بسم الله الرحمن الرحیم

ادب فارسی

(مجلّهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: چاپی: ۹۲۶۲-۲۲۵۱، الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶

سال ۹، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۸، شمارهٔ پیاپی ۲۳

ناشر: دانشگاه تهران

صاحب امتیاز: دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران

مدیرمسئول: غلامحسین کریمی دوستان (استاد دانشگاه تهران)

سردبیر: محمّدرضا ترکی (دانشیار دانشگاه تهران)

هیئت تحریریّه

منوچهر اکبری
استاد دانشگاه تهران

عبدالرّضا سیف
استاد دانشگاه تهران

علی‌محمّد مؤذّنی
استاد دانشگاه تهران

نصرالله امامی
استاد دانشگاه شهید چمران اهواز

علی شیخ‌الاسلامی
استاد دانشگاه تهران

سیّد علی‌اصغر میرباقری‌فرد
استاد دانشگاه اصفهان

علیرضا حاجیان‌نژاد
دانشیار دانشگاه تهران

محمود عابدی
استاد دانشگاه خوارزمی

محمّدیوسف نیّری
استاد دانشگاه شیراز

سعید واعظ
استاد دانشگاه علّامه طباطبایی

مدیر داخلی: محرّم باستانی

کارشناس و ویراستار: کمال سحاب اسدی ضمیر

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، خیابان قدس، کوچه آذین، پلاک ۱۰، ساختمان شماره دو دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دفتر مجلّات

نشانی رایانامهٔ مجلّه: Jperlit@ut.ac.ir **تلفن:** ۶۶۹۷۱۱۷۰-۰۲۱

مجلّهٔ **ادب فارسی**، براساس ابلاغیّهٔ شمارهٔ ۳/۱۱/۵۵۸۵۲ مورّخ ۹۰/۴/۲۱ کمیسیون بررسی نشریّات علمی کشور، درجهٔ **علمی** دارد.

حقوق تمام مقالات برای دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران محفوظ است.

نشریّهٔ ادب فارسی در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (Isc) به نشانی www.isc.gov.ir ، اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی www.sid.ir ، پایگاه استنادی الریخ (Ulrich) به نشانی اینترنتی www.Ulrichs internationals directory و آکادمیا به نشانی www.academia.edu نمایه می‌شود.

راهنمای نویسندگان *ادب فارسی*

دوفصلنامهٔ *ادب فارسی* دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریّه‌ای علمی (علمی-پژوهشی) در حوزهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی زبان فارسی است. این نشریّه مقالاتی در این زمینه‌ها منتشر می‌کند: تحقیقات در زمینهٔ ادبیّات کهن و معاصر فارسی در سراسر حوزهٔ نفوذ این زبان؛ نقد و تصحیح متون فارسی؛ تاریخ ادبیّات و سبک‌شناسی؛ دستور زبان؛ مسائل زبان‌شناختی؛ ادبیّات عامّهٔ فارسی؛ و تحقیقات در زمینهٔ آموزش زبان فارسی.

شرایط پذیرش مقالات

۱. ویژگی‌های کلّی

- مقاله باید نتیجهٔ تحقیقات نویسنده/ نویسندگان باشد و در آن نکته‌هایی تازه طرح و شرح شده باشد؛
- حفظ امانت در نقل اقوال و نظریّات دیگران ضروری است و باید با ارجاع دقیق به منابعِ معتبر همراه باشد؛
- مقاله نباید در نشریّه‌ای دیگر منتشر یا هم‌زمان به نشریّه‌ای دیگر فرستاده شده باشد؛
- چاپ مقاله مشروط به تأیید نهاییِ هیئت تحریریّهٔ نشریّه است؛
- گواهی پذیرش مقاله، پس از تأیید سردبیر، به صفحهٔ شخصیِ نویسنده در سامانه فرستاده خواهد شد؛
- مسئولیّت مطالب و محتوای مقاله برعهدهٔ نویسنده است؛
- نشریّه در ویرایش ادبی و فنّی مقاله، برطبق موازین علمی، آزاد است؛
- حجم مقاله نباید بیش از بیست صفحه (تا ۸۰۰۰ واژه) باشد؛
- نام و نام خانوادگی و مرتبهٔ علمی و دانشگاه محلّ تدریس یا تحصیل و رشتهٔ تحصیلیِ نویسنده/ نویسندگان و همچنین، رایانامهٔ دانشگاهیِ نویسندهٔ مسئول و شمارهٔ تلفن همراهِ او حتماً در سامانهٔ نشریّه قید شود؛
- نویسندگان مقاله نباید بیش از سه نفر باشند؛
- مشخّصات همهٔ نویسندگان باید در برگهٔ موجود در سامانه درج و همچنین صورت کامل‌ترِ آن، به این شرح، جداگانه در سامانه بارگذاری شود:

ـ **سِمَت** نویسنده یا نویسندگانی که عضو هیئت علمی هستند (اعمّ از استادیار، دانشیار یا استاد) و نیز گروه درسی و دانشگاه محلّ تدریسِ آنان باید مشخّص شود؛ وگرنه از عنوان «دانشجو» یا «دانش‌آموخته» با ذکرِ رشته و دانشگاه محلّ تحصیل استفاده شود؛

- ارسال مقاله صرفاً از طریق سامانهٔ *ادب فارسی* به نشانیِ https://jpl.ut.ac.ir امکان‌پذیر است؛

● مقالات دانشجویان کارشناسی ارشد و دکتری و نیز دانش‌آموختگـان کارشناسـی ارشـد بایـد با نظارت مؤثّر یکی از اعضای هیئت علمیِ دارای دکتریِ تخصّصی یا یک دانش‌آموختهٔ دکتـری، تألیف و نام او نیز جزء اسامیِ نویسندگان قید شود.

یادآوری: ترتیب ذکر نام نویسـندگان و درج عنـوان «نویسـندهٔ مسـئول» در گـواهیِ پـذیرش براساسِ اطّلاعاتی است که نویسندهٔ مسئول در سامانه در زمان ارسـال مقالـه وارد کـرده اسـت. بنابراین، ضروری است ترتیب نام نویسندگان و انتخاب «نویسندهٔ مسئول»، قبل از ارسال مقاله، به اجماعِ نظر نویسندگان مقاله رسیده باشـد. بـه‌هـیچ‌وجـه، تغییـر سِـمَت و ترتیـب ذکـر نـام نویسندگان بعد از صدور گواهیِ پذیرش امکان‌پذیر نیست.

۲. اجزای مقاله

● **عنوان مقاله** باید گویا و بیانگر محتوای آن باشد؛

● **مشخّصات نویسنده/ نویسندگان**، به‌شیوه‌ای که در «ویژگی‌های کلّی» گذشت، ذکر شود؛

● چکیدهٔ فارسی (۲۰۰-۲۵۰ کلمـه) در آغـاز مقالـه (بـا انـدازهٔ قلـم ۱۱) و چکیـدهٔ انگلیسـی در پایانِ آن (با همان تعداد کلمه و با اندازهٔ قلم ۱۰) دربردارندهٔ نگاهی کلّی بـه مسـئله، هـدف، روش تحقیق و یافته‌ها باشد؛

● **کلیدواژه‌ها** در انتهای دو چکیدهٔ فارسی و انگلیسی (شامل ۵ تا ۷ واژهٔ تخصّصـیِ مـرتبط بـا موضوع مقاله و مذکور در چکیده) می‌آید؛

● **متن مقاله** باید شامل **مقدّمه**‌ای در زمینـهٔ «بیـان مسـئله»، «هـدف پـژوهش» و «پیشـینهٔ پژوهش»، «پرسش‌ها و فرضیّه‌های پژوهشی» و دیگر اطّلاعات مرتبط باشد؛

● **پیکرهٔ اصلیِ**مقاله بایدمبانیِ نظری، بحث و استدلال و تحلیل و تقسیم‌بندی‌های محتوایی را در بر داشته باشد؛

● **نتیجه** باید دربردارندهٔ یافته‌های منطقی و مفیدِ برآمده از پژوهش‌های مقاله باشد؛

● **پی‌نوشت** شامل توضیحات طولانیِ ضروری است که پس از نتیجه می‌آید؛

● **منابع پایانیِ** مقاله باید بر مبنای شیوه‌نامهٔ نشریّه تنظیم شود.

ویژگی‌های ویرایشی و نگارشی

به‌منظورِ تسریع در آماده‌سازی و ویرایش مقالات، توجّه به نکات ذیل اکیداً توصیه می‌شود:

● رعایت زبان فارسیِ معیار و نثر علمی و به دور از عبارت‌پردازی‌های متکلّفانه؛

● رعایت رسم‌الخطّ مصوّب فرهنگستان زبان و ادب فارسی براساسِ *دستور خطّ فارسی* و مطابقت املاییِ واژه‌ها با *فرهنگ املاییِ خطّ فارسی* (تألیف علی‌اشرف صادقی و زهرا زندی مقدّم)؛

● استفادهٔ به دور از از افراط و تفریط از معادل‌های مصوّب فرهنگستان برای واژه‌های بیگانه براساسِ آنچه در وبگاه فرهنگستان آمده است؛

● ویراسته و پیراسته‌بودن مقاله به‌لحاظِ ادبی و فنّی و حروف‌نگاری؛ ازجمله رعایت فاصله و نیم‌فاصله (با گرفتن هم‌زمان کلیدهای کنترل+شیفت+۲) در میان کلمات و گذاشتن تشدیدها و همزه‌ها و حرکت‌گذاریِ لازم و به دور از افراط.

شیوهٔ تنظیم متن

● عنوان اصلی مقاله با قلم ۱۸ IR Lotus سیاه (Bold) و عناوین فرعیِ داخل متن با قلم ۱۳ سیاه تنظیم شود (قلم مورد نظر مجله را می‌توانید در گوگل بیابید و دانلود کنید و در پوشهٔ فونت‌های کامپیوتر خود قرار دهید)؛

● متن مقاله با قلم ۱۳ IR Lotus در محیط واژه‌پرداز (Word) تنظیم شود؛

● عبارات لاتین درون‌متنی با قلم ۱۱ Times New Romanو اسامی و عبارات ضروری یا دشوار لاتین در پانوشت با همان قلم و با اندازهٔ ۸ تنظیم شود؛

● فاصلهٔ میان سطرهای متن مقاله ۱ سانتی‌متر در نظر گرفته شود؛

● ابتدای هر بند (پاراگراف) با نیم‌سانتی‌متر تورفتگی شروع شود. البتّه سطر نخستِ زیرِ هر عنوان نباید تورفتگی داشته باشد؛

● حاشیهٔ متن مقاله از بالای صفحه باید **چهارونیم** و از پایین **سه‌ونیم** سانتی‌متر و از راست و چپ، هریک، **چهارونیم** سانتی‌متر باشد؛

● اندازهٔ قلم چکیده، کلیدواژه‌ها، منابع پایانی، ارجاعات درون‌متنی و نیز عبارات توضیحی (که بین دو کمان قرار می‌گیرند)، نقل قول‌های مستقیم، شعرها (شامل ابیات و تک‌مصراع‌ها)، تاریخ‌های ولادت و وفات یا دورهٔ حکومت و ... (که بین دو کمان قرار می‌گیرند) و نیز محتویات جداول و نمودارها و توضیحات مربوط به آن‌ها و همچنین توضیحات تصاویر قلم ۱۱ IR Lotus در نظر گرفته شود؛

● برای متمایز کردن واژه‌ها یا عباراتی که به هر دلیل بر آن‌ها تأکید می‌شود، از قلم ۱۰ سیاه (Bold) استفاده شود. در چنین مواردی، استفاده از گیومه یا حروف کج/ مایل (ایرانیک/ ایتالیک) صحیح نیست؛

● نقل قول‌های مستقیم طولانیِ مستقلّ از متن (بیش از دو سطر) در بندی جداگانه و با تورفتگیِ **یک‌ونیم** سانتی‌متر (از سمت راست) و با قلم IR Lotus ۱۱ تنظیم شود (این‌گونه نقل قول‌ها در گیومه قرار نمی‌گیرند)؛

● بخش‌های مستقلّ مقاله با بخش ۱، که به **مقدّمه** اختصاص دارد، شروع می‌شود. عنوان هر بخش اصلی با یک سطر فاصله و زیربخش‌ها با نیم‌سطر فاصله جدا و سیاه (Bold) نوشته می‌شود؛

- زیربخش‌های هر مقاله نباید از سه لایه تجاوز کند (مثال: ۳-۱-۴ که بیانگر زیربخشی از بخش سوم مقاله است)، یعنی شمارهٔ عنوان، حدّاکثر نشان‌دهندهٔ سه بخش باشد نه بیشتر. برای مثال، زیربخشِ ۳-۱-۴-۲، که به چهار بخش اشاره دارد، پذیرفته نیست.

● از افراط در درج پانوشت (پاورقی) و پی‌نوشت پرهیز شود؛

- شمارهٔ پانوشت‌ها در هر صفحه باید با عدد ۱ شروع شود (برای درج شمارهٔ پانوشت از ابزار «References» در واژه‌پرداز «Word» استفاده کنید)؛امّا شمارهٔ پی‌نوشت‌ها از آغاز تا پایانِ مقاله باید دنباله‌دار (مسلسل) باشد و به‌منظورِ تفکیک از شمارهٔ پانوشت‌ها، در بین دو کمان قرار گیرد، به این صورت: [(1)] (شمارهٔ پی‌نوشت‌ها را به‌صورت دستی تایپ کنید و با ابزار «superscript» که به شکل ایکس به توان ۲ در برگهٔ «home» واژه‌پرداز وجود دارد، عدد تایپ‌شده را کوچک کنید و در گوشهٔ بالای متن قراردهید؛ به‌طوری‌که درست مانند شمارهٔ ارجاع با استفاده از ابزار رفرنس می‌شود)؛

- پانوشت‌های کوتاه، مانند اسامی خاصّ و برخی اصطلاحات کوتاه علمی (لاتین و فارسی)، به‌صورتِ افقی ستونی تنظیم شود؛

- شکل کامل اختصارات ناآشنا (در اوّلین کاربرد) در پانوشت ذکر شود؛

- چنانچه در نگارش مقاله از منابع مالیِ سازمان‌ها یا نهادهای خاصّی استفاده شده است، در پانوشت باید به این مطلب اشاره شود.

● همهٔ جداول، نمودارها و تصاویر باید شمارهٔ پیاپی داشته باشد؛

● در واج‌نویسیِ داده‌های مربوط به زبان یا گویش‌های ناآشنا، از قلم Doulus Sil IPA استفاده شود؛

● اشعار باید در درون جدول تنظیم شود (بدین ترتیب که با استفاده از ابزار table در محیط word، جدولی با سه ستون ایجاد می‌کنید و مصراع اوّل را درون ستون اوّل و مصراع دوم را درون ستون سوم قرارمی‌دهید. ستون وسط نیز برای فاصلهٔ بین دو مصراع در نظر گرفته می‌شود. سپس نشانگر را در انتهای هر مصراع قرارمی‌دهید و هم‌زمان کلیدهای shift و enter

را می‌زنید تا مصراع کشیده شود؛ بدین‌صورت انتهای همهٔ مصراع‌ها در یک راستا قرارمی‌گیرند. ارجاع ابیات را نیز در زیر آخرین مصراع قرار می‌دهید و نه در روبه‌روی آن)؛

● برای عناوین کتاب‌ها و دانشنامه‌ها و نشریّات، که در متن و ارجاعات درون‌متنی و منابع آمده است، از حروف کج/ مایل استفاده می‌شود، امّا عناوین مقاله‌ها داخل گیومه (« ») قرار می‌گیرد.

شیوهٔ ارجاع به منابع

۱. ارجاع درون‌متنی

● ارجاعات درون‌متنی بین دو کمان و بدین‌صورت تنظیم شود: (نام خانوادگیِ نویسنده، ویرگول، حرف «ج» و شمارهٔ جلد [چنانچه اثر جلدهای متعدّد داشته باشد]، حرف «ص»، شمارهٔ صفحه)، مثال: (دهخدا، ج ۳، ص ۲۰۰) یا (زرّین‌کوب، ص ۴۴).

● در ارجاعات درون متنی، چنانچه دقیقاً به همان منبع پیشین،یعنی همان نویسنده، امّا به صفحه‌ای دیگر ارجاع داده شود، یعنی بین دو ارجاع، منبع جدیدی ذکر نشده باشد، به‌جای تکرار نام آن منبع، از کلمهٔ «همان» استفاده می‌شود؛ برای نمونه، در مثالِ زرّین‌کوب: (همان، ص ۴۹)؛

● چنانچه مؤلّفی دو یا چند اثر داشته باشد، ضمن رعایت ترتیب الفبایی نام کتاب‌ها (و بدون درنظرگرفتن سال نشرِ آن‌ها) در تنظیم فهرست منابع پایانی، که متعاقباً ذکر خواهد شد، پس از نام نویسنده، به‌ترتیب، شمارهٔ ۱، ۲، ۳ و... لحاظ می‌شود. مثلاً، اگر در متن مقاله از دو کتابِ *پله‌پله تا ملاقات خدا* و *فرار از مدرسه* (تألیف عبدالحسین زرّین‌کوب) استفاده شده باشد، در منابع پایانی به‌صورتِ زرّین‌کوب ۱ و زرّین‌کوب ۲ تنظیم الفبایی می‌شوند و در ارجاع‌دهیِ درون‌متنی این‌گونه عمل می‌شود:

- چنانچه در متن مقاله پی‌درپی به یک اثرِ آن مؤلّف ارجاع داده شود، در ارجاعات بعدی، به‌جای تکرار نام نویسنده (مثلاً «زرّین‌کوب ۱»)، از کلمهٔ «همان» استفاده می‌شود؛

- امّا چنانچه بلافاصله به اثرِ دیگری از همان نویسنده (مثلاً «زرّین‌کوب ۲») ارجاع داده شود (و، بین این دو ارجاع از این نویسندهٔ واحد، به اثر نویسنده‌ای دیگر ارجاع داده نشده باشد)، به‌جای «زرّین‌کوب ۲» از عبارتِ «همو ۲» استفاده می‌شود؛

● در ارجاع درون‌متنی به منابع غیر فارسی (لاتین) نیز دقیقاً به‌شیوهٔ منابع فارسی عمل می‌شود، با این تفاوت که به‌جای «همان» از «ibid» و به‌جای «همو» از «id» استفاده می‌شود.

۲. ارجاع منابع پایانی

● در فهرست منابع، فهرست مقالات و دیگر آثار از فهرست کتاب‌ها تفکیک نمی‌شود؛

● اطّلاعات کتاب‌شناختی منابع فارسی و عربی (کتاب/ اثر تألیفی، اثر ترجمه‌شده، مقاله، پایان‌نامه، نسخ خطّی و اسناد، دانشنامه‌ها و مجموعه‌مقالات، و وبگاه‌های اینترنتی) و لاتین (با تفکیک منابع لاتین) به‌ترتیبِ حروف الفبا در پایان مقاله و به این صورت تنظیم می‌شود:

کتاب: نام خانوادگیِ نویسنده، نام نویسنده، نام کتاب به‌صورتِ مایل، نام ناشر، نوبت چاپ، محلّ انتشار و سال نشر. مثال:

زرّین‌کوب، عبدالحسین، *پلّه‌پلّه تا ملاقات خدا* (دربارهٔ زندگی، اندیشه و سلوک مولانا جلال‌الدّین رومی)، علمی، چاپ پنجم، تهران ۱۳۷۲.

دهخدا، علی‌اکبر، *امثال و حکم*، ج ۳، امیرکبیر، چاپ پنجم، تهران ۱۳۶۱.

- در ذکر نام مؤلّفان قدیمی، نام مشهور آنان و آنچه روی جلد کتاب یا صفحهٔ عنوان آمده معیار است؛

- اگر نویسنده نامعلوم باشد، عنوان کتاب در آغاز قرار می‌گیرد و سیاه (بولد) می‌شود؛

- اگر مؤلّفی دو یا چند اثر داشته باشد، در تنظیم فهرست آثارِ او، ضمن رعایت ترتیب الفبایی نام کتاب‌ها (و بدون درنظرگرفتن سال نشر آن‌ها)، دربابِ اوّلین اثر، این‌گونه عمل می‌شود:

ذکر نام خانوادگیِ نویسنده، درج شمارهٔ ۱ در درون دو کمان با درج یک واحد فاصله پس از نام خانوادگی، ویرگول، نام کوچک نویسنده، ویرگول، و ذکر دیگر اجزای کتاب‌شناختیِ اثر. و دربابِ آثار بعدیِ او، به درج یک نیم‌خطّ کوتاه و درج شماره‌های بعدی در درون دو کمان (با یک واحد فاصله پس از نیم‌خط) بسنده می‌شود. مثال:

امین‌پور (۱)، قیصر، *آینه‌های ناگهان*، افق، تهران ۱۳۷۲.

ـــــــ (۲)، *دستورزبان عشق*، مروارید، تهران ۱۳۸۷.

ـــــــ (۳)، *گل‌ها همه آفتابگردان‌اند*، مروارید، تهران ۱۳۸۰.

- از سیاه (بولد) کردن یا قراردادنِ نام آثار در گیومه پرهیز شود؛

- عنوان فرعیِ کتاب در درون کمان و با قلم راست (غیر مایل) ذکر می‌شود؛

- در نام ناشر، کلمهٔ «ناشر» یا «انتشارات» ذکر نمی‌شود؛ مگر در باب ناشرانی که کلمات مزبور جزء نام آن‌هاست، مانند «نشر مرکز» یا «نشر نی»؛

- در صورت نامعلوم‌بودن ناشر و محلّ و تاریخ نشر، به‌ترتیب از «بی‌نا»، «بی‌جا» و «بی‌تا» استفاده می‌شود.

اثر ترجمه شده: نام خانوادگیِ نویسنده، نام کوچک نویسنده، نام کتاب به‌صورتِ مایل، نام و نام خانوادگی مترجم، نام ناشر، محلّ انتشار و سال نشر. مثال:

برلین، آیزایا، *ریشه‌های رومانتیسم*، ترجمهٔ عبداللّه کوثری، ماهی، تهران ۱۳۸۷.

مقاله: نام خانوادگیِ نویسنده، نام کوچک نویسنده، نام مقاله درون گیومه، نام نشریّه به‌صورتِ مایل، سال/ دورهٔ نشریّه، شمارهٔ پیاپی (با نشانهٔ اختصاریِ «ش»)، ماه و سال نشر، شمارهٔ صفحهٔ آغاز و پایان مقاله. مثال:

فتوحی، محمود، «تعامل مولانا جلال‌الدّین بلخی با نهادهای سیاسی قدرت در قونیّه»، *زبان و ادبیّات فارسی*، سال ۲۱، ش ۷۴، بهار ۱۳۹۲، ص ۴۹-۶۸ .

- اگر تعداد نویسندگان مقاله دو نفر باشد، ابتدا نام خانوادگی مؤلّفِ اوّل و سپس ویرگول و نام مؤلّفِ اوّل می‌آید و در بابِ نویسندهٔ دوم این‌گونه عمل می‌شود: نام مؤلّف، حرف واو عطف، نام خانوادگی مؤلّف. مثال: (کریمی، احمد و علی محمّدی)؛

- اگر تعداد نویسندگان مقاله بیش از دو نفر باشد، ذکر نام نویسندهٔ اوّل کافی است و، پس از آن، در مقالات فارسی عبارتِ «و دیگران» و در مقالات انگلیسی عبارتِ «et at.» می‌آید.

پایان‌نامه/ رساله: نام خانوادگیِ دانشجو، نام کوچک دانشجو، عنوان پایان‌نامه درون گیومه، نام و نام خانوادگیِ استاد راهنما و ذکر عبارت «به‌راهنماییِ» قبل از آن، مقطع تحصیلی، نام دانشگاه، سال و ماه دفاع از پایان‌نامه. مثال:

امین‌پور، قیصر، «سنّت و نوآوری در شعر معاصر»، به‌راهنماییِ محمّدرضا شفیعی کدکنی، دانشگاه تهران، بهمن ۱۳۷۶.

نسخ خطّی و اسناد: نام مشهور مؤلّف، عنوان کتاب یا رسالهٔ خطّی یا نسخهٔ عکسی (با حروف مایل)، شمارهٔ نسخه، محلّ نگهداری.

- در ارجاع به اسناد تاریخی، این موارد ذکر می‌شود: عنوان سند، شمارهٔ طبقه‌بندی و دسترسی، نام بایگانی؛

- در ارجاع به میکروفیلم‌ها، افزون بر مشخّصات کتاب، ذکر شمارهٔ میکروفیلم و محلّ نگهداری نیز لازم است؛

- چنانچه نام نویسندهٔ نسخهٔ خطّی نامشخّص باشد، عنوان سند در آغاز قرار می‌گیرد و سیاه می‌شود.

دانشنامه‌ها و مجموعه‌مقالات: نام خانوادگیِ مؤلّف، نام کوچک مؤلّف، عنوان مدخل یا مقاله (درون گیومه)، عنوان دانشنامه یا مجموعه‌مقالات (با حروف کج/ مایل)، نام سرپرست یا گردآورنده یا سرویراستار، ناشر، شمارهٔ جلد، محلّ نشر، ماه و سال نشر، شمارهٔ صفحات آغاز و پایان مدخل یا مقاله.

وبگاه‌های اینترنتی: نام خانوادگیِ مؤلّف، نام کوچک مؤلّف، عنوان مقاله یا نوشته (داخل گیومه)، نام وبگاه، نشانی الکترونیکیِ آن، تاریخ درج مطلب در وبگاه (با ذکر سال و ماه و روز).

- ارجاع به مطالب اینترنتی در حدّ ضرورت و زمانی است که منابع مکتوب در آن زمینه موجود نباشد.

پیگیری مقاله

- چنانچه مقالهٔ علمی ـ پژوهشی مطابق با ویژگی‌های کلّی یادشده تنظیم نشده باشد، قبل از بررسی، برای اصلاحات، به نویسندهٔ مسئول برگردانده می‌شود؛
- نقد و نظرهای داوران صرفاً برای نویسندگانی ارسال می شود که مقالهٔ آنان به شرط اصلاح و داوری مجدّد پذیرفته شده باشد؛
- مقالاتی که از نظر داوران، **علمی ـ ترویجی** تشخیص داده شود یا ضمن پذیرفته‌شدن، امتیاز لازم را کسب نکرده باشد، با نظر موافق نویسندهٔ مسئول، با قید «علمی ـ ترویجی» منتشر می‌شود؛
- نویسندگان مسئولِ مقالات می‌توانند فرآیند داوریِ مقاله را از طریق صفحهٔ شخصیِ خود در سامانهٔ نشریّه پیگیری کنند؛
- در هر مرحله از داوری، چنانچه پس از یک ماه از تغییر قبلی، اتّفاقی جدید در سیر بررسیِ مقاله نیفتاد، نویسندهٔ مسئول می‌تواند با شماره‌تلفن ۶۶۹۷۱۱۷۰ روند بررسی مقاله را پیگیری کند.

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

مقایسهٔ «زال و رودابه»ی شاهنامه با «سام و پریدخت» سام‌نامه از نظر کارکردهای ثانویّهٔ وجوه جمله (با تأکید بر دو وجه پرسشی و ندایی).....۱
ریحانه حجت‌الإسلامی و مصطفی موسوی
تأویلات خلع نعلین در شعر عارفانه.....۲۱
محمّدرضا موحّدی
تفسیرِ گفت‌وگوی ابوالحسن خرقانی با ابوسعید ابوالخیر در اسرارالتّوحید.....۳۷
امیرحسین همتی
ضرورت تصحیح انتقادی کتاب صحائف‌الوداد و مکاتیب‌الإتّحاد آدهم عزلتی.....۵۳
حسن داودی و سیّدعلی‌اصغر میرباقری‌فرد
اهمّیّت و نقش دست‌نوشته‌های کهن در تصحیح متون (*شرح تعرّف* و نسخهٔ کراچی).....۷۳
تهمینه عطائی کچوئی و محمود ندیمی هرندی
رمزگشایی و تحلیل شخصیّت در قصّه عامیانهٔ کامروپ و کاملتا.....۹۳
زیبا قلاوندی و طاهره موسوی
موسیقی کناری و بیرونی در رباعیّات مجد همگر شیرازی.....۱۱۳
ناصر حامدی، داود محمّدی و عبداللّه حسن‌زاده میرعلی
تحلیل داستان چهارم *هشت‌بهشت* امیرخسرو دهلوی بر اساس نظریّهٔ انسان‌شناسی ابن عربی.....۱۳۳
مهدی شریفیان، رویا هاشمی‌زاده و محسن محمّدی فشارکی
نسخهٔ خطّی تذکرهٔ کلام‌الملوک باباجان قزوینی؛ اقتباس یا استنساخ از تذکرةالأولیای عطّار نیشابوری.....۱۵۳
آسیه ذبیح‌نیا عمران
کارکرد مفاخره‌سرایانهٔ حضور شخصیّت‌های شعر عربی در مدیحه‌های منوچهری.....۱۶۹
فاطمه‌سادات طاهری و سعیده بیرجندی

ادب فارسی، سال۱۱، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شمارهٔ پیاپی ۲۷
10.22059/jpl.2021.318655.1859
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

مقایسهٔ «زال و رودابه»ی *شاهنامه* با «سام و پریدخت» *سام‌نامه* از نظر کارکردهای ثانویّهٔ وجوه جمله (با تأکید بر دو وجه پرسشی و ندایی)

ریحانه حجت‌الإسلامی*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران
مصطفی موسوی
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران

(از ص ۱ تا ۲۰)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۲۹، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۶/۲۰
علمی- پژوهشی

چکیده

وجوه جمله می‌توانند علاوه بر کارکرد اوّلیّه و معنای صریح خود، حائز کارکردهای ثانویّه و دلالت‌های ضمنی نیز باشند. کاربست اغراض ثانویّهٔ جمله در اثر ادبی، وجه زیبایی‌شناسانهٔ اثر را ارتقا می‌بخشد و بر ادبیّت و اثربخشی آن می‌افزاید. لایه‌های پنهان معنایی در متون غنایی، به‌سبب ماهیّت انتزاعی و چندلایگی بافتِ احساس و خیال، بیش از سایر گونه‌های ادبی به چشم می‌خورد. با این حال، مطالعه در آثار شاخص حماسی ما را به این نتیجه رسانده است که حماسه‌سرایانِ سرآمد نیز به کارکردهای متفاوت وجوه جمله توجّه داشته‌اند و آن را دستمایهٔ انتقال بهتر پیام و تأثیر چندجانبه بر مخاطبانشان ساخته‌اند. یکی از وجوه جمله که بیش از همه قابلیّت حمل کارکردهای ثانویّه را دارد، «وجه پرسشی» است که می‌تواند طیف گسترده‌ای از معانی را دربرگیرد. این جستار، نخست، به واکاوی دلالت‌های ضمنی و کارکردهای ثانویّهٔ وجوه جمله در دو داستان شاخص حماسی- غنایی یعنی «زال و رودابه» از شاهنامهٔ فردوسی، و «سام و پریدخت» از سام‌نامهٔ منسوب به خواجوی کرمانی پرداخته است. سپس با رویکردی مقایسه‌ای، کارکردهای ضمنی حمل‌شده بر دو وجه «پرسشی» و «ندایی» را که دارای بیشترین اختلاف بسامد در دو اثر هستند، بررسی کرده و آن‌ها را به‌عنوان مِحَک و معیار ذهنیّت غنایی یا حماسی شاعر در نظر گرفته است.

