شد و با قلمی که مورد ستایش عباس‌میرزا نایب‌السلطنه، قائم‌مقام و رضاقلی‌خان هدایت بود، نخستین جلد از تاریخِ **«جهان‌آرا»**را به رشتهٔ تحریر درآورد. البته هیچگاه جلد دوم و سوم جهان‌آرا به لحاظ قدرت متنی و نویسندگی به جلد نخست نرسیده است (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۱/ ۷۵؛ هدایت، ۱۳۷۳: ۱۷۵۷).

قائم‌مقام فراهانی در نامه‌ای که به میرزا محمدصادق نوشته، انشای او را چنین ستوده‌است: «بدایع افکار سرکار به جایی است که دست هیچ آفریده‌ای بدانجا نرسیده». باز در نامه‌ای از قول عباس‌میرزا نایب‌السلطنه بیان می‌دارد: «فرمودند الفاظ و عبارات وقایع‌نگار مثل آب زلال صافیست که حاجت ماوراء نیست و مضامین و معانی بسان حبائب غوانی روی گشاده حاضر و آماده بی‌پردهٔ حجاب مانند ماه و آفتاب نه همچون زشتان شهر و پلشتان دهر که مهموس و مجدّر باشند و محبوس و مخدّر مانند، بهانه عفاف آورند و به آرزوی زفاف میرند... سرهای کچل و روهای پچل را روبند و کلاه در کار است. زلف و کاکل همان به که چون سوسن و سنبل به دست صبا و پیوست شمال باشد...» (کلهر، نسخه خطی: ۲۱۳– ۲۱۴).

ذکاوت و درایت میرزا محمدصادق وقایع‌نگار، او را در جایگاه فردی مورد اعتماد نزد فتحعلی‌شاه و نایب‌السلطنه و قائم‌مقام قرار داد و زمینهٔ ارتقای وی را به لحاظ شغلی فراهم نمود. بدین‌گونه، شاه قاجار وی را به منصب **داروغگی** دفترخانهٔ همایون برگمارد و مکرر به سفارت سرحدات خراسان و آذربایجان و عراق عرب مأمور کرد.

وقایع‌نگار مروزی پیوسته طرف مشورت با میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام قرار می‌گرفت. چنانچه در چند مورد از مکاتباتِ قائم‌مقام با مروزی می‌خوانیم:

۱. «مسطورات شما کلاً مفرح روح است و بشارت فتوح... لاشک اگر بر وفق علم شما در این مملکت عمل شود، کارها بر حسب مراد خواهد بود...» (قائم‌مقام، ۱۳۳۶: ۸۴).

۲. «مخدوم بنده، عالم‌الغیب خداست نه شما، از کجا آوردی این علم را و چه شد که تا قصیدهٔ فتح‌نامه رسید، فتح حاصل شد...» (همان: ۱۰۱).

از جمله آثارِ میرزا محمدصادق وقایع‌نگار می توان به این موارد اشاره نمود: ۱. تاریخ جهان‌آرا؛ ۲. شِیَم عباسی؛ ۳. زینه‌المدایح؛ مجموعه مدایحی است (از ۱۲۱۲تا ۱۲۱۸ق.) که شعرا در ستایش شاه گفته‌اند؛ ۴. دیوان همای مروزی؛ ۵. تحفهٔ عباسی؛ ۶. حکایات میرزا صادق؛ ۷. راحه‌الارواح؛ ۸. جمع‌المآثر؛ ۹. قواعدالملوک؛ ۱۰. منشآت و... .

رضاقلی‌خان هدایت، وقایع‌نگار مروزی را در شاعری و نویسندگی از سخن‌دانان، شیواگویان، اَماجدِ مترسلین و اَعاظم متکلمین محسوب داشته و ملک‌الشعرای بهار نثر میرزا را متجدد ولی نه چون قائم‌مقام ارزیابی کرده و قصاید او را در سبک متقدمین دانسته‌است (هدایت، ۱۳۷۳: ۲/ ۱۷۵۸؛ بهار، ۱۳۸۶: ۳/ ۳۳۲).

از عناوین منشآت میرزا محمدصادق مروزی (وقایع‌نگار، منشی حضور) که «مجموعه (میرزا محمدصادق وقایع‌نگار، شیخ صنعان و...)» و در مجموعه‌ای با عنوان «مجموعه مسوّده فرمان‌ها و نامه‌های دولتی زمان قاجاریه از فتحعلی‌شاه تا ناصرالدین‌شاه شامل: ۲۳۶ قطعه متعلق به میرزا علی‌خان کرائیلی به خط فرزندش» گرد آمده‌است.

مکتوب میرزا محمدصادق واقعه‌نگار به امین‌الدوله نوشته

خُدایگانا، ای مهر توأم در دل و مرحمت بر زبانم، اوضاع و احوال امنا قدری دگرگونست؛ برخی زیر لب خندان و جمعی را دل خُونست. چون زمانه ناپایدار است. نه از کسی در آزارم و نه با کسی در پیکارم. نه در نظر خوارم و نه در دیده بی‌مقدارم. همه را مطلوبم و جمله را مرغوب بر همه چیزم و از حمله کُناره گیر مُورچه چند در ذهاب و ایاب‌اند... آیا به شرف قبول رسیده یا از ناتمامی قصه قاصد را به مقصود گم کرده... فهم مستمع هر چند عالی باشد، بیان وافی ناید و اشارات کافی‌ست. پس باقی ماند عرض حال و آن نیز در غایت ظهور است... (مجموعه میرزا صادق وقایع‌نگار و...، نسخه خطی: ۲۵-۲۷).

۳-۵- میرزا تقی علی‌آبادی (امین رسائل)

محمدتقی پسرِ میرزا محمد زکی، مستوفی‌الممالک آقامحمدخان قاجار، به سال ۱۱۹۸ق. در علی آباد (قائم‌شهر کنونی) به دنیا آمد و در همان دیار به کسب دانش پرداخت و نویسنده‌ای زبردست

و باکمال گردید. خط را بسیار خوب می‌نوشت و اشعار وزین می‌سرود. از آنجایی‌که متاع او در مازندران خریدار نداشت و شنیده بود فتحعلی‌شاه قاجار طرفدار اهل قلم است، بار سفر بست (۱۲۲۴ق.) و عازم تهران گردید. نزد فتحعلی‌خان صبا رفت و دانش خود را به وی عرضه داشت. بدین‌نحو، از طرف ملک‌الشعرای دربار به فتحعلی‌شاه معرفی شد. پادشاه جوان قاجار خط و منشآت میرزا را پسندید و او را در شمار مُنشیان مخصوص قرار داد.

سه سال بعد (۱۲۲۷ق.)، میرزا محمدتقی علی‌آبادی به ریاست بیوتات سلطنتی و سمت امین رسائل (رئیس دفتر شاه) منصوب و حامل پیغام‌ها و رسائل محرمانه شاه قاجار گردید.

به امر فتحعلی‌شاه، میرزا به احداث باغ‌ها و قصرهای جدید سلطنتی همت گماشت. کوشش وی در آبادی پایتخت مورد تقدیر پادشاه واقع شد.

پس از پنج‌سال، میرزا تقی علی‌آبادی از طرف شاه به وزارت (/ پیشکاری) شاهزاده عبدالله میرزا (متخلص به دارا) منصوب شد و به اتفاق این ملک‌زاده خوشنام راهی زنجان گردید.

با وجود آن‌که میرزا محمدتقی از شغل جدید خود ناراضی بود (بامداد، ۱۳۷۱: ۳/ ۳۲۲)، توانست بخوبی با شرایط تازه هماهنگ شود و در کنار انجام وظایف خطیر دیوانی، آسایش نسبی را برای پرداختن به امور شخصی فراهم آورد. در مدت ده سال مأموریت در زنجان، با حسن سلوک خود رضایت مردم را جلب کرد و با برگزاری محافل ادبی، سبب گِرد آمدن اهل دانش و صاحبان ذوق جهت ترویج شیوهٔ جدید نامه‌نگاری و تشویق نویسندگان و شاعران به ساده‌نویسی و ساده‌گویی شد.

میرزا محمدتقی چنان مَنش جوانمردی داشت که نه‌تنها هنرمندان تهی‌دست را مساعدت می‌کرد بلکه از یاری هیچ حاجتمندی کوتاهی نمی‌کرد. (صفایی‌ملایری، ۱۳۳۷: ۲-۳)

با درگذشت جانشین نشاط اصفهانی، یعنی میرزا خانلر مازندرانی بندپی (۱۲۴۵ق.)، میرزا محمدتقی علی‌آبادی فراخوانده شد و با لقبِ صاحب دیوان، «منشی‌الممالک» فتحعلی‌شاه قاجار گردید (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۳/ ۱۵۹۸).

صاحب دیوان که به اقتضای شغل حساس و ویژه، تقرب بسیار به شاه، حسن نیت و خصائل پسندیده مورد احترام بزرگان و شاهزادگان بود، طبعی سخی و دستی بخشنده داشت. لذا، با مردمان دانشمند و هنرمند خیلی مهربانی و مدارا می‌کرد. رضاقلی‌خان هدایت را که روزگار چندان خوبی نداشت به حضور فتحعلی‌شاه برد و عنایت شاه را به او جلب نمود و موجبات تأمین معیشت و رفاه وی را فراهم آورد (صفایی ملایری، ۱۳۳۷: ۳).

به سال ۱۲۴۸ق. صاحب دیوان از منصب منشی‌الممالکی معزول شد و منشی خاصه یعنی **میرزا محمدتقی نوایی** پسر رضاقلی‌خان نوایی به جای او در این جایگاه برقرار گردید. برخی علت عزل وی را در منشورکردن و به سیورغال دادن دهی بدون اجازه پادشاه دانسته‌اند (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۱/ ۵۸).

به هنگام جلوس محمدشاه قاجار(۱۲۵۰ق.) میرزا محمدتقی علی‌آبادی از عهدهٔ مأموریتی که به وی سپرده شده بود، برآمد؛ در نتیجه از جانب شاه وزارت و پیشکاری شیراز بدو تفویض گردید.

صاحب‌دیوان در سه سالی که در شیراز بود، بار دیگر به تشکیل **انجمن ادبی** همت گمارد و با وصال شیرازی الفت یافت. در پایان سال سوم اقامت در این شهر، دچار بیماری سخت شد و با اجازهٔ پادشاه به تهران بازگشت و تصمیم به استراحت گرفت. طولی نکشید که سکته ناقصی کرد و پایش فلج شد. به علت ضعف و ناتوانی که بر او چیره گشته بود، به ناچار از مشاغل دیوانی کناره‌گیری کرد و مدتی را به معالجه کوشید. اگرچه، به خاطر مداوای مستمر قدری حال عمومی‌اش بهبود یافت، اما به علت این‌که چشمانش کم‌سو شده بود خانه‌نشین شد. از این زمان به بعد، شاه برای صاحب دیوان حقوق معینی در نظر گرفت و دائم از حال او جویا بود. هر چند وقت یک‌بار هم، شاعران و نویسندگان گرد او جمع می‌شدند و در مورد مطالب مهم ادبی با او بحث و گفتگو می‌کردند.

سرانجام، میرزا محمدتقی علی‌آبادی در جمادی‌الثانی ۱۲۵۶ق. به سن ۵۶ سالگی درگذشت و در آستانهٔ حضرت عبدالعظیم حسنی مدفون شد (صفایی ملایری، ۱۳۳۷: ۳-۴).

محمدتقی از شاعران پیرو مکتب بازگشت ادبی بوده است. وی نخست **مدالی** تخلص می‌کرده، ولی بعد از آن‌که ملقب به صاحب دیوان می‌شود، تخلصش را به **صاحب** تغییر می‌دهد (اعتضادالسلطنه، ۱۳۷۰: ۵۵۳).

سجع مهر محمدشاه قاجار اثر طبع اوست: (بامداد، ۱۳۷۱: ۳/ ۳۲۳)

شکوه ملک و ملت رونق آئین و دین آمد محمدشاه غازی صاحب تاج و نگین آمد

(کریم‌زاده، ۱۳۸۵: ۲۱۹)

معروف است که صاحب دیوان (مازندرانی) به سروده‌هایش علاقه وافر داشته است. وی خود را هم‌پایه و هم سطح سعدی شیرازی می‌پنداشت (بامداد، ۱۳۷۱: ۳/ ۳۲۳).

سه بیت از یکی از قصاید صاحب در مدح قایم‌مقام (علی‌آبادی، نسخه خطی: ۱۰۴):

قائم‌مقام آن که فلک بر مقام اوست کام است جمله عالم و عالم به کام اوست

هر نکته در هر خاطـر ثنـای اوست　　هـر خطـبه کـه در هـر منبـر بنام اوست
تیـر دبیـر منشـی دیـوان خاص او　　تـرک دلـیر در صـف کمتـر غلام اوست

صاحب دیوان در شمار چند نفر نویسنده طراز اول صدر حکومت قاجاریه محسوب می‌شود و قائم‌مقام او را در نویسندگی به استادی می‌ستاید. مهـم‌تـرین اثـر میـرزا محمـدتقی کـه بـا نـام «کلام‌الملوک» فهرست شده‌است، دربردارنـدۀ حسـب و نسـب ایـل قاجـار، انشـا و مراسـلات، خودنوشت و مجموعه اشعار شیوای مؤلف شامل: قصـاید، بـدایع، قطعـات، غزلیـات، رباعیـات و مثنویات است (صفایی ملایری، ۱۳۳۷: ۴؛ مدرس، بی‌تا: ۳/ ۳۶۴).

نامه اخوانی میرزا تقی‌خان صاحب دیوان که به قائم‌مقام نوشته است:

«ای به استحقاق، شاه شرق را قایم مقام. انجام ماه صـیام اسـت و پایـان سـیّد ایـام. روزهـا در روزه‌ایم و شب‌ها به دریوزه. صالح و طالح متاع خویش نمودند. تا چه پسند افتد و چه در نظر آید. چندی به عادت عبادتی و بدل‌های خستگان عبادتی اصلاح ظاهر را به ترتیب وضو و تقدیم نماز به درگاه حضرت بی‌نیاز زبان حجّت کوتاه و دست حاجـت دراز داشـتیم. از هـر چـه مقصـود دو جهانست گذشتیم و گذاشتیم جز بقای تو و لقای تو کز بار خدا به ز تـو حاجـت نتـوان خواسـت. ... در اجرای احکام و امضای اوامر اگر جناب امین با بندۀ کمین و خیل باشیم، در عطا و منـع آن بخیل نتوانیم بود. آلت کاریم نه علت کار. حکم همایون برین رفته است که شطری[۵] ازین ماجرا بنگارم بدآنچه مأمورم بدین‌وسیله معذورم بادراک صافی ورای کـافی تـا آخـر ایـن صـفحه فـرو خوانند. دفتر صوفی کتاب و حرف نیست» (کلهر، نسخه خطی: ۴۲۷-۴۲۹).

۳-۶- میرزا محمدنائینی (منشی‌باشی)

میرزا محمد، متخلص به «**فروغ**» و معروف به متانـت رأی و سـلامت نفـس، عمـوی نویسـندۀ کتابِ«**جامع جعفری**» یعنی: محمدجعفر طرب (فرزندِ محمدحسین نائینی) است. مادرِ پدرِ طـرب از نوادگان علامه مجلسی مولانا ملا محمد باقر و پدرِ مادرش از سادات عـالی درجـات گلسـتانۀ اصفهان به شمار می‌روند (طرب‌نائینی، ۱۳۵۳: مقدمه مصحح).

محمد، فرزند میرزا ابوالحسن شریف و نوۀ میرزا زین‌العابدین (منشی مخصـوص و مسـتوفی کریم‌خان زند)، در عنفوان جوانی برای دستیابی بـه شـغلی مناسـب از نـائین بـه تهـران آمـد و سرانجام، توانست در دستگاه آقامحمدخان قاجار با لقب **منشی‌باشی** به خدمت پردازد.

در عهد فتحعلی‌شاه قاجار، میرزا محمد نائینی که برای مدتی نزد نشاط شاگردی کـرده بـود، به پشتوانه تجربیات و آموخته‌هایش توانست در مدت کوتاهی عنایت و تأیید ارباب قلم را نسبت به قدرت نویسندگی خود به دست آورد و به سرعت جایگاه بلندپایـهٔ عریضـه‌خـوانی را در دربـار تصاحب نماید. مرتبط با این نکته، روایتی گیرا و درخور توجـه از میـرزا ابوالقاسـم قـائم‌مقـام در نامه‌ای خطاب به برادرش، میرزا موسی‌خان، است: (نائینی، ۱۳۷۷: مقدمه مصحح)

«روز بعد از عید، پیشکش خراسانی‌ها را به سـلام دیوانخانـه آوردنـد. میـرزا محمـد نـائینی عریضه‌خوان حاضر نبود. اسب‌ها را با شال‌ها و عریضه حضور آوردند. محمودخـان عریضـه را در آورد و هر قدر انتظار کشید، هیچ‌کس از صف میرزاها بیرون نرفت [که] عریضه را بگیرد، بخواند. آخر، شاه اشارتی فرمود. پسر میرزا اسدالله رفت و عریضه را طوری غلط و بَد و مُهوّع خوانـد کـه سلام ملّوث شد و شاه متغیّر...» (قائم‌مقام، ۱۳۳۶: ۷۳).

قائم‌مقام در تعریف یکی از نویسندگان می‌نویسد: «وی در ترسل به پایـهٔ **میرزا محمد نائینی** می‌رسد.» استناد به این گفتهٔ استاد سخن جهت وصف قدرت انشای نائینی کافی است (نـائینی، ۱۳۷۷: مقدمه مصحح).

طرب نائینی (متولد ۱۲۱۰ق.) در جامع جعفری و منشآت خود از میرزا محمد منشی بارها یاد کرده است. او دربارهٔ مرتبه نویسندگی عمویش در دستگاه قدرت حاکمه می‌نویسد:

«یکی دیگر از کافلان مهم انشا در آن سرکار شوکت‌مدار، عمّ مکرمت توأمم مقرب‌الخاقان، میرزا محمد منشی سرکار اقدس پادشاهی بودند. خداوند طبعی غرّا، نثرش تشـویربخش نثـره از غایت بها. در معرض عرض منشآتش عجبی نیست که اگر روان وصّاف از گفته‌هـا غـرق عـرق تشویر آید» (طرب‌نائینی، ۱۳۵۳: ۴۸۹).

مؤلف حدیقه‌الشعرا زیر نام میرزا محمد نایینی، وی را چنین معرفی می‌نماید:

«عمّ میرزا جعفر «طرب» تخلص است. میرزای مذکور از معارف منشیان زمان خـود بـوده و همه‌جا و نزد هرکس منشآتش پسندیده و مطبوع. شعر عربی و فارسی هم می‌گفته» (دیوان‌بیگی شیرازی، ۱۳۶۴: ۳/ ۱۵۶۴).

میرزا محمد گنجینه‌ای از فَرامین سلطانی، ترسلات اداری و اخوانی، اشعار، زیارت‌نامه‌هـا و... را از خود به یادگار گذاشته که مربوط به دوران حکومت آقامحمدخان، فتحعلی‌شاه، محمدشـاه و چند سال اول سلطنت ناصرالدین‌شاه است. به استناد نسخ خطی موجود، منشـآت میـرزا محمـود منشی‌باشی دربار شاهی ذیل **سفینه‌الانشاء** جمع‌آوری شده و یادداشت‌هایی به چشم می‌خورد که

مالکیت و انتقال این اثر را آشکار می‌کند (نائینی منشی باشی، نسخه خطی مجلس: ۲ و ۳؛ نائینی، نسخه خطی ملی: ۳۷۴).

قراین نشان می‌دهد که سفینه‌الإنشا توسط میرزا اسدالله‌خان منشی، فرزند محمدمنشی نائینی، تدوین و به رسم یادگار تقدیم پدرِ عباس نائینی (صفاءالسلطنه ثانی) یعنی میرزا علی‌خان صفاءالسلطنه نائینی شده است. «این کتاب منشآت و اسفار مرحوم مغفور آقا میرزامحمد نائینی منشی‌باشی پسر ایشان برای جناب مرحمت و غفران‌مآب میرزا محمدعلی‌خان وزیر دول خارجه نوشته بود...» (نائینی، نسخه خطی ملی: ۳۷۴).

فصول سفینه‌الإنشا

«فصل اول، بعضی وقایع که به طرز تاریخ مرقوم داشته‌اند؛ فصل دوّم، نامه و مراسلات که از جانب سلاطین و اولیای دولت ابد مدّت قاهرهٔ ایران به دول خارجه نگارش یافته؛ فصل سیّم، قبالجات و دیباچه شروحی چند که در عنوان کتب و ظهر پارهٔ کتب و غیره مرقوم شده؛ فصل چهارم، فرامین و رسایل سلاطین حشمت قرین؛ فصل پنجم، مراسلات و عریضجات؛ فصل ششم، اشعاری چند است» (نائینی، نسخه خطی ملک: ۷).

صورت فرمان منشی‌الممالکی دیوان همایون به اسم مقرب‌الخاقان میرزا محمدتقی منشی

«چون از بدو انشآء جهان که منشی‌ممالک عالم منشور سلطنت ابدنشان را از دیوان کن‌فکان به نام نامی ما صادر، و صادر و وارد مهام جهانداری را دربار جهان‌مدار خلافت عظمی منشاء... بدین مخطور خاطر و خاطر بیضا نظیر که ... فدوی چاکر دولت ابد ارکان میرزا محمدتقی ظاهر و به ظهور کفایت کامل شمول کمال تلطّفات خاطر مهر مظاهر است و مابعدها به تفویض منصب نبیل انشآء ممالکش در قلمرو اعتبار مزید اختیار افزودیم» (نائینی، نسخه خطی ملی: ۲۶۷-۲۶۸).

۳-۷- قائم‌مقام فراهانی (سیدالوزراء، پدر نثر نوین فارسی)

میرزا ابوالقاسم (قائم‌مقام ثانی) (۱۱۹۳-۱۲۵۱ق.) فرزندِ سیدالوزرا **میرزا عیسی** (معروف‌به میرزا بزرگ)، از ساداتِ حسینی **هزاوهٔ فراهان** و **خانم آغا** - تنها دخترِ **میرزا محمدحسین وفای فراهانی**(از وزرای زندیه) - بود.

میرزا ابوالقاسم و برادرش میرزا موسی، زیر نظر پدر دانشمند خود تربیت یافتند و علوم متداولهٔ زمان را آموختند و سپس در دستگاه اداری قاجارها مشغول به خدمت شدند.

به سال ۱۲۳۷هق. میرزا بزرگ درگذشت. در این برهه از روزگار، بین میرزا ابوالقاسم و میرزاموسی بر سر جانشینی پدر نزاع افتاد. حاجی میرزا آقاسی به حمایت از میرزا موسی برخاست ولی اقدامات وی به نتیجه نرسید. سرانجام به فرمان فتحعلی‌شاه، میرزا ابوالقاسم جانشین میرزا عیسی شد و با لقب **قائم‌مقام** به وزارت عباس‌میرزا نایب‌السلطنه نایل آمد.

اگرچه از ۱۲۳۹ هق. و برای حدود سه سال، قائم‌مقام به اتهام واهی از کار برکنار شد، اما زمانی‌که شاه قاجار به درستی نظرات او در امور سیاسی و نظامی پی‌بُرد، به دلجویی از او پرداخت.

بدین‌سان، در اوایل دورهٔ دوم جنگ‌های ایران و روس، قائم‌مقام مجدداً به خدمت ولیعهد درآمد و با گوهر ملک خانم (خواهرِ عباس‌میرزا) ازدواج کرد.

پس از درگذشت فتحعلی‌شاه قاجار (۱۲۵۰ق.)، میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام به صدارت محمدشاه برقرار گردید و به سرکوب گردن‌کشان پرداخت. با وجود خدمات بسیارش، جهت تثبیت حکومت شاه جدید، سخت‌گیری‌های وی و سعایت حاسدان و مخصوصاً فتنه‌انگیزی‌های بیگانگان، عاقبت شاه قاجار را بر وی بدگمان کرد. بدین‌طریق، محمدشاه در سال دوم سلطنت خود دستور داد: نخست سیدالوزرا را در باغ نگارستان، محل ییلاقی خانوادهٔ سلطنتی، زندانی و سپس، در (سلخ صفر ۱۲۵۱ هق.) خفه کنند (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۱/ ۶۲-۶۴؛ دریاگشت، ۱۳۷۷: ۱۹۰-۱۹۳).

میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام فراهانی متعلق‌به خاندانی است که از مکتب **دیوانسالاری سنتی و اصیل ایرانی** برخاسته‌اند و همواره نقش مؤثری در بازسازی ساختار فرهنگ جامعه داشته‌اند. لذا، در مجلس مشورتی که پیش از آغاز دورهٔ دوم جنگ ایران و روس برگزار شد، قائم‌مقام برخلاف همه رجال متملق، با دوراندیشی، به زیان جنگ با روسیه اشاره کرد و به فتحعلی‌شاه یاد آور شد: «کسی که شش کرور مالیات می‌گیرد، (شاه ایران) با کسی که ششصد کرور، (دولت روس) از در جنگ درنمی‌آید» (دریاگشت، ۱۳۷۷: ۲۳۳).

میرزا ابوالقاسم فراهانی نظیرِ پدر و جد مادریش در امر منشآت‌نویسی و ترسل‌نگاری در شمار سرآمدان روزگار خود محسوب می‌شد. از قلم او برای نخستین بار نثر دبیری که ویژهٔ نگارش خطابه‌ها، مقالات و پژوهش‌هاست، تراوید و سپس، توسط پیروان مکتبش یعنی فرهادمیرزا معتمدالدوله، محسن‌میرزا میرآخور، حسنعلی‌خان گروسی (امیرنظام) و... پرورش یافت (امین، ۱۳۸۴: ۳۷). قائم‌مقام برای آن‌که بتواند نثر دبیری را بیافریند، نخست سبک نویسندگی شیخ اجل سعدی شیرازی را مورد مطالعه قرار داد و لطیفه‌های تازه ای در آن به کار برد. جمله‌هایش کوتاه و رسا بود و کلمات سنگین و ناآشنای عربی – که طیّ چند قرن آب و رنگ نگارش بود –

در آن به چشم نمی‌خورد. اگر سجع و موازنه‌ای در سخن او می‌آمد، همراه با خوش‌آیندی و تناسب لفظ و معنی بود (استعلامی، ۲۵۳۶: ۴۹).

میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام با تکیه بر ذوق و سلیقه شخصی و با نظر به سبک سعدی، نثری را آفرید که بارزترین ویژگی‌های آن عبارت بود از: ۱. سلاست و روانی، ۲. اختصار و ایجاز در ادای جملات، ۳. کاربرد لغات و مصطلحات تازه، ۴. حذف زواید القاب و تعریف‌های خسته کننده، ۵. لطیفه‌پردازی، ۶. صراحت لهجه (شمیسا، ۱۳۹۶: ۲۶۰-۲۶۴؛ بهار، ۱۳۸۶: ۳/ ۱۲۴-۱۲۶ و ۱۵۴).

از قائم‌مقام، منشآت وزینی برجای مانده‌است که به سه شیوهٔ: ساده، میانه (/ آمیخته/ بین‌بین) و مصنوع و متکلف نگارش یافته‌اند که در این میان نامه‌ها و رقعه‌جات اخوانی او حدّ فاصل نثر سنتی و نثر معاصر فارسی را تعیین تکلیف می‌نماید.

کاغذی که قایم‌مقام از خراسان به میرزا صادق وقایع‌نگار نوشته است در زمان حیات نوابنایب‌السلطنه:

«زاهد ظاهرپرست از حال ما آگاه نیست درحق ما هرچه گوید جای هیچ اکراه نیست

ذَرهمُ و ما یقولون شمسات ما با همسات آن‌ها چطور است. انّما العاقل من التجم/ الجم فاه بلجام. بگذارند خاموش باشم بهتر است. بیم آن داریم کز بس نیشمان بر دل زنند، تنگمان آرند و نطق بسته مان را وا کنند.

... اول بهار است. ملبوس و مواجب و چادر و اسقاط دواب باید داد یا جواب راست بفرمائید ببینم کدام یکی از این دو تا را می‌دهید. هُما خُطّیا اما اسارٌ و ذِمّهُو اما دَمٌ و الموت بالحرّ اجدرٌ» (قائم‌مقام، ۱۳۳۶: ۸۴-۸۵).

۳-۸- محسن‌میرزا میرآخور (شاهزاده‌ای شیرین‌سخن)

شاهزاده محسن میرزا (متوفی: ۱۲۸۹ق.) فرزند ارشد **عبدالله میرزا دارا**- پسر یازدهم فتحعلی‌شاه قاجار- است. (علامیر، ۱۳۶۷: ۱۳۸) او و فرزندش- **محمدحسین میرزا**ملقب به **یمین‌السلطان** (علامیر، ۱۳۶۷: ۱۳۸؛ سلیمی مزینانی، ۱۳۸۹: ۲۵۴)- در عهد ناصرالدین‌شاه دارندهٔ منصب میرآخوری (رئیس اداره اصطبل خاصه) بوده‌اند (مستوفی، ۱۳۸۴: ۴۱۵/۱).

مؤلف **حدیقه‌الشعرا** دربارهٔ **محسن میرزا** نوشته است:

«سلطانی قاجار. اسمش محسن میرزا پدرش عبدالله میرزای داراست ... در حقیقت نسبت به

سایر سلسلهٔ جلیلهٔ خود در مملکت ادب سلطان بود و در شاعری تالی و ثانی حسان و سحبان و در شجاعت و فروسیت رستم دستان. هرچه در فضایل و محامدش سخن بیش رود کم است. ... نایب‌السلطنهٔ مبرور که عم عالی همّش بود، شرحی از خصایل و محامدش بشنود و به ملاحظات چند به تبریزش احضار نمود و به مصاهرت خویش ممتاز فرمود و به سعی و اهتمام در تربیتش بیافزود تا آنگاه که در جمیع آداب و رسوم کامل و به تمام قواعد مردمی عامل گشت. ... در خاتمهٔ آن دولت [محمدشاه] و فاتحهٔ این سلطنت محترم بود تا آنگاه که ریاست اصطبل و امیرآخوری کل به او مفوض گردید. در اواخر عمرش، مرض نقرس بر او عارض شد و از سواری دائمی در رکاب همایون معذور ماند. ولی منصبش به جا بود. پسرش محمدحسین میرزا به نیابت او اشتغال داشت. چنانچه بعد از رحلتش هم محض رعایت جانبش ازو منتزع نشد و تا کنون که سال هزار و دویست و نود و پنج است منصب امیرآخوری و ریاست اصطبل را داراست. خلاصه شاهزادهٔ مزبور در سال هزار و دویست و هشتاد و نه بدرود جهان نمود. از اشعارش عربی و فارسی بسیار مذکور و مشهور است و تمامی مقبول و مطبوع و در این مختصر به قدر گنجایش ضبط می‌شود. من‌جمله مطلع این قصیده را سلطان غازی سرود و او را به تمام‌کردن قصیده امر فرمود. او هم طریق اطاعت پیموده و بیت را مطلع قرار داده قصیده قریب سی بیت تمام نموده و به عرض رسانیده بعضی از آن قصیده این است: (دیوان‌بیگی شیرازی، ۱۳۶۴: ۱/ ۷۸۶–۷۸۷)

برقع از روی برافکن که همه خلق جهان به یکی روز دو خورشید ببینند عیان ...»

شاهزاده محسن میرزا میرآخور (متخلص به سلطانی) که طرف توجه ویژهٔ شاهان قاجار (فتحعلی‌شاه، محمدشاه و ناصرالدین‌شاه) و عباس‌میرزا نایب‌السلطنه و حلقهٔ نوگرای تبریز قرار داشت، به عنوان نویسنده‌ای زبردست، نثری ساده و ملیح آمیخته به حکایت و شعر و آیات و احادیث را برای نگارش نامه‌های اخوانی برگزید که مورد عنایت و تعریف نویسندگان عهد ناصری قرار گرفت؛ چنانچه، **عبدالله مستوفی** نویسندهٔ **شرح زندگانی من**، مراسلات محسن میرزا را شیرین و از بهترین اخوانیات دانسته است (مستوفی، ۱۳۸۴: ۱/ ۴۱۵) و **اعتمادالسلطنه** نگارندهٔ **المآثر و الآثار** راجع به شاهزاده و سبک نامه‌نویسی او بیان داشته‌است: «در انشای رسایل به سبک سادهٔ شیرین که اسلوب مختار متأخرین است ید بیضا داشت... . کتابخانهٔ او از انواع نسخ ادبیه مشحون بود. افاضل و ادبا را نیک ترویج می‌فرمود...» (دیوان‌بیگی، ۱۳۶۴: ۱/ ۷۸۸).

به حضرت ولیعهد نوشته‌اند:

«تصدق وجود مبارک اقدست شوم، چای خطا که مرحمت و عطا فرموده بودند، در نرمی چون برگ سمن بود و بوی مشک ختن و رنگ عقیق یمن و نشانهٔ بادهٔ کهن داشت... الورود، دم گذاشته به سلامتی وجود مسعود اقدس با نوّاب جهانسوز میرزا و جمعی چند پیاله نوش کردیم. برخلاف شراب انگور که هوش زدا است، هوش فزا شد. در ساغر بلور شراب طهور «وَ عَیناً تسمّی سلسبیلا و کاساً کان مزاجها زنجبیلا» ماهوت انگریزی و شال شیروانی که لطیف‌تر از تافتهٔ تبریزی و مخمل کاشانی عنایت شده تا زینت برو دوش شود، بر سر و آغوش جای گرفت. گفتم افسوس که اگر فصل خزان این مرحمت می‌شد، بهتر بود. اکنون هنگام بهار است و نوبت کندن خرقه و پوستین بیرون آوردن دست از آستین جامه و کلیجه سرداری باید دوخت که حرز بدن و حافظ تن و از تیر حوادث ایمن باشد» (سلطانی، ۱۳۲۸ق.: ۳۶-۳۷).

۴- نتیجه

بنا بر آداب مُلک‌داری، دبیران و منشیان دربار را جمال حکومت می‌گفتند. زیرا که آنان با تسلط بر علوم ادبیه و فن انشا به تقریر احکام، رقمات و مراسلات دیوانی و اخوانی می‌پرداختند و نقش مؤثری را در مناسبات کشورداری ایفا می‌کردند. در نتیجهٔ نگارش منشآت اداری و آموزه‌های منشآت‌نویسی، پایه و دستمایهٔ اصلی ادبیات دیوانی- اجتماعی ایران به ثمر نشست.

در هر دورهٔ تاریخی، از مکتب ادبیات دیوانی، اربابان ادب و اندیشه‌ای برخواسته‌اند که در نثر فارسی، منشآت‌نویسی و ترسل‌نگاری درباری صاحب سبک بوده‌اند. در حد فاصل دورهٔ بازگشت ادبی تا عصر ناصری، از جمله معروفین این نثرنویسان کسانی‌اند که در این مقاله به آثار و گفتمان ادبی آن‌ها پرداخته شده‌است. هر چند میان تجارب ترسل‌نویسی آنان، شباهت سبکی وجود دارد، اما مابین نثر پخته و استادانه صاحب‌دیوان، میان‌داری قائم‌مقام فراهانی، مهارت فرمان‌نویسی نشاط اصفهانی و از دیگر سوی نکته سنجی محسن میرزا میرآخور در نگارش منشآت اخوانی، سبب شد تا نثر این دوران به اعتدال زبانی تمایل پیدا کند.

منشآت‌نویسانِ صاحبان سبک نامبرده، یا دانش نگارش انواع نوشتار و فنون دبیری را در کتابچه‌ای برای هم‌سطح یا بالادستان خود فراهم می‌آوردند و یا رونوشت گونه‌های نامه‌نگاری و انواع نثر فارسی را در مجموعه‌ای جمع می‌کردند و بدین‌نحو، گنجینه‌ای از اقسام نوشته و لغات منسوخ و واژگان پرکاربرد و اصطلاحات فنّی دیوانی هر دوره را برای اهل ادب به یادگار

می‌گذاردند تا نثر نامه‌نگاری آنان همواره دست‌مایهٔ منشیان، نویسندگان و روزنامچه‌نگاران حکومتی واقع گردد. بدین‌منظور با رجوع به شرح حالِ منشآت‌نویسانی که مورد تحقیق واقع شده‌اند، به ویژگی‌های سبکی و تجارب شغلی آنان پی خواهیم برد.

در اصل، ادبیات دیوانی همان مکتوباتی است که در قالب نثر دبیری و با انشایی فاخر تحریر می‌یابد و امور ملک و مملکت را اداره می‌کند.

یادداشت‌ها:

۱. اصولاً تعبیر «**بازگشت ادبی**» منحصراً به ادب اهل دربار اختصاص داشت و ریشهٔ آن به تحولات تدریجی در اندیشهٔ ادبی- سیاسی طبقهٔ امرا و مستوفیان و منشآت‌نویسان دیوانسالار نواندیش و شیفتگی پادشاهان قاجار به ادبیات قدیمه مخصوصاً شاهنامه و پهلوانان آن بازمی‌گشت. چنانچه آقامحمدخان قاجار، کریم‌خان زند را **پیران ویسه** می‌خواند و برادرزاده‌اش، یعنی فتحعلی شاه، اسامی فرزندان ذکور خود را از نام‌های رایج در شاهنامه فردوسی برگزید.

۲. [به مجاز:] زیور. زینت، پیرایه. صورت ظاهر انسان.

۳. لَلِه، مربی، محافظ، رئیس.

۴. نشاط در سال ۱۲۴۴/ ۱۲۴۵ (؟) به ناخوشی وبا درگذشت و میرزا محمدتقی علی آبادی مازندرانی صاحب‌دیوان به سمت منشی‌الممالکی، جانشین او شد. بامداد، **شرح حال رجال ایران**، ج۲، صص۳۱۸-۳۲۰.

۵. اندکی. بعضی.

منابع:

- قرآن کریم.
- آذربیگدلی، لطفعلی‌بیک. (۱۳۳۷)، **آتشکدهٔ آذر**، چ‌اول، با مقدمه و فهرست و تعلیقات: سید جعفر شهیدی، تهران: نشر کتاب.
- آرین‌پور، یحیی. (۱۳۷۲)، **از صبا تا نیما: تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی**، ۲ج، چاپ پنجم، تهران: زوار.
- استرآبادی، محمدمهدی بن محمدنصیر. (قرن ۱۲ق.)، **منشآت= انشاءالدرر** (نسخه خطی)، کاتب: عبدالحفیظ کرمانی، شماره بازیابی: ۱۵۲۵۵، بخش نسخِ‌خطی دیجیتال، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- ----------. (۱۳۷۷)، **جهانگشای نادری**، چاپ اول، به اهتمام: سید عبدالله انوار، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- استعلامی، محمد. (۲۵۳۶)، **بررسی ادبیات امروز ایران**، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.
- اعتضادالسلطنه، علیقلی‌میرزا. (۱۳۷۰)، **اکسیرالتواریخ**، به اهتمام جمشید کیانفر، تهران: ویسمن.

– اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان. (۱۳۶۷)،**تاریخ منتظم ناصری**، ۳ج، به تصحیح: دکتر محمداسماعیل رضوانی، تهران: دنیای کتاب.
– ----------. (۱۳۵۷)، **صدرالتواریخ**، به‌کوشش: محمد مشیری، تهران: روزبهان.
– امین، سیدحسن. (۱۳۸۴)، **ادبیات معاصر ایران**، تهران: دایره‌المعارف ایران‌شناسی.
– انوری، حسن. (۱۳۸۱)،**فرهنگ بزرگ سخن**، ۸ جلد، تهران: سخن.
– بامداد، مهدی. (۱۳۷۱)، **شرح رجال ایران در قرون ۱۲، ۱۳ و ۱۴**، تهران: زوار.
– بهار، محمدتقی. (۱۳۸۶)، **سبک‌شناسی، یا، تاریخ تطور نثر فارسی**، ۳ج، چاپ نهم، تهران: امیرکبیر.
– بیگدلی، غلامحسین. (۱۳۷۴)، **تاریخ بیگدلی– شاملو**، ج سوم، چاپ سوم، تهران: آفرینش.
– تجربه‌کار، بانو نصرت. (۱۳۵۰)، **سبک شعر در عصر قاجاریه**، تهران: توس.
– خاوری شیرازی، فضل‌الله بن عبدالنبی. (۱۳۸۰)، **تاریخ ذوالقرنین**، ۲ج، چاپ اول، تصحیح و تحقیق: ناصر افشار فر، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
– دریاگشت، محمدرسول. (۱۳۷۷)، **قائم‌مقام نامه**، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
– دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷)،**لغت‌نامه**، ۱۵ج، چاپ دوم از دوره جدید، زیرنظر: دکتر محمد معین و دکتر سید جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.
– دیوان‌بیگی شیرازی، سید احمد. (۱۳۶۴)، **حَدیقه‌الشعرا:** در شرح حال و آثار شاعران و عارفان و صوفیان و هنرمندان و دانشمندان دورهٔ قاجاریه از سال ۱۲۰۰ تا ۱۳۰۰ هجری قمری، ۳جلد، با تصحیح و تکمیل و تحشیه: عبدالحسین نوایی، تهران: زرین.
– رستگار فسایی، منصور. (۱۳۹۶)، **انواع نثر فارسی**، چاپ هفتم، تهران: سمت.
– زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۱)، **نقد ادبی**، ۲ج، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
– سادات حکیم سلمانی اصفهانی (بی‌تا). **نسب‌نامه** (نسخه خطی)، ش: ۲۰۴۷۶، تهران: کتابخانه ملی ایران،
– سلطانی، محسن میرزا بن عبدالله، (۱۳۲۸ق./ ۱۲۸۸ش.)، **منشآت محسن میرزا**، گردآورنده: اسدالله‌بن الشیخ ابی‌القاسم الجابری الانصاری المدعو به امین‌الواعظین، اقدام در تصحیح و مقابله: شیخ احمد شیرازی؛ کاتب: حسین خوئی، طهران: به سعی و اهتمام شیخ احمد تاجر کتابفروش، شماره ثبت: ۲۳۹۸۳۲، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
– سلیمی مزینانی، علی. (۱۳۸۹)، **فرهنگ القاب در تاریخ معاصر ایران**، مشهد: آشنا.
– شریفی، محمد. (۱۳۸۷)، **فرهنگ ادبیات فارسی**، تهران: فرهنگ نشر نو– معین.
– شمیسا، سیروس. (۱۳۹۶)، **تاریخ تطور نثر فارسی**، تهران: سمت.
– شهاوری شیرازی، عبدالکریم بن علیرضا. (۱۳۶۵)، **تاریخ زندیه (جاشینان کریم‌خان زند)**، مقدمه و تصحیح: پروفسور ارنست بئیر، ترجمه و مقدمه: دکتر غلامرضا ورهرام، تهران: گستره.
– صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۸)، **تاریخ ادبیات در ایران**، ۸جلد، تهران: فردوس.

– صفایی، ابراهیم. (بی‌تا)، **نهضت ادبی ایران در عصر قاجار**، تهران: از نشریات کتاب‌فروشی ابن‌سینا.
– طرب‌نائینی، محمدجعفر بن محمدحسین. (۱۳۵۳)، **جامع جعفری**، به کوشش: ایرج افشار، تهران: انجمن آثار ملی.
– عبدالکریم. (آبان ۱۳۲۲)، **در رکاب نادرشاه یا سفرنامه عبدالکریم**، ترجمه: محمود هدایت، تهران: چاپخانه سپهر.
– علامیر، محمود. (۱۳۶۷)، **خاطرات احتشام‌السلطنه**، به کوشش و تحشیه: سید محمدمهدی موسوی، تهران: زوار.
– علی‌آبادی، محمدتقی بن زکی (قرن سیزدهم). **کلام‌الملوک** (نسخه خطی)، شناسه کد کتاب: ۸۱۸۱۴۸، تهران: کتابخانه ملی ایران.
– فسایی، حسن بن حسن. (۱۳۸۲)، **فارسنامه ناصری**، ۲ج، تصحیح و تحشیه: منصور رستگار فسایی، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
– قائم‌مقام، ابوالقاسم بن عیسی. (۱۳۳۶)، **منشآت قائم‌مقام با مقدّمه و تصحیحات و تنظیم فهارس و فرهنگ**، به قلم [مصحح]: محمد عباسی، تهران: انتشارات شرق.
– قائم‌مقامی، جهانگیر. (۱۳۵۰)، **مقدمه‌ای بر شناخت اسناد تاریخی**، تهران: انجمن آثار ملی.
– کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۸۵)، **مهرها، طغراها و فرمان‌های پادشاهان ایران**، لندن: [بی‌نا].
– کلهر، محمدرضا بن محمدرحیم (قرن سیزدهم)، **مخزن‌الإنشا** (چاپ سنگی)، کاتب: عبدالکریم فریدنی، به اهتمام: ابوالقاسم محمدصادق‌الحسینی‌الخوانساری، شناسه کد کتاب: ۱۰۶۳۳۱۹۰، تهران: کتابخانه ملی ایران.
– لنگرودی، محمدشمس. (۱۳۷۲)، **مکتب بازگشت بررسی شعر دوره‌های افشاریه، زندیه و قاجاریه**، تهران: مؤلف.
– **مجموعه (میرزا صادق وقایع‌نگار، شیخ صنعان و...)** (نسخه خطی)، شناسه کد کتاب: ۱۰۷۸۹۷۷، محل نگهداری: کتابخانه و اسناد دیجیتال، تهران: کتابخانه ملی ایران.
– محبتی، مهدی. (۱۳۹۰)، **از معنا تا صورت**، ۲ج، تهران: سخن.
– مدرس، میرزا محمدعلی. (بی‌تا)، **ریحانه‌الأدب فی تراجم‌المعروفین با لکنیهٔ او اللقب یا کنی و القاب**، مشتمل بر ترجمه حال فقها و حکما و عرفا و ادبا و اطبا و فضلا و شعرای بزرگ اسلامی که با لقب و کنیه اشتهار دارند، ۸جلد، تبریز: شفق.
– مروی، محمدکاظم. (۱۳۶۴)، **عالم‌آرای نادری**، ۳ج، تصحیح، مقدمه و حواشی و... : محمدامین ریاحی، همراه با مقدمهٔ میکلوخو ماکلای خاورشناس روس، به ترجمهٔ: عنایت‌الله رضا، تهران: زوار.
– مستوفی، عبدالله. (۱۳۸۴)، **شرح زندگانی من**، ۳ج، تهران: زوار.
– مفتون دنبلی، عبدالرزاق بن نجفقلی. (۱۳۴۹ و ۱۳۵۰)، **تجربه‌الأحرار و تسلیه‌الأبرار**، ۲ج، به تصحیح و تحشیه: حسن قاضی طباطبایی، تبریز: مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
– نادرمیرزا قاجار، (۱۳۹۳)، **تاریخ و جغرافی دارالسلطنه‌ی تبریز**، به کوشش: غلامرضا طباطبایی‌مجد، تبریز: آیدین: یانار.
– نامی‌اصفهانی، محمدصادق. (۱۳۶۳)، **تاریخ گیتی‌گشا در تاریخ زندیه**، تهران: اقبال.

- نائینی، میرزا اسدالله (قرن سیزدهم). **سفینه‌الإنشا** (نسخه خطی)، شماره بازیابی: ۱۱۱۶س، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- ----------. (۱۳۷۷)، **سفینه‌الفرامین (سفینه‌الإنشا)**، به اهتمام: محمد گلبن، خرم‌آباد: پیغام.
- ----------. (قرن سیزدهم)، **سفینه‌الانشا** (نسخه خطی)، شناسه کد کتاب: ۸۱۴۲۳۷، تهران: کتابخانه ملی ایران.
- نائینی، محمدعلی. **سفینه‌الانشا** (نسخه خطی)، شماره ثبت اموال: ۳۸۴۳، تهران: کتابخانه ملک.
- نشاط اصفهانی، عبدالوهاب. (۱۳۸۸)، **دیوان شعر**، به‌کوشش: حسین آذران، تهران: امیرکبیر.
- ----------. (۱۲۸۱هـق)، (منتخب- ویرایشی)، **گنجینه میرزا عبدالوهاب**، مصححین: عبدالباقی طبیب- میرزا عبدالله طبیب، کاتب: علی‌اصغر تفرشی، اهداکننده: عبدالله بهسرشتی، شناسه کد کتاب: ۱۵۲۴۶۱۴، تهران: کتابخانه ملی ایران.
- ----------. (۱۳۷۹)، **دیوان شعر**، مقابله و تصحیح و مقدمه از: حسین نخعی، تهران: نگاه.
- ----------. (۱۳۸۸)، **دیوان شعر**، به کوشش: حسین آذران، تهران: امیرکبیر.
- نفیسی(ناظم‌الاطبا)، علی‌اکبر. (۱۳۵۵)، **فرهنگ نفیسی**، ۵ج، تهران: کتابفروشی خیام.
- نوایی، عبدالحسین. (۱۳۶۳)، **اسناد و مکاتبات سیاسی ایران از سال ۱۱۰۵ تا ۱۱۳۵ق. همراه با یادداشت‌های تفصیلی**، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- ----------. (۱۳۶۸)، **نادرشاه و بازماندگانش**، تهران: زرین.
- واله داغستانی، علیقلی بن محمدعلی. (۱۳۸۴)، **تذکره ریاض‌الشعراء**، ۴ج، مقدمه، تصحیح و تحقیق: محسن ناجی نصرآبادی، تهران: اساطیر.
- هاجری، سیّد ضیاءالدین. (۱۳۸۱)، **فرهنگ‌نامه**، ۲ج، تهران: به‌آفرین.
- هدایت، رضاقلی‌خان. (۱۳۷۳)، **فهرس‌التواریخ**، به تصحیح و تحشیه: عبدالحسین نوایی و میرهاشم محدث، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

مقالات

- صفایی ملایری، ابراهیم. (۱۳۳۷)، صاحب دیوان علی‌آبادی، ***ارمغان*** ۲۷ (۱): ۲-۶.
- فلامرزی، فاطمه. (تابستان ۱۳۹۵)، بررسی تاریخ‌نگاری و تاریخنگری نامی اصفهانی در تاریخ گیتی‌گشا، **فصلنامه پارسه**، ۱۶ (۲۷): ۱۳۳-۱۴۶.
- فلور، ویلم ام. (۱۳۸۴)، تاریخچهٔ وزارت امور خارجهٔ ایران، برگردان: جواد کریمی، ***فصلنامه تاریخ روابط خارجی***، شمارهٔ ۲۴- ۲۵: ۸۹- ۱۰۱.
- قائم‌مقامی، جهانگیر. (خرداد- تیر ۱۳۴۹)، تحقیقی درباره شغل و وظیفهٔ منشی‌الممالکی، ***مجلهٔ بررسی‌های تاریخی***، ۵ (۲): ۱۸۳-۲۰۸.
- مهدی‌زاده، مهدی. (۱۳۷۸)، «تاریخچهٔ منشآت در ادب فارسی»، ***کیهان فرهنگی***، شمارهٔ ۱۵۴: ۶۴-۶۷.

دوفصل‌نامهٔ تاریخ ادبیات، نشریهٔ علمی
دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹
شمارهٔ پیاپی: ۸۴/۱، نوع مقاله: علمی- پژوهشی

• دریافت ۹۸/۰۵/۰۶
• تأیید ۹۹/۰۳/۱۲

نگاه بینامتنی به شیوه اندرز دادن در تاریخ بیهقی و مثنوی معنوی مولوی

پریسا صالحی*

چکیده

بازتاب مؤلفه‌های تعلیمی در ادبیات ملت‌ها رواج بسیار داشته است. این موضوعات تعلیمگرایانه در متون تاریخی فارسی نیز مورد توجه قرار گرفته که با آموزه‌های اخلاقی عارفان هم قرابت بسیار دارد، اگرچه متون تاریخی و عرفانی دو نوع ادبی جداگانه هستند، اما شکل‌گیری و نضج این مؤلفه‌های اخلاقی، اشتراکاتی را میان این متون بوجود آورده است. این مقاله قرار است با روش تحلیلی ـ توصیفی به یکی از این اشتراکات یعنی شیوه اندرز دادن بپردازد. در میان مورخان، ابوالفضل بیهقی آموزه‌های تعلیمی را با مهارتی که خاص خودِ اوست بیان می‌کند، و در میان عرفا، مولانا شاخص‌ترین فرد در ارائهٔ پندهای غیر مستقیم است. شباهت شیوهٔ این دو در ساختار روایی و کاربرد شگرد قصه در قصه برای بیان آموزه‌های اخلاقی، نگارنده را بر آن داشت که در این پژوهش به قرائت بینامتنی تاریخ بیهقی و مثنوی معنوی، بپردازد. نویسندگان این متون اهدافی تعلیمی داشته و به اندرزهای اخلاقی مستقیم و غیرمستقیم پرداخته‌اند. نکته اینجاست که در بیان مضامین اخلاقی شگردهای مشترکی بین آنها دیده می‌شود که احتمالاً از آبشخورهای واحد نیز سرچشمه می‌گیرد آنان با کاربست اندرزگویی به دنبال بیان اندیشه‌های خود هستند؛ نگاه بیهقی دربردارندهٔ اهداف سیاسی مورخانهٔ اوست و منظر مولوی از چشم‌انداز عارفانهٔ او مایه می‌گیرد.

کلید واژه‌ها:

اشتراک انواع ادبی، اندرزگویی، بینامتنّیت، تاریخ بیهقی، مثنوی مولوی.

* دانش‌آموخته دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی
parisa.salehi1384@yahoo.com

Abstract

An intertextual look at the method of adviceing in the Beyhaqi's History and Rumi's Masnavi

Parisa Salehi *

The reflection of educational components has been very common in the literature of civilizations. These didactic issues have also been considered in Persian historical texts, which are closely related to the moral teachings of mystics. Although historical texts and mystical texts are two separate literary types, the maturation and formation of these moral components give rise to There are commonalities between these texts, and this article is supposed to address one of these commonalities, namely the method of giving advice. Among historians, the one who most skillfully expresses the teachings is Abolfazl Beyhaqi, and among mystics, Rumi is the most prominent figure in providing indirect advice. The similarity of the two methods in the narrative structure and the application of the story-by-story technique in expressing moral teachings led the author to read the intertextual history of Bayhaqi and the spiritual Masnavi in this research. The authors of these texts have educational purposes and provide direct and indirect moral advice. The point here is that in expressing moral themes, there are common tricks between them, which probably originate from single sources, and it seems that they seek to express their thoughts by using counseling; Beyhaqi's view reflects the political goals of his history, and Rumi's view draws on his mystical perspective.

Keywords: Literary Sharing, Advice, Intertextuality, Beyhaqi's History, Rumi's Masnavi

* PH. D. graduated in Persian Language and literature, Shahid Beheshti University. Tehran. Iran. parisa.salehi1384@yahoo.com

۱- مقدمه

یکی از متداول‌ترین شیوه‌ها برای بیان مؤلفه‌های تعلیمی، بیان مسائل اخلاقی در قالب حکایت‌ها و داستان‌هایی است که شخصیت‌های آن‌ها ممکن است حیوانات، انسان‌ها و حتی اشیاء باشند. ادبیات تعلیمی-عرفانی از همان آغاز، استفاده از داستان و حکایت‌پردازی را مدّنظر قرار می‌دهد و نقش قصه‌گویی در آن بسیار برجسته است؛ زیرا این امر سبب جلب توجه و لذت خواننده و تأثیر معنا در او می‌شود و «این شیوه با حدیقه‌الحقیقهٔ سنایی آغاز شد، با مثنوی‌های عطار ادامه پیدا کرد و با مولوی به اوج تکامل خویش رسید»(پورنامداریان،۱۳۸۸: ۳۱۱).