واژه‌های کلیدی: مقایسه، کارکرد ثانویّه، وجه پرسشی، وجه ندایی، «زال و رودابه»، «سام و پریدخت».

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول reyhanehhodjat@ut.ac.ir

۱. مقدّمه

در قریب به اتّفاق منابع مرتبط با زبان‌شناسی پیش از سدهٔ بیستم میلادی، اصلی‌ترین نقش و وظیفهٔ زبان، انتقال پیام و اندیشه و ایجاد ارتباط دانسته شده است (نجفی، ۱۳۸۴: ۳۵). رویکرد ابزاری به زبان، از نخستین سال‌های سدهٔ بیستم میلادی، با تجلّی بارقه‌های صورت‌گرایی، مورد تردید جدّی قرار گرفت. از منظر فرمالیسم، زبان پدیده‌ای خودارجاع ست که در خدمت غایت دیگری جز خودش نیست. بدین ترتیب، نقش کاربردی زبان که قرن‌ها در کانون توجّه کاربران زبان بوده است، به کارکرد زیبایی‌شناسانه تغییر می‌یابد. در این معادله، وظیفهٔ اثر ادبی نیز که طبعاً اصلی‌ترین عنصر آن زبان است، دیگر تنها ایجاد ارتباط مبتنی بر اخلّاق و افشای حقیقت نیست، بلکه رسالت آن به آفرینش زیبایی تبدیل می‌شود.

رویکرد صورت‌گرایانه تا بدانجا قوّت گرفت که برخی منتقدان، پذیرفتن کارکرد ارتباطی برای ادبیّات را به‌منزلهٔ تنزّل مرتبهٔ ادبیّات دانستند (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۲۰). از این منظر، ادبیّات صرفاً می‌تواند در دایرهٔ زبان حرکت کند و ببالد و اگر راهی جز این اختیار کند، از جوهر خویش دور می‌افتد و محکوم به زوال می‌شود. از سدهٔ بیستم، نظریّه‌های حائز اهمّیّت و تأثیرگذاری برای تبیین این رویکرد ارائه شد که در این جستار به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌کنیم.

۲. ادبیّت متن

نخستین نظریّه‌های منسجم دربارهٔ کارکرد زیبایی‌شناسانهٔ زبان را صورت‌گرایان روس (فرمالیست‌ها) ارائه کردند. رویکرد صورت‌گرا، زبان را از چارچوب مطلق، وظیفه‌مند و ابزاری خود خارج کرده، دلالتی زیبایی‌شناسانه، خودبسنده و خودارجاع بدان می‌بخشد. از دیدگاه فرمالیسم، هر اثر ادبی یک فرم (شکل) محض است و شاعر باید رفتاری در پیش گیرد که به کلمات و ساختارهایی که وجه زیبایی‌شناسانهٔ خود را در گذر زمان از دست داده‌اند، روحی تازه بدمد تا در رستاخیز حاصل از خلّاقیّت هنری شاعر، وجه جمال‌شناسانهٔ خود را بازیابند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۱) و یا وجهی جدید پیدا کنند. مطابق نظریّهٔ صورت‌گرایان روس، ادبیّات مترادف زبان نیست، بلکه محصول آن است. متن ادبی از عناصری برخوردار است که در زبان روزمرّه یا ارتباط‌های کلامیِ معمول وجود ندارد؛ این عامل تمایز، «ادبیّت» نام دارد. ادبیّت، به مجموعهٔ عوامل، سازه‌ها یا هنرسازه‌هایی دلالت دارد که «مادّهٔ ادبی» را به «اثر ادبی» بدل می‌کنند. هنرسازه‌ها در واقع همان شکستن عادات مألوف و هنجارهای ادبی مکرّر از طریق بیگانه‌سازی، آشنایی‌زدایی یا برجسته‌سازی زبانی است. این شگردها، از طریق فرارفتن (قاعده‌افزایی)، گریز (قاعده‌کاهی) و یا انحراف از قواعد معمول زبان عمل می‌کنند.

متنی که به‌عنوان اثر ادبی و دارای ادبیّت شناخته می‌شود، متنی است که هنرسازه‌های آن اشباع نشده‌اند؛ بدین معنا که آشنا و تکراری نیستند. بدین ترتیب، خواننده در مواجهه با متن، به این باور یا تصوّر می‌رسد که برای نخستین‌بار با آن‌ها روبه‌رو شده است (همان:۶۰). همین ناآشنابودن، احساسی از شعف را در خواننده برمی‌انگیزاند که می‌توان آن را «زیبایی متن»، «لذّت ادبی» یا «سرخوشی» نامید. این اندیشه، در کتاب لذّت متن[۱] رولان بارت[۲] بیان شده است. بارت در این اثر، لذّت را کیفیّتی دانسته است که متن با روش‌های گوناگون در اختیار خواننده قرار می‌دهد[۳](۴۱:۱۳۹۶).

«ساختارگرایی» با مجموعه‌ای از درس‌گفتارهای زبان‌شناس سوییسی، فردینان دوسوسور[۴] در دانشگاه ژنو آغاز شد. درس‌گفتارهایی که پس از مرگ او براساس یادداشت‌هایی که از آن‌ها تهیه شده بود، با عنوان دورهٔ زبان‌شناسی عمومی[۵] (۱۹۱۶م) منتشر شد (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۷۴). ساختارگرایی را از بسیاری جهات می‌توان امتداد زبان‌شناسانهٔ فرمالیسم دانست. مطابق این دیدگاه، هیچ پدیده‌ای را نمی‌توان بیرون از الگوی ساختاری‌اش شناخت و ماهیّت هرچیز در هر شرایطی از خلال مناسباتش با ساختاری که در آن جای گرفته است، تعیین می‌شود. بدین ترتیب، عطف تمرکز بر سطح «واژه» که اصلی فرمالیستی است،[۶] به یک سو رفت و «جمله» و سپس عنصر «بافت» درکانون توجّه ساختارگرایان قرار گرفت. رویکردهای ساختارگرایان در زمینهٔ دلالت‌های زبانی و ادبی، تا حدّی مشابه صورت‌گرایان بود؛ با این تفاوت که از دید آن‌ها «زبان شعری»، محصول «کارکردهای» ویژه‌ای است که از قرارگرفتن زبان در بافت‌های گوناگون به وجود می‌آید؛ این شاخه از زبان‌شناسی، «زبان‌شناسی کارکردگرا» نامیده می‌شود.[۷]

یکی از نظریّه‌پردازانِ بنام و شاخص این رویکرد، رومن یاکوبسن،[۸] زبان‌شناس آمریکایی-روسی است. یاکوبسن در ۱۹۶۰م، در اثری با نام بیانات نهایی: زبان‌شناسی و بوطیقا[۹] نظامی منسجم و طبقه‌بندی‌شده برای کارکردهای زبانی ارائه کرد. از نظر وی در هر پدیدهٔ زبانی، تابعی از فرآیند ارتباط و کارکردهای زبانی، عامل تعیین‌کنندهٔ شکل ارتباط است. یاکوبسن شش کارکرد برای زبان قائل می‌شود که عبارت‌اند از: «ترغیبی»، «عاطفی»، «ارجاعی»، «زیبایی‌شناسانه» یا «شعری»، «همدلی» و «فرازبانی» (به نقل از سورن، ۱۳۸۸: ۱۸۹). مطابق دسته‌بندی یاکوبسن شعر تابعی از زبان و حاملِ کارکرد زیبایی‌شناسانه است. در «کارکرد شعری» یا «نقش زیبایی‌شناختی» جهت‌گیری ارتباط به سوی خود پیام است و زبان پیام به خودی خود در کانون توجّه قرار دارد؛ بنابراین، پیام دیگر ابزار ارتباط نیست، بلکه موضوع آن است. به همین جهت، در متن ادبی، «چگونگی» پیام است که اهمّیّت دارد و نه «چیستی» آن (مکاریک، ۱۳۸۵: ۶۷).

یکی دیگر از نظریّه‌پردازان این عرصه، مایکل هالیدی[۱۰] است که نظریّهٔ زبان‌شناسی نقش‌گرا یا زبان‌شناسی کاربردی را مطرح کرد. بر اساس این نظریّه، زبان، رفتاری هدف‌مند است و مهم‌ترین

کارکرد آن خلقِ معنا در بافت‌های موقعیّتی، فرهنگی و ایدئولوژیک است. از نظر هالیدی زبان می‌تواند هم‌زمان سه نوع معنا را بیان کند: «معنای اندیشگانی» (معنای مرتبط با چگونگی بازنمایی تجربه)، «معنای بین‌الأفرادی» (معنای مرتبط با روابط میان طرفین گفت‌وگو) و «معنای متنی» (معنای مرتبط با سامان‌دهی متن‌ها). برای توصیف و تحلیل این سه نوع معنا، نظام‌های دستوری گوناگونی به کار گرفته می‌شود: معنای اندیشگانی عمدتاً بر حسب لازم یا متعدّی‌بودن جملات و افعال تحلیل می‌شود؛ معنای بین‌الافرادی از طریق حالت و وجه جملات تشریح می‌شود؛ و معنای متنی نیز با توجّه به انسجام و ساختارهای مضمونی بررسی می‌شود (← هالیدی و حسن، ۱۳۹۵ :۳۷-۸۵ و Halliday & Christian, 2004; Korta & Perry, 2020: "pragmatics").

پژوهش‌های بسیاری در قالب کتاب و مقاله دربارهٔ مبحث دلالت‌های ضمنی و کارکردهای ثانویّه صورت گرفته که بیشتر آن‌ها بر آثار غنایی و تعلیمی متمرکز است؛ پیگیری اغراض ثانویّه در غزلیّات سعدی و حافظ، دیوان فخرالدّین عراقی، و اشعار ناصرخسرو، ابتهاج و اخوان ثالث از آن جمله‌اند. در این میان، آثار حماسی و در رأس آن‌ها شاهنامه، به دلایلی مغفول مانده است. با این‌حال، چند پژوهش که با رویکرد انتقادی به مبحث دلالت‌های ضمنی و کارکردهای ثانویّه پرداخته و در مواردی به پیشبرد اهداف این جستار یاری رسانده است را در اینجا عنوان می‌کنیم:

– لیلا سیّدقاسم در کتاب بلاغت ساختارهای نحوی در تاریخ بیهقی (۱۳۹۶) به واکاوی ساختار جملات و مختصّات نحوی و بلاغی در تاریخ بیهقی پرداخته است. وی در این زمینه با نگاهی موشکافانه اغراض پنهان و لایه‌های پوشیدهٔ ساختارهای متن تاریخ بیهقی را استخراج و تحلیل کرده است.

در زمینهٔ اغراض ضمنی جملات پرسشی و ندایی نیز مقالاتی نوشته شده است که تا حدودی به حیطهٔ این جستار مربوط است:

– راضیه حجتی‌زاده در مقاله‌ای با عنوان «وجه پنهان معنا و زبان پنهان واژه‌ها؛ بررسی نقش یاری‌رسان دلالت‌های ضمنی در تبیین اغراض ثانوی گزاره‌های پرسشی» (۱۳۹۶)، الگویی متشکّل از چهار عنصر (واژگانی، صرفی، نحوی و آوایی) برای تحلیل معانی پنهان جملات پرسشی ارائه می‌دهد. همچنین آقاحسینی و سیّدان در مقالهٔ «نقد و تحلیلی بر مبحث پرسش در کتاب‌های بلاغی فارسی» (۱۳۹۲)، با رویکردی انتقادی، تعاریف و اغراض ذکرشده را برای جملات پرسشی، در آثار بلاغی فارسی و عربی بررسی کرده‌اند. مدّعای این پژوهش آن است که اغراض مطرح‌شده در آثار بلاغی فارسی، برگرفته از بلاغت عربی است و نمی‌تواند عیناً به آثار فارسی نیز بسط داده شود.

– آقاحسینی، همتیان و مشاوری در مقالهٔ «جایگاه ندا و منادا در دستور زبان فارسی و علم معانی» (۱۳۹۳)، اقسام ندا در دستور زبان فارسی و اغراض ثانویّهٔ وجه ندایی را در دانش معانی بررسی و سپس بر مبنای یافته‌ها، دسته‌بندی جدیدی در هر دو زمینه ارائه کرده‌اند.

- محبوبه مسلمی‌زاده و عطامحمّد رادمنش نیز در مطالعهٔ خود با عنوان «نقد و پژوهشی در اقسام منادا در متون ادبی فارسی» (۱۳۹۶) به بررسی انتقادی اقسام ذکرشده برای منادا در متون دستوری و بلاغی پرداخته و گونه‌های جدیدی نیز برای افزودن به اقسام پیشین در نظر گرفته‌اند.

۳. کارکرد ثانویّه و معنای ضمنی

هر سخن علاوه بر معنای صریح، می‌تواند دربردارندهٔ معانی و احساسات پوشیده و ضمنی نیز باشد. این قابلیّت زبان در ادبیّات که محمل تخیّل و معناآفرینی است، به اشکال متنوّعی تجلّی می‌یابد. یکی از ابعاد زیبایی‌شناسانهٔ ادبیّات، استفاده از پوشیده‌گویی، چندپهلو سخن‌گفتن، کنایه، مجاز، استعاره و همهٔ صنایعی است که به نحوی معنای صریح زبان را مختل می‌کنند یا به تعویق می‌اندازند. کاربست چشمگیر این‌دست صنایع در ادبیّات فارسی، برای نیل به اهدافی از قبیل کتمان عقاید برابر حکومت‌های استبدادی، پوشیده‌داشتن معانی برابر دیدگان نامحرم (چنان‌که در عقاید صوفیه و آثار عرفانی به چشم می‌خورد)، ایجاد چندلایگی معنایی، ژرفابخشیدن به اثر و افزودن بر وجه زیبایی‌شناسانهٔ آن صورت می‌پذیرد.

معنای پوشیدهٔ وجوه جمله در کتب بلاغی، با عناوینی چون «معنای مجازی»، «معنای ضمنی» «معنای ثانوی»؛ و در علم معنی شناسی، با عنوان «معنی تصوّری» آمده است (پالمر، ۱۳۶۶: ۶۸). در زبان‌شناسی کارکردگرا، دو کارکرد برای جمله در نظر گرفته می‌شود: «کارکرد ارجاعی» و «کارکرد عاطفی»؛ که نوع اوّل، بر معنای صریح و نوع دوم، بر معنای ضمنی دلالت می‌کند. راهیابی به دلالت‌های ضمنیِ صورت‌های دستوری، در شاخه‌ای تخصصی‌تر از زبان‌شناسیِ کارکردگرا به نام «پراگماتیک» بررسی می‌شود که در زبان فارسی به «منظورشناسی» یا «کاربردشناسی» ترجمه شده است.

درک و دریافت معانی ثانویّه یا به اصطلاحِ نقد امروز «خواندن»/«خوانش»، از خلال قرینه‌های لفظی (مبتنی بر ساختارهای متن) و معنایی (بر مبنای عهد ذهنی و عادات و مألوفات اهل زبان و لحن) صورت می‌پذیرد. این قرینه‌ها نیز گاه شکلی صریح ندارند؛ بلکه در مواردی درک لایه‌های دیگر معنایی بر عهدهٔ ذهن خلّاق یا تفسیرگر خواننده گذاشته می‌شود.

جمله بر اساس کارکردی که در متن دارد و نقشی که در انتقال پیام ایفا می‌کند، صورت‌های متفاوتی می‌پذیرد. «وجه جمله» از مهم‌ترین جنبه‌های ژرف‌ساخت جمله است (فاولر، ۱۳۹۰: ۳۰)؛ بدین ترتیب، بررسی ژرف‌ساخت جمله‌های یک متن، می‌تواند ما را به اغراض پنهانی که در آن

وجود دارد، رهنمون کند. مهم‌تر اینکه وجه جمله، رابطهٔ میان نویسنده و مخاطب را مشخّص می‌کند و حتّی می‌تواند جایگاه آن‌ها نسبت به یکدیگر را نشان دهد. بر همین اساس، از مؤثرترین عوامل ایجاد پویایی و چندصدایی در متن، وجه جمله‌هایی است که در پی هم می‌آیند (سیّدقاسم، ۱۳۹۶: ۱۵۶). با توجّه به تنوّع وجوه جمله در هر متن، می‌توان به میزان بلاغت و پویایی آن متن دست‌یافت.

در فرهنگ اسلامی نیز یکی از کسانی که به عوامل ایجاد بلاغت در متن توجّه بسیاری کرده است، عبدالقاهر جرجانی است. او دانشمند قرن پنجم هجری است که در دو اثر خود دلائل‌الإعجاز و اسرارالبلاغه نظریّه‌ای را بیان کرد که پیش از او به‌صورت پراکنده در آثار دانشمندانی چون جاحظ از آن سخن رفته بود؛ امّا هرگز به‌عنوان نظریّه‌ای مدوّن ابراز نشده بود. از نظر او نحو، واژگان و حتّی صنایع ادبی به‌تنهایی نمی‌توانند ضامن بلاغت یا ادبیّت کلام باشند، بلکه آنچه اثری را بلیغ می‌کند، نظم، پیوند و ارتباطی است که بین این اجزا قرار دارد.

این نظریّه که بعدها باعنوان «نظریّهٔ نظم» شهرت یافت، بر آن است که اگر می‌خواهی بلیغ سخن بگویی، باید کلامت را بر مقتضای علم نحو ادا کنی و آن را بر پایهٔ قوانین و اصول این علم استوار سازی و روش‌های کلام را که اختیار شده است، بشناسی تا از آن روش‌ها منحرف نشوی (جرجانی، ۱۹۸۸: ۶۳-۶۴). مقصود او از «روش‌های کلام» دقیقاً همان چیزی است که اهالی علم معانی از آن با عنوان «اقتضای حال و مقام» و یا «اقتضای حال مخاطب» یاد می‌کنند. در دیدگاه عبدالقاهر الفاظ از این لحاظ که لفظ هستند، بر یکدیگر تمایز و برتری ندارند، بلکه هنگامی زیبا یا نازیبا هستند که در کنار سایر جملات و عبارات و الفاظ قرار گیرند و در زنجیره‌ای که تشکیل شده است، بتوانند نقش حلقهٔ واسط بین سایر اجزای مجموعه را به‌خوبی ایفا کنند. در این زنجیره اگر یکی از اجزا نقش خود را به‌درستی ایفا نکند و به‌اصطلاح در جای خود قرار نگرفته باشد، نظم تمام مجموعه از هم می‌پاشد و اعتبار خود را از دست می‌دهد.

> آنچه به‌وسیلهٔ الفاظ بر آن دلالت می‌شود، مربوط به خود الفاظ نیست. فصاحت و بلاغت فقط از جهتی خواهد بود که به معانی مفهوم در کلام برگردد، نه به الفاظ مسموع؛ پس این دو علم عبارت خواهد بود از مقاصد و معانی ثانویّه که در اصول علم معانی از آن گفت‌وگو می‌شود (همان: ۲۰۰).

در واقع عبدالقاهر جرجانی برای ایجاد بلاغت در کلام، صرفاً به لفظ یا صرفاً به معنا اهمّیّت نمی‌دهد، بلکه بلاغت را در شیوهٔ ترکیب و هماهنگی استفادهٔ مناسب از واژگان، نحو، صنایع ادبی، حروف و تمامی اجزای کلام می‌داند (← نوح‌پیشه: ۱۳۹۲). این «معانی ثانویّه» که در علم معانی دربارهٔ آن بحث می‌شود، همان است که در این مقاله به‌عنوان عوامل ایجادکنندهٔ ادبیّت کلام به آن می‌پردازیم.

جستار پیش رو، در پی آن است که با عنایت به نظریّه‌های یادشده و با رویکردی مقایسه‌ای به تبیین کارکردهای ضمنی (ثانویّه) وجوه جمله را در دو داستان غنایی «زال و رودابه» از شاهنامه و «سام و پریدخت» از سام‌نامه نشان دهد. بسامد، کیفیّت و اهداف کاربست این کارکردها از سوی شاعران، یکی از سنجه‌های ادبیّت و بلاغت در این دو اثر است.

۴. وجه گزینش داستان‌ها

«زال و رودابه» یکی از داستان‌های غنایی مشهور شاهنامه است که دلدادگی زال (فرزند سام) و رودابه (دختر مهراب کابلی) را روایت می‌کند. فرازوفرودهای این داستان، نمایی جزئی‌نگرانه و هنرمندانه از درآمیختگی حماسه و تغزّل است. داستانی که برای قیاس با زال و رودابهٔ شاهنامه در نظر گرفته شده‌است، داستان «سام و پریدخت» از سام‌نامهٔ منسوب به خواجوی کرمانی[۱۱] است که از جهاتی ساختار و روایتی مشابه با «زال و رودابه» دارد.

دل‌باختن یک پهلوان به شاه‌دختی جوان، مواجهه با مشکلات و تعصّبات، نبرد با موجودات واقعی/فراواقعی و نهایتاً وصال، درون‌مایهٔ مشترک این دو داستان است؛ امّا مهم‌ترین شاخصهٔ پیونددهندهٔ داستان‌ها که مبنای مقایسهٔ این جستار نیز قرار گرفته است، رخ‌دادن روایتی عاشقانه در بستری حماسی است؛ ضمن اینکه دو داستان، بحر مشابه (متقارب) و تعداد ابیات نسبتاً برابری (زال و رودابه: ۱۱۳۲ و سام و پریدخت: ۱۱۹۶) دارند.

۵. وجوه جمله و کارکردهای ثانویّهٔ آن در داستان «زال و رودابه» و «سام و پریدخت»

مطالعهٔ آماری در دو اثر «زال و رودابه» و «سام و پریدخت»، حاکی از آن است که اختلاف معناداری در میزان کاربست وجوه پرسشی (در شاهنامه ۵۴ و در سام‌نامه ۱۰۲) و ندایی (در شاهنامه ۲۳ و در سام‌نامه ۴۹) در دو اثر وجود دارد. این تفاوت آشکار، به‌صورت تصادفی بروز نکرده است، بلکه شاعر با ارادهٔ اغراض ثانویّه و افادهٔ معانی ضمنی از جملات، استفادهٔ متنوّع از وجوه جمله را دست‌مایهٔ مضمون‌پردازی خویش قرار داده است. از آنجا که اختلاف بسامد در وجوه خبری (در شاهنامه ۶۸۸ و در سام‌نامه۷۱۱) و امری (در شاهنامه ۱۰۴ و در سام‌نامه ۱۰۷) بسیارکمتر است، کانون توجّه این مقاله بر دو وجه پرسشی و ندایی قرار گرفته است که اختلاف معناداری در دو اثر مورد بررسی دارند. کارکردهای ثانویّهٔ این دو وجه، سنجه‌ای زیبایی‌شناختی در ارزیابی دو اثر در اختیار منتقد قرار می‌دهد.

۵-۱. جمله‌های پرسشی

پرسش، یکی از اقسام انشای طلبی است. وجه پرسشی یکی از پرکاربردترین وجوه جمله بعد از جملات خبری است. کارکرد اوّلیّهٔ پرسش یا استفهام، کسب اطّلاع و خبر است؛ امّا گزاره‌های

پرسشی ظرفیّت آن را دارند که گسترهٔ وسیعی از معانی را دربرگیرند و کارکردهای متفاوتی نظیر اِخبار به طریق غیر مستقیم و مؤدّبانه، تشویق، نهی، توبیخ و ملامت، تعظیم، تعجّب و حیرت، طنز و مسخره، اظهار یأس، اغراق، تمنّا و آرزو و ... بیابند. این معانی بنا بر موقعیّت خود در بافت کلام و از طریق قرینه‌های کلامی و غیرکلامی قابل تشخیص‌اند (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۱۱۵). زمانی که مؤلّف از طرح پرسش، معنایی ضمنی (غرض ثانویّه) یا مجازی را افاده می‌کند، از شگردی به نام «پرسش بلاغی» یا «پرسش ضمنی» بهره می‌برد که هدف آن انتقال پیام به‌طرز غیر مستقیم و مؤثّرتر است. از این شگرد که بر بار معنایی و زیبایی‌شناسی اثر می‌افزاید، در منابع بلاغی با عنوان «استفهام تولیدی» (← رجایی، ۱۳۵۳: ۱۴۲) و یا «پرسش هنری» (←کزّازی، ۱۳۸۵: ۲۰۶) نیز یاد شده است (آقاحسینی و سیّدان، ۱۳۹۲: ۵).

پرسش بلاغی، پرکاربردترین نوع انشای طلبی است (عمارتی مقدّم، ۱۳۹۵: ۱۳۹). در درس‌نامه‌های بلاغی مربوط به یونان باستان از پرسش به‌عنوان یکی از فنون خطابه برای اثبات برهان، ردّ دیدگاه مخالفان، اقناع و جلب اعتماد مخاطب یاد شده است (همان). این اغراض در درس‌نامه‌های بلاغی اسلامی شاخه‌های بیشتری یافته و به بیش از بیست غرض رسیده است. شمیسا در کتاب معانی، ۲۸ غرض را از منابع علم معانی و بلاغت استخراج کرده و برشمرده است (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۷۹-۱۸۷).

جملات پرسشی می‌توانند به جملات خبری، امری و عاطفی نیز تأویل شوند؛ برای مثال، در بیت زیر وجه پرسشی در معنای خبری به کار رفته است:

چه نیکوتر از پهلوان جوان — که گردد به فرزند روشن روان

(فردوسی، ۱۳۹٤: ٤۳)

که در وجه خبری می‌توان آن را این‌گونه بیان کرد: از پهلوان جوان هیچ چیز نیکوتر نیست. در این بیت، فردوسی به جای اینکه از گزارهٔ خبری استفاده کند که احتمال صدق و کذب در آن وجود دارد، پرسشی را مطرح می‌کند که پاسخ آن روشن است؛ و از این طریق مخاطب را به پذیرش قضاوتی سوق می‌دهد که خودش در ذهن دارد.

گاهی گزارهٔ پرسشی در مفهوم امر یا نهی به کار می‌رود. این نوع امر، غالباً در موقعیّت‌هایی استفاده می‌شود که گوینده از شنونده شرم دارد و یا خود را در جایگاهی نمی‌بیند که مستقیماً امر و نهی کند و یا نسبت به شنونده احساساتی دارد که نمی‌خواهد بی‌واسطه به او عتاب کند؛ مثلاً آنجا که مهراب تصمیم می‌گیرد به جنگ زال برود و سیندخت می‌خواهد مانع او شود، مهراب در اوج خشم به همسرش می‌گوید:

همم بیم جان است و هم جای ننگ — چرا بازداری سرم را ز جنگ؟

(همان: ٤٦)

جملهٔ پرسشی این بیت، در جایگاه نهی نشسته است؛ یعنی «مرا از جنگ بازندار»! فردوسی بدین‌وسیله طیف گسترده‌تری از احساسات را به نمایش می‌گذارد: نهی توأم با ملاطفت، استیصال و خواهش.