مثنوی معنوی مولوی یکی از مشهورترین نمونه‌های شعر عرفانی است. یکی از مهم‌ترین ابعاد عظیم و گستردهٔ این اثر سترگ، آموزه‌های تعلیمی آنست. از آشکارترین ویژگی‌های ساختاری مولانا در مثنوی، توجه به قالب روایت است. او رویدادها، اعمال و افکار شخصیت‌ها را با ظرافت تمام در قالب روایتی داستانی بیان می‌کند.کاربرد این قالب در بیان آموزه‌های اخلاقی مولوی به بهترین وجهی شاکله می‌پذیرد و او را در رسیدن به اهداف تعلیمانه‌اش یاری می‌رساند. اما ذوق داستان سرایی مولوی به روایت یک داستان واحد ختم نمی‌شود و در مثنوی از این هم فراتر رفته است. شیوهٔ بیانی خاص او، در آمیختن قصه‌ها با یکدیگر است، به این شکل که راوی در میانهٔ روایت یک قصه، به قصه‌ای دیگر می‌گریزد، شیوه‌ای که به« قصه در قصه» موسوم است و در داستان‌های مختلف مثنوی دیده می‌شود. مولوی با استفاده ازساختار روایی قصه‌های تو در تو و اصرار بر بیان جزئیات، کردار و گفتار شخصیّت‌ها و ماجراها را برای مخاطب، مجسم و بسیار جذّاب کرده است.

این صورت حکایت‌پردازی نه فقط در این نوع ادبی، بلکه در انواع دیگر فارسی نیز رواج داشته است. از نمونه‌های برجستهٔ گونه‌های دیگر ادبی که مشحون به مضامین اخلاقی در ساختاری روایی می‌باشد، کتب تاریخی است. تواریخ به سبب ماهیت عبرت‌آموزی که دارند متضمن نکات تعلیمی هستند و سهم مهمی در کسب فضیلت دارند. در این کتب نیز بسیاری از اندرزهای تعلیمانه در خلال روایات تاریخی بیان می‌شوند. مورخان ایرانی نیز به بیان پندهای عبرت‌انگیز از وقایع تاریخی اکتفا نکرده بلکه از آن فراتر رفته و با استفاده از شگردهای ادبی، ضمن گزارش رویدادها، حکایات تعلیمانه از کتب دیگر را به عنوان تأکید بیشتر، بیان می‌کنند. در این موارد می‌توان ردّپای همان شیوهٔ قصه در قصه را در تواریخ نیز مشاهده کرد. نقطهٔ اوج این شیوهٔ تاریخ‌نگاری در زبان فارسی، *تاریخ بیهقی* است. بسیاری از کسانی که دربارهٔ بیهقی و

تاریخ او به پژوهش پرداخته‌اند، گذشته از وفاداری او به جزئیات و امـانتش در روایـت رویـدادها، بـه تـوانایی چشمگیر او در قصه‌گویی و داسـتان‌پردازی نیز اشـاره کرده‌اند. اما نکتهٔ مهم در این پژوهش اینست که ابوالفضل بیهقی در روایت تـاریخی خـود هرجـا لازم بدانـد، ماهرانـه، روش تعلیمیِ قصه در قصه را در تاریخش دنبال می‌کند و به نحوی غیر مسـتقیم، داسـتان و حکـایتی برای اندرز و آگاه کردن خوانندگانش می‌آورد.

در این پژوهش، به همین اشتراک میان شیوهٔ بیهقی و مولوی، در سـاختار روایـی و کـاربرد تمهیدگونه از شگرد قصه در قصه برای بیان آموزه‌های اخلاقی، پرداخته می‌شود.

۲- بیان مسألهٔ پژوهش و چارچوب نظری آن

بین آثار ادبی، از جهات گوناگون، روابط و مناسباتی وجود دارد، پژوهشگران با توجه بـه هـدف و نگرش خود، با رویکردهای مختلفی این روابط را نقد و ارزیابی کرده‌اند. همچنانکه بیان شد کـه هم بیهقی و هم مولوی از شیوهٔ روایت در روایت (قصه در قصه) به عنوان تمهیدی فرمی بـرای بیان مؤلّفه‌های تعلیمی خود استفاده کرده‌اند و این شیوه آنها را به اشـتراکی در سـاختار رسـانده است. جدای از آن متون تاریخی و متون عرفانی- تعلیمی بـا هـدف آمـوزش و عبـرت نگاشـته شده‌اند، این اهداف تعلیمی و عبرت‌آموز نیز بر وجه مشابهت آنان می‌افزاید.

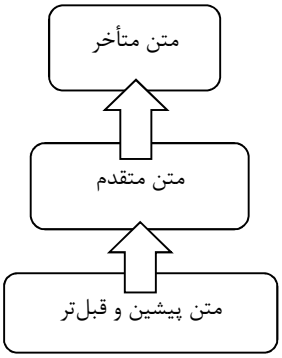
این اشتراکات، منتقد ادبی را به نوعی از بینامتنّیت می‌رساند؛ رهیافتی «که به منظور تبیـین متن، از محدوده‌ها یا مرزهای ژانری فراتر می‌رود تا خاستگاه مشترک در همهٔ متون را مشـخص کند»(پاینده،۱۳۹۴: ۳۲۸). بنا به این نظریّه هیچ متن مستقلی وجود ندارد زیرا سایه‌هایی از متون دیگر در هر متنی دیده می‌شود، این اشتراکات، فقط به مضامین مشترک منحصر نمی‌شود بلکـه اشتراکات ساختاری، شیوهٔ بیان و ابزارهایی که شاعر و نویسـنده بـا آن بـه بیـان اغـراض خـود می‌پردازد نیز بین کتب مشابهت‌هایی بوجود می‌آورد. بر این مبنا، متون وابسته به هم هستند و با هم مشترکاتی دارند. به این ترتیب، بینامتنیت می‌توانـد از راه اشـارهٔ مسـتقیم بـه کتـب، آوردن شواهد از دیگر کتب، یا به صورت تلمیح، تضمین، اقتباس، استفادهٔ نویسنده از پیرنـگ داسـتانی متعلق به دوره‌های پیشین و یا سایر شکل‌های تأثیرپـذیریِ زبـانی، سـاختاری و صـناعات ادبـی باشد. این اشتراکات غنای معنایی و ساختاری یک متن را نشان می‌دهد؛ هم‌چنـین اسـتواری آن بر متون کهن، به آن متن اصالت می‌دهد.

از سوی دیگر «بینامتنّیت هم‌چنین به معنای درآمیختن ژانرها هم هست»(پاینده،۱۳۹۰: ۴۴۹/۳) زیرا «ژانرها در تطور تاریخی خود وارد قلمرو یکدیگر می‌شوند»(زرقانی،۱۳۹۵: ۳۷۴) با این نوع نگاه در انواع ادبی، می‌توان یک اثر در یک ژانر داشته باشیم که جنبه‌های دیگر انواع ادبی اعم از حماسه، تعلیمی، غنایی و امثال آن را نیز دارا باشد. این موضوع توانمندی آثار در گونه‌های مختلف ادبی را نشان می‌دهد.. نکتهٔ حائز اهمیت در این باره، انسجام متن با نوع ادبی خودش است. به این معنا که اگر متنی به دلیل دارا بودن خصایصی در ژانر خاصی قرار می‌گیرد و در عین حال از انواع دیگر نیز برای غنای خود بهره می‌برد، این کاربرد به کلیِت نوعی متن ضربه نزده و آن را از فضای ژانر خود خارج نکند. یعنی آثار در ژانر خود با متون هم‌نوع خود روابط بینامتنی دارند اما از طرفی این کتب شامل مواردی هستند که آنها را با دیگر ژانرها هم، پیوند می‌زند و سبب روابط بینامتنی بین آنها می‌گردد. استفاده از این روش بینامتنی در بررسی انواع ادبی، سبب می‌شود در بین متون ادبی، در ژانرهای مختلف یک زبان، وحدت ایجاد گردد.

بر این اساس، تاریخ بیهقی و مثنوی معنوی مولوی که متعلق به دو نوع ادبی مختلف هستند(یکی تاریخی و دیگری عرفانی- تعلیمی)، اما عناصر مشترکی هم در فرم و هم در معنا دارند که عبارتند از مبتنی بودن بر ساختار روایی، استفاده از حکایت در جهت تعلیم و از همه مهم‌تر کاربرد تمهیدگونه از شگرد قصه در قصه برای بیان آموزه‌های اخلاقی؛ این شباهت‌ها آنها را به حوزهٔ مطالعات بینامتنی وارد می‌کند.

در بررسی‌های روابط بینامتنی آثار ادبی، آنها را از سه جهت می‌توان بررسی کرد:

الف) رابطهٔ خاستگاهی (تبارشناسی یا خویشاوندی) که در آن ارتباط شبکه‌ای متن‌ها با یکدیگر را مشخص می‌کند. در این شیوه ساختار بیانی متن‌ها یا مفاهیم و معنای آنها از اثر یا آثاری پیشینی برگرفته شده است. به عبارت دیگر متون دارای خاستگاه‌هایی هستند و از این منظر با یکدیگر تعامل برقرار می‌کنند و این تعامل موجب جنبش معنایی و پویایی درون متن‌ها می‌گردد(ر.ک. نامورمطلق،۱۳۹۰: ۱۳۴-۱۳۷). به این ترتیب برای فهم ساختار هر متنی ابتدا باید جایگاهش نسبت به متون متقدم را تعیین کنیم چیزی که در بینامتنیت به دگرگشت (جایگشت[۱]) موسوم است (ر.ک. پاینده،۱۳۹۴: ۴۱). به این اعتبار هیچ متنی در خلاء تولید نمی‌شود بلکه از زمینهٔ بزرگتری حاصل می‌آید که خاستگاه آنست. کریستیوا در این خصوص، قائل به وجود محوری عمودی بین متون است که رابطهٔ متون با یکدیگر را نمایش می‌دهد که می‌توانیم در آن پیوند تبارشناسانهٔ متن جدید با متون پیشینش را بررسی کنیم.



شکل ۱: محور عمودی متون

یکی از راه‌های برقراری ارتباط بینامتنی در محور عمودی، بحث در خصوص ژانری است که هر متن ذیل آن قرار می‌گیرد. هر یک از انواع ادبی قواعد خاص خود را دارد. اما گاهی «در فرآیند تحول ژانرها، یک ژانر ممکن است در ضمن خروج از یک دورهٔ تاریخی یا جریان ادبی و ورود به دورهٔ تاریخی یا جریان ادبی دیگر، پیوند خویشاوندی نزدیکی با ژانرهای جریان دوم برقرار کند» (زرقانی،۱۳۹۰: ۳۶۱) از این نظر متون در انواع مختلف ادبی به یکدیگر قرابت پیدا می‌کنند این موضوع سبب روابط بینامتنی بین آنها می‌گردد، که قابل بررسی است. در این پژوهش، به نظر می‌رسد در رابطهٔ بینامتنی خاستگاهی، خط سیری، این دو اثر را به منابع و آبشخورهای واحدی می‌رساند که همان متون پیشین و تبار این دو اثر است.

ب)رابطهٔ تولیدی: در فضای یک متن اندیشه‌ها و گفته‌های فراوانی برگرفته از متن‌های دیگر با یکدیگر تلاقی می‌یابند و آن را می‌سازند؛ بنابراین اساساً سرشت متن، بینامتنی است پس، از انحصار صرف مؤلف خارج است (ر.ک. نامور مطلق،۱۳۹۰: ۱۲۹-۱۳۱). چون عواملی بینامتنی در تولید متن دخالت دارند، متن از تعیّن یک معنای ثابت رها شده و دارای معناهای گوناگون می‌شود. این معناهای گوناگون در انواع ادبی مختلف نمود می‌یابند یعنی متن بر پایهٔ اندیشه‌هایی تولید می‌شود. این اندیشه‌ها شاید در متون مختلف، ساختار زبانی واحدی را شکل دهند اما چون نمودهایی متفاوت دارند، انواع ادبی مختلف با اهداف گوناگون از آن اندیشه‌ها استفاده می‌کنند و قرابت بینامتنی آثاردر انواع مختلف ادبی در اینجا صورت می‌گیرد.

مقصود ما دراین پژوهش اصلاً اثبات یا انکار تأثیرپذیری مولوی از بیهقی و یافتن داستان‌های مشترک آنها نیست، هدف ما بحث در خصوص این موضوع است که شیوه‌های

اندرزدادن در متن مولوی در پیوند با متن متقدم(تاریخ بیهقی) و متن‌های قبلی‌تر، پژواک‌های معنایی بیشتری پیدا می‌کند و اتصال هر دو اثر به متون قبل‌تر بر غنا و دلالت‌های تعلیمی این دو متن افزوده است که به نظر می‌رسد سرنخی از پارادایم‌های مشترک، آنها را در بیان بسیاری از مؤلفه‌های فکری و محتوایی نیز به اقتراب می‌رساند که باید بررسی شود.

ج) رابطه خوانشی: از آنجا که هر متنی از ذهن مؤلف آن و با توجه به نیات درونی او نشأت می‌گیرد، در مطالعات بینامتنی، جدای از متن توجه به تفکرات نویسنده هم مهم بوده و به فهم معنای متن کمک می‌کرده، اما با گسترش پژوهش‌های نقد ادبی، نظریات جدیدی در مورد فهم معنای متن ارائه شد. رولان بارت با وارد کردن عامل خواننده و مخاطب به تعاملات بینامتنی، تلقی دیگری از کشف معنای متن ارائه کرد که در نظریهٔ بینامتنیت نیز تأثیر گذاشت. او با طرح نظریهٔ مرگ مؤلف، همراه با چرخش محور مطالعات، از مؤلف به مخاطب، به جای اینکه به خلق اثر توجه کند، دریافت اثر را مورد توجه قرار داده است. بنابراین به نظر او مخاطبِ متن، دیگر مصرف‌کنندهٔ ساده‌ای نیست، بلکه برعکس در خلق اثری که مشاهده می‌کند، شرکت دارد (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۰۰ و ۲۰۱) ؛خواننده به هنگام خوانش، متن را از محدودهٔ زمانی اثر فراتر برده و برحسب زمان، تجارب و دورهٔ خودش تغییر می‌دهد(ر.ک. وبستر،۱۳۸۴: ۴۶) در این خصوص کریستیوا قائل به وجود رابطهٔ محوری دیگری در متون است که آن محور افقی و ارتباط نویسنده و خواننده به واسطهٔ متن است (کریستیوا ۱۹۸۰: ۶۹ به نقل از پاینده، ۱۳۹۴: ۳۹) او این روابط را به صورت نمودار زیر می‌توان نمایش داد:

شکل ۲: محور افقی متون

همچنانکه مشاهده می‌شود، علامت فلش از هر دو سو به طرف متن است یعنی نویسنده، معنایی را به متن می‌بخشد، از سوی دیگر، خواننده هم با نوع خوانش خود در برساختن معنای متن نقش دارد. این همان است که رولان بارت نیز به آن می‌پردازد؛ یعنی نقش مخاطب و اهمیت خوانش او. به این اعتبار دیگر آفرینشگر یک متن، یگانه خالق آن محسوب نمی‌شود بلکه خواننده هم با خواندن متن، به آن معنا می‌آفریند و گویی با گفتمان خود آن را بوجود می‌آورد.

بر این مبنا، به نظر می‌رسد، که بیهقی و مولـوی بـا داشـتن بسـیاری از مفـاهیم کلیـدی و محوری مشابه و اشتراک فرمی در بیان روایی حکایات، که حاکی از ارتباط درونـی ایـن دو نـوع ادبی در یک نظام کلی- تباری است؛ اما هر کدام به دنبال بیان اندیشه‌های خود هسـتند و ایـن وجه افتراق آنهاست. این تفاوت نه تنها در نظر آنان بلکه در نگاه مخاطبان آثار آنان هـم ایجـاد شده است، با وجود بسامد بالایی از اندرزهای اخلاقی در تاریخ بیهقی، امـا خواننـدهٔ مـتن واقـف است که ورود این آموزه‌های اخلاقی در این اثر، چه اهداف سیاسـی‌ای را دنبـال مـی‌کنـد. ایـن موضوع در مورد حکایات تاریخی در متن عرفانی- تعلیمی مولوی هم صدق می‌کند، مخاطب بـا خواندن این روایات تاریخی در این اثر به دنبال صدق تاریخی آنها نیسـت بلکـه در پـی اهـداف تعلیمانهٔ مؤلف می‌گردد.

بنا به آنچه گذشت، این پژوهش از این سه منظر از قرائت بینامتنی، به بحث پیرامون *تـاریخ بیهقی* و *مثنوی معنوی* مولوی، دو اثر مهم درادبیات فارسی، می‌پردازد.

۳- پیشینهٔ پژوهش و وجه ممیزهٔ تحقیق

از آنجا که این دو اثر، از شـاهکارها ادبیـات فارسـی محسـوب مـی‌شـوند محققـین زیـادی بـه پژوهش‌هایی جداگانه در این دو اثر توجه کرده‌اند. به این ترتیب پیشینهٔ پژوهش‌های انجام شده در این حوزه به دو دسته تقسیم می‌شود: در بخش اول، پژوهش‌هایی است که مربوط به مثنـوی معنوی است که اکثراً از منظری تعلیمی- عرفانی است و بخش دوم، پژوهش‌هایی است که بـه تعمق در تاریخ بیهقی و مباحث تعلیمی در آن توجه کرده‌اند که تعداد زیادی نبوده است. مقالات مختلفی دربارهٔ مباحث تعلیمی و اخلاقی و اندرز در مثنوی معنوی نوشته شده‌اند که می‌توان بـه مواردی از این قبیل اشاره کرد: «*جنبهٔ هزل در مثنوی مولـوی*» از محمـد رضـا سـاکی و مقالـهٔ «*آموزه‌های معنوی مولانا*» نوشتهٔ ویلیام چیتیک و ترجمـهٔ امیـر حسـین اصـغری،«*آمـوزه‌هـای مولانا*» از هادی خانیکی و «*آموزه‌های مثنوی*» از محمد کردی و نیز «*آموزه‌های مولانـا بـرای انسان معاصر*» از حمیدرضا خوشنویس. که به دلیل گسترگی عمدتاً کلی و گاهی سطحی صـرفاً به ذکر موضوعات تعلیمی- اخلاقی در مثنوی پرداخته‌انـد. تحقیقـات ارزشـمندی نیـز در زمینـهٔ مباحث اخلاقی در تاریخ بیهقی انجام گرفته است که از آن میان می‌توان به مقالهٔ«پند و اندرز در تاریخ بیهقی» از حسین جبارپور و مقالهٔ «ارزش‌های اخلاقی در تـاریخ بیهقـی» از حمیـد فـرزام اشاره کرد که مطالب این دو نویسنده همپوشانی بسیار زیادی با نکات خطیـب رهبـر در مقدمـهٔ

تاریخ بیهقی خود دارد و اساساً به ارائهٔ فهرست وار از برخی از شاخصه‌های اخلاقی در نظر بیهقی توجه کرده‌اند. باید گفت در بین این پژوهش‌ها، به مقایسهٔ این دو اثر با هم و از منظر بینامتنیت توجه نشده و از آنجا که این دو اثر قابلیت چنین بررسی را دارد این پژوهش از این منظر، پژوهشی جدیدی و نو می‌باشد.

۴- بحث و بررسی

تعلیم و تربیت از پارادایم‌های اصلی در ادبیات کهن است و می‌توان گفت ادبیات به طورکلی نقشی تعلیمی دارد. از ویژگی‌های بارز تاریخ نیز نمایان کردن تجارب گذشتگان و پند گرفتن از آنهاست.در مقدّمهٔ تمام متون تاریخی فارسی، به عبرت‌آموزی آنها اشاره شده است. در میان مورخان، ابوالفضل بیهقی بیشتر و ماهرانه‌تر از روش تعلیمی در تاریخش بهره می‌گیرد و در روایت تاریخی خود به نحو غیر مستقیم، داستان و حکایتی برای اندرز خوانندگانش می‌آورد و یا مستقیماً آموزه‌های اخلاقی را بیان می‌کند. مولانا هم شاخص‌ترین فرد در ارائهٔ پندهای مستقیم و غیر مستقیم است. شباهت شیوهٔ این دو، نگارنده را بر آن داشت تا به بررسی مناسبات(وجوه اشتراک و افتراق) این دو متن بپردازد.

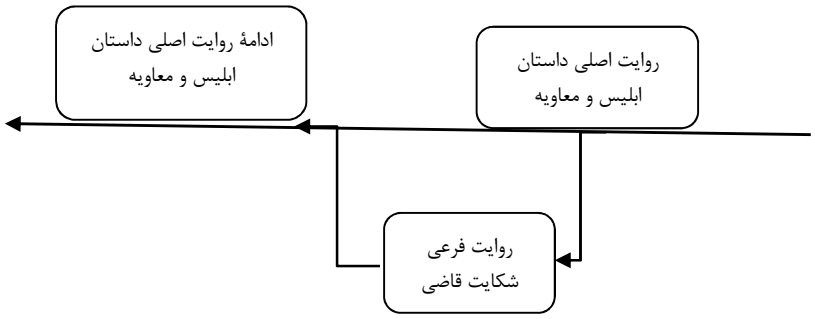
۴-۱ اشتراک بینامتنی بین مثنوی معنوی و تاریخ بیهقی

همچنانکه گفته شد، روایت یکی از وجوه اشتراک بین دو متن مثنوی مولوی و تاریخ بیهقی است. روایت از شیوه‌های کارآمد و مؤثر ادبی در بیان مضامین تعلیمی است، مثنوی معنوی به عنوان یک اثر تعلیمی سرشار از داستان‌ها و حکایات می‌باشد و شگرد مولوی هم در القای تعالیم خود، روایتگری است. شیوهٔ خاص مولوی در تکرار بی‌پایان قصه‌گویی و درآمدن یک قصه از دل قصهٔ دیگر، طرحی است که مثنوی براساس آن بنا شده است. مولوی در سراسر مثنوی برای هر نکتهٔ تعلیمی یک داستان درونه‌ای[۱] بلند یا کوتاه روایت می‌کند.

ساختار«قصه در قصه/ روایت در روایت» شامل یک داستان اصلی(مادر قصه/ داستان چارچوب) است که درون آن قصه یا قصه‌هایی کوچکتر(داستان درونه‌ای/ قصه فرعی) جای گرفته‌اند. این روایت‌های فرعی در مثنوی، نقش‌های گوناگونی دارند؛ گاه بدون توجه به ارتباط محتوایی‌شان صرفاً برای جلب نظر شکل می‌گیرند؛ گاه توضیحی در مورد روایت اصلی در خود دارند؛ گاه نیز به عنوان تمثیلی برای روایت اصلی عمل می‌کنند و امثال آن. این داستان‌ها اکثراً

در خدمت اهداف تعلیمی مولوی هستند و مولانا از آنها بـه عنـوان تمهیـدی بـرای انـدرز دادن استفاده می‌کند او در کاربرد این شیوه در روایتش، طرح واحدی ندارد. در برخی روایات صرفاً یک داستان برای تفسیر بیشتر معنای مورد نظرش می‌آورد و بعد دوباره به روایت اصلی ادامه می‌دهد مانند داستان «بیدارکردن ابلیس، معاویه را که خیز، وقت نماز اسـت»،در دفتـر دوم مثنـوی کـه معاویه، از ابلیس غرضش را می‌پرسد و هر چه می‌گوید باور نمی‌کند، مولانـا بـرای بیـان اینکـه ترک هواهایی نفسانی سبب

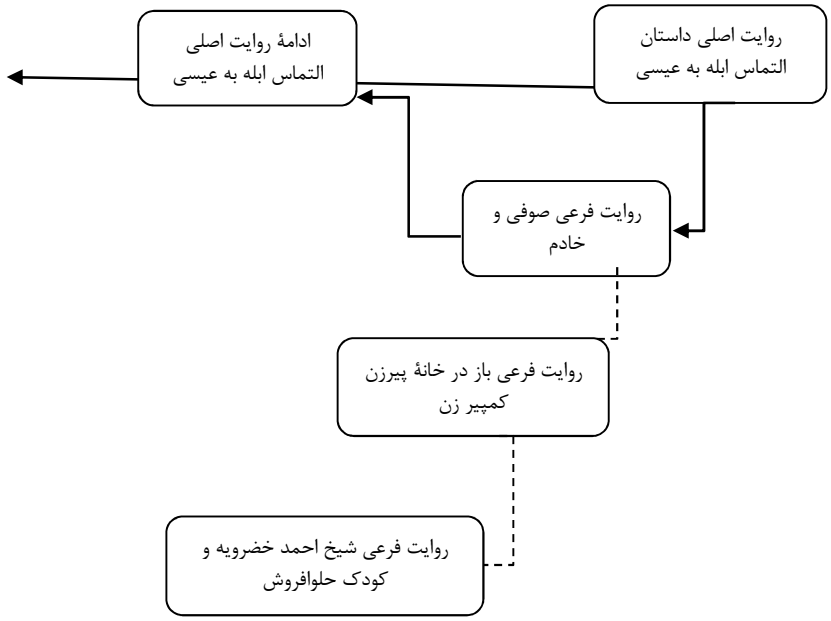
می‌شود فرد، علی رغم حیله‌های شـیطانی، راسـت را از دروغ تمییـز دهـد، حکایـت «شـکایت قاضی از آفت قضا و جواب گفتن نایب او را» در خلال روایتش می‌آورد و با آن به اندرز ترک هوای نفس می‌پردازد و بعد دوباره به ماجرای اصلی بازمی‌گردد؛ این روایت از مدل زیر پیروی می‌کند:



شکل۳: مدل روایی قصه در قصه در مثنوی

اما در مواردی هم داستان‌ها پی‌درپی به دنبال هم می‌آید کـه اغلـب بـرای توضـیح بیشـتر روایت اصلی هستند اما ذوق مولانا، به تو در تو شدن قصه‌ها دامن مـی‌زنـد و «ظـاهراً کـار بـر اساس جریان آزاد تداعی‌های بی‌پایان به پیش می‌رود...به طوری‌که هنوز یک تداعی بـه پایـان نرسـیده تـداعی‌هـای دیگـری پیـدا مـی‌شـود و چنـدین مـوج اندیشـه و داسـتان درهـم می‌آمیزند»(پورنامداریان،۱۳۸۸: ۲۸۷) البته انگیزهٔ تداعی‌ها مقوله‌های تعلیمی و اندرزگونه اسـت، نمونه‌اش داستان «التماس کردن همراه عیسی(ع) به زنده کردن استخوان‌ها» در آغاز دفتـر دوم مثنوی که در حین آن مولانا ابتدا برای توضیح بیشتر، داستانِ اندرز دادن صوفی بـه خـادم را در تیمار کردن بهیمه و لاحول گفتن خادم را می‌آورد و بعد با تداعی‌های مختلف بـرای انـدرز دادن بیشتر، داستان‌های مختلف دیگر از قبیل داستان باز در خانهٔ کمپیر زن و مـاجرای حلـوا خریـدن

شیخ احمد خضرویه از کودک حلوا فروش را مطرح می‌کند که هیچ ارتباطی بـا مضـمون روایـت اصلی(التماس ابله به عیسی) ندارد و از مدلی شبیه به مدل زیر پیروی می‌کند:



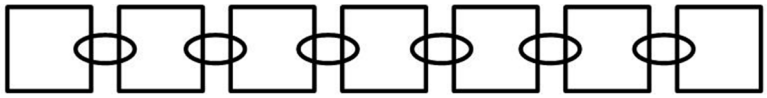
شکل ۴: مدل روایی تودرتویی داستان‌ها در مثنوی

این شیوه در تاریخ بیهقی هم وجود دارد. بیهقی با حفظ شیوهٔ روایـت‌گـری، رویـدادهایی را برمی‌گزیند و برجسته می‌کند. وظیفهٔ اصلی بیهقی، شرح حـوادث روزگـار خـودش یعنـی تـاریخ خاندان غزنوی است. اما در خلال این روایت اصلی، خرده روایت‌هایی بـرای تمثیـل و برجسـته کردن آن وقایع و عبرت‌آموزی از آن وقایع هم بیان می‌شود که عمـدتاً مربـوط بـه رویـدادهای اعصار گذشته است، گاه گزارش‌های مفصـلی از ادوار پـیش و پـس از اسـلام و گـاه روایـاتی از پادشاهان مختلف پیش از غزنوی.

نکتهٔ مهم در پیرنگ این روایت مرتبط با موضوع مورد بحث در این پژوهش همـین روایـت غیر خطی است؛ تکنیکی روایی که در آن ترتیب یا سیر زمانی رویدادها به‌هم مـی‌ریـزد. روایـت غیرخطی منطقِ علّی وقایع را با استفاده از تمهیدهایی نظیر روایت در روایـت، خطـوط داسـتانی موازی و تداعی‌های رؤیاگون دستخوش دگرگونی می‌کند. بیهقی با این شیوه به شـرح ماجراهـا

می‌پردازد با تقدیم و تأخیر زمانی آنها، داستان را به اوج و فرود می‌کشاند، در آن گره مـی‌افکنـد، آن را به نقطه اوج می‌رساند و سرانجام گره‌ها را می‌گشاید تا از آنها نتیجهٔ اخلاقی بگیرد.

در تاریخ بیهقی با دو جریان روایی، شامل روایت اصـلی و روایـات فرعـی روبـه‌رو هسـتیم. روایت اصلی که روایت تاریخ غزنویان است؛ در کنار این روایت، خواننده شاهد روایاتی دیگر هم هست که بیهقی براساس مشابهت با روایت اصلی از ایـن روایـات فرعـی بـه گونـه‌ای تمثیلـی، استفاده می‌کند. این روایت‌های فرعی که به شیوهٔ «قصه در قصه» موازی با روایت‌های قسـمت اول مطرح می‌شوند، اغلب به عنوان شاهد یا مثالی برای توضیح بیشتر و گسترده شدن پیرنـگ، بیان می‌شوند. این دو روایت پابه‌پای هم پیش می‌روند و روایت تاریخ بیهقی را شکل می‌دهنـد. هدف از بیان این دو قسم از روایات در تاریخ بیهقی، این است که خواننـده از ایـن روایـات پنـد بگیرد. به طورکلی، می‌توان گفت نصیحت در ایـن تـاریخ، عامـل انسـجام و ارتبـاط بسـیاری از حکایات است و بیان کردن بسیاری از خرده داستان‌ها هم مبتنـی بـر همـین پیکـرهٔ تعلیمـی در تاریخ بیهقی است.



شکل ۵: مدل روایی تودرتویی روایات در تاریخ بیهقی

به این ترتیب، اصلی‌ترین وجه شباهت بینامتنی بین این دو اثر مشخص می‌شود و آن اینکه اندرزها و مفاهیم تعلیمی در مثنوی معنوی مولوی و تاریخ بیهقی، سـاختاری روایـی دارنـد. فـرم روایی در این دو اثر، تابع اسلوبی خطی و ساده نیست بلکه پیرنگ آن‌هـا بـا آوردن قصـه‌ای در میانهٔ قصهٔ دیگر شکل می‌گیرد. به این شکل کـه هـر قصـه مـا را بـه قصـهٔ دیگـر مـی‌رسـاند. همچنانکه دیده شد زنجیرهٔ این قصه‌ها در این دو متن، بـویژه مثنـوی، تـا چنـدین قصـه ادامـه می‌یابد تا جایی که اغلب، مخاطب در قصه‌ها سرگردان می‌شود. این فرم و قالب روایی و کاربرد شگرد قصه در قصه در این متن، از آن دسته از وجوه بینامتنی است که برای بررسی آن باید بـه اصل و پیشینهٔ آن توجه کرد. زیرا در هر متنی می‌توان نشان یا ردّپایی از سایر متـون یافـت و از این طریق رابطهٔ خاستگاهی متون را یافت.

۴-۱-۱ اشتراک در رابطهٔ خاستگاهی بینامتنیت

از منظر بینامتنیت، هر متنی جنبه‌هایی از متون پیشینش را در خود دارد، خاستگاه هر نوشته‌ای را باید نهایتاً در فرهنگ آن متن یافت. متون ادبی فارسی هم از این قاعده مستثنی نیستند. کاربرد قصه و روایت و استفاده از این تمهید در بیان مطالب تعلیمی- اخلاقی از دیرباز مورد توجه ایرانیان بوده است. شگرد روایی «قصه در قصه» سنتی دیرپا در مشرق زمین به شمار می‌آید. این اسلوب از پیش از اسلام در ایران کاربرد داشته است، (ر.ک تفضلی، ۱۳۸۵: ۲۷۹-۳۰۴) بعدها در ادبیات پس از اسلام نیز این اسلوب فراوان به کار رفت.

اخلاقیّات و توجه به مباحث تعلیمی نیز ا در آثار ایران باستان و بعد از اسلام مورد مداقّه قرار می‌گرفته است.از آن گذشته، بسامد بالایی از آثار به جا مانده از ایران باستان، با قالبی روایی به بیان این مفاهیم تعلیمی و اندرزهای اخلاقی می‌پردازند؛ به این ترتیب، می‌توان گفت بیهقی و مولوی وارث سنتی فرهنگی – ادبی از ایران باستان هستند و روایت‌پردازی و کاربرد شیوهٔ قصه در قصه در مثنوی و بیهقی حاصل بینامتنیتی است که این آثار را با متون پیش از خود پیوند می‌زند.

جدای از آن ایرانیان باستان موعظه‌ها و پندهای عام‌المنفعهٔ خود را مانند تاریخ حوادث بزرگ، در کتاب‌ها و سنگ‌نوشته‌ها به یادگار می‌گذاشته‌اند(ر.ک. محمدی ملایری،۱۳۸۸: ۱۷)؛ پژوهشگران، علاقهٔ ایرانیان به مطالب اخلاقی را به دوران ساسانی نسبت می‌دهند که بعدها در نوشته‌های مورخان اسلامی نیز انعکاس یافته است(ر.ک. کریستین سن،۱۳۶۷: ۴۶۷). می‌توان در بین متون باقی‌مانده از آن زمان، به گروهی از متون در ایران باستان اشاره کرده که از منظر تاریخی با تاریخ بیهقی و از نظر تعلیمی با مثنوی معنوی ارتباط بسیار نزدیک یا به تعبیر پژوهشگران بینامتنیت، «رابطهٔ خویشاوندی»[۲] دارند و آن اندرزنامه‌نویسی‌های سیاسی بوده که به سیاستنامه موسوم‌اند. این سنت ابتدا در نصیحه‌الملوک‌ها و آداب‌الملوک‌ها رواج یافت. این اندرزنامه‌ها بخش قابل توجهی از ادبیات پهلوی را شامل می‌شود. در لابه‌لای این متون می‌توان اشاراتی به برخی از مسائل سیاسی و حکمتی توأمان یافت. بویژه آنکه بسیاری از این اندرزها را شاهان، روحانیون و سایر بزرگان دینی و ملّی به صورت توصیه و با هدف انتقال حکمت‌ها و تجارب انسانی به سایرین مطرح کرده‌اند. به تعبیری «اندرزهای پهلوی یا از نوع نصایح دینی هستند یا از نوع حکم عملی و تجربی از روایات تاریخی»(تفضلی،۱۳۸۵: ۱۸۰) مهمّ‌ترین اندرزنامه های پهلوی عبارتند از: کتاب ششم دینکرد که مفصّل ترین اندرزنامهٔ پهلوی است؛ اندرزهای *آذرپاد مَهرَسپَندان*؛ *یادگار بزرگمهر*، اندرزنامه ای است از بزرگمهر بُختگان، وزیر دانای

انوشیروان. بسیاری از این اندرزها در قالب کلمات قصار و لطیفه‌ها و قصه‌ها و روایات اخلاقی که جنبهٔ حکمت عملی و تجربی داشته اند، پس از اسلام مورد توجه دانشمندان ایرانی مسلمان قرار گرفته و در کتاب های ادب و اخلاق و تاریخ به عربی ترجمه شده و بعضی از آنها به فارسی نیز راه یافته اند. ترجمهٔ اندرزهای بزرگمهر عیناً در کتاب *جاویدان* خرد ابن مسکویه آمده و تقریباً جمله به جمله قابل تطبیق با متن اصلی است. همین سخنان را فردوسی نیز به نظم به کشیده است.(همان:۲۰۲) ابن ندیم در فصلی با عنوان «اسامی کتابهای تألیف شده در مواعظ و آداب وحِکَم ایرانیان و رومیان و هندیان و تازیان» تعدادی از کتاب های اخلاقی و تعلیمی پهلوی را که به عربی ترجمه شده بود نام می‌برد که از آن میان می‌توان به آئین‌نامه‌ها، سیرالملوک‌ها، تاج‌نامه‌ها و سلوک‌الملوک‌ها اشاره کرد (ر.ک ابن ندیم،۱۳۶۳: ۱۳۲). نکتهٔ مهم اینکه این اندرزنامه‌ها نیز مانند دیگر آثار ادبی از قبیل حماسه‌ها(تاریخ‌نامه‌های ملی) و افسانه‌ها، اساساً از زمرهٔ ادبیات شفاهی‌اند که از نسلی به نسلی همراه با تغییراتی منتقل شده‌اند.

به این ترتیب، باید گفت تعلّق هر دو نوع متون به پیش از اسلام، متکّی بودن هر دو بر روایات شفاهی، وحدت قالب روایی و شگرد قصه در قصه در نگارش آنها و بیان مفاهیم تعلیمی و اخلاقی در هر دو نوع آثار، از مهمترین اشتراک در رابطهٔ خاستگاهی بینامتنی بین دو اثر تاریخ بیهقی و مثنوی معنوی است. اما این اشتراک تباری فقط به وجود این اندرزنامه‌ها در ایران باستان و ردیابی مشابهت‌شان با متون تاریخی و متون عرفانی- تعلیمی به اینجا ختم نمی‌شود و پیوند خاستگاهی عمیق‌تری در بین این آثار وجود دارد که در اینجا باید به آن پرداخت.

در اندیشهٔ نظریه‌پردازان دوره‌های اخیر، در ادبیات هر ملتی ژانرهایی شاهانه[۳] یا کلان‌گونه‌هایی وجود دارد که قالب‌ها و اشکالی هستند که سویه‌ها و جنبه‌های درون‌مایه‌ای و ساختاری آثار ادبی در انواع ادبی مختلف آن ملت را در خود دارند. ژنت این گونه‌های عام را با عنوان سرگونه‌ها(Archigenres)باز می‌شناسد.(Genette. 2000: 65 به نقل از قاسمی‌پور،۱۳۸۹: ۷۰). اشتراک خاستگاهی این دو اثر همین موضوع را در ادبیات فارسی نشان می‌دهد؛ تاریخ بیهقی به نمایندگی از متون تاریخی و مثنوی معنوی به عنوانی شاهکار ادبیات تعلیمی- عرفانی هر دو از منابع و آبشخورهای فکری واحد (یعنی همان سرگونه) سرچشمه گرفته‌اند، پس باید گفت هرکدام از این دو ژانر، اگر چه مستقل هستند اما از خاستگاهی واحد بهره برده‌اند و از منظر بینامتنیت رابطهٔ خویشاوندی داشته‌اند.

می‌توان گفت در ادبیات فارسی نیز ژانرهای شاهانه‌ای وجود داشته است که در تحول

تاریخی خود رو به افول رفته‌اند اما از بین نرفته و به عنوان سرگونه، از طریق بخش‌هایی از فرم و محتوا در قالب ژانرهای دیگر ادامهٔ حیات داده است. یکی از این ژانرهای شاهانه «ادبیات روایی» است و دیگری «ادبیات اخلاقی»، که در فرآیند تحول خود، به زیر شاخه‌هایی تقسیم می‌شوند، به مرور این کلان‌گونه‌ها، به حاشیه رفته و به عنوان سرگونه‌هایی در آثار ادبی دوره‌های دیگر تجلی یافته است. از آنجا که محتوای اخلاقی و ساختار روایی در اغلب فرم‌های مختلف ادبیات فارسی نمایان می‌شود؛ به نظر می‌رسد بهتر است بگوییم که روایت و اخلاق از سرگونه‌های مهم ادبیات فارسی هستند که در تمام انواع ادبی نمود یافته و سبب پیوندهای خاستگاهی مشترک بین ژانرهای ادبیات فارسی شده‌اند. اشتراکات خاستگاهی تاریخ بیهقی و مثنوی معنوی نیز از همین دست است. به این ترتیب توجه به اخلاق و اندرز و ایجاد ساختار روایی واحد، کاربست مشابه شگرد قصه در قصه برای بیان این مضامین مشترک ناشی از همان خاستگاه و منشأ تبارشناسانه است.

۴-۱-۲ اشتراک در رابطهٔ تولیدی بینامتنیت

مشابهت بین مثنوی و تاریخ بیهقی به خاستگاه مشترک ختم نمی‌شود، این دو اثر در بسیاری از مؤلفه‌های اخلاقی و فکری برقرار است که بین آنان ارتباطی بینامتنی از نوع رابطهٔ تولیدی ایجاد کرده است. در تواریخ فارسی نیز، در خلال روایت رویدادهای تاریخی، بهره‌گیری مورخان فارسی از شگرد «قصه در قصه» به چشم می‌خورد. این شیوهٔ مورخانه با روش تعلیمانهٔ آموزه‌های اخلاقی عارفان قرابت بسیار دارد، که سبب اشتراک ماهیتی بین متون تاریخی و متون عرفانی- تعلیمی می‌شود. بعد از اشتراکات ساختاری و رابطهٔ خاستگاهی مشترک می‌توان گفت شباهت این دو نوع متن ادبی بیشتر در جنبهٔ کارکردی و اهداف تولیدی آنها بارز است. اینکه هر دو متن با هدف آموزش و عبرت نگاشته شده‌اند، البته هر کدام ویژگی‌ها و روش‌ها و عبرت‌آموزی‌های خاص خود را دارند و مضامین و مفاهیم فکری مشترکی را نمایان می‌سازند. وجود این مؤلفه‌های فکری با اهداف اخلاقی – تعلیمی،در اثری مانند مثنوی معنوی، به دلیل ماهیت ژانر عرفانی‌اش قابل توجیه و قابل انتظار است، زیرا عمده‌ترین شاخص ادبیات تعلیمی، موضوع و درونمایهٔ آنست که با اخلاق و دین پیوند خورده است، اما حضور این مؤلفه‌ها در تاریخ‌نگاری و بویژه در تاریخ بیهقی قابل تأمل است.

تواریخ این قابلیت را دارند که به بیان برخی نکات تعلیمی از وقایع نیز بپردازند اما نکتهٔ

قابل تأمل اینست که بیهقی به این ماهیت عبرت انگیز وقایع در تاریخ اکتفا نکرده و در بیان نکات اندرزگونهٔ خود فقط از رویدادهای تاریخی بهره نبرده‌اند بلکه از آن فراتر رفته و با استفاده از شگردهای ادبی، ضمن گزارش رویدادها، حکایات عبرت‌آموزی از کتب دیگر به عنوان تأکید بیشتر، بیان می‌کند. بیهقی در تاریخش، به جای گزارش مو به موی رویدادهای تاریخی، به بیان «معنای رویدادها» و پندها و عبرت‌هایی که می‌توان از آنها برگرفت پرداخته است. این شیوه در بیشتر کتب تاریخی فارسی رایج بوده و تداوم آن، دلالت بر وجود «سنّتی اخلاقی– تاریخی» در بین تاریخنگاران ایرانی دارد که سبب شده، در دوره‌های مختلف، شگردهای روایی و آرایه‌های زبانی، با بسامدی متفاوت، به متن‌های تاریخی راه یابد. به همین مناسبت، بهره‌گیری هرچه بیشتر از آیات قرآن، احادیث پیامبر، شعر و نثر پیشینیان وحکایات تاریخی و بعضاً افسانه‌ای، برای برجسته‌تر کردن درس‌هایی که می‌توان و می‌باید از تاریخ گرفت، رونق بیشتری گرفته است. بیهقی به صراحت می‌گوید که از آوردن این حکایات، هدف تربیتی دارد: «غرض من از نبشتن این اخبار آنست که خوانندگان را از من فایده‌ای حاصل آید مگر کسی را از این به کار آید» (بیهقی،۱۳۵۶: ۱۲۳).

این پندها گاهی به صورت قصه‌هایی درون روایت‌هاست که اغلب در پایان داستان‌ها، هنگام قتل یا مرگ افراد درباری اضافه می‌شوند.حکایاتی نظیر داستان فضل ربیع و مأمون، حدیث ملطفه‌ها و مأمون، ماجرای نصر احمد و علاج خشمش، ماجرای جعفر برمکی،حکایت بزرگمهر و امثال آن. او با کاربرد متناسب این حکایات درسیر روایت تاریخی خود، تاریخش را با نصایح و اندرزهای آموزنده، پیوند می‌زند.

بیهقی گاهی نیز با بیان مستقیم آموزه‌های اخلاقی، اندرز می‌دهد. او تعالیم مختلفی متناسب با همه طبقات، چه سلاطین و امرا، چه عامهٔ مردم، را در حکایات خود گنجانده است و در حکایت‌های مختلفی به عبرت انگیزی داستان‌های کتابش و پند گرفتن از آنها اشاره می‌کند؛ از جمله در حکایت بوبکر حصیری: «و هر کس این نامه بخواند به چشم خرد و عبرت اندرین نامه نگریست، نه بدان چشم که افسانه است تا مقرر گردد که این چه بزرگان بوده‌اند» (بیهقی،۱۳۵۶: ۲۱۲). از داستان‌هایی که بیهقی در آن به نکات اخلاقی فراوانی اشاره کرده ماجرای بردار کردن حسنک است که در آن نکات اخلاقی و اندرزهای لطیفی را آورده است که برای اثبات عظمت فکری و توجه بیهقی به اخلاقیات و اندرز دادن‌های او همین یک حکایت کافی است. از آموزه‌های اخلاقی در حکایات این کتاب، مواردی همچون ضرورت وفای به عهد و پرهیز از

پیمان شکنی، قابل نبودن بی تجربگان برای کسب مقام، نگاه داشت شالودهٔ پادشاهی با عفو و بخشش به موقع، غلبه بر خشم، پرهیز از خودستایی، و تحمل سختی ها است. اما مهم‌ترین مؤلفهٔ تعلیمی که بیهقی بیشترین مضامین پند آموز خود را در قالب آن آورده است، توجه به بی‌اعتباری دنیاست. او در پایان ماجرای هر کدام از شخصیت‌ها و رویدادهای کتابش، به اظهارنظر حکیمانه در مورد دل نبستن به دنیا می‌پردازد. او طبع روزگار را چنین بی‌وفا می‌داند و معتقد است نباید به آن دل بست و مغرور شد؛ که روزی نعمتی می‌دهد و روزی دیگر آن را پس می‌گیرد. محیط درباری که در آن مشغول کار بوده، در ایجاد این نگرش بی‌تأثیر نبوده است. چون در آن دربار هر روز شاهد عزل و نصب افراد بوده و این بی اعتباری را مشاهده می‌کرده است. این نگرش فکری بخصوص در مرگ بعضی از شخصیّت‌ها همراه با بار عاطفی فراوان است؛ مثلاً در مرگ حسنک وزیر می‌گوید: «وی رفت و آن قوم که محضر ساختند، رفتند و ما را نیز بباید رفت و احمق مردا که دل در این جهان بندد که نعمتی بدهد و زشت بازستاند» (بیهقی،۱۳۵۶: ۲۳۴) بعد از کشته شدن ارسلان خان ترک توسط برادرش بغراخان باز این نگرش تکرار می‌شود: «و سخت عجب است کار گروهی ازفرزندان آدم علیه‌السلام که یکدیگر را برخیره می‌کشند و می‌خورند از بهر حطام عاریت را، آنگاه خود می‌گذارند و می‌روند و تنها بزیر زمین با وبال بسیار، در این چه فایده است، یا کدام خردمند این اختیار کند؟» (همان:۲۴۷) و نیز پس از مرگ احمد حسن میمندی: «و این جهان گذرنده را خلود نیست و همه بر کاروان‌گاهیم و پس یکدیگر می‌رویم، و هیچ‌کس را اینجا مقام نخواهد بود. چنان باید زیست که پس از مرگ دعای نیک کنند» (همان:۴۶۶) بعد از برکناری افراد مورد علاقه‌اش هم این موضوع بروز می‌کند مثلاً بعد از فروگرفتن علی حاجب هم می‌نویسد: «اینست علی و روزگارش و قومش که به پایان آمد و احمق کسی است که دل در این گیتی غدار فریفتگار بندد و نعمت و جاه و ولایت او را به هیچ شمرد و خردمندان بدو فریفته نشوند» (همان: ۶۶).

او تردیدی ندارد که در این دنیا هرکس نتیجهٔ اعمال خود را می‌بیند، بدی کرده باشد بدی خواهد دید، نیکی کند پاداشش را می‌گیرد و چه بهتر که انسان اعمال نیک انجام دهد (ر.ک، همان: ۲۲۲ و ۲۳۲).

اندرز دیگر بیهقی که در تاریخش بسامد بالایی دارد و بر آن تأکید می‌کند، خردورزی است. کارکرد مهم خرد در تاریخ بیهقی، اخلاقی است. زیرا مهارکنندهٔ خواهش‌های نفسانی و امیال است. «خردمند آن است که به نعمتی و عشوه‌ای که زمانه دهد فریفته نشود و در آن باید کوشید

که آزاد مردان را اصطناع کند و تخم نیکی بپراگند، هم این جهانی و هم آن جهانی، تا از وی نام نیکو یادگار ماند، چنان نباشد که همه خود خورد و خود پوشد که هیچ مرد بدین نام نگرفته است (همان:۲۳۴). بیهقی دوست خود بوالقاسم حصیری را به خردمندی می‌ستاید، زیرا پس از سفر حج از خدمت دولتی دست کشیده و در گوشه‌ای به عبادت مشغول شده است: «و خرد تمامش آن بود که امروز عاقبتی بدین خوبی یافته است و تا حج کرده است دست از خدمت بکشیده و زاویه‌ای اختیار کرده و به عبادت و خیر مشغول» (همان: ۱۹۷).

جدای از این اندرزهای همگانی، بیهقی در پردازش برخی از شخصیت‌های روایت تاریخی‌اش، به بسیاری از ویژگی‌های اخلاق فردی نیز توجه می‌کند و با بیان عاقبت آن رفتار، مخاطب را از داشتن آن خصیصهٔ اخلاقی منع می‌کند. نمونهٔ بارز آن بوسهل زوزنی است که او را انتقام‌جو، بدخو، سخن‌چین و جاه طلب معرفی می‌کند و در همان ابتدای توصیفش از این شخصیت با دو فعل«و اگر کرد دید و چشید» عواقب اعمال او را گوشزد می‌کند.

مثنوی معنوی مولوی هم به فراخور نوع ادبی تعلیمی- عرفانی‌اش، کتابی کامل در باب تعلیم تمام آموزه‌های اخلاقی و تقبیح رذایل اخلاقی است. مولوی هم مانند بیهقی، در داستان‌هایش مدام از عبرت‌آموزی می‌گوید. او همه را دعوت می‌کند تا از مرگ اطرفیان خود و سرگذشت پیشینیان عبرت بگیرند:

عاقل آن باشد که عبرت گیرد از مرگ یاران در بلای محترز (۱/ ۳۱۱۴)
عاقل از سر بنهد این هستی و باد چون شنید انجام فرعونان عاد
ور بننهد دیگران از حال او عبرتی گیرند از اضلالِ او (۱/ ۳۱۲۲- ۳۱۲۳)

مولوی معتقد است اگر از سرگذشت دیگران عبرت بگیرید، خود را اصلاح می‌کنید و ریشهٔ حسادت و دشمنی از دلتان برکنده می‌شود (ر.ک. ۶/ ۷۶۱- ۷۶۳). مولوی در داستان‌های فراوانی تلاش دارد بشر را از دنیا پرستی و اسارت در جهان مادی ناپایدار نجات دهد و به او بفهماند که این دنیا سرایی است بی قدر و بقا. او برای این منظور از آیات و احادیث کمک می‌گیرد و با اقتباس از آنها، در پی اهداف تعلیمانهٔ خود است (ر.ک ۱/ ۹۸۲، ۳/ ۶۴، ۳/ ۱/ ۱۱۴۲). از نظر مولوی در دل هر شادی و لذت دنیوی، اندوه و حزنی است. او مدام نصیحت می‌کند که به خوشی‌های دنیا اعتماد نکنید:

هرچ از وی شاد گردی در جهان از فراق او ببندیش آن زمان
زآنچ گشتی شاد بس کس شاد شد آخر از وی جست و همچون باد شد

از تـو هـم بجهـد تـو دل بـر وی منـه پیش از آن کو بجهد او وی تو بجـه (۳/ ۳۶۹۷)
صـورتش (دنیـا) جنـت بـه معنـی دوزخـی افعیـی پـر زهـر نقشـش گلرخـی(۶/ ۲۴۵)

مولوی در آموزه‌های اخلاقی‌اش، مدام دربارهٔ عمـل و مکافـات عمـل هشـدار مـی‌دهـد. او بـا تمثیل‌های مختلف بیان می‌کند که هر عملی جوابی در پی دارد؛ یکی از تمثیل‌های او در این زمینه اینست که اگرچه دیوار سایهٔ بلندی بر زمین پهن کند بالاخره آن سایه به سوی دیـوار بـازمی‌گـردد (۱/ ۲۱۲-۲۱۶)، یا اینکه هر فریادی که درکوه بزنیم انعکاس آن به سوی ما بازخواهد گشت. به هر حال انسان هر عملی انجام دهد نتیجهٔ آن عمل را خواهد دید (۶/ ۴۲۵- ۴۲۷).

از دیگر آموزه‌های اخلاقی مولوی، وفاداری، پایداری در دوستی و به سر بردن عهد و پیمـان است. او این امور را وجب دانسته و برای آنها از آیات قرآن و احادیـث، شـواهدی مـی‌آورد و بـر انجام این فریضه تأکید می‌کند:

حـــق تعـــالی فخـــر آورد از وفـــا گفـــت مَـــن اَوفـــی بِعهـــدٍ غَیرَنـــا (۳/ ۳۲۳)
راســتان را حاجــت ســوگند نیســت زآنـــک ایشـــان را دو چشـــم روشنیســـت
نقـض میثـاق و عهـود از احمقیسـت حفظ ایمان و وفا کار تقیست(۲/ ۲۵۷۵- ۲۵۷۷)

او برای این موضوع تشبیهات و تمثیلاتی می‌آورد، برای مثـال وفـا را ماننـد ریشـهٔ سـالم و بی‌وفایی را مثل ریشهٔ فاسد درخت می‌داند (ر.ک ۵/ ۱۱۶۶-۱۱۶۷). مولانا در مذمت اخلاق‌های فردی بد از قبیل بخل، تکبّر، حرص و طمع، حسد و امثال آن هم آموزه‌های تعلیمی فراوان دارد و به انسان‌ها هشدار می‌دهد که از این خلق و خوها دوری کننـد (ر.ک. ۲/ ۱۲۷۳، ۲/ ۱۹۵۱، ۶/ ۴۶۷۹، ۲/ ۵۶۹-۵۷۰، ۲/ ۱۴۰۹-۱۴۱۲). این مضامین اخلاقی و مفاهیم فکری مشترک در ایـن دو متن، آنها را در روش‌ها و شگردهای ادبی نیز به هم نزدیک می‌کند. درست است که کـاربرد آیات و احادیث از خصایص نثر فارسی است اما به جز اهـداف زیبـایی‌شناسـانه، ایـن منقـولات، کارکردی تعلیمی و اندرزگونه نیز دارند و در بسیاری از تـواریخ از جملـه تـاریخ بیهقـی از آیـات قرآنی و احادیث نبوی، به عنوان ابزاری در جهت اهداف تعلیمی(و البتـه سیاسـی) خـود بـه کـار می‌رود. این کاربرد تعلیمانه از آیات و احادیث در متون تعلیمی و بویژه در مثنوی هم وجـود دارد او نیز در موارد مختلف از اقتباس آیات یا با تضمین به آنها در پی اهداف تعلیمانهٔ خود است.

با بررسی این اشتراکات و آموزه‌های تعلیمی در هـر دو اثـر، بایـد گفـت در رابطـهٔ تولیـدی بینامتنی نیزمثنوی معنوی مولوی و تاریخ بیهقی با گرایشی شبیه به هـم، ولـی از زاویـه دیـدی گوناگون و زبانی نسبتاً متفاوت نوشته شده‌اند.

۴-۲ افتراق بینامتنی بین مثنوی و تاریخ بیهقی

علی رغم اشتراک بینامتنی بین مثنوی معنوی و تاریخ بیهقی، اما باید گفت در هر کدام از این آثار به روش خاص خود به این مضامین پرداخته و هدف خاص خود را داشته و این شباهت‌ها و تداخل‌ها، مانع از شخصیت مستقل این آثار و ژانری که هر کدام زیر مجموعهٔ آن قراردارند، نمی‌شود.

اولین و مهم‌ترین وجه افتراق آنها در اصلی و فرعی بودن عناصر مشترک است. برخی از عناصر تعلیمی، با سازوکار متناسب در دل متن تاریخ بیهقی جای گرفته اما باید توجه داشت که در این متن، هدفی اصلی‌تر وجود دارد که بیان تاریخ است و چه بسا مورخ، اهدافی تاریخی- سیاسی را نیز در نظر داشته باشد به این ترتیب، تعلیم و اندرز از اهداف فرعی تاریخ بیهقی به حساب می‌آید در صورتی که در مثنوی، این موضوع از اهداف اصلی و مورد توجه مولوی است. تفاوت دوم آنها در نوع مخاطبانشان است، مثنوی که در نوع ادبی تعلیمی- عرفانی قرار دارد، هدفش تربیت و اندرز همگان است و مخاطب عام دارد.خوانندهٔ امروزی نیز با خواندن آن چنین توقعی دارد. اما مخاطب تاریخ بیهقی اول از همه درباریان و رجال سیاسی بوده‌اند و امروزه نیز خوانندگان علاقمند به تاریخ به خوانش آن می‌پردازند و از آن توقعات یک متن تاریخی را دارند.

وقتی می گوییم مثنوی، کتابی عرفانی - تعلیمی و تاریخ بیهقی متنی تاریخی- ادبی است در واقع اعلام می‌کنیم که این آثار عُرف‌های شناخته شده و معینی را به کار می‌برند که آن را به متون دیگری از نوع خود پیوند می‌زند، یا بر اساس آن متون دیگر قابل فهم می‌کند. به این ترتیب، افزون بر شبکهٔ بینامتنی‌ای که با کتب نوشته شده در سنت ژانری آنها ایجاد می‌شود، اهداف پدیدآورندگان آثار از نگارش متون مشخص شده و توقعات مخاطب هم از متون شکل می‌گیرد و چه بسا خوانش مخاطب با مطالعات و آگاهی‌های امروزی‌اش، بُعد دیگری به این آثار بدهد.

مثنوی معنوی کتابی عرفانی است و قطعاً اندرزهای اخلاقی موجود در آن با اهدافی تعلیمانه نوشته شده است اما خوانندهٔ امروزین این متن، آگاهی دارد که مولوی گاه آنچنان مستغرق در احوال عاشقانه و هیجانات خود بوده که نمی‌توانسته برای بیان آموزه‌های تعلیمی‌اش، هدفی معین و ساختار از پیش تعیین شده‌ای داشته باشد. به تعبیری مخاطب مثنوی معنوی می‌داند که«در این کتاب مهار داستان‌ها در دست مولوی نیست و این داستان‌ها هستند که اندوخته‌هاس سرشار از و آگاه و ناآگاه مولوی را به مناسبت‌های مختلف از ذهن او بیرون می‌کشند و به آنها فعلیت می‌بخشند و مولوی را به هرجا که امکانات بالقوه و بالفعلشان رخصت می‌دهد، می‌برند» (پورنامداریان،۱۳۸۸: ۳۲۳).

به این ترتیب، باید گفت مولانا ناآگاهانه و صرفاً به جهت تداعی، از این روایات فرعی به عنوان مصداقی برای آموزه‌های اخلاقی–عرفانی خود استفاده می‌کند. اما با گشت‌های متعدد از طریق بیان اندیشه‌ها و حکایات فرعی پشت سر هم، طرح اصلی داستان محو می‌شود یعنی منظور اصلی از ایراد داستان در حاشیهٔ مطالب متنوعی قرار می‌گیرد که مدام تداعی می‌شوند. نمونهٔ بارز آن را می‌توان در داستان شیر و نخجیران مشاهده کرد که ظاهراً به عنوان شاهد و مصداقی از «در چاه افتادن در نتیجهٔ خیال کژ» است که با گسست‌های پی در پی از این هدف دور می‌شود. اما به هر روی خوانندهٔ مثنوی در جریان خوانش این قصه‌های تودرتو مدام با مفاهیم و مطالب جدید و خلاف انتظاری آشنا می‌شود که گاه او را سرگردان می‌کند و البته به سبب ماهیت خروج از عادتی که دارد لذت را در خواننده برمی‌انگیزد.

والدمن با تکیه بر پرهیز بیهقی از فرو کاستن تاریخ به سالشمار سادهٔ رویدادهای تاریخی، به نکتهٔ بنیادین دیگری اشاره می‌کند و آن این که بیهقی، برخلاف برخی دیگر از مورخان اسلامی، پیش از آنکه نوشتن را آغاز کند طرحی کلی از ساختار کتاب خود در ذهن داشته و«معنای»رویدادهای روزگارش را نه همیشه در ورایت خود ازآن‌رویدادها بلکه بیشتر در ساختار تاریخش به نمایش گذارده است(ر.ک. والدمن،۱۳۷۵: ۵۶). به این ترتیب می‌توان گفت در تاریخ بیهقی، داستان‌ها و حکایات تعلیمی و بسیاری از آموزه‌های اندرزها با آگاهی کامل، به منظور شاهد و مصداقی برای بیان آراء و اندیشه‌های اخلاقی در متن تاریخ گنجانده می‌شود. در بیان روایات، اصل حکایت آورده می‌شود و نتیجه‌ای که منطقاً از آن مستفاد می‌شود با اندیشه‌ای که دستمایهٔ ایراد حکایت یا حاصل حکایت است، هم‌خوانی دارد. به تعبیری مهار داستان و روایت در دست بیهقی است و او در پایان هر روایت، پند و اندرزهای خود را به مخاطب می‌گوید.

از سوی دیگر خوانش خواننده، معنای جدیدی از حضور این آموزه‌های تعلیمی در خلال روایت تاریخی بیهقی، آشکار می‌سازد. مطالعات خوانندهٔ امروزی به او این آگاهی را داده که با توجه به اوضاع سیاسی– اجتماعی و فرهنگ غالبِ ناشی از این اوضاع که در آن حکومتی استبدادی، امور را برعهده داشته است و هیچ نهادی نمی‌توانسته عملکرد و ظلم آنان را کنترل کند؛ پس ورود عناصر تعلیمی و اندرزهای اخلاقی به تاریخ بیهقی، می‌تواند عاملی سیاسی– اجتماعی داشته باشد یعنی بیهقی سعی در اصلاح رفتار سیاسی حاکمان زمان خود داشته است. او در دوره‌ای مجال ظهور مخالفت‌های آشکار و انتقاد از آنها بسیار تنگ بوده است، با ظاهری تعلیمی– اخلاقی، ضمن روایت‌های تاریخی خود به انتقاد از اوضاع نابسامان اخلاقی در دستگاه

حکومتی می‌پردازد. این خوانش از اندرزهای بیهقی، بُعد دیگری به اثر او می‌بخشد به طوری‌که می‌توان گفت اغراض و اهداف سیاسی اصلی‌ترین عامل برای تجلی اندرزهای اخلاقی و آموزه‌های تعلیمی در تاریخ بیهقی بوده است.

همچنانکه دیده می‌شود، رابطهٔ خوانشی بینامتنی، سبب آشکار شدن اصلی‌ترین تفاوت بین اندرز و تعلیم دادن در تاریخ بیهقی و مثنوی مولوی است. شیوه‌های اندرزدهی و بیان تعالیم اخلاقی در مثنوی معنوی متناسب با ژانر اثر و اهداف اصلی آن اما کاملاً ناآگاهانه از جانب مولوی است. در حالیکه در تاریخ بیهقی که پند و اندرز دادن از اهداف اصلی آن نوع متن نیست، تعالیم اخلاقی، کاملاً آگاهانه در خدمت اهداف مورخانهٔ بیهقی قرار می‌گیرد و به مخاطبان انتقال داده می‌شود.

۵- نتیجه

اندرزها و مفاهیم اخلاقی از پارادایم‌های اصلی در ادبیات فارسی هستند که در انواع ادبی، به روش‌های مختلف نمایانشده‌اند. ساختار روایی و کاربرد شگرد قصه در قصه یکی از این روش‌هاست. اندرزها و مفاهیم تعلیمی در تاریخ بیهقی و مثنوی معنوی مولوی ساختاری روایی دارند، تابع اسلوبی خطی و ساده نیستند بلکه پیرنگ آن‌ها با آوردن قصه‌ای در میانهٔ قصهٔ دیگر شکل می‌گیرد و همین ویژگی اصلی‌ترین وجه اشتراک بین این دو اثر است که در پژوهش حاضر از سه منظر خاستگاهی، تولیدی و خوانشی در حوزهٔ مطالعات بینامتنی بررسی شد. بررسی‌های بینامتنی نشان می‌دهد که این دو اثر از منابع و آبشخورهای فکری واحد هم در فرم(شیوهٔ غیرمستقیم، روایی و قصه در قصه در اندرز دادن) و هم در محتوا بهره برده‌اند و تعلّق هر دو نوع متون به پیش از اسلام، متکّی بودن هر دو بر روایات شفاهی رابطه‌ای خاستگاهی و تباری این دو اثر را نمایان می‌سازد. نکته اصلی اینجاست که محتوای اخلاقی و ساختار روایی در اغلب فرم‌های مختلف ادبیات فارسی نمایان می‌شود؛پس بهتر است بگوییم که روایت و اخلاق از سرگونه‌های(ژانر شاهانه) مهم ادبیات فارسی هستند که در تمام انواع ادبی نمود یافته و سبب پیوندهای خاستگاهی مشترک بین ژانرهای ادبیات فارسی شده‌اند. اشتراکات خاستگاهی تاریخ بیهقی و مثنوی معنوی نیز از همین دست است. جدای از مؤلفه‌های اخلاقی و فکری مشترک و شیوهٔ تعلیمی یکسان در کاربرد ساختار قصه در قصه، این دو متن در دیگر شیوه‌های اندرزدهی نیز با هم اشتراک دارند، برای نمونه مداخله راوی در روند روایت به منظور آگاه کردن مخاطب

یکی از همان اشتراکات است در مثنوی به وفور دیده می شود و مـی توانـد تحـت تـأثیر متـون پیشین از جمله تاریخ بیهقی بوده باشد و این موضوع ارتباط بینامتنی از نوع رابطهٔ تولیدی را بین آنها بوجود می‌آورد.

نکته مهم و اصلی اینجاست که تعلیم و اندرز از اهداف فرعی تاریخ بیهقی به حساب می‌آید در صورتی که در مثنوی، این موضوع از اهداف اصلی است. به این ترتیب نگاه بیهقی مبتنی بـر بینش مورخانهٔ او و منظر مولوی از چشم‌انداز حکیمانه و عارفانهٔ او مایه می‌گیرد. از سـوی دیگـر رابطهٔ خوانشی بینامتنی این متون و تأثیر خوانش خوانندهٔ امروزی از این متون، بُعد دیگـری بـه حضور مؤلفه‌های تعلیمی در این آثار می‌دهد و سبب آشکار شدن اصلی‌ترین تفاوت بین انـدرز و تعلیم دادن در تاریخ بیهقی و مثنوی مولوی می‌شود. شیوه‌های اندرزدهی و بیان تعالیم اخلاقـی در مثنوی معنوی متناسب با ژانر اثر و اهداف اصلی آن اما کاملاً ناآگاهانه از جانب مولوی است. در حالیکه در تاریخ بیهقی که پند و انـدرز دادن از اهـداف اصـلی آن نـوع مـتن نیسـت، تعـالیم اخلاقی، کاملاً آگاهانه در خدمت اهداف سیاسی و مورخانهٔ بیهقی قرار دارد و به مخاطبان انتقال داده می‌شود.

به این ترتیب باید گفت اگرچه این دو اثر در بیان اندرزهای خود روشی واحد و بعضا مشـابه دارند اما هر کدام بنا به نوع ادبی خود و قصد مؤلفانشان به دنبال بیان اندیشه‌ها و اهداف خود در قالب اندرز و تعلیم هستند.

یادداشت

1-Transformation

منابع

- ابن ندیم(۱۳۶۳) ***الفهرست***، تهران: اساطیر
- اخوت، احمد(۱۳۷۱)، ***دستور زبان داستان***، اصفهان: فردا.
- بیهقی، ابوالفضل، ۱۳۵۶، ***تاریخ بیهقی***، تصحیح علی اکبر فیاض، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- پاینده، حسین(۱۳۹۰)، ***گفتمان نقد، مقالاتی در نقد ادبی***، تهران: روزنگار.
- پاینده، حسین،۱۳۹۴، ***گشودن رمان***، تهران: انتشارات مروارید.
- پاینده، حسین(۱۳۹۱)«***رهایی ادبیات از بند تاریخ*** (مروری بر دیدگاه تاریخ‌گرایی نوین در نقد ادبی)» سـورهٔ اندیشه، شهریور. شماره ۶۲ و ۶۳، صص۲۲۰-۲۲۳

- پاینده، حسین(۱۳۹۳) «تعامل میان رشته‌ای نقد ادبی با تاریخ» ***مجموعه مقالات همایش تاریخ و همکاری‌های میان‌رشته‌ای***، تهران: پژوهشکده تاریخ، صص۷۹-۱۰۳
- پاینده، حسین، (۱۳۸۴)،« تاریخ به منزلهٔداستان»، ***نامهٔ فرهنگستان***، شمارهٔ ۲۷، صص: ۱۴۳-۱۵
- پورنامداریان، تقی(۱۳۸۸) ***در سایهٔ آفتاب***، تهران: سخن
- تفضلی احمد(۱۳۸۵) ***تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام***. تهران: سخن
- توکلی، حمیدرضا(۱۳۸۴)«*مثنوی و اسلوب قصه در قصه*»، مجلهٔ **دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران**، ش ۴۷، صص ۴۵- ۸۰.
- دهقانی، محمد (۱۳۹۵) ***حدیث خداوندی و بندگی***. تحلیل تاریخ بیهقی، از دیدگاه ادبی، اجتماعی و روان‌شناختی، تهران: نشرنی.
- زرقانی، مهدی و دیگران(۱۳۹۵)، ***ژانر***، تهران: سخن
- زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸۸) ***تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی***، تهران: سخن
- قاسمی‌پور، قدرت(۱۳۸۹)«**وجه در برابر گونه** بحثی در قلمرو نظریهٔ انواع ادبی»، *نقد ادبی*، تابستان، شمارهٔ ۱۰، صص: ۶۳-۹۰
- کریستین سن، آرتور(۱۳۶۷) ***ایران در زمان ساسانیان***، ترجمه رشید یاسمی، تهران: راستی نو- کوشش.
- مولوی، جلال‌الدین محمد(۱۳۸۰) ***مثنوی معنوی***، مطابق نسخهٔ تصحیح شدهٔ رینولد نیکلسون، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- میثمی، جولی اسکات، (۱۳۹۱) ***تاریخ نگاری فارسی*** ترجمه محمد دهقانی، تهران: نشر ماهی.
- نامور مطلق، بهمن(۱۳۹۰) ***درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها***؛ تهران : سخن، ۱۳۹۰.
- والدمن، مرلین(۱۳۷۵)، ***زمانه و زندگی و کارنامهٔ بیهقی***، ترجمهٔ نظام مافی، تهران: نشر تاریخ ایران.

دوفصل‌نامهٔ تاریخ ادبیات، نشریهٔ علمی
دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹
شمارهٔ پیاپی: ۸۴/۱، نوع مقاله: علمی- پژوهشی

• دریافت ۹۸/۰۹/۱۲
• تأیید ۹۹/۰۳/۱۲

ضبط نادرست و بدخوانی ابیاتی از حدیقه‌الحقیقه در متن‌های مصحَّح (بر مبنای نسخه‌های خطی کهن)

مهدی طباطبایی*

چکیده

هرگونه کتابت یا ضبط نادرست واژه و ترکیب از سوی کاتب و مصحح، می‌تواند به ابهام معنایی متن منجر شود و مخاطب را در درک مفهوم دچار مشکل کند. افزون بر این، نگاشتن شرح و تعلیقات بر این ضبط‌های نادرست، به پیچیده‌تر شدن مفهوم ابیات می‌انجامد. تأثیر این مسائل در تصحیح یک متن، هنگامی چند برابر می‌شود که متن مصحَّح، از متون کهن ادب فارسی بوده، واژگان کم‌کاربرد و گاه متروک و مهجور در آن به‌کار رفته‌باشد. مصداق این ادّعا را می‌توان در حدیقه‌الحقیقهٔ سنایی سراغ گرفت؛ متنی که به خودی خود دشوار است و کتابت‌ها و تصحیح‌های مختلف، بر دشواری آن افزوده‌اند تا جایی که مشاهده می‌شود در متن‌های مصحَّح، شکل ضبط‌شدهٔ برخی ابیات، مفهوم روشنی ارائه نمی‌دهد. این پژوهش در پی آن است تا با استفاده از نسخه‌های کهن حدیقه و به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی، ضبط نادرست یا بدخوانی برخی ابیات این منظومه را برجسته سازد. مهم‌ترین دستاورد پژوهش، پیشنهادهایی برای ضبط درست یا خوانش صحیح برخی واژگان، ترکیبات و ابیات در حدیقهٔ سنایی‌است که بر آن اساس، گره مفهومی ابیات مورد بحث، گشوده خواهد شد.

کلید واژه‌ها:

سنایی غزنوی، حدیقه‌الحقیقه، نسخه‌های خطّی، شروح و تصحیح‌ها.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی داشگاه شهید بهشتی. تهران. ایران.

m_tabatabaei@.sbu.ac.ir

Abstract

Misrepresentation and Misinterpretation of the Verses of *Hadiqat al-Haqiqa* in Corrected Texts (Based on Old Manuscripts)

Mahdi Tabatabaei*

Any misinterpretation of a word or a combination by the scribe and "corrector" can lead to semantic ambiguity of a text, and it makes it difficult for the reader to understand the meaning of a poem. In addition, writing commentaries and suspensions on these inaccurate recordings leads to a more sophisticated concept of verses. The effect of these issues on correcting a text is multiplied when the book is corrected from old Persian literature, and inappropriate and sometimes derogatory words are used. This claim can be traced inSana'i'sHadiqat al-Haqiqa; this text, difficult in itself, has become even more complicated by various scripts and corrections, to the extent that in the corrected texts, the recorded form of some verses do not provide any clear meaning. This study seeks to highlight the inaccurate recordings of some of the verses of this poem by using old manuscripts in a descriptive-analytical manner. The most important achievement of the present paper is to offer suggestions for correct recording or reading of some of the words, combinations and verses in Sana'iHadiqat al-Haqiqa, whereby the conceptual node of the verses in question could be resolved.

Keywords: Sana'I Ghaznawi, *Hadiqat al-Haqiqa*, old manuscripts, commentaries and corrections.

*assistant profoeor in Persian language and Literature, hhid beheshti University. Tehran. Iran. m_tabatabaei@.sbu.ac.ir

مقدمه

حدیقه‌الحقیقه از جمله متونی‌است که از زمان سروده‌شدن، محلّ بحث‌های فراوانی بوده‌است. اشارهٔ سنایی در مقدمهٔ کتاب مبنی بر سرقت بخش‌هایی از آن (سنایی، ۱۳۸۳: ۱۸ ـ ۱۷) و داشتن دو تحریر متفاوت (حسینی،۱۳۷۹: ۳) گواهی بر این ادّعاست. «این کتاب را که در اوان وفات سنایی پراکنده بود، محمد بن علی الرّفا به امر بهرامشاه گرد آورد و مقدمه‌ای فصیح بر آن نگاشت که به‌تمامی در دست و از نمونه‌های خوب منشآت صوفیانه است.» (صفا، ۱۳۷۸: ۲/۵۶۲)

دلایل ابهام و پیچیدگی در حدیقه از چند منظر کلّی قابل بررسی‌است؛ دشواری متن منظومه به‌دلیل کاربرد واژگان و ترکیبات کم‌کاربرد یا مهجور، پاره‌ای ناپختگی‌های زبانی، گستردگی موضوعات مطرح‌شده در آن، محسوس‌بودن نوعی شتابزدگی در سرودن که مانع از انسجام متن و تبویب منظم آن شده و درنهایت، کتابت‌ها و تصحیح‌های کم‌دقّت و بدون تأمل که آشفتگی ساختاری و ابهام مفهومی برخی ابیات را موجب گردیده‌است.

نگاهی گذرا به تاریخ ادب فارسی نشان می‌دهد که این کتاب، پس از سنایی، جایگاه ویژه‌ای در ادب عرفانی یافته و نگاشتن شروح بر آن هم از قرن یازدهم با شرح عبداللطیف عباسی (د. ۱۰۴۸ ق)، تحت عنوان *لطایف‌الحدایق من نفائس‌الدقائق* آغاز شده‌است.

این منظومه در دوران معاصر، توجه بیشتر پژوهشگران را به خود جلب کرد و تصحیح‌های جدیدی از آن انجام گرفت و شروح و تعلیقاتی بر آن نگاشته‌شد؛ با وجود این، تطبیق و مقایسهٔ متن‌های مصحّح با نسخه‌های خطّی کهن حدیقه، نشان‌دهندهٔ این مطلب است که این کوشش‌ها در حدّی نیست که بتواند ابهامات متن را برطرف کند.

در این پژوهش با استفاده از نسخه‌هایی مانند «نسخهٔ بغدادلی وهبی، کتابت: ۵۵۲»، «نسخهٔ خلیل اینالجق، کتابت: ۵۸۸»، «نسخهٔ کابل، کتابت: احتمالاً قرن ششم»، «نسخهٔ منچستر، کتابت: ۶۸۱»، «نسخهٔ ولی‌الدین استانبول، کتابت: ۶۸۴»، «نسخهٔ مجلس شورای اسلامی، کتابت: ۶۹۱» پیشنهادهایی جهت ضبط درست یا خوانش صحیح برخی ابیات ارائه خواهد شد.

ابیاتی که در این پژوهش بررسی می‌شوند، در پژوهش‌های دیگر این حوزه، از قبیل «تأملی در معنی ابیاتی دشوار از حدیقهٔ سنایی» (طاهری، ۱۳۷۸)، «تصحیح ابیاتی از حدیقه براساس قدیمی‌ترین نسخهٔ خطی» (حسینی، ۱۳۷۹)، «شرح و بررسی ابیاتی از حدیقه‌الحقیقهٔ سنایی» (مصفّا و درّی، ۱۳۸۱)، «تصحیح چند بیت از حدیقهٔ سنایی با استفاده از فرهنگ جهانگیری» (خسروی، ۱۳۹۳)، «تصحیح بیت‌هایی از حدیقهٔ سنایی» (عیدگاه طرقبه، ۱۳۹۵) و «تصحیح چند

خطا در آثار چاپی سنایی غزنوی» (ندیمی و عطایی، ۱۳۹۶)، و «شرح و تصحیح چند بیت از حدیقهٔ سنایی» (کمیلی، ۱۳۹۷) بررسی نشده‌است.

روند پژوهش بدین‌شکل است که در ابتدا، شکل ضبط ابیات در متن‌های مصحَح ذکر خواهد شد و پس از نقد شرح یا تعلیق نگاشته‌شده بر آن، شکل درست آن ازطریق استناد به نسخه‌های خطّی کهن و با ذکر شواهد مثالی برای تأیید شکل مرجَّح ارائه خواهد شد. ترتیب ابیات بررسی‌شده در این پژوهش، براساس ترتیب قرار گرفتن آنها در تصحیح مرحوم مدرّس‌رضوی‌است.

۱.

کن دو حرفست بی‌نوا هر دو　　هر دو بحر است بی‌هوا هر دو
(سنایی، ۱۳۸۳: ۶۷)

کن دو حرف است بینوا هر دو　　هر دو بحر است بر هوا هر دو
(همان، ۱۳۸۲: ۹)

«کن» دو حرف‌ست، بی‌نوا هر دو　　هر دو بحرست، بی‌هوا هر دو
(همان، ۱۳۹۷: ۱۰۱)

برای تشخیص ضبط صحیح این بیت، باید به بیت قبل از آن دقّت کنیم:

فعل و ذاتش برون ز آلت و سوست[۱]　　زآن‌که هویّتش بَر از کُن و هوست

در عرفان اسلامی، اندیشه‌هایی مبنی بر آفرینش موجودات با استفاده از «کُن» و خلق آدمی بدون اشارت «کُن» وجود دارد: «حق تعالی چون اصناف موجودات می‌آفرید از دنیا و آخرت و بهشت و دوزخ، وسایط گوناگون در هر مقام بر کار کرد. چون کار به خلقت آدم رسید گفت: «انی خالق بشراً من طین» خانهٔ آب و گل آدم من می‌سازم. جمعی را مشتبه شد، گفتند: «خلق السماوات و الارض» نه همه تو ساخته‌ای؟ گفت: اینجا اختصاصی دیگر هست که اگر آنها به اشارت «کُن» آفریدم که: «انَّما قولنا لشیءٍ اذا اردناهُ ان نقول له کن فیکون» این را به خودی خود می‌سازم بی‌واسطه که در او گنج معرفت تعبیه خواهم کرد»؛ (نجم‌الدین رازی، ۱۳۷۳: ۶۸) با وجود این اندیشه، سنایی افعال الهی را بالاتر از آن می‌داند که برای انجام‌گرفتن، به واسطه و آلتی به نام «کُن» نیاز داشته‌باشد و بر این باور است که اگر برای انجام‌گرفتن افعال الهی از واژهٔ «کُن» استفاده می‌کنیم، صرفاً برای درک سرعت نفوذ قضای الهی در ذهن ما انسان‌هاست،

وگرنه «کُن» چیزی جز نوشتهٔ ما نیست:

کاف و نون نیست جز نبشتهٔ ما　　چیست کُن؟ سرعت نفوذ قضا
(سنایی، ۱۳۸۳: ۸۲)

از طرف دیگر، از ابیات حدیقه چنین برمی‌آید که سنایی، در عین حال که «هو» را نقطهٔ مقابل «لا» می‌داند، هر دو را از شناخت یا انکار خداوند ناتوان می‌شمارد:

لا و هو زان سرای روزبهی　　بازگشتند جیب و کیسه تهی
(همان، ۶۱)

او در بیت مذکور هم سمت و سویی را که ذات خداوند در آن قرار گرفته‌است، فراتر از «هو» می‌شمارد.[۲] چراکه اگر با لفظ «هو» به خدا اشاره کنیم، او را در جهتی محصور کرده‌ایم و «یک‌جهت را سو باشد، اما شش‌جهت را سو نباشد.» (بهاءولد، ۱۳۸۲: ۱/۹۹)

با در نظر گرفتن «کن» و «هو»، به نظر می‌رسد که ضبط مصحّحان متأخر حدیقه، اشتباه خوانشی است که بر اثر شباهت شکل نگارش «هر» و «هو» در کتابت قدیم رخ داده است و شکل ضبط بیت در *لطایف‌الحدایق* درست باشد:

کُن دو حرفست بی‌نوا هر دو　　هو دو حرفست بی‌هوا هر دو
(سنایی، ۱۳۸۷: ۷۴)

نکتهٔ جالب این‌که یاحقی و زرقانی، «کُن» و »هو» را در بیت نخست، و «کُن» را در ابتدای بیت دوم، داخل گیومه قرار داده‌اند، امّا متوجه نشده‌اند که واژه‌ای که در ابتدای مصرع دوم بیت دوم آمده، «هو» است، نه «هر».

۲.

آینه دل ز رنگ و زنگ نفاق　　نشود روشن از خلاف و شقاق
صیقل آیینهٔ یقین شما　　چیست خالص صفای دین شما
(عباسی، ۱۳۸۷: ۵۶)

آینهٔ دل ز رنگ کفر و نفاق　　نشود روشن از خلاف و شقاق
صیقل آینه یقین شماست　　چیست محض صفاء دین شماست
(سنایی، ۱۳۸۳: ۶۸)

آینهٔ دل ز زنگ رنگ و نفاق　　نشود روشن از خلاف و شقاق
صیقل آینه یقین شما　　چیست؟ محض صفا و دین شما
(همان، ۱۳۹۷: ۱۰۷)

بیت دوم در هر سه شکل ضبط‌شده، دچار پیچیدگی لفظی و مفهومی‌است و از همین‌روست که یاحقی و زرقانی در توضیح آن آورده‌اند: «مسندالیه در مصراع دوم چیست؟ یقین؟ مصراع شامل پرسش و پاسخ است.» (همان، ۹۱۹)

این دو بیت در نسخهٔ مجلس شورای اسلامی بدین‌گونه ضبط شده‌است:

آینه‌ی دل ز زنگ کفر و نفاق　　نشود روشن از خلاف و شقاق
صیقل آینه یقین شماست　　چیست محض صفاش؟ دین شماست

مشخص است که با این شکل ضبط، بیت از ابهام فاصله می‌گیرد.

باید توجه داشت که «صیقل» با «صفا» تفاوت دارد، بدین‌مفهوم که صفا، نتیجهٔ صیقل است: «بدان که چون آیینهٔ دل صیقل کمال پذیرد و پذیرای انوار عالم غیبی گردد، پرتو انوار صفاتی، از ورای حجب روحانی و قلبی، عکس بر آیینهٔ دل اندازد و به قدر صفای آن دل، در وی جمال نماید. اگر دل به قدر کوکبی صفا یافته باشد، آن نور به قدر کوکبی مشاهده می‌افتد و چون آینهٔ دل از زنگار طبع به‌تمام زدوده گردد، در صورت قمر مشاهده افتد و چون آیینه به‌کمال صافی شود و به نور ذکر جلایی بر جلا یابد، در صورت خورشید مشاهده افتد.» (فراهی هروی، ۱۳۸۴: ۱۴۹ ـ ۱۴۸)

با این توضیح می‌توان احتمال داد که سنایی در این بیت، دل را به آیینه‌ای تشبیه کرده‌است که آنچه این آیینه را صیقل می‌زند، یقین انسان‌هاست و نتیجهٔ حاصل از این صیقل، صفا یافتن دین در آیینهٔ دل انسان‌هاست.

نکته‌ای که نباید از نظر دور داشت این است که دین بدون یقین، به‌مانند آیینهٔ بی‌جلا نمی‌تواند ارزش چندانی داشته‌باشد؛ از همین‌روست که سنایی، پس از رسیدن دین، از خدا طلب یقین می‌کند:

دین‌مان داده‌ای، یقین‌مان ده　　گرچه این هست، بیش از این‌مان ده
(سنایی، ۱۳۸۳: ۱۵۱)

۳.

آینه همچو پشت روی سیاه　　گر بدی کس نکردی ایچ نگاه
زاینه روی به بود خورشید　　پشت خواهی سیاه و خواه سفید
(عباسی، ۱۳۸۷: ۸۱)

آینـه گـر چـو پشـت روی سـیاه　　بـودیی کـس نکـردی ایـچ نگـاه
ز آینـه روی بـه بـود خورشـید　　پشـت او خـواه سـیاه و خـواه سـپید
(سنایی، ۱۳۸۳: ۸۷)

آینـه همچـو پشـت روی سـیاه　　گـر بُـدی، کـس نکـرد ایـچ نگـاه
ز آینـه روی، بـه بـود خورشـید　　پشـت او خـواه سـیاه و خـواه سـپید
(همان، ۱۳۹۷: ۱۱۳)

درّی در توضیح بیت می‌نویسد که آنچه موجب توجه مردم به آینه شده است روی سپید آن است و اگر روی آن هم مانند پشتش سیاه بود، کسی به آن التفاتی نمی‌کرد. امّا اگر دلی خورشیدصفت باشد، سراپایش به آینه تبدیل می‌شود و از هر آینه‌رویی برتر است. (درّی،۱۳۸۷: ۱۳۷۱)

طغیانی هم روی آیینه را دلیلی برای نمایان‌شدن خورشید در آن می‌داند و معتقد است که سفید یا سیاه‌بودن پشت آن مهم نیست. (طغیانی، ۱۳۸۲: ۱۰۱)

و سرانجام، یاحقی و زرقانی ـ با نگاهی به مفهومی که درّی و طغیانی از این دو بیت به‌دست داده است ـ آورده‌اند که اگر روی آیینه هم مانند پشت آن سیاه می‌بود، کسی به آن نمی‌نگریست و از روی آینه بهتر می‌توان خورشید را دید. (سنایی، ۱۳۹۷: ۹۲۴ ـ ۹۲۳)

ظاهراً مصححان از این نکته غافل‌اند که در بیت دوم، «بهتر بودن» مطرح است، نه «بهتر دیدن».

به نظر می‌رسد ضبط نادرست بیت دوم، مصححان را در رسیدن به معنای آن دچار مشکل کرده‌است. کتابت این دو بیت در نسخهٔ هایدلبرگ و مجلس بدین‌شکل است:

آینـه گـر چـو پشـت، روی سـیاه　　بـودی‌ای، کـس نکـردی ایـچ نگـاه
ز آینـه، روی بـه بـود چـون شیـد　　پشـت او خـوه سیـاه و خـواه سپیـد

با پذیرفتن این شکل کتابتی، آشفتگی مفهوم در بیت دوم از بین می‌رود: روی آیینه، به مانند خورشید، از پشت آن بهتر است و تفاوتی نمی‌کند که پشت آن سیاه باشد یا سپید. نکتهٔ مهم این است که پشت خورشید، به‌دلیل ایجاد سایه، همواره سیاه است و پشت آینه به‌خاطر جیوه‌ای که بر آن می‌کشند یا زنگاری که می‌گیرد.

۴.

دام باشد به خـواب، بسـتن کـار　　آینـــه، زن بـــود نکـــوهش دار
(عباسی، ۱۳۸۷: ۱۲۷)

دام باشد بخواب بسـتن کـار　　آینـــه زن بـــود نکـــوُهش دار
(سنایی، ۱۳۸۳: ۱۲۳)

دام باشد به خواب بستن کار　　آینـــه، زن بـــود، نکـــوهش دار
(همان، ۱۳۹۷: ۱۵۱)

بخش پایانی مصرع دوم در هر سه تصحیح، به‌صورت «نکوهش دار» ضبط شده‌است.

مرحوم مدرّس‌رضوی در توضیح بیت آورده‌است که اگر در خواب، تصویری از دام را ببینـیم، بدین معناست که کارها فروبسته خواهد شد و دیدن آیینه، دلیلـی بـر زن‌گـرفتن و ازدواج اسـت. (مدرّس‌رضوی، ۱۳۴۴: ۱۹۶) یاحقی و زرقانی با توجّه بـه نسـخه‌بـدل‌هـا، احتمـال داده‌انـد کـه «نکوهَش دار» صورت لهجه‌ای «نکویش دار» است و نمونه‌هایی از این‌گونه استعمال در تفسیر شنقشی و حدیقه ارائه کرده‌اند. (سنایی، ۱۳۹۷: ۹۶۰)

در توضیح «هُش دار» در لغت‌نامه آمده‌است: «در اصل فعل امر از «هُش داشتن» است، اما به‌صورت اسم مصدر به‌کار می‌رود، مثل خبردار.» (لغت‌نامه، ذیل «هش دار») ظاهراً در این بیت حدیقه، «هُش دار» در صورت اصلی خود (فعل امر) به‌کار رفته‌است که این کـاربرد در حدیقـه و سایر متون ادب فارسی بی‌پیشینه نیست:

دیگران غافـل‌انـد، تـو هُـش دار　　وانـــدرین ره زبانْـــت خـــامش دار
(سنایی، ۱۳۸۳: ۱۶۰)

و:

برتـر مشـو از حـدّ و نـه فروتـر　　هُـش دار و مقصّـر مبـاش و غـالی
(ناصرخسرو، ۱۳۶۵: ۴۶۶)

و:

«یکی آمد به مصطفی صلّی‌اللّه‌علیـه‌وسـلّم گفـت: «انّـی احبّـک». گفـت: «هـوش‌دار کـه چـه می‌گویی.» باز مکرّر کرد که «انّی احبّک». گفت: هش دار که چه می‌گویی.» (مولوی، ۱۳۸۶: ۱۳۲)

از طرف دیگر، «نکو» در این بیت، صفت «زن» است به معنی خوب و زیبا: « اگر تـو ایـن برای آن می‌کنی که تو را زنی نکو می‌باید، در همه عرب از دختران من نکوتر کس نیست، یکی

را آن که تو خواهی، به تو دهم بی‌مهری، تو از این کار باز آی.» (ابوالفتوح رازی، ۱۴۰۸: ۲۰/۹۱)

با این توضیحات، ضبط صحیح بیت این‌گونه است:

دام بـاشـد بـه خـواب بستـن کـار　　آینـه زن بـود نـکو، هُـــش دار

یعنی در خواب دیدن آیینه، از رسیدن به زنی زیباروی حکایت دارد.

۵.

گـــه ورا قصـــد فصـــد فرمـــایم　　اکحـــل از دیـــدگانش بگشـــایم

چـــون تصعّـــد کنـــد فـــروبـــارد　　فصـــد تسکـــینی انـــدرو آرد

(عباسی، ۱۳۸۷: ۱۴۱)، (سنایی، ۱۳۸۳: ۱۳۵)

گـــه ورا قصـــد فصـــد فرمـــایم　　اکحـــل از دیـــدگانش بگشـــایم

چـــون مصـــعّد کنـــد، فروبـــارد　　فصـــد تســـکینی انـــدر او آرد

(همان، ۱۳۹۷: ۱۵۸)

طغیانی در توضیحاتی نسبتاً مبسوط دربارهٔ دو بیت، اکحل گشودن را «مداوا کـردن چشـم و رفع نابینایی آن به وسیلهٔ رگزنی و حجامت که بیشتر در مورد حیوانات نظیر گـاو و شـتر کـاربرد داشته است» و تصعّد کردن را جهیدن خون از رگ می‌داند و احتمال می‌دهد واژهٔ «چون» که در تصحیح مدرّس‌رضوی آمده است، تصحیف «خون» باشد. با این توضـیحات، او چشـم نفـس را نابینا می‌داند که سنایی می‌خواهد او را با حجامت و خروج خون از چشمش، به بینایی و آرامـش برساند. (طغیانی، ۱۳۸۲: ۱۴۴)

مؤلف *شرح دشواری‌هایی از حدیقه*، با ذکر شاهد مثالی از خاقانی، این نکته را یادآور می‌شود که قدما خون چشم را نیز از اکحل می‌دانسته‌اند. او همچنـین، تصـعّد را «دشـوار شـدن جریـان خون» معنا می‌کند و بر این باور است که همان‌گونه که بیمار با حجامت‌کردن بهبـود مـی‌یابـد، زاهد نیز با ریاضت نفسانی، خون از نفس می‌گیرد تا او را ضعیف سازد و با این کـار، سرکشـی و غرور وی به آرامش بدل شود. (درّی، ۱۳۸۷: ۱۳۹ ـ ۱۳۸)

یاحقی و زرقانی هم در تعلیقات خویش، اکحل از دیدگان گشودن را خون‌گریستن معنا کرده‌اند و مصعّد کردن را سوختن و افروخته‌شدن. آنها معتقدند که سنایی در این دو بیت می‌گوید: گاه نفس را وادار به خون‌گریستن می‌کنم تا در اثر گریهٔ بسیار، چشمش سرخ و آماسیده شود؛ پـس از آن، بـا زدن رگ اکحل نفس، اشک او را جاری می‌کنم تا آرام بگیرد. (سنایی، ۱۳۹۷: ۹۶۳)

با وجود این‌که این دو بیت، از ابیاتی‌است که اغلب پژوهشگران دربارهٔ آن داد سخن داده‌اند، تا امروز مشکل مفهومی آنها برطرف نشده‌است. حدس طغیانی این است که در این بیت، «چون» تصحیف «خون» است و درّی هم در توضیحات خود، «چون» را «خون» معنا کرده‌است. مشکل دیگر بیت در «تصعّد کردن» است که طغیانی آن را «جهیدن خون از رگ» می‌داند و درّی، «دشوار شدن جریان خون» و یاحقی و زرقانی، «سوختن و افروخته شدن».

در دست‌نویس کمبریج و مجلس، بیت دوّم این‌گونه ضبط شده‌است:

خون مصعّد کند، فروبارد　　فصد تسکینی اندر او آرد

به نظر می‌رسد «مصعّد کردن» در این بیت به معنی «از حالت جامد به بخار تبدیل کردن، تبخیر کردن» (عقیلی علوی شیرازی، ۱۳۸۵: ۳/۴۹۲) باشد؛ گو این‌که واژهٔ «مصعّد» به معنی «تبخیرشده» آمده‌است: «و تدبیر چهارم آن‌که آب مصعّد (تبخیر شده، تصعید شده) کنند و بچکانند بر طریق گلاب‌گران.» (اسماعیل جرجانی، ۱۳۹۱: ۳/۳۷۵)

از طرف دیگر، از متون طبّی چنین برمی‌آید که خون را در تصعّد، مانند بخار می‌دانستند که می‌توانست با بخار شدن به قسمت‌های فوقانی بدن برسد: «و مراد از اخلاط بخاری، اخلاط قابل تبخّر از ادنی سبب است یا اخلاط شبیه به بخار، مثل اصناف صفرا و خون صفراوی و بلغم رقیق حار که این همه مثل بخاراند در تصعد.» (ناظم جهان، ۱۳۸۷: ۱/۱۳۶)

نکتهٔ دیگری که نباید از ذهن دور داشت این است که اکحل را در شرایط عادی از دیدگان نمی‌گشودند بلکه همان‌گونه که مهدوی‌دامغانی آورده، «اکحل از دیدگان گشودن» ترکیبی کنایی‌است در معنی گریستن. (مهدوی دامغانی، ۱۳۸۲: ۱۶۴)

با این توضیحات می‌توان به مقصود سنایی در این دو بیت پی برد: وقتی که رگ اکحل را از دیدگانم می‌شکافم، (= می‌گریم)، خون به سمت بالا می‌آید و از دیدگانم فرومی‌ریزد. بدین‌ترتیب با این نوع از فصد کردن، نفسم به آرامش می‌رسد.

۶.

لیکن از روزه ساخت بهر یقین　　امّت را زبهر سنت دین
صورتت دید مرد بینا دین　　هوس از سر گرفت هوش و یقین
(سنایی، ۱۳۸۳: ۲۰۹)

لکهن از روزه ساخت بهر یقین　　امّت را ز بهر سنّت دین

لکهـن از روزه مـرد بینـا دیـن　　خرد و هـوش کـرده بـر تـو یقـین
(همان، ۱۳۹۷: ۲۴۶)

لطایف‌الحدایق بیت نخست را ندارد و بیت دوم را بدین‌شکل ضبط کرده‌است:

صـورتت دیـده مـرد بینـا دیـن　　هوس از سر گرفته هـوش و یقـین
(عباسی، ۱۳۸۷: ۲۲۷)

در نسخهٔ بغدادلی وهبی و فخری‌نامه هم بیت نخست ضبط نشده و بیـت دوم بـدین‌شـکل آمده‌است:

صـورتت دیـد مـرد بینـابین　　هـوس از هـوش تـو برکـرد یقـین
(همان، ۱۳۸۲: ۶۴)

یاحقی و زرقانی با مبهم‌خواندن معنای بیت دوم، در توضیح بیت نخست آورده‌اند کـه سـنّت رسول‌الله برای رسیدن به یقین، لکهن (گرسنگی‌کشیدن) را به روزهٔ اسلامی تبدیل کرده اسـت. (همان، ۱۳۹۷: ۱۰۵۴)

لکهن در فرهنگ‌ها این‌گونه تعریف شده‌است: «به فتح اول و ها و سکون ثانی و نون، روزه و گرسنگی و فاقه باشد که بت‌پرستان در دین و آیین و کیش و مذهب خـود دارنـد و بـه معنـی جوع هم به نظر آمده است که چیزی بسیار خوردن و سیر نشدن باشد و بعضی این لفظ را هندی می‌دانند.» (برهان قاطع، ذیل «لکهن»)

این واژه در حدیقه، سابقهٔ کاربرد دارد:

گـر همـی لکهنـت کنـد فربـه　　سـیر خـوردن تـو را ز لکهـن بـه
(سنایی، ۱۳۸۳: ۴۹۳)

بنابراین، «لیکن» که به‌جای «لکهن» در تصحیح مدرّس‌رضـوی آمـده، نادرسـت اسـت. در تصحیح یاحقی و زرقانی هم بیت دوّم به‌صورت پریشان ضبط شده‌است؛ بدین مفهوم که کاتـب نسخهٔ منچستر، از روی اشتباه، سه واژهٔ اول بیت نخست را در ابتدای بیـت دوم آورده‌اسـت و از همین‌روست که مصححان به مفهوم آن پی نبرده‌اند.

گزارش بیت در نسخهٔ ولی‌الدین استانبول بدین‌شکل است:

لکهـن از روزه سـاخت بهـر یقـین　　امّتـت را ز بهـر سـنت دیـن
صـورتت دیـد مـرد بینـادیـن　　هوس از سر گرفت و هوش و یقیـن

۷.

همچـو چنگ ار در هــوات زنـم　　رســن انــدر گــلو نــوات زنـــم

(عباسی، ۱۳۸۷: ۴۳۶) (سنایی، ۱۳۸۳: ۳۵۱)، (همان، ۱۳۸۲: ۱۲۳)

همچـو چنـگ از[۳] در هـوات زنـم　　رســن انــدر گلــو، نــوات زنــم

(همان، ۱۳۹۷: ۵۱۲)

درّی در توضیح بیت، تارهای چنگ را رسنی در گلوی او می‌داند که چنگ در این حالت نیـز نغمه بر لب دارد. او معتقد است که شاعر با تشبیه خود به این حالت چنگ، می‌گوید که با وجـود رسن به گلو و اسیر معشوق بودن، در هوای او نغمه و نوا سر می‌دهد. (درّی، ۱۳۸۷: ۴۱۶)

باید توجه داشت که چنگ و رسن با یکدیگر تناسب دارند، امّا رسنی که برای چنگ توصیف می‌شود، در پای آن افتاده است، نه در گلویش:

رسن در پای چنـگ افتـاده ناگـاه　　رسـن بـا چنبـر دف گشـته همـراه

(عطار، ۲۵۳۵: ۱۴۷)

تعبیر خاقانی از این حالت چنگ، زندانی‌شدن آن است:

آن چنگ ازرق‌سار بین، زرْ رشته در منقار بـین　　در قید گیسودار[۴] بین پایش گرفتـار آمـده

(خاقانی، ۱۳۵۷: ۳۸۹)

و:

ور ساق من چو چنـگ ببنـدد بـه دَه رسـن　　هـم سـر بـه سـاق عـرش معـلاّ بـرآورم

(همان، ۲۴۴)

با این توضیحات، در این بیت نمی‌تواند بین «رسن و چنگ» ارتباطی وجود داشته‌باشد و باید به دنبال استدلال دیگری بود.

در نسخهٔ ولی‌الدین استانبول و در دست‌نویس «ل» از تصحیح مدرّس‌رضوی، گزارش بیـت بدین‌گونه است:

همچـو چنـگ ار در هــوات زنـم　　رسـن انـدر گـلو، چـو نـات زنـــم

«نا» در فرهنگ‌های لغت «به معنی نای و نی هم آمده»است: (برهان قاطع، ذیل «نا»)

وآن مقیمان خرابـاتی از آن دیوانـه‌تـر　　می‌شکستند خُم‌هـا و مـی‌فکندنـد چنـگ و نـا

(مولوی، ۲۵۳۶: ۶۴)

و:

حلم در حلم است و رحمت‌ها بـه جـوش　　نشـــنوی از غیـــر چنـــگ و نـــا خـــروش
(همان، ۱۳۶۳: ۵۰۲)

به نظر می‌رسد در بیت مذکور هم «نا» همین مفهوم را دارد.

«رسن به گلو بودن نای» هم به‌دلیل رشته‌ای بود که عموماً به گلوگاه آن می‌آویختند:

خصم تو نی به ناخن و در پرده چون ربـاب　　نای گلوش زیر رسـن چـون گلـوی نـای
(جمال اصفهانی، ۱۳۹۱: ۳۱۰)

و:

هر آن‌کسی که برون برد سـر ز چنبـر تـو　　چـو نـای بینـی او را گلـو گرفتـه رسـن[۵]
(همان، ۲۷۷)

۸.

نچنـی بـرگش ارچـه بـا برگسـت　　پـس دویـدنش حسـرت و مرگسـت
(سنایی، ۱۳۸۳: ۴۳۴)

بختهٔ برگش ارچـه بـا بـرگ‌سـت　　پـس دویـدنش حسـرت مـرگ‌سـت
(همان، ۱۳۹۷: ۵۲۹)

این بیت که در توصیف دنیاست، در *لطایف‌الحدائق* و *فخری‌نامه* نیامـده‌اسـت. اگـر «نچنـی برگش» در ضبط مدرّس‌رضوی درست باشد، «پس دویدن» در مصـرع دوم مـبهم خواهـد بـود، چراکه با «چیدن برگ چیزی» (= به‌دست‌آوردن آن) دیگر نیازی نیست که به دنبال آن بدویم.

از طرف دیگر در هر دو ضبط بالا، «بابرگ بودن برگ چیزی» چه مفهومی را می‌رساند؟

یاحقی و زرقانی، بَخته را گوسفند نر فربه معنا کرده و بر این باورند کـه هرچنـد گوسـفندی (مال و منال) که دنیا در اختیار دارد فربه است، امّا تلاش برای به دست آوردن آن، نهایتاً حسرتی بر دل باقی می‌گذارد که نتیجهٔ رسیدن مرگ و نرسیدن به گوسفند است. (سنایی، ۱۳۹۷: ۱۲۸۸)

در تصحیح یاحقی و زرقانی، ضبط «حسرت مرگ» بـه‌جـای «حسـرت و مـرگ»، بـه دشـواری مفهوم بیت انجامیده‌است. گـزارش بیـت در تصـحیح مـدرس‌رضـوی، حاصـل بـدخوانی و تصـحیف «نچنی» به‌جای «بختی» است. بنابراین می‌توان احتمال داد که شکل صحیح بیت، بدین‌گونه باشد:

بختـی بختـش ارچه با برگ است　　پس دویـدنْـش حسـرت و مرگ است

ترکیب «بختی بخت» در دوران سنایی، ترکیبی رایج بوده‌است:

بـــارهٔ دولتـــت ز زیـــن برمیـــد　　بُختـــی بخـــت تـــو مهـــار نداشـــت
(مسعود سعد، ۱۳۹۰: ۵۹۳)

و:

می‌رود اقبال ایزدی بـه شـب و روز　　بختـی بخـت تـو را مهـار گرفتـه
(مجیر بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰۹)

و:

بُختی بخت تو نآمـد زیـر ران کبریـا　　گو جرس چندان‌که خواهی می‌کـن از جنـبش نفیـر
(انوری، ۱۳۷۶: ۲۴۹)

سنایی می‌گوید: اگرچه بُختی بخت دنیا، بسیار فربه و پروار است، امّا بـه دنبـال آن دویـدن، نتیجه‌ای جز حسرت و مرگ نخواهد داشت.

۹.

چون ویی را به کـوی بتـوان کـرد　　کـی بـود مـادرش ز انـدُه فـرد
(عباسی، ۱۳۸۷: ۷۰۶)

چـون ویئـی را بگـور نتـوان کـرد　　کـه بـود مـادرش ز انـده فـرد
(سنایی، ۱۳۸۳: ۵۵۲)

چون ویی را به کـوی بتـوان کـرد　　کـه بـود مـادرش ز انـدُه، فـرد
(همان، ۱۳۹۷: ۳۶۵)

بیت از زبان مادر یحیی برمکی‌است؛ آن هنگام که مأمون پس از کشتن یحیی، به ملاقـات مادر او می‌رود و می‌گوید من برای تو به جای فرزندت هستم، بنابراین دلخوش دار و در حقّ من نفرین مکن. مادر یحیی پاسخ داد:

گفـــت کـــای میـــر بـــاز ده خبـــرم　　من به شخصی چگونه غم نخـورم
کـه ورا چـون تـویی عـوض باشـد　　راست چون جوهر و عـرض باشـد
بـــا بزرگـــی کـــه آمـــدت حاصـــل　　هـم نباشـی بـه جـای وی در دل
چـون ویئـی را بگـور نتـوان کـرد　　کـه بـود مـادرش ز انـده فـرد
چون تـویی بـا هـزار حشـمت و جـاه　　نیسـت مـا را بجـای آن دلخـواه
(همان، ۱۳۸۳: ۵۵۲)

یاحقی و زرقانی با استناد به نسخهٔ اساس و نسخه‌بدل‌های سایر نسخ، همچنین دو نسخهٔ ب و خ از نسخه‌بدل‌های چاپ مدرّس‌رضوی، در اصالت واژهٔ «بکوی» تردیدی ندارند، امّا دربارهٔ مفهوم «کوی» یا «گوی» در این بیت، به نتیجه‌ای نرسیده‌اند. (همان، ۱۳۹۷: ۱۱۶۲)

به نظر می‌رسد یاحقی و زرقانی به‌دلیل نزدیک‌بودن شکل نگارشی «ک» و «گ» در کتابت قدیم، درخصوص گزارش بیت به مشکل خورده‌اند و «بگوی» را «بکوی» پنداشته‌اند.