۵-۱-۱. معانی ضمنی و کارکردهای ثانویّهٔ جملات پرسشی در داستان «زال و رودابه» و «سام و پریدخت»

بسامد جملات پرسشی در حکایت «سام و پریدخت» تقریباً دو برابر «زال و رودابه» است؛ امّا شاعرِ این منظومه غالباً به کارکرد اوّلیّهٔ جملات پرسشی بسنده کرده و از اغراض ضمنی کمتر بهره جسته است؛ در حالی که فردوسی در اغلب موارد از وجه پرسشی صرفاً ارادهٔ پرسش نکرده و کارکرد دیگری را نیز برای آن در نظر گرفته و تلاش کرده است مفهوم، حالت، پیام و یا احساس دیگری به‌جز «کسب خبر و اطّلاع» به خواننده منتقل کند. این امر نشان می‌دهد که سرایندهٔ سام‌نامه اقبال چندانی به دلالت‌های ضمنی برای افادهٔ کارکرد زیبایی‌شناختی نشان نداده و هدف او بیشتر روایت داستان و کمتر اِعمال شاعرانگی و متأثّرساختن مخاطب است؛ امّا فردوسی علاوه بر روایت داستان به شاعرانگی و چندلایگی اثر خود نیز توجّه نشان داده است.

کارکردهای ثانویّه‌ای که مشترکاً در دو اثر مورد بررسی به کار رفته‌اند، عبارت‌اند از:

۱. بزرگداشت و تحسین

یکی از کارکردهایی که بسیار در این دو اثر به چشم می‌خورد، استفاده از جملهٔ پرسشی برای انتقال حسّ تحسین است:

چنین گفت با مهتران زال زر — که زیبنده‌تر زین که بندد کمر؟
که بگشاد زین گونه تیر از کمان؟ — چه سنجد به پیش اندرش بدگمان؟

(فردوسی، ۱۳۹٤: ۳۹-٤۰)

فردوسی در این دو بیت پرسش را برای بزرگداشت و تعظیم زال در برابر نگاه رودابه طرح کرده است. در بیت اوّل، استفهام انکاری در مفهوم تفخیم و بزرگداشت آمده است: «کسی از این زیبنده‌تر نمی‌تواند کمر ببندد». در بیت دوم نیز می‌گوید: «هیچ‌کس تاکنون این‌گونه ماهرانه تیر از کمان نگشوده است»؛ زیرا زال پهلوانی است که دشمن (بدگمان) نزد او وزنی ندارد و دشمن را به حساب نمی‌آورد (هیچ‌کس را توان رویارویی با او نیست). در این دو بیت، هیچ مشبّهٌبهی برای سام در نظر گرفته نشده و بدین طریق تصویرسازی بر عهدهٔ خواننده گذاشته شده است. فردوسی تنها با توصیف ویژگی‌های جسمی و ظاهری زال، برخی ویژگی‌های شخصیّتی او را نیز برای خواننده بیان می‌کند.

سرایندهٔ سام‌نامه در بیتی هم با مضمون ابیات یادشده، سام را این‌گونه بزرگ می‌دارد:

بگو راستی سرو آزاده‌ای — و یا حور یا آدمی‌زاده‌ای؟

(سام‌نامه، ۱۳۹۷: ۱٤۰)

در این بیت، شاعر با آوردن صنعت تشبیه بر شاعرانگی شعر افزوده است؛ هرچند با ذکر مشبّهٌبِهِ تشبیه‌ها، وجه شبه را محدود کرده و از خیال‌انگیزی آن کاسته است. ضمن اینکه دو مورد از سه تشبیه موجود در این بیت (حور و آدمی‌زاده)، به زیبارویی پهلوان اشاره دارد. تکرار این‌دست تشبیهات بر بار غنایی اثر می‌افزاید و وجه حماسی را تضعیف می‌کند.

که چون بودتان کار با پور سام؟ بدیدن به است ار به آواز و نام؟
(فردوسی، ۱۳۹٤: ٤۱)

در این بیت فردوسی پاسخِ پرسش را در بطن جملهٔ پرسشی آورده است و می‌گوید «حال که شما زال را دیده‌اید، بگویید او چطور بود؟ آیا آنچه از او می‌گویند، بهتر از آن چیزی است که شما دیده‌اید؟». در واقع پرسش رودابه از خوب‌بودن زال نیست؛ بلکه می‌خواهد بداند آیا زال از آنچه او پیش‌تر شنیده، بهتر است یا نه؟ بدین طریق، پرسش مصراع دوم، پرسشی چندوجهی است که نخست دو معنای پنهان را بیان می‌کند: «می‌دانم که پور سام زیباروست»، «می‌دانم که پرآوازه و صاحب‌نام است»؛ و سپس از بهتر و برتربودن او نسبت به شنیده‌ها می‌پرسد.

امّا در موقعیّتی مشابه وقتی سخن از تحسین زیبایی پریدخت می‌شود، شاعر می‌گوید:

ندانست تا چهره ماه‌روی چگونه بیاراید آن روی و موی؟
(سام‌نامه، ۱۳۹۷: ٦۳۳)

غرض از طرح پرسش در این بیت نیز تحسین و نکوداشت صورت و مَنش محبوب است؛ ضمن اینکه حالت حیرت و شیدایی گوینده نیز به‌خوبی قابل تشخیص است.

۲. تحقیر و توهین

در برخی موارد جملهٔ پرسشی برای تحقیر مخاطب یا توهین به او به کار گرفته می‌شود:

چه مردست این پیر سر پور سام؟ همی تخت یاد آیدش گر کنام؟
(فردوسی، ۱۳۹٤: ۳۹)

این بیت حاوی دو جملهٔ پرسشی در دو مصراع است که در هر دو لحن، تحقیر و توهین گوینده (سیندخت) به شخصیّت زال، به خواننده القا می‌شود. صفات یا ویژگی‌هایی که فردوسی در ظاهر بیت به آن‌ها اشاره کرده، عبارت است از: «پیرسر بودن زال» و «ناشایستگی وی برای تخت و کلاه»؛ امّا این بیت متضمّن دو ویژگی دیگر نیز هست که به‌صورت پنهان افاده شده است. غرض شاعر از طرح پرسش «چه مرد است؟» این است که «انسان نیست»؛ زیرا در بدو تولّد موهایش سپید بوده و ممکن است دیوزاده باشد، نه آدمی‌زاده. در پرسش مصراع دوم با آوردن واژهٔ «کنام» نوعی خوی حیوانی به زال نسبت می‌دهد و به این ترتیب، مجموعهٔ تحقیرآمیز خود را تکمیل می‌کند.

در موردی مشابه در سام‌نامه، فغفور در تحقیر سام می‌گوید:

که بردار سر از تن خویش‌کام　　چه دانم نریمان کی و کیست سام؟

(سام‌نامه، ۱۳۹۷: ۱۳۵)

جملهٔ پرسشی مصراع دوم، برداشتی دیگر از زبان عامیانه است که امروز نیز به کار می‌رود. این‌گونه پرسش‌ها، صرفاً برای تحقیر به کار می‌رود: «برای من اهمّیّتی ندارد که سام و نریمان که هستند و ارزشی برای من ندارند». در این بیت، پرسش حاوی یک معنای ضمنی زودیاب است: «این افراد برای من اهمّیّتی ندارند». اگر این بیت را در برابر بیت فردوسی قرار دهیم که هم‌زمان چهار صفت تحقیرآمیز را درعین ایجاز به کار برده است، تفاوت را در می‌یابیم.

چه نسبت تو را با پریدخت ماه؟　　گدا را چه رخصت به درگاه شاه؟

(همان: ۱۳۱)

در این بیت سام‌نامه، در هر دو مصراع این بیت، جملهٔ پرسشی به کار رفته است؛ امّا صرفاً دو ویژگی منفی به سام نسبت داده شده است؛ هرچند تمثیل به‌کار رفته در مصراع دوم بر بار زیبایی‌شناسی بیت افزوده است، امّا متضمّن معنایی مشابه مصراع اوّل است. حاصل اینکه کاربست متعدّد جملات پرسشی در یک بیت و یا شعر، لزوماً نمی‌تواند نشانهٔ قوّت شاعری سراینده باشد.

مضاف بر کارکردهای ضمنیِ مشترک در دو اثر، برخی کارکردهای ثانویّه تنها در یکی از داستان‌ها اراده شده است که جداگانه به آن‌ها می پردازیم:

۵-۱-۲. کارکردهای ثانویّهٔ جملات پرسشی مختصّ داستان «زال و رودابه»

۱. مطایبه

بخندید سیندخت را سام گفت　　که رودابه را چند خواهی نهفت؟

(فردوسی، ۱۳۹٤: ۵۵)

در این بیت، سام با بیان جملهٔ پرسشی در لفافی از مطایبهٔ توأم با صمیمیّت، تمنّای خویش را مطرح کرده است و به سیندخت می‌گوید: رودابه را بیاور! این لحن، احساس سرخوشی و شادی سام از ازدواج پسرش با رودابه را به‌خوبی به خواننده منتقل می‌کند.

۲. استفهام انکاری (با مفهوم تهدید حریف و مفاخره)

نبینید کز کاخ کابل خدای　　به زین اندر آرد به شبگیر پای؟

(همان: ٤١)

جملهٔ پرسشی مشخّص‌شده، هم در مفهوم تفخیم (بزرگداشت زال) و هم تهدید به کار گرفته شده است. فردوسی در این بیت دو غرض یا کارکرد ثانویّه را بر یک جملهٔ پرسشی حمل کرده است.

۳. دلجویی

که چون بودی ای پهلو رادمرد　　بدین راه دشوار با باد و گرد؟
(همان: ۵۲)

استفاده از جملات پرسشی برای دلجویی از کسی که خسته یا اندوهگین است، کاربردی مألوف در زبان روزمرّه است. برداشت از زبان و فرهنگ عامّه، می‌تواند تأثیر بر مخاطب را به‌نحو چشم‌گیری افزایش دهد. این شگرد حالتی از صمیمیّت و نزدیکی گوینده و شنونده را به مخاطب القا می‌کند.

۴. ایجاز

فردوسی گاهی جملات پرسشی را دست‌مایهٔ رسیدن به نوعی ایجاز شاعرانه می‌کند:

کنون آمدم تا هوای تو چیست؟　　ز کابل تو را دشمن و دوست کیست؟
(همان: ۵۱)

در این بیت، فعل (تا) «ببینم» از مصراع اوّل حذف شده است.

یکی چارهٔ راه دیدار جوی　　چه پرسی تو بر باره و من به کوی؟
(همان: ٤۲)

حذف اجزای جمله در مصراع دوم به کمک پرسش صورت گرفته است. اگر مصراع دوم را در قالب جمله‌ای کامل به نثر برگردانیم، متوجّه محذوفات آن خواهیم شد: «وقتی که/ درحالی که .....هستی/هستم».

۵. فضاسازی

مضاف بر کارکردهای یادشده، فردوسی از شگردی دیگر نیز برای القای حالت یا فضاسازی بهره می‌برد که عبارت از استفادهٔ مکرّر و پی‌درپی از جملات پرسشی است. این ویژگی که غالباً در مناظرات و گفت‌وگوها ملاحظه می‌شود، نه‌تنها بر بار موسیقایی شعر می‌افزاید، بلکه نوعی هیجان نفس‌گیر توأم با اضطراب و تشویش را القا می کند:

ستمگر چرا گشتی ای ماه‌روی　　همه رازها پیش مادر بگوی
که این زن ز پیش که آید همی؟　　به پیشت ز بهر چه آید همی؟
سخن بر چه سان است و آن مرد کیست　　که زیبای سربند و انگشتری‌است؟
(همان: ٤۵)

استفادهٔ مکرر از جملات پرسشی، نمی‌تواند صرفاً جهت القای یک کارکرد ثانویّه باشد؛ بلکه شاعر با کاربست این شگرد در پی نوعی فضاسازی برمی‌آید و روایتش را به تصویر نزدیک می‌سازد. این نوع استفاده از جملات پرسشی و به‌خصوص استفاده از آن در چندین بیت پی‌درپی را شاید بتوان یکی از زیباترین وجوه استفاده از جملات پرسشی در شاهنامه دانست.

۵-۱-۳. کارکردهای ثانویهٔ جملات پرسشی مختص داستان سام و پریدخت

۱. تهدید و تحذیر

تـــــو را کـــــی رها سازم ای بـــدگمـــــان؟ کـشانت بـــــــرم پیـش شـــــاه جهـــان

(سام‌نامه، ۱۳۹۷: ۱۳۱)

در این بیت شاعر از یک صفت مرکّب به جای موصوف استفاده و مفهوم ضمنی توبیخ و تهدید را افاده کرده است.

۲. تمنّا و التماس

چـــــو مـــــی‌ســـوزم ای پهلَـــــو نیـــم‌روز چـــه باشـــد کـــه با مـــن بسازی سه‌روز؟

(همان: ۱۴۱)

پرسش مطرح‌شده در مصراع دوم، طبعاً برای کسب آگاهی نیست؛ بلکه شاعر معنای تضرّع، التماس یا تمنّا را بر این جمله حمل کرده است: «از تو خواهش می‌کنم که دو سه‌روز با من بسازی و در کنار من باشی». این نوع پرسش نیز در زبان عامیانه یا زبان غیر رسمی به شکل «چه می‌شود؟» کاربرد فراوانی دارد.

چو اشکم به هـــر ســـو دوانـــی کـــــه چـــــه؟ همـــه خـــونـــم از دیـــده رانـــی که چه؟

(همان: ۱۴۶)

دو پرسشی که در این بیت در نقش ردیف نشسته‌اند، مفهومی از خواهش و تمنّای توأم با عجز و استیصال را القا می‌کنند: «تو داری مرا مثل اشک از این‌سو به آن‌سو روانه می‌کنی. به تو التماس می‌کنم که این کار را انجام ندهی».

۳. عتاب و ملامت

چـــرا پـــــرده را پـــاره کـــــردی چنیـــن؟ سیـــــه کـــــردی ایـــن روزگارم ببیـــــن

(همان: ۱۱)

در مصرع اوّل این بیت شاعر با طرح یک پرسش عتاب و سرزنش را افاده کرده است.

«استفهام انکاری»، «دلجویی»، «ایجاز» و «فضاسازی»، کارکردهایی هستند که برای هر نوع متن یا گونهٔ ادبی، اعم از حماسی یا غنایی، می‌توانند به کار روند. کارکردهایی مانند فضاسازی و ایجاز در متون روایی و داستانی نقش بسیار مهمّی ایفا می‌کنند؛ امّا «عتاب و ملامت» و «تمنّا و التماس» کارکردهایی است که بیش از همه در متون غنایی به کار می‌رود. نتایج بررسی ما حاکی از آن است که در داستان «زال و رودابه» جملهٔ پرسشی با این دو نوع کارکرد (ملامت و تمنّا) وجود ندارد؛ قهرمانان فردوسی یا حتّی شخصیّت‌های فرعی داستان‌های او، حتّی در داستان‌های غنایی نیز به جای التماس به معشوق و شِکوه از روزگار سیاه خود، تلاش می‌کنند به وصال معشوق

برسند، می‌جنگند و انتقام می‌گیرند و حتّی اگر توفیق نیابند، سرافرازانه به خاک می‌افتند. لحن ملتمسانه یا ملامتگر، لحنی مناسب داستان‌های غنایی است که در آن‌ها عاشقِ زبون و خاکسار، جز شکایت و تمنّا کاری از دستش برنمی‌آید؛ این دو کارکرد ضمنی، در داستان سام و پریدخت به کار گرفته شده است.

۵-۲. جمله‌های ندایی

«منادا» یکی از مباحث دستور زبان فارسی است که در علم معانی و بلاغت نیز مطرح است. در مآخذ دستوری و بلاغی تقریباً تعاریف مشابهی دربارهٔ جملهٔ ندا آمده است که تقریباً همگی در این تعریف مشترک‌اند: ندا برای طلب اقبال و توجّه شنونده یا مخاطب به کار می‌رود؛ یعنی اگر گوینده بخواهد شنونده یا خواننده را مورد خطاب قرار دهد و توجّه او را جلب کند، از ندا استفاده می‌کند. منادا می‌تواند به اشکال و در ساختارهای گوناگونی به کار رود. در واقع جز آنکه از اتّصال حرف ندا با اسم، ضمیر یا صفتی منادا حاصل می‌شود، ترکیبات استعاری، موصولی و وصفی نیز می‌توانند در جایگاه منادا قرار گیرند.

گاهی جمله‌های ندایی، حامل معانی مجازی (ثانویّه/ضمنی) و مقاصد بلاغی و اغراض دیگری نیز هستند که در برخی آثار بلاغی با عنوان «استعمال ندا در غیر ندا» شناخته می‌شوند (تقوی، ۱۳٦۳: ۱۱۲)؛ برخی از این اغراض عبارت‌اند از: اغراء (برانگیختن به امری)، تحسّر و توجّع (بیان حسرت‌ها و دردها و اظهار دلتنگی)، یادآوری، فریادخواهی، شگفتی، تعظیم، خوارداشت و ... (علوی‌مقدّم و اشرف‌زاده، ۱۳۸۱: ٦٦-٦۹). در این وضعیّت منادا از کارکرد معمول خویش، به کارکردی زیبایی‌شناسانه تغییر پیدا می‌کند.

۵-۲-۱. معانی ضمنی و کارکردهای ثانویّهٔ جملات ندایی در «زال و رودابه» و «سام و پریدخت»

۱. احترام و تحبیب

گاه شاعر از خلال منادایی که با ترکیب وصفی ساخته است، خطابی توأم با احترام، مودّت و محبّت افاده می‌کند:

بدو گفت کای جفت فرخنده‌رای بیفروخت از رایت این تیره‌جای
(فردوسی، ۱۳۹٤: ٥٤)

در این بیت، شاعر از جملهٔ ندایی که حاصل افزودن حرف ندا بر یک ترکیب وصفی است، معنای تحسین و احترام را اراده کرده است. این نوع منادا یکی از پرکاربردترین اقسام منادا در شاهنامه است. این ترکیب ندایی در سام‌نامه نیز به همین سیاق به کار رفته است:

زمین را ببوسید سعدان پیر ثنا گفت کای شاه روشن‌ضمیر
(سام‌نامه، ۱۳۹۷: ۱۰۷)

که ای مرهم ریش و آرام دل　　دلم را لب دلکشت کام دل
(همان: ٦٥)

امّا تفاوتی که در کارکرد ثانویّهٔ جمله‌های ندایی به چشم می‌خورد، در نوع دیگر استفاده از مناداست. جملهٔ ندایی با غرض تفخیم و احترام، گاه در قالب ساختاریِ غیر ندایی نیز ظاهر می‌شود؛ بدین‌ترتیب که گوینده به جای حرف ندا و فعل خطابی (دومشخّص)، از مخاطب سومشخّص و فعل و ضمیر مختص به آن استفاده می‌کند. این سیاق که غالباً برای منادا قراردادن بزرگان و به‌جای‌آوردن مراتب احترام به کار می‌رود، از میان دو اثر مورد بررسی ما، تنها در «زال و رودابه» به کار رفته است:

چه گوید کنون موبد پیش‌بین؟　　چه دانید فرزانگان اندرین؟
(فردوسی، ١٣٩٤: ٤٣)

۲. تحقیر

گاه شاعر به جای منادا قراردادن فرد، از یک ترکیب وصفی، استعاری یا ... استفاده می‌کند و از خلال این شگرد بر بار زیبایی‌شناختی شعر می‌افزاید:

بدو گفت ای شسته‌مغز از خرد　　ز برگوهران این کی اندر خورد
(همان: ٤٦)

فردوسی در این بیت، از یک ترکیب وصفی یا صفت ترکیبی برای ایجاد گزارهٔ ندایی بهره برده است که متضمّن مفهوم تحقیر مناداست.

که ای فارغ از مهربانی و بس　　چو سوسن سراسر زبانی و بس
(سام‌نامه، ١٣٩٧: ٦٦)

در این بیت، عاشق با لحنی گزنده بر محبوب خویش خشم می‌آورد و با یادآوری بی‌وفایی او، به تحقیر معشوق می‌پردازد.

در مقایسهٔ این دو بیت که ساختاری مشابه دارند، دو نکته به چشم می‌خورد: نخست اینکه در بیت شاهنامه، از صفت «بی‌خِرد» برای تحقیر استفاده شده است؛ خِردی که نخستین بیت شاهنامه با تقدیس آن آغاز می‌شود و محور و بن‌مایهٔ این اثر است. از این منظر، مغزِ از خرد شسته، مذموم‌ترین و تحقیرآمیزترین صفتی است که فردوسی می‌توانسته است به کار بندد؛ امّا در بیت سام‌نامه، شاعر توهین و تحقیر کم‌قدرتی را نمایش می‌دهد و به صرف اینکه آن دیگری «مهربانی» ندارد، اکتفا می‌کند.

۵-۲-۲. معانی ضمنی و کارکردهای ثانویّهٔ جملات ندایی مختصّ داستان «زال و رودابه»

- بیان درخواست

بـــه شاه جهـــان گفت کـای نیـکخـــوی　　مـــرا چهـــر سام آمـــــده‌ست آرزوی
(فردوسی، ۱۳۹٤: ۵۳)

این کارکرد تنها در «زال و رودابه» به کار رفته است و نکتهٔ قابل توجّه، تناسب صفت به‌کاررفته در منادا با درخواستی است که مطرح می‌شود. در این بیت، گوینده (زال) برای بیان درخواست خویش و به‌کرسی‌نشاندن سخن و هدف خود، مخاطب (منوچهر) را بدین صفت خطاب می‌کند. گویا به‌شکلی ضمنی می‌خواهد به او القا کند که برابر خواست و اراده‌اش نیک‌خویی پیشه نماید، نه خشم و درشتی. منادای این مصراع را می‌توان حامل بار مفهومی اغراء یا ترغیب نیز دانست.

۵-۲-۳. معانی ضمنی و کارکردهای ثانویّهٔ جملات ندایی مختصّ داستان «سام و پریدخت»

- مطایبه

پرینـــوش را گفت کـای فتنـــه، خیـــز　　یکـــی آب بـــر آتش فتنـــــه ریـــــز
(سام‌نامه، ۱۳۹۷: ۱۲۹)

در این بیت، پریدخت با لحنی مطایبه‌آمیز و توأم با صمیمیّت و شوخی، ندیمهٔ خویش (پرینوش) را فتنه خطاب می‌کند و از او می‌خواهد برای مهمان ناخواندهٔ بزم شبانه، شراب بیاورد.

جمله‌های ندایی از نظر ساختار نیز می‌توانند به شکل‌های متنوّعی به کار گرفته شوند. پرکاربردترین اقسام منادا عبارت است از: منادای ساده، منادای مرکّب (ترکیبی) ، منادای استعاری، منادای وصفی، منادای موصولی. تأکید شاعر بر هریک از این انواع، می‌تواند ما را به بخشی از ژرف‌ساخت متن و مفاهیم ذهنی وی هدایت کند. سنجش بسامدِ نحوهٔ کاربست اقسام منادا در تحلیل مقایسه‌ای، خود می‌تواند معیار و میزانی برای راه‌بردن به نگاه حماسی یا غنایی شاعر و تلقّی او از شاعرانگی اثر باشد؛ برای نمونه، منادای استعاری بیشترین اختلاف بسامد را در دو داستان مورد بررسی دارد (زال و رودابه: ٦، سام و پریدخت: ١٦). استعاره به جهت ماهیّت انتزاعی و خیال‌انگیزش، یکی از صنایع محوری ادبیّات غنایی است. این صنعت در حماسه جایگاه ویژه‌ای ندارد؛ زیرا از صراحت و روشنی روایت می‌کاهد و ذهن خواننده را به جای آنکه به عمق حادثه و مرکز آن متوجّه سازد، در پیچیدگی‌های تصاویر انتزاعی و مخیّل گم و گیج می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ٤٥٢). حاصل اینکه اگر یک اثر حماسی به سمت استعاره میل کند، بدین معناست که سراینده رویکرد غنایی را بر رویکرد حماسی ترجیح داده است. در مقابل، بسامد استعمال صنایعی نظیر مبالغه، کنایه، تشبیه (محسوس به محسوس) و مجاز به بار حماسی اثر می‌افزاید.[۱۲]

بسامد کاررفت مناداهای استعاری در داستان «سام و پریدخت»، قریب به سه‌برابر «زال و رودابه» است که این امر مضاف بر بسامد کلّی استفاده از صنعت استعاره در دو داستان مورد بررسی (سام و پریدخت: ۲۳۲ و زال و رودابه: ۱۲۱)، می‌تواند دالّ بر آن باشد که «سام و پریدخت» یک «عاشقانهٔ حماسی»، و «زال و رودابه» یک «حماسهٔ عاشقانه» است؛ و شاید همین عدول از جوهرهٔ حماسه، یکی از رموز توفیق کمتر سام‌نامه در مقایسه با شاهنامه باشد.

٦. نتیجه

یکی از معیارهای سنجش بلاغت و ادبیّت موجود در اثر ادبی، واکاوی بسامد و کیفیّت کاربست دلالت‌های ضمنی و کارکردهای ثانویّهٔ وجوه جمله در آن اثر است. این نوع مطالعه، خواننده و منتقد را به ژرف‌ساخت اثر ادبی هدایت می‌کند و از زوایای متنوّعی بر او تأثیر می‌گذارد. حمل معانی پنهان یا ضمنی بر وجوه جملات یک اثر، بیشتر مورد توجّه شاعران ادب غنایی است، امّا حماسه‌سرایان نیز به آن بی‌توجّه نبوده‌اند. از میان چهار وجه خبری، پرسشی، امری و ندایی، بیشترین اختلاف بسامد در دو داستان «زال و رودابه» و «سام و پریدخت» در وجوه پرسشی و ندایی به چشم می‌خورد.

سنجش بسامد و کیفیّت کاربست اغراض ثانویّهٔ جملات پرسشی، ما را به این نتایج رسانده است:۱. اگرچه بسامد جملات پرسشی در داستان «سام و پریدخت»، قریب به دو برابر داستان «زال و رودابه است» (سام و پریدخت: ۱۰۲ و زال و رودابه: ٥٤)، امّا شاعر این منظومه غالباً به کارکرد اوّلیّهٔ وجه پرسشی، یعنی سؤال و کسب اطّلاع بسنده کرده است. این در حالی است که بسیاری از بلاغیّون بر این عقیده‌اند که وجه پرسشی بیشترین ظرفیّت چندلایگی معنایی و افزودن بر بلاغت اثر و جلب مخاطب را دارد. ۲. فردوسی، از کارکردهای ضمنی موجود در داستان زال و رودابه، نه‌تنها برای انتقال احساس یا معنایی مضاف بر معنای صریح جمله بهره می‌برد، بلکه در مواردی با آوردن جملات پرسشی در چند بیت متوالی، به‌نحوی فضاسازی کرده، به پیشبرد فرآیند داستان یاری می‌رساند.

بنا بر درس‌نامه‌های مشهور بلاغی، وجه ندایی نسبت به وجه پرسشی از ظرفیّت کمتری برای تضمّن معانی ضمنی برخوردار است. با وجود این، تکرار اسلوب ندا در آثار حماسی، این مبحث را محلّ تأمّل می‌سازد. بررسی بسامد و کیفیّت کاربست اغراض ثانویّه در جملات ندایی دو داستان مورد بررسی، این نتایج را در بر داشته است:۱. جمله‌های ندایی در داستان «سام و پریدخت»، بیش از داستان «زال و رودابه» محمل معانی ثانویّه بوده‌اند (سام و پریدخت: ٥ مورد، زال و رودابه: ۳ مورد)؛ ۲. چگونگی استفاده از اسلوب ندا در اثر ادبی، می‌تواند به‌نحوی بیانگر رویکرد غنایی، حماسی، تعلیمی یا ... باشد. تأکید شاعر سام‌نامه بر منادای استعاری در سراسر داستان (و

در سراسر سام‌نامه)، چیرگی موضع غنایی بر حماسی را آشکار می‌سازد. فردوسی حین روایت داستان غنایی، از دایرهٔ زبان و فضای حماسه خارج نمی‌شود؛ امّا شاعر سام‌نامه، گاه چنان در پیچ و خم داستان عاشقانه‌اش گرفتار می‌شود، که از قلمرو حماسه بیرون می‌افتد. این امر، ذهن خواننده را دچار نوعی تشتّت می‌کند و خود می‌تواند یکی از دلایل اقبال کمتر این اثر، در مقایسه با شاهنامه باشد.

پی‌نوشت

1. Pleasure of the Text

2. Roland Barthes

۳. رولان بارت در این اثر، «لذّت» (pleasure) و «سرخوشی» (Bliss/ecstasy) را دو حسّ متمایز قلمداد می‌کند که در مواجهه با دو گونه متن برانگیخته می‌شوند؛ لذّت از متن ساده‌ای برانگیخته می‌شود که از دل فرهنگ برآمده است و به‌راحتی خوانده می‌شود و سرخوشی ناشی از متنی است که باورها، سلایق، روان، خاطرات و زبان خواننده را برمی‌آشوبد (بارت، ۱۳۹۶:۴۱).

4. Ferdinand de Saussure

5. (Linguistics) *Cours de linguistique Generale* (*Course* in General.)

۶. به همین سبب، فرمالیست برجسته، ویکتور اشکلوفسکی (Victor Shklovsky) ، شعر را «رستاخیز واژگان» خوانده و این عنوان را بر اثر مشهور خویش نیز نهاده است. این اثر در در زبان انگلیسی به نام « Resurrection of the Word» ترجمه و شناخته شده است.