احتمالاً شکل ضبط بیت این‌گونه است:

چون وی‌ای را بگوی بتوان کرد که بود مادرش ز اندُه فرد؟

«کردن» در این بیت، مفهوم «به‌وجود آوردن» می‌دهد (لغتنامه، ذیل «کردن»):

ای ملک! ایزد جهان برای تو کرده‌است ما همه را از پی هوای تو کرده‌است

(منوچهری، ۱۳۹۰: ۱۷۷)

و:

بحر آفرید و برّ و درختان و آدمی خورشید و ماه و انجم و لیل و نهار کرد

(سعدی، ۱۳۸۵: ۹۵۲)

با در نظر گرفتن این توضیحات، مادر که فرزندش کُشته شده‌است به مأمون ـ که از او می‌خواهد دلخوش باشد و او را به‌جای فرزندش بداند ـ می‌گوید: به من بگوی که آیا می‌توان دوباره فرزندی چون یحیی به دنیا آورد تا با این بهانه، مادر آن فرزند، از غم و اندوه به‌دور باشد؟

.۱۰

چون مرا اندرین سفرگه پست زر و جَوْ هست و عیسی و خر هست

بخورد آنچه هست در خور او آنچه زر عیسی آنچه جو خر او

(عباسی، ۱۳۸۷: ۶۲۰)

چون مرا اندرین سفر که رهست زر و جو هست و عیسی و خر هست

بخورد آنچه هست در خور او آنچه زر عیسی آنچه جو خر او

(سنایی، ۱۳۸۳: ۷۱۷)

چون مرا اندرین سفر گر هست جو و زر هست، عیسی و خر هست

بخورند آنچه هست در خور او آنچه زر عیسی، آنچه جو خر او

(همان، ۱۳۸۲: ۲۸۷)

چون مرا انـدرین سـفر کـه بـه‌سـت　　جـو و زر هسـت، عیسـی و خـر هسـت
بخـورد آنچـه هسـت در خـور او　　آنچـه زر عیسـی و آنچـه جـو خـر او
(همان، ۱۳۹۷: ۶۷۸)

یاحقی و زرقانی بیت نخست را به‌صورت «به‌هست» ضبط کـرده‌انـد و ایـن‌گونـه اسـتدلال می‌کنند که اقتضای وزن ایجاب می‌کند که آنها کلمه «بست» را ـ که در تصحیح مدرّس‌رضوی هم آمده است ـ به‌صورت «ب ـ ست» بخوانند و بر همین اساس، احتمـال مـی‌دهنـد کـه ایـن همان صورت گفتاری «به است» باشد. (سنایی، ۱۳۹۷: ۱۴۱۴)

براساس آنچه در دست‌نویس‌ها کتابت شده‌است به نظر می‌رسد که آخرین واژهٔ مصـرع نخسـت، «گُرُهست = گُرُه است» باشد که مرحوم مدرس‌رضوی آن را «که رهست» گزارش کرده و به‌صـورت «گر هست». با این توضیح، دو بیت موقوف‌المعانی را می‌توان این‌گونه گزارش کرد:

چون مرا اندرین سفر گُـرُه اسـت　　جو و زر هست، عیسی و خر هسـت
بخورنـد آنچـه هسـت درخـور او　　آنچـه زر عیسـی، آنچـه جـو خـر او
(همان، ۱۳۸۲: ۲۸۷)

«گُرُه» مخفف «گروه» است:

گُرُهـی را نشـانده بـودم پـیش　　برنهـاده بـه دسـت جـام مـدام
گُرُهی را بـه پـای تـا همـه شـب　　کـار مـی را همـی‌دهنـد نظـام
(فرّخی، ۱۳۴۹: ۲۲۴)

و:

همچون ردهٔ مور نگرْشان رده از حرص　　از تنگی دسـت ایـن گُـرُه شعرسـرایان
(سوزنی، ۱۳۳۸: ۴۶۰)

سنایی در این دو بیت، خواندن حدیقه را سفری مـی‌دانـد کـه دو گـروه در ایـن سـفر، او را همراهی کرده‌اند؛ فرهیختگان و نادانان که از آنها با عنوان «عیسی» و «خر» نـام مـی‌بـرد. بـه همین دلیل، او شعر فاخر (= زر) را برای فرهیختگان، و هزلیـات خـود (= جـو) را بـرای نادانـان فراهم آورده‌است تا هرکدام از همراهانش، فراخور خویش از آن استفاده کنند.

نتیجه

از جمله دلایلی که در ضبط نادرست متون تأثیر مستقیم دارد شباهت شکل کتابتی برخی از حروف الفبای فارسی در نسخه‌های خطی، یا نزدیک‌بودن آنها به یکدیگر است که کم‌دقّتی‌های کتّاب، نسّاخ و مصححان هم بر آن دامن زده‌است. این مسائل باعث می‌شود که با گذشت زمان، ادب فارسی از دسترسی به شکل اصلی و اولیهٔ متون کهن محروم بماند.

این رویّه دربارهٔ مهم‌ترین اثر سنایی هم اتفاق افتاده‌است و تصحیح‌های انجام‌گرفته از *حدیقه‌الحقیقه*، اگرچه در زمانی که نوشته شده‌اند، اهمیت خویش را داشته و به رشد روند سنایی‌پژوهی کمک کرده‌اند، در سطحی نیستند که بتوان به‌عنوان متن نزدیک به زمان شاعر آنها را پذیرفت. همین مسأله موجب شده‌است که شروح و تعلیقات نگاشته‌شده هم نتواند گره از ابهامات آن باز کند. چراکه شرح و تعلیق، براساس متنی انجام می‌گیرد که نمی‌توان بر درستی آن تکیه کرد. وانگهی شروح و تعلیقات از توضیح دربارهٔ برخی ابیات دشوار، به‌سادگی عبور کرده‌اند.

به طور کلّی، کاستی‌های ابیات بررسی‌شده در این پژوهش را می‌توان در دو قالب کلّی تقسیم‌بندی کرد:

الف. ضبط نادرست: ابیاتی که مصححان در تشخیص شکل درست واژگان و ترکیبات دچار اشتباه شده‌اند؛ مانند «هو»، «لکهن».

ب. بدخوانی: ابیاتی که مصححان علیرغم تشخیص درست صورت کلّی واژگان و ترکیبات، در قرائت آنها به بیراهه رفته‌اند و با فاصله‌انداختن بین اجزای واژه یا ترکیب، مفهوم نادرستی از آن به دست داده‌اند؛ مانند: «بگوی» و «گُرُه است».

نکتهٔ آخر این‌که، نسخه‌هایی که در این پژوهش از آنها استفاده شد، همان نسخه‌هایی‌است که اغلب مصححان حدیقه از آنها بهره برده‌اند، بنابراین کاستی‌های برجسته‌شده در این پژوهش، به‌دلیل پیدا شدن نسخه‌ای جدید نیست و اغلب مواردی که ذکر گردید، حاصل شتابزدگی و کم‌توجهی به مفهوم کلّی ابیات، یا محور عمودی آن است.

یادداشت‌ها:

۱. در ابیات دیگر حدیقه هم به نامقبول‌بودن «هو» اشاره شده‌است:

فاخته غایب است، گوید کو　　تو اگر حاضری، چه گویی هو

(سنایی، ۱۳۸۳: ۸۲)

۲. دُرّی در شرح خویش برای این بیت، «آلت و سو» را «ماده و مدّت» شمرده‌است. (درّی، ۱۳۸۷: ۳۹) این در حالی‌است که از واژهٔ «سو»، مفهوم «جهت» دریافت می‌شود، نه مفهوم «مدّت».

۳. «از» با ساختار بیت فاصلهٔ فراوان دارد.

۴. در تصحیح مرحوم عبدالرسولی، به‌جای «گیسودار»، «گیسووار» آمده‌است که بهتر می‌نماید. (رک: خاقانی، ۱۳۸۹: ۳۸۶)

۵. مرحوم وحید دستگردی در توضیح بیت، مطالبی را ذکر کرده‌اند که به فهم موضوع مورد بحث کمک می‌کند: «نوازندگان نای در حلق نای یک دسته ریسمان به‌هم‌تابیده فرومی‌گذارند و هنگام نواختن بیرون می‌آورند.» (جمال اصفهانی، ۱۳۹۱: ۲۷۷)

منابع

– ابوالفتوح رازی، حسین بن علی، (۱۴۰۸)، *روض‌الجنان و روح‌الجنان فی تفسیر القرآن*، تصحیح: محمدجعفر یاحقی و محمدمهدی ناصح، قم: بنیاد پژوهش های اسلامی آستان قدس رضوی.

– اسماعیل جرجانی، سیداسماعیل بن حسن، (۱۳۹۱)، *ذخیرهٔ خوارزمشاهی*، قم: مؤسسهٔ احیاء طب طبیعی.

– انوری ابیوردی، اوحدالدین محمد، (۱۳۷۶)، *دیوان*، تصحیح: محمدتقی مدرس‌رضوی، تهران: علمی و فرهنگی.

– جمال اصفهانی، مشرف‌الدین مصلح‌بن‌عبدالله، (۱۳۹۱)، *دیوان*، تصحیح: حسن وحید دستگردی، ویرایش: سیدوحید سمنانی، تهران: سنایی.

– حسینی، مریم، (۱۳۷۹)، «تصحیح ابیاتی از حدیقهٔ سنایی براساس قدیمی‌ترین نسخهٔ خطی»، *فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی دانشگاه الزهراء*، سال دهم، شمارهٔ ۳۴ و ۳۵، تابستان و پاییز، ۲۱ ـ ۱.

– خاقانی شروانی، اوحدالدین محمد، (۱۳۵۷)، *دیوان*، تصحیح: ضیاءالدین سجادی، تهران: زوار.

–..... ، (۱۳۸۹)، *دیوان*، تصحیح: علی عبدالرسولی، ویرایش: نوشین نامداری، تهران: سنایی.

– خسروی، مجید، (۱۳۹۳)، «تصحیح چند بیت از حدیقهٔ سنایی با استفاده از فرهنگ جهانگیری»، *نامهٔ فرهنگستان عرفانی (ویژه‌نامهٔ شبه‌قاره)*، سال دوم، شمارهٔ سوم، پاییز و زمستان، ۳۵۰ ـ ۳۳۹.

– خطیبی بلخی، سلطان‌العلماء بهاءالدین محمد، (۱۳۸۲)، *معارف (بهاء ولد)*، تهران: طهوری.

– خلف تبریزی، محمدحسین، (۱۳۴۲)، *برهان قاطع*، تصحیح و تحشیه: محمد معین، تهران: ابن‌سینا.

– درّی، زهرا، (۱۳۸۷)، *شرح دشواری‌هایی از حدیقه‌الحقیقه سنایی*، تهران: زوّار.

– سعدی شیرازی، مشرف‌الدین مصلح‌بن‌عبدالله، (۱۳۸۵)، *کلیات*، تصحیح: محمدعلی فروغی، تهران: هرمس.

– سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم، (۱۳۸۲)، *حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه (فخری‌نامه)*، تصحیح: مریم حسینی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

–..... ، (۱۳۹۷)، *حدیقه‌الحقیقه*، تصحیح: محمدجعفر یاحقی و سیدمهدی زرقانی، تهران: سخن.
–..... ، (۱۳۸۳)، *حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه*، تصحیح: محمدتقی مدرّس‌رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
–..... ، (۶۹۱)، *حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.
–..... ، (۵۵۲)، *حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه*، نسخهٔ خطی بغدادلی وهبی.
–..... ، (۶۸۴)، *حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه*، نسخهٔ خطی ولی‌الدین استانبول.
–..... ، (۶۸۷)، *حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ دانشگاه هایدلبرگ، شمارهٔ ۲۰۳ A. Orient .B U ۴۳۰.
–..... ، (۸۴۳)، *حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ جان رایلندز منچستر، شمارهٔ ۸۴۳.
–..... ، (۱۰۱۲)، *حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه*، نسخهٔ خطی دانشگاه کمبریج انگلستان.
– سوزنی سمرقندی، شمس‌الدین محمدبن‌علی، (۱۳۳۸)، *دیوان*، تصحیح: ناصرالدین شاه‌حسینی، تهران: امیرکبیر.
– صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۷۸)، *تاریخ ادبیات در ایران*، تهران: فردوس.
– طاهری، حمید، (۱۳۷۸)، «تأملی در معنی ابیاتی دشوار از حدیقهٔ سنایی»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، دورهٔ ۴۲، شمارهٔ ۱۷۲، پاییز، ۷۲ ـ ۴۷.
– طغیانی، اسحق، (۱۳۸۲)، *شرح مشکلات حدیقهٔ سنایی*، اصفهان: دانشگاه اصفهان.
– عباسی، عبداللطیف، (۱۳۸۷)، *لطایف‌الحدایق (شرح عبداللطیف عباسی بر حدیقهٔ سنایی)*، تصحیح: محمدرضا یوسفی و محسن محمدی، قم: آیین احمد.
– عطار نیشابوری، فریدالدین ابوحامد محمد، (۲۵۳۵)، *خسرونامه*، تصحیح: احمد سهیلی خوانساری، تهران: زوار.
– عقیلی علوی شیرازی، سید محمد حسین بن محمد هادی، (۱۳۸۵)، *خلاصه‌الحکمه*، قم: اسماعیلیان.
– عیدگاه طرقبه، وحید، (۱۳۹۵)، «تصحیح بیت‌هایی از حدیقهٔ سنایی»، *پژوهش‌های ایران‌شناسی*، سال ۶، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان، ۱۰۴ ـ ۸۹.
– فراهی هروی، معین الدین، (۱۳۸۴)، *تفسیر حدائق‌الحقائق*، تهران: دانشگاه تهران.
– فرخی سیستانی، ابوالحسن علی بن جولوغ، (۱۳۴۹)، *دیوان*، تصحیح: سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران: زوار
– کمیلی، مختار، (۱۳۹۷)، «شرح و تصحیح چند بیت از حدیقهٔ سنایی»، *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، سال دوازدهم، شمارهٔ دوم، تابستان، ۱۷۸ ـ ۱۴۷.
– مجیر بیلقانی، ابوالمکارم مجیرالدین، (۱۳۸۵)، *دیوان*، تصحیح: محمد آبادی، تبریز: مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.
– مدرّس‌رضوی، محمدتقی، (۱۳۴۴)، *تعلیقات حدیقه‌الحقیقه*، تهران: علمی.
– مسعود سعد سلمان، (۱۳۹۰)، *دیوان*، تصحیح: محمد مهیار، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
– مصفّا، مظاهر، و زهرا درّی، (۱۳۸۱)، «شرح و بررسی ابیاتی از حدیقه‌الحقیقهٔ سنایی»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، شمارهٔ صفر، شمارهٔ پیاپی ۵۹۲، تابستان، ۲۰ ـ ۱.

– منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمد بن قوس، (۱۳۹۰)، *دیوان*، تصحیح: سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.
– مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی، (۱۳۸۶)، *فیه ما فیه*، تصحیح: بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: نگاه.
–..... ، (۲۵۳۶)، *کلیّات دیوان شمس تبریزی*، تصحیح: محمّد عبّاسی، تهران: طلوع.
–..... ، (۱۳۶۳)، *مثنوی معنوی*، به‌همت: رینولد الّین نیکلسون، تهران: مولی.
– ناصرخسرو قبادیانی، ابومعین، (۱۳۶۵)، *دیوان*، تصحیح: مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: دانشگاه تهران.
– ناظم جهان، محمد اعظم، (۱۳۸۷)، *اکسیر اعظم*، تهران: دانشگاه علوم پزشکی ایران و مؤسسهٔ مطالعات تاریخ پزشکی، طب اسلامی و مکمل.
– نجم‌الدین رازی، ابوبکر عبدالله بن محمد، (۱۳۷۳)، *مرصادالعباد*، تصحیح: محمدامین ریاحی، تهران: علمی و فرهنگی.
– ندیمی، محمود، و تهمینه عطائی کچوئی، (۱۳۹۶)، «تصحیح چند خطا در آثار چاپی سنایی»، *آینهٔ میراث*، شمارهٔ ۶۱، پاییز و زمستان، ۱۱۶ ـ ۱۰۱.

دوفصل‌نامهٔ تاریخ ادبیات، نشریهٔ علمی
دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹
شمارهٔ پیاپی: ۸۴/۱، نوع مقاله: علمی- پژوهشی

• دریافت ۹۹/۰۳/۱۰
• تأیید ۹۹/۰۷/۱۷

تحلیل «تصویر کانونی دنیا» در آثار ناصرخسرو

مریم کسائی*
رحمان ذبیحی**
محمدتقی جهانی***

چکیده

بنمایهٔ دنیا یکی از مهمترین تصویرهای کانونی در آثار ناصرخسرو است. تجارب خاص، گسترهٔ دانش و رسالت اجتماعی شاعر، سبب شده است تا تأمّل دربارهٔ جهان و انسان در مرکز اندیشه و هنر او قرار بگیرد. تصاویر دنیا در آثار ناصرخسرو در دو ساحت حکمی و عاطفی قابل بررسی است؛ در ساحت حکمی او به عنوان حکیمی متفکر به دنیا می‌نگرد و دربارهٔ سلسله مراتب هستی و جایگاه انسان و جهان و نسبت آنها سخن می‌گوید. در ساحت عاطفی در مقام معلم و واعظی دلسوز با آفرینش تصاویر منفی، سرشت دنیا را برای مخاطب روشن می‌کند و او را از دنیا برحذر می‌دارد. مسألهٔ اصلی این پژوهش بررسی و تحلیل ساحات تصویر مرکزی دنیا در آثار ناصرخسرو است که علاوه بر آثار منثور، در شعر او بیش از ۷۰۰ بار طرح شده است. بررسی دقیق کلان‌تصویر دنیا در آثار ناصرخسرو و نشان دادن زمینه‌های آن نقش مهمی در شناخت ذهنیت و جهان‌بینی او دارد.

کلید واژه‌ها:
آثار ناصرخسرو، تصویر کانونی دنیا، ساحت حکمی، ساحت عاطفی.

* دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام. Maryamkasaee64@yahoo.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام. (نویسندهٔ مسئول) r.zabihi@ilam.ac.ir
*** استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ایلام. M.jahani@ilam.ac.ir

Abstract

Analysis of the Central World Image in Nāṣser Khosro's Works

Maryam Kasaei*
Rahman Zabihi**
Mohammadtaghi Jahani***

The theme of the world is one the most important central images in Nāṣser Khosro's works that can be analyzed in two philosophical and emotional spheres. In the philosophical sphere he looks into the world as a sage who thinks and speaks about the hierarchy of the existence, the human position therein and their relations. In the emotional sphere, he takes the role of a considerate teacher and preacher who reveals the world's inherent nature through creating negative images, and warns the human against it. The main purpose of this study which is descriptive-analytic in its approach, is to investigate and analyze these two spheres of the central world images in Nāṣser Khosro's works and to determine his dualistic view of the world in regards to artistic images. The poet's particular experience, the breadth ofhis knowledge and his social vocation are the main background of the central world images in Nāṣser Khosro's works. Examining various and numerous clusters of the world's mega image in his works in addition to displaying his particular style in creating images, plays a pivotal role in discovering Nāṣser Khosro's mentality and ideology.

Keywords: Nāṣser Khosro's works, central world image, philosophical sphere, emotional sphere.

* Ph.D candidate, Department of Persian Language and Literature, Ilam University. Ilam. Iran. Maryamkasaee64@yahoo.com
**Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Ilam University. (Corresponding Author). Ilam. Iran. r.zabihi@ilam.ac.ir
***Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ilam University.Ilam. Iran. M.jahani@ilam.ac.ir

۱. درآمد

آثار ناصرخسرو (۳۹۴ ـ ۴۸۱ه.ق)[۱]، شاعر و متفکر بزرگ تاریخ ادبیات فارسی تحت تأثیر تجارب شخصی و خوانده‌ها و دانسته‌های اوست. تجربهٔ دورهٔ خدمتِ دیوانی، او را به جستجوی معنای زندگی برانگیخت. در ۴۲ سالگی دستخوش تحول روحی ژرفی شد (ناصرخسرو، ۱۳۷۳: ۲). از خدمت دیوان کناره گرفت و سفر خود را آغاز کرد و پس از دیدار از مراکز مهم فرهنگی، در قاهره رسماً به فاطمیان گروید و با مرتبهٔ حجت مأمور دعوت در جزیرهٔ خراسان گشت. دعوت او در خراسان دشمنی مخالفان را برانگیخت. به ناچار به طبرستان رفت و بنابر گفتهٔ مؤلف بیان‌الادیان، گروهی بزرگ را به کیش اسماعیلی درآورد (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۷۳). سپس به بلخ بازگشت و پیش از سال ۴۵۳ ه.ق به یمگان که تحت فرمانراییِ علی بن اسد، حاکمِ اسماعیلی، قرار داشت، رفت (دفتری، ۱۳۸۶: ۲۵۰) و تا پایان عمر در نوعی حبس منطقه‌ای به سر برد (رشیدالدین فضل‌الله همدانی، ۱۳۷۸: ۷۵ ـ ۷۶). او در طی سفر با علمای ادیان و مکاتب مختلف دیدار کرد (ناصرخسرو، ۱۳۸۰: ۲۸؛ همو، ۱۳۶۵: ۵۰۸ ـ ۵۱۰) و سرانجام آرای اسماعیلیان را که متأثر از ادیان و مذاهب بسیار بودند، پذیرفت. تصاویر هنری در دیوان و آثار منثور ناصرخسرو علاوه بر زمینهٔ عاطفی متأثر از تجارب خاص، اصول فکری و دانش وسیع اوست. این پژوهش در پی بررسی و تحلیل «تصویر کانونی دنیا» در آثار ناصرخسرو است.

۲. مبنای نظری پژوهش

در آثار شاعران و نویسندگان متفکّر و خلّاق، بنمایه‌های تصویری ژرف و گسترده‌ای وجود دارد که با جهان‌بینی و نگرش آنها به هستی پیوندی عمیق دارد. ابعاد و خوشه‌های متنوع این تصاویر بر گرد مفهومی اساسی پدید می‌آید. چنین تصاویری را «**تصویر کانونی**» یا «**تصویر مرکزی**» می‌نامند (فتوحی، ۱۳۸۹: ۷۷). «نگرش واحد در یک «تصویر کانونی» متمرکز است و تمام ساخت ها و تصویرهای فرعی بر گرد آن می‌چرخند. کشف این تصویر مرکزی در حکم یافتن کلید ورود به ذهن و نگرش شخصیت هنرمند است. منتقد می‌تواند با تجزیه و تحلیل تصویرهای پراکنده و ترسیم خوشه‌های تصویری در آثار یک شاعر، نگرش مسلّط بر اندیشهٔ وی را کشف کند و نشان دهد که در ورای همهٔ تصویرها و صورت ها، درونمایهٔ ثابتی می‌توان یافت که رهبری کلیّهٔ ساخت ها و تصویرها را به عهده دارد» (همان). تصویر دریا در شعر مولوی و تصویر معمای هستی در شعر حافظ از مصداق‌های تصویر مرکزی به شمار می‌آید (همان: ۷۷ ـ ۷۸).

تصویرِ دنیا در آثار ناصرخسرو تصویری کانونی است که زمینه‌ها و خوشه‌های متعـدد و متنـوعی دارد. دنیا در ساحات مختلفِ حکمی و عاطفی در مرکز تـأمّلات و آفـرینش هنـری او قـرار دارد. «بیش از نیمی از گفتارهای وی در نکـوهش جهـان، ناپایـداری هـای آن، تشـویق بـه زهـد و کناره‌گیری از مواهب زندگانی است» (دشتی، ۱۳۶۲: ۲۱). آثار منظوم و منثور ناصرخسرو، وقـف دانش و تجربه‌هایی است که با صمیمیّت عاطفی کم‌نظیری بیان شـده و تصـویرهای شـعر وی متأثر از دانسته‌های اوست (نک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۵۵۸).

مسألهٔ بنیادین این تحقیق، بررسی و تحلیل کم و کیف کلان‌تصویر دنیا در آثار ناصرخسرو و توجه به خوشه‌های اصلی آن است. برای رسیدن به این خواست، آثار منثور و دیـوان شـاعر بـه دقت بررسی شده و ابعاد تصویر دنیا در دو ساحت اصلیِ تصویرهای حکمی و تصویرهای عاطفی دسته‌بندی و تحلیل شده است. همچنین در حد مجال، گهگاه اشـباه و نظـایر خوشـه‌هـای ایـن تصاویر با رجوع به منابع مقتضی نشان داده شده است. ناصرخسرو در آثار منثـور، بـه تفصـیل از دیدگاه حکمی دربارهٔ دنیا سخن گفته است. در دیوان نیز علاوه بر آنکه در بیش از ۹۰ قصیده به طور مفصّل بنمایهٔ دنیـا را طـرح کـرده، حـدود **۷۰۵** بـار بـر مبنـای آن تصـویرآفرینی کـرده و خوشه‌های متعددی از این تصویر کانونی آفریده است (نک: جدول پایانی).

۲. پیشینهٔ تحقیق

تا کنون در برخی از پژوهش‌ها به باورهای جهان‌شناختی اسماعیلیه و ناصرخسرو پرداختـه شـده است؛ فرهـاد دفتـری در بخشـی از کتـاب تـاریخ و عقایـد اسـماعیلیه، مبـاحثی را دربـارهٔ آرای جهان‌شناختی اسماعیلیه و سرچشمه‌های این عقاید طـرح کـرده اسـت (دفتـری، ۱۳۸۶: ۲۶۹ ـ ۲۸۳). برتلس در کتاب ناصرخسرو و اسماعیلیان، به اختصـار برخـی دیـدگاه‌هـای شـاعر دربـارهٔ آفرینش را بیان کرده است (برتلس، ۱۳۴۶: ۲۳۳ ـ ۲۴۱). اشکال کـار او ایـن اسـت کـه بخـش اعظم بحث خود را بر مبنای منظومهٔ روشنایی‌نامه ـ که انتساب آن به شاعر محل تردیـد جـدی است ـ طرح کرده است. هاینتس هالم در مقالهٔ «جهانشناسی اسماعیلیهٔ پـیش از فاطمیـان» بـر مبنای دست‌نویس مختصری از ابوعیسی مرشد، داعی اهـلِ فسـطاط و معاصـر قاضـی نعمـان، مطالب مفیدی دربارهٔ باورهای جهان‌شناختی اسماعیلیان ادوار نخست نوشته و به مشـابهت ایـن عقاید با باورهای گنوسی رایج در بین‌النهـرین اشـاره کـرده اسـت (هـالم، ۱۳۹۰: ۱۰۲ ـ ۱۱۲). مرتضی محسنی و همکاران در مقالهٔ «جهانشناسـی ناصرخسـرو و مقایسـهٔ آن بـا جهانشناسـی

مانی» به برخی مشابهت‌ها در جهانشناسی هر دو پرداخته‌اند (محسنی، ۱۳۹۳: ۴۳ ـ ۶۴). فاطمه حیدری در مقاله‌ای با عنوان «عالم صغیر و عالم کبیر در آثار منثور ناصرخسرو» با استناد به برخی منابع دینی و حکمی، این نکته را در آثار منثور شاعر بررسی کرده است (حیدری، ۱۳۹۰: ۱۱۹ ـ ۱۴۴). سید فضل‌الله میرقادری و منصوره غلامی در مقالهٔ «بررسی تطبیقی سیمای دنیا در شعر ناصرخسرو و ابوالعلاء» برخی صفات منفی دنیا را در شعر دو شاعر بررسی کرده‌اند (میرقادری و غلامی، ۱۳۸۸: ۲۰۷ ـ ۲۳۶). غلامرضا دهبد در مقالهٔ «اسطورهٔ آفرینش از نگاه اسماعیلیه و اصطلاحات آن» برخی از باورهای جهان‌شناختی اسماعیلیه را ذکر کرده و چند بار به برخی از آثار منثور ناصرخسرو رجوع کرده است (دهبد، ۱۳۹۴: ۶۴ ـ ۸۱). سولماز رزاق‌زاده شبستری نیز مقاله‌ای با عنوان «دنیا در پهنهٔ اشعار ناصرخسرو» نگاشته است (رزاق‌زاده شبستری، ۱۳۹۲: ۳۳ ـ ۵۶) که کاستی‌های بنیادین دارد[۲]. با وجود پژوهش‌های یاد شده که هر یک به صورتی هرچند اندک و گذرا، به دنیا در آثار ناصرخسرو توجه داشته‌اند، تاکنون تحقیق دقیقی دربارهٔ «تصویر مرکزی دنیا» در آثار ناصرخسرو و تحلیل خوشه‌ها و ریشه‌های آن انجام نشده است.

- بحث اصلی

۴. تصویر دنیا در آثار ناصرخسرو

شبکهٔ تصویرهای گسترده و متنوع دنیا در آثار ناصرخسرو در دو دسته قابل بررسی و تحلیل است؛ نخست تصویرهای منطقی که در این ساحت جایگاه زمین و آسمان در مراتب هستی، تأثیر افلاک بر زمین، عناصر سازندهٔ زمین، غایت ایجاد آن و رابطهٔ انسان و جهان مورد توجه گوینده است و هدف او از این تصاویر غالباً تبیین و تقریر مطلب، بیان دیدگاه‌های فلسفی و اظهار شگفتی در برابر عظمت هستی است. دستهٔ دوم تصویرهای عاطفی است که سیمای دنیا در این تصاویر غالباً منفی است و دنیا به مثابهٔ موجودی زنده، با پادشاه عالم یعنی انسان در ستیز است و مهمترین ویژگی آن، فریبکاری و فتنه‌انگیزی است. در این ساحت، هدف گوینده غالباً بازداشتن مخاطب از دل بستن به دنیا است[۳].

۴ ـ ۱. تصاویر حکمی

منظور از تصاویر حکمی در آثار ناصرخسرو، تصویرهایی است که با آرای فکری و فلسفی او ارتباط تنگاتنگی دارد. در این دسته از تصاویر، اندیشه‌های حکیمانهٔ او مبنای تصاویر قرار

گرفته‌است. در این ساحت برخورد او با دنیا عقلانی است. فهم این دسته از تصاویر در گرو مطالعهٔ آثار منثور ناصرخسرو و آشنایی با زمینه‌های فکری اوست. در این ساحت، دنیا به عنوان بخشی از یک آفرینش کلی، مطرح می‌شود. جایگاه دنیا در مراتب آفرینش، جهان برین و فرودین، عالم صغیر و کبیر، کتاب آفرینش، زمان و دنیا به مثابهٔ نردبان سعادت، مهم‌ترین زمینه‌های خلق تصویرهای حکمی و جهان‌شناختی در آثار ناصرخسرو به شمار می‌آید. در این ساحت از تصویر کانونی دنیا، شاعر می‌کوشد با لحنی علمی و استدلال‌گر از رهگذر چنین تصاویری وجود خداوند، آفرینش جهان و غایت‌مندی هستی را تبیین کند.

۴ ـ ۱ ـ ۱. جایگاه دنیا در مراتب آفرینش

آفرینش عالم بنابر نظر اسماعیلیه که علاوه بر نگرش خاص، از مکاتب و نحله‌هایی چون: آرای یهودیان، مسیحیان، اندیشه‌های یونانی و نوافلاطونی، مانداییی و مانوی تأثیر پذیرفته‌اند، تابع نظمی دقیق است. هستی توسط خداوند به طریق ابداع خلق شده است. نخستین مرتبهٔ هستی، عقل کلی است (ناصرخسرو، ۱۳۸۴: ۹۰) که علت دیگر موجودات (ناصرخسرو، ۱۳۹۱: ۱۹۳) و پادشاه عالم علوی است (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۱۱۱). از عقل کلی نفس کلی پدید آمده که از جوهر فرشتگان و صانع عالم جسمانی است (ناصرخسرو، ۱۳۹۱: ۱۷۵). از پیوستن صورت‌های موجود در نفس کلی به مادهٔ اولیه، با واسطهٔ طبیعت کلی، افلاک و جهان جسمانی پدید آمده‌است. زمین در مرکز و میانهٔ افلاک قرار دارد. مادّهٔ آن نیز از هیولای افلاک است. «چو طبیعت کلّی مر جوهر جسم مطبوع را بجنبانید، هرچ ازو لطافت و روشنایی و صفوت بود باز شد فراخ، و هرچ ازو کدورت و کثافت و تیرگی بود برجای خویش بماند و سخت شد وز لطافت‌ها هرچ روشن بود کواکب گشت بشکل‌های مدوّر، و هرچ از لطافت بی‌نور ماند ازو افلاک آمد بتقدیر صانع حکیم و فعل طبیعت کلّی. و هرچ از افلاک فروتر ماند آتش بود کز افلاک کثیف‌ترست و باز هوا از آتش کثیف‌ترست و باز آب از هوا کثیف‌تر است و باز خاک بغایت کثافت و گرانی است که اندر مرکز باستاد» (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۲۵۷). زمین مرکز جهان است و افلاک به صورت یکسان آن را می‌رانند؛ «جسم خاکی را دایرهٔ فلک دفع کرده است از هر جایی تا چنین اندر مرکز سخت فراز فسرده شده است» (ناصرخسرو، ۱۳۹۱: ۱۲۵). عالم به نقطه‌ای فرضی در مرکز زمین متکی است (همان: ۴۵؛ ناصر خسرو، ۱۳۶۳: ۹۴). افلاک می‌گردند تا بر این نقطه آرام گیرند، امّا ستون‌های لطیفی مانع فرو افتادن آنهاست و در نتیجه پیوسته و بدون

فرسایش در حرکت‌اند (ناصرخسرو، ۱۳۹۱: ۵۴). تصویر آسمان در هیأت حصار و حصن بی‌در و آسیای گردنده و تصویر زمین به صورت گوی سیاه و چاه ژرف متأثر از این زمینه‌هاست.

تو اندر حصار بلندی و بی‌در ولیکن نه‌ای آگه از بادساری(۲۹۳)
حصنی قویست کو را دیوار هست و در نیست بازیست کش تذروان جز جنس جانور نیست(۱۵۳)
آسیائی راستست این کابش از بیرون اوست زان همی گردد شنودم این حدیث از راستی(۲۲۵)
این گوی سیه را به میان خانه که آویخت نه بسته طنابی نه ستونی زده زین‌سان(۴۸۱)
چاهیست جهان ژرف و سر نهفته وز چاه نهفته بتر نباشد(۳۵۹)

در اندیشهٔ ناصرخسرو افلاک فایده‌دهنده هستند و زمین یا عناصرچهارگانه ـ مادهٔ جهان جسمانی ـ از فواید آن بهرمند می‌شوند. به همین دلیل در ارتباط آسمان و زمین، افلاک چون پدر، عنصر نر و زمین یا عناصر چهارگانه چون ماده و مادران زایندهٔ جهان تصور شده‌اند.

چونانکه از این چهار خواهر کاین نظم از آن گرفت عالم
دو نرم و بلند و بی‌قرارند دو پست و خموش و سخت و محکم(۱۴۸)[۴]
ننگری کاین چهار زن هموار همی از هفت شوی چون زاید؟(۲۲۴)

از تأثیر افلاک بر زمین که به منزلهٔ زوجی هستند،[۵] موالید ثلاثه پدید می‌آید؛ «آسمان به مَثل چون مردی است و زمین به مَثل چون زنی است و موالید از نبات و حیوان فرزندان این مرد و زن‌اند» (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۲۶۱). «الموالید الثلاثه علی ترتیبها معادن و نباتات و حیوانات» (کرمانی، ۱۹۵۲م/۱۳۷۱ق: ۲۶۳ و نیز بنگرید به: رسائل اخوان‌الصفا، ۱۳۰۵: ۳۵).

خرد دان اوّلین موجود، زان پس نفس و جسم آنگه نبات و گونهٔ حیوان و آنگه جانورِ گویا(۲)
بچّهٔ خاکّی و نبیره‌ی فلک مادر زیرین و پدرت از برین(۴۵۶)
زیر این چادر نگه کن کز نبات لشکری بسیارخوار و بی‌مر است
زیردست لشکری دشمن‌شناس کان به جاه و منزلت زین برتر است(۳۳)

هدف غایی آفرینش دنیا، خلقت انسان است و دیگر مراتب برای او برکارند (ناصرخسرو، ۱۳۹۱: ۲۶۳ ـ ۲۶۷). «مردم نوع است... و غرض صانع عالم از صنع، وجود اوست» (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۶۸). انسان «غایت زایش‌های عالم» (۱۳۸۴: ۱۵)، شریفترین بخش طبیعت (ابویعقوب سجستانی، ۱۳۲۷: ۴۸) و پادشاه جهان است (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۱۱۱؛ همو، ۱۳۸۴: ۱۰۰؛ همو، ۱۳۹۰: ۱۰۲).

تو در این قبّهٔ خضرا و بر این کرسی غرض صانع سیّاره و گردونی(۳۶۷)
عرش تست این خاک و افلاک و کواکب گرد او روز و شب جولان همی همواره هم زین‌سان کنند

پادشـاهی یافتـه‌سـتی بـر نبـات و بـر سـتور هر چه گویی «آن کنید» آن از بن دندان کننـد(۱۵۰)

تصویر جهان به صورت درخت که از تصاویر گستردهٔ شعر ناصرخسرو است (ذبیحـی، ۱۳۹۶: ۱۱۴ ـ ۱۲۹) و ریشه در اسطورهٔ درخت کیهانی دارد (دوبوکور،۱۳۹۱: ۹؛ زمـرّدی، ۱۳۸۸: ۱۸۷ و ۱۸۸) و تصویر انسان در هیأت میوهٔ آن و تصویر جهان به صورت باغ و انسان در هیأت درخـت، بیانگر هدف غایی خلقت است.

جز خردمند مـدان عـالم را تخـم و بـری همه خار و خس دان هر چه به جز تخم و بر است(۳۱۶)
بـار درخـت دهـر تـوی جهـد کـن مگـر بی مغز نوفتی ز درختـت چـو گـوز غـور(۳۵۰)
جهان خدای جهان را مثل چو بستانیسـت که ما بجملـه بـدین بوسـتان در اشـجاریم(۷۰)
یکـــی بوستانســـت عـــالم کـــه یـــزدان ز مـــــردم درو کشـــــت و اشـــــجار دارد(۳۷۶)

۴ ـ ۱ ـ ۲. جهان برین و جهان فرودین

دو بخش عمدهٔ هستی که می‌توان آن را جهان برین و جهان فرودین خواند[۶]، از جهاتی مکمل و از جهاتی در مقابل همدیگرند. جهان برین مجرّد از مادّه، مکان و زمان و محیط بر افلاک است؛ همان گونه که افلاک محیط بر دنیای عناصر است. «أن العالم الروحانی محیط بعـالم الافـلاک کما أن العالم الافلاک محیط بعالم الارکان الذی دون فلک القمر» (رسائل اخـوان‌الصـفا، ۱۳۴۷، الجزء الثالث: ۳۳۹). در این تصاویر اجرامِ فلکی، به مثابهٔ دست‌هایِ آسمان و در حکم معبر نور و لطافت از عالم عالی به زیر فلک قمرند؛ «این هفت ستارهٔ مدبّر بر مثال روزن هاینـد از آن عـالم اندر این عالم و نور و لطافت از آن عالم یکسان همی آید» (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۱۰۷).

گفـت بنگـر کـه چـرا مـی‌نگـرد گـردون به دو صد چشم در این تیره زمین چنـدین(۲۸۲)
چرخ را انجم بسـان دسـتهای چابـک‌انـد کز لطافت خاک بی‌جان را همی با جان کننـد
دستهای آسمان‌اند اینکه بـا ایـن بنـدگان آن خداونـدان همـی احسـانها الـوان کننـد
چشمهای عالمند اینها که چون در خاک خشـک بنگرند او را همـی پـر درّ و پـر مرجـان کننـد(۱۴۹)

از عقل کلی، نفس کلی که جوهری است لطیـف و مجـرّد، پدیـد آمـده و افـلاک و اجـرام دست‌افزارهای نفس کلی محسوب می‌شوند (ناصرخسرو، ۱۳۹۱: ۱۷۵ و ۱۹۰). نفوسِ موجـودات زنده، اجزای نفس کلی و منشأ حیات و حرکتند. در نبات قوّهٔ نامیه و در حیوان قوّت حسی ضامن رشد و زایش است (همان: ۱۷۶؛ ارسطو، ۱۳۶۹: ۲۵۵ به بعد؛ ابن‌سـینا، ۱۳۸۳: ۲۳ ـ ۲۷). انسـان علاوه بر دیگر موجودات واجد نفس ناطقه است که جـوهری الهـی (ناصرخسـرو، ۱۳۹۱: ۲۹۷)،

امری آن‌سری، جزوی از عالم لطیف و حقیقت وجود انسان است (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۹۷ ـ ۹۸). با تعلق نفس ناطقه به جسم، وجود انسان تکمیل می‌شود؛ «مردم مجموعهٔ جسد و نفس‌اند با همهٔ آلتها بکار» (همان: ۹۸). «مردم جسد است و نفس و تمامی جسد او به نفس است» (ناصرخسرو، ۱۳۹۱: ۱۹۳). نفس ناطقه و جسم هر یک سرگذشت و نهایتی دارند. این اندیشه مبنای بخشی از تصاویر حکیمانه ناصرخسرواست. تن آدمی که از جنس عالم عناصر است، همانند دنیا ظلمانی و نادان است و در نهایت به عالم عناصر می‌پیوندد. امّا جان آدمی گوهری علوی است که در تن به امانت مانده تا در وقت معیّن به جایگاه اصلی خویش بازگردد.

این جهان کثیف چون تن تست — جان این تن از آن لطیف جهان(ص۲۴۰)
دار تن پیدای تو این عالم پیداست — جان را که نهانست نهانست چنو دار
جان تو غریبست و تنت شهری، ازینست — از محنت شهریت غریب تو بآزار(ص۳۷۸)

چرخهٔ وجود جسم از طبایع و عناصر آغاز می‌گردد و پس از توقف در دنیای نباتی به صورت نطفه به مرحلهٔ جسم انسان می‌رسد (ناصرخسرو، ۱۳۶۵: ۲۱۷). از این پس جسم به منزلهٔ مرکبی است برای سوار روح. «جسد مر او را ... به منزلت اسب است مر سوار را» (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۱۰۵). تعلق نفس ناطقه به جسم، هبوط از عالم علوی، اسارت در زندان جهان، بسته شدن به زنجیر تن و سبب تحمل غربت است. نفس سرانجام به عالم عقول بازمی‌گردد؛ «اگر از نیکوکاران و مطیعان باشد، به راحت و لذت و شادی ابدی رسد و اگر از بدکرداران و عاصیان باشد، به رنج و دشواری و اندوه بی‌کرانه» (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۹۶). «نفس ناطقه که به حکمت و علم رسد، بهشتی شود... چون بدان آلایش ها و تیرگی ها بیالاید ... پس از آن که از کالبد جدا شده باشد ... همیشه اندر آتش خدای بماند» (ناصرخسرو، ۱۳۹۱: ۳۰۱). جهان برین که مقصد نهایی روح به شمار می‌آید، لطیف، زنده، دانا، بینا و شنواست (ناصرخسرو، ۱۳۸۲: ۳۱ و ۳۲). سرای باقی، سرشار از نور و نعمت و منشأ شادی حقیقی است. تصویر زندان دنیا متأثر از چنین زمینه‌ای است:

مسکن تو عالمیست روشن و باقی — نیست تو را عالم فُرودین مسکن(۱۶۹)
جائیست بر این بام لاجوردی — کان جای تو را جاودان مکانست(۱۹۱)
جهانیست آن پاک و پر نور و راحت — تمام و مهیّا و بی‌عیب و نقصان
اثرهای آن عالمست این کزوئی — در این تنگ زندان تو شادان و خندان(۸۵ و ۸۶)

عالم فرودین کثیف، ظلمانی و نادان (نک: ناصرخسرو، ۱۳۶۵: ۲۴۰، ۲۸۹، ۲۷۰) و بستهٔ حدّ، زمان و مکان است. فنا بزرگترین عیب آن است (ناصرخسرو، ۱۳۸۲: ۳۰):

صعبتر عیب جهان سوی خرد چیست؟ فناش　　پیش این عیب سلیمست بلاها و عناش...
فتنه زآنست بر او عامه که از غفلت و جهل　　سوی او می به بقا ماند ازیرا که فناش(۲۷۵)

دنیای فرودین ناچیز است و نسبت آن با عالم برین همانند نسبت زهدان است با جهان (ناصرخسرو، ۱۳۶۵: ۸۷ و ۳۷۳). ناصرخسرو دو جا عالم فرودین را در انعکاس اشباح و تصاویر عالم برین به آیینه تشبیه کرده که یادآور نظریهٔ مُثل افلاطون است (افلاطون، ۱۳۸۰، ج۲: ۱۰۵۵ ـ ۱۰۵۹)؛

جهان آینه‌ست و درو هرچه بینی　　خیالست و ناپایدار و مزوّر(۳۰۷)
آن جهان را این جهان چون آینه‌ست　　نیک بندیش اندرین نیکو مثال(۷۳)

۴ ـ ۱ ـ ۳. عالم صغیر و عالم کبیر

در آثار ناصرخسرو تصور شباهت و بیان تناظر بین اجزای عالم و آدم، در تصویر عالم کبیر و عالم صغیر تشخص خاصی یافته است. این تصویر ریشه‌های کهنی دارد. بخش سیزدهم بندهشن دربارهٔ «تن مردمان به سان گیتی» است (فرنبغ دادگی، ۱۳۹۰: ۱۲۳ ـ ۱۲۶). این اندیشه در تعالیم مانی (نک: اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۶۶) و در یونان باستان نیز وجود داشته (گمپرتس، ۱۳۷۵: ۳۱۴، ۱۱۶۲ ـ ۱۱۶۳) و ظاهراً از یونان به تفکر نوافلاطونی وارد شده است. در شعری منسوب به امام علی(ع) هم آمده (محقق، ۱۳۸۶: ۷۲ و ۷۳) و در رسائل اخوان‌الصفا، چندین بار از آن سخن رفته است؛ «انّ العالم الانسان کبیر ... معنی ذلک انّ العالم له جسم و نفس یعنون به الفلک محیط و ما یحوی من سائر الموجودات من الجواهر و الأعراض و ان حکمه بجمیع اجزائه البسیطه و المرکبه و المولده یجری مجری جسم انسان واحد» (رسائل اخوان‌الصفا، ۱۳۰۶، القسم الثالث: ۲۵). «إنّ العالم کله کجسم حیوان واحد والجمیع القوی الساریه فیه نفس واحده (رسائل اخوان‌الصفا، ۱۳۴۷ق/ ۱۹۲۸م، الجزء الرابع: ۲۷۷). برای تفصیل بیشتر بنگرید به: رسائل اخوان‌الصفا، ۱۳۰۵، القسم‌الثانی: ۱۶، ۲۹۷؛ مجمل‌الحکمه، ۱۳۸۷: ۲۵۳ ـ ۲۵۶). ناصرخسرو در جامع‌الحکمتین ضمن برشمردن شباهت‌های انسان و جهان، آفتاب را دل، ماه را مغز و پنج جرم فلکی دیگر را به مثابهٔ پنج حس عالم دانسته است. «آفتاب از عالم کبیر بمنزلت دلست از عالم صغیر که آن مردمست، و ماه از عالم کبیر بمنزلت مغزست از عالم صغیر و پنج ستارهٔ رونده مر

عالم کبیر را که مر او را حکما "انسان کبیر" گفتند، به منزلت پنج حواس است مر مردم را، که مر او را "عالم صغیر" گفتند» (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۲۸۲). «جسد ما به ترکیب مانند این عالم است بی‌تفاوتی ... عالم جسد کلی است و جسد ما عالم جزوی است» (همان: ۲۸۳). همچنین در تصویر دیگری از قول حکما انسان را «فهرست کتاب هستی» ذکر می‌کند. «ترکیب مردم از این عالم بر مثال فهرست است از کتابی بزرگ که هرچ اندر آن کتاب باشد، در فهرست از آن اثری پدید کرده باشد» (همان‌جا). در خوان‌الاخوان هم گفته است: «اتفاق است میان اهل علم و حکمت که صورت مردم عالم صغیر است و عالم بزرگ ایشان کبیر است» (ناصرخسرو، ۱۳۸۴: ۱۰۳، ۱۱۰ و ۲۱۳؛ همو، ۱۳۸۲: ۹۰).

در تن خویش ببین عالم را یکسر — هفت نجم و ده و دو برج و چهار ارکان(ص۴۱۱)
تو عالم خردی ضعیف و دانا — وین عالم مردی بزرگ و نادان
عمر تو چو تو خرد و عمر عالم — مانند کلان شخص او فراوان(ص۱۵۶)

۴ ـ ۱ـ ۴. کتابِ آفرینش

از دیدگاه ناصرخسرو، عالم کتاب خداست و جهان و انسان با جزئیات متنوع، آیات این کتاب به شمار می‌آیند (ناصرخسرو، ۱۳۹۱: ۱۹۷ ـ ۲۲۵). مخاطب کتابِ هستی، انسان است (همان: ۲۰۱). از آنجا که باید «نوشتهٔ خدای تعالی همیشه اندر عالم حاضر باشد» (همان: ۲۰۴)، خداوند از این طریق با انسان سخن گفته است. در جامع‌الحکمتین عقل کلی را قلم، نفس کلی را لوح و عالم را کتاب آفرینش خوانده است «این عالم به مثل کتابی است نبشتهٔ خداء تعالی و چنانکه عقل کلی مر نفس کلی را به منزلت قلم است مر لوح را ... نیز نفس کلی قلم است مر هیولی را و صورتهاء جسمی بر این جوهر از قلم نفس کلی پدید آمده است و این به مثل خط خدای است بر این لوح کلی که جوهر جسم است» (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۲۳۰).

عالم یکی خطست کشیده‌ی خدای حق — وان خطّ را میانه و آغاز و انتهاست(۳۹۵)
زندگان هر سه سه خطّ ایزدند — مردمش انجام و آغازش نبات(۳۲۴)
اندیشه کن یکی ز قلمهای ایزدی — در نطفها و خایهٔ مرغان و بیخ و حب
خطّی پدرت و دیگر مادرت و تو سوم — خطّیت بید و دیگر سیب و سوم عنب(۲۰۸)

صورت ملفوظ کتاب آفرینش ـ که ظاهراً موضوع بخشی از اثر مفقود مؤلف به نام لسان‌العالم (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۳۰۶) بوده ـ در تصویرِ «سخن گفتن جهان با انسان» نمود یافته است.

چرخ می‌گوید به گشتن‌ها که من می‌بگذرم — جز همین چیزی نگفتی گر چو ما گویاستی(۲۲۶)
پیغام فلک بر زبان دوران — آنست به سوی نبات و حیوان
کای نو شدگانی که می‌فزایید — یک روز بکاهید هم بر این‌سان(۱۵۵)

۴ ـ ۱ـ ۵. زمان

متفکران بسیاری دربارهٔ زمان سخن گفته‌اند (نک: افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۷۳۲؛ ارسطو، ۱۳۸۹، ج۱: ۱۸۹ ـ ۲۰۷؛ فلوطین، ۱۳۸۹، ج۱: ۴۲۱ ـ ۴۳۲). زمان و ماهیت آن در فرهنگ و تمدن ایرانی، با خدایِ «زُروان» پیوند دارد که پیش از اسلام از مفهومی مقدس تا انحرافی در کیش زرتشتی نوسان داشته است (مولایی، ۱۳۸۸: ذیلِ مدخل «زُروان»). زمان از مهم‌ترین بنمایه‌های آثار ناصرخسرو است (ناصرخسرو، ۱۳۹۱: ۱۱۰ ـ ۱۱۸؛ همو، ۱۳۶۳: ۹۰ ـ ۹۱؛ همو، ۱۳۹۰: ۱۹ ـ ۲۰). از نظر او «زمان چیزی نیست مگر گشتن حالهای جسم پسِ یکدیگر تا چون جسم از حالی بحالی شود، آنچه بمیان آن دو حال باشد، مر آن را همی زمان گویند و آنچه مر او را حال گشتن نیست، مر او را زمان گذرنده نیست؛ بلکه حال او یکی است و مر یک حال را درازی نباشد» (ناصرخسرو، ۱۳۹۱: ۱۱۰). زمان از ویژگی‌های عالم سفلی است که با گردش افلاک آغاز می‌شود. ناصرخسرو در دیوان، علاوه بر نگرش حکمی، با نگرش عاطفی و خطاب‌های شاعرانه به توصیف زمان و تأثیر آن بر موجودات پرداخته و مفاهیم و دلالت‌های آن را چنان با مفهوم دنیا درآمیخته که تمییز تصویرها و مضامین این دو از هم دشوار است. «کاهنده و فرسایندهٔ جسم آدمی» است. همانند «زنبور» در پی «انگورِ انسان» بودن، «چون دیو مکاری در کمین آدمی» نمونه‌ای از تصویرهای زمان در شعر ناصرخسرو است.

به روز و شب همی کاهد تن مسکین من زیرا — به رنده‌ی روز و سوهان شبم دایم همی رندی(۳۳۳)
پرّنده زمان همی خوردمان — انگور شدیم و دهر زنبور(۳۱۹)
تازنده زمان چو دیو می‌تازد — تو از پس دیو خیره می‌تازی(۳۹۷)

۴ ـ ۱ ـ ۶. دنیا به مثابهٔ نردبان سعادت

دنیا به مثابهٔ نردبان آخرت است. (نک: ناصرخسرو، ۱۳۶۵: ۱۰) زیرا لازمهٔ وجود انسان به عنوان ترکیبی از جسم و جان است. جسم انسان بدون دنیا، امکان وجود نمی‌یابد و جان بدون همراهی با جسم، نمی‌تواند چرخهٔ کمال را طی کند. «پیوستن نفس به جسم از بهر آن است تا بهتر از آن

شود که آن به آغاز بر آن بوده است و این بهتری مر او را جز از راه پیوستن بـه جسـم حاصـل نیاید» (ناصرخسرو، ۱۳۹۱: ۳۲۱). نفس ناطقه به خلاف نفس بهیمـی ـ کـه وضـیع، خسـیس و جاهل است ـ شریف، نفیس و عالِم است و پرورش این صفات از رهگذر همراهی جسم بـرای او میسر می‌شود (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۲۰۸). از این منظر دنیا سبب بقای آدمی، جای اندوختن علم و فراهم آوردن توشهٔ راه، گذرگاه رسیدن به عالم دیگر، هدیه و سفرهٔ پر نعمت خداوند و وجودی به ضرورت دو دیده است:

چـون تـو ز جهـان یـافتی بقـا را — چون کز تو جهان در خور ثنا نیسـت؟(۱۱۴)
جهان جـای الفـنج غلّـه‌ی تـو اسـت — چـه بیکـار باشـی در ایـن مسـتغل(۴۶۲)
فرزنـد تسـت خلـق و مـر ایشـان را — تـــو مـــادر مبـــارک و میمـــونی
بـر راه خلـق سـوی عـالم دیگـر — یکّـی ربـاط یـا یکـی آهـونی(۳۸۱)
دنیـا پـورا تـو را عطـای خدایسـت — گـر تـو خریـدار مـذهب حکمـائی(۹۰)
این گوی بکردار یکی خوان عظیمسـت — بنهـاده در ایـوان پـر از نعمـت الـوان(۴۸۱)
به ظاهر چو در دیده خـس ناخوشـی — بـه بـاطن چـو دو دیـده بایسـته‌ای(۲۵۴)

۴ ـ ۲. تصاویر عاطفی

منظور از تصاویر عاطفی دنیا در آثار ناصرخسرو، تصاویری است که در پی تأثر عاطفی و روحـی گوینده از تأمّل در دنیا و نسبت آن با انسان پدید آمده است. از این دیـدگاه نگـرش وی متوجـه بخش پست، نادان و ظلمانی هستی است که جانِ آدمی در آن گرفتار شده است. از ایـن منظـر دنیا غالباً دشمنی تلقی می‌شود که در پی گمراهی و نابودی انسان است. زمینـهٔ کلـی و معنـوی چنین تصاویری تحذیر و تنبیه و ترس از فریبندگی دنیا، نفرت از ظلمت و جهل آن و دعوت بـه زهد و کناره‌گیری از دنیاست. یکی از زمینه‌های مهم این تصاویر، منابع محل رجوع شاعر بـویژه متون دینی است که در اغلب آنها وجـه زهـد و دنیـاگریزی غالـب اسـت؛ بـه عنـوان نمونـه در نهج‌البلاغه به کرّات صفات منفی دنیا بازگو شده است (نهج‌البلاغـه، ۱۳۸۰: ۱۰۷ ـ ۱۱۰؛ ۲۰۹ ـ ۲۱۰؛ ۲۶۳ ـ ۲۶۴). در سنن ابن‌ماجه ذیـلِ «کتـاب الزهـد»، از رسـول اکـرم (ص) احـادیثی در نکوهش دنیا نقل شده است (ابن‌ماجه، ۱۳۲۶: ۱۳۷۴ ـ ۱۳۷۸). تجـارب شخصـی شـاعر، دیگـر زمینهٔ مهم این دست تصاویر است که در بیانی مؤثر و صمیمی نمـود یافتـه اسـت (ناصرخسـرو، ۱۳۶۵: ۱۳۸، ۱۹۲، ۵۰۵ ـ ۵۱۱). بنمایه‌ها و تصـاویری چـون: گنـده‌پیـر، جـادوگر، دیـو، صـیّاد،

فرزندخوار، توحش و درّندگی، مار و اژدها، آب و دریا، امور فریبنده و ناپایدار و دیگر تصاویر نکوهیده، مبنای آفرینش مهم‌ترین خوشه‌های تصویری منفی دنیا در دیوان ناصرخسرو است (بنگرید به جدول پایانی).

گنده‌پیر، تصویر دنیا در هیأت زن بی‌وفا که مضمونی رایج در دیوان بسیاری از شاعران است (مثلاً نک: سنایی، ۱۳۷۷: ۴۷۰)، در سخن ناصرخسرو تشخص ویژه و کیفیّت بی‌مانندی دارد. او ۳۰ بار این تصویر را در شعر خود به کار برده است. شوی‌جوی، شوی‌کش، فتنه‌ساز، آدمخوار، مکّار، بدکار، ناکس، رباینده جمال، مرگ‌ریس، شرّباف و مکر تن، گوشه‌ای از صفات دنیا در این خوشهٔ تصویری است.

گیتی زنیست خوب و بداندیش و شوی‌جوی — با غدر و و فتنه‌ساز و به گفتار ساحره(۲۶۹)
نیستی آگه مگر که چون تو هزاران — خوردست این گندپیر زشت نکاله؟(۴۱۶)
آن یکی جادّو مکّار زبون‌گیر است — چند گردی سپس او به سبکساری(۷۵)
خوش خوش این گنده پیر بیرون کرد — از دهان تو درّهای خوشاب(۲۷)
من ندیدم گنده‌پیری همچنین — مرگ‌ریس و شرّباف و مکر تن(۱۶۰)

جادوگر و شعبده‌باز، فریب، چشم‌بندی و بی‌اساس بودن عمل که جزو اعمال تردستان روزگار کهن بوده است (طبری، ۱۳۹۱: ۱۵۵ ـ ۱۵۸)، از جملهٔ وجوه شباهت دنیا و فلک، با جادوگر و شعبده‌باز است.

جهان بازی‌گری داند مکن با این جهان بازی — که درمانی به دام او اگرچه تیز پر بازی(۱۲۷)
بازی‌گریست این فلک گردان — امروز کرد تابعه تلقینم(۱۳۴)
این کهن گیتی ببرد از تازه فرزندان نوی — ما کهن گشتیم و او نو اینت زیبا جادوی(۳۴۴)
ای خواجه جهان بسی حیل داند — وز غدر همی به جادوی ماند(۴۵۹)

دیو، تحول معنایی «دیو» از مرتبهٔ گروهی از خدایان به مرتبهٔ موجودات زیانکار و مخل نظم، ریشه در اسطوره‌های کهن هند و ایرانی دارد (مولایی، ۱۳۸۸: ذیلِ مدخل «دیو»). ناصرخسرو دیو را نفس جاهلانی می‌داند که از جسم جدا گشته است؛ «در جسمی زشت شود آن نفس... مردمان را بفریبد و بدکرداری آموزد و اندر بیابانها مردمان را راه گم کند تا هلاک شوند» (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۱۳۷). در دیوان ناصرخسرو فریب، ستم، ستیهندگی، گمراه کردن و قتل از جمله وجوه شباهت دنیا با دیو است.

دیویست جهان صعب و فریبنده مر او را — هشیار و خردمند نجسته‌ست همانا(۵)

همیشـه درِ راحـت ایـن دیـو بـدخو — بـــر آزاد مـــردان بمســـمار دارد(۳۷۵)
رهبری از وی مدار چشم که دیوسـت — میوهٔ خوش زو طمع مکن که چنارست(۴۸)
دیوسـت جهـان کـه زهـر قاتـل را — در نـوش بـه مکـر مـی‌بیاچـارد(۲۵۳)

صیّاد و جلّاد، این که دنیا گسترندهٔ دام و قاتل آدمی است، در متـون دینـی نیـز آمـده اسـت (نهج‌البلاغه، ۱۳۸۰: ۶۰، ۱۰۷). در شعر ناصرخسرو بارها جهان، فلک و زمانه در هیـأت صـیّاد و جلّاد تصویر شده است که با طناب دورنگ روز و شب انسان را خفه می‌کند و برای قتل او دشنه بر فسان می‌مالد. گاه دام است و زمانی میزبانِ بدعهد و قاتل و گاه در هیـأت حیوانـات درّنـده و رباینده قصد جان آدمی دارد.

دهـر گردنـده بـدین پیسـه رسـن پـورا — خپـه خواهـدت همـی کـرد خبـر داری(۷۵)
تـــو بـــه در او شـــده زنهـــار خـــواه — دشـــنه همـــی مالـــدت او بـــر فســـان(۱۴)
یکـــی میزبانســـت کـــو میهمـــان را — دهـــان و شـــکم خشـــک و ناهـــار دارد(۳۷۵)
لـــیکن چـــو بـــه دام خـــویش آوردت — گرگیسـت بـه فعـل و زشـت کفتـاری(۳۵۰)
جز که هشیار حکیمان خبر از کار ندارنـد — که فلک باز شکارست و همه خلق شکارند(۱۴۶)

فرزندخواری، جسم انسان برآمده از جهان و محصول آن است. ایـن جسـم در گـذر روزگـار اندک اندک فرسوده می‌شود و چون نفس از آن جدا شد، می‌پوسد و طعمهٔ جهان می‌گردد. از این منظر جهان فرزند خود را می‌خورد.

یکی فرزندخواره پیسه گربه‌ست ای پسر گیتی[۷] — سزد گر با چنین مادر ز بار و بـن نپیونـدی (۳۳۳)
جهانـــا دوروئـــی اگـــر راســـت خـــواهی — کـــه فرزنـــد زائـــیّ و فرزنـــد خـــواری(۲۹۳)
این جهان ای پسر از خلـق همـه عمـر چـرد — جهد آن کن که مگر جان برهانی ز چراش(۲۷۶)
چون خوری اندوه گیتی کو فرو خواهدت خورد — چون کنی بر خیره او را کز تو بگریزد طلب؟(۹۵)

توحش و درّندگی، تصویر دنیا در هیأت حیوانات سابقهٔ کهنی دارد. «دنیا چون چارواییی است پرستیز، سرکش، با جست و خیـز... سـتیهنده و حیلـه‌گـر» (نهـج‌البلاغـه، ۱۳۸۰: ۲۰۹). گـرگ مردم‌خوار، پلنگ بدخو، شیر شکاری، خر بدخو و اشتر مست نمونه‌ای از تصویرهای ایـن خوشـه، در شعر ناصرخسرو است.

گرگ مردم‌خوار گشته‌ست این جهان — بنگـــر اینـــک گـــر نـــداری بـــاورم(۴۷۰)
چـون برآشـفته گشـت یـک‌چنـدی — دور دار از پلنـــگ بـــدخو رنـــگ(۳۶۹)
خـر بدخوسـت ایـن پـر بـار محنـت — حرونـــی پـــر عـــواری بـــی‌فســـاری(۵۰۲)

زمانـه بـه کـردار مسـت اشـتری　　مـرا پسـت بسـپرد زیـر سـبل(۴۶۱)

مار و اژدها، تصویر دنیا در هیأت مارِ زهرآگین پیش از ناصرخسرو نیـز آمـده اسـت. «مَثَـلُ الدّنیا کَمثلِ الحَیّه لیّنٌ مَسّها و السّم النّاقعُ فِی جَوفِهـا» (*نهـج‌البلاغـه*، ۱۳۸۰: ۳۸۱). زهرآگینـی، گزندگی و اوباریدن صفت بارز مار و اژدها و وجه شباهت دنیا با این موجودات است.

مـار جهـان را چـو دیـد مـرد بـه دل　　دسـت کجـا در دهـان مـار کنـد؟(۲۰۰)
گیتیت بـر مثـال یکـی بـدخو اژدهاسـت　　پرهیـز دار و بـا دم ایـن اژدهـا مشـور(۳۴۹)
ایمـــن مشـــو از زمانـــه زیـــراک　　ماریسـت کـه خشـک و تـر بیوبـارد(۲۵۳)
تنّـین جهـان دهـان گشـاده‌سـت　　پرهیـــز کـــن از دهـــان تنّـــین(۵۰)

آب ژرفِ تیره و شور، از وجوه شباهت آب تیره با دنیا، غیرقابل استفاده بـودن هـر دو اسـت؛ «فَإنّ الدّنیَا رَنِقٌ مَشرَبُها» (نهج‌البلاغه، ۱۳۸۰: ۶۰). ژرفا، خطرِ غرق و شور بودن از دیگـر وجـوه تصویر جهان در هیأت آب و دریاست.

کرانـه کـن از کـار دنیـا کـه دنیـا　　یکـی ژرف دریاسـت بـس بـی‌کرانـه(۴۲)
سفله جهان ای پسر چـو چشـمهٔ شورسـت　　چشـمهٔ شـور از در نفایـه سـتورسـت(۵۲۹)
آبیسـت جهـان تیـره و بـس ژرف بـدو در　　زنهـار کـه تیـره نکنـی جـان مصّـفا(۵)
تو بدین تیـره از آن صـاف بـدان خرسـندی　　که به دستست گنجشک و بر ابرست عقاب(۱۸۸)

امور فریبنده و ناپایدار، در دیوان ناصرخسـرو، ناپایـداری دنیـا در هیـأت امـور بـی‌اسـاس و گذرایی چون: سراب، رباط، رهگذار، منزل، پل، سایه، باد، خـواب و نظـایر آن تصـویر شـده کـه بخشی برخاسته از نگاه دینی و حکمی و برخی نتیجهٔ نگاه عاطفی شاعر به دنیاست.

ای خردمند چه تازی سـپس سـفله جهـان　　همچو تشنه سپس خشک و فریبنده سـراب؟(۱۸۸)
بنگر بـدین ربـاط و بـدین صـعب کـاروان　　تا چونکه سال و مـاه دواننـد هـردوان(۴۹۹)
ره‌گذارست این جهان ما را بدو دل در مبند　　دل نبندد هوشیار انـدر سـرای ره‌گـذار(۱۷۵)
بنگر به چشم بسته به پـل بـر همـی روی　　بسیار بـر مجـه بمثـال گـوزن و گـور(۳۵۰)
جهـان را بـه سـایه‌ی درختـی زدنـد　　حکیمـــان هشـــیار و دانـــا مثـــل(۴۶۲)
ایـن جهـان را بجـز از بـادی و خـوابی مشـمر　　گر مقرّی به خدای و به رسـول و بـه کتیـب(۵۲۰)

دیگر تصاویر نکوهیده، گذشته از آنچه یاد شد، تصویرهای منفی پرشـماری از دنیـا در شـعر ناصرخسرو وجود دارد که بیانگر مفاهیمی چون: مکر، خیانت، تضاد در قول و عمل، سـوزانندگی، ظلمت، تباهی و نظایر آن است.

ایـــن جهـــان را فریـــب بسیارســـت بفروشـــد بـــه نـــرخ سوســـن ســـیر(۱۹۹)
بـــر یـــخ بنـــویس چـــون کنـــد وعـــده گفتـــار محـــال و قـــول خـــامش را(۴۹۲)
جهان به آستی انـدر نهفتـه دارد زهـر اگرچه پیش تـو در دسـتها شـکر دارد(۲۷۹)
گـرد دنیـا چنـد گـردی چـون سـتور؟ دور کن زین بد تنور ایـن خشـک نـال(۷۳)
دوستی ایـن جهـان نهنـبن دلهاسـت از دل خود بفگـن ایـن سـیاه نهنـبن(۱۶۹)
کاهیسـت تبـاه ایـن جهـان ولـیکن کـه پـیش خـر و گـاو زعفرانسـت(۱۹۲)

۴بسامد خوشه‌های «تصویرِ مرکزی دنیا» در *دیوان* ناصرخسرو (حدود ۷۰۵ تصویر)

تصاویر جهان‌شناختی (حدود ۳۷۳ تصویر)									
جایگاه دنیا در مراتب آفرینش (۵۳)	هیأت آسمان و زمین (۶۷)	جهان برین و فرودین (۵۸)	عالم صغیر و کبیر (۷)	کتاب آفرینش (۱۸)	زمان (۱۳۰)	دنیا به مثابهٔ نردبان سعادت (۴۰)			
تصاویر منفیِ دنیا (حدود ۳۳۲ تصویر)									
گنده‌پیر (۳۰)	جادوگر (۱۳)	دیو (۲۴)	صیّاد (۴۰)	فرزندخوار (۲۱)	توحش (۱۹)	مار و اژدها (۳۱)	آب و دریا (۱۴)	امور ناپایدار (۵۵)	دیگر تصاویر (۸۵)

این آمار بسامد تصاویری است که در *دیوان* شاعر، اغلب در یک و به ندرت در دو تا سه بیت طرح شده‌اند. جز این در آثار منثور و در ۹۰ قصیده به تفصیل دربارهٔ دنیا بحث شده که به سبب سرشت گسترده و پیچیدهٔ مباحث، تبدیل آن به آمار بسیار دشوار است.

۵. نتیجه

تصویر کانونی دنیا و مضامین مرتبط با آن یکی از ژرف‌ترین و گسترده‌ترین بنمایه‌های آثار ناصرخسرو است. نگرش خاص، اعتقادات ویژه، تجربه‌های شخصی، گسترهٔ دانش و ژرف‌اندیشی در ادیان، مذاهب و مکاتب گوناگون در شکل‌گیری این بنمایه مؤثر بوده است. از این کلان‌تصویر، خوشه‌های متعددی در شعر و نثر ناصرخسرو پدید آمده که در دو ساحت حکمی و عاطفی قابل دسته‌بندی و تحلیل است؛ **دستهٔ نخست** تصاویری که برخاسته از آرای حکمی و جهان‌شناختی ناصرخسرو و حاصل طیف وسیع دانسته‌ها و آگاهی‌های اوست. ریشه و زمینهٔ این

تصویرها را چنین مسائلی تشکیل می‌دهد: صانع عالم، خلقت، مراتب آفرینش، عقل کلی، نفس کلی، افلاک و اجرام به عنوان دست‌افزارهای نفس کلی، عناصر و طبایع، ترتیب قرار گرفتن عناصر مطابق اصل میل به مرکز، تأثیر افلاک و اجرام بر عناصر، موالید ثلاثه، اشخاص موالید و نفوس جزئی آنان، انسان به عنوان هدف غایی آفرینش، هیأت آفرینش جهان، جهان برین و جهان فرودین و ارتباط و تقابل این دو، عالم صغیر و عالم کبیر، کتاب آفرینش و کائنات به عنوان نوشته‌های این کتاب، زمان و ماهیّت آن و دنیا به منزلهٔ نردبان آخرت که محل رشد و کمال نفس از رهگذر همراهی با جسم است. **دستهٔ دوم** تصاویر عاطفی است که غالباً سیمای منفی و هولناک جهان را آینگی می‌کند و گذشته از دانسته‌ها و آگاهی‌ها، بیشتر حاصل تجربه‌های شخصی، نگرش عاطفی و نگاه زهدآمیز او به دنیاست. او در مقام سخنوری سرد و گرم کشیده و متشرّعی مسلط به مبانی دینی، به کرّات مخاطب را از دل بستن به دنیا بر حذر می‌دارد. خوشه‌های چنین تصاویری بر گرد عناوین و مفاهیمی چون: پیرزال فریبنده، جادوگر تردست، دیو مکّار و قاتل، صیّاد و جلّاد بی‌رحم، فرزندخوار بی‌مروّت، وحشی درّنده، مار زهرآگین و اژدهای مردم‌اوبار، آب تیرهٔ ژرفِ بی‌حاصل و خطرناک، امور ناپایدار و فریبنده چون: باد، سایه، رباط، رهگذار و پل و امور منفی رنگارنگ دیگری پدید آمده است. بر روی هم تصویرهای حکمی حاصل مطالعات گستردهٔ شاعر و تصویرهای عاطفی برخاسته از تجربه‌های شخصی و نگاه زاهدانهٔ او به دنیاست که دو ساحت وجود شاعر را آینگی می‌کند. این دو دستهٔ تصاویر، نمودار دو وجه عمدهٔ شخصیّت ناصرخسرو یعنی حکیمی دانا و متشرعی پایبند است. در آفرینش تصویرهای جهان‌شناختی، ناصرخسرو در مقام حکیمی دانشمند، دربارهٔ جهان با تعقل و تدبّر سخن می‌گوید. اغراض چنین تصاویری غالباً تبیین و تقریر و گاه اظهار شگفتی از عظمت عالم است.

یادداشت‌ها:

۱. سال ۴۸۱ قول مشهور در وفات ناصرخسرو است (بنگرید به: فروزانفر، ۱۳۸۷: ۱۴۸؛ صفا، ۱۳۸۶، ج۲: ۴۴۳). استاد مجتبایی با دلایلی در این تاریخ تردید کرده و سال وفات او را ۴۶۸ ه‍.ق دانسته‌اند (مجتبایی، ۱۳۹۴: ۱۴ ـ ۱۹).

۲. بخش زیادی از مقالهٔ «دنیا در پهنهٔ اشعار ناصرخسرو»، بیان کلیّاتی دربارهٔ زندگی و معرفی آثار اوست. سپس آماری از «الفاظی» چون: جهان، چرخ، دهر، روزگار، زمانه، عالم، فلک، گردون و گنبد ارائه شده و ذیل هر عنوان ابیاتی ذکر گردیده است. بخش اعظم تصاویر دنیا ذکر نشده و بررسی رابطهٔ تصاویر و اندیشه‌های جهان‌شناختی شاعر مغفول مانده است.

۳. از دیگر وجوه تصویر دنیا در آثار ناصرخسرو، تصویر دنیای عینی است؛ گذشته از تصویری که در سفرنامه از دنیا

ترسیم کرده است، تصویر یمگان و خراسان نیز برجسته و تأثیرگذار است. از یمگان با تصویرهایی چون: زندان سنگین و تنگ‌جای (بنگرید به: ناصرخسرو، ۱۳۶۵: ۹۶، ۳۴۷) و از خراسانِ تحت سیطرهٔ سلجوقیان با تصاویری چون: دیوستان، پارگین پر مار و کژدم، کمینگاه ابلیس و جای ملعون یاد کرده و سلجوقیان را اهریمن، نشانندهٔ خار و برکنندهٔ عرعر خوانده است (همان: ۴۱۷، ۱۶، ۱۰۸، ۳۶، ۳۰۸). وجه دیگر، تصویرِ دنیای آرمانی او یعنی مصر و فاطمیان است که در سفرنامه (نک: ناصرخسرو، ۱۳۷۳: ۶۸ ـ ۱۰۲) و دیوان، آثار آن هویداست (ناصرخسرو، ۱۳۶۵: ۵۱۱، ۴۸۶، ۴۳۷، ۳۳۷، ۳۱۷؛ نیز بنگرید به: هانسبرگر، ۱۳۸۰: ۱۸۵ ـ ۲۰۲).

۴. برای پرهیز از تکرار، تنها به ذکر صفحهٔ *دیوان ناصرخسرو* به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، بسنده شده است.

۵. تصویر آسمان و زمین به صورت مرد و زن، ریشهٔ کهنی دارد و در اساطیر غالب ملّت‌ها آمده است (گمپرتس، ۱۳۷۵: ۵۳).

۶. اعتقاد به جهان برین و جهان فرودین و تلاش روح برای رهایی از ظلمت و رسیدن به نور در عرفان مندایی هم وجود داشته است (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۰ ـ ۲۲). این امر از تعالیم اساسی مانی نیز هست (همان: ۲۵؛ نیز بنگرید به: ویدن‌گرن، ۱۳۹۰: ۷۵ ـ ۷۶).

۷. تصویر دنیا در هیأت گربهٔ فرزندخوار (ناصرخسرو، ۱۳۶۵: ۷۴، ۱۵۳، ۲۳۸، ۳۷۲) ناشی از باور قدماست. «به گاه زادن ماده را گرسنگی صعب پیدا آید و باشد که بچه بخورد» (شهمردان بن ابی‌الخیر، ۱۳۶۲: ۱۱۲ ؛ جاحظ، ۱۳۶۲، ج۵: ۳۱۷؛ عبدالهادی مراغی، ۱۳۸۸: ۱۲۱). در تعالیم زرتشت گربه موجودی اهریمنی است (جاحظ، ۱۳۶۲، ج۵: ۳۱۹؛ همو، ۱۳۸۵: ج۴: ۲۹۸).

منابع

- **نهج‌البلاغه**. (۱۳۸۰). ترجمهٔ سید جعفر شهیدی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله. (۱۳۸۳). **رسالهٔ نفس**. تصحیح موسی عمید. همدان: دانشگاه بوعلی‌سینا و انجمن مفاخر و آثار فرهنگی.
- ابن‌ماجه، أبی‌عبدالله محمدبن یزید. (۱۳۲۶ق/ ۱۹۱۸). **سنن ابن‌ماجه**. تحقیق و تعلیق محمد فؤاد عبدالباقی. قاهره: دارأحیاء الکتب العربیه.
- ابوالمعالی، محمد بن نعمت علوی. (۱۳۷۶). **بیان‌الادیان**. تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه. تهران: بنیاد موقوفات افشار.
- ابویعقوب سجستانی. (۱۳۲۷). **کشف‌المحجوب**. تصحیح هنری کربن. تهران: انستیتو ایران و فرانسه.
- ارسطو. (۱۳۸۹). **سماع طبیعی** (فیزیک). ترجمهٔ محمد حسن لطفی. تهران: انتشارت طرح نو.
- ـــــ . (۱۳۶۹). **دربارهٔ نفس**. ترجمهٔ ع. م. د. تهران: انتشارات حکمت.
- اسماعیل‌پور. ابوالقاسم. (۱۳۸۷). **اسطورهٔ آفرینش در آیین مانی**. تهران: انتشارات کاروان.
- افلاطون. (۱۳۸۰). **دورهٔ آثار افلاطون**. ترجمهٔ محمد حسن لطفی. تهران: انتشارات خوارزمی.

- برتلس، آی. ی. (۱۳۴۶). **ناصرخسرو و اسماعیلیان**. ترجمهٔ یحیی آرین‌پور. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- جاحظ، عمر بن بحر. (۱۳۸۵ق/ ۱۹۶۶م). **الحیوان. الجزءُ الرّابع**. تحقیق عبدالسلام هارون. مصر: مطبعه مصطفی البابی.
- ـــــــــــــــ . (۱۳۶۲ق/ ۱۹۴۳م). **الحیوان. الجزءُ الخامس**. تحقیق عبدالسلام هارون. مصر: مطبعه مصطفی البابی.
- حیدری، فاطمه. (۱۳۹۰). «عالم صغیر و عالم کبیر در آثار منثور ناصرخسرو». **گوهر گویا**. س ۵، ش ۴: ۱۱۹ ـ ۱۴۴.
- دشتی، علی. (۱۳۶۲). **تصویری از ناصرخسرو**. تهران: سازمان انتشارات جاویدان.
- دفتری، فرهاد. (۱۳۸۶). **تاریخ و عقاید اسماعیلیه**. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: فرزان روز.
- دوبوکور، مونیک. (۱۳۹۱). **رمزهای زنده جان**. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.
- دهبد، غلامرضا. (۱۳۹۴). «اسطورهٔ آفرینش از نگاه اسماعیلیه و اصطلاحات آن». **ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی**. س ۱۱، ش ۳۸: ۶۴ ـ ۸۴.
- رزاق‌زاده شبستری، سولماز. (۱۳۹۲). «دنیا در پهنهٔ اشعار ناصرخسرو». **پژوهشهای علوم انسانی دانشگاه اصفهان**. س۴. ش ۲۲: ۳۳ ـ ۵۶.
- **رسائل اخوان‌الصفا**. (۱۳۴۷ه. ق/ ۱۹۲۸م). **الجزء الرابع**. تصحیح خیرالدین زرکلی. مصر: المطبعه العربیه.
- ـــــــــــــــ . (۱۳۰۵ه). **قسم ثانی**. به کوشش نورالدین جیواخان. بمبئی: مطبعهٔ نخبه‌الاخبار.
- ـــــــــــــــ . (۱۳۰۶ه). **قسم الثالث**. به کوشش نورالدین جیواخان بمبئی: مطبعهٔ نخبه‌الاخبار.
- رشیدالدین فضل‌الله همدانی. (۱۳۸۷). **جامع‌التواریخ**. تصحیح محمد روشن. تهران: میراث مکتوب.
- زمرّدی، حمیرا. (۱۳۸۸). **نقد تطبیقی ادیان و اساطیر**، تهران: زوار.
- ذبیحی، رحمان. (۱۳۹۶). «جستجو در سرچشمه‌ها و تحلیل بنمایهٔ "درخت" در آثار ناصرخسرو». **زبان و ادبیات فارسی**. س ۲۵، ش ۸۲: ۱۱۳ ـ ۱۳۱.
- سنایی، مجدود بن آدم. (۱۳۷۷). **حدیقه‌الحقیقه**. تصحیح و تحشیه مدرس رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). **صور خیال در شعر فارسی**. تهران: آگه.
- شهمردان بن ابی‌الخیر. (۱۳۶۲). **نزهت‌نامهٔ علایی**. تصحیح فرهنگ جهان‌پور. تهران: مؤسسهٔ مطالعات فرهنگی.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۶). **تاریخ ادبیات در ایران**. جلد ۲. تهران: انتشارات فردوس.
- طبری، محمد بن ایوب الحاسب. (۱۳۹۱). **تحفه‌الغرائب**. تصحیح جلال متینی. تهران: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.
- عبدالهادی مراغی، محمد بن محمود. (۱۳۸۸). **منافع حَیَوان**. به کوشش محمد روشن. تهران: بنیاد موقوفات افشار.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۹). **بلاغت تصویر**. تهران: سخن.
- فرنبغ دادگی. (۱۳۹۰). **بندهشن**. ترجمهٔ مهرداد بهار. تهران: توس.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۷). **سخن و سخنوران**. تهران: انتشارات زوّار.

– فلوطین. (۱۳۸۹). **دورهٔ آثار فلوطین**. ترجمهٔ محمد حسن لطفی. تهران: انتشارات خوارزمی.
– کرمانی، حمیدالدین احمد. (۱۹۵۲م/۱۳۷۱ق). **راحه العقل**. تحقیق محمد کامل حسین و محمد مصطفی حلمی. قاهره: دارالفکر العربی.
– گمپرتس، تئودر. (۱۳۷۵). **متفکران یونانی**. ترجمهٔ محمد حسن لطفی. تهران: انتشارات خوارزمی.
– مجتبایی، فتح‌الله. (۱۳۹۴). «نگاهی دیگر به تاریخ وفات ناصرخسرو». **نامهٔ فرهنگستان**. س ۱۴، ش ۴: ۱۴ ـ ۱۹.
– **مجمل‌الحکمه**. (۱۳۸۷). به کوشش محمد تقی دانش‌پژوه و ایرج افشار. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
– محسنی، مرتضی، غنی‌پورملکشاه، احمد و حقیقی، مرضیه. (۱۳۹۳). «جهانشناسی ناصرخسرو و مقایسهٔ آن با جهانشناسی مانی». **آیینهٔ معرفت**. س ۱۴، ش ۳۸: ۴۳ ـ ۶۴.
– محقق، مهدی. (۱۳۸۶). **تحلیل اشعار ناصرخسرو**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
– مولایی، چنگیز. (۱۳۸۸). «دیو». **دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی**. ج۳. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
– ـــــــــــ . (۱۳۸۸). «رُروان». **دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی**. ج۳. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
– میرقادری، سید فضل‌الله و غلامی، منصوره. (۱۳۸۸). «بررسی تطبیقی سیمای دنیا در شعر ناصرخسرو و ابوالعلاء»، **ادبیات تطبیقی**. س۱. ش ۱: ۲۰۷ ـ ۲۳۶.
– ناصرخسرو، ابومعین. (۱۳۶۵). **دیوان**. تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق. تهران: دانشگاه تهران.
– ـــــــــــ . (۱۳۸۰). **دیوان اشعار**. به اهتمام سیدنصرالله تقوی، مقدمهٔ سیدحسن تقی‌زاده، تصحیح مجتبی مینوی و تعلیقات استاد دهخدا. تهران: انتشارات معین.
– ـــــــــــ . (۱۳۹۱). **زادالمسافرین**. تصحیح و تحشیه محمد بذل الرّحمن. تهران: اساطیر.
– ـــــــــــ . (۱۳۶۳). **جامع‌الحکمتین**. تصحیح هانری کربن و محمد معین. تهران: طهوری.
– ـــــــــــ . (۱۳۸۲). **وجه دین**. با مقدمهٔ تقی ارانی. تهران: اساطیر.
– ـــــــــــ . (۱۳۹۰). **گشایش و رهایش**. تصحیح و مقدمهٔ سعید نفیسی. تهران: اساطیر.
– ـــــــــــ . (۱۳۸۴). **خوان الاخوان**. تصحیح و تحشیهٔ علی قویم. تهران: اساطیر.
– ـــــــــــ . (۱۳۷۳). **سفرنامه**. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: زوّار.
– ویدن‌گرن، گئو. (۱۳۹۰). **مانی و تعلیمات او**. ترجمهٔ نزهت صفای اصفهانی. تهران: نشر مرکز.
– هالم. هاینتس. (۱۳۹۰). «**جهانشناسی اسماعیلیهٔ پیش از فاطمیان**». در «تاریخ و اندیشه‌های اسماعیلی در سده‌های میانه» تدوین فرهاد دفتری. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: فرزان روز.
– هانسبرگر. آلیس سی. (۱۳۸۰). **ناصرخسرو لعل بدخشان**. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: فرزان.

دوفصل‌نامهٔ تاریخ ادبیات، نشریهٔ علمی
دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹
شمارهٔ پیاپی: ۸۴/۱، نوع مقاله: علمی- پژوهشی

• دریافت ۹۸/۱۲/۲۶
• تأیید ۹۹/۰۶/۱۶

ابوعلی فارمدی، عارفِ سخنور و حلقهٔ مکمّل تصوف عاشقانه و عالمانهٔ خراسان

امیر حسین مدنی*

چکیده

ابوعلی فارمدی (م: ۴۷۷) یکی از عارفان خراسان در قرن پنجم هجری است که علاوه بر میراث عرفانی و استادی در حدیث و تفسیر، در سخنوری و برپایی مجالسِ وعظ و تذکیر نیز زبان‌زد خاص و عام، و به القابی چون: «لسان وقت» و «زبان خراسان» مشهور بوده است. پژوهش حاضر با هدف پاسخ به این پرسش انجام شده است که فارمدی در تکمیل و سامان بخشیدن جریان تصوّف عاشقانه و عالمانهٔ خراسان قرن پنجم هجری، چه نقشی ایفا کرده و میراث فکری و عرفانی وی چه تأثیری بر دیگران داشته است؟ نگارنده در این مقاله، با روش توصیفی- تحلیلی، کوشیده است ضمن معرفی مختصری در شرح احوال و زندگی فارمدی، به نقش و اهمیّت او در تکمیل و به سامان رساندن میراث و جریانی که از رودباری شروع و به فارمدی ختم شده، بپردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که اولاً فارمدی یکی از واپسین عارفان جریان تصوّف عاشقانه و عالمانهٔ خراسان محسوب می‌شود؛ زنجیره و سلسله‌ای که با عارفانی چون ابوعلی رودباری و ابوالقاسم نصرآبادی آغاز شد و بزرگانی چون ابوعلی دقّاق و ابوسعید ابوالخیر آن را گسترش دادند و سرانجام ابوالقاسم کُرَّکانی و فارمدی، حلقه‌های مکمّل این زنجیره و جریان فکری شدند؛ ثانیاً در منظومهٔ عرفانی فارمدی، توأمان، نشانه‌هایی از این نوع نگرش و تصوف خاص به چشم می‌خورد؛ به گونه‌ای که وی توانست با چنین پیوندی، تأثیری بسزا در بزرگان طریقت و بسیاری از سلاسل تصوّف بعد از خویش به جای بگذارد.

کلید واژه‌ها:

تصوّف عاشقانه و عالمانه، عارفان خراسان، ابوعلی فارمدی، مجلس‌گویی.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان. ایران. کاشان. m.madani@kashanu.ac.ir

Abstract

Abu Ali Farmadi, Eloquent Mystic and Complementary Ring of Romantic and Wise Sufism in Khorasan

Amir Hossien Madani*

Abu Ali Farmadi (death 477 AH- 1088 AD) was one of the erudite of fifth century AH in Khorasan who was not only a master in fields such as Hadith and Interpretation of Quran, but was also known for his eloquent manners and holding preaching and sermons, which gained him titles such as "Voice of Time" and "Voice of Khorasan". This article tries to find an answer to this question: what was the role of Farmadi in organizing and completing Romantic and Wise Mysticism and how did his mystic thoughts and heritage affect others after him. Using a descriptive – analytical method and while giving a brief introduction on his life, we discuss Farmadi's significant role in organizing and completing the course and the heritage which began with Rudbari and ended with Farmadi himself. The findings of this research show that firstly, Farmadi was regarded as one of the last mystics of Romantic and Wise Mysticism in Khorasan; a mystical series which began with mystics such as Abu Ali Rudbari and Abul Kasim Nasr Abadani and was developed by grandees such as Abu Ali Daqqaq and Abu Saeed AbolKhayr, and finally Abul Kasim Korkani and Farmadi completed this chain of thoughts. Secondly, there are at the same time some signs of this kind of philosophy and special Sufism in his writings; in a way that he has used this link to greatly affect other philosophers and many other Sufi successions ever since.

Keywords: Romantic and Wise Sufism, Mystics of Khorasan, Abu Ali Farmadi, Eloquence.

*Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Kashan University.Kashan. Iran. m.madani@kashanu.ac.ir

مقدمه

در تاریخ تصوف اسلامی، شهر خراسان و قرن پنجم، اهمیت ویژه‌ای دارند. در این قـرن، صـدها عارف و جریان فکری و عرفانی پرورش یافت و تصوف، تفسیر، حدیث، کـلام، وعـظ، خطابـه و مجالس صوفیه چنان رشد کمّی و کیفی ای یافت که هجویری تصریح مـی‌کنـد: «مـن سیصـد کس دیدم اندر خراسان تنها که هریک مشربی داشتند که یکی از آن اندر همهٔ عالم بس بُـوَد». (۱۳۸۹: ۲۶۳) تصوف در این قرن از یک سو، صبغه و چهـره‌ای عالمانـه و مَدرسـی داشـت و از سوی دیگر، صبغهٔ عاشقانهٔ تصوف نیز فراموش نشد تا جایی که «محبت و عشق و دیگر دوستی و جوانمردی»، پایه‌های اصلی «تصوف عاشقانه» را بنیان نهادند و بسیاری از مصطلحات اساسی تصوف چون: «معرفت و طلب و شوق»، از بن‌مایهٔ عشق و محبت مایـه گرفتنـد. بـدون شـک، مجالس و مساعی عارفان و عالمان قـرون سـوم و چهـارم هجـری در شـکل دادن و پرورانـدن اندیشه‌های صوفیانه و معارف اسلامی، سبب به بار نشستن تصوف عاشـقانه و عالمانـهٔ خراسـان شد و از درون چنین نهضتی، عارفی به نام «ابوعلی فارمدی» متولّد شد کـه منظومـهٔ فکـری او مجمع‌البحرینی بود از اندیشه‌های صوفیانه و معارفی چون: فقه و حدیث و تفسیر. (بـرای اطّـلاع بیشتر بنگرید به پاکتچی، ۱۳۹۲: ۴۰۱) بی‌سبب نیست که از درون چنین جریانی، به طور عـام و به برکت عارفی چون فارمدی به طور خاص، هم ابوحامد غزالیِ فیلسوف و متکلّم خلق می‌شود، هم خواجه یوسف همدانی و جریان «خواجگان» شکل می‌گیرد و هم نظام‌الملک طوسی، خود را وامدار چنین منش و اخلاق صوفیانه معرفی می‌کند. فارمدی (م ۴۷۷) نقطـهٔ عطفـی در نیشـابور قرن پنجم هجری است که اولاً به خوش سخنی و «لسان وقتِ» خویش معروف بوده و بارها از مجالس پرشور او سخن به میان آمده است؛ ثانیاً به زعم نگارنده، یکی از واپسین عارفان و حلقهٔ مکمّل تصوف عاشقانه و عارفانهٔ خراسانِ قرن پنجم است؛ زنجیره و سلسـله‌ای کـه بـا عارفـانی چون: ابوعلی رودباری (م ۳۲۲) و ابوالقاسم نصرآبادی (۳۶۷) آغاز شد و بزرگـانی چـون: ابـوعلی دقّاق نیشابوری (م ۴۰۵) و ابوسعید ابوالخیر (۴۴۰) آن را گسـترش دادنـد و سـرانجام ابوالقاسـمِ کُرّکانی (م ۴۶۷) و ابوعلی فارمدی (م ۴۷۷)، حلقه‌های مکمّل این زنجیره و جریان فکری شدند. عارفان این زنجیره، در ویژگی‌هایی چون: تصوف عاشقانه و تأکید فراوان بـه محبّـت و لطـف و رحمت خداوند، نظام تفکّر حلاجی، حریّت و فتوّت و بخشش، علیرغم فقر و بی چیـزی خـویش، مجلس‌گویی و سخنوری، تبحّر در حدیث و تفسیر و وعظ و خطابه، شریعتمداری و احیـاء شـیوهٔ زاهدانهٔ سَلَف و سرانجام تأکید بر رعایت حرمت و ادب نسبت به پیر، اشتراک داشتند و همهٔ آنها

تمام موازین و یا دست کم، بیشتر آداب چنین جریانی را رعایت می‌کردند. این پـژوهش پـس از مقدماتی دربارهٔ زندگی و احوال فارمدی، به دو ویژگی اهمیّت وی در تصوّف اسلامی اشاره کرده است: یکی اینکه در منظومهٔ عرفانی او، هم مؤلّفه‌هایی از تصـوف عاشـقانهٔ خراسـان بـه چشـم می‌خورد و هم نشانه‌هایی از تصوف عالمانه، از تأکید بـه «محبّـت و عشـق» و قـرار گـرفتن در جرگهٔ فتیان و جوانمردان صوفیه و همچنین نظام تفکّر حلاّجی گرفته تا حلقهٔ تدریس در نیشابور و تألیف آثاری چون «اربعین و فوائد» و راویان مشهوری که از وی حدیث روایت کـرده‌انـد؛ دوم تأثیر میراث فکری و عرفانی فارمدی بر بزرگان بعد از خـود بـه گونـه ای کـه عطـار، حکایـات بسیاری را به نقل سخنان وی اختصـاص داده و بزرگـانی چـون غزالـی و سـهروردی و خواجـه یوسف، از آثار و تعالیم او بسیار اثر پذیرفته‌اند.

بیان مسأله:

اگرچه از دیدگاه بسیاری از مشایخ صوفیه، مرز تصوّف و معرفت حـق، کـاملاً از معـارف دنیـوی جداست و فراگیری علوم – حتی معارف اسلامی– میان قلب سالک و شناخت خداونـد، حجـاب ایجاد می‌کند و این «حجاب اکبر»، به جای وصول به مقصود، سالک را از وصال باز می‌دارد، اما این دیدگاه در منظومهٔ فکری فارمدی، درست بالعکس است؛ زیرا از نظر او تصوّف، تافته‌ای جدا بافته از دیگر معارف اسلامی تلقّی نمی‌شود. تلاش وی در فراگیری دانش‌های گوناگون – بویژه علم حدیث – نزد عالمان عصر از یک‌سو و ورود به جرگهٔ تصـوّف و شـاگردی مشـایخی چـون: ابوسعید و قشیری و کرّکانی از سوی دیگر، سبب شد که پـس از مـدت‌هـا کـه حکمـت ذوقـی صوفیه، راه دوری از معارف اسلامی را طی می‌نمود، بـار دیگـر شـرایط بـرای سـازش و آشـتی مواجید و تجارب عرفانی با علوم رسمی و مدرسی فراهم گردد و البته خود فارمدی هم توانسـت نقش بسیار مهمی در تکمیل و انتقال حلقهٔ «تصـوّف عاشـقانه و عالمانـهٔ» خراسـان در روزگـار خویش ایفا کند. در منظومهٔ فکـری و عرفـانی وی، توأمـان، نشـانه‌هـایی از تصـوّف عالمانـه و عاشقانهٔ خراسان به چشم می‌خورد و شگفت‌تر اینکه فارمدی، با چنین ترکیب و پیوندی توانست تأثیری بسزا در بزرگان طریقت و بسیاری از سلاسلِ تصوّف بعد از خویش، به جـای بگـذارد. بـا توجه به این مقدّمات، این پژوهش در پی پاسخ به دو پرسش ذیل است:

۱. فارمدی در تکمیل و سامان بخشیدن جریان تصـوف عاشـقانه و عالمانـهٔ خراسـان قـرن پنجم هجری، چه نقشی ایفا کرده است؟

۲. میراث فکری و عرفانی وی چه تأثیراتی بر معاصران و آیندگان داشته است؟

پیشینه و ضرورت تحقیق:

بجز اشارات بسیار مختصرِ کتب تراجم و انساب دربارهٔ فارمدی، از معاصران، «ناصر گذشته» در دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ذیل مدخل «ابوعلی فارمدی» (۱۳۷۳)، تنها در دو صفحه، کلیاتی از زندگی، احوال و آثار فارمدی را مطرح کرده است. همچنین «احمد پاکتچی» در کتاب «جریان‌های تصوّف در آسیای مرکزی» (۱۳۹۲)، به کلیّاتی دربارهٔ فارمدی و بویژه گرایش‌های حدیث‌پژوهی و راویان او در حدیث، اشاره کرده است. با این توصیف، نگارنده در این مقاله کوشیده است برای نخستین بار، به تفصیل به شرح آراء و اندیشه‌های فارمدی، به عنوان عارفی تأثیرگذار در تصوف اسلامی و سنّت مجلس‌گویی بپردازد تا بدین وسیله، گامی دیگر در شناساندن و معرّفی اندیشه‌های عارفی دیگر از خراسان بزرگ برداشته باشد و خلاقیّت و شگفتی چنین منظومه‌ای را بیشتر به نمایش بگذارد.

۱- بحث و نظر:

۱. ۱. نام و نسَب، و تولّد و وفات:

ابوعلی فضل‌بن محمد فارمدی طوسی از دیه «فارمد» طوس و یکی از بزرگترین مشایخ بزرگ خراسان در قرن پنجم هجری است که با پروردن شاگردان بسیار و همچنین ترویج سنّت مجلس‌گویی در وعظ و تذکیر، نقش بسزایی در گسترش تصوف و اندیشه‌های صوفیانه داشته است. وی از خاندانی اهل دانش و تصوف برآمد که در طوس از نفوذی اجتماعی برخوردار بودند. نیای او، ابوعلی فارمدی کبیر و پدرش ابوالمحاسن فارمدی، شخصیت‌هایی شناخته بودند و پدر، نخستین استاد ابوعلی در فراگیری علم بود. (پاکتچی، ۱۳۹۲: ۳۹۷) فارمدی در روزگار خویش به دلیل مهارت فراوان در سخنوری، به القابی چون: «لسان‌الوقت» (سبکی، ۱۹۶۴، ج۵: ۳۰۶)، «زبان خراسان» (ابن اثیر، ۱۴۱۴، ج۲: ۴۰۵)، «شیخ‌الشیوخ خراسان» (فارسی، ۱۴۲۸: ۴۱۱)، «شیخ‌الصوفیه» (ذهبی، ۱۹۹۳، ج۱۴: ۷۰)، «الامام‌الکبیر» (همان) و «صاحب الطریقه الحسنه» (سمعانی، ۱۹۶۲، ج ۱۰: ۱۲۴) معروف بود و تأمّلی اندک در این القاب، عظمت و شأن وی را در مجلس‌گویی آشکار می‌کند؛ چنانکه گیرایی بیان و مواعظ او، نام همهٔ مذکّران و فصیحان برجستهٔ قبل را از یادها برده بود. (سبکی، ۱۹۶۴، ج۵: ۳۰۵)

تقریباً همهٔ تذکره‌نویسان، سال ۴۰۷ هجری را زمان تولد فارمدی ذکر کرده‌اند (ذهبی، ۱۹۹۳، ج ۱۴: ۷۰ و سبکی، ۱۹۶۴، ج۵: ۳۰۴). اما برخی از معاصران – از جمله مایر– سال ۴۰۵

را پذیرفته‌اند. (۱۳۷۸: ۷۰ و ۷۱) محل تولد فارمدی هم، «فارمد» یا «فریومد» – قریه‌ای در طوس– بوده است و به گفتهٔ یاقوت با «راء» ساکن و فتح میم و ذال معجمه در آخر تلفظ می‌شده است. (۱۹۷۹، ج۴: ۲۲۸) فارمدی در ربیع‌الآخر سال ۴۷۷ در طوس درگذشت. (فارسی، ۱۴۲۸: ۴۱۱) سمعانی (م ۵۶۲) ضمن تأیید این تاریخ و محل درگذشت او، گفته است که خود، به کرّات، قبر فارمدی را زیارت کرده است. (۱۹۶۲، ج۱۰: ۱۲۴و ۱۲۵) خانقاه ابوعلی مدت ها پس از درگذشت او برپا بوده؛ چنانکه رافعی گفته است که در سال ۵۱۴ در این خانقاه رفت و آمد می‌شده و «ابالحسن‌بن محمدبن حاتم طائی»، در همین خانقاه حدیث می‌گفته است. (۱۴۰۸، ج۴: ۳۶)

۱. ۲. استادان و مشایخ:

ابوعلی همچون هر عارف دیگر، در تصوف، اعتقاد وافری به پیر و دستگیری او داشته است. نخستین استاد فارمدی بعد از پدر، ابوحامد غزالی بزرگ – عموی امام محمد غزالی– بود که فقه شافعی را نزد او آموخت. (همایی، ۱۳۶۸: ۳۰۶) به موجب حکایتی که در اسرارالتوحید آمده، فارمدی در تصوف، ابتدا مرید ابوسعید بوده است؛ سپس به خدمت قشیری و در نهایت به شاگردی و دامادی ابوالقاسم کُرّکانی درآمده است. در این حکایت آمده که وقتی ابوسعید خرقهٔ خود را در سماع پاره کرد، آستین و تیرز خرقهٔ خود را به فارمدی داد و بدو گفت: «تو ما را همچون آستین و تیرزی». سپس فارمدی به نزد قشیری می‌شتابد. قشیری، وی را به «علم آموختن» و سپس ترک علم و به «معامله مشغول شدن» فرا می‌خواند تا بدانجا که یک روز، حالتی به فارمدی دست می‌دهد و وی «واقعه و حالت» خود را با استاد خود در میان می‌گذارد. قشیری به او می‌گوید: «ای بوعلی! حدّ روش ما تا اینجا فراتر نیست. هرچه از این فراتر بود، ما راه فرا آن ندانیم». اینجا بود که فارمدی، به خدمت کرّکانی می‌شتابد و بعد از اینکه حالات خویش را برای وی تعریف می‌کند، شیخ به او می‌گوید: «آری! ابتداست مبارک! هنوز به درجه‌ای نرسیده‌ای، اما اگر تربیت یابی به مقام بزرگ برسی». (میهنی، ۱۳۷۶، ج۱: ۱۱۸– ۱۲۰ و غزنوی، ۱۳۸۸: ۲۰۹) این ابوالقاسم کُرّکانی (۳۸۰– ۴۶۹) از مشایخ بنام خراسان در قرن چهارم و پنجم هجری بوده است که سلسله مشایخ او با سه واسطه، به جنید بغدادی می‌رسد. (جامی، ۱۳۷۵: ۳۱۲ و ۵۵۹) کرّکانی به تصریح بسیاری از بزرگان، استاد بلامنازع و پیر طریقت فارمدی بوده است. (فارسی، ۱۴۲۸، ۴۱۱؛ رافعی قزوینی، ۱۴۰۸، ج۲: ۴۹۱ و هجویری، ۱۳۸۹: ۲۵۶) فارمدی، خود در دو موضع، صریحاً از استاد خویش نام می‌برد: یکی آنجا که گفته است از شیخ خود

«ابوالقاسم کرّکانی» سماع دارد که می‌گفت: «تا سالک متّصف نشود به نود و نه نام حق‌تعالی، واصل حضرت عزّت نتواند شد». (سهروردی، ۱۳۸۶: ۱۰۷)؛ دوم، ماجرای خوابی است که فارمدی برای پیر خویش حکایت می‌کند و اینکه در خواب، کرّکانی دستوری به شاگرد می‌دهد و شاگرد نیز به استاد اعتراض می‌کند. در اثر این اعتراض، استاد یک ماه از شاگرد اعراض می‌کند و سپس به فارمدی می‌گوید: «اگر در باطن تو تجویز مطالبت و انکار آنچه گویم نبودی، در خواب، آن بر زبانت نرفتی و همچنان است که گفت». (غزالی، ۱۳۹۲، ج۴: ۳۰۴) همچنین، فارمدی اگرچه هرگز دقّاق نیشابوری را ندیده، اما از سخن بسیار تمجیدگونهٔ وی برمی‌آید که ارج و احترامی ویژه برای دقّاق قائل بوده؛ چنانکه گفته است: «مرا فردا هیچ حجّت نخواهد بود الّا آن‌که گویم هم‌نامِ بوعلی دقّاقم». (عطارنیشابوری، ۱۳۹۸، ج۱: ۷۰۱) بعلاوه از حکایتی که عطار در مصیبت‌نامه نقل کرده و در آن به گفت‌وگویِ «بوعلی طوسی» (فارمدی) و «میر کاریز» اشاره کرده، برمی‌آید که فارمدی در مقام شاگرد و مرید از میرکاریز سؤالی کرده و طالب پاسخ شده است. (۱۳۸۶: ۴۴۳) ماهیّت این پرسش و پاسخ، می‌تواند استادیِ میرکاریز[۱] را – حداقل در این حکایت– ثابت کند.

بجز اینان در کتب تذکره و انساب، از افراد دیگری نیز به عنوان استاد فارمدی نام برده شده است که از آن جمله‌اند: ابوعبدالرحمن نیلی، ابوحسّان مزکّی، ابوعبدالله باکویه (ابن اثیر، ۱۴۱۴، ج۲: ۴۰۵)، عبدالقاهر بغدادی (عالم علم کلام) (پاکتچی، ۱۳۹۲: ۳۹۸)، ابی بکر مُقبری، کُنجرودی و البحیریّه (مشایخ طوس) (فارسی، ۱۴۲۸: ۴۱۱ و ۴۱۲)، ابوبکر مفید، ابوعثمان صابونی و ابن‌مسرور (گذشته، ۱۳۷۳: ذیل مدخل «فارمدی») و ابومنصور تمیمی (همایی، ۱۳۶۸: ۲۸۰). این فهرست استادان نشان می‌دهد که فارمدی علاوه بر سلوک و اندیشه‌های صوفیانه، در فقه و تفسیر و حدیث و کلام نیز تبحّر داشته است و علاوه بر پایبندی به تصوّف عاشقانه، به روش شیوهٔ زاهدانهٔ سَلَف، از تصوف عالمانه و فراگیری معارف اسلامی عصر نیز غافل نبوده است.