۷. مهم‌ترین نظریّه‌ها در زمینهٔ زبان‌شناسی کارکردی را زبان‌شناس فرانسوی، آندره مارتینه (Andre Martine) ؛ زبان‌شناس هلندی، سیمون دیک (Simon Dik) ؛ زبان‌شناس بریتانیایی، مایکل الگزاندر کِرکوود هالیدی یا هلیدی (Michael Alexander Kirkwood Halliday) و زبان‌شناس آمریکایی، رابرت ون ویلین (Robert Van Valin) عرضه کرده‌اند.

8. Roman Jacobson

9. *Closing Statements*: *Linguistics and Poetics*

10. Michael Alexander Kirkwood Halliday (1925 -2018)

۱۱. برای مشاهدهٔ نظریّات دربارهٔ انتساب این اثر به خواجوی کرمانی: (← صفا، ۱۳۶۹: ۳۳۷-۳۴۱؛ ندیم، ۱۳۷۵: ۱۰۲-۱۲۱؛ سرکاراتی، ۱۳۷۶: ۵-۳۸ و ۱۳۷۸ :۲۶۹ - ۲۷۰؛ محمّدزاده و رویانی، ۱۳۸۶: ۱۵۹-۱۷۶؛ پرویزی، ۱۳۷۲: ۵۴-۷۲؛ آیدنلو، ۱۳۹۲: ۵۷-۶۵ و امیدسالار، ۱۳۸۱: ۴۵۶-۴۵۷).

۱۲. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ ویژگی‌های بلاغی آثار حماسی: (← شهبازی و ملک‌ثابت، ۱۳۹۱: ۱۴۳-۱۷۹).

منابع

آقاحسینی، حسین و الهام سیّدان (۱۳۹۲)، «نقد و تحلیلی بر مبحث پرسش در کتاب‌های بلاغی فارسی»، نثرپژوهی ادبی فارسی، ش۳۳، ص۱۳۴-۱۵۹.

ـــــــــــــ محبوبه همتیان و زهره مشاوری (۱۳۹۳)، «جایگاه ندا و منادا در دستور زبان فارسی و علم معانی»، فنون ادبی، ش۱۱، ص۱-۱۴.

آق‌اولی، حسام‌العلماء (۱۳۱۵)، دُررالأدب در فن معانی، بیان، بدیع، شیراز، بی‌نا.
آیدنلو، سجّاد (۱۳۹۲)، «بررسی تصحیح جدید سام‌نامه»، کتاب‌ماه ادبیّات، ش۸۰، پیاپی ۱۹٤، ص۵۷-٦۵.
امیدسالار، محمود (۱۳۹۸)، جستارهای شاهنامه‌شناسی و مباحث ادبی، چ۲، تهران، سخن.
بارت، رولان (۱۳۹۶)، لذّت متن، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، چ۱۰، تهران، مرکز.
پرویزی، فرنگیس (۱۳۷۲)، «سام‌نامه، منظومهٔ حماسی- عشقی»، فرهنگ، ش۱٤، ص٥٤-۷۲.
تقوی، نصرالله (۱۳٦۳)، هنجار گفتار، چ۲، اصفهان، فرهنگ‌سرا.
جرجانی، عبدالقاهر (۱۹۸۸)، دلائل الإعجاز فی القرآن، چاپ محمّدرشید رضا، بیروت، دارالکتب العلمیّة.
حجّتی‌زاده، راضیه (۱۳۹٦)، «وجه پنهان معنا و زبان پنهان واژه‌ها؛ بررسی نقش یاری‌رسان دلالت‌های ضمنی در تبیین اغراض ثانوی گزاره‌های پرسشی»، زبان و ادبیّات فارسی، ش۸۳، ص۷۳-۹۴.
خطیب قزوینی، محمّدبن عبدالرّحمن (۱۹۸۹)، الإیضاح فی علوم البلاغة، چاپ محمّد عبدالمنعم خفاجی، الشّرکة العالمیّة للکتاب ش.م.ل.
پالمر، فرانک (۱۳۶۶)، نگاهی تازه به معنی‌شناسی، چ۶، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران، مرکز.
رجایی، محمّدخلیل (۱۳۵۳)، معالم‌البلاغة در علم معانی و بیان و بدیع، چ۲، شیراز، دانشگاه شیراز.
ریچاردز، ایورآ (۱۳۷۵)، اصول نقد ادبی، ترجمهٔ سعید حمیدیان، تهران، علمی و فرهنگی.
سرکاراتی، بهمن (۱۳۷٦)، «بازشناسی بقایای افسانه‌های گرشاسب در منظومه‌های حماسی ایران»، نامهٔ فرهنگستان، ش۱۰، ص ۵-۳۸.
ـــــــــــ (۱۳۷۸)، سایه‌های شکارشده، تهران، قطره.
سورن، پیتر (۱۳۸۸)، مکاتب زبان‌شناسی نوین در غرب، ترجمهٔ علی‌محمّد حق‌شناس، تهران، سمت.
سیّدقاسم لیلا (۱۳۹٦)، بلاغت ساختارهای نحوی در تاریخ بیهقی، چ۲، تهران، هرمس.
شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۲)، صور خیال در شعر فارسی، چ٤، تهران، آگه.
ـــــــــــ (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات، چ۳، تهران، سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، بیان و معانی، چ۷، تهران، فردوس.
شهبازی، اصغر و مهدی ملک‌ثابت (۱۳۹۱)، «الگوی بررسی زبان حماسی»، پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، ش۲٤، ص ۱٤۳-۱۷۹.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳٦۳)، آیین سخن، تهران، فردوسی.
ـــــــــــ (۱۳٦۹)، تاریخ ادبیّات در ایران، ج۱، چ۱۰، تهران، فردوس.
علوی‌مقدّم، محمّد و رضا اشرف‌زاده (۱۳۸۱)، معانی و بیان، چ۳، تهران، سمت.
عمارتی مقدّم، داوود (۱۳۹۵)، بلاغت؛ از آتن تا مدینه، تهران، هرمس.
فاولر، راجر (۱۳۹۰)، زبان‌شناسی و رمان، ترجمهٔ محمّد غفّاری، تهران، نشر نی.
فردوسی (۱۳۹٤)، شاهنامه، چاپ مهدی قریب، تهران، سروش و انستیتو خاورشناسی فرهنگستان علوم روسیه.
فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۸)، دستور مفصّل امروز بر پایهٔ زبان‌شناسی جدید، چ۳، تهران، سخن.
کزّازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۸۵)، معانی (زیباشناسی سخن پارسی)، چ۶، تهران، مرکز.
محمّدزاده، سیّدعبّاس و وحید رویانی (۱۳۸۶)، «سام‌نامه از کیست؟»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم‌انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ش ۱۵۸، ص ۱۵۹-۱۷۶.

مسلمی‌زاده، محبوبه و عطامحمّد رادمنش (۱۳۹۶)، «نقد و پژوهشی در اقسام منادا در متون ادب فارسی»، دستور (ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان)، ش۱۳، ص۱۶۹-۱۸۶.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵)، دانشنامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر، چ۲، تهران، آگه.

سام‌نامه (۱۳۹۷)، چاپ وحید رویانی، چ۲، تهران، میراث مکتوب.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۸٤)، مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، چ۹، تهران، نیلوفر.

ندیم، مصطفی (۱۳۷۵)، «سام در سام‌نامهٔ خواجوی کرمانی و پیشینهٔ اساطیری آن»، نامهٔ پارسی، ش ۳، ص۱۰۲-۱۲۱.

هلیدی، مایکل و رقیّه حسن (۱۳۹۵)، زبان، بافت و متن: جنبه‌هایی از زبان در چشم‌اندازی اجتماعی-نشانه-شناختی، چ۲، ترجمهٔ مجتبی منشی‌زاده و طاهره ایشانی، تهران، علمی.

نوح‌پیشه، حمیده (۱۳۹۲)، کاربرد بلاغی عناصر نحوی در غزلیّات سعدی براساس نظریّهٔ نظم عبدالقاهر جرجانی، رسالهٔ دکتری، به راهنمایی روح‌اللّه هادی، دانشگاه تهران.

Halliday, M. A. & Christian M.I. M. Matthiessen (2004), *An Introduction to Functional Grammar*, 3rd ed.Australia Hodder Education Publishers.

Korta, Kepa & John Perr (2020), "Pragmatics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* , Edward N. Zalta (ed.), URL: https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/pragmatics.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شمارهٔ پیاپی ۲۷
10.22059/jpl.2021.319904.1872
Print ISSN: 2251-9262/ /Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

تأویلات خلع نعلین در شعر عارفانه

محمّدرضا موحّدی*
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه قم
(از ص ۲۱ تا ۳۶)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۱۰، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۶/۲۰
علمی-پژوهشی

چکیده

بسیاری از مضامین قرآنی که به شعر فارسی راه یافته است، تنها دربردارندهٔ ترجمان الفاظ و ظواهر قرآنی نیست. شاعران عارف، معمولاً، دریافت تفسیری و گاه تأویلی مفسّران را نیز به جامهٔ شعر درآورده‌اند. خطاب الهی (فاخلع نعلیك) به حضرت موسیؑ در سورهٔ طه، از تعابیری است که توجّه بسیاری از شاعران اهل طریقت را به خود جلب کرده است. آنان نیز همچون مفسّران عارف، برداشت‌هایی کاملاً عرفانی از این آیه داشته و با تعابیر گوناگون، همان اندیشه‌ها را به گونه‌ای رساتر و تأثیرگذارتر بازتاب داده‌اند. در این مقاله، پس از طرح مختصر داستان دیدار و گفت‌وگوی موسیؑ با خداوند در وادی ایمن و ذکر پیشینهٔ این داستان، روابودن تأویل چنین عباراتی، از دیدگاه امام محمّد غزّالی بررسی شده است، آن‌گاه با ذکر نمونه‌هایی از سنایی، عطّار و مولوی، دریافت‌های شعری ایشان با اندیشه‌های تأویلی ابوعبدالرّحمن سُلمی مقایسه شده است. در بخش دیگر این مقاله، خواننده می‌تواند برخی از مضمون‌یابی‌های شاعران پارسی‌گو را از این تعبیر قرآنی مشاهده کند و در پایان، با تأویل ویژهٔ ملّاصدرای شیرازی از «خلع نعلین» که در یکی از مثنوی‌های خود آورده است، آشنا شود.

واژه‌های کلیدی: خلع نعلین، سورهٔ طه، تأویل، شعر عارفانه، حقایق‌التفسیر، ملّاصدرا.

*. رایانامهٔ نویسنده: movahedi1345@yahoo.com

۱. مقدّمه

دربارهٔ برداشت‌های عرفانی از داستان ورود حضرت موسیؑ به کوه طور و وادی ایمن، در تفاسیر متقدّم و متاخّر، مطالب فراوانی می‌توان دید؛ امّا نگاه تأویل‌گرایانه به این داستان و به‌ویژه تمرکز بر موضوع «خلع نعلین»، در آثار معاصران دیده نشده و در پیشینهٔ این تحقیق جز مطلبی که راقم همین مقاله با عنوان «خلع نعلین در تفسیر عارفان» (۱۳۹۰) در فصلنامهٔ ادبیّات عرفانی و اسطوره‌شناختی به چاپ رسانیده، اثری دیده نشده است؛ البتّه در آن مقاله بررسی‌ها و نتایج تنها در محدودهٔ تفسیرهای عرفانی است و در این نوشته، همان مضمون در شعر شاعران بررسی شده است.

از داستان زندگی حضرت موسیؑ و فراز و فرودی که او در مسیر رسیدن به نبوّت و پس از آن از سر گذراند، در اکثر مآخذ تفسیری به‌تفصیل یاد شده است. یکی از سرفصل‌های کتاب زندگی موسیؑ، دیدار و گفت‌وگوی اوست با خدای متعال در وادی ایمن. تلخیصی از این دیدار را می‌توان از منابع تفسیری و قصص الأنبیاء، چنین باز گفت:

> حضرت موسی در مسیر گریز از دست مأموران فرعون، به مدین رسید و بر اساس داستانی مشهور، نزد شعیب پیامبر رفت و پس از مدّتی با قبول عهد و شروطی، صفورا دختر شعیب را به زنی گرفت و مدّتی آنجا اقامت کرد. وقتی مدّت شروط به انتها رسید، از شعیب رخصت طلبید تا به دیدار مادر رود و شعیب به او اجازه داد. موسی به همراه زن آبستن خود و اغنامی چند به جانب بیابان‌های شام حرکت کرد. در راه از آبادی و شهرها گریزان بود؛ زیرا از پادشاه و حاکمان شهرها بیم داشت. و چون راه نمی‌دانست، از طور غربی در وادی ایمن سربرآورد (جزایری، ۱۳۸۴: ۳۴۹).

در شبی تاریك از شب‌های زمستان، او راه را به خطا رفت؛ شبی بود سرد با باران و رعد و برق. شب آدینه بود. درد زادن زن را فرا گرفت. موسی خواست آتش افروزد، سنگ و آهن بر هم زد، آتش از آن پدید نیامد.

موسیؑ خشمگین شد و آهن و سنگ را بر زمین کوبید. سنگ و آهن به صدا درآمدند و گفتند: ای موسی، بندهٔ تو نیستیم و جز به فرمان حق، آتش نیفروزیم. امشب تمام آتش‌های جهان خاموش‌اند (ابوالفتوح رازی، ۱۳۶۸: ۱۲۳/۱۳). موسی متحیّر شد. نگاه کرد و از دور آتشی دید. به همراهان خود گفت: اینجا بمانید که من از دور آتشی دیده‌ام. شاید بتوانم اندکی از آن را اینجا آورم یا بتوانم راهی برای یافتن آتش بیابم یا شاید کسی را پیدا کنم که مرا به جایگاه آتش راه نماید. در پی یافتن آتش روانه شد. درختی دید سبز که از آن آتش زبانه می‌کشید. برخی آن درخت را «عنّاب» و برخی نوعی درخت خاردار به نام «عوسج» دانسته‌اند. آن آتش بزرگ، هیچ دودی نداشت. موسی تسبیح فرشتگان را شنید و نوری عظیم دید. ترسید و شگفت‌زده بر جای ماند. او را از جانب راست وادی ندا کردند.

خداوند به موسی آرامش داد و او را به کلام خود خطاب کرد؛ کلامی که در درخت آفرید و چنین ندا آمد:

> ای موسی من خدای توأم. نعلین خود از پای درآور، تو در وادی مقدّس طوی هستی. من تو را برگزیده‌ام؛ پس به وحی من گوش بسپار (همان).

سپس خداوند برای اطمینان خاطر موسیؑ معجزهٔ عصا و ید بیضا را بر او نمایان ساخت (جزایری، ۱۳۸۴: ۳۵۰).

شاکلهٔ اصلی داستان را با چشم‌پوشی از حاشیه‌هایی که مفسّران مسلمان با بهره‌گیری از برخی اسرائیلیّات بدان اضافه کرده‌اند، می‌توان در «سِفر خروج» از عهد عتیق (۲/۳-۷) دید. در آنجا پس از بیان مقدّمات این دیدار، چنین می‌خوانیم:

> [...] و فرشتهٔ خداوند از میان بوته در شعلهٔ آتش به او نمودار شد و نگریست و اینك، آن بوته به آتش شعله‌ور بود؛ امّا بوته فانی نمی‌شد. پس موسی گفت که حال به طرف دیگر می‌گردم تا آنکه این تماشای عظیم را ببینم که بوته چرا سوخته نمی‌شود. و خداوند چون دید که به آن طرف از برای نگریستن گردید، خدا وی را از میان بوته آواز داد و گفت که ای موسی، موسی، و او دیگر گفت که اینك حاضرم. و او گفت که به اینجا نزدیك میا! نعلین خود را از پای خود خلع کن؛ زیرا مقامی که ایستاده‌ای، زمین مقدّس است. و دیگر گفت که من خدای پدرت ابراهیم و خدای اسحاق و خدای یعقوبم، و موسی روی خود را پوشید؛ زیرا که از نگریستن به خدا ترسید، [...] (عهد عتیق، ۱۳۸۰: ۱۰۵).

۲. تأویلات خلع نعلین در تفاسیر عرفانی

سلمی در حقایق‌التّفسیر چنین می‌آورد:

> قال جعفر: أقطع عنك العلائق فإنك بأعيننا (۲۰۰۱:۴۳۶).

می‌گوید:

> علایق را از خود برکن چراکه در برابر چشمان مایی.(فَاخْلَعْ نَعْلَيكَ). قال ابن عطاء: (فَاخْلَعْ نَعْلَيكَ)، اعرض بقلبك عن الكون، فلا تنظر اليه بعد هذا الخطاب. و قال ايضاً: «النّعل» النّفس و «الوادى المقدّس» دين المرء. حان وقت خلوّك من نفسك و القيام معنا بدينك. و قال ابن عطاء: «فَاخْلَعْ نَعْلَيكَ» اى اسقط عنك محلّ الفصل و الوصل، فقد حصلت فى الْوادِ الْمقدّس و هو الّذى يطهّرك عن‌الأحوال أجمع و يردّك الى محولها عليك. و قال ابن عطاء فى قوله (فَاخْلَعْ نَعْلَيكَ) اى انزع عنك قوّة الإتّصال و الإنفصال، (إِنَّكَ بِالْوادِ الْمقدّس طُوىً) اى بوادى الإنفراد معى، ليس معك أحد سواى (همان:۴۳۷) .

در همان‌جا می‌گوید: ابن عطا گفته است: مقصود از فاخلع نعلیک،اعراض قلب از هستی است؛ یعنی پس از این خطاب، دیگر به جهان هستی توجّهی نداشته باش. همچنین گفته‌اند: نعل یعنی نفس و وادی مقدّس به معنای دین انسان است؛ یعنی اکنون هنگام آن است که از نفسک بیرون آیی و همراه ما به دین حقیقی خود وارد شوی. ابن عطا نیز گفته: مقصود آنکه محلّ فصل و

وصل را از خود ساقط کنی؛ زیرا تو اینک به وادی مقدّس، همان جایی است که تو را ازهمهٔ احوال پاک می‌گرداند، درآمده‌ای و او تو را به حالی پیش از این احوال بازمی‌گرداند.

فشردهٔ آنچه بر موسیؑ در وادی ایمن گذشت، همین بود؛ امّا این ظاهر ماجراست و البتّه بواطن و اسراری نیز بر این دیدار مترتّب شده است، مگر نه اینکه «اِنّ للقرآن ظهراً و بطناً و لِبَطنه بطناً [...]» (فروزانفر، ۱۳۶۱: ۸۳). به تعبیر صاحب مرصادالعباد:

> معنی ظاهر آیت شنوده باشی، اینك معنی باطنش بشنو، که قرآن را ظاهری و باطنی است [...] (رازی، ۱۳۷۳: ۴۸).

بسیاری از مفسّران عارف و شاعران نام‌آشنای طریقت در تعبیر (فاخلع نعلیك) و در ورای معانی مقبول ظاهری، اشاراتی عرفانی یافته‌اند و این خطاب الهی را مجالی برای بازنمودن اندیشه‌های تأویلی خود دیده‌اند. پیش از بررسیدن آن دریافت‌های ذوقی و اشاری از این فرمان الهی، مناسب است نخست مطلبی از امام محمّد غزّالی (۴۵۰-۵۰۵ق)، این حافظ و حامی سنّت مأثور و نیز متعبّد محتاط در حریم قرآن، در باب روابودن چنین تأویل‌هایی نقل شود تا دانسته آید که چنین دریافت‌ها و برداشت‌هایی از قرآن، نه‌تنها منافی و معارض معانی ظاهری نیست، که گاه مؤیّد آن بوده است و بسیاری از علمای سلف به این تأویلات به دیدهٔ قبول نگریسته‌اند:

> مپندار که از این نمونه‌ها و مَثَل‌ها که آوردم، از من در انکار ظواهر و اعتقاد به ابطال آن‌ها مجوّزی یافته باشی؛ بر این مبنی که مثلاً می‌گویم با موسی، نعلین نبوده و خطاب «فاخلع نعلیك» را نشنیده است، حاش للّه! ابطال ظواهر از آراء باطنیّه است که با چشم بی‌بصیرت به یکی از دو جهان نگریسته و موازنهٔ بین آن دو را درنیافته‌اند و وجه تمثیلی آن‌ها را فهم نکرده‌اند. نیز همان‌گونه که می‌دانیم، ابطال و انکار اسرار، مذهب حشویّه است. هرکه به تجرّد ظاهر برخیزد، حشوی و هرکه به تجرّد باطن برخیزد، باطنی است.
>
> کمال، آن است که بین هر دو جمع کند؛ از این‌روست که پیامبر فرموده: «قرآن را ظاهری است و باطنی و حدّی است و مطلعی». این قول به انحصار از علیؑ هم رسیده است. گویم موسی از امر خلع نعلین، بیرون‌افکندن دو جهان را فهمید، ولی در ظاهر امتثال امر کرد و کفش‌ها را از پای درآورد. نهایت در باطن، حبّ هردو جهان را از دل بیرون کرد. این امر همان «اعتبار»، یعنی گذشت از چیزی به غیر آن، و از ظاهری به باطن است (غزّالی، ۱۳۶۴: ۷۲).

ابوالفتوح رازی نیز در تفسیر خود چنین آورده است:

> عکرمه و مجاهد گفتند: برای آن گفت موسی را که نعلین بکش که آن جای مبارك به قدم تو رسد، برای آنکه آن زمین را دو بار پاك بکرده بودند. و بعضی دگر گفتند: برای آنکه حفوه و برهنه‌پای از امارات تواضع است، چون آن جایگاه را به حرمت مسجد و کعبه کرد، گفت: اینجا آن کن که به مسجد کنند.
>
> و اهل اشارت گفتند: نعل، کنایت است از اهل، یعنی دل فارغ کن از شغل اهل و ولد، از اینجا گویند آن را که زن را طلاق دهد: القی نعله (ابوالفتوح :۱۳۶۸، ۱۳ /۱۳۳).

به هر روی، باب تأویل آیات و از جمله تأویل آیهٔ (فاخلع نعلیك) بسی پیش از امام محمّد غزّالی گشوده بوده است و مفسّران عارف‌مسلك، بر این طریق نهج می‌کرده‌اند؛ آن‌گونه که در نوبت ثالثهٔ کشف‌الأسرار هم آمده است:

> قوله: «فَاخْلَعْ نَعْلَيكَ» ای فرّغ قلبك عن حديث الدّارين، و تجرّد للحقّ بنعت الإنفراد، ای موسی یگانه را یگانه باش، اوّل در تجرید قصد، آن‌گاه در نسیم انس، از دو گیتی بیزار شو تا نسیم انس از صحراء لم‌یزل دمیدن گیرد، حجاب تقسیم از پیش برخاسته و نداء لطف به جان رسیده (وَ ما تِلْكَ بِيمِينِكَ يا مُوسى) چون خطاب (إِنِّي أَنَا رَبُّكَ) به سمع موسی رسید .
>
> سلطان هیبت بر او تاختن آورد در حیرت و دهشت افتاد، از صولت آن هیبت آرام را جای نماند نه تن صبر بر تافت، نه دل با عقل پرداخت، تا ربّ العالمین به نداء لطف تدارك دل وی کرد، حدیث عصا در میان آورد گفت: (وَ ما تِلْكَ بِيمِينِكَ يا مُوسى)؛ چیست اینکه در دست داری ای موسی؟ گفت: (هِيَ عَصای)؛ عصای من است (میبدی، ۱۳۷۱: ۱۱۳/۶).

و در جای دیگر می‌افزاید:

> تا او را گفتند که یا موسی اگر می‌خواهی که در میدان مشاهدت نسیم قرب ازل از جناب جبروت بر جان تو دمد، (فَاخْلَعْ نَعْلَيكَ)، چنانك دو تا نعلین از پای برون کنند، دو عالم از دل خود بیرون کن. از دو گیتی بیزار شو و دوست را یکتا شو.

با دو قبله در ره توحید نتوان رفت راست — این جهان و آن جهانت را به یك دم درکشد
گر نهنگ درد دین ناگاه بگشاید دهن — یا رضای دوست باید یا هوای خویشتن
(همان: ۳۴۳/۹)

۳. خلع نعلین در تأویلات شاعران

در شعر فارسی، گویا نخستین بار سنایی غزنوی (متوفّی۵۲۹ق) است که این تأویلات را به شعر فارسی وارد می‌کند.

او در قصیده‌ای عرفانی، به یکی از معانی تأویلی نعلین، یعنی دو گیتی، تصریح می‌کند و می‌گوید:

چون تو را از تو پاك بستانند — دولت آن دولت است و کار آن کار
چون دو گیتی، دو نعل پای تو شد — بر سر کوی، هر دو را بگذار
در طریق رسول، دست آویز — بر بساط خدای، پای فشار
(۱۳۵۴: ۲۰۱)

سخن از بیرون‌آمدن از خود و فانی‌شدن در اوست؛ به گونه‌ای که دیگر دولت را دولت او بدانی و کار را کار او. در این صورت است که می‌توانی بر سر کوی او همچون موسیؑ، دو جهان را چونان نعلینی از پای بیرون بیفکنی و بر بساط خدا (وادی مقدّس) گام بگذاری.

بسیار جالب است بدانیم شبیه همین مضامین را نیز ابوعبدالرّحمن سُلَمی (متوفّی ۴۱۲ق) در حقائق‌التّفسیر به نقل از مشایخ پیش از خود، چنین نقل می‌کند:

[...] و قال الشّبلی: أخلع الکُلّ منك تصل إلینا بالکلّیّة. فنکون و لاتکون، فتحقّق فی عین الجمع، یکون أخبارك عنّا و فِعلك فِعلنا (سُلَمی، ۲۰۰۱: ۴۳۶/۱).

سنایی در جای دیگر نیز با بهره‌گیری از تعبیر «فاخلع نعلین هوی»، تأویلی دیگر از نعلین ارائه داده است (← ۱۳۵۴: ۴۱) که باز مشابهت‌هایی میان آن و برخی گفته‌های مفسّران می‌توان یافت.

پس از سنایی، عطّار نیشابوری (متوفّی۶۱۸ق) نیز دریافت‌هایی ذوقی از (فاخلع نعلیك) داشته است. اگرچه خاقانی (متوفّی۵۹۵ق) اندکی پیش از عطّار، از این مضمون درنگذشته و ماجرای دهْشت موسی در برابر تجلّی نور الهی و خلع نعلین و خلسهٔ معراج‌گونهٔ او و گم‌شدن نعلین و ... را در دایرهٔ تلمیحات خود جای داده است:

موسی استاده و گم کرده ز دهشت، نعلین — اَرنی گفتنش از نـــور تجلّـــی شنـــونـــد
بهر وایـافتن گم‌شـــده نعلیـــن کلیـــم — و الضّحـی خواندن خضر از در طاها شنوند
(خاقانی، ۱۳۶۸: ۱۰۳)

با این‌حال، دریافت‌های عرفانی عطّار از این آیه، زمینه‌های تفسیری و تأویلی قوی‌تری دارد و حاکی از توغّل ذهن شاعر در اندیشه‌های تأویل‌گرایانه است. او نیز همچون بسیاری از عرفای پیش از خود، «نعلین» را استعاره‌ای برای هر دو عالم (کونین) دیده است:

هر دو عالم چیست؟ رو نعلین بیرون کن ز پای — تا رســـی آنجا کـــه آنجا نام و نـــور و نار نیست
چون رسی آنجا نه تو مانی و نـــه غیر تـــو هم — پس چه مانـــد؟ هیـچ، کانجا غیر هیچ اخبار نیست
(عطّار، ۱۳۳۹: ۱۵۵)

گاه نیز بیرون‌افکندن نعلین با بیرون‌راندن نفس یا از خود تهی‌شدن مترادف دانسته شده:

افکندهٔ تـــو شـــدم که شرط است — القـــای عصـــا و خلـــع نعلیـــن
(همان: ۴۵۰)

مقایسه شود با عبارات امام قشیری در لطائف‌الإشارات که در آنجا ابتدا اشاره‌ای به معنای تواضع دارد و اینکه با کفش نباید به جایگاه بزرگان وارد شد و معنای اشاری (اخلع نعلیك) را فارغ‌ساختن دل (تفریغ القلب) از هرچه در دو جهان است، می‌داند که تعبیر دیگر آن چنین می‌شود: با صفت انفراد به تجرّد برای حق رسیدن (قشیری، ۱۴۲۰: ۲۵۵/۲).

امّا بیشترین مواردی که عطّار نیشابوری، بدان سبب به سراغ مضمون خلع نعلین رفته است، مقایسهٔ مقام «موسویّه» با مقام «محمّدیّه» است که شواهد فراوانی نیز در تفاسیر عارفانه برای آن یافت می‌شود، شاعر در اسرارنامه خطاب به پیامبر اکرم^{ص} می‌گوید:

حجاب راه مـوســـی گشت نعلیـن — تـــو با نعلیـــن بگذشتی ز کونیـــن
(عطّار، ۱۳۶۱: ۱۷)

که خود مؤیّد تأویل نعلین به کونین است؛ اگرچه موسی باید نعلین را رها کند تا کونین را رها کرده باشد، ولی پیامبر اسلام^{ص} در مقامی برتر، با حفظ نعلین، کونین را پشت سر نهاد.