۱. ۳. شاگردان، مریدان و فرزندان:

منظومهٔ عرفانی و مجالس پربار فارمدی، شاگردان و مریدان بسیاری را در خود پروراند که شاخص‌ترین آنها به شرح ذیل‌اند:

ابوالحسن بُستی (۳۸۰– ۴۶۰)، یکی از مشایخ صوفیه و راویان حدیث بوده که در اواخر قرن چهارم در روستای بُست در نیشابور به دنیا آمده و به تحصیل علوم زمان پرداخته و مانند بسیاری

از بزرگان خراسان در این عصر، به تصوف روی آورده و مدتی مرید فارمدی بوده است.[۲] (پورجوادی، ۱۳۶۴: ۳۳) در تاریخ تصوف، مسألهٔ دست ارادت دادن بستی به فارمدی، یک واقعهٔ نادر و شگفت‌آور تلقّی شده است. زیرا تفاوت سنّی میان مرید و مراد، چشم‌گیر بوده و مراد حدوداً بیست‌وپنج سال از مرید، جوان‌تر بوده است. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶ ب: ۲۱۹)

ابوحامد غزالی (م ۵۰۵) یکی دیگر از شاگردان مکتب عرفانی فارمدی است که با همهٔ فضل و کمال، معتقد ابوعلی شده و از دانش و طریقت او خوشه‌ها برچیده است. غزالی به صراحت، شیخ طریقت خود را فارمدی معرفی کرده و گفته که دستورات او را به کار بسته و مشقّت‌ها برده تا توانسته با موفقیّت برآنچه می‌خواسته دست یابد. (ابن جوزی، ۱۹۹۲، ج ۱۷: ۱۲۵ و ۱۲۶) غزالی بعد از سال‌ها آموختن و سیر در وادی فلسفه و فقه و کلام، هنگامی‌که در درون خود، تشتّتی روحی احساس می‌کند، به طریقتِ فارمدی متوسل می‌شود و به دستورات و فرمان‌های استاد – از جمله قیام به عبادات، توجه به نوافل و مداومت بر ذکر و جدّ و اجتهاد– عمل می‌کند تا از وادی شک می‌رهد و به رستگاری می‌رسد. (ذهبی، ۱۹۸۸، ج۵: ۱۱۷۹) البته ظاهراً فارمدیِ مراد نیز در حقِ این غزالیِ جوان، لطف و محبت داشته و اساساً ممکن است توصیهٔ او سبب جلب توجه نظام‌الملک به این طالب علم طوسی شده باشد. (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۲۸)

خواجه یوسف همدانی (۴۴۱– ۵۳۵) از دیگر شاگردان فارمدی است که بعد از کنار نهادن زندگی علمی خود، با روی آوردن به معارف صوفیه، به مجالس ابوعلی راه یافت و یکی از شاگردان خاص او شد و به زهد و ریاضت اشتغال یافت. بیشترین اهمیت او به عنوان حلقهٔ ارتباطی میان فارمدی و شیوخ صوفیهٔ ماوراءالنهر، بویژه خواجه احمد یسوی و عبدالخالق غجدوانی است. (پاکتچی، ۱۳۹۲: ۴۰۱ و ۴۰۲) از خانقاه خواجه یوسف – که به «کعبهٔ خراسان» شهرت یافته بود– پیرانی ظهور کردند که طریقت نقشبندی در شمال شرق ایران و تصوف احمد یسوی در آسیای صغیر اثر آشکار آنهاست. (همدانی، ۱۳۶۲: ۸)

ابوعبدالله حمویهٔ جوینی – مؤسس خاندان بزرگ و نیای سعدالدین حمویه (م ۶۵۰)– نیز از دیگر مریدان فارمدی محسوب می‌شود که در «زهد و صلاح و علم» زبانزد بود و از دست فارمدی خرقه پوشیده بود. (صفدی،۱۹۹۱، ج۳: ۲۳) افزون بر اینان، خرکوشی نیشابوری، عبدالغافر فارسی و ابوسعد سمعانی نیز از راویان فارمدی در حدیث ذکر شده‌اند. (پاکتچی، ۱۳۹۲: ۳۹۹)

فارمدی سه فرزند (پسر) به نام های «ابوالمحاسن علی، ابوالفضل محمد و ابوبکر عبدالواحد» داشته است که هر سه از زاهدان و عالمان روزگار خود بوده‌اند. (ابن اثیر، ۱۴۱۴، ج۲: ۴۰۵)

مشهورترین فرزند او، ابوالمحاسن علی (م ۵۳۷) بوده که از رجال تصوف عصر خود محسوب شده و از قشیری و کرّکانی سماع داشته و در طابران طوس مقیم بوده‌است. استاد شفیعی‌کدکنی این احتمال را که مقامات فارمدی، تألیف همین فرزند باشد، احتمال دوری ندانسته است. (۱۳۹۸، ج۱: سی و نه) این ابوالمحاسن، فرزندی به نام «ابوعلی فضل‌بن علی» داشته که سمعانی خود، او را در طوس دیده و سخنان اندکی از وی شنیده است. (سمعانی، ۱۹۷۵، ج۲: ۲۱)

۱. ۴. مسافرت‌ها:

در منابع تصوف، اطّلاعات بسیار کمی‌دربارهٔ مسافرت‌های فارمدی آمده است؛ اما به طور پراکنده از سفرهای او به «نیشابور، سرخس و همدان» خبر رسیده است. (پاکتچی،۱۳۹۲: ۳۹۷) فارسی – که مفصّل‌ترین شرح حال فارمدی از اوست– از سفرهای فارمدی به سرزمین‌های مختلف سخن گفته و از میان همهٔ سرزمین‌ها تنها از «مرو» نام برده است. (فارسی، ۱۴۲۸: ۴۱۲) بعید نیست که سفر فارمدی به مرو – همچون سفر ابوعلی دقّاق به آنجا– با گرایش‌های صوفیانه و تعلّق خاطر او به صوفیانِ هوادارِ حلّاج در خراسان مرتبط باشد. (برای اطّلاع بیشتر بنگرید به جعفری جزه، ۱۳۹۷: ۲۰)

۱. ۵. آثار:

فارسی در شرح حال فارمدی، از دو اثر به نام‌های «اربعین و فوائد»، نام می‌برد. (۱۴۲۸: ۴۱۲) به نظر می‌رسد کتاب اربعین، در بردارندهٔ مجموعه‌ای از احادیث با گزینشی صوفیانه بوده باشد که نمونه‌های آن در تألیفات متصوفهٔ سده‌های میانی، مکرّر دیده می‌شود. (پاکتچی، ۱۳۹۲: ۴۰۰) استاد شفیعی‌کدکنی معتقد است که احتمالاً کتابی در مقامات و مناقب فارمدی در دسترس عطار بوده است و وی از روی این کتاب، سخنان و حکایاتی از فارمدی نقل کرده است. (۱۳۹۸، ج۱: سی و نه) نکتهٔ جالب توجه اینکه گاه در مکتوبات به جای مانده از فارمدی، جملاتی نیز به زبان فارسی دیده می‌شود و این «فارسی‌گوییِ عارفانِ نخستین» گویا در میان آنان، سنّتی معمول و حتی پسندیده بوده است؛ چنانکه در عباراتِ «حبیب عجمی و بایزید بسطامی و سهل تستری» به کرّات به عبارات فارسی برمی‌خوریم؛ (برای اطّلاع بیشتر بنگرید به پورجوادی، ۱۳۸۰: ۴–۱۴) برای نمونه نقل شده که یکبار نظام‌الملک در مجلس فارمدی حاضر بود و به شدّت می‌گریست. شیخ به او گفت: «لا تبک کی تر شوی». فارمدی در ادامه، بعد از نصیحتی در لزوم ترکِ تعلّقات دنیا، به «زبان فارسی» گفت: «به حساب‌گاهتان خواهند برد». (ابن‌العدیم، ۱۳۸۴، ج۵: ۲۴۸۸ و ۲۴۸۹)

۱. ۶. فارمدی از نگاه مشایخ و بزرگان همعصر:

شأن و مقام والای علمی و تبحّر در معارف اسلامی از یک‌سو و استعداد مجلس‌گویی فارمدی از سوی دیگر، سبب شده که بزرگان همعصر او و حتی قرون بعد، به دیدهٔ احترام بدو بنگرند و با تمجید فراوان از او یاد کنند؛ برای نمونه، وقتی فارمدی به مجلس ابوسعید درآمد، شیخ به حسن مؤدب دستور داد تا ازاری برای فارمدی بیاورد و بدو فرمود: «که گرد از دیوار دور می‌کن... چون مدتی برآمد، سخن بر من [فارمدی] گشاده گشت و مریدان پدید آمدند و صیت و آوازهٔ من گرد عالم منتشر گشت».[۳] (میهنی، ۱۳۷۶، ج۱: ۱۸۰ و ۱۸۱) همین بوسعید، مجلس‌گویی فارمدی را پیش‌بینی کرد و بدو گفت: «ای بوعلی! زود باشد که چون طوطکت در سخن آرند». (همان:۱۲۰) در این میان، محبوبیت فراوان فارمدی نزد نظام‌الملک، بسیار شگفت‌آور است؛ چنانکه گویند احترام خواجه به ابوعلی، خارج از حد بوده و به تن خویش، خدمت‌های گوناگون می‌کرد و البته حاضران مجلس از این نکته بسیار تعجب می‌کردند. (فارسی، ۱۴۲۸: ۴۱۱) فارمدی نزد نظام‌الملک چنان شأن و شکوهی داشت که وقتی قشیری و ابوالمعالی جوینی نزد خواجه می‌رفتند، نظام‌الملک به احترام آنان برمی‌خاست و سپس بر مسند خود می‌نشست. ولی وقتی فارمدی بر او وارد می‌شد، خواجه از جای خود برمی‌خاست و او را بر مسند خود می‌نشاند و خود در برابر او می‌نشست. (شفیعی‌کدکنی ۱۳۸۶ ب:۲۲۱) وقتی هم که دلیل این احترام فراوان را از خواجه جویا شدند، در پاسخ گفت: قشیری و جوینی، وقتی بر من وارد می‌شوند، مرا می‌ستایند و در نتیجه عُجب و خودپسندی من بیشتر می‌شود؛ اما هرگاه نزد فارمدی می‌روم، مرا از عیب‌هایم آگاه می‌کند و در نتیجه نفس سرکش من شکسته می‌شود و از بسیار کردارهای قبل توبه می‌کند. (ابن اثیر، ۱۹۶۵، ج۱۰: ۲۰۹)

محبوبیت فارمدی تنها محدود به بزرگان و مشایخ همعصر او نمی‌شد؛ بلکه آیندگان هم، تحت تأثیر معنویت و بزرگی او قرار می‌گرفتند و با دیدهٔ احترام به وی می‌نگریستند؛ برای نمونه، عطار در حکایتی از فارمدی با القاب «پیر عهد» و «سالک وادی جدّ و جهد» یاد کرده و تصریح کرده است که هیچ‌کس را نمی‌شناسد که همچون فارمدی به «ناز و عزّ» رسیده باشد. (۱۳۸۵: ۳۷۹) یا سهروردی (مقت ۵۸۷) رسالهٔ «آواز پر جبرئیل» خود را به احترام ابوعلی و در پاسخ به «منکر مدّعی»ای نوشت که سخنان فارمدی را «هذیانات مزخرف» خوانده بود و: «چون تجاسر او بدینجا رسید، راستی را من نیز از سرِ حدّت، زجر او را متشمّر گشتم و گفتم: اینک من در شرح آواز پر جبرئیل به عزمی درست و رائی صائب شروع کردم. تو اگر مردی و هنر مردان داری، فهم کن و این جزو را آواز پر جبرئیل نام کردم». (سهروردی، ۱۳۷۳: ۲۰۸ و ۲۰۹)

۱. ۷. مجلس‌گویی و سخنوری فارمدی:

مجلس‌گویی و به تعبیر استاد زرّین‌کوب، «بلاغت منبری» (۱۳۹۶: ۲۵۷)، از رسوم کهن در ایران پس از اسلام است که هدف آن تفهیم و ساده‌سازی مضامین دینی و عرفانی برای مخاطبانی بوده که عمدهٔ آنها از طبقهٔ عوام و متوسط جامعه بوده‌اند. بسیاری از مشایخ صوفیه ازجمله: دقّاق، ابوسعید و قشیری در مجلس‌گویی زبانزد بوده و حتی برخی از آثار صوفیه همچون: مجالس احمد غزالی، مجالس سبعه، چهل مجلس و ملفوظات نظام‌الدین اولیا، برگرفته از همین مجالس وعظ و تذکیر بوده است. این مجالس، نه تنها نقش بسزایی در تکوین آموزه‌های تصوف داشت، بلکه گاه تأثیرات فراوانی بر حاضران در مجلس داشته و حتی بعضاً محتوای مجالس بعد از وفات شیخ نیز دست به دست می‌گشت؛ چنانکه جمال‌الدین ابوروح، از وجود دویست مجلسِ ابوسعید در دست مردم خبر داده است. (۱۳۷۶: ۱۱۳) مجالس صوفیه برای تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطبان، ویژگی‌ها و مختصات مشترکی داشت؛ از جمله: سادگی نثر و توجه به زبان گفتار، درآمیختگی به آیه و حدیث، درآمیختگی به شعر، نقل تمثیل و حکایت، مسجّع بودن نثر (غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۳۱۶) و ویژگی ارتجالیِ درجِ «لطایف» در اثنای مجالس که ظاهراً میراثی بوده که از قصه‌گویان قرون نخستین به واعظان و مذکّران رسیده است. (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۲۶۱) در میان مشایخی که با مجلس‌گویی‌های پرشور خود، تأثیرات فراوانی بر مریدان داشته اند، نام فارمدی نیز به چشم می‌خورد. کمتر عارفی از قدما به اندازهٔ فارمدی در هنر مجلس‌گویی مشهور بوده است تا جایی که امکان ندارد در کتب مربوط به تصوف و تذکره از ابوعلی یاد شود و به هنر و مهارت وی در مجلس‌گویی و سخنوری اشاره نشود. عطار، ضمن نقل حکایتی، از فارمدی با صفتِ «امامِ قال و حال» نام برده که «همچو آبِ زر سخن می‌گفته بود». (۱۳۸۶: ۴۴۳ و ۲۴۹) سُبکی، گزینش مناسب عبارات و حُسن ادای آنها، همچنین کاربرد استعارات ملیح و اشارات ظریف را از ویژگی‌های وعظ و از عوامل موفقیت ابوعلی دانسته است. (۱۹۶۴، ج۵: ۳۰۴– ۳۰۶) سمعانی نیز مجالس وعظ فارمدی را به باغی تشبیه کرده که انواع شکوفه‌ها و میوه‌ها در آن می‌روید. (۱۹۶۲ ج۱۰: ۱۲۴) حتی جغرافی‌دانی چون یاقوت نیز در کتاب خود از هنر سخنوری فارمدی یاد کرده و گفته است: «وَ کانَ واعظاً حَسَنُ الکلام». (۱۹۷۹، ج۴: ۲۲۸) این مهارت و شهرت ابوعلی در هنر وعظ و مجلس‌گویی، آن قدر جذابیّت داشته که بزرگی چون «امام‌الحرمین»، در مجالس وی حاضر می‌شده و خوشه‌چینی می‌کرده است. (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸، ج۱: ۲۹۱) متأسفانه امروز هیچ متنی که حاوی مجالس و مواعظ فارمدی باشد، به دست

ما نرسیده است. اما می‌توان یقین داشت که مرکز ثقل منظومهٔ عرفانی او همین مجالس وعظ و تذکیر بوده است. نکتهٔ جالب اینکه این هنر مجلس‌گویی، یکی از ویژگی‌های مشترک عارفان شش‌گانه‌ای است که نقش بسزایی در شکل‌گیری و گسترش تصوف عاشقانه و عالمانهٔ خراسان داشته اند و ابوعلی هم به عنوان حلقهٔ مکمّل این گروه، نقشی بسیار محوری و مهم داشته است.

۱. ۸. زنجیرهٔ عارفان شش‌گانهٔ تصوّف عاشقانه و نقشِ مکمّل ابوعلی فارمدی:

فارمدی به همراه پنج عارف بسیار مهم دیگر، زنجیرهٔ تصوف عاشقانه و عالمانهٔ خراسان بزرگ را در قرون چهارم و پنجم هجری بر اساس ویژگی‌ها و صفات مشترکی که با یکدیگر داشته‌اند، تشکیل می‌داده‌اند. البته فارمدی، حلقهٔ مکمّل و یکی از واپسین حلقه‌های این زنجیره بوده است. دربارهٔ اهمیت و نقش تکمیل‌کنندگی فارمدی، حداقل سه عامل عمده را می‌توان برشمرد که اساساً مبنا و سؤالات این پژوهش نیز، متکّی بر همین سه عامل بوده است: یکی، نشانه‌ها و رگه‌هایی از تصوف عاشقانه در منظومهٔ عرفانی وی است؛ از استادان و مشایخ او گرفته تا تبعیّت از سنّت مجلس‌گویی. همچنین مؤلّفه‌های پایبندی به عناصر تصوف عاشقانه در اندیشه و سلوک و تأکید به محوریّت «محبّت و عشق» در نگرش صوفیانه هم می‌توانند در این جرگه جای بگیرند. دوم، نشانه‌هایی از تصوف عالمانه در منظومهٔ فکری فارمدی است؛ نگرش و گرایشی که سبب شده بود وی در نیشابور، حلقهٔ تدریس داشته باشد و راویان بسیاری از جمله فارسی و خرکوشی و عبدالله‌بن محمد علوی از او حدیث روایت کنند. (برای اطّلاع بیشتر بنگرید به ابن اثیر، ۱۴۱۴، ج۲: ۴۰۵) به علاوه تقریباً در تمام نسخه‌های مهم تذکرةالاولیاء – بجز نسخهٔ ایاصوفیه– در مشایخ مابعد حلاج، فصلی به فارمدی اختصاص دارد و در آن فصل، یکی از صفاتی که عطار به وی نسبت داده، ترکیب «بحر علم» است (عطارنیشابوری، ۱۳۹۸: هفتاد و دو) که این ترکیب، بیش از هر قرینه‌ای، بیانگر تصوف عالمانهٔ فارمدی است. سوم، تأثیری است که فارمدی بر منظومهٔ عرفانی و فرهنگی بعد از خویش گذاشته است. عطار که ضمن بزرگداشت وی با القاب و صفاتی شگرف، به نقل حکایات و سخنان بسیاری از او در مثنوی‌های خود پرداخته است. حتی به نظر می‌رسد که مفهوم «درد» که یکی از مفاهیم محوری تصوّف عطار است، ریشه در حکایتی در الهی‌نامه دارد که در آن، بزرگی، از فارمدی نقل می‌کند که:

همه دیده، همه دل شو به یکبار　　همه دل، درد شو ای مردِ درکار
چو تو از درد، عینِ درد گردی　　همه درمان شوی، پس مرد گردی

(عطارنیشابوری، ۱۳۸۷: ۳۸۹ و ۳۹۰)

حضور با ذوق و اشتیاق امام‌الحرمین در مجالس فارمدی و تأثیرپذیری غزالی از او و انگیزهٔ سهروردی در تدوین رسالهٔ «آواز پرِ جبرئیل» و همچنین شاگردی خواجه یوسف نزد ابوعلی، از برکات تعالیم وی به نسل پس از خود است.

حال بعد از ذکر عوامل اهمیت فارمدی در بسط تصوف عاشقانه و عالمانه، باید گفت که حلقه‌های پیوستهٔ زنجیرهٔ چنین تصوّفی را عارفان شش‌گانهٔ ذیل – به ترتیب تاریخی– تشکیل می‌داده‌اند:

ابوعلی رودباری (م ۳۲۲)، ابوالقاسم نصرآبادی (م ۳۶۷ یا ۳۷۲)، ابوعلی دقّاق نیشابوری (م ۴۰۵)، ابوسعید ابوالخیر (م ۴۴۰)، ابوالقاسم کُرّکانی (م ۴۶۹) و سرانجام ابوعلی فارمدی (م ۴۷۷). این عارفان شش‌گانه، اولاً همه – بجز ابوعلی رودباری– [۴] اهل خراسان بوده‌اند؛ ثانیاً نسبت استاد و شاگردی، میان برخی از آنها برقرار بوده است؛ چنانکه رودباری، استاد نصرآبادی بوده و نصرآبادی، استاد دقّاق بوده است. دقّاق خود، استاد ابوسعید بوده و فارمدی نیز افتخار شاگردی کرّکانی را داشته است؛ ثالثاً و مهمتر اینکه این شش عارف در چند صفت و ویژگی، مشترکات بسیار شگفت‌آوری با هم داشته اند و اساساً این قرابت ها سبب شده که ما آنها را در یک گروه و به مثابهٔ حلقه‌های به هم پیوستهٔ یک زنجیرهٔ واحد محسوب کنیم. در ذیل، به عمده‌ترین این عقاید مشترک اشاره می‌کنیم؛ با این توضیح که برخی از این موارد، ویژگی هر شش عارف ذکر شده است و برخی دیگر، در چند عارف از این زنجیره وجود دارد:

۱. ۹. ۱. مجلس‌گویی و سخنوری: تمام عارفان این حلقه – بجز کرّکانی– سخنور و مجلس‌گو بوده‌اند و از خوش‌سخنی و فصاحت آنها به کرّات سخن رفته است. عطار معتقد است که رودباری، نصرآبادی و دقّاق صاحبِ «کلماتی عالی» هستند. (۱۳۹۸، ج۱: ۸۲۳، ۸۵۴ و ۷۰۶) در کتاب «الشواهد و الأمثال» بارها از مجالس پرشور نصرآبادی سخن گفته شده است. مجالس ابوسعید نیز در نشابور آن زمان زبانزد بوده است و اساساً بخش عمده‌ای از «اسرارالتوحید و حالات و مقامات ابوسعید» برگرفته از مجالس پرشور وی بوده است. این سنّت پسندیده در نهایت به فارمدی رسید و سبب شد که وی «لسان وقت» و «زبان خراسان» لقب گیرد.

۱. ۹. ۲. آشنایی با علوم و معارف اسلامی: اغلب عارفان این گروه با معارف اسلامی آشنا بوده‌اند و اساساً آشنایی با این معارف، به مجالس آنها گرمی و جذّابیت می‌بخشیده است. به بیان دیگر، اینان مروّج نوعی تصوف عالمانه بوده و منظومهٔ عرفانی آنها مجمع البحرینی بوده است از اندیشه‌های صوفیانه و دانش‌های اسلامی. رودباری به القابی چون: «عالم و فقیه و حافظ» (ابی‌نعیم اصفهانی، ۱۹۸۷، ج۱۰: ۳۵۶) و صفاتی نظیر: «لهُ تصانیفٌ کثیره» (ابن‌عماد حنبلی،

۱۹۹۴: ۲۹۶) مشهور بوده است. نصرآبادی، در انواع علوم، یگانهٔ جهان بوده است؛ خاصه در علم احادیث و روایات عالی. (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸، ج۱: ۸۵۱) دقّاق با فقه و اصول و حدیث آشنایی داشته و به گفتهٔ عطار، «استاد علم و بیان» بوده است (همان: ۷۰۱). ابوسعید نیز سالیانی از عمر خود را در تحصیل فقه و حدیث صرف کرده و حتی یکبار از «ابوعلی زاهر»، معلم قرآن و حدیث خود در سرخس یاد کرده است. (مایر، ۱۳۷۸: ۶۳ و ۶۶) فارمدی نیز افزون بر وعظ و تصوف، به عنوان محدّثی اهل اسناد در عصر خود شناخته شده بود و راویانی چون: فارسی و خرکوشی از او حدیث روایت کرده‌اند. (ذهبی، ۱۹۹۳، ج۱۸: ۵۶۵)

۱. ۹. ۳. شریعتمداری و جمع میان شریعت و طریقت: عارفان مورد نظر ما، بزرگانی شریعت‌مدار بوده که تشرّع خود را با اندیشه‌های صوفیانه پیوند زده و «شریعت و طریقت» را همزمان و همسو پیش می‌برده‌اند. ابوعلی کاتب، مرید و شاگرد رودباری دربارهٔ استادش معتقد بود وی تنها کسی است که میان علم شریعت و طریقت جمع کرده است. (همان، ج ۱۴: ۵۳۶) نصرآبادی در پندنامه‌ای به مواظبت بر کتاب و سنّت، ترک هوا و بدعت، مداومت بر اوراد و رخصت ناجستن (عطارنیشابوری، ۱۳۹۸، ج۱: ۸۵۵)، توصیه کرده است. دقّاق به واسطهٔ شریعتمداری در روزگار خود، به «زاهد عارف و شیخ‌الصوفیه» مشهور بود. (ابن‌عماد حنبلی، ۱۹۹۴، ج۳: ۱۸۰) در منظومهٔ عرفانی ابوسعید و کرّکانی و فارمدی هم، نه تنها موردی بر بی‌توجّهی آنان به شریعت و خوارداشت آن مشاهده نشد، بلکه تمام سخنان، حکایت از پاسداشت شریعت دارد؛ چنانکه نقل شده که کرّکانی وقتی که مریض بود، با گریه می‌گفت: «از فضیلت نماز ایستاده خواندن محروم شده‌ام و خوابیده نماز می‌خوانم». (غزالی، ۱۳۷۶: ۹۲) فارمدی نیز تصوّف را به شیوهٔ امام قشیری با زهد و پارسایی توأم می‌کرد و حتی زهدورزی و تهوّری که در حق‌گویی داشت، او را نزد عامه از امام قشیری نیز محبوب‌تر می‌کرد. (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۲۸)

۱. ۹. ۴. رعایت ادب و حرمت نسبت به پیر و استاد: یکی از ارکان اصلی تصوف، رعایت «ادب» و حرمت در گفتار و رفتار بویژه نسبت به پیر و استاد است و از قضا همین ادب و احترام، بن‌مایهٔ محوری منظومهٔ عرفانی زنجیرهٔ عارفان مورد نظر ما نیز محسوب می‌شود. در مورد نصرآبادی نقل شده که عارفی اهل ادب بوده و هیچ فضیلتی از ادب و احترام نمی‌شناخت مگر اینکه آن را به جای آورد. (قشیری، بی تا: ۱۳۱) شاگرد او، دقّاق نیز همچون استاد خود برای ادب، اهمیت خاصی قائل بوده و شرط طاعت شایسته را رعایت «ادب در طاعت» دانسته و معتقد بوده اگر قرار باشد طاعت، آدمی را به بهشت برساند، «ادب در طاعت» او را به خدا

می‌رساند. (همان: ۵۱) وی بسیار مقیّد به رعایت ادب بوده؛ چنانکه هرگز در مجالس «تکیه نمی‌داد» و معتقد بود که تکیه دادن، خصلت «سلطانی» و «رفاهیت» را در آدمی می‌پروراند. (همان: ۱۱۵) کُرّکانی در سخنی که حاکی از ادب و شرم اوست، اشاره می‌کند که چند سال است که از دعا عاجز و در تَعَبِ مطلوب حیران است؛ زیرا که «اگر از او خواهم، دون‌همّتی است و اگر او را خواهم بی‌حرمتی است». (خوارزمی، بی تا: ج۱: ۱۰۰) این اهمیت و رعایت ادب، در نهایت به آخرین حلقهٔ این زنجیره یعنی فارمدی نیز سرایت کرده؛ چنانکه غزالی از وی نقل کرده که روزی فارمدی از «حُسن ادب» نزد او صحبت می‌کرده و اینکه این رعایت ادب، بر مرید در خدمت پیر خود، واجب است و باید «در دل او انکار نبود هر چیزی را که پیر گوید». (۱۳۹۲، ج۴: ۳۰۴)

۱. ۹. ۵. تقیّد و پایبندی به عناصر تصوّف عاشقانه در اندیشه و سلوک: عارفان مورد بحث ما مظهر کامل آشنایی با بن‌مایه‌های تصوف عاشقانه در اندیشه و کاربست آن در رفتار و سلوک خود بوده‌اند و چه بسا حضور پررنگ این عناصر، میراث عرفانی آن‌ها را بیش از سایر ویژگی‌های قبل، جذّاب‌تر کرده است؛ زیرا اینان «محبت یا عشق» را به منزلهٔ محور اصلی اندیشه‌های صوفیانهٔ خود در نظر گرفته بودند. برخی از مبانی تصوف عاشقانهٔ این عارفان، به شرح زیر است:

۱. ۹. ۵. توجه به مُعطی (حق) به جای عطا: در تصوف عاشقانه، عارف عاشق باید چشم از هرگونه نعیم و عطا و جزا و کیفر بپوشد و تنها بر حق و «فروغ جمالِ جان فشان» وی نظر بیفکند؛ چنانکه رودباری در وقت وفات خویش، چشم باز کرد و گفت: «درهای آسمان را گشاده‌اند و بهشت را بیاراسته‌اند و فریشتگان ندا می‌کنند که یا باعلی! ما تو را به جایی رسانیدیم که هرگز در خاطر تو نگذشته است و حوران نثارها می‌کنند و وی می‌گفتی: عمری دراز در انتظار کاری به سر بردیم؛ برگِ آنم نیست که به رشوتی بازگردم». (عطارنیشابوری، ۱۳۹۸، ج۱: ۸۲۶)

عشق تو با جان من در هم سرشت　　من نه دوزخ دانم اینجا نه بهشت...
من تو را خواهم، تو را دانم، تو را　　هم تو جانم را و هم جانم تو را

(همان، ۱۳۸۵: ۳۷۲)

نصرآبادی در گفتاری، راغب بودن در عطا را نشانهٔ بی‌مقداری و رغبت در معطی را نشانهٔ عزّت دانسته (همان، ۱۳۹۸، ج۱: ۸۵۴) و تصریح کرده است که هرگاه مظهری از مظاهر حق برای عارف آشکار شود، هرگز نباید به بهشت یا دوزخ نظر کند. (جامی، ۱۳۷۵: ۲۳۵) دقّاق نیز دقیقاً همین نگرش را داشته است و در جمله‌ای، تنها سرور و افتخار به پروردگار را توصیه کرده است: «لیسَ للجنّه شُغُلُ مَعَنا و للنّار سبیلٌ إلینا لأنّهُ لیسَ فی قلبنا إلا السُرور بربّنا». (سمعانی، ۱۳۸۹: ۵۲۰)

میراث‌دارِ این زنجیرهٔ عارفانه یعنی فارمدی نیز چنین نگرشی داشته و عطار، حکایتی دل‌انگیز در همین موضوع از وی نقل کرده است. به موجب این حکایت، از دید فارمدی، بالاترین نعیم بهشت، برخورداری از «فروغِ جمال جان‌فشان» حق و بدترین عذاب، «حسرتِ واماندگی از روی یار» محسوب می‌شود. (۱۳۸۵: ۳۷۹)

۱. ۹. ۶. کیمیای محبت: بدون شک، محبت، از محوری‌ترین عناصر تصوف عاشقانه و از جمله عارفانِ مورد نظر است؛ کیمیایی که به معرفت و طاعت و عبادت، ارج و اعتباری مضاعف می‌بخشد و در صورت فقدان آن، هزاران بارِ اطاعت و عبودیت به مثقالی نمی‌ارزد. نقش پررنگ محبت و کیمیاگری آن در زنجیرهٔ عارفان شش‌گانه نیز فراوان به چشم می‌خورد و اساساً این تأکید به محبت با ویژگی قبل – یعنی تنها توجه به حق و معطی– ارتباطی تنگاتنگ و دوسویه دارد؛ برای نمونه، نصرآبادی همواره با اسحاقِ زاهد، داوری می‌کرد و می‌گفت: «یا استاد! از مرگ کجا افتادی؟ حدیث شوق و محبّت گوی» و استاد اسحاق نیز همان گفتی. (همان، ۱۳۹۸، ج۱: ۸۵۷) دقّاق، ضمن اشاره به شریفهٔ «یُحبُّهُم و یُحبُّونه» (۵۴/۵)، تصریح می‌کند که: «این حدیث [محبّت] نه به علّت است و نه از جهت آب و گل و طینت است؛ کما قال یُحبُّهُم و یُحبُّونه ... و در میان، ذکر طاعت و عبادت یاد نکرد و محبت را مجرّد یاد کرد از علت». (همان: ۷۰۷)

۱. ۹. ۷. غلبه و سبقت رحمت الهی بر قدرت و قهر: از ویژگی پیشین و اعتقاد قلبی به محبت و کارسازی آن، این عقیده در تصوف عاشقانه متولّد می‌شود که:

اصل نقدش داد و لطف و بخشش است　　قهر بر وی چون غباری از غش است

(مولوی، ۱۳۷۷، ۲: ۲۶۳۵)

و به تعبیر زیبای غزالی: حیاتِ همهٔ اولیا به صفتِ «لطف و رحمت و عنایت» حق است بر همهٔ آفریدگان؛ چنانکه گفت: «سَبقت رَحمتی غَضَبی». (۱۳۹۲، ج۱: ۵۰) شکی نیست که رفتار انسان‌دوستانهٔ ابوسعید نسبت به همهٔ مردم از هر فرقه و دین و آیین، محصول اعتقاد به پیشی جستن رحمت الهی بر قهر و غضب اوست. در الهی‌نامه، حکایتی از فارمدی نقل شده که دقیقاً همین اعتقاد و بینش را آینگی می‌کند. به موجب این حکایت، خداوند در روز محشر، نامه‌ای به مردی می‌دهد که: «هین برخوان و بنگر». آن شخص نیز هرچه در نامه می‌نگرد، نه معصیت می‌بیند و نه طاعت. آن‌گاه:

زبان بگشاید و گوید الهی　　چو نیست این نامهٔ من می‌چه خواهی؟

خطاب آید که من عشّاق خود را　　به نامه درنیارم نیک و بد را

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۷: ۲۲۹)

۱. ۹. ۸. تسامح و خوش‌رفتاری و بی‌تعصّبی: از اساسی‌ترین مبانی عرفان عاشقانه، دوری از هرگونه تنگ‌نظری و تعصّب و به کار بستن تساهل و خوش‌رفتاری در سلوک و ارتباط با خلق است. عارفان مورد نظر، آن قدر مدارا و مهربانی داشته که در دام تعصّب و تنگ‌نظری گرفتار نشوند و به قول «حُصری»، صفای سرّ خود را با کدورت مخالفت و تعصّب، تیره و کدر نکنند. (هجویری، ۱۳۸۹: ۵۳) حکایتی که در «سیرت ابن‌خفیف» دربارهٔ حُسن خلق و خوش‌رفتاری رودباری نسبت به درویش خطاکار و آزارنده آمده، (دیلمی، ۱۳۶۳: ۶۳) نمونه‌ای از تسامح و بی‌تعصبی عارفان راستین است. این وسعت مشرب و خوش‌رفتاری با خلق، آن قدر نزد عارفان منتسب به جریان تصوف عاشقانه اهمیت داشته که دقّاق به مریدانش توصیه می‌کرد که: «نگر تا از بهر خویش با هیچ آفریده، خصومت نکنی. تو را خداوندی است. شغل خویش بدو بازگذار تا خود خصمی مملکت خویش اوکند».(عطارنیشابوری، ۱۳۹۸، ج۱: ۷۰۶) در اسرارالتوحید نیز به حکایات فراوانی برمی‌خوریم که حکایت از تساهل و گذشت ابوسعید دارد؛ از رفتن او به کلیسا و تحت تأثیر معنویتِ شیخ قرار گرفتنِ ترسایان تا مواجههٔ شیخ با جمعی میخواره و مست و فاسق و دعای ابوسعید در حق آنها. (میهنی، ۱۳۷۶، ج۱: ۲۳۷) تمام این رفتارها، یادآور این سخن شبلی و اعتقاد قلبی مشایخ راستین تصوف به این سخن است که: «جوانمردی آن است که خلق را چون خویشتن خواهی، بلکه بهتر خواهی». (عطارنیشابوری، ۱۳۹۸، ج۱: ۶۸۵)

۱. ۹. ۹. فتوّت و سخاوت و رفتار ملامت‌گونه: جوانمردی و ایثار از آن دسته باورها و رفتارهایی است که سابقه‌ای بسیار کهن داشته و همزمان با رشد و گسترش تصوف عاشقانه، رونق و حیاتی دو چندان گرفت؛ چندانکه متصوّفه بیش از همه، اصول فتوت را پاس داشته و در کنار اندیشه‌های صوفیانه، به خصلت‌هایی همچون: برابری و برادری، عشق و دوستی، صدق و راستی، خدمت و ایثار و پاسداشت پیر و استاد، به دیدهٔ احترام می‌نگریستند. در حکایات منقول از عارفان متعلّق به زنجیرهٔ تصوف عاشقانه – از جمله فارمدی – به کرّات به مواردی برمی‌خوریم که رفتار فتیان و جوانمردان و سخاوت و ایثار آن‌ها را به یاد می‌آورد؛ چنانکه اگر بخواهیم حساب «جوانمردی» را از «تصوف» و از راه «ملامت» جدا کنیم، باز در این زنجیره به نقاطی خواهیم رسید که این راه‌ها دوباره با یکدیگر تقاطع می‌کنند؛ (برای اطلاع بیشتر بنگرید به شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶ الف: ۱۳۳) برای نمونه، رودباری، ضمن اینکه تصوف را «عطای احرار»[۵] دانسته (عطارنیشابوری، ۱۳۷۸: ۷۵۶) به مهمان‌نوازی‌های سخاوتمندانه و گاه متکلّفانه در تصوف مشهور بوده است. (غزالی، ۱۳۹۲، ج۲: ۳۹) رگه‌هایی از جوانمردی وایثار در زندگی و سلوک

دقّاق نیز دیده می‌شود؛ از جمله وقتی که به مهمانی می‌رود، خود نمی‌خورد و طبقی پر از غذا در سرای پیرزنی می‌آورد. (همان: ۷۰۶) بوسعید نیز که نامش در کنار سران اهل فتوّت ذکر می‌شده، در هر دو وادیِ «ملامت و فتوّت» سیر می‌کرده و بسیاری از تعلیمات او را در اصول و مبانی فتیان در دوره‌های بعد می‌بینیم. (برای اطّلاع بیشتر بنگرید به مقدمهٔ شفیعی‌کدکنی بر اسرارالتوحید، ۱۳۷۶، نود و پنج) بارزترین صفت جوانمردان یعنی سخا و بخشیدنِ بدون درخواست در عین فقر و نیازمندی خود، در رفتار فارمدی نیز به چشم می‌خورد؛ چنانکه خود در عین حالی که از مکنت و ثروت نصیبی نداشت، چیزی نمی‌اندوخت و «فتوحاتی» که به او می‌رسید، به صوفیه و غریبان و درویشان می‌داد. (ذهبی، ۱۹۹۳، ج ۱۴: ۷۰) بعلاوه سخنی که ابوبکر عبدالله از فارمدی نقل کرده است که: «کلاه‌هایتان را کفش خود قرار دهید تا رستگار شوید» (سلفی اصفهانی، ۱۹۹۳، ج۱: ۱۴۸)، از تواضع و خوارداشتِ نفسی حکایت می‌کند که از اصول اولیهٔ جوانمردان عارف بوده است.

۱. ۹. ۱۰. حلاّج و دفاع از نظام تفکّر حلاّجی: یکی دیگر از مبانی تصوف عاشقانهٔ شش عارف مورد نظر ما، دفاع از حلاج و تأیید و اثبات نظریهٔ اوست.[۶] جالب اینکه این تفکّر تصوف عاشقانه، ارتباط بسیار تنگاتنگی با ویژگی قبل – یعنی فتوّت و جوانمردی– دارد؛ زیرا سهروردی، در حقّ حلاج، تعبیر «فتیً بیضا» را به کار برده است (۱۳۷۳: ۵۰۳) و احمد جام نیز، حلاج را به واسطهٔ گفتنِ شطح «أناالحق»، «جوانمرد» نامیده است. (۱۳۶۸: ۲۰۷) اساساً مشایخ صوفیه در باب شطح حلاج، سه گروه عمده بوده‌اند؛ برخی از جمله: ابوسعید و کرّکانی و فارمدی، او را قبول و تأیید کرده‌اند؛ برخی دیگر همچون: ابویعقوب اقطع و نهرجوری و قشیری، حلاج را رد کرده‌اند؛ گروه سوم نیز بیشتر سکوت کرده و در اثبات و نفی، اظهارنظر نکرده‌اند؛ جنید، شبلی و حُصری از این گروه‌اند. عارفان شش‌گانه مورد نظر ما، به یقین از مدافعان حلاج بوده‌اند؛ چنانکه عطار به درستی تصریح کرده است که نصرآبادی و ابوسعید و کرّکانی و فارمدی و خواجه یوسف در کار حلاج اعتقاد داشته‌اند. (۱۳۹۸، ج۱: ۶۳۷) کرّکانی، سرحلقهٔ زنجیره‌ای بود که تفکّرات حلاّجی را در خراسان به مریدان خویش می‌آموخته و این اندیشه، از طریق او به فارمدی و نسّاج و از نسّاج به احمد غزالی و از او به عین‌القضات می‌رسیده است. (برای اطّلاع بیشتر بنگرید به مقدمهٔ شفیعی‌کدکنی بر اسرارالتوحید، ۱۳۷۶: سی و نه) فارمدیِ مرید و شاگرد کرّکانی هم به حلاج با دیدهٔ تکریم می‌نگریسته و همان‌طور که گفتیم، عطار، در کنار نصرآبادی و ابوسعید و کرّکانی، از وی یاد کرده است. بی تردید اگر امروز مقامات یا منظومه‌ای مستقل از سخنان و اندیشه‌های

فارمدی در دست می‌بود، به عبارات و سخنانی از وی برمی‌خوردیم که تعلّق فارمدی به زنجیرهٔ تصوف عاشقانه و دفاع او از حلاج را بیشتر تأیید می‌کرد.

نتیجه

ابوعلی فارمدی (۴۰۷– ۴۷۷) در تصوّف اسلامی از چند جهت حائز اهمیت است: یکی این که وی توانست به همراه پنج عارف تأثیرگذار دیگر – یعنی رودباری، نصرآبادی، دقّاق، ابوسعید و کرّکانی– با اتّکا به ویژگی‌ها و خط سیر مشترکی که با یکدیگر داشتند، زنجیرهٔ تصوف عاشقانه و عالمانهٔ خراسان را تشکیل دهد و البته فارمدی به عنوان حلقهٔ مکمّل و یکی از واپسین حلقه‌های این زنجیره، در شکل‌گیری و انتقال این جریان فکری به آیندگان نقش بسیار مهم‌تری ایفا کرد. شاگردی در محضر مشایخ بزرگی چون: ابوسعید، قشیری، کرّکانی، و تعدادی دیگر از بزرگان طوس و پایبندی به مؤلّفه‌های تصوف عاشقانه در سلوک عرفانی با محوریت «عشق و محبّت»، از ویژگی‌های تصوف عاشقانهٔ فارمدی محسوب می‌شود و توجه به علومی چون کلام و حدیث و خوشه‌چینی نزد بزرگانی چون: غزالی بزرگ و عبدالقاهر بغدادی – که سبب شده بود فارمدی به عنوان محدّثی اهل اسناد در عصر خویش شناخته شود و جویندگان حدیث از خراسان و دیگر بلاد اسلامی به مجلس درس او جذب شوند – از مؤلّفه‌های تصوف عالمانهٔ وی به شمار می‌آیند. دومین وجههٔ اهمیت فارمدی، هنر مجلس‌گویی و سخنوری اوست؛ به گونه‌ای که وی در میان مشایخ صوفیه به مجلس‌گویی‌های گرم و پرشور مشهور بوده و تأثیرات فراوانی بر مریدان و شاگردان خود داشته است؛ تا آنجا که بسیاری از بزرگان معاصر و حتی بعد از او، به مهارت وی در مجلس‌گویی، اشاره کرده اند. سومین عامل اهمیت فارمدی، تأثیری است که منظومهٔ عرفانی– فکری و حدیثی و کلامی وی بر شاگردان و بزرگان پس از وی گذاشت و سبب شد که در مکتب او افرادی چون: ابوحامد غزالی، ابوالحسن بستی و خواجه یوسف همدانی پرورش یابند و به ترویج اندیشه‌ها و افکار او بپردازند. این که عطار در مثنوی‌های منطق‌الطیر و الهی‌نامه و مصیبت‌نامهٔ خویش به کرّات، سخنانی از فارمدی نقل کرده و از منظومهٔ عرفانی وی بسیار تأثیر پذیرفته است و این که سهروردی رسالهٔ «آواز پر جبرئیل» خود را در پاسخ به «منکر مدّعی» و به احترام فارمدی نگاشت و همچنین حضور امام‌الحرمین در مجالس فارمدی، همه در ذیل همین سومین ویژگی اهمیت فارمدی می‌گنجند. همچنین در سایهٔ همین تأثیرگذاری، می‌توان از تفکّر «دفاع از حلّاج» سخن گفت که از فارمدی به نسّاج و از او به احمد غزالی و از غزالی به

عین‌القضات رسید و بدین گونه با اطمینان می‌توان گفت که بسط تصوف عاشقانه و پیوند و علقهٔ آن با تفکّر عالمانهٔ خراسان قرن پنجم هجری، تا حد زیادی، بـه آمـوزه‌هـا و تعـالیم مدرسـی و عرفانی شخص فارمدی بازبسته است.

یادداشت‌ها:

۱. جهت اطّلاع از هویّت ناشناختهٔ میرکاریز ر.ک. به تعلیقات استاد شفیعی‌کـدکنی بـر مصـیبت‌نامـه، ۱۳۸۶: ۷۵۴ و ۷۵۵؛ همچنین تعلیقات همو بر منطق‌الطیر، ۱۳۸۵: ۶۷۶ و ۶۷۷.

۲. سلفی اصفهانی در بزرگی مقام فارمدی نوشته است که یـک روز شخصـی در مجلسـی از امـام‌الحـرمین دربـارهٔ فارمدی پرسید و وی پاسخ داد که: چه بگویم در حق کسی که صیدی همچون ابوالحسن بُسـتی داشـته اسـت؟ (سلفی اصفهانی، ۱۹۹۳، ج۱: ۷۱)

۳. سبکی نیز در شرح حال مفصّلی که برای فارمدی نگاشته، وی را در زمان خویش، بسیار مشهور دانشته است: «و صارَ مِن مذکوری‌الزّمان و مشهوری‌المشایخ» (سبکی، ۱۹۶۴ ج۵: ۳۰۶)

۴. ابوعلی رودباری را اهل «رودبار» دانسته اند و رودبار در کتب جغرافیای قدیم شـامل چنـدین ناحیـه بـوده اسـت: ناحیه‌ای در طسوج اصفهان، قریه‌ای در بغداد، موضعی در طابران طوس، قصبه‌ای در دیلم و سرانجام محله‌ای در همدان. (یاقوت حموی، ۱۹۷۹، ج۳: ۷۷) اکثر قریب به اتفاق مؤلّفان انساب، انتساب رودباری را به «رودبار» بغداد دانسته اند؛ هرچند یاقوت در نهایت، ابوعلی را اهل رودبارِ طوس دانسته است.

۵. در چاپ شفیعی‌کدکنی، ترکیب «عصای احرار» (متّکای آزادگـان)، (تـذکرةالأولیـاء، ۱۳۹۸، ج۱: ۸۲۴) و در چـاپ استعلامی، «عطای احرار» (بخششِ جوانمردان)، (همان، ۱۳۷۸: ۷۵۶) آمده است. اگر همچون ابوالحسـن نـوری معتقد باشیم که: «تصوف آزادی است و جوانمردی و ترک تکلّف و سخاوت» (عطارنیشـابوری، ۱۳۹۸، ج۱: ۴۹۲) و مانند بسیاری از محقّقان معاصر، ارتباطی تنگاتنگ میان «تصوّف و فتوّت» قائل باشیم، ترکیبِ «عطایِ احرار» و رابطه‌های «بخشیدن و آزادی و آزادگی» پذیرفتنی‌تر می‌نماید.

۶. ماسینیون از مشایخی چون: خرقانی و کرّکانی و فارمدی و احمد غزالی، به عنوان کسانی که نظریهٔ عشق حـلاج را پذیرفته‌اند، یاد کرده است؛ گرچه او به هیچ یک از اقوال مشایخ در این زمینه اشاره نکرده است. (بـرای اطـلاع بیشتر بنگرید به: پورجوادی، ۱۳۸۷: ۸۲)

منابع

– *قرآن کریم*، (۱۳۷۵)، ترجمهٔ بهاءالدین خرّمشاهی، تهران، نیلوفر و جامی.
– ابن‌اثیر، عزالدین ابوالحسن، (۱۹۶۵)، *الکامل فی التاریخ*، بیروت، دارصادر.
– ابن‌اثیر، عزالدین ابوالحسن، (۱۴۱۴)، *اللباب فی تهذیب الأنساب*، بیروت، دار صادر.
– ابن‌جوزی، ابی‌فرج عبدالرحمن‌بن علی‌بن محمد، (۱۹۹۲)، *المنتظم فی تاریخ الملـوک و الامـم*، دراسـه و تحقیـق: محمد عبدالقادر عطا و مصطفی عبدالقادر عطا، بیروت، دارالکتب العلمیه.

– ابن‌خلّکان، شمس‌الدین احمدبن محمدبن ابی‌بکر، (۱۹۹۷)، *وفیات الأعیان*، حققّه: الدکتور احسان عباس، بیروت، دارصادر.
– ابن‌العدیم، (۱۳۸۴)، *بغیةالطلب فی تاریخ حلب*، انتخبه و حقّقه: حسین‌الواثقی، قم، انتشارات دلیل ما.
– ابن‌عماد حنبلی، عبدالحی، (۱۹۹۴)، *شذرات‌الذهب فی اخبار من ذهب*، بیروت، دارالفکر.
– ابی‌نعیم اصفهانی، احمدبن عبدالله، (۱۹۸۷)، *حلیه الاولیاء و طبقات الاصفیاء*، چاپ پنجم، بیروت، دارالکتاب العربی.
– احمد جام، (۱۳۶۸)، *انس التائبین*، تصحیح و توضیح: علی فاضل، تهران، توس.
– پاکتچی، احمد، (۱۳۹۲)، *جریان های تصوف در آسیای مرکزی*، تهران، انتشارات بین‌المللی الهدی.
– پورجوادی، نصرالله، (۱۳۸۷)، بادهٔ عشق، تهران، کارنامه.
– پورجوادی، نصرالله، (۱۳۶۴)، *زندگی و آثار شیخ ابوالحسن بستی*، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
– جامی، نورالدین عبدالرحمن، (۱۳۷۵)، *نفحات‌الانس*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمود عابدی، چاپ سوم، تهران، اطّلاعات.
– جعفری جزه، جمشید، (۱۳۹۷)، (مصحّح)، *دو رسالهٔ عرفانی از مؤلفی ناشناخته و ابوعلی دقّاق*، تهران، سخن.
– جمال‌الدین ابوروح، (۱۳۷۶)، *حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چاپ چهارم، تهران، آگاه.
– خوارزمی، کمال‌الدین حسین‌بن حسن، (بی تا)، *جواهر الأسرار و زواهر الأنوار*، اصفهان، مشعل.
– دیلمی، ابوالحسن، (۱۳۶۳)، *سیرت شیخ کبیر ابوعبدالله ابن خفیف شیرازی*، تصحیح ا. شیمل، به کوشش توفیق سبحانی، تهران، بابک.
– ذهبی، شمس‌الدین محمد، (۱۹۸۸)، *تاریخ الإسلام*، به تصحیح بشّار عواد معروف و همکاران، بیروت، مؤسسه الرساله.
– ذهبی، شمس‌الدین محمد، (۱۹۹۳)، *سیَر أعلام النُّبلاء*، أشرف علی تحقیق الکتاب: شعیب الأرنؤوط، چاپ هفتم، بیروت، مؤسسه الرساله.
– رافعی قزوینی، عبدالکریم، (۱۴۰۸)، *التدوین فی أخبار قزوین*، به کوشش عزیزالله عطاردی، بیروت، دارالکتب العلمیه.
– زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۹۶)، *پله پله تا ملاقات خدا*، چاپ سی و هفتم، تهران، علمی.
– زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۹)، *فرار از مدرسه*، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.
– سُبکی، عبدالوهّاب‌بن علی، (۱۹۶۴)، *طبقات الشافعیه الکبری*، به اهتمام محمود محمد طناحی و عبدالفتاح محمد حلو، قاهره، دار احیاءالکتب العربیه.
– سِلَفی اصفهانی، ابوطاهر احمدبن محمد، (۱۹۹۳)، *مُعجم‌السّفر*، تحقیق: عبدالله عمر البارودی، بیروت،دارالفکر.
– سمعانی، شهاب‌الدین احمدبن منصور، (۱۳۸۹)، *رَوح الأرواح*، به اهتمام و تصحیح: نجیب مایل هروی، چاپ سوم، تهران، علمی و فرهنگی.
– سمعانی، عبدالکریم، (۱۹۶۲)، *الأنساب*، اعتنی بتصحیحه و التعلیق علیه: عبدالرحمن‌بن یحیی المعلمی الیمانی، دکن، دائرةالمعارف العثمانیه.
– سمعانی، عبدالکریم، (۱۹۷۵)، *التحبیر فی المعجم الکبیر*، تحقیق منیره ناجی سالم، بغداد، مطبعه الإرشاد.
– سهروردی، شهاب‌الدین، (۱۳۸۶)، *عوارف‌المعارف*، ترجمهٔ ابومنصوربن عبدالمؤمن اصفهانی، به اهتمام قاسم انصاری، چاپ چهارم، تهران، انتشارات علمی‌و فرهنگی.

– سهروردی، شهاب‌الدین یحیی، (۱۳۷۳)، *مصنّفات*، تصحیح و تحشیه: سید حسین نصر و هنری کربین، تهران، انجمن حکمت و فلسفهٔ ایران.
– شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۶ الف)، *قلندریه در تاریخ*، تهران، سخن.
– شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۶ ب)، تعلیقات بر: *مرموزات اسدی در مرموزات داودی*، نجم رازی، چاپ سوم، تهران، انتشارات سخن.
– صفدی، صلاح الدین خلیل‌بن ایبک، (۱۹۹۱)، *الوافی بالوفیّات*، به کوشش دوروتیا کرافولسکی، بی‌نا، بیروت.
– عثمانی، ابوعلی حسن‌بن احمد، (۱۳۷۴)، *ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه*، با تصحیحات و استدراکات: بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، چاپ چهارم، علمی و فرهنگی.
– عطّارنیشابوری، فریدالدین، (۱۳۸۷)، *الهی‌نامه*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چاپ سوم، انتشارات سخن.
– عطّارنیشابوری، فریدالدین، (۱۳۷۸)، *تذکرةالأولیا*، تصحیح و توضیح: محمد استعلامی، چاپ دهم، تهران، زوّار.
– عطّارنیشابوری، فریدالدین، (۱۳۹۸)، *تذکرةالأولیا*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چاپ دوم، سخن.
– عطّارنیشابوری، فریدالدین، (۱۳۸۶)، *مصیبت‌نامه*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چاپ دوم، سخن.
– عطّارنیشابوری، فریدالدین، (۱۳۸۵)، *منطق‌الطیر*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چاپ سوم، انتشارات سخن.
– غزالی، ابوحامد محمد، (۱۳۹۲)، *احیاء علوم الدین*، ترجمهٔ مؤیّدالدین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خدیوجم، چاپ دوم، تهران، علمی و فرهنگی.
– غزالی، ابوحامد محمد، (۱۳۷۵)، *کیمیای سعادت*، به کوشش حسین خدیوجم، چاپ هشتم، تهران، علمی و فرهنگی.
– غزالی، احمد، (۱۳۷۶)، *مجالس*، به اهتمام احمد مجاهد، تهران، دانشگاه تهران.
– غزنوی، سدیدالدین، (۱۳۸۸)، *مقامات ژنده پیل*، به اهتمام حشمت مؤیّد، چاپ چهارم، تهران، علمی و فرهنگی.
– غلامرضایی، محمد، (۱۳۸۸)، *سبک شناسی نثرهای صوفیانه*، تهران، دانشگاه شهید بهشتی.
– فارسی، عبدالغافر، (۱۴۲۸)، *المنتخب من کتاب السیاق لتاریخ نیسابور*، انتخبه ابراهیم‌بن محمد بن الأزهر الصریفینی، تحقیق: محمد عثمان، قاهره، مکتبه الثقافه الدّینیه.
– مایر، فریتس، (۱۳۷۸)، *ابوسعید ابوالخیر حقیقت و افسانه*، ترجمهٔ مهرآفاق بایبوردی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
– مولوی، جلال‌الدین محمد، (۱۳۷۷)، *مثنوی معنوی*، به تصحیح و پیشگفتار: عبدالکریم سروش، چاپ سوم، تهران، علمی و فرهنگی.
– میهنی، محمدبن منوّر، (۱۳۷۶)، *اسرارالتوحید*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چاپ چهارم، تهران، آگاه.
– همایی، جلال‌الدین، (۱۳۶۸)، *غزالی نامه*، چاپ سوم، تهران، مؤسسهٔ نشر هما.
– هجویری، ابوالحسن علی‌بن عثمان، (۱۳۸۹)، *کشف المحجوب*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمود عابدی، چاپ پنجم، تهران، سروش.
– همدانی، خواجه‌یوسف، (۱۳۶۲)، *رتبه الحیات*، تصحیح و مقدمه: محمد امین ریاحی، تهران، توس.

– همدانی عین‌القضات، (بی‌تا)، *تمهیدات*، مقدمه و تصحیح و تعلیق: عفیف عُسیران، چاپ دوم، تهران، کتابخانهٔ منوچهری.
– یاقوت حموی، شهاب‌الدین ابی عبدالله، (۱۹۷۹)، معجم‌البلدان، بیروت، دارصادر.

مقالات:

– پورجوادی، نصرالله، (۱۳۸۰)، «*فارسی‌گویی عارفان نخستین*»، نشر دانش، سال هجدهم، شمارهٔ چهارم، پیاپی ۹۹، ۴– ۱۴.
– پورجوادی، نصرالله، (۱۳۸۵)، «*لطائف قرآنی در مجالس سیف‌الدین باخرزی*»، پژوهش‌های عرفانی، تهران، نشر نی، صص ۲۵۸– ۲۶۹.
– گذشته، ناصر، (۱۳۷۳)، دائره‌المعارف بزرگ اسلامی، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، ج۶، ذیل مدخل «*ابوعلی فارمدی*»، تهران، مرکز دائره المعارف بزرگ اسلامی، ۵۳– ۵۴.

نسخ خطی:

قشیری، عبدالرحیم ابونصر، (بی‌تا)، *الشواهد و الأمثال*.

دوفصل‌نامهٔ تاریخ ادبیات، نشریهٔ علمی
دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹
شمارهٔ پیاپی: ۸۴/۱ نوع مقاله: علمی- پژوهشی

• دریافت ۹۸/۱۰/۱۰
• تأیید ۹۹/۰۵/۱۲

تعامل امیر سیف‌الدوله حمدانی با شعرا و پیامدهای فکری و فرهنگی آن

مهدی نجاتی آتانی*، مصطفی ناصری راد**
نصراله پورمحمدی املشی*، بشری دلریش******

چکیده

حکومت حمدانیان با گرایش شیعی در عصر زرین تمدن اسلامی با دو شاخه موصل و حلب شکل گرفت. علی بن عبدالله بن حمدان معروف به سیف‌الدوله، مؤسس شاخه حمدانیان حلب که خود دستی در شعر و ادب داشت، با حمایت مادی و معنوی از شعرا و ادبا، در فراهم نمودن بسترهای مناسب برای خلق آثار متعدد ادبی نقشی قابل ملاحظه ایفا نمود. این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و با مطالعه منابع تاریخی و ادبی به بررسی چگونگی ارتباط سیف‌الدوله حمدانی با شعرا و پیامدهای فکری و فرهنگی آن پرداخته‌است. ارتباط و تعامل این امیر حمدانی با شعرا در دوره ضعف و فترت خلافت عباسی موجب رشد علمی و ارتقاء فکری و فرهنگی گردید و شعرا افزون بر خلق آثار ادبی و علمی، در تقویت روحیه حماسی و مقاومت در مقابل تهاجم روم، ترویج باورهای شیعی مانند دفاع از حقانیت اهل‌بیت (ع) و نقد دستگاه خلافت اموی و عباسی مؤثر بودند.