نیز در قصاید خویش، این مقایسه را به گونه‌ای دیگر بیان می‌کند:

حالی وشاق چاوش عزّت بدو دوید　　کای نعل خود گرفته، ز نعلین شو جدا
آن را خدای گفت ز نعلین دور شو　　واین را بُراق بین که فرستاد از کجا
(عطّار، ۱۳۳۹: ۳)

«نعلین» در این کاربرد، به مفهوم «مِرکب» آمده که خود استعاره‌ای از واسطه یا وسیله و ابزار سفر تواند بود و البتّه پیشینه‌ای هم در تفاسیر عرفانی دارد (← ابن عربی، ۱۹۹۸: ۷۷/۳).

در منطق‌الطّیر نیز در مقام مقایسه می‌گوید به موسی امر شد که خلع نعلین کند تا بتواند به وادی‌المقدّس وارد شود، ولی پیامبر اکرم^{ص} در معراجش نه‌تنها نیازی به خلع نعلین نیافت که طبق روایت احمد بن حنبل، خشخشهٔ نعلین بلال را نیز می‌شنود (عطّار، ۱۳۸۳: ۴۹۳-۴۹۴):

رفت موسی بر بساط آن جناب　　خلع نعلین آمدش از حق خطاب
چون به نزدیك او شد از نعلین دور　　گشت در وادی‌المقدّس غرق نور
باز در معراج، شمع ذوالجلال　　می‌شنود آواز نعلین بلال
موسیِ عِمران اگرچه بود شاه　　هم نبود آنجاش با نعلین، راه
(عطّار، ۱۳۸۳: ۲۴۷)

پیشینهٔ این مقایسه‌ها را می‌توان در تفاسیر عرفانی مشاهده کرد. روح‌البیان برای گزارش این مقوله به نقل از مشایخ گذشته، نمونهٔ خوبی می‌تواند باشد:

> خداوند امر به افکندن کفش‌ها کرد، زیرا پابرهنگی در برابر معبود، با تواضع و حسن ادب سازگارتر است. به همین خاطر بود که امثال بُشر حافی، پابرهنه سیر می‌کردند و نیکان روزگاران پیش، در طواف کعبه پابرهنه بودند:
>
> گنجی که زمین و آسمان طالب اوست　　چون درنگری برهنه‌پایان دارند
>
> یا از آن‌روست که شرافت آن وادی به قدم‌های موسی برسد و او از برکت آن زمین نیز نصیب بَرد؛ چنان‌که در شب معراج، خداوند از حبیبش خواست تا با نعلین بر بساط عرش قدم نهد تا عرش نیز به غبار قدم آن حضرت، تشرّف یابد و نور عرش همهٔ پیکرهٔ او را فراگیرد.
>
> یا از آن‌روست که به پای‌داشتن کفش در برابر ملوك سزاوار نیست؛ البتّه درخواست خلع نعلین به «مرتبهٔ موسویّه» تعلّق دارد و نه «مقام محمّدیّه». در فضایل ابوحنیفه ذکر کرده‌اند که هرگاه به دیدار خلیفه می‌رفت، خلیفه از او می‌خواست که کفش‌ها را در نیاورد و در بغل نگیرد، بلکه با کفش بر فرش‌ها گام بگذارد (بروسوی، ۱۴۲۱: ۴۴۱/۵).

پس از عطّار نیشابوری ، بی‌گمان شاعری که بیش از دیگران وجوه تأویلی خلع نعلین را کاویده است، مولاناست. وی نیز از نعلین، مفهوم کونین (دو جهان) را برداشت کرده و در غزلیّات خویش چنین آورده است:

موســـی چـــــو بدیـــد ناگهانـــی　　از ســـوی درخت آن ضیـــــا را
گفت ای موسی سفر رها کن　　وز دست بیفکـــــن آن عصـــــا را
اخلـــع نعلیك ایـــــن بـــوَد ایـــن　　کـــز هـــــر دو جـــهان ببـُـــر ولا را
(۹۵ :۱۳۶۲)

گاه نیز از نعلین، مفهوم خودی و دنیا را اراده کرده است:

خلع نعلین کند و وز خود و دنیا بجهد　　همچو موسی قدم صدق زند بر در او
(همان: ۸۲۹)

در مواردی نیز صرفاً قداست وادی ایمن و حُرمت‌داشتن آن، فلسفهٔ خلع نعلین دانسته شده است:

جلوهٔ عرش است این درگه کله از سر بنه　　وادی طور است اینجا موزه از پایت بکن
(همان: ۶۷)

یا

چونكِ کلیم حق بشد سوی درخت آتشین　　گفت من آب کوثرم، کفش برون کن و بیا
(همان)

نیز در جایی با ترکیبی اضافی از موسی و جان (دل، قلب و ...)، نعلین موسی را به تعلّقات دنیایی تأویل می‌کند:

با من صنما دل یکدله کن　　گر سر ننهم، آنگه گله کن
ای موسی جان، شُبّان شده‌ای　　بر طـــور بـــرو ترکِ گِلـــه کـــن
نعلین ز دو پا بیرون کـــن و رو　　در دشت طُـــوی پا آبلـــه کـن
تکیه‌گـــه تو حـــق شد نـه عصا　　انـــداز عصا و آن را یلـــه کن [...]
(همان: ۷۸۵)

هین روی‌ها را تاب ده هین کشت دل را آب ده　　نعلین برون کن برگذر بر تارك جان‌ها نشین
(همان: ۶۷۶)

تعبیر «موسی جان»، یادآور عبارت «موسی القلب» در تفسیر عرفانی نجم‌الدّین رازی، موسوم به بحـرالحقائق و المعانی است که می‌گوید:

> [...] فالمعنی: انّك یا موسی القلب اذا خلعت نعلی الکونین علی قدمی همّتك و بهمّتك المتعلّقة، احدیهما بالدّنیا و الأخری بالآخرة ، فقد طهرت وادی شرکك عن لوث الالتفات بهما (نجم رازی، بی‌تا: ش ۵۲۸۸، ب).

همچنین در جای دیگر ، باز خطاب به موسی جان می‌گوید که چون در «گلشن جان» خاری وجود ندارد، به داشتن نعلین هم نیازی نیست و باید آن را خلع کرد:

بکُن ای موسی جان، خلع نعلین　　که اندر گلشن جان نیست خاری
(مولوی، ۱۳۶۲: ۹۹۷)

یا:

خار بیگانـــه را ز دل بـرکـــن　　خار گـــل را به جان و دل مـــی‌دار
موسـی انـــدر درخت آتش دیـــد　　سبـزتـر مـی‌شـــد آن درخت از نار
(مولوی، ۱۳۶۲:۴۵۷)

همین مضمون را در کتاب تفسیری رحمة من الرّحمن ابن عربی، به‌رغم اختلاف دیدگاه‌های مولوی‌پژوهان دربارهٔ تأثیر یا عدم تأثیرگذاری ابن عربی بر مولانا، با شاخ و برگ بیشتری می‌توان دید؛ آنجا که پس از بیان معانی ظاهری فاخلع نعلیك در سیر آفاقی، به معانی باطنی این عبارت می‌رسد و می‌گوید:

> [...] امّا وجه باطنی این آیه، چنین است که «کفش» در حقیقت، وسیله‌ای برای حفاظت «قدم صدق» از ناهمواری‌ها و خار و خاشاك «طریق قلب» به سوی باری‌تعالی است؛ [...] رسول خدا به ما می‌گوید که مفتون‌شدن قلب به زینت دنیا قدم صدق را از سیر الی اللّه بازمی‌دارد. اگر خرده‌ای از دنیا در چشمان ما بزرگ آید، که مرگ بر چنین دنیایی؛ و اگر دنیا خوار و سبك گرفته شود، دست کم همچون خاری خواهد بود که قدم رهگذر را می‌خلد. رهگذر اگر بتواند این خار را با منقاش استغفار بیرون آورد و با قوّهٔ زهد آن را به دور اندازد، سلامت می‌یابد و به قدم صدق به سوی کردگار متعال حرکت می‌کند [...] (ابن عربی ، ۱۹۹۸: ۷۸/۳).

تشبیه علائق دنیایی به خار، بعدها در شعر شاعران سبك هندی نیز شواهد بسیاری یافت:

زدم تا پشت پا مـــــردانه نعلیـــن تعلّق را　　ز هر خاری درین وادی بهاری در نظـــر دارم
(صائب تبریزی، ۱۳۷۴: ۲۶۷۷/۵)

گر مرد رهـــی نعلین خار سعی در پا کن　　قدم از سر کن و سودای منـزل از سـرت واکن
(کلیم همدانی، ۱۳۶۹: ۵۳۶)

همان‌گونه که پیش از این نیز یاد کردیم، تأویلات عرفا و شعرا از این تعبیر قرآنی، در ظاهر گونه‌گونی فراوانی دارد، ولی برای بسیاری از این تأویل‌ها، می‌توان وجه جامعی یافت و آن‌ها را در چند مفهوم مشخّص گنجاند؛ براي مثال، آنجا که در کشف‌المحجوب می‌خوانیم:

> و حق - تعالی- موسی را ع هم بدین فرمود که چون به قطع منازل و گذاشتن مقامات به محل تمکین رسیدی، اسباب تلوین از تو ساقط شد: (فاخلع نعلیك) و (الق عصاك)؛ نعلین بیرون کن و عصا بیفکن که آن آلت مسافت است و اندر حضرت وصلت، وحشت مسافت محال باشد (هجویری، ۱۳۸۳: ۵۴۶).

مفهوم تلوین در برابر تمکین، به‌نوعی همان مفهوم تعلّقات در برابر تجرّد نفس است که در گفتار امام قشیری آمد؛ البتّه هر عارف یا شاعری ممکن است ترك تعلّقات را به متعلّق مشخّصی تعبیر کند و یا آن را به مفاهیم بیشتری گسترش دهد. اگر هجویری خلع نعلین را به اسباب تلوین

تفسیر می‌کند، عارفی دیگر همچون خواجه‌عبداللّه انصاری همین معنا را در مبحث تجرید جای می‌دهد و پس از برشمردن سه گونه تجرید (تجرید تن یا نفس: طریق عابدان؛ تجرید دل: طریق صوفیان؛ تجرید سرّ: طریق عارفان)، تجرید سرّ را تکیه‌نکردن بر اسباب، در راه حق نشان از خود نیافتن و از حق به‌جز حق را ندیدن، می‌داند (انصاری، ۱۳۷۲: ۲۶۸) و با استناد به آیهٔ (فاخلع نعلیك) تجرید را انخلاع و رهایی از شهود شواهد تفسیر می‌کند و سه مرتبهٔ تجرید عین کشف از کسب یقین، تجرید عین جمع از درك علم، و رهایی از شهود تجرید را برای آن برمی‌شمارد (انصاری، ۱۴۱۳: ۵۹۴).

می‌بینیم که دیدگاه این دو عارف در بیان یك مسئله تا چه اندازه اختلاف دارد؛ اگرچه هردو به نوعی ترك تعلّق را توضیح داده‌اند. تعلّقات کونین یا وابستگی به دنیا و آخرت، از زمان ابوعبدالرّحمن سُلَمی در حقائق‌التّفسیر (۲۰۰۲: ۴۳۶/۱) بر زبان و قلم شاعران عارف نشست و هریك به سلیقهٔ خود طرحی بر آن افکند؛ هرچند شاعرانی که پس از مولانا آمدند، به‌جز شاعران مضمون‌گرای سبك هندی، نکته‌ای جدید بر این تأویلات نیفزودند؛ برای نمونه عبدالرّحمن جامی، نعلین را همان کونین تأویل کرده است:

نعلین هر دو کون کشیده ز پای سعی — موسی‌صفت به طور مناجات می‌رود
صوفی ز خانقه به خرابات می‌رود — زآفتکده به مأمن آفات می‌رود
(۱۳۴۱: ۳۵۸)

و در عبارات شاه نعمت‌اللّه ولی، نعلین کنایه از وجود مادّی انسان تلقّی شده است:

تن خرقه و سر، کلاه و پایت نعلین — نعلین ز پا برون کن و خرقه ز تن
(۱۳۷۵: ۶۱۸)

سایر شعرای پایان دورهٔ عراقی، بیشتر خلع نعلین را ناظر بر قداست و حرمت مکان دیدار دیده‌اند و به معانی استعاری نعلین نپرداخته‌اند:

فراز قلّهٔ طور است، کسب کن دیدار — کنار وادی قدس است، خلع کن نعلین
(سیف فرغانی، ۱۳۶۴: ۳۰۸)

پا به حرمت نِه در این وادی که موسی حد نداشت — گرد نعلین از تجلّی‌گاه طور انگیختن
(وحشی، ۱۳۳۹: ۱۳۳)

در میان شاعران مقارن صفویّه، بیش از همه، صائب تبریزی از نعلین موسی مضمون‌تراشی کرده است. او نیز در تأویل نعلین بیشتر مفهوم کونین را پسندیده و در اکثر موارد، نعلین را همراه با دو عالم یا دو جهان ذکر کرده است:

عشق آمد و بیرونِ در افکند چو نعلین — از خلوت اندیشهٔ من هردو جهان را
(صائب، ۱۳۷۴: ۳۹۴/۱)

تا دور چو نعلین نسازی دو جهان را — صائب سفرِ وادی ایمن چه خیال است
(همان: ۲/ ۱۰۴۵)

کجاست گوشهٔ آسوده‌ای که چون نعلین　　خیال پـــوچِ دو عالـــم بـــرون در مانـــد
(همان: ۱۸۷۳/۴)

چون کلیم‌اللّه، نعلین دو عالم خلع کـــن　　تا ز رود نیل، ساغـــر بخشدت پروردگار
(همان، ۱۳۶۲: ۸۱۰)

البتّه در مواردی نیز نازک‌خیالی‌هایی به کار برده و مثلاً نعلین را عبارت از قالب مادی آدمی در برابر روان سبک‌سیر او نشان داده است:

سبک‌روان به نهانخانهٔ عدم رفتند　　بر آستانه چو نعلین مانده قالب‌ها
(همان، ۱۳۷۵: ۳۲۵/۱)

از قبیل همین نازک‌خیالی‌هاست؛ آنجا که نظیری نیشابوری در نگاه عارفانهٔ خود، موسای وجود ما را از قِدَم نعلین وابستگی‌ها افکنده می بیند (با ایهام تناسبِ نعلین از قدم افکندن) و برآن است که گرمای وجود ما برخاسته از آتش وادی مقدّس بوده است:

ز آتش وادی بیفکندیم نعلین از قدم　　موسی ما گرم‌رو گردید و ما را گرم ساخت

حزین لاهیجی دیگر شاعر هم‌طراز در طرز هندی نیز، در یکی از مثنوی‌های خود، نعلین را به جسم تیره تأویل کرده است:

اگر نعلین جسم تیره را از پا برون آری　　به چشم روشنان عالم بالا نهی پا را
(حزین، ۱۳۶۲: ۲۱۸)

بی‌شک اگر جست‌وجوی کاملی در همهٔ مجموعه‌های شعر فارسی صورت گیرد، شواهدی بسیار بر تنوّع برداشت‌های شاعرانه از این آیه می‌توان یافت؛امّا در این مجال کوتاه، توجّه به مهم‌ترین و مشهورترین نمونه‌های نظم فارسی بوده است که بر کشف‌های شاعران دربارهٔ کفش‌های حضرت موسیؑ پرتوی افکنده است.

در پایان این بخش از گفتار، مناسب می‌دانم که ترجمهٔ فشرده‌ای از بخش پایانی تفسیر روح‌البیان بروسوی را (ذیل آیهٔ فاخلع نعلیك) که خود حُسن ختامی به مثنوی معنوی دارد، نقل کنم تا معلوم شود این تنها شاعران نیستند که از مضامین بلند تفاسیر عرفانی بهره گرفته‌اند، بلکه مفسّران اهل طریقت نیز به‌مناسبت، از زلال شعر فارسی سیراب شده‌اند. شیخ اسماعیل حقّی، عارف پرکار قرن دوازدهم هجری، در تفسیر عربی خود، تأویل (فاخلع نعلیك) را چنین می‌نویسد:

> یعنی هَمّ خود را از همسر و غَنَم پاك کن. حضرت شیخ شهیر افتاده، قدّس سرّه، می‌گوید: مقصود از نعلین، طبیعت و نفس است. فقیر گوید: شکّی نیست که زن تصویری از «طبیعت» و فرزند تصویری از «نفس» است؛ چراکه حبّ به ولَد (نفس) از حبّ به همسر (طبیعت) برمی‌خیزد. همچنین همسر در حکم خود مرد است؛ زیرا او در اصل جزئی از مردش محسوب می‌شود، امّا غنم و امثال آن، از اجزاء معاش مرد است که تابعی از وجود مرد است و نه جزء او؛ بنابراین، گویی خداوند می‌فرماید: فکر نفس و توابع آن را، هرچه باشد، از سر بیرون کن و نزد من بیا (بروسوی، ۱۴۲۱: ۴۴۱/۵).

آن‌گاه با بهره‌گرفتن از تأویل نظام‌الدّین نیشابوری (متوفّی: ۷۲۸ق) در غرائب‌القرآن، نعلین را استعاره‌ای از دو مقدّمه (صغری و کبری) برای رسیدن به نتیجه می‌داند و سپس گفتار خویش را دربارهٔ مرحلهٔ نیل به نتیجه یا وصول الی‌اللّه ادامه می‌دهد:

> برخی نیز گفته‌اند مراد از نعلین، دنیا و آخرت است؛ گویی که خداوند بندهٔ خود را به استغراق در معرفت اللّه و مشاهدهٔ خود و وادی مقدّس که همان مقام قدس جلال‌اللّه و عزّت پاکش است، فرامی‌خواند. برخی دیگر گفته‌اند اثبات صانع با دو مقدّمه امکان‌پذیر است و این دو مقدّمه به نعلین تشبیه شده‌اند؛ زیرا به‌واسطهٔ این دو می‌توان به مقصود که همان معرفت خداوند باشد، نائل آمد؛ بنابراین، پس از وصول به مقصود، دیگر جایی برای توجّه به مقدّمه‌ها (نعلین) نمی‌ماند؛ چراکه قلب سالك دیگر مستغرق در نور قدس خداوند می‌شود؛ پس گویی که خداوند می‌فرماید: فکر دلیل و برهان را از خود دور کن؛ زیرا پس از مقام مشاهده و عیان، دیگر ارزشی برای برهان متصوّر نیست: ساکنان حَرَم از قبله‌نما آزادند.
>
> و در مثنوی معنوی چنین می‌فرماید:

چون شدی بر بام‌های آسمان	سرد باشد جست‌وجوی نردبان
آینهٔ روشن که شد صاف و جلی	جهل باشد بر نهادن صیقلی
پیش سلطان خوش نشسته در قبول	زشت باشد جستن نامهٔ رسول

> از همین‌رو بود که شیخ شبلی، قدّس سرّه، پس از وصول الی اللّه، همهٔ کُتب خویش را به آب داد و بشُست (همان: ۴۴۲).

برداشت تأویلی دیگری که در پایان مقاله بدان می‌پردازیم، از سوی فیلسوفی ارائه شده که البتّه هم مفسّر است و هم شاعر. در اینجا اگرچه ما به حیثیّت شاعری او نظر داریم، امّا به نظر می‌رسد که نمی‌توان ذهنیّت و زبان شاعری را از یکدیگر تفکیك کرد. ملّاصدرای شیرازی (متوفّی۱۰۵۰ق) در یکی از مثنوی‌های خود با عنوان «در پیداکردن علم الهی»، به‌صراحت کفش‌های موسی را که وسیله‌ای برای رسیدن به مقصد بوده است، همچون علوم غیر الهی می‌داند که غایت و نتیجهٔ آن‌ها باید به علم توحید بینجامد که خود در برابر دانش‌های دیگر همچون تاج سر است و همهٔ دانش‌ها، به‌منزلهٔ کفش و پوشش اسفل اعضای آدمی است:

علم‌ها کفش‌اند و او تاج سر است	زانکه علم حق‌پرستی دیگر است
کفش او بر فرق مردم زیور است	زانکه کفش او علوم انور است
کفش عالم زین سبب مادیّت است	کش ملائك دائماً در خدمت است
علم هم‌چون پوست کفش او سزد	که کشد در پا و پس خلعش کند
خلع نعلین چون کند نزد خدا	دیگران سازندش افسر برملا
خلع نعلین چون کند سازد مقام	فوق علّیین سوی دارالسّلام
چون بوَد فرش رهش بال ملك	لاجرم بیرون نشیند از فلك

(ملّاصدرا، ۱۳۷۶: ۱۲۸)

آن‌گاه در جایی دیگر، از مطلق علوم بشری به مفهوم «علم جزئی» در تأویل نعلین، بسنده می‌کند و می‌گوید:

هست کفش چو تو عالم را بسی — منزلت بر فرق هر ناقص کسی
علم جزئی بوده کفش سروران — کفش سالك شد کلاه دیگران
خلع این قشر ار کند مرد خدا — دیگران پوشند از بهر نما
جسم چون قشر است و روحش مغز نغز — هرکه جسمانی‌ست قشر او راست مغز [...]

(همان: ۱۷۷)

از میان مفسّران متمایل به عرفان، نظام‌الدّین اعرج نیشابوری نعلین را حاکی از دو مقدّمهٔ لازم برای وصول به نتیجه می‌داند و طبعاً برهان را پس از رسیدن به مرحلهٔ مشاهده و عیان منخلع می‌بیند و ملّاصدرای شیرازی نیز با ذهنیّت فلسفی خود همین نعلین را به علوم غیر الهی و در معنایی جامع‌تر، علم جزئی تعبیر می‌کند.

بنابراین می‌توان به این تحلیل روشن دست یافت که مفسّران مسلمان با توجّه به فلسفه‌ای که برای چرایی امر به خلع بیان کرده‌اند، تقابلی میان مرتبهٔ موسویّه و مقام محمّدیّه قایل شده و مقام پیامبر عظیم‌الشّأن اسلام را در سیر الی اللّه و معراج آسمانی، از مأمور به خلع نعلین شدن، برتر دانسته‌اند.

در باب معانی استعاری نعلین نیز که وجه جامع همهٔ آن‌ها تعلّقات دنیا و آخرت است، بررسی تطوّر معانی استعاری این واژه، پژوهشگر را به این نتیجه می‌رساند که هرچه از روزگار مفسّران و شاعران متقدّم به دورهٔ متأخّر نزدیک‌تر می شویم، نعلین از معنای ساده و روشن خود دورتر شده، بار اصطلاحی عمیق‌تری می‌یابد؛ تا آنجا که مفسّر فیلسوفی چون ملّاصدرا کفش‌های موسی را با مفاهیم عمیق فلسفی پیوند می‌دهد.

۴. نتیجه

شاعرانی که مسلك عرفانی داشته‌اند، افزون بر دریافت‌های ظاهری و ترجمه‌ای از قرآن کریم، به تفسیرهای عرفانی از قرآن نیز نقبی زده‌اند و به شکلی مستقیم برگردانندهٔ همان ذوقیّات و لطایف قرآنی در اشعار خویش بوده‌اند.

در این بررسیِ موردی، با تمرکز بر صفحه‌ای از کتاب زندگی موسیؑ، ماجرای گفت‌وگوی او با خداوند از پس درخت سرسبز، باز کاوی شده است. اینکه در این دیدار خداوند به موسی امر می‌کند (فاخلع نعلیك)، از دیدگاه عارفان و شاعران بسیاری، مفهومی غیر از معنای ظاهری آن داشته است. این معنای تأویلی از سوی بسیاری از عارفان متعبّد، همچون ابوحامد غزّالی نیز، توجیهی شرعی و روایی یافته است؛ البتّه با این تذکّر که مفسّر باید از سقوط در ورطهٔ باطن‌گرایی از سویی و حشویّه (ظاهرگرایی صرف) از سوی دیگر، در امان ماند.

در شعر فارسی گویا نخستین‌بار، سنایی غزنوی است که تأویلات عرفانی قرآن را به استخدام درمی‌آورد و در مثال مورد بحث مقاله، نعلین را به دو گیتی تأویل می‌کند. بسیاری از دریافت‌های ذوقی سنایی و شاعران پیرو او، به‌گونه‌ای مستقیم یا غیر مستقیم، ریشه در حقائق‌التّفسیر سُلمی و تفسیر ثعلبی و لطائف‌الإشارات امام قشیری داشته است و مواردی از این تأثیرپذیری‌ها در این مقاله با یکدیگر مقایسه شد؛ برای مثال، مفهوم کونین را اکثر شاعران عارف در اشعار خویش جای داده‌اند و یا تعبیر فارغ‌ساختن دل از اشتغالات دو جهان که در تفسیر قشیری آمده، در عبارات عطّار و مولانا نیز به گونه‌های مختلف تکرار شده است.

مقایسهٔ مقام موسویّه با مقام محمّدیّه از دیگر اسبابی است که موجب شده شاعران عارف به سراغ مضمون خلع نعلین بروند و نشان دهند که موسی^{ع} می‌بایست نعلین را رها می‌کرد تا از سر کونین بیرون رود، ولی پیامبر اکرم^{ص} در مقامی برتر، با حفظ نعلین، کونین را پشت سر نهاد. همچنین برخی شباهت‌ها میان دریافت‌های عرفانی مولانا و ابن عربی از این آیه مطرح شد که می‌توان آن را در مواضع دیگر نیز تعقیب کرد.

شاعران عارف و عارفان مفسّر در تفسیر و تأویل آیهٔ مورد بحث، از دو زاویه به موضوع خلع نعلین نگریسته‌اند: محور نخست، چرایی امر به خلع نعلین از سوی باری‌تعالی و محور دیگر، بیان معانی استعاری برای نعلین بوده است. عارفان مفسّر در بخش نخست، توجیه و تعلیل‌هایی آورده‌اند که شاعران نیز از آن بی نصیب نبوده‌اند. همان‌گونه که پیش از این آمد، مفسّرانی چون امام قشیری و ابن عربی، فلسفهٔ کندن کفش‌ها را چنین می‌آورند:

- تواضع و حسن ادب در برابر معبود؛
- تا برکت و شرافت وادی مقدّس به قدوم موسی برسد؛
- امر دلالت بر وصول دارد و در حضور، به ابزار راه نیازی نیست.

در محور دوم بحث، شاعرانی چون سنایی، عطّار، مولانا و جامی به تبعیّت از مفسّران عارف، نعلین را استعاره‌ای از کونین (دوجهان) دانسته‌اند که بخشی از شواهد شعری آن نقل شد.این شاعران همچنین به‌جز مفهوم کونین، به هوای نفس یا نفس امّاره نیز تصریح کرده‌اند. خواجه‌عبداللّه انصاری خلع نعلین را انخلاع و رهایی از شهود شواهد دیده و مولانا افزون بر تعلّقات دنیایی، مفهوم ترکیبی منیّت و دنیا را در پشت واژهٔ نعلین درک کرده است. صائب تبریزی و کلیم کاشانی نعلین را چونان خار راه و مانع سعی انگاشته‌اند. شاه‌نعمت‌اللّه ولی نیز از کونین، مطلق وجود مادی را فهمیده و حزین لاهیجی از آن، مفهوم جسم تیرهٔ خاکی را استنباط کرده است.

در پایان مقاله نیز بیان شد که ذهنیّت شاعران در نوع تأویل‌هایی که از این آیه ارائه داده‌اند، تأثیرگذار بوده است؛ برای نمونه، ملّاصدرای شیرازی در یکی از مثنوی‌های خود، کفش‌های موسی

را به‌منزلهٔ علم جزئی بشر تلقّی کرده و عبور از این علم جزئی و رسیدن به علم توحید را مقصود اصلی خداوند از امر به خلع نعلین دانسته است.

منابع

کتاب مقدّس؛عهد عتیق و عهد جدید (۱۳۸۰)، ترجمهٔ فاضل‌خان همدانی، تهران، اساطیر.

انصاری، عبداللّه (۱۴۱۳)، منازل‌السّائرین، چاپ محسن بیدارفر، قم، بیدار.

ـــــــــــــ (۱۳۷۲)، مجموعه رسائل فارسی، چاپ محمّدسرور مولایی، تهران، توس.

ابن عربی (۱۹۹۸)، رحمة من الرّحمن، چاپ محمود غرّاب، ج۳، بیروت، داراحیاء التّراث العربی.

بروسوی، اسماعیل (۱۴۲۱)، تفسیر روح‌البیان، چاپ شیخ احمد عبیدوعنایة، بیروت، داراحیاء التّراث العربی.

جامی، عبدالرّحمن (۱۳۴۱)، دیوان کامل، چاپ هاشم رضی، تهران، پیروز.

جزایری، سیّدنعمت‌اللّه (۱۳۸۴)، النّور المبین فی قصص الأنبیاء و المرسلین، ترجمهٔ فاطمه مشایخ، چ۲، تهران، فرحان.

حزین لاهیجی (۱۳۶۲)، دیوان، چاپ بیژن ترقی، چ۲، تهران ، خیّام.

خاقانی (۱۳۶۸)، دیوان، چاپ ضیاءالدّین سجّادی، تهران، زوّار.

رازی، ابوالفتوح (۱۳۶۸)، روض‌الجنان و روح‌الجنان فی تفسیر القرآن، چاپ محمّدجعفر یاحقّی و محمّدمهدی ناصح، ج۱۳، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

رازی، نجم‌الدّین (۱۳۷۳)، مرصادالعباد، چاپ محمّدامین ریاحی، چ۵، تهران ، علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــ (بی‌تا)، بحرالحقایق والمعانی، نسخهٔ خطّی، ش ۵۲۸۸، کتابخانه آیت‌اللّه مرعشی.