کلید واژه‌ها:
حمدانیان، سیف‌الدوله، شعرا، حلب.پیامدهای فکری.

* دانشجوی دکتری تاریخ تمدن ملل اسلامی – دانشگاه آزاد اسلامی تاکستان، ایران، Nejati.m1355@gmail.com
** استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تاکستان، ایران، (نویسنده مسئول)، mostafanaserirad@gmail.com
*** دانشیار گروه تاریخ دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)، ایران، poor_amlashi@yahoo.com
**** استادیارگروه تاریخ دانشگاه اراک، اراک. ایران، Bidelrish454@gmail.com

Abstract

Amir Saif al-Dawlah Hamdani's Interaction with Poets and Its Intellectual and Cultural Consequences

Mahdi Nejati Atani*
Mostafa Nasseri Rad**
Nasrollah PoorMohammadi Amlashi***
Boshra Delrish****

Amir Saif al-Dawla Hamdani (916-967 AD; reign 945-967) is the founder of the Hamdani government in Aleppo whose court was a gathering place for poets and writers. This research, done in a descriptive-analytical method and study of historical and literary sources, with the aim of analyzing the manner and consequences of the interaction and relationship of poets with Saif al-Dawla, seeks to answer the following questions: what factors have been effective in the gathering of poets in Aleppo and the court of Amir Hamdani and what are the consequences of this presence and interaction in the field of science and intellectual development. During the weak and recess periods of the Abbasid Caliphate, the flourishing of Islamic culture and civilization continued with the dynamism of independent and semi-independent governments, including the Hamdanians. Unparalleled forgiveness, freedom of speech, financial and spiritual support from Saif al-Dawlapaved the way for the presence of many poets in his court. In addition to the praise of the Emir by poets, this presence has led to the creation of scientific and literary works, strengthening the epic spirit and resistance to Roman invasion, promoting Shiite beliefs and expressing the legitimacy of the Ahl al-Bayt and criticizing the Umayyad and Abbasid caliphates.

Keywords: Hamdanian, Saif al-Dawlah, poets, Shiite poetry

*Ph.D candidate in History of Civilization of Islamic Nations. Islamic Azad University, Takestan Branch. Iran. Nejati.m1355@gmail.com
** Assistant professor of History of Civilization of Islamic Nations. Islamic Azad University, Takestan Branch. Iran.(Corresponding Author) mostafanaserirad@gmail.com
*** Associate Professor of Imam Khomeini International University. Qazvin. Iran. poor_amlashi@yahoo.com
**** Assistant Professor of Arak University. Arak. Iran. Bidelrish454@gmail.com

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسأله

مقارن ضعف و فترت خلافت عباسی در قرن چهارم، سیر شکوفایی فرهنگ و تمدن اسلامی با حکومت‌های مستقل و نیمه‌مستقلی چون: سامانیان (۳۹۵-۲۰۴ق)، آل‌بویه (۴۵۴-۳۲۲ق)، حمدانیان (۳۹۴-۲۹۳ق) و فاطمیان (۵۶۷-۲۹۷ق) ادامه یافت. عمق و ابعاد این شکوفایی تا حدی بود که به حق، اندیشمندان، حوزه تمدنی آن را دوره رنسانس اسلامی یا عصر طلایی تمدن اسلامی نام نهاده‌اند.[۱] در این فرایند نقش حمدانیان، بویژه امیر سیف‌الدوله کم‌نظیر است. با وجود تمرکز این امیر حمدانی در مقابله با تهاجمات بیزانس و ایجاد امنیت در مرزهای اسلامی، وی هرگز از توجه به فرهنگ غفلت نکرد. بنابراین دربار او محل تجمع شعرا، ادیبان و اندیشمندانی بوده که آثار متعددی از خود بجای گذاشته‌اند؛ شعرایی چون: متنبی، ابوفراس، صنوبری، کُشاجِم، ابوالعباس نامی و شمشاطی که با حضور در حلب و تحت حمایت‌های سیف‌الدوله حمدانی به خلق آثار ادبی و علمی پرداخته‌اند، هر کدام به گونه‌ای در رشد فکری و فرهنگی این دوره مؤثر بوده‌اند.

از آنجا که عواملی چون: توسعه علمی، پایبندی به اخلاق، امنیت و آرامش، آزادی فکر و اندیشه از جمله مؤلفه‌های تأثیرگذار در شکوفایی فرهنگ و تمدن مورد تأکید اندیشمندان می‌باشد، (ر.ک: ابن خلدون، ۱۳۷۵: ۲۷۴؛ ویل دورانت،۱۳۷۰: ج۱، ۳-۶ ؛ توییبی، ۱۳۷۶: ۱۷۷؛ جعفری، ۱۳۹۶: ۲۸۰) این پرسش مطرح می شود که ارتباط و تعامل شعرا با سیف‌الدوله حمدانی چه تأثیری بر مؤلفه‌های اعتلای فرهنگ و تمدن مانند: توسعه علم، امنیت مرزها و ایجاد آرامش، آزاداندیشی و گسترش مباحث اخلاقی در جامعه داشته است؟

۱-۲. پیشینه تحقیق

راجع به حکومت حمدانیان آثار و پژوهش‌هایی چند صورت گرفته است؛ فیصل سامر کتابی با عنوان «*الدوله الحمدانیه فی الموصل و حلب*» (۱۹۷۰) تألیف نموده که در آن به تاریخ حکومت حمدانیان پرداخته و در بخش کوتاهی از آن به زندگی‌نامه شعرای این دوره اشاره کرده‌است. محمدعلی چلونگر کتاب «تاریخ فاطمیان و حمدانیان» (۱۳۹۰) و مریم معزی کتابی با عنوان «پیشگامان حکومت های شیعی؛ تاریخ حمدانیان و فاطمیان» (۱۳۹۰) را با همکاری انتشارات سمت در راستای تأمین منابع درسی دانشجویان به چاپ رسانده‌اند و مباحثی گذرا به شعرای این

دوره اختصاص داده‌اند. اما پژوهشی درباره ارتباط شعرا و حمدانیان و نقش آنان در اوضاع فکری و فرهنگی انجام نشده‌است و تنها چند مقاله با رویکردی گزینشی و موردی به این موضوع پرداخته‌اند؛ مانند آنچه مختاری در مقاله «بررسی حماسه سرایی در ادبیات کهن عربی» (۱۳۹۳) به بررسی شعرای حماسه سرای عرب پرداخته که در بخشی از آن به ابوفراس به عنوان شاعر حماسه‌سرای دوران عباسی اشاره نموده‌است که تهی بودن ادبیات عرب از شاهکارهای حماسی بلند از نتایج این تحقیق می‌باشد؛ زینی‌وند و بختیاری نیز در مقاله‌ای با عنوان «درآمدی تحلیلی بر خدمات دولت حمدانیان به ادبیات شیعه» (۱۳۹۲) به نقش خاندان بنی‌حمدان بویژه امیر سیف‌الدوله حمدانی در شکوفایی ادبیات شیعه پرداخته‌است و حمایت های مادی و معنوی این امیر حمدانی از شعرا را با وجود چالش‌های سیاسی فراوان سبب شکوفایی شعر شیعی و آفرینش مضمون های نوین شعری می‌داند. ولی در هیچ یک از این پژوهش‌ها به بررسی پیامدهای این ارتباط پرداخته نشده‌است. با وجود این، جستار حاضر تلاش می‌کند پیامدهای فکری و فرهنگی تعاملات ادبی سیف‌الدوله حمدانی با شعرا و ادبا را بازخوانی و تبیین کند.

۲. بحث

۲-۱. سیف‌الدوله حمدانی واسطه العقد آل حمدان

حکومت حمدانیان شیعی مذهب در سال ۲۹۳ ق با انتصاب ابوالهیجاء عبدالله بن حمدان توسط خلیفه مکتفی عباسی (۲۹۵-۲۸۹ق) در موصل آغاز شد. (ابن اثیر، ۱۳۷۱: ج۱۹، ۵۶) پس از مرگ ابوالهیجاء، پسرش حسن به جای پدرش منصوب شد. (ابن خلدون، ۱۳۶۳: ج۲، ۶۰۳) از بین فرزندان ابوالهیجاء، حسن (ناصرالدوله) و علی (سیف الدوله) از همه مشهورتر هستند که حسن بر جزیره و علی بر شام حکومت کرد. وظایف حمدانیان، پرداخت مالیات به حکومت عباسی و نیز دفع شورش‌های داخلی و سرکوب دشمنان بود. علاوه بر آن به علت هم جواری با رومیان، مسئولیت دفاع از ثغور اسلامی را برعهده داشتند. به‌طوری که خلیفه در برخی موارد در ازای واگذاری امارت، شرط غزای روم را به آنها متذکر می‌شد؛ از جمله وقتی خلیفه مقتدر عباسی (۲۹۵-۳۲۰ق)، سعید بن حمدان را بر ولایت موصل و دیار ربیعه منصوب کرد، با او شرط کرد که در عوض آن، به جنگ با رومیان اقدام کند. (ابن اثیر، ۱۳۷۱: ج۱۹، ۲۶۳)

مرزهای قلمرو حکومتی سیف‌الدوله همواره با دست‌اندازی و حملات رومیان مواجه بود. (ابن اثیر، ۱۳۷۱: ج۲۰، ۲۶۰-۲۴۶؛ ابن خلدون، ۱۳۶۳: ج۳، ۳۴۳-۳۳۶) به‌طوری‌که تعداد جنگ‌های

سیف‌الدوله با رومیان را تا ۴۰ مورد نیز ذکر کرده‌اند که در این جنگ‌ها گاهی حمدانیان و گـاهی رومیان پیروز می‌شدند. (حسن ابراهیم حسن، ۱۳۵۷: ج۳، ۴۸۳) در مجموع سیف‌الدوله در مـدت ۲۳ سال حکومتش بطور تقریبی هر سال، دو بار با رومیان جنگیـده اسـت. بـه همـین دلیـل در جهان اسلام نام سیف‌الدوله به عنوان سردار بزرگ اسلام و مجاهد کبیر باقی مانده‌است. دستگاه خلافت عباسی و حتی امیران آل‌بویه نیز در حمایت از سیف‌الدوله در برابر رومیان، از وی مالیات و خراج نمی‌خواستند و این مسأله سبب شد تا او با کسب ثروت زیاد، مبالغ فراوانی در مقابلـه بـا رومیان خرج کند و حتی بارها مشکلات مالی برادرش، ناصرالدوله را هم رفـع نمایـد (ابـن اثیـر، ۱۳۷۱: ج۲۰، ۲۴۰) و نیز به شعرا صله‌هایی می‌داد که خلفا نمی‌دادند. (فیصل سامر،۱۳۸۰: ۲۳۳) سیف‌الدوله که بیشتر عمر خود را در جنگ ها سپری کرده‌بود در سال هـای پایـانی بـا بیمـاری شدیدی مواجه شد و در نهایت در سال ۳۵۵ ق در حلب درگذشـت و جنـازه او را بـه میافـارقین منتقل و دفن نمودند. (ابن خلدون، ۱۳۶۳: ج۳، ۳۴۳)

۲-۲. تعامل سیف‌الدوله و شعرا

زمانی‌که ابزارهای تبلیغاتی به اندازه امروز تنوع و گسترش نداشت، شعر به عنوان یک ابزار مهـم رسانه‌ای مورد توجه بود و حاکمان با توجه به اهداف خود از ایـن هنـر بـه عنـوان رسـانه بهـره می‌بردند. از سوی دیگر تردیدی نیست که محتوای شعر در جهت‌دهی فرهنگ جامعـه و تـرویج مباحث اخلاقی و انتقال فکر و اندیشه نقش بسزایی داشت. چنان که محمدرضا حکیمی نویسنده کتاب *ادبیات و تعهد در اسلام* درباره تأثیر شعر در انتقال فکر و اندیشه می‌نویسـد: «هـر فکـر و فرهنگی که زبان شعر را بکار نگیرد، در حق خود کوتاهی عظیم کرده است. ... انسان روزی کـه خواست سخن را به رسالت بفرستد شعر را اختراع کـرد. در حقیقـت شـعر را بـرای آن گفـت تـا احساس و فکر و اندیشه خویش را منتقل کند.» (حکیمی، ۱۳۸۳: ۲۲)

با اتکا به تأثیرگذاری شعر در جامعه بود که پیامبر اکرم(ص) به شعر اهمیت زیادی دادنـد و شاعران را در نشر حقایق دین تشویق و تشجیع کردند. شاعرانِ زن و مردی که در صدر اسـلام مروج اندیشه پیامبر بودند را ۳۳ تن ذکر کرده‌اند که علامه امینی در کتاب الغدیر نام آنها و اشعار برخی از آنان را آورده‌است. (امینی، ۱۳۸۷: ج۲، ۲۲-۲۳) او درباره این شاعران می‌نویسد:

> «آنان پیوسته در پیرامون پیامبر بودند و حتی در سفرها از او جدا نمی‌شـدند؛ چابـک سـواران جنگی بودند که با شمشیر بران شعر و تیر دلـدوز نظـم دشـمنان اسـلام را مفتضـح و رسـوا می‌کردند و در میدان نبرد، مردانه از حریم اسلام دفاع می‌نمودند.» (همان)

پس از پیامبر اسلام نیز خلفا و امرایی که با شعر و شاعری آشنا بودند از این موضوع به عنوان یک ابزار تأثیرگذار به‌خوبی بهره بردند و سیف‌الدوله حمدانی یکی از سرآمدان این عرصه به شمار می‌رود.

سیف‌الدوله فردی دلیر، شجاع، جوانمرد و در بخشندگی کم‌نظیر بود. او در جنگ، اصول جوانمردی را رعایت می‌کرد. گفته شده‌است قسطنتین پسر دمستق، پس از اسارت به دست سیف‌الدوله، مریض شد و سیف‌الدوله شخصاً از وی مراقبت و پرستاری کرد و وقتی درگذشت در تدفینش شرکت کرد و با وجود دشمنی شدید، به پدرش پیام تسلیت فرستاد. (ابن‌العدیم، ۱۹۵۱، ج۱: ۱۲۳) همچنین سیف‌الدوله پس از شکست اخشیدیان، لشکر خود را از تعقیب فراریان منع کرد و گفت: مال از آنِ شما، جان ها از آنِ من و همه اسیران را آزاد کرد. (همان: ۱۱۳) او با وجود درگیری‌های متعددی که با دشمنان، بویژه رومیان داشت، از موضوع ادب و فرهنگ غفلت نمی‌کرد؛ به گونه‌ای که در این عرصه از حاکمان هم‌عصر خود در سایر بلاد اسلامی سبقت می‌جست. وی به سبب برخورداری از استعداد شعر و شاعری و تبحر در ادبیات عرب در خصوص شعری که نزد او خوانده می‌شد، نظر می‌داد و سروده‌های آنان را از نظر لغوی و ادبی نقد می‌کرد. متنبی به عنوان یکی از بزرگترین شعرای قرن چهارم هجری که سال ها در خدمت سیف‌الدوله بود، از نقد ادبی این امیر حمدانی در امان نبود. (ر.ک: ثعالبی، ۱۴۰۳: ج۱، ۴۳-۴۴)

توجه به شاعران و ادیبان و برگزاری مجالس ادبی با حضور شخص امیر سیف‌الدوله و پرداخت صله و هدایا، سبب جذب شعرا و ادیبان به دربار این امیرحمدانی گردید و رقابتی نیز بین آنان شکل گرفت. برخی شعرا در نزد سیف‌الدوله دارای جایگاه ویژه بودند؛ به عنوان نمونه او متنبی را بسیار اکرام می‌کرد و وی را غرق در هدایا می‌ساخت، چنانکه سالانه سه هزار دینار به او می‌پرداخت و این مبلغ، علاوه بر دیگر پاداش‌ها و بخشش‌ها بود. (البدیعی، ۱۹۶۳: ج۱، ۶۵؛ البرقوقی، ۱۴۰۷: ج۱، ۳۹) از سوی دیگر شعرا نیز در مدح این امیر حمدانی و بیان جنگ آوری، جهاد و شجاعت وی در برابر رومیان سنگ تمام گذاشتند.

دربار سیف‌الدوله پر بود از شاعرانی که از جاهای مختلف به آنجا روی می‌آوردند. سخنوران نامداری همچون: متنبی، ابوفراس، صنوبری، نامی، سری رفاء، کُشاجِم، واواء، ببّغاء، دو برادر خالدی، منصور و احمد دو پسر کیلغ، جعفر و عبدالله دو پسر ورقاء، شیظمی، ابوذر و ابوالفرج مجلسی، خلیع، شامی، ابوطالب رقی، ناشی اصغر و زاهی در آنجا گرد آمده بودند و اینها بر روی هم نماینده انواع شعر در قرن چهارم هستند. متنبی و ابوفراس نمونه شعر رزمی و گاه حکمی‌اند.

صنوبری وکُشاجم شاعر طبیعت و سرود و زیبایی گل و آب و آسمان و باران، واواء دمشقی استاد قطعات کوتاه با مضامین عامیانه، سری رفاء شاعری است مردمی کـه حمـام‌هـا و میخانـه‌هـا و شکارچیان و طبیبان را توصیف می‌نماید. (رک: فیصل سامر، ۱۳۸۰: ۳۵۸)

سیف‌الدوله در زمینه توجه به فرهنگ شاخص است که دلیل اصلی آن شاعر و ادیـب بـودن این امیر حمدانی و همچنین گشاده دست بودن و کرم بی‌نظیر اوست. این کرم و بخشش او چـه برای خودنمایی و جلب شعرا در رقابت با سایر حکومت‌ها بوده باشد و چه به‌خاطر علاقـهٔ شـدید به فرهنگ و ادب، نتایج ارزشمندی به بار آورده‌است. حمایت‌های سیف‌الدوله از شعرا از نظر مالی و یا تشویق آنان و نیز فراهم نمودن فضای امن و آزادی بیان و برگـزاری مجـالس ادبـی، یـک اقدام تک سویه نبوده، بلکه شعرا نیز با بکارگیری توان و ذوق هنری و ادبی خـود و بـا سـرودن اشعار با مضامین متنوع و نیز مدح وی لطف و کـرم او را جبـران مـی‌کردنـد و در جنـگ هـا بـا سرودن اشعار حماسی در پیروزی‌هایش مؤثر بودند. این تعامل و ارتباط، بستر را برای خلـق آثـار متنوع فراهم کرد و پیامدهای مختلف فکری و فرهنگی را به‌دنبال داشت کـه حـداقل در چهـار زمینه قابل بررسی است:

الف) دفاع از اهل‌بیت(ع) و نقد دستگاه خلافت

حکومت حمدانیان در حلب سبب گسترش تشیع در آنجا و نیز حضور عالمان و شعرا و ادبا در آن دیار گردید. (مظفر، ۱۴۰۸: ۱۴۷) شیعه بودن سیف‌الدوله و عملکرد او حاشـیه امنـی بـرای شـعرا ایجاد کرده‌بود و حمایت این امیر حمدانی سبب خروج شـاعران شـیعی از تقیـه و بیـان افکـار و اندیشه‌های خود در قالب شعر شد. به‌طوری‌که در عصری که خلافت در اختیار عباسیان بـه عنـوان حامی و مدافع اهل سنت قرار داشت، شعرا با آزادی بیان و بدون هراس از تعرض عباسیان و برخی از طرفداران افراطی آنان، در نوشته‌ها و شعرهای خود، ضمن بیان فضایل اهل‌بیت در قالب مـدح و رثاء، سیاست خلفای اموی و عباسی را نیز نقد می‌کردند. هرچند حمدانیان حکم امـارت را از خلیفـه سنی مذهب عباسی دریافت می‌کردند ولی بدون توجه بـه ملاحظـات سیاسـی و مـذهبی، بسـتر و زمینه را برای حضور شاعران در حلـب فـراهم کردنـد و امنیـت و آزادی ناشـی از قـدرت سیاسـی حمدانیان سبب شد تا شعرا بی‌پروا افکار و اندیشه مذهبی و سیاسی خود را بیان نمایند. از جمله این شعرا می‌توان به ابوفراس اشاره کرد که از کودکی تحت حمایت سیف‌الدوله بوده‌است. ابوفراس پسر عموی سیف‌الدوله حمدانی (ابن العماد حنبلی، ۱۴۰۶: ج۴، ۳۰۰) از طرف پدری عرب ولی مـادرش

رومی بود. او سه ساله بود که پدرش درگیر رقابت‌های سیاسی خانوادگی شد و به دست ناصرالدوله حمدانی به قتل رسید. (ابن اثیر، ۱۳۷۱: ج۲۰، ۳۳) وی تحت حضانت مادرش و حمایت سیف‌الدوله بزرگ شد. (ابی‌فراس، ۱۴۱۴: ۸) پس از تأسیس حکومت سیف‌الدوله در حلب به آنجا رفت و تحت سرپرستی مستقیم وی قرار گرفت و محیط بسیار مناسب آموزشی برایش فراهم شد. او نزد سیف‌الدوله بسیار عزیز بود و در جنگ‌ها پیشوای لشکر و در صلح از منشیان او بشمار می آمد. او در ۱۷ سالگی فرمانروای منبج شد. (ابن عدیم، ۱۹۵۱: ج۲۰، ۱۱۹–۱۲۰) ابوفراس در دو مرحله به اسارت رومیان درآمد؛ ابتدا در سال ۳۴۸ ق که با پرداخت فدیه توسط سیف‌الدوله آزاد شد و بار دیگر در سال ۳۵۱ ق به قسطنطنیه منتقل گشت. این بار او چهار سال زندانی بود تا سیف‌الدوله با پرداخت فدیه آزادش کرد. (مسکویه، ۱۳۷۶: ج۶، ۲۷۳) این گزارش مورخان نشان می‌دهد حضور ابوفراس در محیط آموزشی که سیف‌الدوله برای وی فراهم کرده‌بود و همچنین شرکت در مجالس ادبی سیف‌الدوله با شعرا، استعدادهای او را شکوفا کرده‌است.

متنبی از شعرای مشهور عرب، ابوفراس را شاعری پیشرو و برجسته می‌دانست؛ بنابراین در میدان شعر با ابوفراس به مبارزه نمی‌پرداخت و جرأت مسابقه با او را نداشت. (ثعالبی،۱۴۰۳: ج۱، ۵۷) محتوای دیوان ابوفراس شامل: غزل، فخریات، رثاء، وصف و حکمت است و قصاید او در ایام اسارت رومیان مشهور است و همین امر باعث شهرت او شد.[۲] (ابی‌فراس، ۱۴۱۴: ۱۳) این اشعار که به رومیات معروف است، اشعاری است حزن‌آور که وی در اشتیاق و حسرت دیدار مادر و خانواده در خطاب به سیف‌الدوله سروده است. (همان: ۱۳)

یکی از قسمت های برجسته در شعر ابوفراس قصایدی است که در آن اهل بیت(ع) را ستوده و مظلومیت آنان را بیان و حقوق آنها را تأیید و مطالبه کرده‌است. وی در یکی از قصایدش به واقعه غدیر و حق جانشینی امام علی (ع) اشاره و ادعای بنی‌عباس مبنی بر وراثت از پیامبر(ص) را نقد کرده‌است. مطلع این قصیده ۶۱ بیتی چنین است:

الدین مُختَرم، والحق مُهتَضم وَفَیءُ آل رسول الله مُقتَسم

(ابی‌فراس، ۱۴۱۴: ۳۰۰)

ابوفراس در این قصیده به مصیبت‌های اهل بیت همراه با انتقاد به دشمنان آنها از جمله امویان و عباسیان پرداخته است. او در ادامه همین قصیده آورده است:

بنو علیّ رعایا فی دیارهم و الأمر تملکه النّسوان و الخدم

او در این بیت از اینکه در دربار عباسیان زنان و خادمان حکم می‌رانند، انتقاد می‌کند و نیز در

همین قصیده در ابیاتی انتقادی به قتل یکی از سران اصلی قیام عباسیان، یعنی ابومسلم خراسانی، توسط منصور دوانیقی اشاره دارد و سپس به عهد شکنی نسبت به مردم موصل پس از امان دادن به آنها و کشتار آنان در مسجد توسط یحیی بن محمد بن علی، برادر ابوالعباس سفاح می‌پردازد.[۳] سپس درباره غدیر خم می‌گوید:

قام النبیّ بها یوم الغدیر لهم و اللّه یشهد و الأملاک و الأمم

همچنین در ادامه، از سختی‌های زندگی شیعیان در ممالک اسلامی سخن رانده‌است. (همان)

برخی این قصیده را در دفاع از اهل بیت(ع) در آن مقطع تاریخی معادل هزار شمشیر در دفاع از حق و دین خدا می‌دانند. (مظفر،۱۴۰۸: ۱۴۶)

از دیگر شعرای دربار سیف‌الدوله محمد بن حسن الضّبّی حلبی انطاکی، مشهور به صنوبری متولد سال ۲۸۴ ق در انطاکیه است. در جوانی به حلب و دمشق سفر کرد و مدتی از عمرش را در آنجا گذراند. در اواخر عمرش به دربار سیف‌الدوله حمدانی پیوست و یار و همراه شاعر برجسته شیعه، کُشاجِم گشت. صنوبری در این مقطع، کتابدار سیف‌الدوله بود. (ابن ندیم، ۱۳۴۶: ۱۹۴) او اشعاری در مدح اهل‌بیت (ع) و غدیر خم دارد. «غدیریه صنوبری» دارای ۴۲ بیت شعر است. (امینی،۱۳۸۷: ج۳، ۵۱۴) یکی از اشعار معروف او قصیده‌ای است که در مقام امام حسین (ع) سروده است.

چند بیت آن چنین است:

یا خیر من لبس النبوه من جمیع الانبیاء
یوم الحسین اهرقت دمع الارض بل دمع السماء
یا کربلا خلقت من کرب علی و من بلاء

(الضّبّی، ۱۹۹۸: ۳۸۲ ؛ ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹: ج۴، ۱۲۴)

دیگر شاعر این دوره أبوالفتح محمود بن حسین بن شاهک رملی، مشهور به کُشاجِم است. جد او، سندی بن شاهک، دشمن اهل‌بیت (ع) و مأمور سختگیر هارون در زندان نسبت به امام موسی بن جعفر (ع) است. اما کُشاجم از جدش دوری جسته، نه تنها از خاندانش حمایت نمی‌کند، بلکه با اشعارش پیوسته از اهل‌بیت (ع) حمایت و سیاست‌های امویان و عباسیان را نکوهش می‌کند. او به شیعه بودن خود افتخار می‌کرد و با استدلال و برهان، مردم را به مذهب خود فرا می‌خواند و از حقوق اهل‌بیت جانبداری و در سوگشان ناله و زاری می‌کرد. (امینی،۱۳۸۷: ج۴، ۱۷) کشاجم هموطن و دوست صنوبری است و نخستین کسی است که از صنوبری تأثیر

پذیرفته (متز، ۱۳۸۸: ۲۹۶) و دوستی خود را با او در قالب اشعاری در مدح وی اظهار کرده‌است. چند بیت از اشعار وی در زمینه مصائب اهل بیت عبارت است از:

لقد هُتِکت حُرَمُ المصطفی　　وحلَّ بهنَّ عظیمُ البلاء
وساقوا رجالَـهُـم کالعبید　　وحادوا نسائَهمُ کالإماء
فلو کـان جدُّهـمُ شاهـداً　　لَیَتبَعُ أظعانَهم بالبکاء

(کشاجم، ۱۹۸۹: ۴)

ابوالحسن علی بن عبدالله بن وصیف، معروف به ناشی‌أصغر، شاعری مشهور است که بـرای اهل‌بیت قصاید زیادی سروده است. او به حلب نزد سیف‌الدوله رفته و امیر او را غرق در احسـان کرده‌است. (ابن‌خلکـان، بـی‌تـا: ج۳، ۳۶۹) وی همچنـین در حـق سـیف‌الدولـه قصـاید زیـادی سروده‌است. (رک: ثعالبی، ۱۴۰۳: ج۱، ۲۸۸) در *معجم‌الادباء* از قول خـالع آمـده کـه معتقـد بـه امامت اهل‌بیت بود و با سبک بدیعی بحث و مناظره می‌کـرد. وی عمـرش را در ثنـا و سـتایش اهل‌بیت سپری کرد و به دوستی با آنان سرشناس و معروف گردیـد. (حمـوی، ۱۳۸۱: ج۲، ۷۹۴) نوحه‌خوانان اشعارش را در مجالس عزای اهـل‌بیـت مـی‌خواندنـد. (همـان، ۷۹۶) او در یکـی از اشعارش درباره غدیر خم و ستایش امام علی(ع) می‌نویسد:

ذالـک علـی الـذی تفـرده　　فی یوم «خم» لفضله اتضحـا
إذ قال بین الوری وقامَ بـه　　معتضـداً فـی القیـام مُکتشـحا
من کنتُ مولاه فالوصیّ لهُ　　مولـیً بوحیٍ مـن الاله وحـی

(امینی، ۱۳۸۷: ج۴، ۲۹)

ابوبکر محمد بن عباس خوارزمی، خواهرزاده محمد بن جریر طبری، از دیگـر شـعرای ایـن دوره است. او در حفظ لغت و شعر، یگانه ی روزگار بود. (یاقوت حمـوی، ۱۳۸۱: ج۲، ۱۱۰۱) وی در عنفوان جوانی در حلب و در مجمع راویـان و شـعرای دربـار سـیف‌الدولـه قـرار گرفـت و بـا ابن‌خالویه، شمشاطی، متنبی، نامی و سایر شعرای مشهور آن دیار مرتبط شد و بهره فراوانی برد. (ثعالبی، ۱۴۰۳: ج۱، ۳۵) او در نامه‌ای به شیعیان نیشابور بخشی از جنایـات امویـان و عباسـیان نسبت به خاندان پیامبر(ص) را شرح داده و می نویسد:

«همین کافی است که بدانید در قلمرو اسلام شهری نیست مگـر در آن شـهیدی مظلـوم از آل‌ابیطالب به خون درغلطیده و در قتل او اموی و عباسی شرکت نموده اسـت.» (خـوارزمی، ۱۳۸۴: ۴۷۴)

او در این نامه به سیاست بنی‌امیه در قتل مخالفـان و سـرکوب شـدید منتقـدان پرداختـه و ضمن بیان اقداماتی مانند: ویران نمودن خانه خدا، داغ نهادن بر گـردن بنـدگان آزاد خـدا، قتـل حُجر بن عَدی و عمرو بن حمق خزاعی، سیاست غل و زنجیر و کشـتن شـیعیان توسـط حکـام منصوب بنی امیه را نقد می‌کند و حتی درباره معاویه می‌نویسد:

« حتی قبض الله معاویه علی اسوأ اعماله و ختم عمره بشر احواله.» (همان: ۴۷۶)

او در این نامه گریزی به قتل ابومسلم خراسانی توسط عباسیان زده و بـه ایـن نکتـه اشـاره می‌کند که عباسیان حتی به یاران نزدیک و یکی از مهره‌های اصلی در تأسیس حکومتشان نیـز رحم نکرده و او را به قتل رسانده‌اند. (همان: ۴۸۱) به نظر می‌رسد این گونه سخن گفتن و نامـه نوشتن به مردم نیشابور که تحت سلطه یک حکومـت سـنی مـذهب و طرفـدار عباسـیان قـرار داشتند، با وجود یک حامی امکان پذیر شده‌بود. وجود امنیت در پناه حاکمان شیعی حمدانی و آل بویه فضا را بـرای بیـان حقـایق و نقـد حاکمـان ایجـاد نمـوده بـود. چنانچـه پـس از تضـعیف حکومت‌های شیعی و خارج شدن قدرت سیاسی آنان، تعرض به شیعیان و محله‌ی شیعه‌نشـین و ناامن شدن عرصه بر علمای شاخصی از جمله شیخ طوسی را در بغداد شاهد هستیم.[۴]

درباره نقد شعرای مذکور از دستگاه خلافت اموی این نکته قابل توجـه اسـت کـه در عصـر سیف‌الدوله هر چند نزدیک به دو قرن از سقوط بنی‌امیه در شام می‌گذشت، ولـی هنـوز در ایـن سرزمین برخی از خلفای اموی دارای محبوبیت بودند و قبر افـرادی ماننـد معاویـه مشـهور و در خانه‌ای مقابل مسجد جامع دمشق مورد رفت و آمد طرفدارنشـان بـوده‌اسـت. (نـک: مسـعودی، ۱۳۶۵: ۲۷۹) بنابراین انتقاد از سیاست امویان فقط واکنش به یک رفتار در گذشته نبود و تنها بـا یک واقعه تاریخی سروکار نداشت، بلکه شعرا، هم به یک واقعیت تاریخی و هم به یک موضـوع زنده در جامعه شام می‌پرداختند و جنایات این خاندان را در قالب شعر بیان و با جریان حامی آنها مقابله می‌نمودند. از سوی دیگر حکومت عباسیان– که نماد خلافـت اهـل سـنت در ایـن عصـر بودند– از نقد شعرای مذکور درامان نماندند و این گویای این واقعیت است کـه ارتبـاط شـعرا بـا سیف‌الدوله حمدانی و آزادی بیانی که در سایه این حکومـت بوجـود آمـده‌بـود، موجـب تشـجیع شاعران در بیان اشعار انتقادی نسبت به سیاست‌های ضد انسانی و ضد دینی عباسیان شده‌است. حکومت نیز با استفاده از شعر به عنوان یک ابزار مؤثر در جامعه عرب به جریان‌سازی در راستای دفاع از اهل‌بیت (ع) و نقد دستگاه خلافت پرداخته‌است.

ب) خلق آثار علمی توسط شاعران

برخی از شعرا که به دربار سیف‌الدوله تردد داشتند، علاوه بر شعر، آثار ارزشمندی در سایر حوزه‌های علمی از خود بجا گذاشته‌اند. علی بن حسین بن محمّد بن هیثم، معروف به «أبوالفرج اصفهانی» (م ۳۵۶ ق) أدیب نحوی، شاعر و مورّخ، از جمله این افراد است که در سال ۲۸۴ ق متولد شده است. (یاقوت حموی، ۱۳۸۱: ج۲، ۷۵۰) شیخ طوسی، او را در شمار مصنّفان شیعه و به مذهب زیدی دانسته و کتاب‌های او را «*الأغانی الکبیر*»، «*مقاتل الطّالبیّین*» و کتاب «*ما نزل من القرآن فی أمیرالمؤمنین علیه‌السّلام و أهل بیته علیهم‌السّلام*» و «*کتاب فیه کلام فاطمه علیهاالسّلام فی فدک*» ذکر کرده‌است. (طوسی، بی‌تا: ۱۹۲)

وی پس از تألیف کتاب *الأغانی*، آن را به سیف‌الدوله حمدانی اهدا نمود و او هزار دینار به وی پرداخت. (یاقوت حموی، ۱۳۸۱: ج۲، ۷۵۱ ؛ ابن‌خلکان، بی‌تا: ج۳، ۴۴۰) یکی دیگر از کتاب‌های مشهور او «*مقاتل الطّالبیّین*» است که در آن، شهدای خاندان أبی‌طالب را از جعفر طیّار تا علویانی که تا اواخر حکومت مقتدر عبّاسی (متوفّای ۳۲۰) به شهادت رسیده‌اند، ذکر کرده و شرح حال و شهادتشان را نوشته‌است.

ابوعبدالله حسین بن احمد بن ابن‌خالَوَیه بن حمدان از بزرگان اهل لغت و ادب عرب و اهل همدان است که در سال ۳۱۴هـ وارد بغداد شد و با اکابر علما دیدار و از دانش آنان بهره‌مند گردید. (یاقوت حموی، ۱۳۸۱: ج۱، ۴۵۰) پس از آن در شهر حلب مستقر شد و به خدمت سیف‌الدوله درآمد و چون در علم شهرت پیدا کرد ضمن اینکه مورد احترام و تکریم حکومت قرارگرفت دانش دوستان زیادی نیز از هر سو به مجلس درس او آمدند. (ثعالبی، ۱۴۰۳: ج۱، ۱۳۶)

بر اساس آنچه در الفهرست آمده کتاب‌های او عبارتند از: *الاشتقاق*، *الجمل فی النحو*، *اطرعش لغه*، *القرات*، *المبتدا*، *اعراب ثلاثین سوره من القرآن*، *المقصور و الممدود*، *المذکر والمونث*، *الالفات* و *کتاب لیس*. (ابن ندیم، ۱۳۴۶: ۱۴۱) او کتاب *لیس فی کلام العرب* را در خصوص اغلاط عوام تألیف کرد. (متز، ۱۳۸۸: ۲۶۸) وی شعری درباره سرمای همدان نیز سروده است. (ثعالبی، ۱۴۰۳: ج۱، ۱۳۶) ابن خالویه در خدمت بنی حمدان بود تا اینکه در حلب در سال ۳۷۰ درگذشت. (ابن ندیم، ۱۳۴۶: ۱۴۱؛ یاقوت حموی، ۱۳۸۱: ج۱، ۴۵۲)

از دیگر شعرای دربار سیف‌الدوله ابوالحسن علی بن محمد شمشاطی اهل شمشاط از شهرهای مرزی ارمنستان و معلم ابوتغلب ناصرالدوله بن حمدان و برادرش بود و سپس ندیم آنان شد. یاقوت حموی درباره او می‌نویسد:

«او شاعری است نیکو و مصنفی سودمند و کثیرالحفظ در روایات، شمشاطی بر مذهب شیعه بود و در کتابهای خود بسیاری از احادیث و اخبار آنان را آورده‌است.» (یاقوت حموی، ۱۳۸۱: ج۲، ۸۵۲)

آثار او شاملِ کتاب: *الانوار*، *کتاب الدیارات*، *کتاب المثلث الصحیح*، *اخبار ابی* تمام و گزیده شعر او و کتاب *القلم* است. (ابن ندیم، ۱۳۴۶: ۲۵۴)

ناشی اصغر از دیگر شاعران دربار سیف‌الدوله است که در علم کلام صاحب‌نظر بود و همچنین دستی در فقه داشت. شیخ مفید از او روایت نقل کرده است. (امینی،۱۳۸۷: ج۴، ۳۵) نجاشی در کتاب *رجال* برای او یک کتاب از امامت نام برده‌است. ولی شیخ طوسی در *الفهرست* می‌گوید ناشی صاحب تألیفات متعددی بوده‌است. (همان)

ابونصر فارابی از دیگر اندیشمندان برجسته‌ای که در دامان تمدن اسلامی رشد کرد و در چندین حوزه فکری و فلسفی، آثاری کم نظیر پدید آورد. ابن ندیم کتب فارابی را *مراتب العلوم*، *تفسیر قطعه‌ای از اخلاق ارسطو*، *شرح کتاب القیاس* و *کتاب البرهان* و *کتاب الخطابه* و *کتاب المغالطین ارسطو* ذکر کرده‌است. (ابن ندیم، ۱۳۶۳: ۴۷۴) هر چند فارابی به عنوان شاعر شهرت ندارد ولی در مجموعه آثار فارابی ابیاتی در خصوص مراحل نفس انسانی ذکر شده که چنین آغاز می‌شود:

کمّل حَقیقَتکَ الّتی لَم تَکمُلِ وَالجِسم دَعهُ فی‌الحَضیضِ الأسفلِ

این اثر فلسفی منظوم را شیخ احمد بن صالح بحرانی قطیفی تخمیس کرده‌است. (آقا بزرگ تهرانی، ۱۴۰۴: ج۱، ۱۰۴)

فارابی از جمله اندیشمندان اسلامی است که سبک زندگی صوفیانه‌ای داشت. (قفطی، ۱۳۷۱: ۳۸۱) او پس از بغداد به حلب رفت و در پناه حکومت سیف‌الدوله قرار گرفت. سیف‌الدوله روزانه مبلغ چهار درهم به فارابی پرداخت می‌کرد. البته این مبلغ در مقایسه با دریافتی شاعران از دستگاه حکومت حمدانی بسیار ناچیز بود. (ابن عماد حنبلی، ۱۴۰۶: ج۴، ۲۰۹ ؛ متز، ۱۳۸۸: ۲۱۶)

آنچه گذشت، شواهدی است بر حمایت مادی سیف الدوله از شعرا و اندیشمندانی که در دربار او حضور داشته و یا اثری را به او تقدیم می‌کردند. پرداخت هدایا، مستمری و یا حق‌تألیف به افراد، سبب کاهش دغدغه‌های معیشتی آنان می‌شد و بخشی از نیازهای مالی آنان را برطرف می‌کرد تا بتوانند با فراغ بال به نگارش و خلق آثار علمی بپردازند. ادیب و شاعری مثل ابوالفرج اصفهانی هرچند خود دارای دانش و فکر و اندیشه و ذوق ادبی بوده‌است ولی زمانی می‌توانست

کتابی همچون *الاغانی* را در چندین مجلد و در چند هزار صفحه به نگارش درآورد که تا حدودی امور اقتصادی زندگی اش تأمین باشد و یا اندیشمندی چون فارابی هر چند به زندگی صوفیانه خو کرده‌بود اما برای تأمین حداقل‌های زندگی، مبلغی به صورت مستمری از این امیر حمدانی دریافت می‌نمود. بنابراین می‌توان گفت حمایت‌های مالی سیف‌الدوله در خلق آثار علمی اندیشمندان و شاعران بی تأثیر نبوده‌است.

ج) تقویت روحیه حماسی و مقاومت

همان‌طوری که اشاره شد، ثغور اسلامی مدام مورد تهاجم رومیان قرار داشت و جنگ‌های فراوان سیف‌الدوله با آنها گویای این موضوع و نقش برجسته این امیر حمدانی در امنیت مرزهای غربی ممالک اسلامی است. موضوع حفاظت مرزهای اسلامی چنان اهمیت داشت که دستگاه خلافت عباسی شرط حکومت حمدانیان بر حلب را غزای با روم قرار داده و یا برای حفظ تمامیت ارضی و امنیت ثغور اسلامی از دریافت مالیات این منطقه از دولت حمدانی چشم‌پوشی می‌کردند. سیف‌الدوله توانست با بیش از چهل بار جنگ با رومیان مانع ورود آنان در سایر ممالک اسلامی گردد. در چنین شرایطی ایجاد روحیه حماسی و تقویت روح مقاومت در بین مردم و نیز تهییج و تشویق آنها برای حضور در جهاد بسیار حائز اهمیت بود. برخی از شعرای دربار سیف‌الدوله ضمن حضور در میدان نبرد با اشعار حماسی خود در ایجاد این فضای روانی نقش آفرین بودند و بخش زیادی از اشعار عصر مذکور به جنگ‌ها اختصاص دارد. در میان شعرای دربار سیف‌الدوله، متنبی و *ابوفراس* از خواص بودند و با توجه به نوع اشعار حماسی آنها و نگاه ویژه امیر حمدانی به این دو شاعر می‌توان به هدفمند بودن حمایت حکومت از آنان پی برد.

متنبی از شعرای مشهور دربار سیف‌الدوله و از بزرگترین شاعران عربی قرن چهارم هجری است که نزد علویان پرورش یافت و به تحصیل شعر و فنون عرب پرداخت. (البرقوقی، ۱۴۰۷: ج۱، ۲۰؛ ثعالبی، ۱۴۲۰: ج۱، ۱۳۹–۱۴۰) متنبی از جمله شاعرانی است که در جنگ‌ها حضور داشته و در وصف نبرد اشعاری رجزگونه سروده است. او شیفته جنگ و آلات و ادوات آن بوده و بنا به گفته سخن‌شناسان، وی در توصیف معارکه و میادین نبرد واقعاً کم‌نظیر است. زیرا علاوه بر این که سخنوری توانا بوده، جنگجویی بی‌محابا نیز بوده‌است. مهمترین نبردهایی که متنبی آنها را وصف نموده، عبارتند از: جنگ‌های خَرشنه، الثُّغور، الحَدَث الحمراء و الدَّرب. (رک: منوچهریان، ۱۳۸۸: ج۱، ۳۹–۴۰)

او در یکی از اشعارش- که در مدح عمر بن سلیمان الشرابی سروده است- کشور روم را همانند ورق پاره‌ای بیان می‌کند که گویی ممدوح متنبی آن را پاره کرده‌است و با این تعبیر قدرت روحی لشکر را افزایش می‌دهد.

یَشُقّ بلادَ الرّومِ والنّقْعُ أبْلَقٌ بأسْیافِهِ والجَوُّ بالنّقْعِ أدْهَمُ

(الواحدی، بی‌تا: ج۱، ۹۲)

در جایی دیگر از کثرت اسلحه که باعث دلگرمی نیروهای نظامی است این‌گونه می‌سراید:

یَمْنَعُهَا أن یُصِیبَها مَطَرٌ شِدّه ما قَدْ تَضایَقَ الأسَلُ

(راغب اصفهانی، ۱۳۷۱: ۲۲۰)

یکی از قصاید متنبی در مدح سیف‌الدوله است؛ در حالی‌که سوار بر اسب و قصد رفتن به دژ سمندو کرده و لشکرش در منزلگاهی معروف به السنّبُوس صف آرایی کرده‌است. او در این قصیده به تقویت روحیه نیروها پرداخته و محافظت زنان پاکدامن از اسیری و ایمن شدن مسیرهای حاجیان را گوشزد می‌کند.

لهذا الیَومِ بَعْدَ غَدٍ أرِیجُ وَنَارٌ فی العَدُوّ لهَا أجیجُ

تَبِیتُ بهَا الحَواضِنُ آمِنَاتٍ وَتَسْلَمُ فی مَسالِکِهَا الحَجیجُ

(البرقوقی، ۱۴۰۷: ج۱، ۳۵۹)

او در قصیده‌ای دیگر در مدح بدر بن عمار اسدی که عهده‌دار نبرد طبریّه بود، ایجاد امنیت و کاهش اضطراب و ترس توسط ممدوح را این گونه به نظم در آورده‌است:

وهَوْلٍ کَشَفْتَ ونَصلٍ قصَفْتَ ورُمْحٍ تَرکْتَ مُباداً مُبیدَا

(الواحدی، بی‌تا: ج۱، ۱۰۶)

متنبی نزدیک به هشت سال، سیف‌الدوله را همراهی کرد و در این مدت، ۳۸ قصیده نیز در مدح او سروده است که از این تعداد ۱۴ قصیده در وصف جنگ‌های او با رومیان، ۴ قصیده در زمینه نبردهای او با اعراب، ۱۵ قصیده در مدح وی و بدون وصف جنگ و در نهایت ۵ قصیده در رثای اوست. (فیصل سامر، ۱۳۸۰: ۳۶۶؛ منوچهریان، ۱۳۸۸: ج۱، ۳۴)

ابوفراس نیز در جنگ ها فرمانده لشکر بود و حتی دو بار به اسارت رومیان در آمد. او در بیشتر جنگ‌های سیف‌الدوله با رومیان شرکت داشت و اگر در جنگی حضور نمی‌یافت، این خلأ بر امیر حمدانی مشهود بود و کار را بر او دشوار می‌ساخت. (ابن‌العدیم، ۱۹۵۱: ج۱، ۱۴۷-۱۴۰) وی در اشعارش صفاتی مانند: دلاوری، سوارکاری، شجاعت و پاکدامنی را توصیف می‌کند. او

قصیده‌ای بلند در ۲۲۵ بیت دارد که تمام ویژگی‌های او در فخر و حماسه را دربر می‌گیرد. این قصیده با مطلع زیر آغاز می شود.

لَعَلَّ خَیالَ العامِرِیَّه زائِرُ فَیُسعَدَ مَهجورٌ وَیُسعَدَ هاجِرُ

(ابی فراس، ۱۴۱۴: ۱۲۴)

د) اشعار حِکَمی و اخلاقی

جامعه و حاکمان در جهت گیری مضامین اشعار شعرا، بسیار مؤثر هستند. آنجا که حکام تمامی وقت خود را به می‌خوارگی و لذات نفسانی و شکار می‌گذرانند، محتوای شعر شاعران نیز وصف آن فسادها و ستایش حکام تبهکار خواهدبود؛ ولی اگر حاکمی پایبند به اخلاق روی کار بیاید، شعر شاعران نیز رنگ دیگری به خود خواهد گرفت و سخن چنان خواهند گفت که خوشایند حاکمان و صاحبان قدرت باشد تا صله‌ها و هدایایی دریافت نمایند. (شهیدی، ۱۳۶۸: ۳۴۷–۳۴۸) در عصر سیف‌الدوله، اشعار با مضامین حکمت آمیز و اخلاقی زیادی دیده می شود و به نوعی شعر متعهد را در این دوره به وضوع می‌توان دید که این موضوع نمی‌تواند بی‌تأثیر از سیاست‌های فرهنگی حکومت باشد. چون اگر سیف‌الدوله همانند خلفای اموی و عباسی به می و معشوق و مجالس بزم اهمیت می‌داد، محتوای اشعار دربارش می‌بایست به این سمت و سو گرایش می‌یافت و به عبارتی شعرایی در درباش حضور می‌یافتند که خواسته امیر را تأمین کنند. از شعرایی که در دوران سیف‌الدوله در کنار او حضور داشتند و اشعار حکمی نیز از آنها بجای مانده می‌توان به متنبی، کُشاجم و ابوفراس اشاره‌کرد.

بخشی از اشعار متنبی شامل حکمت و موعظه و ابیات پندآمیز است. اکثر حکمت‌ها و ابیات موعظه‌آمیز متنبی از سخنان امام علی (ع) اخذ شده ولی حکمت‌ها و ضرب‌المثل‌ها و موعظه‌های او و اسلوب تعبیر و ترکیبش، جنبه ابتکار و ابداع دارد و تأثیر این ابیات در شاهکارهای ادب عربی و فارسی مشاهده می شود. شاعر توانایی مانند سعدی شیرازی در این زمینه از متنبی تأثیر پذیرفته و همچنین نویسندگانی مانند ابوالمعالی نصرالله منشی، بسیاری از اشعار متنبی را در ترجمه کتاب *کلیله و دمنه* به فارسی آورده‌است. (منوچهریان، ۱۳۸۸: ج۱، ۱۴–۱۸)

صاحب‌بن‌عباد، وزیر اهل‌علم آل بویه، تعداد ۳۷۰ بیت از اشعار حکمت‌آمیز متنبی را جمع کرده که هر بیت آن یک ضرب المثل است. (زینی‌وند و خزلی، ۱۳۹۲: ۱۳۵–۱۳۶) الفاخوری در خصوص شعر حکمی متنبی می‌نویسد: «متنبی به ندرت درباره عالم و منتهای آن نظری ابراز

داشته است. توجه او بیشتر به انسان است در زندگی و اخلاق و عواطفش و به جامعه‌ای که در آن زیست می‌کند.» (الفاخوری، ۱۳۸۸: ۴۵۹) به عنوان مثال، بیت زیر، برگرفته از این جمله حکمت‌آمیز امام علی (ع) است که می‌فرماید: «الهوی ضد العقل»: (غررالحکم،۱۴۱۰: ۵۶)

وما هیَ إلاّ لحظَه بَعدَ لحظَه　　إذا نَزَلَتْ فی قَلبِهِ رَحَلَ العَقْلُ

(البرقوقی،۱۴۰۷: ج۳، ۲۹۸)

در اشعارکشاجم نیز نمونه‌های فراوانی از حکمت و موعظه به چشم می‌خورد که به عنوان نمونه می‌توان به مورد زیر اشاره‌کرد:

بالحرصِ فی الرّزْقِ یُذَلُّ الفتی　　والصّبْرُ فیهِ الشّرفُ الشامخُ

ومستزیدٍ فی طِلاَبِ الغنی　　یجمَع لحماً ما لهُ طابخُ

یُضیعُ ما نَالَ بِمَا یَرْتَجِی　　والنّارُ قَدْ یطفِئُهَا النَّافخُ

(کشاجم، ۱۹۸۹: ۱۰۲)

همچنین ابوفراس در اشعارش مباحث حکمت‌آمیزی دارد. او در بحث غنای نفس می‌نویسد:

غنی النفس لمن یعقل　　خیر من غنی المال

و فضل الناس فی الانفس　　لیس الفضل فی الحال

(ابی فراس، ۱۴۱۴: ۲۷۹)

و یا در جایی دیگر درباره حلم و بردباری و گذشت این گونه می‌سراید:

یقولون لا تخرُق بحلمک هیبه　　واحسنُ شیء زیّن الهیبه الحلم

فلا تترکَنّ العفو عن کل زله　　فما العفو مذموم، و ان عَظُم الجُرمُ

(همان: ۲۹۲)

۳. نتیجه

با توجه به مباحث فوق و با ملاحظه رابطه شعرا با دربار سیف‌الدوله حمدانی می‌توان دریافت:

۱. تشکیل حکومت نیمه مستقل شیعی در حلب توسط سیف‌الدوله حمدانی، حاشیه امنی برای شعرا ایجاد کرد تا در سایه امنیت و آزادی بیان در عصر خلافت عباسیان و در مکانی که هنوز پس از گذشت سال ها طرفداران اموی حضور داشتند، به بیان فضایل اهل‌بیت پرداخته و سیاست‌های امویان و عباسیان را نقد نمایند.

۲. سیف‌الدوله با پرداخت هدایا، مستمری و حق‌تألیف به شعرا و ادیبان، بخشی از دغدغه‌های

معیشتی آنان را مرتفع می‌نمود که این موضوع در تمرکز اندیشمندان با فراغ بال بیشتر برای خلق آثار علمی مؤثر بوده‌است.

۳. حضور شعرایی چون متنبی و ابوفراس در میدان نبرد با رومیان و سرودن اشعار حماسی و رجزگونه، در کاهش ترس و اضطراب و تقویت روحیه مقاومت و ایجاد شور حماسی در لشکریان نقش داشته و در پیروزی‌های سیف‌الدوله در مقابل رومیان و حفاظت از مرزها و ثغور اسلامی مؤثر بوده است. از سوی دیگر سیف‌الدوله نیز عنایت ویژه‌ای به این دو شاعر مشهور عرب داشته است.

۴. با عنایت به نقش حاکمان و جامعه در جهت‌گیری مضامین اشعار شعرا، سیف‌الدوله با سیاست‌های فرهنگی مناسب، در جهت‌دهی اشعار شعرای دربار مؤثر بوده‌است و از این ابزار هنری در جهت افزایش فرهنگ دینی و تقویت عقلانیت در جامعه بهره برده‌است.

یادداشت‌ها:

۱. نک: متز، تمدن اسلامی در قرن چهارم هجری؛ کرمر، احیای فرهنگی در عهد آل‌بویه.

۲. دیوان شعر ابوفراس بعد از مرگ او توسط استادش، ابن‌خالویه جمع‌آوری و بر آن شرح نوشته شد و اولین‌بار در سال ۱۸۷۳م در بیروت، چاپ گردید و ظاهراً دارای ۳۴۳۰ بیت شعر است. (امین، ۱۴۰۳: ج۴، ۳۳۱)

۳. برای اطلاع بیشتر از کشتار مردم موصل در مسجد، رک، ابن اثیر، ۱۳۷۱: ج۱۵، ۷۷.

۴. برای اطلاع وضعیت شیعیان پس از حکومت‌های شیعی، رک: ابن اثیر، ۱۳۷۱: ج۲۲، ۳۴۲.