سلمی، ابوعبدالرّحمن (۲۰۰۱)، حقائق‌التّفسیر، الطبعة سیّد عمران، ج۱، بیروت، منشورات محمّد علی بیضون و دارالکتب العلمیة.

سنایی (۱۳۵۴)، دیوان، چاپ مدرّس رضوی، تهران، سنایی.

سیف فرغانی (۱۳۶۴)، دیوان، چاپ ذبیح‌اللّه صفا، چ۲، تهران ، فردوسی.

صائب تبریزی، محمّدعلی (۱۳۷۴)، دیوان، چاپ محمّد قهرمان، تهران، علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــ (۱۳۶۲)، دیوان، چاپ ادیبی تهرانی، تهران، نوین.

شاه‌نعمت‌اللّه ولی (۱۳۷۵)، دیوان، چاپ سعید نفیسی، تهران ، نگاه.

عطّار (۱۳۶۱)، اسرارنامه، چاپ سیّدصادق گوهرین، چ۲، تهران، زوّار.

ـــــــــــــ (۱۳۸۳)، منطق‌الطّیر، چاپ محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.

ـــــــــــــ (۱۳۳۹)، دیوان قصاید و ترجیعات و غزلیّات عطّار نیشابوری، چاپ سعید نفیسی، چ۳، تهران، سنایی.

غزّالی، محمّد (۱۳۶۴)، مشکاةالأنوار، ترجمهٔ صادق آیینه‌وند، تهران، امیرکبیر.

فروزانفر، بدیع‌الزّمان (۱۳۶۱)، احادیث مثنوی، چ۳، تهران، امیرکبیر.

قشیری، ابوالقاسم (۱۴۲۰)، لطائف‌الإشارات، الطبعة عبداللطیف حسن عبدالرّحمن، ج۲، بیروت، منشورات محمّدعلی بیضون و دارالکتب العلمیّة.

کلیم همدانی، ابوطالب (۱۳۶۹)، دیوان، چاپ محمّد قهرمان، مشهد، آستان قدس رضوی.

ملّاصدرا (۱۳۷۶)، مثنوی ملّاصدرا، چاپ مصطفی فیضی، قم، کتابخانه آیت‌اللّه مرعشی.

مولوی (۱۳۶۲)، کلیّات شمس تبریزی، چاپ بدیع‌الزّمان فروزانفر، تهران، امیرکبیر.
موحّدی، محمّدرضا (۱۳۹۱)، «خلع نعلین در تفسیر عارفان»، ادبیّات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دورهٔ ۷، ش۲۳، ص۱۸۱-۲۰۹.
میبدی، ابوالفضل رشیدالدّین (۱۳۷۱)، کشف‌الأسرار و عدةالأبرار (معروف به تفسیر خواجه عبداللّه انصاری)، ج۶ و ۹، تهران، امیرکبیر.
وحشی بافقی (۱۳۳۹)، دیوان، چاپ حسین نخعی، تهران، امیرکبیر.
هجویری (۱۳۸۳)، کشف‌المحجوب، چاپ محمود عابدی، تهران، سروش.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شمارهٔ پیاپی ۲۷
10.22059/jpl.2021.325612.1916
Print ISSN: 2251-9262/ /Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

تفسیرِ گفت‌وگوی ابوالحسن خرقانی با ابوسعید ابوالخیر در *اسرارالتّوحید*

امیرحسین همتی*
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران
(از ص ۳۷ تا ۵۲)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۳/۲۶، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۶/۲۰
علمی-پژوهشی

چکیده

مناقب‌نامه‌نویسانِ اهل تصوّف، بنا به سنّت رایج در خانقاه، برای نقل گفتارِ أئمّهٔ طریقت، اعتباری ویژه قائل بودند؛ به‌گونه‌ای که تلاش می‌شد کلام شیخ، به عین عبارت، یا در مضمون و محتوا کاملاً شبیه به آنچه بر زبانِ ایشان آمده بود، روایت شود. پایبندی به این اصل، موجب شد بخشی زیاد از اقوالِ مشایخ، ضمنِ حکایاتِ مرتبط با احوالِ آن‌ها در مناقب‌نامه‌ها ذکر شود. یکی از کتب مقامه، اسرارالتّوحید است. در این کتاب و در ضمنِ حکایتِ «سفرِ ابوسعید به خرقان»، گفت‌وگویی از شیخ ابوالحسن با ابوسعید ابوالخیر با این عبارات نقل شده که «روزی شیخ بُلحسن در میانِ سخن از شیخ پرسید که: به ولایتِ شما عروسی بو؟ شیخ بوسعید گفت: بو؛ و در عروسی بسیار نظارگی بو، که از عروس نیکوتر بو، ولکن در میانِ ایشان، تخت و کلاه و جلوه، یکی را بو. شیخ بُلحسن نعره‌ای بزد و گفت: خسرو همه حالِ خویش دیدی در جام». ابهاماتِ موجود در این گفت‌وگو، و سؤالاتی که در پیِ این ابهامات پدید می‌آید، مفهومِ واقعی این مکالمه، و مهم‌تر از همه، هدف از ایرادِ آن را نامشخّص ساخته است. این پرسش‌ها، به‌گونه‌ای هستند که پاسخ آن‌ها را نه در متن اسرارالتّوحید، و نه در تعلیقاتی که بر این متن نگاشته شده است، می‌توان یافت. جستار حاضر، مفهوم این گفت‌وگو و هدف از ایرادِ آن را مشخّص ساخته است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد گفت‌وگوی یادشده، با موضوعِ موردِ اختلافِ مجلس‌گفتن یا سکوتِ ابوسعید در خانقاهِ خرقانی، ارتباطِ مستقیم دارد.

واژه‌های کلیدی: ابوسعید ابوالخیر، ابوالحسن خرقانی، اسرارالتّوحید، گفت‌وگو، مجلس‌گفتن.

*. رایانامهٔ نویسنده: *Amir.hemati@iaushk.ac.ir*; *Hematiamir80@yahoo.com*

۱. مقدّمه

یکی از رویدادهای شایان توجّه در زندگانی ابوسعید ابوالخیر (متوفّی ۴۴۰ق) مسافرت به خرقان، بسطام و دامغان است. ابوسعید در این سفرِ تاریخی، ضمن ملاقات با ابوالحسن خرقانی (متوفّی ۴۲۵ق) و همچنین زیارتِ تُربتِ بایزید بسطامی، مجموعاً در وقتِ عزیمت و هنگامِ مراجعت، شش روز در خانقاهِ شیخ ابوالحسن، میهمان بود.

در اصلِ وقوعِ این مسافرت، جای تردید نیست؛ امّا در خصوصِ وقایعِ ضمنِ آن، به‌ویژه دربارهٔ موضوعِ سخن‌گفتن، یا سکوت اختیار کردنِ ابوسعید ابوالخیر در خانقاهِ شیخ ابوالحسن، و همچنین در بابِ نیّتِ اصلی ابوسعید برای در پیش گرفتنِ این سفر، دو دسته روایت وجود دارد:

در دستهٔ نخست، آن روایتی جای می‌گیرد که در اسرارالتّوحید ثبت شده است. این گزارش، ضمنِ آنکه بر سکوتِ ابوسعید در خانقاهِ خرقانی تأکیدی ویژه دارد؛ نیّتِ اصلی ابوسعید را برای در پیش گرفتنِ این سفر، شرکت در مراسمِ خاک‌سپاری فرزندِ شیخ ابوالحسن، و تسلّی‌بخشیدن به خانوادهٔ خرقانی در واقعهٔ قتلِ پسرِ ایشان عنوان کرده است. در این گزارش، عزمِ ابوسعید برای رفتن به حج، انگیزهٔ فرعیِ سفر، و تابعی از آن نیّتِ اصلی بیان شده است.

دستهٔ دیگر از این گزارش‌ها، آن‌هایی هستند که در منتخبِ نورالعلوم و همچنین در رسالهٔ ذکر قطب‌السّالکین ثبت شده‌اند. این گزارش‌ها، برخلاف گزارش مندرج در اسرارالتّوحید، بر سخن گفتنِ ابوسعید در حضورِ شیخ ابوالحسن، دلالتی روشن دارند.

در این روایات، ضمنِ آنکه به تقارنِ واقعهٔ سربُریده‌شدنِ پسر شیخ ابوالحسن با سفر ابوسعید به خرقان، مطلقاً اشاره‌ای نشده است؛ نیّتِ اصلی ابوسعید نیز برای حضور در خانقاهِ شیخ ابوالحسن، قرارداشتنِ خرقان در مسیرِ مسافرت از نیشابور به حجاز، و به انگیزهٔ مشورت با خرقانی برای رفتن یا نرفتن به سفرِ مبارک عنوان شده است. همین دوگانگی روایات، ضرورتِ اعتبارسنجیِ تاریخی آن‌ها را برای روشن ساختنِ آنچه واقعیّتِ ماجرا بوده است، آشکار می‌سازد.

محتوایِ کلّی حکایتِ مندرج در اسرارالتّوحید، این مسئله را نشان می‌دهد که ابوسعید هنگامِ عزیمت به سفرِ یادشده، وقتی برای نخستین مرتبه به خرقان رسید، سه روز در خانقاهِ شیخ ابوالحسن اقامت کرد. آن‌گاه، راهی بسطام شد. در بسطام نیز پس از زیارت تُربتِ بایزید، یک شبانه‌روز درنگ داشت. سپس، راهِ دامغان را در پیش گرفت. سه روز را نیز در این شهر گذراند. آن‌گاه با اعلام انصراف از ادامهٔ مسیر، همراهان را برای رفتن به حج یا بازگشت به نیشابور مُخیّر ساخت.

ابوسعید در مسیر بازگشت، ابتدا راهِ سبزوار را در پیش گرفت؛ امّا در همان ابتدای مسیر، دوباره به جانبِ خرقان تغییرِ جهت داد و به آنجا عزیمت کرد. ابوسعید در این حضورِ دوباره در خرقان، سه روزِ دیگر را در خانقاهِ شیخ ابوالحسن درنگ داشت، آن‌گاه راهی نیشابور شد.

در این اقامتِ سه‌روزهٔ دوم، گفت‌وگویی مهم، میان ابوسعید ابوالخیر و شیخ ابوالحسن به میان آمد. سخنانِ این دو شیخ با یکدیگر، که در قالبِ پرسش و پاسخ مطرح شده است، به‌گونه‌ای است که اگر بر مبنای متن اسرارالتّوحید دربارهٔ معانی آن‌ها تأمّل شود، فقط چندین ابهام و سؤال بی‌پاسخ را به دنبال خواهد داشت. در اسرارالتّوحید به گفت‌وگوی مذکور چنین اشاره شده است:

> روزی شیخ بُلحسن در میانِ سخن از شیخ پرسید که: به ولایتِ شما عروسی بو؟ شیخ بوسعید گفت: بو؛ و در عروسی بسیار نظارگی بو، که از عروس نیکوتر بو، ولکن در میانِ ایشان، تخت و کلاه و جلوه، یکی را بو. شیخ بُلحسن نعره‌ای بزد و گفت، مصراع: خسرو همه حالِ خویش دیدی در جام (محمّد ابن منوّر، ۱۳۷۱: ۱۴۳).

هنگامِ مطالعهٔ این قسمت از گزارشِ محمّد ابن منوّر از سفر ابوسعید به خرقان، ابهامات و سؤالاتی چند مطرح می‌شود. این پرسش‌ها به‌گونه‌ای هستند که پاسخ آن‌ها را نه در متن اسرارالتّوحید، و نه در تعلیقاتی که بر این متن نگاشته شده، می‌توان یافت. این سؤال‌ها و ابهامات از این قرارند:

۱. هنگام ملاقاتِ دو عارفِ بزرگِ زمانه، و در حین گفت‌وگوی ایشان با یکدیگر، دلیل طرح بدونِ مقدّمهٔ این سؤالِ به‌ظاهر نامربوط، آن هم در میانِ سخن (سخنی که مؤلّف اسرارالتّوحید مشخّص نساخته که محتوای آن چه بوده است)، از سوی شیخ ابوالحسن چیست که از ابوسعید ابوالخیر پرسید: «به ولایت شما عروسی بو؟»

۲. پاسخِ ابوسعید به این پرسش، مشتمل بر کدام پیام و متضمّنِ چه محتوایی است؟

۳. مگر این پرسش، و پاسخِ مبتنی بر آن، مشتمل بر کدام نکتهٔ مهم بوده است که راویان و گزارشگرانِ این سفر (چه از طیفِ مقامه‌نویسانِ ابوسعید و چه از طیفِ مناقب‌نگارانِ ابوالحسن) خود را ملزم به آن دانسته‌اند تا ضمن دیگر رویدادهای سفر، به ذکر آن نیز بپردازند؟

۴. مهم‌تر از همه، مگر در پاسخ ابوسعید ابوالخیر کدام مطلبِ مهم نهفته بود، که شیخ ابوالحسن از شنیدنِ آن دگرگون شد و از شدّت غلبات ناشی از وجد نعره زد؟

۵. مفهومِ واقعی و باطنیِ مصراعی که ابوالحسن خرقانی بر زبان جاری ساخت و گفت: «خسرو همه حالِ خویش دیدی در جام» چیست؟

۶. در ورای معانی ظاهری الفاظ و عباراتِ این مصراع، کدام مفهومِ باطنی نهفته است؟

۷. این مفهومِ ضمنی، با پاسخِ ابوسعید ابوالخیر چه ارتباطی می‌تواند داشته باشد؟

کوشش برای پاسخ به پرسش‌های یادشده و رفع ابهام از گفت‌وگوی مورد بحث، هدف جستارِ حاضر است.

در حوزهٔ ابوسعیدپژوهی، از تحقیقاتی پُرشمار می‌توان یادکرد. جستارِ حاضر در میانِ این تحقیقات، رویکردی ویژه و کاملاً نوین دارد که جای آن در حوزهٔ مطالعاتِ مرتبط با ابوسعیدشناسی، خالی است. این مقاله، با الهام از روشِ شفیعی کدکنی در تعلیقه‌نویسی بر

اسرارالتّوحید، برای رفع مشکلات و مبهماتِ این کتاب به نگارش درآمده و هدف از آن رفع ابهامی دیگر از متنِ این اثر است.

۲. اختلاف منابع دربارهٔ برخی از مسائل مرتبط با سفر ابوسعیدابوالخیر به خرقان

برای پی‌بردن به پاسخِ پرسش‌هایی که در پیِ مرورِ گفت‌وگوی شیخ ابوالحسن با ابوسعید ابوالخیر پدید می‌آید، و به‌منظورِ رفع ابهامات موجود از عبارتِ مذکور در اسرارالتّوحید، بایسته است دو دسته از منابع، به‌صورت تطبیقی مطالعه و بررسی شوند: در نخستین گام، علاوه بر اسرارالتّوحید، مطالعهٔ دیگر منبعِ مرتبط با احوال و مقاماتِ ابوسعید ابوالخیر، یعنی مقامهٔ کهن و نو یافته ضروری است؛ در گام دیگر، لازم است به منابعِ مرتبط با زندگانی و احوالِ شیخ ابوالحسن خرقانی، یعنی کتاب‌های منتخبِ نورالعلوم و همچنین رسالهٔ ذکر قطب‌السّالکین توجّه شود؛ زیرا در این منابع نیز به رویدادهای سفر ابوسعید به خرقان و ماجراهای ضمن آن اشاره شده و گفت‌گوهای دو شیخ با یکدیگر در آن‌ها به‌روشنی بازتاب یافته است.

نتایجِ حاصل از این بررسی تطبیقی، مُبیّنِ اختلاف‌هایی چندگانه است که میانِ این دو طیف از روایات، دربارهٔ پاره‌ای از مسائلِ مرتبط با این سفر وجود دارد. پژوهش دربارهٔ این تفاوت‌ها برای روشن‌ساختنِ حقیقتِ هر یک، و آشکارکردنِ زوایای پنهان وقایعِ سفرِ یادشده، یکی از ضرورت‌هایی است که در مطالعاتِ ابوسعیدپژوهی شایستهٔ عنایتِ ویژه است.

مهم‌ترین موضوعِ مورد اختلاف دربارهٔ این مسافرتِ تاریخی، مسئلهٔ نیّتِ واقعی ابوسعید برای این سفر و همچنین موضوعِ مجلس‌گفتن یا خاموشی‌گُزیدنِ وی در خانقاهِ خرقانی است. با مشخّص‌شدنِ حقیقتِ تاریخی این ماجرا، نه‌تنها ابهامات موجود در عبارتِ مورد اشاره از اسرارالتّوحید برطرف خواهد شد، بلکه پاسخِ پرسش‌هایی که به‌دنبال این ابهامات پدید آمده است نیز روشن می‌شود.

دربارهٔ شناختِ احوالِ ابوسعید ابوالخیر، افزون بر اسرارالتّوحید، از دو مقامهٔ دیگر باید یاد کرد: یکی، کتابِ حالات و سخنان و دیگری، مقامهٔ کهن و نو یافتهٔ بوسعید است. در حالات و سخنان به ماجرای سفرِ ابوسعید به خرقان اشاره‌ای یافت نمی‌شود. در مقامهٔ کهن و نو یافته نیز به مسافرتِ ابوسعید به خرقان، به‌صورت مستقل و صریح اشاره نشده، امّا مطلبی در آن آورده شده که مُبیّنِ همین گفت‌وگویی است که بین ابوالحسن خرقانی و ابوسعید به میان آمده است. این اشاره از آن باب حائزِ اهمّیّت فراوان است که در عوضِ همسوبودن با مطالبِ مندرج در اسرارالتّوحید، مؤیّدِ مطلبی است که در همین زمینه در مقامه‌های شیخ ابوالحسن آمده است. مطالبِ مندرج در مقامهٔ کهن و نو یافته، با آنچه مؤلّف اسرارالتّوحید دربارهٔ سکوتِ ابوسعید در خانقاهِ خرقانی و مجلس‌نگفتن او، مدّعی آن است، کاملاً در محتوا و مضمون، متفاوت است.

منتخب نورالعلوم و رسالهٔ ذکر قطب‌السّالکین نیز دو مقامه‌ای هستند که به شناختِ احوال شیخ ابوالحسن خرقانی کمک می‌کنند. در منتخبِ نورالعلوم، چهار حکایت دربارهٔ ابوسعید ابوالخیر موجود است (← شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۶۹ و ۳۷۰ و ۳۷۵ و ۳۸۰) که دو مورد از آن‌ها به سفر ابوسعید به خرقان و مصاحبتش با شیخ ابوالحسن اختصاص دارد. در رسالهٔ ذکرِ قطب‌السّالکین نیز، چهار بار از ابوسعید ابوالخیر یاد شده است که سه موردِ آن به ماجراهای سفر وی به خرقان مرتبط است و در طیّ آن‌ها به آنچه هنگام مصاحبت میانِ این دو شیخ مطرح شد، اشاره شده است. (← همان: ۲۶۴ و۲۶۶ و ۲۶۷).

با توجّه به این توضیحات، مشخّص می‌شود از مسافرت ابوسعید به خرقان، در کتاب‌ها و منابعِ مرتبط با احوال و زندگانی این دو شیخ، در مجموع، شش گزارش وجود دارد. مشروح‌ترین گزارش، در اسرارالتّوحید ثبت شده است. در نورالعلوم نیز، مجموعاً دو گزارش در این باب یافت می‌شود؛ یکی از آن‌ها که اختصاصاً به موضوع این سفر مربوط است، حجمی متوسّط دارد. گزارشِ دیگر نیز که مختصر است، هرچند گزارشِ مستقلِ این سفر نیست، امّا به همین گفت‌وگویی مربوط می‌شود که شیخ ابوالحسن و ابوسعید با یکدیگر داشته‌اند. مؤلّف نورالعلوم، این گفت‌وگو را به‌عنوان یک حکایت مستقل ذکر کرده، در حالی که در اسرارالتّوحید، به این مکالمه نیز به‌عنوان بخشی از رویدادهای سفر اشاره شده است.

گفت‌وگویِ مندرج در نورالعلوم، حائز اهمّیّت فراوان است. این گزارش علاوه بر آنکه حاوی نکاتی جدید است، در جزئیّات نیز با آنچه در اسرارالتّوحید به آن اشاره شده، تفاوت‌هایی دارد. مضمون این گزارش چنان است که برای رفع ابهام از عبارات مندرج در اسرارالتّوحید، از آن بهرهٔ بسیار می‌توان برد.

در رسالهٔ ذکر قطب‌السّالکین نیز، در مجموع سه گزارش در زمینهٔ این سفر و مباحث مطرح‌شده در آن ملاقات آمده است. این گزارش‌ها از چند جهت شایان توجّه فراوان‌اند؛ زیرا مضمون آن‌ها به‌گونه‌ای است که نه‌تنها در اعتبارسنجی گزارشِ مندرج در اسرارالتّوحید، از آن‌ها می‌توان بهره برد، بلکه مهم‌ترین واقعیّت تاریخی دربارهٔ این ملاقات و رویدادهای ضمنِ آن را که به سکوت یا سخن‌گفتن ابوسعید در خانقاه خرقانی مربوط است، بهتر آشکار می‌سازند. واقعیتِ یادشده را مسافرانی از جمع همراهان ابوسعید، ضمن آنکه شاهدان عینی آن بودند، عامدانه و بنا به ملاحظاتی خاصّ، به صورتی کاملاً نامحسوس، دیگرگون گزارش کردند و آن را در ضمن بیان بسیاری از واقعیّات و حقایق این سفر پنهان ساختند. از این تصویر دیگرگون‌شده بعدها محمّد بن منوّر، به‌عنوان سندی متقن استفاده و پس از بازپرداخت نهایی، آن را در اسرارالتّوحید ثبت کرد.

علاوه بر منابع یادشده، در دیگر کتب عرفانی فارسی، به اشاره‌هایی دربارهٔ این سفر و ملاقات می‌توان دست یافت که هرکدام از آن‌ها نیز مبیّن گوشه‌هایی از وقایع آن، یا توضیح و یادآوری سخنان و مباحثی هستند که در این ملاقات، بین دو عارف پرآوازهٔ روزگار به میان آمد. برای نمونه،

در آثاری چون کشف‌المحجوب هجویری، تذکرةالأولیای عطّار، روضةالقلوبِ شیخ شهاب‌الدّین یحیی سهروردی و همچنین در کاشف‌الأسرارِ نورالدّین عبدالرّحمان اسفراینی، می‌توان این اشاراتِ مجمل را مشاهده کرد.

آنچه در کشف‌المحجوب در این باب آمده، به روایت از خواجه حسن مؤدّب است. او پیشکارِ خاصّ ابوسعید بود و برنامه‌ریزی و اجرای جزئیّات این سفر را از ابتدا تا انتها بر عهده داشت. مؤلّف اسرارالتّوحید نیز در نقل ماجراهای سفر ابوسعید به خرقان، به گزارشی که از روایت این پیشکار مخصوص در اختیار داشت، به‌عنوانی سندی متقن، تکیه کرده است. مطالب مندرج در دیگر منابع عرفانی دربارهٔ این سفر، یا به‌صورت مستقیم برگرفته از اسرارالتّوحیدند یا از نظر مضمون، در کشف‌المحجوب ریشه دارند؛ این سخن به آن مفهوم است که آبشخور اصلی همهٔ روایات مندرج در متون عرفانی، به گزارشی که خواجه حسنِ مؤدّب از این سفر ارائه کرده است، بازمی‌گردد.

در اعتبارسنجی وقایع سفر ابوسعید به خرقان، با درگذشتن از آنچه در منابع عرفانی در این زمینه ذکر شده، باید به منابع اصلی که مشخّصاً دربارهٔ احوال این دو شیخ به نگارش درآمده است، توجّه و تأکید کرد. بررسیِ تطبیقی گزارش‌های مرتبط با سفر ابوسعید به خرقان که در مقامه‌های این دو شیخ مندرج است، نشان می‌دهد که اختلاف و دگرگونی‌هایی در روایت‌های هر یک از آن‌ها وجود دارد. مهم‌ترین این تفاوت‌ها، اختلاف دربارهٔ سکوت یا مجلس‌گفتنِ ابوسعید ابوالخیر در حضورِ شیخ ابوالحسن خرقانی است. آشکارشدن این اختلاف مهم و پی‌بردن به آنچه حقیقت ماجرا بوده است، دگرگون‌سازی عمدی و آگاهانهٔ برخی از وقایع این سفر و کتمان بعضی از حقایق را (به روشی که در ادامه به آن اشاره خواهد شد) از جانب گزارشگر اصلی آن به‌خوبی آشکار می‌کند.

۳. اختلاف در بابِ خاموشی ابوسعید در خانقاه شیخ ابوالحسن یا مجلس‌گفتن او

مسئلهٔ سخن‌گفتن یا خاموشی‌گُزیدن ابوسعید در خانقاهِ شیخ ابوالحسن خرقانی، از جمله مسائلی است که در هرکدام از منابع یادشده، به‌شکلی روایت شده است. اسرارالتّوحید بر خاموشی شیخ در حضور ابوالحسن خرقانی تأکید و دلالتی صریح دارد. این در حالی است که در دیگر مقامهٔ ابوسعید ابوالخیر، موسوم به *مقامهٔ کهن و نویافته* و همچنین در تمام منابع مرتبط با زندگی شیخ ابوالحسن، یعنی منتخب نورالعلوم و رسالهٔ ذکر قطب‌السّالکین، به مجلس‌گفتن ابوسعید در حضور خرقانی تأکید و تصریح شده است.

آنچه در توضیح این موضوع می‌توان بیان کرد، آن است که مؤلّف اسرارالتّوحید، در ضمنِ ارائهٔ گزارش سفر ابوسعید به خرقان، سه‌بار متذکّر این مسئله شده است که ابوسعید در حضور شیخ ابوالحسن، به‌رغم اصرارِ فراوانِ خرقانی برای شنیدن سخن او و حتّی دعوت از ابوسعید برای ایراد کلام، خاموشی گُزید و سکوت را بر کلام ترجیح نهاد. بنا به گزارش اسرارالتّوحید، ابوسعید در

اقامتِ شش‌روزه در خرقان، همواره سخن‌گفتن را به شیخ حواله کرد و خود شنوندهٔ کلامِ ابوالحسن بود. سکوت ابوسعید با همهٔ زبان‌آوری و فصاحتی که در ایراد کلام داشت، چنان برای مریدان او نادر و شگفت می‌نمود که حتّی در حقّ شیخ زبان به اعتراض گشودند که چرا در اینجا خاموشی را پیشهٔ خود ساخته است؟

در اسرارالتّوحید، نخستین اشاره به این موضوع، هنگام ورود ابوسعید به خرقان و شرکت در مراسم خاک‌سپاری فرزند شیخ ابوالحسن است. ابن منوّر در این مورد می‌گوید:

> چون شیخِ ما ابوسعید به خرقان رسید و در خانقاه شد، در خانقاهِ شیخ بُلحسن، مسجدْخانه‌ای است. شیخ بُلحسن در آنجا بود. بر پای خاست و تا میانِ مسجدْخانه پیشِ شیخ بازآمد، و آنجا دست به گردنِ یکدیگر فراکردند. شیخ بُلحسن می‌گفت: چنان داغ را مَرهم چنین نهند، و چنین قدم را، قربان، جانِ بُلقْسم سازند. پس شیخ بُلحسن شیخ بوسعید را دست گرفت که بر جایِ من بنشین. شیخِ ما ننشست. شیخ، بُلحسن را گفت: تو بر جایِ خویش بنشین. او ننشست. هر دو در میانهٔ خانه بنشستند و هر دو می‌گریستند. شیخ بُلحسن، شیخ بوسعید را گفت: سخن بواژ، مرا نصیحتی بکن. شیخ بوسعید گفت: او را باید گفت. پس مُقریان با شیخ بوسعید بودند، شیخ اشارت کرد که قرآن برخوانید. قرآن برخواندند و صوفیان، بسیار بگریستند و نعره‌ها زدند و هر دو شیخ بسیار بگریستند. شیخ بُلحسن خرقه از سرِ زاویهٔ خود به مقریان انداخت. پس شیخ بُلحسن گفت: فرضی در پیش است و عزیزان منتظرند. جنازه بیرون آوردند و نماز کردند و دفن کردند. و وقت‌ها رفت و صوفیان با سرِ زاویه‌ها شدند (محمّد ابن منوّر، ۱۳۷۱ : ۱۳۶).