منابع

- ابن اثیر، عز الدین علی. (۱۳۷۱). **الکامل**. ترجمهٔ ابو القاسم حالت و عباس خلیلی. ج۱۹و۲۰. تهران: مؤسسه مطبوعاتی علمی.
- ابن العدیم، کمال الدین عمر بن احمد. (۱۹۵۱). **زبده الحلب من تاریخ حلب**. دمشق: نشر دکتر سامی الدهان.
- ابن العماد، شهاب الدین ابو الفلاح عبدالحی بن احمد العکری الحنبلی الدمشقی. (۱۴۰۶هـ/۱۹۸۶م). **شذرات الذهب فی اخبار من ذهب**. تحقیق الأرناؤوط. دمشق – بیروت: دار ابن کثیر.
- ابن الندیم، محمد بن اسحاق. (۱۳۴۶). **الفهرست**. ترجمهٔ محمدرضا تجدد. چاپ بانک بازرگانی ایران.
- ابن خلدون، عبدالرحمن. (۱۳۶۳). **تاریخ ابن خلدون(ترجمه العبر)**. ترجمهٔ عبدالمحمدآیتی. ج۱و۲و۳. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- ابن خلدون، عبدالرحمن. (۱۳۷۵). **مقدمه ابن‌خلدون**. ترجمهٔ محمدپروین‌گنابادی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

– ابن خلکان، احمد بن محمد. (بی‌تا). **وفیات الاعیان وانباء ابنـاء الزمـان**. محقـق عبـاس احسـان. ج ۱و۳ . بیروت: دارالفکر.
– ابن شهر آشوب مازندرانی. (۱۳۷۹). **المناقب ابن شهر آشوب**. ج۴. قم: نشر علامه.
– ابی‌فراس، الحارث‌بن‌سعیدبن‌حمدان.(۱۴۱۴هـ/۱۹۹۴ م). **دیوان‌ابی‌فراس**. شرح خلیل‌الدویهی. دارالکتاب العربی.
– امین، سید محسن. (۱۴۰۳هـ). **اعیان الشیعه**. تحقیق حسن امین. ج۴ و۸. بیروت: دارالتعارف للمطبوعات.
– امینی، عبدالحسین. (۱۳۸۷). **الغدیر**. ترجمه و ویرایش جدید. ج۳و۴. تهران: بنیاد بعثت.
– آقابزرگ تهرانی، محمد محسن. (۱۴۰۴هـ). **طبقات اعلام الشیعه وهو نقباء البشر فـی القـرن الرابـع عشر**. مشهد: دارالمرتضی للنشر.
– البدیعی، یوسف. (۱۹۶۳). الصبح المنبی من حیثیه المتنبی. تحقیق مصطفی السقا و جماعه. القاهره: دارالمعارف.
– البرقوقی، عبدالرحمن. (۱۴۰۷هـ). شرح **دیوان المتنبی**. بیروت: دارالکتب العربی.
– توین بی، آرنولد. (۱۳۷۶). **بررسی تاریخ تمدن**. ترجمه محمد حسین آریا. تهران: چاپخانه سپهر.
– تیمی آمدی، عبدالواحد بن محمد. (۱۴۱۰هـ). **غـررالحکم ودررالکلـم**. تصـحیح سـید مهـدی رجـایی. قـم: دارالکتاب اسلامی.
– الثعالبی النیسابوری. (۱۴۰۳هـ). ابی منصور عبدالملک. **یتیمه الدهر فی محاسن اهل العصر**. شرح و تحقیق: مفید محمد قمیمه. دارالکتب العلمیه.
– جعفری تبریزی، محمد تقی. (۱۳۹۶). **فلسفه تاریخ وتمدن**. تهران: موسسه تدوین و نشر آثار علامه جعفری.
– حسن، ابراهیم حسن. (۱۳۵۷). **تاریخ سیاسی اسلام**. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. تهران: انتشارات جاویدان.
– حکیمی، محمدرضا. (۱۳۸۳). **ادبیات و تعهد در اسلام**. قم: دلیل ما.
– خوارزمی، محمد بن عبـاس. (۱۳۸۴). **رسائل خـوارزمی**. تصـحیح و تحشـیه محمدمهـدی پورگـل. انتشـارات دانشگاه تهران.
– دورانت: ویل. (۱۳۷۰). **تاریخ تمدن**. ترجمه احمدآرام و همکاران. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
– راغب اصفهانی، حسین بن محمد. (۱۳۷۱). **نوادر ترجمه کتاب محـاظرات الادبـا ومحـاورات الشـعرا والبلغاء**. مترجم محمد صالح بن محمد باقر قزوینی. تهران: انتشارات سروش.
– زینی وند، تورج و خزلی، مسلم. (۱۳۹۲). «*بررسی تطبیقی مضمون‌های حکمت آمیـز در شـعر متنبـی و سـنایی*». **پژوهشنامه ادبیات تعلیمی**. سال پنجم. شماره ۱۹. صص ۱۳۱-۱۶۴.
– شهیدی، سید جعفر. (۱۳۶۸). «شعر و اثر آن در اجتماع و نظر اسـلام دربـاره آن» در **مجموعـه آثـار دومـین کنگره جهانی حضرت رضا(ع)**. ج۳. صص۳۳۹-۳۵۲.
– الضّبّی، احمد بن محمد. (۱۹۹۸). **دیوان صنوبری**. تحقیق احسان عباس. بیروت: دار صادر
– طوسی، محمد بن حسن. (بی تا). **الفهرست**. مصحح بحرالعلوم. محمد صادق. نجف اشرف: مکتبهٔ المرتضویهٔ.
– الفاخوری، حنا. (۱۳۸۸). **تاریخ ادبیات زبان عربی**. ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی. تهران: انتشارات توس.

- فیصل سامر. (۱۳۸۰). **دولت حمدانیان.** ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگوزلو. قم: پژوهشکده حوزه و دانشگاه.
- قفطی. (۱۳۷۱). **تاریخ الحکما قفطی.** ترجمه بهین دارائی. ترجمه فارسی از قرن ۱۱ ق. انتشارات دانشگاه تهران.
- کشاجم، محمود بن حسین.(۱۹۸۹). دیوان کشاجم. قاهره: دارالکتب العلمیه.
- متز، آدام. (۱۳۸۸). **تمدن اسلامی در قرن چهارم هجری**. ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو. تهران: امیرکبیر.
- مختاری، قاسم. (۱۳۹۳). «بررسی حماسه سرایی در ادبیات کهن عربی». دو فصلنامه ادبیات حماسی. دانشگاه لرستان. سال اول. شماره اول. صص ۱۳۱-۱۵۶.
- مسعودی، أبو الحسن علی بن الحسین. (۱۳۶۵). **التنبیه الاشراف**. ترجمه ابوالقاسم پاینده. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- مسکویه، ابوعلی احمد. (۱۳۷۶). **تجارب الأمم.** ترجمه علی نقی منزوی. جلد ۵ و۶ . تهران: انتشارات توس.
- مظفر، محمد حسین. (۱۴۰۸هـ). **تاریخ الشیعه**. بیروت: دارالزهرا.
- مقدسی، أبو عبد الله محمد بن أحمد. (۱۳۶۱). **أحسن التقاسیم فی معرفه الأقالیم.** ترجمهٔ علینقی منزوی. تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.
- منوچهریان، علیرضا. (۱۳۸۲). **ترجمهٔ وتحلیل دیوان متنبی.** همدان: نور علم.
- الواحدی. (بی‌تا). شرح **دیوان المتنبی للواحدی.** کتابخانه دیجیتالی مدرسه فقاهت.
- یاقوت بن عبدالله حموی. (۱۳۸۱). **معجم الادباء.** ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی. تهران: انتشارات سروش.

دوفصل‌نامهٔ تاریخ ادبیات، نشریهٔ علمی
دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹
شمارهٔ پیاپی: ۸۴/۱، نوع مقاله: علمی- پژوهشی

• دریافت ۹۸/۰۵/۲۰
• تأیید ۹۹/۰۴/۲۰

جستاری در شناخت مؤلف راستین مرزبان‌نامه تبری

محمدعلی نوری خوشرودباری*
سمانه جعفری**

چکیده

مرزبان‌نامه کتابی است مشتمل بر حکایت‌ها و تمثیل‌ها که مرزبان آن را به زبان قدیم تبرستان نوشت. این کتاب را ابتدا در سال ۵۹۸ هـ‌ق. محمدبن غازی ملطیوی و بعدها در نیمهٔ نخست قرن هفتم، سعدالدین وراوینی به فارسی برگردانده و تبدیل به یکی از مهم‌ترین آثار ادب فارسی ساختند؛ اثری که با وجود ارزش و شهرت فراوان، همچنان در هویت نگارندهٔ آن جای تردید است. عنصرالمعالی کیکاوس، صاحب قابوس‌نامه و ابن‌اسفندیار، صاحب تاریخ تبرستان، مؤلف مرزبان‌نامه را «مرزبان‌بن رستم‌بن شروین» می‌دانند؛ اما سعدالدین وراوینی، مؤلف آن را «مرزبان‌بن شروین» ذکر می‌کند. قدما و متأخرین نیز هریک نظراتی در این باب داده‌اند. پژوهش حاضر با هدف معرفی مؤلف واقعی مرزبان‌نامه و رفع شبهات موجود انجام شده و به روش کتابخانه‌ای، با تحلیل و نقد نظریات مطرح شده و استناد به منابع تاریخ تبرستان به این نتیجه دست یافته که بر خلاف قول عنصرالمعالی کیکاوس و ابن اسفندیار، همان طور که وراوینی گفته، مؤلف مرزبان‌نامه، مرزبان‌بن شروین است؛ مرزبان پسر شروین بزرگی که نه تنها شاه نبود، بلکه فکر سلطنت را هم در سر نداشت؛ نه مرزبان‌بن رستم‌بن شروین، سیزدهمین پادشاه از باوندیه کیوسیه.

کلید واژه‌ها:
نثر قرن ششم و هفتم، تاریخ ادبیات، مرزبان‌نامه.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. ma_noori48@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. samanehjafari101@yahoo.com

Abstract

A Research on the Real Author of *Marzbanname-ye Tabari*

MohammadAli Noori Khoshroodbari*
Samaneh Jafari**

Marzbanname is the name of a book which contains narrations and allegories and that Marzban wrote in old Tabari language. Mohammad Ibn Ghazi Maltivi first in 598 AH and later SadoddinVaravini in the first half of seventh century AH translated into Persian and made it one of the key works in Persian Literature; a work whose real author's identity is still unknown, despite its fame and fine values. Onsorolma' Ali Keykavos, the writer of *Ghaboosname* and Ibn Esfandyar, the writer of *TarikheTabarestam* believe that Marzban Ibne Rostam Ibne Shervin (the 13th king of Bavandiya Kiyosiyechain) is the real writer of *Marzbanname*. But Sa'daddin Varavini believes that MarzbanIbneShervin (the 5th king of Bavandiye Kiyosiye) is the writer of it. The ancients and the latter have each commented on the matter. This research attempts to introduce the real writer of *Marzbanname* and to remove the existent questions and is posed in library method, analyzing and criticizing the ideas and citing the sources of *TarikheTabarestans*. It is concluded that unlike the word of Onsorol Ma'ali Keykavous and Ibne Esfandiyar, the writer of *Marzbanname* is MarzbanIbne Shervin as Varavini confirms. Marzbanwho is the son of Shervin and was not a king and had no thought of it; not MarzbanIbneRostamIbne Shervin who is the 13thKing of Bavandiye Kiyusiye .

Key words: Prose of 6th and 7th Century, Literature History of 6th and 7th Century,*Marzbanname*, author of *Marzbanname*, Marzban Ibne Rostam Ibne Shervin, Marzban Ibne Shervin.

* Assistant Professor of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran. (Corresponding Author). ma_noori48@yahoo.com
** Assistant Professor of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran. samanehjafari101@yahoo.com

مقدمه

پرداختن به تاریخ ادبیات و مباحث مربوط به آن یکی از مهم‌ترین جنبه‌های پژوهش ادبی است که آنچنان که باید بدان پرداخته نشده است. این در حالی است که بسیاری از صاحب‌نظران «نگارش تاریخ ادبیات ملی را نخستین و ضروری‌ترین اقدام برای تبیین و بازشناخت هویت خویش می‌دانند. این ضرورت در زبان فارسی جامهٔ تحقق بر تن نمی‌پوشد مگر آن که شناخت روشن و عالمانه‌ای از همهٔ ابعاد تاریخ فرهنگ ایرانی و میراث مکتوب فارسی حاصل شود» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۷: ۱۵).

اگرچه رویکردهای مختلفی در تاریخ ادبیات وجود دارد و برخی از صاحب‌نظران این حوزه و نیز حوزهٔ نقد ادبی، همچون شوپنهاور و شکلوفسکی، کتاب‌های تاریخ ادبیات مرسوم را «فهرست مرده‌زارها»(ولک، ۱۳۷۴، ج۲: ۳۶۶) و «جدول تقدیس و تکفیر گذشتگان» (ایوتادیه، ۱۳۷۷: ۴۰) نامیده‌اند و با تعابیری از این دست سعی در کم اهمیت جلوه دادن اطلاعات خام زندگی‌نامه‌ای صاحبان آثار دارند، بدیهی است که صحت چنین اطلاعاتی بنیان هر نوع تحلیل و نقدی است. اما متأسفانه با وجود ضرورت پرداختن به این مباحث بویژه در رویکرد علمی تاریخ ادبیات، همچنان ابهامات بسیاری حتی در باب مهم‌ترین آثار ادبی چون مرزبان‌نامه وجود دارد.

مرزبان‌نامه کتابی است مشتمل بر حکایت‌ها، تمثیل‌ها و افسانه‌های حکمت‌آمیز که به سبک کلیله و دمنه از زبان وحوش، طیور، دیو و پری فراهم آمده و اصل آن به زبان قدیم تبرستان بوده است. البته از نسخهٔ اصل، هیچ خبر و اثری در دست نیست، اما دو بازنویسی از آن برجاست. از آنجا که بازنویسان دلیل بازنویسی آن را آراستن به زیور فصاحت و بلاغت دانسته‌اند، می‌توان نتیجه گرفت که متن اصلی کتاب از آرایه‌های لفظی و معنوی چندانی برخوردار نبوده؛ آن چنان که محمدبن غازی ملطیوی در بازنویسی این اثر با نام روضه العقول چنین نوشته:

> «... کتابی طلب کرده شد که از تصانیف ارباب دها و اصحاب بها باشد و مطلوب را شامل و مرغوب را کامل. مرزبان نامه را یافته شد که از تصانیف اعقاب قابوس وشمگیر است. به غرایب کیاست مشحون و به عجایب سیاست معجون ... لکن از حلیت عبارت عاری بود و از زیور جهارت، عاطل. معانی لطیف آن دری بود در صدا نشانده و سبحه ای بود در مستراح افکنده. گفتم این جمال را تجمیلی باید داد و این کمال را تکمیلی ارزانی داشت.» (ملطیوی، ۱۳۹۳ : ۳۹ و ۴۰)

سعدالدین وراوینی نیز در بازنویسی مشهور خود با نام مرزبان‌نامه چنین آورده است:

« این خریده عذرا را بعد از چهارصد و اند سال که از پس پردهٔ خمول افتاده بود و ذبول بی نامی در او اثر فاحش کرده و به ایام دولت خداوند خواجه جهان از سر جوان می گردد و از پیرایه قبول حضرتش جمالی تازه می گیرد و طراوتی نو می پذیرد...» (وراوینی، ۱۳۶۷: ۳۳)

چنان که اشاره شد، دو برگردان به فارسی از این اثر ارزشمند در دست است. در سال ۵۹۸ هـ ق. در روزگار پادشاهی ابوالفتح رکن‌الدین سلیمان شاه بن قلج ارسلان از پادشاهان روم شرقی، یکی از دانشمندان آن سرزمین به نام محمدبن غازی ملطیوی (منسوب به ملطیه، از شهرهای بزرگ روم شرقی) که در آغازِ کار دبیر و سپس وزیر سلیمان شاه گردید، مرزبان‌نامه را بازنویسی کرد و آن را روضه العقول نامید.

از سویی دیگر سعدالدین وراوینی نیز در نیمهٔ نخست قرن هفتم در بین سال‌های ۶۰۷ – ۶۲۲ هـق. مرزبان‌نامه را که به گفتهٔ خود او «به زبان تبرستان و پارسی قدیم باستان» (وراوینی، ۱۳۶۷: ۱۰) بود، بازنویسی کرد و در آن داد سخن‌آرایی داد. تصریح وراوینی به بازنویسی متن تبری مرزبان‌نامه، تردید و تشکیک محمد روشن در وجود متن تبری مرزبان‌نامه (روشن، ۱۳۶۷: ۱۹) را منتفی می‌سازد. اما نقطهٔ مبهم دیگری همچنان باقی است. می‌دانیم که شباهت یا بهتر بگوییم یکسانی اسم‌های اشخاص در زمینهٔ مسائلی چون مالکیت معنوی از گذشته‌های دور تا امروز مشکل‌ساز بوده است. این مسأله در مورد مرزبان‌نامه هم مصداق دارد. روشن است که اصل مرزبان‌نامه به زبان تبری بوده است؛ از شخصی به نام مرزبان و منسوب به سلسله پادشاهی باوندیه کیوسیه. اما در سلسلهٔ پادشاهی یاد شده، با یک شاهزاده به نام مرزبان مواجه هستیم که اصلاً مدّعی سلطنت نبود. او پسر شروین، پنجمین شاه سلسلهٔ یاد شده است. هم‌چنین سیزدهمین شاه این سلسله هم مرزبان (بن رستم بن شروین) نام دارد. این شروین، یازدهمین پادشاه سلسلهٔ یاد شده بود. این امر ابهاماتی را در تشخیص مؤلف مرزبان‌نامه ایجاد کرده که در این مقاله سعی در رفع آن داریم. چرا که این کتاب به عنوان یکی از امهات کتب فنی و مصنوع که در برنامهٔ درسی دانشگاهی رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی نیز گنجانده شده است، اهمیت بسیاری دارد و ابهام و اختلاف نظر در باب چنین اثر شاخص و بنامی که به تکرار اشتباهات فاحش در کتاب‌های مشهور تاریخ ادبیات و راه یافتن آنها در آموزه‌های مدرسه‌ای و دانشگاهی انجامیده قابل قبول نیست.

از این رو پژوهش حاضر با جست و جو در منابع معتبر و بررسی تاریخی سلسله انساب مطرح شده، به دنبال پاسخ این سؤال مهم است که «مؤلف مرزبان نامه کدام یک از این دو تن است: مرزبان‌بن رستم‌بن شروین یا مرزبان‌بن شروین؟»

پیشینهٔ پژوهش

بحث دربارهٔ مؤلف مرزبان‌نامه مسأله‌ای است که از قدیم در آثاری چون: قابوسنامه، بازنویسی‌های این اثر و نیز کتب تاریخ و تذکره مطرح بوده و محققان معاصر نیز بدان پرداخته‌اند. به سبب اهمیت این اقوال در بخش بعد مفصل به ذکر سخنان ایشان خواهیم پرداخت. اما افزون بر این، مقاله‌هایی نیز در این مهم نوشته شده است.

جلیل نظری (۱۳۷۹) در پژوهشی با عنوان «اصل مرزبان‌نامه و مؤلف آن» سعی در اثبات نظر عنصرالمعالی دارد و تبری بودن اصل این کتاب را مردود می‌داند. غلامرضا افراسیابی(۱۳۸۲) در: «نکته‌هایی تازه پیرامون تألیف، ترجمه و تحریر روضه العقول محمد غازی ملطیوی و مرزبان‌نامه سعدالدین وراوینی» وجودِ کتابی به نام مرزبان نامه به زبان تبری و پارسی قدیم باستان را منتفی می‌داند و سلسله نسب مرزبان‌بن رستم‌بن شروین را برساخته می‌شمرد. اما مهدی رضایی (۱۳۸۹) در مقالهٔ خود با عنوان «مرزبان‌نامه یادگاری از ایران عهد ساسانی» با بررسی درونمایهٔ داستان‌های مرزبان‌نامه نتیجه می‌گیرد که تألیف این اثر به اواسط روزگار ساسانیان می‌رسد.

با این توضیحات خواهیم دید که مقالهٔ حاضر به نتیجه‌ای بدیع اما مبتنی بر مستندات تاریخی معتبر خواهد رسید که امید است برای علاقه‌مندان به این حوزه مفید واقع شود.

روش پژوهش

این پژوهش به روش کتابخانه‌ای انجام شده و تحلیل داده‌ها به روش توصیفی- تحلیلی صورت پذیرفته است. بدین صورت که ابتدا با مطالعهٔ شروح، تذکره‌ها و کتاب‌های تاریخ ادبیات، نظرات مختلف درباب نگارندهٔ مرزبان‌نامه گرداوری شد و سپس به منظور شناخت مؤلف راستین این اثر ارزشمند، سلسلهٔ پادشاهان باوندیه کیوسیه مطالعه و در نهایت، ماهیت واقعی مؤلف مشخص شد.

سخن گذشتگان در مورد مؤلف مرزبان‌نامه

قدیمی‌ترین کتابی که در آن در مورد مؤلف مرزبان‌نامه اظهار نظر شده، قابوس‌نامه است. این کتاب در سال ۴۷۵ هـ ق. نوشته شده است. مؤلف آن یعنی عنصر المعالی کیکاوس می‌گوید:

«این کتاب را آغاز اندر سنهٔ خمس و سبعین و اربعمائه (۴۷۵) کردم (عنصرالمعالی کیکاوس، ۱۳۷۳: ۲۶۳). در این کتاب، مؤلف خطاب به فرزندش می‌گوید: «جدهٔ تو مادرم، دختر ملک‌زاده المرزبان‌بن رستم‌بن شروین بود که مصنف مرزبان‌نامه است. سیزدهم پدرش کابوس‌بن قباد بود، برادر ملک انوشیروان عادل»(همان: ۵).

بازنویسان مرزبان‌نامه نیز در مقدمهٔ خود بر کتاب‌هایشان از مؤلف مرزبان‌نامه سخن گفته‌اند. محمدبن غازی ملطیوی در روضه العقول، مرزبان‌نامه را از تصانیف اعقاب قابوس وشمگیر برمی‌شمرد (ملطیوی، ۱۳۹۳ : ۳۹) و سعدالدین وراوینی که در فاصلهٔ سال‌های ۶۰۷- ۶۲۲ هـ ق. مرزبان‌نامه را نوشت، مؤلف مرزبان‌نامه را مرزبان‌بن شروین و شروین را از فرزندزادگان کیوس، برادر انوشیروان عادل می‌داند (وراوینی، ۱۳۶۷: ۲۳).

افزون بر این دو تن، تاریخ‌نگاران، تذکره‌نویسان و فرهنگ‌نویسان نیز در این مورد نظرهایی داده‌اند. ابن اسفندیار که تاریخ طبرستان را در حدود سال ۶۱۳ هـ ق. تکمیل نمود، مؤلف مرزبان‌نامه را «اصفهبد مرزبان‌بن رستم‌بن شروین پریم» ذکر می‌کند (ابن اسفندیار، ۱۳۶۶: ۱۳۷). حاجی خلیفه در کشف الظنون فقط به ذکر نام مرزبان‌نامه بدون اضافه کردن هیچ‌گونه شرح و تفصیلی قناعت کرده است (حاجی خلیفه، بی‌تا ، ج۲: ۱۶۵۴). رضاقلی خان هدایت در فرهنگ ناصری نام مؤلف مرزبان نامه را مرزبان پسر رستم و منسوب به امیر قابوس شمس المعالی می‌داند (هدایت، بی تا : ۶۷۵) و هم او در مجمع الفصحاء، مؤلف مرزبان‌نامه را مرزبان دیلمی از اجداد آل زیار و قابوس وشمگیر می‌شمارد (هدایت، ۱۳۴۰ ، ۱۱۶۸). اما به سبب اختلاف در نظرات بیان شده، همچنان تردیدهایی در مورد مؤلف مرزبان‌نامه وجود داشت که محققان معاصر را نیز به پژوهش در این باره واداشت.

تحقیقات معاصران در مورد مؤلف مرزبان‌نامه

پیش از همه، شفر، مستشرق فرانسوی، در جلد دوم از «قطعات منتخبه فارسی» که به سال ۱۸۸۵ م چاپ شده است، مؤلف مرزبان‌نامه را مرزبان‌بن رستم‌بن سرخاب‌بن قارن می‌دانست که به سال ۳۰۲ هـ‌ق. وفات نمود(قزوینی،۱۳۸۶: هـ).

علامه قزوینی پس از نقل عبارت شفر، اولاً تاریخ وفات مرزبان را بدون ذکر هیچ دلیل و شاهدی از ۳۰۲ به ۲۸۲ تغییر داد و ثانیاً در مورد نام مؤلف مرزبان‌نامه که شفر نقل کرد، یعنی «مرزبان‌بن رستم‌بن سرخاب‌بن قارن» چنین نوشت: «این فقره با اسم جد مرزبان شروین پریم که در قابوس‌نامه و تاریخ ابن اسفندیار هر دو مسطور است، نمی‌سازد و احتمال قوی می‌رود که مرزبان واضع کتاب، پسر پادشاهی دیگر از ملوک تبرستان، یعنی رستم‌بن شهریاربن شروین‌بن رستم‌بن سرخاب‌بن قارن‌بن شهریاربن شروین‌بن سرخاب‌بن مهرمردان‌بن سهراب‌بن باو (جد ملوک باوند) بن شاپور بن کیوس‌بن قباد باشد» (همان). آن‌چنان که در متن مقاله آمده، در قابوس‌نامه و تاریخ ابن اسفندیار نام مؤلف «مرزبان‌بن رستم‌بن شروین» آمده است و به احتمال زیاد محمد قزوینی هنگام نوشتن نام مؤلف به دو کتاب یاد شده مراجعه نکرده و نام مؤلف را از ذهن نقل کرده که دچار چنین اشتباهی شده است. نکتهٔ دیگر این که قزوینی پدر مرزبان را رستم‌بن شهریار می‌داند، در حالی که رستم برادر شهریار است (رازپوش، ۱۳۷۳ : ۷۸۲).

سعدالدین وراوینی می‌گوید که چهارصد و اند سال، متن تبری مرزبان‌نامه گمنام و ناشناخته بود و وی بعد از این مدت آن را بازنویسی کرده است (وراوینی، ۱۳۶۷: ۶۲). این در حالی است که قزوینی معتقد است که فاصلهٔ بین اصل تألیف و اصلاح آن، دویست و اند سال بوده است نه چهارصد و اند سال (قزوینی، ۱۳۶۸: ز) و ذبیح الله صفا نیز همین نکته را در تاریخ ادبیات تکرار کرده است (صفا، ۱۳۶۸ : ۱۰۰۴).

محمد روشن هم در مقدمهٔ مرزبان‌نامه – به تصحیح خودش– دربارهٔ این کتاب و مؤلف آن اظهارنظر کرده است. وی بر این باور است که در سدهٔ ششم، ادیبان و منشیان، کتاب‌های ساده‌ای را که به زبان فارسی بود، بازنویسی ادبی می‌کردند، پس مرزبان‌نامه به زبان تبری وجود نداشته است. آن هم مثل بقیهٔ کتاب‌ها کتاب ساده‌ای بود به زبان فارسی (روشن، ۱۳۶۷ : نوزده). او همچنین انتساب این اثر به سلسلهٔ باوند کیوسیه را باز ساخته و بی‌اساس می‌داند (همان: بیست و چهار).

دهخدا نیز مؤلف مرزبان‌نامه را مرزبان‌بن رستم‌بن شهریاربن شروین‌بن رستم سرخاب‌بن قارن، سیزدهمین پادشاه سلسلهٔ باوندی می‌داند (دهخدا، ۱۳۷۳: ۱۸۲۴۱).

اما در تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی آمده است: مرزبان نامه را مرزبان‌بن رستم‌بن شروین باوندی به زبان تبری نوشته بود (نفیسی، ۱۳۶۳: ۱۴۰). از دید مؤلف این کتاب، سعید نفیسی، صاحب مرزبان‌نامه همان پادشاه سیزدهم سلسلهٔ باوندیه کیوسیه است. ویلفرد نیاند

مادلونگ، استاد تاریخ اسلام دانشگاه آکسفورد هم مرزبان‌بن رستم (پادشاه سیزدهم باوندیه کیوسیه) را مؤلف مرزبان‌نامه می‌داند نه مرزبان‌بن شروین را (برزگر، ۱۳۸۰: ۲۵۲).

البته پژوهش در این باب خاص شرق‌شناسان و ادب‌پژوهان نبوده و بزرگانی از حوزهٔ تاریخ خصوصاً تاریخ‌نویسان مازندران نیز از اهمیت این مسأله غافل نبوده‌اند و در آثار خود سعی در گشودن این گره داشته‌اند. اسماعیل مهجوری، نگارندهٔ کتاب تاریخ مازندران، مؤلف مرزبان‌نامه را مرزبان‌بن رستم‌بن شروین ذکر می‌کند (مهجوری، ۱۳۸۱: ۲۰۳) و اردشیر برزگر، مؤلف کتاب‌های تاریخ تبرستان پیش از اسلام و دانشوران تپوری، مرزبان‌بن رستم (شهریار) (۲۱۰–۲۰۰ هـ ق.) پسر شروین یکم باوند را مؤلف مرزبان‌نامه می‌شمارد (برزگر، ۱۳۸۰: ۷۷). اما نکته در این است که در هیچ تاریخی از این مسأله سخن به میان نیامده که شروین یکم پسری به نام رستم داشته است. یقیناً منظور اردشیر برزگر مرزبان‌بن رستم‌بن شروین بوده و این شروین دهمین پادشاه از سلسله باوندیه است، نه شروین بزرگ که پنجمین پادشاه از سلسلهٔ یاد شده بود. اسلامی در دانشوران ساری هم مؤلف مرزبان‌نامه را اسپهبد مرزبان‌بن رستم‌بن شروین می‌داند (اسلامی، ۱۳۷۹: ۲۲). اما درست در ادامهٔ همین سخن از مرزبان‌بن شروین به عنوان مؤلف مرزبان‌نامه نام می برد و نمی‌داند که تفاوت بین این دو بسیار زیاد است. بدین ترتیب که اسپهبد مرزبان‌بن رستم‌بن شروین، سیزدهمین پادشاه از سلسلهٔ باوندیه کیوسیه بود و مرزبان‌بن شروین همان پسر شروین یکم بود که اصلاً داعیهٔ سلطنت نداشت. شاید در متن مورد نظر، افتادگی یا حذف رخ داده باشد؛ بدین معنی که «بن رستم» هنگام چاپ حذف شده باشد. در این صورت نمی‌توان قصوری را متوجه حسین اسلامی دانست.

خلاصه این که غازی ملطیوی دربارهٔ نام مؤلف مرزبان‌نامه اظهار نظر روشنی نکرده است. از دید عنصر المعالی کیکاوس و ابن اسفندیار، مؤلف مرزبان‌نامه، مرزبان‌بن رستم‌بن شروین است، اما از دید سعدالدین وراوینی، مرزبان‌بن شروین. شفر و قزوینی هم مرزبان‌بن رستم را مؤلف مرزبان‌نامه می‌دانند. اما در ذکر نام اجداد با عنصر المعالی و ابن اسفندیار هم‌نظر نیستند. رضاقلی خان هدایت، دهخدا، سعید نفیسی، مادلونگ، اسماعیل مهجوری، اردشیر برزگر و حسین اسلامی، مؤلف مرزبان‌نامه را مرزبان بن رستم می‌دانند. محمد روشن هم ترجیح داده است که صورت مسأله را پاک کند و به حل آن نپردازد.

بررسی سلسلهٔ پادشاهان باوندیه کیوسیه

چون در سلسلهٔ پادشاهان باوندیه کیوسیه و فرزندان آن ها با دو تن بـه نـام «مرزبـان» مواجـه هستیم، ابتدا باید دربارهٔ این سلسله سخن بگوییم:

از آن جایی که باو (از سرداران سپاه خسرو پرویز ساسانی) بنیان‌گذار این سلسـله اسـت، بـه باوندیه مشهورند و از طرف دیگر باو، فرزند شاپور و شاپور فرزنـد کیـوس اسـت. کیـوس بـرادر انوشیروان عادل است و فرزند قباد ساسانی. قباد پسرش کیوس را به حکمرانی تبرستان فرسـتاد و او اوضاع آشفتهٔ تبرستان و خراسان را که گرفتار یورش ترکان شده بودند، سامان بخشید (ابـن اسفندیار، ۱۳۶۶ : ۱۴۷). کیوس پس از عزیمت بـه تبرسـتان محـل سـکونت و مـأوای خـود را «کیوس‌سرا» نامید. کیوس‌سرا به مرور زمان به «کیاسر» بدل شد. کیاسر اکنون شهری اسـت و مرکز چهار دانگه ساری به شمار می‌آید. چون باو نوهٔ کیوس است این سلسـله بـه کیوسـیه هـم مشهورند و در تاریخ به «باوندیه کیوسیه» نامبردار شدند. شاهان این سلسله از سال ۳۰ هــ ق. (سال احتمالی به قدرت رسیدن باو) تا سال ۳۹۷ (سال درگذشت شهریار بن دارا، آخرین شاه این سلسله) در «فریم» حکومت راندند (رازپوش، ۱۳۷۳: ۷۷۹و ۷۸۲). «فریم» نام دشت وسـیعی در بخش دودانگه ساری است و مرکز این بخش هم اخیراً به «فریم شهر» تغییر نام داده.

شاهان پس از باو تا مرزبان عبارتند از: سهراب بن باو، مهر مردان، سهراب بن مهر مـردان، شروین، شهریار بن شروین، شاپور (یا جعفر) بن شهریار، قارن بن شهریار (برادر شاپور)، رستم بن قارن، شروین بن رستم، شهریار بن شروین، رستم بن شروین (برادر شهریار)، مرزبان بـن رسـتم (همان: ۷۷۹ تا ۷۸۲).

از آن جایی که عنصر المعالی کیوس یا به قول خود کابوس را پدر سیزدهم مرزبان می‌دانـد، می‌توان سلسله نسب یا سلسلهٔ پدر و فرزندی او را این گونه ترسیم کرد: کیـوس ← شـاپور ← باو ← سهراب ← مهرمردان ← سهراب ← شروین ← شهریار ← قارن ← رستم ← شروین ← رستم ← مرزبان.

از شاپور (یا جعفر) بن شهریار که برادر قارن، شاه بعد از خود بود و شهریار بن شروین کـه او هم برادر رستم، شاه بعد از خود بود، می‌بایستی چشم پوشید. چرا که پسران این دو به پادشـاهی نرسیدند و طبیعتاً در سلسلهٔ پدر و فرزندی به حساب نمـی‌آینـد. طبـق ایـن نقـل، کیـوس پـدر دوازدهم مرزبان است که با قول عنصـر المعـالی کیکـاوس قرابـت تـام و تمـام دارد و اخـتلاف کوچکی که بین این دو قول به چشم می‌آید، امری طبیعـی و مرسـوم در روایـت‌هـای تـاریخی

است. «بدیهی است که در این انساب طویل، زیاده و نقصان یک نفر البته مغتفر است. چه به واسطهٔ بُعد عهد و طول مدت احتمال سهو و خطا بسیار قوی است» (قزوینی، ۱۳۶۸ : و).

حال ببینیم این مرزبان‌بن رستم‌بن شروین چه کسی بوده و در چه دوره‌ای زندگی می کرده است؟ او سیزدهمین پادشاه از سلسلهٔ باوندیه کیوسیه است. سکه‌های به دست آمده از روزگار او، نشانگر آن است که وی از سال ۳۷۱ تا ۳۷۲ هـ ق. پادشاهی کرده است (رازپوش، ۱۳۷۳: ۷۸۲). در روزگار پادشاهی او ابوریحان بیرونی به فریم و به دربار او آمد و کتاب «مقالید علم الهیئه» را که دربارهٔ ستاره شناسی بود، نوشت و به او پیشکش نمود (صفا، ۱۳۹۰: ج ۱: ۹۱). دو کتاب مرزبان‌نامه و نیکی‌نامه را به او نسبت می‌دهند و می‌گویند اولی به نثر بوده است و دومی به شعر.

سعدالدین وراوینی که در فاصلهٔ سال‌های ۶۰۷ تا ۶۲۲ هـ ق. مرزبان‌نامه را بازنویسی کرد، می‌نویسد: «مرزبان‌نامه منسوب است به واضع کتاب مرزبان‌بن شروین و شروین از فرزندزادگان کیوس بود، برادر ملک عادل انوشیروان» (وراوینی، ۱۳۶۷: ۲۳). او در ادامه می گوید:

«شروین پنج پسر داشت. وقتی مُرد، پسر بزرگ‌تر، جانشین پدر شد و دیگر برادران با او بیعت کردند. پس از مدتی برادران دیگر به خاطر حسادت، هریک مدعی سلطنت و حکومت شدند. مرزبان نمی‌خواست غبار این تهمت بر دامن او بنشیند. بنابراین تصمیم گرفت مهاجرت کند و در گوشه‌ای از مملکت برادر مسکن گزیند. بزرگان مملکت در این هنگام از او درخواستند که چون رفتن تو از این‌جا محقق شد، کتابی بساز مشتمل بر لطایف حکمت. ملک‌زاده این امر را موقوف گردانید به اذن و اجازهٔ شاه، بعد نزد شاه رفت و او را از تصمیم خود و درخواست بزرگان مملکت آگاه گردانید. شاه در این مورد به او جواب نداد و وقتی که او رفت، با وزیر خود در این باب مشورت کرد. وزیر گفت: اگر اجازه دهی او از این‌جا برود، کار درستی را انجام دادی. چرا که یک دشمن از دشمنان پادشاهی تو کم می‌شود. اما اگر اجازه دهی او کتاب مورد نظر خود را بنویسد، کار درستی را انجام ندادی. چرا که مراد و مقصود او از این کار آن است که پادشاهی تو را تقبیح کند. به او دستور ده تا کتاب را نزد من و تو بخواند تا من نقصان و فضیحت آن را بر شاه آشکار کنم. روز بعد شاه دستور می‌دهد تا بزرگان مملکت و وزیر و مرزبان حاضر شوند. مرزبان از برتری خود و ضرورت دادگری شاه و نگاهداشت حق مردم سخن می‌گوید و از اختلالی که در عرصهٔ ملک راه یافته است و تباهی حال رعیت و خواری خردمندان یاد می‌کند. وزیر حراست مملکت را در حفظ نظام جاری می‌داند و از گفتارهای اردشیر بابکان و قرآن کریم شاهد می‌آورد. مرزبان و وزیر هر یک برای تأیید سخنان خود داستان‌ها می‌گویند. در نهایت پادشاه فهمید که ملک زاده صادق است و وزیر او

خائن. پس وزیر را عزل کرد و به زندان افکند و به ملک زاده یا برادر خود گفت می‌توانی خوش آب و هواترین منطقه از مناطق مختلف قلمرو فرمانروایی پدر را انتخاب کنی و در آن‌جا سکنی گزینی و «آن کتاب که خواستی نهادن، بنهی» (وراوینی، ۱۳۶۷ : ۲۳ تا ۶۲). وراوینی می‌افزاید: «این کتاب، یعنی مرزبان‌نامه، چهارصد و اند سال گمنام مانده بود تا این که من در ایام دولت خداوند، خواجه جهان، آن را جوان می‌گردانم (همان: ۶۲).

بحث

چنان که پیش‌تر گفته شد، محمدبن غازی ملطیوی، نویسندهٔ روضه العقول، مؤلف مرزبان‌نامه تبری را از اعقاب قابوس وشمگیر می‌شمارد که در هر دو صورت نمی‌تواند درست باشد. اگر مرزبان، مؤلف مرزبان‌نامه را مرزبان‌بن شروین بدانیم، او بسیار پیش‌تر از قابوس وشمگیر می‌زیسته است. مرزبان داعیهٔ سلطنت نداشت. اما پدرش شروین از ۱۵۸ تا ۲۰۰ هـ ق. پادشاهی کرده است (اسلامی، ۱۳۷۲: ۹۳).

قابوس هم دو نوبت پادشاهی کرده است: نوبت اول از ۳۶۶ تا ۳۷۱ هـ ق. به مدت۵ سال و نوبت دوم از ۳۸۸ تا ۴۰۳ هـ ق. به مدت ۱۵ سال (مهرآبادی، ۱۳۸۲: ۱۵۳). بنا براین مرزبان‌بن شروین به هیچ وجه نمی‌تواند از اعقاب قابوس وشمگیر باشد.

اگر بنا بر قول عنصرالمعالی، مرزبان را مرزبان‌بن رستم‌بن شروین، سیزدهمین پادشاه از آل باوند بدانیم او هم نمی‌تواند از اعقاب قابوس وشمگیر باشد. چرا که این مرزبان با قابوس نسبت سببی داشته است. رستم‌بن شروین، پدر مرزبان، و شهریار بن شروین، عموی مرزبان، هر دو دایی‌های قابوس بوده‌اند. به عبارت دیگر مرزبان دایی‌زادهٔ قابوس و قابوس عمه‌زادهٔ مرزبان بوده است.

نکتهٔ دیگر این‌که، سکه‌های به دست آمده از روزگار مرزبان‌بن رستم‌بن شروین (سیزدهمین پادشاه از سلسلهٔ باوندیه کیوسیه) نشانگر آن است که وی از سال ۳۷۱ تا ۳۷۴ هـ ق. پادشاهی کرده است (رازپوش، ۱۳۷۳: ۷۸۲). اگر مرزبان‌نامه را همین مرزبان‌بن رستم نوشته باشد و چهارصد و اند سال گمنام بوده باشد، می‌بایستی سعدالدین وراوینی آن را حدوداً در سال ۸۰۰ هـ ق. بازنویسی کرده باشد؛ در حالی که می‌دانیم قطعاً وراوینی در میان سال‌های ۶۰۷ – ۶۲۲ هـ ق. آن را از تبری به فارسی درآورده است. زیرا وراوینی پس از بازنویسی آن را به ابوالقاسم ربیب الدین، وزیر اتابک اوزبک‌بن محمدبن ایلدگز (حاکم آذربایجان) تقدیم کرده و اتابک اوزبک از سال ۶۰۷ تا ۶۲۲ هـ ق. فرمان می‌رانده است.

از سویی وراوینی صراحتاً مؤلف مرزبان‌نامه را فرزند شروین می‌داند. شروین، مشهور به شروین بزرگ، پنجمین پادشاه از سلسلهٔ باوندیه کیوسیه از سال ۱۵۸ تا ۲۰۰ هـ ق. سلطنت کرده است. اگر چهارصد و اند سال خمولی و گمنامی مرزبان‌نامه تبری را به زمان سلطنت پادشاه مذکور بیفزاییم، همان تاریخ بازنویسی مرزبان‌نامه (۶۲۲ – ۶۰۷ هـ ق.) به دست خواهد آمد.

نتیجه

مرزبان‌نامه از آثار برجستهٔ ادب پارسی است که به سبب از دست رفتن اصل کتاب، تردیدهایی در باب زبان اصلی و نیز مؤلف راستین آن وجود دارد. تصریح وراوینی، یکی از بازنویسان این اثر، به تبری بودن اصل کتاب، تشکیک محمد روشن در وجود اصل تبری آن را مرتفع می‌سازد. اما به سبب تناقض در معرفی مؤلف مرزبان‌نامه از جانب عنصرالمعالی و سعدالدین وراوینی و به تبع این دو، سایر صاحب‌نظران متقدم و متأخر، همچنان تردیدهایی در نام و نسب مؤلف راستین مرزبان‌نامه باقی مانده است. آنچه مورد وفاق همگان است اختصاص مرزبان‌نامه به شخصی به نام «مرزبان» منسوب به سلسلهٔ پادشاهی باوندیه کیوسیه است. اما در این سلسله دو شاهزاده با این نام وجود دارد: یکی مرزبان پسر شروین (پنجمین شاه این سلسله) که اصلاً مدعی سلطنت نبوده و دیگری، مرزبان‌بن رستم‌بن شروین که سیزدهمین پادشاه این سلسله است. سکه‌های به دست آمده از دوران حکومت این پادشاه نشان می‌دهد که او از سال ۱۷۳–۱۷۲ هـ ق. پادشاهی کرده و با وجود تصریح وراوینی به بازنویسی کتاب پس از چهارصد و اندی سال در سال۶۲۲ – ۶۰۷ هـ ق. این شخص نمی‌تواند نویسندهٔ اصل تبری کتاب باشد. بنا براین، مؤلف مرزبان‌نامه، مرزبان‌بن شروین، پسر شروین بزرگ است که نه تنها شاه نبوده بلکه فکر سلطنت را هم در سر نداشته و فرصت عمر خود را صرف نگارش چنین کتابی نموده است.

منابع

– ابن اسفندیار، بهاء الدین. (۱۳۶۶). **تاریخ طبرستان**. به تصحیح عباس اقبال. تهران: پدیده.
– اسلامی، حسین. (۱۳۷۹). **دانشوران ساری**. ساری: شلفین.
– افراسیابی، غلامرضا. (۱۳۸۲). نکته‌هایی تازه پیرامون تألیف، ترجمه و تحریر روضه العقول محمد غازی ملطیوی و مرزبان‌نامه سعدالدین وراوینی. **آیینه میراث**. سال ۱، شماره ۲. پیاپی۲۱: ۱۷–۵.
– ایوتادیه، ژان. (۱۳۷۷). **نقد ادبی در قرن بیستم**. ترجمه محمدرحیم احمدی. تهران: سوره.

- برزگر، اردشیر. (۱۳۸۱). **تاریخ تبرستان پس از اسلام**. جلد دوم. تصحیح و پژوهش محمد شکری فومنی. تهران: رسانش.
- ..... (۱۳۸۰). **دانشوران تپوری** (تاریخ تبرستان پس از اسلامی، جلد سوم). تصحیح و پژوهش محمد شکری فومنی. تهران: رسانش.
- حاجی خلیفه، مصطفی. (بی تا). **کشف الظنون عن اسامی الکتب و الفنون**. بیروت: داراحیاء التراث العربی.
- خطیبی، حسین. (۱۳۹۰). **فن نثر در ادب پارسی**. چاپ چهارم. تهران: زوار.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۳). **لغت نامه**. تهران: دانشگاه تهران.
- رازپوش، شهناز. (۱۳۷۳). **باوندیان. دانشنامه جهان اسلام**. تهران: بنیاد دائره المعارف اسلامی.
- رضایی، مهدی. (۱۳۸۹). مرزبان‌نامه یادگاری از ایران عهد ساسانی. **پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)**. سال ۴. شماره۱(پیاپی۱۳): ۶۸-۴۷.
- صفا، ذبیح الله. (۱۳۶۸). **تاریخ ادبیات در ایران**. ج ۲ . تهران: فردوس.
- فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۷). **نظریه تاریخ ادبیات**. تهران: سخن.
- قزوینی، محمد. (۱۳۶۸). **مقدمه بر مرزبان‌نامه اثر سعدالدین وراوینی**. تهران: فروغی.
- کیکاوس، عنصرالمعالی. (۱۳۷۲). **قابوس‌نامه**. تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی. تهران: علمی و فرهنگی.
- ملطیوی، محمدبن غازی. (۱۳۹۳). **مرزبان‌نامه بزرگ** (روضه العقول). به تصحیح فتح الله مجتبیی و غلامعلی آریا. تهران: خوارزمی.
- مهجوری، اسماعیل. (۱۳۸۱). **تاریخ مازندران**. جلد اول. تهران: توس.
- نظری، جلیل. (۱۳۷۹). **اصل مرزبان‌نامه و مؤلف آن**. علوم انسانی دانشگاه سیستان و بلوچستان. شهریور: ۱۸۲-۷۸.
- نفیسی، سعید. (۱۳۶۳). **تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی**. جلد اول. تهران: فروغی.
- وراوینی، سعدالدین. (۱۳۶۷). **مرزبان‌نامه**. به تصحیح محمد روشن. تهران: نشر نو.
- ولک، رنه. (۱۳۷۴). **تاریخ نقد جدید**. جلد۲. ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.
- هدایت، رضا قلی خان. (۱۳۴۰). **مجمع الفصحا**. بخش سوم از مجلد اول. به تصحیح مظاهر مصفا. تهران: امیر کبیر.
- ..... (۱۲۸۸). **فرهنگ انجمن آرای ناصری**. تهران: کتاب فروشی اسلامیه.

Contents

Analysis of Situational Humor in the Darvishian's Short Story Collection, *Abshouran* **5**
(Tahereh Ishany, Ali Janmohammadi)

Investigating of Number Variations in the predictive texts of the Pahlavi language **29**
(Nasrin Tarvirdizadeh, Mojtaba Monshizadeh, Ali Shahidi)

Studying Feminine Characteristics in Literary Fiction in View of Shahrnush Parsipour's Novel, *Dog and Long Winter* Based on Sara Mills' Feminist Stylistics **47**

(Saiedeh khojastepour, Mohammad Ali Gozashti, Abdolhosein Farzad)

Iran's Influential Correspondence Writers in Court Literature(Literary Return to the Nasser Al-Din Shah's Era) **73**
(Mohsen Roustaei, Seyyed Kazem Mousavi, Esmail Sadeghi, Parasto Karimi)

An intertextual look at the method of adviceing in the Beyhaqi's History and Rumi's Masnavi **103**
(Parisa Salehi)

Misrepresentation and Misinterpretation of the Verses of *Hadiqat al-Haqiqa* in Corrected Texts (Based on Old Manuscripts) **127**
(Mahdi Tabatabaei)

Analysis of the Central World Image in Nāṣser Khosro's Works **147**
(Maryam Kasaei, Rahman Zabihi, Mohammadtaghi Jahani)

Abu Ali Farmadi, Eloquent Mystic and Complementary Ring of Romantic and Wise Sufism in Khorasan **169**
(Amir Hossien Madani)

Amir Saif al-Dawlah Hamdani's Interaction with Poets and Its Intellectual and Cultural Consequences **193**
(Mahdi Nejati Atani, Mostafa Nasseri Rad, Nasrollah PoorMohammadi Amlashi, Boshra Delrish)

A Research on the Real Author of *Marzbanname-ye Tabari* **213**
(MohammadAli Noori Khoshroodbari, Samaneh Jafari)

Submission Guidelines

Aims and Scope: The *Journal of Human Sciences* publishes *original* (not previously published) works of interest in the disciplines of Language and Literature (Persian, English, French, German, Arabic and Chinese), History, Philosophy, Sociology and Linguistics in general, new theoretical developments, results of qualitative and quantitative researches and methodological innovations. All areas of these disciplines are welcome. Special issues on particular topics are published from time to time.

Manuscript Submission: Authors should send the final, revised version of their articles to the Editor-in-Chief, in both a hard copy and an electronic file. The electronic version on CD must match the hardcopy exactly. The name of the author(s) should appear on the first page, with the present position, full address, phone number, fax number and current email address. The articles (around 5000 words in length) should be typed, double-spaced on one side of A4 size paper. Papers should be structured into headed sections, for example as follows: Title page, Abstract, Keywords (3-5), Introduction, Methods, Results, Discussion, Acknowledgements, Notes and References. Each section should be identified by the main heading. Other sub-headings within the main headings should be limited. Please use footnotes rather than endnotes. Footnotes should only be used for commentaries and extra explanations not for giving references. Scripts and disks will not normally be returned unless special arrangements have been made. Send manuscripts to *Journal of Human Sciences*, College of Letters and Human Sciences, Shahid Beheshti University (National University of Iran), Tehran, 19839, Iran.

Manuscript Review: After manuscripts are submitted, they are first screened for basic format and completeness, to ensure that the manuscript guidelines have been adequately followed. Following this, the manuscripts are evaluated by the Editor-in-Chief to confirm that the paper fits the scope of the Journal and adequately addresses questions and literature relevant to the field of Literature and Human Sciences. Furthermore, the manuscript's subject should be presented properly and be of sufficient quality to be further considered for evaluation. Three referees will evaluate each paper. The Editor-in-Chief, at his discretion, will convey the referees' comments. The recommendation may be for i) minor revision, ii) major revision, or iii) rejection.

Copyright and Offprint: Articles submitted for publication should not be under consideration for publication elsewhere. Papers accepted become the copyright of the Journal. Ten offprint of each paper are supplied free together with three copies of the issue in which the paper appeared.

References: References should be indicated in the typescript by giving the author's name, with the year of publication and page numbers, in parentheses. If several papers by the same author and from the same year are cited, a, b, c, etc., these should appear after the year of publication. The references should be listed in full at the end of the paper in the following standard forms:

References to books: author's or editor's name. year of publication. *title.* place of publication: publisher.

References to articles in an edited collection: author's name. year of publication. "article title." first and last page numbers in *title of collection,* editor's name. place of publication: publisher.

References to articles in conference proceedings: author's name. year of publication. "article title." first and last page numbers in *title of proceedings,* editor's name (if any). place and date of conference and/or organization from which the proceedings can be obtained. place of publication: publisher.

References to articles in periodicals: author's name. year of publication. "article title." *full title of periodical* volume number (issue number where appropriate): first and last page numbers.

References to technical reports or doctoral dissertations: author's name. year of publication. *title of report or dissertation.* location of institution: institution.

Tables and Figures: Tables should be typed with the approximate position in the text indicated. Submit your figures with captions as hardcopy printouts and in an electronic format. This helps us to reproduce your work to the best possible standards, ensuring accuracy, clarity and a high level of detail.

Proofs: One set of page proofs will be sent to the corresponding author, to be checked for typesetting/editing and should be returned to the editorial office by the deadline indicated. Where major developments have taken place to incorporate postscripts, authors should discuss this with the Editor at the time.

Authority and Responsibilities: The Journal reserves the right to edit the accepted articles. The Editor and the Publisher accept no responsibility for the opinions and statements of authors.

Journal of History of Literature

Academic Researches
Vol. 13. No. 1
Ser:84/1
Spring and Summer 2020
ISSN: 2008-7349

College of Letters and Human Sciences
Shahid Beheshti University
Evin- Tehran
Tell: 29902489
Fax: 22431706
Email:Literature@sbu.ac.ir

Publisher:

Faculty of Letters and Human Sciences

Editorial Director and Editorial in Chief:

Ahmad Khatami (Ph.D)

Full Professor, Department of Persian Laguage and Literature

Managing Director:

M.Pirani(Ph.D)

Asistant Professor, Department of Persian Language and Literature
Shahid Beheshti University

Editorial Board:

Nasrollah Emami(Ph.D in Persian Language and Literature)

Professor, Department of Persian Language and Literature,Shahid Chamran University

Ahmad Khatami(Ph.D in Persian Language and Literature)

Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University

Abolghasem Radfar(Ph.D in Persian Language and Literature)

Professor,Center Of Literature,Institute for Humanities and Cultural Studies

Seyed Ali Mohammad Sajjadi(Ph.D in Persian Language and Literature)

Professor, Department of Persian Language and Literature Shahid Beheshti University

Habibollah Abbasi(Ph.D in Persian Language and Literature)

Professor, Department of Persian Language and Literature Kharazmi University

Mohammad Gholamrezaei(Ph.D in Persian Language and Literature)

Professor, Department of Persian Language and Literature Shahid Beheshti University

Abdolhosein Farzad(Ph.D in Persian Language and Literature)

Associate Professor,Reaserch Center Of Literature,Institute for Humanities and Cultural Studies

Maryam Mosharafolmolk(Ph.D in Persian Language and Literature)

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University

Mojtaba Monshizadeh(Ph.D in Ancient culture and Languages)

Associate Professor,Department of Linguistics,Allame University

Naser Nikoubakht(Ph.D in Persian Language and Literature)

Full Professor,Department of Persian Language and Literature,Tarbiat Modares University

English Editor: Kian Soheyl (Ph.D)

Persian Editor: Maryam Mardani

Cover Design: Mostafa Servat

Layout: Samira Dehghan