دومین اشاره به خاموشی‌گُزیدن ابوسعید، هنگامی است که مراسم خاک‌سپاری به پایان آمد و برای ابوسعید در خانقاه ابوالحسن، اتاقکی مشخّص ساختند تا زاویهٔ خویش در آنجا نهد و به خلوت در آنجا باشد. محمّد بن منور می‌گوید:

> پس خانگکی جدا کردند شیخ بوسعید را تا وی زاویه در آنجا بنهاد، و به خلوت در آنجا بود. [...] و شیخ بوسعید، درین کرّت، سه شبان‌روز پیشِ شیخ بُلحسن بود. و درین سه شبان‌روز، هیچ سخن نگفت. شیخ بُلحسن وی را معارضهٔ سخن می‌کرد. شیخ بوسعید گفت: ما را بدان آورده‌اند تا سخن شنویم، او را باید گفت. پس شیخ بُلحسن گفت: تو حاجتِ مایی از خدای تعالی. ما از خدای تعالی به حاجت خواسته‌ایم که دوستی از دوستانِ خویش بفرست تا ما این سِرّهای تو بدو هوژ گوییم. تو آن حاجتِ مایی. من پیر بودم و ضعیف، به تو نتوانستم آمدن. تو را قُوّت بود و عُدّت، تو را به ما آوردند. تو را به مکّه نگذارند. تو عزیزتر از آنی که تو را به مکّه بَرَند، کعبه را به تو آرند، تا تو را طواف کند (همان: ۱۳۷).

سومین اشاره به سکوت ابوسعید، هنگامی است که محمّد بن منوّر قصد دارد سخن خویش را در بازنویسی گزارشِ این سفر به پایان برساند:

> چون به نیشابور رسیدند، جمعی از صوفیان می‌گفتند که شیخ چون به خرقان رسید، آن وقتِ او و سخنِ او و آن همه حالت‌ها منقطع شد و همه برسید. و این سخن بدان گفتند که شیخ چون به خرقان رسید، در آن مدّت که آنجا بود، هیچ سخن نگفت. به سببِ آنکِ شیخ

> بُلحسن گفته بود که: تو حاجتِ مایی از خدای تبارک و تعالی که ما درخواست کرده‌ایم که دوستی از دوستانِ خویش بفرست تا ما این سِرّهاءِ تو بدو هوژ گوییم. چون شیخِ ما را آنجا بدین مهم بُرده بودند، او سخن نمی‌گفت. و دلیل برین سخن آن است که آنجا شیخ بُلحسن، شیخِ ما را مُعارضهٔ سخن می‌کرد و می‌گفت: سخنی بواژ، مرا نصیحتی بکن. شیخِ ما می‌گفت: شما را باید گفت. ما را برای شنودن آورده‌اند. چون آن جمع را برین دقیقه اطّلاع نبود، این‌چنین سخنی بگفتند. و این سخن با شیخِ ما باز گفتند، شیخِ ما گفت: اِشتاقَت تِلکَ التُّرَبَةُ اِلینا فلمّا التقینا فنینا فی تلک التّربةِ. آن خاک را آرزویِ ما خاست. چون آنجا رسیدیم، ما در آن خاک، خاک شدیم و برسیدیم. و حدیث، بزرگان خود نکنند. شیخِ ما از آن اعتراض، این جواب فرمود. و چون در حقیقتِ این تأمّل رَوَد، آن معنی که تقریر افتاد معلوم گردد (همان: ۱۳۵).

به سکوت اختیار کردن ابوسعید در حضور شیخ ابوالحسن خرقانی، در کشف‌المحجوب نیز اشاره شده است. با توجّه به تاریخ نگارش این کتاب که قبل از سالِ وفات هجویری (۴۷۰ق) بوده و با عنایت به تقدّم زمان تألیف آن نسبت به دو مقامهٔ معروف و بازمانده از ابوسعید، یعنی کتاب حالات و سخنان (تألیفِ ۵۴۱ق) و اسرارالتّوحید (تألیفِ ۵۷۴ق)، می‌توان گفت هجویری از نخستین نویسندگانِ صوفی‌مسلک بود که ضمن معرّفی ابوسعید ابوالخیر، از اقوال و حکایاتِ مرتبط با احوال این شیخ، در تبیین آموزه‌های معرفتی استفادهٔ فراوان کرد. مطالب کشف‌المحجوب دربارهٔ زندگانی و عقاید ابوسعید، به دلیل قدمت و تعدّد آن‌ها، اهمّیّت فراوان دارد. هجویری برای دست‌یافتن به حکایات و آشنایی با افکار و عقاید ابوسعید، غیر از دیدار و گفت‌وگو با مریدانِ این شیخ، نظیر خواجه حسنِ مؤدّب، به مقامه‌هایی از ابوسعید نیز دسترسی داشته است که اکنون نشانی از آن‌ها در اختیار نیست.

کشف‌المحجوب، پس از تألیف، از چنان شهرت و اعتباری برخوردار شد که مأخذ و مصدرِ بسیاری از آثارِ صوفیانه قرار گرفت. در تاریخِ پیشرفت و تکامل عرفان و تصوّف، در تدوین و تألیفِ آثار و منابعِ این حوزه، مراجعه به این کتاب یا اخذ و اقتباس از مندرجات آن، همواره مدّ نظر مؤلّفانِ صاحب‌نام اهل طریقت قرار داشته است. در کشف‌المحجوب مجموعاً نُه‌بار از ابوسعید ابوالخیر یاد شده است.

یکی از این یادکردها، ذکری مختصر از ملاقاتِ ابوسعید ابوالخیر با شیخ ابوالحسن خرقانی است. در ضمن این یادکرد، به سکوت ابوسعید نیز اشاره شده است. هجویری می‌گوید:

> شیخ ابوسعید قصدِ زیارتِ وی [شیخ ابوالحسن خرقانی] کرد، و با وی، وی را محاوراتِ لطیف بود از هر فن. و چون می‌بازگشت، گفت: من تو را به ولایتْ‌عهدِ خود برگُزیدم. و از حسنِ مؤدّب شنیدم، که خادمِ شیخ ابوسعید بود، که: چون شیخ به حضرتِ وی رسید، نیز هیچ سخن نگفت؛ مستمع بود و به جز جوابِ سخنِ وی بازنداد. من ورا گفتم: ایها الشیخ، چرا چنین خاموش گشتی؟ گفت: از یک بحر، یک عبارت‌کننده بس (۱۳۸۶ :۲۴۸).

چنان‌که مشهود است، منبع هجویری برای بیان این نقل قول، سخنان و روایت خواجه حسن مؤدّب است؛ بنابراین، بسیار طبیعی است که از قول این راوی که نسبت به هر شخصِ دیگر، روابطی نزدیک‌تر و صمیمانه‌تر با ابوسعید داشت، سخنانی جهت‌دار دربارهٔ خاموشی شیخ در حضور ابوالحسن خرقانی به‌منظورِ پی‌گیریِ دیگر اغراضِ ثانویّه ایراد شده باشد.

اکثرِ منابعی که بعد از کشف‌المحجوب به نگارش درآمده‌اند، به نقل از این کتاب، به سکوتِ ابوسعید در حضور خرقانی اشاره داشته‌اند؛ برای نمونه، در تذکرةالأولیا، به استناد و به نقل از مطالبِ مندرج در کشف‌المحجوب، به سکوت ابوسعید در حضور شیخ ابوالحسن چنین اشاره شده است:

> شیخ بوالحسن چون به وداعِ او [ابوسعید] آمد، گفت: من تو را به ولایتْ‌عهدِ خویش برگزیدم، که سی سال بود تا از حقّ کسی می‌خواستم که سخنی چند از آنکِ در دل دارم، که کس محرمِ آن نمی‌یافتم، بدو هو گویم، چنان‌که او ها شنود، تا که تو را فرستادند. لاجرم شیخ بوسعید آنجا سخن نگفته است زیادت. گفتند: چرا سخن نگفتی؟ گفت: ما را به استماع فرستاده بودند. پس از یک بحر یک عبارت‌کننده بس (عطّار، ۱۹۰۵: ۲۰۶).

افزون بر این آثار، در کتاب کاشف‌الأسرار نیز به نقل از منابعِ سابق‌الذکر چنین آمده است:

> شیخ ابوالحسن خرقانی، شیخ ابوسعید ابوالخیر را می‌گفت: یا اباسعید، سخن‌هایی دارم که اگر بگویم، در زمین و آسمان نگنجد. خداوند سبحانه و تعالی تو را از بهرِ آن آورد تا به تو هوژ گویم. و آن بود که شیخ ابوسعید سه روز در خرقان بود که هیچ سخن نگفت، و می‌گفت: ما را از بهر استماع آورده‌اند (اسفراینی، ۱۳۵۸: ۱۲۹ـ ۱۳۸).

دلالت و تأکید این منابع بر سکوتِ ابوسعید در حضور شیخ ابوالحسن، در حالی است که به استناد روایت‌های مندرج در منابع مرتبط با زندگی و احوالِ خرقانی، به این موضوع اشاره شده است که ابوسعید در حضور شیخ ابوالحسن، به‌جهت پافشاری خرقانی، به ایراد سخن پرداخت؛ امّا سخن او، به تأیید این دسته از منابع، برخلاف آنچه از ابوسعید و مجالس گرم و پُرشور وی انتظار می‌رفت، نه‌تنها سخنی نیکو و جذّاب نبود، بلکه حتّی راه سخن نیز بر او بسته شد. در رسالهٔ ذکر قطب‌السّالکین در این باب می‌خوانیم:

> نقل است که چون بوسعید درآمد، شیخ وی را برخاست و دست گرفت و در محراب بنشاند و گفت: یا باسعید، سخن گو، که ملایکه به نظارهٔ سخنِ تو آمده‌اند؛ و دست ازین بنداشت تا شیخ در سخن آمد. در میانِ سخن، رویش سرخ شد و حاضران در گریه آمدند، و شیخ می‌شنید «وَ کانَ یُشیرُ الی فناءِ الخَلقِ وَ بقاءِ الحق». پس همی‌گفت؛ تا آن‌گاه که حال بر وی بگشت؛ چنانکِ گفتی محراب از وی پُر شده است و حاضران را از وی رُعبی درمی‌آمد. پس شیخ [ابوالحسن] دست بر پشتش نهاد و گفت: التحیّاتُ للّهِ وَ هذا لسانُ السِرّ لا یخفی علی اهلِ الحق. پس خاموش شد و ساکن گردید. پس احمدِ حاجیِ صرّام گفت که: شیخ [ابوالحسن] گفت که اگر دست بر پشتِ بوسعید ننهادمی، در هوا بپریدی و بشدی آنجا که شدی (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۶۷).

صرف نظر از اینکه در این عبارت، به سخن‌گفتن ابوسعید در حضور خرقانی تصریح شده است، آنچه در این حکایت بیش از هر چیزِ دیگر جلب نظر می‌کند، شکل‌گیری یکی از نادرترین انواعِ کراماتِ اولیاءاللّه است؛ کرامتی که از آن با عنوانِ «طَوامّ» یاد شده است.

طَوامّ در لغت به معنی بالنده و رشدکننده (انوری، ۱۳۸۱: ذیل طوامی) یا به مفهومِ برآمده و گوالیده است (نفیسی، بی‌تا: ذیل طامی). این کلمه از ریشهٔ «طَمَّ» است. طَمَّ نیز در لغت به مفهومِ «بسیارشدن چیز، به حدِّ فوق شدن و غالب گردیدن» به کار رفته است (صفی‌پور، بی‌تا: ذیل طمَّ). در لسان‌العرب، «طَمَّ الماءُ» بالاآمدن آب و همه‌جا را فراگرفتن معنی شده است (ابن منظور، ۱۴۰۵: ذیل طمم). در آیهٔ سی‌وچهارمِ سورهٔ نازعات، از قیامت به‌عنوانِ «الطامة الکبری» یاد شده است. دلیلِ نامیده‌شدن قیامت به «طامة» نیز به آن سبب دانسته شده که همه چیز را فرا می‌گیرد (همان).

صرف نظر از معنای لغوی طَوامّ، این واژه در میانِ مصطلحاتِ اهل تصوّف، نام یکی از انواع کراماتِ اولیاست. طوام به معنی بزرگ و فربه‌شدن جسم است. منتها این فربگی، فراتر از حدّ انتظار است. این انبوهی جسم به‌گونه‌ای است که تمامِ فضای آن مکانی که شخصِ صاحب‌طوام در آن قرار دارد، از جسم او مملو می‌شود. فربهی جسم، پس از لحظاتی روی به کاستی می‌نهد و سرانجام به قرارِ معمول خود باز می‌گردد.

متصوّفه دربارهٔ چگونگی وقوع این حالت، به‌صراحت به اظهار نظر نپرداخته‌اند. تنها از خلالِ حکایت‌های مربوط به طوامّ است که می‌توان به اطّلاعاتی مجمل دربارهٔ چگونگی وقوعِ آن دست یافت. آنچه از این طریق حاصل می‌شود، مبیّنِ این مطلب است که طوامّ با تجلّیِ جمالی و تجلّیِ جلالی حق ارتباط مستقیم دارد. هرگاه ذاتِ مقدّسِ باری تعالی، تجلّیِ جلالی خویش را بر اولیاءاللّه ظاهر کند، از هیبت و عظمتِ ناشی از آن، کوچکی جسم، شاملِ حالِ ولیّ می‌شود؛ امّا هرگاه که این تجلّی به‌صورتِ تجلّیِ جمالی حادث شود، فربهی و بالندگی جسم را به همراه خواهد داشت. متصوّفه این هر دو حالت را در ذیلِ یک عنوان بررسی کرده و از آن با عنوانِ طوامّ یاد کرده‌اند (← همّتی، ۱۳۹۱: ۱۰۳ـ۱۲۴).

صرف نظر از موضوع طوامّ و دگرگون‌شدن حال ابوسعید در خانقاه خرقانی هنگامِ مجلس‌گفتن، و افزون بر مواردِ یادشدهٔ قبلی، آنچه بر سخن‌گفتن ابوسعید در خانقاهِ خرقانی تأکیدی مجدد دارد، آن است که در مقامهٔ کهن و نویافته که منبعی دربارهٔ احوال و اقوال و رویدادهای زندگانی شیخ ابوسعید ابوالخیر است، چنین آمده و صراحتاً به این موضوع اشاره شده است که ابوسعید در مجلس شیخ ابوالحسن خرقانی، بنا به اصرار و درخواست ابوالحسن، بر منبر شد و به ایرادِ سخن پرداخت. در آنجا از قول خرقانی چنین می‌خوانیم:

> شیخ را گفت: می‌شنوم که تو سخن نیکو می‌گویی! ما را سخن گوی. شیخ گفت: سخنِ ما دوران را شاید، نزدیکان را نشاید. گفت: نه برای آن می‌گویم تا ما را از سخنِ تو نیک اُفتد، ولکن از برای آن می‌گویم تا ترا از استماعِ ما نیک افتد. بوسعید بر منبر شد و سخن‌گفتن

گرفت. سائلی سؤال کرد که کیفَ الطریقُ الی اللّه؟ راه به خدای چگونه است؟ گفت: هذا طریقٌ نَسَجَت علیهِ العنکبوتُ و بالت علیهِ الثعالبُ. پیرِ خرقان گفت: این راهِ ما است به وی. راهِ وی با ما چیست؟ شیخ گفت: اگر نه آن بودی که پیر خرقان مرا بدان سخن دریافت و الّا کارِ من با خطر بودی (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۵۹).

چنان‌که از محتوای این حکایت مشهود است، ذکرِ زبان‌آوری و نیکوسخنی ابوسعید، به گوش شیخ ابوالحسن خرقانی نیز رسیده بود؛ از همین روی، ابوالحسن از ابوسعید درخواست کرد تا در حضورِ او به ایراد سخن بپردازد. هرچند ابوسعید تمایلی به این کار نداشت، امّا بنا به اصرار خرقانی، به این امر مبادرت ورزید. منتهی در کمال شگفتی، این‌بار نه‌تنها سخن ابوسعید نیکو ایراد نشد، بلکه راهِ سخن نیز بر او بسته ماند. این امر، موجبِ آزرم و همچنین سبب تعجّب مریدان ابوسعید شد؛ به‌گونه‌ای که حتّی در حقّ شیخ زبان به اعتراض گشوده شد.

صرف نظر از تصریحِ این منابع به مجلس‌گویی ابوسعید، اگر در آخرین عباراتِ حکایتِ سفرِ ابوسعید به خرقان (مندرج در اسرارالتّوحید) اندکی تأمّل شود و پاسخِ ابوسعید به اعتراضِ مریدان، مبنی بر چراییِ بسته‌شدنِ راه سخن بر خود، مدِّ نظر قرارگیرد، مشخّص خواهد شد که به‌رغمِ تلاش خواجه حسن مؤدّب در دیگرگون جلوه‌دادنِ واقعیّتی از نوع بسته‌ماندن راه سخن بر ابوسعید (و تغییر آن به خاموشی محض) پاسخ ابوسعید به این اعتراض و تعابیر به‌کار رفته در آن، همگی همسو با رویدادی است که در خرقان برای ابوسعید پیش آمد و ضمنِ بسته ماندنِ راه سخن بر او کلام شیخ نیکو ادا نشد.

با توجّه به مستنداتِ یادشدهٔ پیشین، می‌توان این مسئله را مطرح ساخت که به احتمال فراوان آنچه باعث شد تا خواجه حسن مؤدّب انگیزهٔ اصلی مسافرتِ ابوسعید به خرقان را به‌منظور تسلّی خاطر ابوالحسن در واقعهٔ قتلِ فرزندِ جوانِ این شیخ عنوان کند، و انگیزهٔ سفر به حجاز را تابعی از این عاملِ اصلی جلوه دهد، و همچنین از مشورتِ ابوسعید با خرقانی مبنی بر تشرّف یا عدمِ تشرّف به سفرِ مبارک نیز مطلقاً سخنی به میان نیاورد، تأثیرگذاری و نقش‌آفرینی دو مسئلهٔ مهم در این زمینه بود که امکانِ ایجادِ دگرگونی در برخی از حقایقِ مرتبط با این سفر را برای او فراهم ساخت.

یکی از این عواملِ تأثیرگذار، وقوعِ مصیبتِ سربُریده شدنِ پسرِ شیخ ابوالحسن و ایجادِ احوالِ خاصّ ناشی از این واقعه در نحوهٔ مصاحبت و نوع گفت‌وگوهای این دو شیخ با یکدیگر است. امّا اینکه ماجرای قتلِ پسرِ جوانِ شیخ ابوالحسن دقیقاً مقارن با سفرِ ابوسعید به خرقان اتفاق افتاده باشد، به دلایل متعدّد کاملاً محل تردید و حتّی منتفی است. این رویداد، نه چنان‌که خواجه حسنِ مؤدّب مدّعی وقوعِ هم‌زمانِ آن با سفر ابوسعید به خرقان است، بلکه به استنادِ آنچه از مقامه‌های شیخ ابوالحسن برمی‌آید، در ایّامِ پیش از سفرِ ابوسعید به آنجا رخ داده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۴۵ و ۳۷۹). منتها این ایّام، به زمانِ مسافرتِ ابوسعید به خرقان، بسیار نزدیک بود؛ به‌گونه‌ای که خانوادهٔ شیخ ابوالحسن، هنگام حضورِ ابوسعید در خانقاهِ ایشان، هنوز در داغِ مصیبتِ فرزند به سر

می‌بردند؛ چنان‌که احوال و سخنانِ ایشان با ابوسعید (چنان‌که در ادامه به آن اشاره خواهد شد) کاملاً متأثّر از آن واقعه بود.

دیگر عاملِ نقش‌آفرین در این زمینه، پایبندی خواجه حسنِ مؤدّب به رعایتِ سنّتِ جاری در نزدِ اهلِ خانقاه برای نقلِ صحیحِ کلامِ مشایخ و ضرورتِ یادکرد از تمامِ این سخنان است. یکی از این اقوال، کلامی بود که شیخ ابوالحسن آن را در پاسخ ابوسعید ابوالخیر که از وی برای رفتن یا نرفتن به سفرِ مبارک مشاوره می‌طلبید، بیان داشت. خرقانی با گفتنِ این سخنان، ابوسعید را از سفر به حجاز بازداشت و سفر به خرقان را برای او معادلِ حجّ تمتّع و سفر به بسطام را برابر با حجّ عمره دانست. محمّد بن منوّر بدونِ اشاره به مشورتِ ابوسعید با خرقانی، از این سخنان چنین یاد کرده است:

> شیخ بُلحسن گفت: یا شیخ، ما می‌بینیم که هر شب کعبه گِردِ تو طواف می‌کند! تو را به کعبه چه کار؟ بازگرد که تو را برای این می‌آوردند. حجّ کردی. بادیهٔ اندوهِ بُلحسن گذاشتی. لبیکِ نیازِ وی شنیدی. در صومعهٔ عرفاتِ وی شدی. رَمیِ جمارِ نفْس‌هایِ وی بدیدی. بُلقْسمِ بُلحسن را بر جمالِ خود قربان دیدی و بر یوسفِ وی نمازِ عید کردی. فریاد و اندوهِ سوختگان شنیدی. بازگرد، که اگر جز چنین بودی، بُلحسن نماندی. تو معشوقهٔ عالمی. شیخ بوسعید گفت: به جانبِ بسطام شویم و زیارت کنیم و بازگردیم. شیخ بُلحسن گفت: حج کردی، عمره خواهی کرد! (۱۳۷۱ : ۱۳۸).

گویا فهمِ این موضوع، برای مریدانِ ظاهربین و شاید ساده‌اندیش، بسیار دشوار می‌نمود که چگونه شیخ ابوالحسن توانست ابوسعید ابوالخیر را از قصد سفرِ مبارک (با همهٔ اعتبار و تقدّسی که به‌ظاهر در آن وجود دارد) منصرّف سازد و او را از همان ابتدای مسیر، برای بازگشت به نیشابور متقاعد کند؟ از همین روی، بعدها خواجه حسن مؤدّب در بازگوییِ گزارش این سفر، سعی بر آن کرد تا در گامِ نخست، عاملِ اصلی مسافرتِ تاریخی ابوسعید به خرقان را در ارتباط با نیروی فراست شیخ و آگاهی او از کُشته‌شدن فرزند شیخ ابوالحسن و حضور در کنار این پدر به‌منظور تسلّی خاطر ایشان در مرگِ آن عزیز عنوان کند؛ و در گامِ دیگر، سخن‌گفتنِ نه چندان نیکوی ابوسعید در حضور شیخ ابوالحسن، و حتّی بسته‌شدن راه سخن بر او، به خاموشی مطلق تعبیر شود.

خواجه حسن مؤدّب از طریقِ این دگرگونی در وقایع و حقایق (که از طریقِ عدمِ ذکرِ اقتضائاتِ حالی و مقامیِ آن مجالسی که سخنان این دو شیخ در بسترِ آنها شکل گرفت، به اجرا درآمد) نه‌تنها توانست برای انصرافِ ابوسعید از سفر به حجاز، برای مریدان ساده‌ضمیر، دلیلی آسان‌فهم و درخورِ درک ایشان ارائه دهد و چنین وانمود کند که ابوسعید از آغاز نیز قصدِ اجرای سفرِ مبارک را نداشت، بلکه کِششی که او را به ناحیهٔ خرقان آورد، تسلّابخشی به خانوادهٔ شیخ ابوالحسن در مصیبت مرگ فرزند بود، بلکه توانست راه را بر هرگونه اعتراض نسبت به نیکو ادانشدن کلامِ ابوسعید در حضورِ خرقانی نیز برای همیشه ببندد.

سندی دیگر که در اثباتِ مجلس‌گفتنِ ابوسعید در حضورِ خرقانی می‌توان ارائه کرد، شرح و تفسیرِ همان گفت‌وگویی از اسرارالتّوحید است که در ضمن گزارش سفر ابوسعید به خرقان، به آن نیز به‌عنوان یکی از مکالمه‌هایی اشاره شده است که این دو شیخ با یکدیگر داشته‌اند؛ گفت‌وگویی که بنا بر متن اسرارالتّوحید، از آغاز تا فرجام، ابهاماتِ موجود در آن، خواننده را از دریافت معنای حقیقی آن بازمی‌دارد. دلیلِ شکل‌گیری این ابهامات، ناشی از دو امر است: یکی حذفِ عامدانه و عدمِ ذکرِ آگاهانهٔ مقتضیّاتِ حالی و مقامی آن مجلسی است که گفت‌وگوی این دو شیخ با یکدیگر در بسترِ آن شکل گرفت؛ دیگر، تلاشی است که راویِ این سفر، در دگرگون جلوه‌دادنِ یکی از وقایعِ آن از خود نشان داد. منتها با آشکارشدنِ تفسیرِ گفت‌وگوی مورد نظر، موضوعِ سخن‌گفتن ابوسعید در خانقاه خرقانی، آن هم بنا به اصرار شیخ ابوالحسن، و نیکو ادانشدن آن سخن، دوباره به وجهی دیگر کاملاً آشکار خواهد شد.

۴. تفسیرِ گفت‌وگویِ ابوالحسن خرقانی با ابوسعید ابوالخیر در *اسرارالتّوحید*

چنان‌که ذکر شد، یکی از منابعِ مرتبط با احوالِ شیخ ابوالحسن که در آن به سفرِ ابوسعید به خرقان و گفت‌وگوی این دو شیخ با یکدیگر اشاره شده است، کتاب منتخبِ نورالعلوم است. در منتخب نورالعلوم چنین روایت می‌شود:

> وقتی که بوسعید به خرقان رسید، عیالِ شیخ ابوالحسن فرزندی بیرون فرستاد، تا شیخ ابوسعید دست به سرِ او فرود آوَرَد. بوسعید گفت: جایی که شیخ ابوالحسن باشد، به من حاجت نباشد. و هم بگریست [که] هم تو ای شیخ، دست بر سرِ ما فرود آر. پس شیخ گفت: ای بوسعید، سخنی بگوی. گفت: ادب نَبُوَد در این حضرت فصاحت نمودن. گفت: ای بوسعید، به ولایتِ شما رسم بُوَد جلوه‌کردن عروس را؟ گفت: بُوَد. گفت: در آن جمع از نظارگیان کسی باشد که اگر روی بگشاید، عروس خجل شود؟ پس بوسعید سخن آغاز کرد. گویند عیالِ شیخ پیوسته با شیخ در خصومت بودی، شیخ بوسعید در میانِ سخن روی سویِ خادم کرد و گفت: عیالِ شیخ را بگوی که وقت شد که نیز خصومت نکنی! گویند بعد از آن هرگز خصومت نکرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸ :۳۷۵ و منتخب نورالعلوم، ۱۳۵۴: ۱۴۲).

عبارتِ مندرج در منتخبِ نورالعلوم، بر سخن گفتن ابوسعید در حضور شیخ ابوالحسن، دلالتی روشن دارد. با اندکی تأمّل در این عبارت، می‌توان معنا و مفهوم گفت‌وگوی مبهمِ مندرج در اسرارالتّوحید را دریافت و به پرسش‌هایی که به دنبالِ مرورِ آن گفت‌وگوی مبهم مطرح می‌شود، پاسخی قانع کننده داد.

آنچه در پاسخ به پرسش‌هایی که در پی مرور این گفت‌وگو پدید می‌آید، می‌توان بیان کرد، آن است که به احتمالِ قریب‌به‌یقین، ابوسعید هنگام حضور در خانقاه شیخ ابوالحسن، نیّتِ مجلس‌گویی نداشت؛ چراکه سخن‌گفتن و فصاحت‌نمودن در حضرتِ بزرگان را نوعی از ترکِ ادب می‌دانست؛ امّا با اصرار شیخ ابوالحسن ناگزیر به ایراد کلام شد.

آنچه ابوسعید را به سخن‌گفتن در حضور خرقانی متقاعد ساخت، سؤالی بود که شیخ ابوالحسن از او پرسید. این پرسش در منتخبِ نورالعلوم چنین روایت شده است:

> گفت: ای بوسعید، به ولایتِ شما رسم بُوَد جلوه‌کردن عروس را؟ گفت: بُوَد. گفت: در آن جمع، از نظارگیان کسی باشد که اگر روی بگشاید، عروس خجل شود؟ (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۷۵ و منتخب نورالعلوم، ۱۳۵۴ :۱۴۲).

این پرسش و پاسخِ مبتنی بر آن، در اسرارالتّوحید چنین گزارش شده است:

> شیخ بُلحسن در میانِ سخن از شیخ پرسید که: به ولایتِ شما عروسی بو؟ شیخ بوسعید گفت: بو، و در عروسی بسیار نظارگی بو، که از عروس نیکوتر بو، ولکن در میانِ ایشان، تخت و کلاه و جلوه، یکی را بو. شیخ بُلحسن نعره‌ای بزد و گفت، مصراع: خسرو همه حالِ خویش دیدی در جام (محمّد ابن منوّر، ۱۳۷۱: ۱۴۳).

رفعِ ابهام از عبارتِ مندرج در اسرارالتّوحید و پاسخ به پرسش‌هایی که در این زمینه مطرح شد، در گروِ تأمّل در همان عبارتِ اخیر از منتخبِ نورالعلوم است. اینکه در اسرارالتّوحید آمده است که «شیخ بُلحسن در میانِ سخن از شیخ پرسید که: به ولایتِ شما عروسی بو؟» منظور از «میان سخن» همان درخواستی است که خرقانی برای مجلس‌گفتن از ابوسعید داشت. ابوسعید در پاسخ به این درخواست «گفت: ادب نَبُوَد در این حضرت فصاحت نمودن». خرقانی در پاسخ به امتناع ابوسعید از ایرادِ مجلس، به بیانِ آن سؤال و جواب روی آورد.

به نظر می‌رسد «عروس» در این گفت‌وگو، استعاره یا نماد از شخصِ ابوسعید ابوالخیر باشد. «جلوه‌کردن عروس» نماد یا کنایه‌ای از به سخن پرداختن ابوسعید و نمایش توانایی وی در ایرادِ کلام است. «نظارگیان» که در آن جمع حضور دارند و ممکن است در صورتِ روی‌نمایاندن، اسباب خجالت عروس شوند، نماد یا استعاره‌ای از شیخ ابوالحسن خرقانی است.

به نظر می‌آید شیخ ابوالحسن از طریقِ ارائهٔ این مثال که در قالب پرسش و پاسخ به طرح آن پرداخت و به شیوهٔ نمادپردازی آن را ارائه کرد، به ابوسعید ابوالخیر گفته باشد که این مجلس، در خانقاهِ من، به‌خاطر تو برپا شده است و جایگاهِ عروس در این جمع، به تو تعلق دارد؛ همان‌طور که در مجلسِ عروسی، تمامِ شور و نشاط و همگیِ علّت برپایی مراسم، به‌خاطر شخصِ عروس است و همهٔ نگاه‌ها متوجّه اوست؛ و همچنین با عنایت به این نکته که عروس، در مجلسِ عروسی خویش، ناچار از روی‌نمودن و جلوه‌گری است، هرچند که حتّی شاید در جمع تماشاچیان و نظارگیانِ آن مراسم، زیبارویانی وجود داشته باشند که اگر روی بگشایند، باعث شرمساری و خجالت عروس از زیبایی خود شوند، با این حال و خواه‌ناخواه، عروس ناگزیر از گشودنِ روی خویش و ناچار از جلوه‌گری است.

مفهومِ صریح‌ترِ این تفسیر چنان است که ابوسعید هرچند سخن در حضور شیخ ابوالحسن را که از نظر برخورداری از حالات معنوی و روحانی، زیباروی‌ترین نظارگی حاضر در این جمع بود، تَرک ادب می‌دانست، امّا به دلیلِ آنکه مجلسِ مذکور به‌خاطرِ او برپا شده بود و ابوسعید عروسِ آن

مجلس محسوب می‌شد، ناچار از ایراد سخن یا به تعبیری دیگر، ناگزیر از جلوه‌گری بود؛ به همین سبب، ابوسعید به‌رغمِ میلِ باطنی خویش، سخن گفت. امّا سخنِ او بر طریق همیشگی که کلامی نیکو و در عین فصاحت و زبان‌آوری بود، ایراد نشد. گویا اُبهتِ مقامِ معنوی و شُکوهِ بی‌مانندِ حالاتِ روحانی شیخ ابوالحسن، ابوسعید را از جلوه‌گری خجل ساخت؛ به‌گونه‌ای که فصاحتِ خویش را در حضور خرقانی از دست رفته دید.

همچنین، آنچه دربارهٔ تفسیرِ مصراعِ (خسرو همه حالِ خویش دیدی در جام) که شیخ ابوالحسن پس از شنیدنِ پاسخ ابوسعید به بیان آن پرداخت، می‌توان ذکر کرد، آن است که مفهومِ کلّی این مصراع و معنایی که بیش از هر چیز به ذهن متبادر می‌شود، با توجّه به واژه‌ها و تعابیر به‌کار رفته در آن، چون «خسرو»، «جام» و «احوالِ خویش را در جام دیدن»، به معنای فهم‌کردن و درکِ باطنی داشتن از احوال و امورِ ظاهری است.

این سخن به این معنی است که ابوسعید با پاسخِ خود به پرسشِ خرقانی، مبنی بر اینکه به ولایتِ ما هم عروسی بو، و در عروسی بسیار نظارگی بو، که از عروس نیکوتر بو، ولکن در میانِ ایشان، تخت و کلاه و جلوه، یکی را بو، نشان داد که معنایِ ثانویّه و مفهومِ باطنیِ پرسشِ شیخ ابوالحسن را به‌خوبی دریافته و منظورِ خرقانی را از ضرورتِ ایراد سخن در آن جمع درک کرده است. این همان دریافتی است که خرقانی از مشاهدهٔ آن از جانبِ ابوسعید به وجد آمد و در واکنش به آن، بی‌درنگ این مصراع را بر زبان جاری ساخت و گفت: «خسرو همه حالِ خویش دیدی در جام».

۵ . نتیجه

نتایجِ حاصل از این پژوهش، مؤیّدِ این مسئله است که خواجه حسن مؤدّب، در گزارشِ خود از این سفر، بنا به ملاحظاتی خاصّ و به صورتی کاملاً نامحسوس و با در پیش گرفتنِ شیوه‌ای ویژه، برخی از حقایق و وقایعِ مرتبط با آن را تحریف‌شده و دیگرگون روایت کرده است. این دیگرگون‌سازی، در مسئلهٔ نیّتِ واقعی ابوسعید برای در پیش‌گرفتنِ این سفر و همچنین در موضوعِ مجلس‌گفتن یا سکوتِ وی در خانقاهِ خرقانی کاملاً مشهود است.

انگیزهٔ اصلی خواجه حسن مؤدّب برای این امر، به دو موضوعِ مهم مربوط می‌شده است: یکی، مجلس‌گفتنِ نه‌چندان نیکوی ابوسعید در خانقاهِ شیخ ابوالحسن، و بسته‌شدن راه سخن بر او؛ دیگر، سختی و دیریابیِ فهمِ این مسئله برای مریدانِ ظاهربین و ساده‌اندیش که شیخ ابوالحسن چرا ابوسعید را از قصد سفرِ مبارک منصرّف ساخت و او را از همان ابتدای مسیر، برای بازگشت به نیشابور متقاعد کرد. هرکدام از این موضوعات، مسائلی محسوب می‌شدند که به‌نحوی خاصّ زمینهٔ اعتراضِ مریدان را به ابوسعید ابوالخیر فراهم ساخته بودند.

ضرورتِ ارائهٔ پاسخ به این اعتراض‌ها سبب شد تا خواجه حسن مؤدّب در بازگوییِ گزارش این سفر، سعی کند تا در گامِ نخست، عاملِ اصلی مسافرتِ ابوسعید به خرقان را نه به انگیزهٔ مشورت با شیخ ابوالحسن برای رفتن یا نرفتن به سفرِ مبارک، بلکه در ارتباط با نیروی فراست شیخ و آگاهی او از کُشته‌شدن فرزندِ خرقانی و حضور در کنار این خانواده به‌منظور تسلّی خاطر ایشان در آن مصیبت عنوان کند؛ و در گامِ دیگر، سخن‌گفتنِ نه‌چندان نیکوی ابوسعید در حضور شیخ ابوالحسن و حتّی بسته شدن راه سخن بر او را به خاموشی کامل تعبیر کند.

خواجه حسن مؤدّب شاید از این طریق توانست برای انصرافِ ابوسعید از سفر به حجاز، برای مریدان ساده‌ضمیر، دلیلی آسان‌فهم و درخورِ درک ایشان ارائه کند و راه را بر ایرادِ هرگونه اعتراض به علّتِ نیکو ادانشدن کلامِ ابوسعید در حضورِ خرقانی نیز ببندد؛ امّا به دلیلِ حذفِ عامدانه و ذکرنکردن مقتضیّاتِ حالی و مقامیِ آن مجلسی که خرقانی و ابوسعید در آن به گفت‌وگوی مشهور خود پرداختند، ابهامات و سؤالاتی بی‌پاسخ را دربارهٔ این گفت‌وگو، تا زمانهٔ حاضر باقی گذاشت.

پژوهش به‌منظور رفع ابهاماتِ مرتبط با این گفت‌وگو و تحقیق جهتِ یافتنِ پاسخِ پرسش‌هایی که در پی این ابهامات پدید می‌آید، از طریقِ بررسی تطبیقی گزارش‌هایی که دربارهٔ این سفر وجود دارد، امکان‌پذیر است. این مطالعهٔ تطبیقی نه‌تنها از حقایقِ کتمان شدهٔ این سفر پرده برمی‌دارد، بلکه مفهومِ واقعیِ مکالمهٔ این دو شیخ با یکدیگر را به شرحی که در متن مقاله به آن اشاره شده است، آشکار می‌کند.

منابع

ابن منظور الإفریقی (۱۴۰۵)، لسان العرب، قم، ادب الحوزه.

انوری، حسن (۱۳۸۱)، فرهنگ بزرگ سخن، تهران، سخن.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۶)، چشیدن طعم وقت (مقامات کهن و نویافتهٔ بوسعید، از میراث عرفانی ابوسعید ابوالخیر)، چ۳، تهران، سخن.

ـــــــــــ (۱۳۸۸)، نوشته بر دریا؛ از میراث عرفانی ابوالحسن خرقانی، چ۳، تهران، سخن.

صفی‌پور، عبدالرّحیم (بی‌تا)، منتهی الأرب فی لغة العرب، تهران، سنایی.

عطّار نیشابوری (۱۹۰۵)، تذکرةالأولیا، چاپ رینولد آلین نیکلسون، لیدن، لیدن.

محمّد بن منوّر (۱۳۷۱)، اسرارالتّوحید فی مقامات شیخ ابی سعید، چاپ محمّدرضا شفیعی کدکنی، چ۳، تهران، آگاه.

منتخب نورالعلوم (۱۳۵۴)، چاپ مجتبی مینوی، چ۲، تهران، کتابخانه طهوری.

نفیسی، علی‌اکبر (بی‌تا)، فرهنگ نفیسی (ناظم‌الأطبا)، تهران، خیّام.

نورالدّین عبدالرّحمن اسفراینی (۱۳۵۸)، کاشف‌الأسرار، چاپ هرمان لَندُلت، تهران، مک گیل.

هجویری (۱۳۸۶)، کشف‌المحجوب، چاپ محمود عابدی، چ۳، تهران، سروش.

همّتی، امیرحسین (۱۳۹۱)، «طَوّام، گونه‌ای نادر از کرامات اولیا»، مطالعات عرفانی، بهار و تابستان، ش ۱۵، ص۱۰۳ـ۱۲۴.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شمارهٔ پیاپی ۲۷
10.22059/jpl.2021.318721.1860
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

ضرورت تصحیح انتقادی کتاب *صحائف‌الوداد و مکاتیب‌الإتّحاد* اَدهم عزلتی

حسن داودی*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان
سیّدعلی‌اصغر میرباقری‌فرد
استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان
(از ص ۵۳ تا ۷۱)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۲۴، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۶/۲۰
علمی-پژوهشی

چکیده

ادهم عزلتی خلخالی، ملقّب به «واعظ»، از عارفان قرن یازدهم هجری قمری است. وی رسائل بسیاری در مسائل اعتقادی، اخلاق و عرفان اسلامی دارد که از جملهٔ آثار او، رسالهٔ صحائف‌الوداد و مکاتیب‌الإتّحاد است. از آنجا که با مطالعهٔ آثار این عارف صافی‌ضمیر، می‌توان به شناخت و جایگاه تصوّف، عرفان شیعی و همچنین ادبیّات عرفانی در سدهٔ یازدهم هجری دست یافت، تحقیق دربارهٔ این اثر، به‌عنوان یکی از آثار وی که از حیث سادگی، روانی و تواناییِ انتقال موضوعات عقیدتی، اخلاقی و عرفانی شایان توجّه است، برای ما اهمّیّت می‌یابد؛ و از همین‌رو، وجود متنی خالی از اشکال و منقّح از این رساله، ضروری به نظر می‌رسد. این اثر، پیش‌تر در مجموعه‌ای با عنوان مجموعهٔ رسائل فارسی ادهم عزلتی خلخالی با تصحیح عبداللّه نورانی به چاپ رسیده است؛ امّا انتقادی‌نبودن این تصحیح، به‌دورماندن آن از تحقیق و تعلیق، فقدان مقدّمه یا توضیحاتی در چگونگی تصحیح اثر و معرّفی و تبیین‌نکردن جایگاه مؤلّف در میان عارفان و اندیشمندان هم‌عصر خود و نیز وجود کاستی‌هایی در روش تصحیح و به‌کارنگرفتن نسخه‌بدل‌ها در آن، موجب شده است نظریّه‌های ناصواب، بدخوانی‌ها، گزینش‌ها و گزارش‌های نادرستی در متن رساله راه یابد که این مقاله بر آن است تصحیح انجام‌شده را بر اساس مراحل دوگانهٔ تصحیح، یعنی «تصحیح متن» و «تحقیق در اثر»، از جهات گوناگون نقد و ضرورت تصحیحی انتقادی از اثر را پیشنهاد کند.

واژه‌های کلیدی: اَدهم عزلتی، صحائف‌الوداد و مکاتیب‌الإتّحاد، تصحیح، اخلاق، عرفان اسلامی، ادبیّات عرفانی، عبداللّه نورانی.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *hdavoodi45@gmail.com*

۱. مقدّمه

برای تصحیح علمی لازم است مصحِّح علاوه بر بهره‌جُستن از دانش‌های مختلفی که در تصحیح متن بدان‌ها نیازمند است، از شیوه‌های دقیق و علمی برای استفادهٔ مؤثّر از معلومات خویش در فرآیند تصحیح بهره‌مند شود. اگر مصحّح از توانایی‌های علمی لازم و کافی برخوردار باشد و روش و ساختار درستی در تصحیح متن برگزیند، می‌توان تاحدّی اطمینان یافت که متن مصحَّح به متن مؤلّف نزدیک است. بدین‌سان، برای نقد علمی نیز منتقد حوزهٔ تصحیح باید به این موضوعات توجّه داشته باشد (نجیب مایل هروی، ۱۳۶۹: ۴۲۵-۴۲۶).

در تصحیح علمی لازم است به این دو بخش کاملاً توجّه شود و منتقد نیز در نقد آن، باید به این دو مرحله بپردازد:

۱. **تصحیح متن:** عبارت است از مقابلهٔ تمام یا منتخب نسخه‌های موجود و گزینش صحیح‌ترین صورت متن، با درنظرداشتن شیوهٔ تصحیح که نتیجهٔ آن به‌دست‌آوردن متنی از اثر است که تا حدّ امکان به متن اصلی نزدیک باشد (همان: ۷۱)؛

۲. **تحقیق در اثر:** پژوهشی است که حول محور متن و با عنایت به‌جزئیّات و عناصر درون‌متنی و فرامتنی انجام می‌شود و معمولاً نتایجي بدین شرح از آن به دست می‌آید: تنظیم مقدّمه‌ای در شرح حال مؤلّف، معرّفی و بررسی آثار او، توضیح و تبیین جایگاه اثر در میان سایر آثار وی، بررسی و تحلیل اثر از جهات مختلف زبانی، بیانی، فکری و مانند آن، نوشتن تعلیقات لازم بر متن مصحَّح و بیان موضوعات و مباحث اثر با توجّه به ماهیّت و اقتضای متن و تهیّهٔ فهرست‌ها و نمایه‌های مفید برای متن، با عنایت به ماهیّت و مخاطبان اثر.

از مهم‌ترین مراحل تصحیح، نسخه‌شناسی و فراهم‌آوردن نسخه‌های موجود از اثر است (همان: ۱۲۴-۱۲۷)؛ این مرحله با توجّه به اینکه نوعی تحقیق در اثر شمرده می‌شود، در ذیل «تحقیق در اثر» قرار می‌گیرد.

کتاب صحائف‌الوداد و مکاتیب‌الاتّحاد از جمله آثار ادهم عزلتی خلخالی (متوفّی۱۰۵۲ق)، ملقّب به «واعظ»، از عرفای قرن یازدهم هجری قمری است. این کتاب را عبداللّه نورانی به‌عنوان یکی از رسائل مؤلّف در مجموعهٔ رسائل فارسی ادهم خلخالی تصحیح و منتشر کرده است. کتاب یادشده دربرگیرندهٔ مسائل اعتقادی، عرفانی و اخلاقی است که مؤلّف در قالب نامه‌ها (صحائف) به دوستان، شاگردان و پرسشگران

مسائل فقهی و اعتقادی، اخلاقی و عرفانی نگاشته است. وی مسائل عقیدتی، اخلاقی و عرفانی را با طبعی لطیف و قلمی روان، به استشهاد و آمیخته با آیات و روایات و همچنین بهرهٔ وسیع و دقیق از سخنان بزرگان و آفرینندگان نظم و نثر پارسی، عربی و ترکی، که گاه با سروده‌های خود همراه ساخته، در مجموعه‌ای کامل بیان کرده است.

احیا و عرضهٔ این اثر و دیگر آثار این عارف، علاوه بر بیان مسائل عقیدتی، عرفانی و اخلاقی، می‌تواند بیانگر جایگاه مباحث تصوّف، اخلاق و عرفان در دورهٔ او باشد.

اگرچه این کتاب پیش‌تر به تصحیح و نشر درآمده است، امّا کاستی‌های موجود در روش تصحیح و نگارش، مغفول‌ماندن نسخه‌بدل‌ها، تصحیح تک‌نسخه‌ای و همچنین آوردن برخی نظریّه‌های ناصواب در متن کتاب و بدخوانی‌ها که موجب شده است متنی دور از متن مؤلّف ارائه شود، انجام تصحیحی انتقادی از اثر با بررسی تمام نسخه‌های موجود و نیز تحقیق در متن آن را ضروری می‌سازد.

۲. نسخه‌های موجود از *صحائف‌الوداد و مکاتیب‌الإتّحاد*

۱. نسخهٔ کتابخانه و مرکز اسناد دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، سال کتابت: ۱۰۸۲ق، شمارهٔ راهنما: ۱۸۸۵. این نسخه به‌عنوان نسخهٔ اساس در نظر گرفته شده و با نام اختصاری «اس» معرّفی شده است؛

۲. نسخهٔ کتابخانهٔ دانشگاه تهران، تاریخ کتابت: ندارد، شمارهٔ راهنما: ۵۸۹۸، نام اختصاری: «کد»؛

۳. نسخهٔ کتابخانهٔ آیت‌اللّه گلپایگانی، سال کتابت: ۱۲۲۸ق، شمارهٔ راهنما: ۱۷۴/۳۰، نام اختصاری: «گل»؛

۴. نسخهٔ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، سال کتابت: ۱۲۲۵ق، شمارهٔ راهنما: ۷۸۴، نام اختصاری: «قس»؛

۵. نسخهٔ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، سال کتابت: ۱۱۱۲ق. شمارهٔ راهنما: ۲۷۲۴۴، نام اختصاری: «کق»؛

۶. نسخهٔ کتابخانهٔ آیت‌اللّه مرعشی نجفی، سال کتابت: ۱۰۴۸ق، شمارهٔ راهنما: ۷۱۰۹، نام اختصاری: «کم».

از میان این نُسَخ، تنها نسخهٔ کامل متقدّم، نسخهٔ دایرةالمعارف بزرگ اسلامی است، که به‌عنوان نسخهٔ اساس در تصحیح نگارندگان استفاده می‌شود. مجموع صحیفه‌های این نسخه ۷۲ صحیفه و نسخهٔ **کد**، ۶۵ صحیفه است. دیگر نسخ، شامل نسخهٔ **گل** با ۶۸

صحیفه، و نسخهٔ **کق** نیز با ۶۸ صحیفه و البتّه با افتادگی‌های بسیار، همچنین نسخهٔ **قس** با ۶۹ صحیفه و نقص در اوراق موجود و نسخهٔ **کم** که در زمان حیات مؤلّف (۱۰۴۸ق) کتابت شده است، تنها با ۲۴ صحیفه، در ترتیب اهمیّت فرآیند تصحیح قرار می‌گیرند.

۳. نقد تصحیح پیشین

۳-۱. تصحیح متن

۱. شیوهٔ تصحیح: از مهم‌ترین اصول تصحیح، انتخاب و معرّفی شیوه‌ای متناسب با نسخه‌های اثر است، در حالی که مصحّح صحائف‌الوداد و مکاتیب‌الإتّحاد در مقدّمه بر آثار مؤلّف، هیچ توضیحی در این باره یا اتّخاذ روشی در تصحیح خود ارائه نمی‌دهد و اساساً دربارهٔ چگونگی تصحیح، گزینش نسخهٔ اساس و یا نسخه‌بدل‌ها به موضوعی اشاره ندارد.
۲. گزارش‌نکردن نسخه‌بدل‌ها: بدان‌جهت که تصحیح متن، به‌رغم وجود نسخه‌بدل‌ها، تنها از روی یک نسخه انجام شده، قهراً به چگونگی راه‌گشایی‌های نسخه‌بدل‌ها در گشودن مطالب و غوامض متن توجّهی نشده است.
۳. تصرّف در متن و مفاهیم: در موارد اختلاف و احیاناً تعارض مفاهیم، با برخی اجتهادات در گشودن مشکلات متن تلاش شده است؛ چندان‌که در مواضعی، متون نثر به نظم و اشعار به نثر تبدیل شده و ساختار اوزان شعری و قوافی آن‌ها نیز تغییر یافته است. در این مواضع گاه مطالب و نظرداشت‌های مؤلّف، به‌صورت مفاهیم دیگری درآمده است.

۳-۲. تحقیق در اثر

۱. فقدان تحقیق و تعلیق: هیچ‌گونه تحقیق و تعلیقی از متن ارائه نشده و در مواضعی بسیاراندک و انگشت‌شمار، با نظریّه‌های اجتهادی و تصرّف در متن، سعی در رفع نافهمی‌ها و پیچیدگی‌های آن گردیده است. توضیح اینکه در این تصحیح، هیچ‌گونه پی‌نوشت یا شرحی بر مطالب وجود ندارد.
۲. نبود یک مقدّمهٔ کامل، شامل توضیح و تبیین وضعیّت اثر و شرح حال مؤلّف: چون این کتاب به‌عنوان یکی از رسائل، در مجموعهٔ آثار و رسائل فارسی ادهم عزلتی خلخالی منتشر شده است، مصحّح را از نگارش مقدّمه‌ای کامل (دربارهٔ این‌کتاب) بازداشته و در مقدّمه صرفاً به شرح حالی مختصر، آن هم تنها با اشاره به یک منبع به نام قصص‌الخاقانی (بدون آوردن نام مؤلّف، سال و محل نشر آن)، در دو صفحه پرداخته است و با اینکه در این

مقدّمهٔ کوتاه، کتابخانه‌هایی را که نسخه‌های خطّی آثار اَدهم عزلتی در آن‌ها موجود است، نام می‌برد (← ادهم عزلتی، ۱۳۸۱: مقدمه/بیست‌وشش)، نه‌تنها از آن‌ها بهره‌ای نمی‌گیرد، بلکه هیچ اشاره و ارجاعی به این نسخه‌ها ندارد. در ادامه نیز با آوردن پاره‌ای از متون رسائل مختلف وی، در بیان اندیشهٔ او بدون شرح و تحلیل، مقدّمه را به پایان برده است.

۳-۳. مشکلات متن

تصحیح موجود را می‌توان از دو زاویه نقد و مشکلات آن را تبیین کرد: ۱. نقد متن با توجّه به تنها نسخهٔ مورد استفادهٔ مصحّح؛ ۲. نقد متن بر اساس نسخ موجود که مصحّح بدان‌ها مراجعه نکرده و از آن‌ها بهره نگرفته است.

بنابراین، مشکلات متن تصحیح‌شده را در سه دسته می‌توان تقسیم‌بندی کرد: ۱. کاستی‌ها؛ ۲. تغییر متون نظم به نثر و نثر به نظم؛ ۳. بهره‌نجستن از نسخه‌بدل‌ها؛ اگرچه مصحّح از بیشتر نسخه‌های موجود مطّلع بوده، امّا به هر دلیل به این نسخ مراجعه نکرده و به‌ناچار در تصحیح متن به شیوه‌های عمدتاً سلیقه‌ای مبتلا شده است (می‌توان مهم‌ترین دلیل این اشکالات را استعجال در چاپ این مجموعه، به‌جهت برگزاری همایش بین‌المللی قرطبه و اصفهان دانست). بدین‌سان، می‌توان اساس مشکلات متن مصحَّح را در به‌کارنگرفتن نسخه‌بدل‌ها جست‌وجو کرد.

در بررسی کاستی‌های متن، از نسخه‌های موجود بهره جسته‌ایم و صورت صحیح متن را بر اساس نسخ مذکور، و نه بر پایهٔ حدس و گمان، آورده‌ایم. صورت صحیح در کروشه با نشانهٔ اختصاری «صح» آمده است.

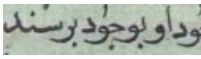
آنچه در پی خواهد آمد، تنها بخشی از مهم‌ترین کاستی‌ها، بدخوانی‌ها، تصرّفات در متن و تغییر متون نظم به نثر و نثر به نظم، اجتهادات و بهره‌نیافتن از نسخه‌بدل‌هاست؛ بنابراین، از خطاهای حروف‌چینی و مطبعی، صفحه‌آرایی و ... تنها به اختصار و گزینش مهم‌ترین آن‌ها بسنده شده است.

۳-۳-۱. کاستی‌ها و نقد متن با توجّه به تنها نسخهٔ مورد استفادهٔ مصحِّح

در بیشتر مواضع، نسخه‌بدلی به مقابله گرفته نشده، و به نسخهٔ **کد**، (تنها نسخهٔ در دسترس مصحّح) نیز توجّه نشده و از واژه‌های سلیقه‌ای استفاده شده است و یا بعضی واژه‌ها و کلمات به‌تصحیح نیامده است.

- حمدات بی‌غایات مقدّس از لوث عُجب و ریا، و ثنوات بی‌نهایات مؤسَّس به اساس صدق و صفا، حکیم علیمی را که با [صح: به] اعطای ریاعطا عقل سلیم و طبع مستقیم ﴿فِطرَةَ

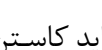
اللهِ الَّتی فَطَرَ النّاسِ عَلَیها﴾ و به ارسال انبیا و [صح: انبیای، ـ و] رسل [...] و حقایق و دقایق اسماء و اشیاء و معارف و اسرار پوشیده و پیدای [صح: پیدا، راه] دانش و بینش نمود و آگاهی داد تا از هلاک و عذاب مؤیّد [صح: مؤبَّد] برهند و به نجات و آسایش مخلَّد برسند (ادهم عزلتی، ۱۳۸۱: ۶۰۱).

[...] تا از نیستی خود به هستی او و از هستی او به نیستی احوال خود راه برند، و از وجود او به جود او [صح: ـ جود او، + وجود] برسند  (همان: ۶۰۲).

• [...] حامی سرای شریعت و بانی بنای طریقت و محـرم حریم حقیـقت، متمّم [صح: معـمِّم] ملک الأُنس و [...]

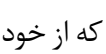
• ابـو أئـمّـة [صح: الأئـمّـة] مـطـلـع انـوار خفیّ و جلیّ، أعنی ابوالحسن [صح: ابوالحسنین] [...] (همان: ۶۰۳).

• [...] زیرا که اکمال [صح: اهمال] آن از اجمال آن بهتر بوَد و [...] الإنآءُ یَتَرَشَّحُ بِما فیه [صح: فیها] [...] (همان: ۶۱۲).

• برگ تن بی‌برگی چالاک [صح: جان‌است]  زود / زین بباید کاستن، آن را فـزود (همان: ۶۵۸)

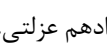
• امّا کدام‌یک که از تطرّق تغیّر و تبدّل و تلوّن و تعلّل، تقدّس و تنزّل [صح: تنزّه] دارد (همان: ۶۶۱).

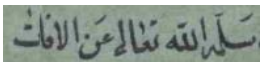
• [...] و به حدّی انجامیده [صح: + که] مگر خبطی زنند تا معقولی گویند و سهوی کنند که خدای را به یاد آرند. متاع حال [صح: دکّان] ظاهر ایشان ﴿یُؤذونَ اللهَ وَ رَسُولَهُ﴾ و قماش... (همان: ۷۱۶) .

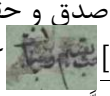
• طراز آدمیّت و روش اهل بیت [صح: اهلیّت]  آن است که از خود بزرگ‌تر را در علم و معرفت [...] (همان: ۷۱۷).

• و با ارامل و ایتام و عاجزان و درماندگان و غریبان و بی‌کسان و یتیمان [صح: بیماران] و بیچارگان [...] (همان: ۷۱۹).

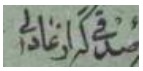
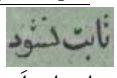
• مبادا هیـچ، گاهت با [صح: با عامت] سر و کار / کـه از فـطرت شـوی نـاگـه نـگـون‌سـار (همان: ۷۲۰ و شبستری، ۱۳۸۶: ۱۲۲).

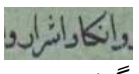
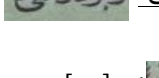
• اللّهم ثبت أقدامنا فی [صح: + جادة] الطّلب [...]  (ادهم عزلتی، ۱۳۸۱: ۷۲۵).

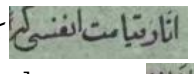
• [...] مولانا محمّد، سلّمه اللّه تعالی [صح: + عن الآفات]  من الأزل إلی الأبد (همان: ۷۳۱).

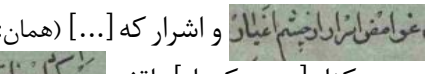
• [...] در صدق و حقیقت فلان مسئله جازم الإعتقاد و صاحب یقینم و دانستم [صح: چنان است]  که من یافته‌ام [...] (همان: ۷۳۳).

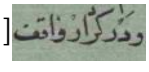
• ﴿یا أیهَا الَّذینَ آمَنُوا إن جَاءَکُم فَاسِقٌ بینأ [صح: بِنَبَأٍ] فَتَبَیَنوُا﴾ (حجرات: ۶ و ادهم عزلتی: ۷۴۳).

• گاه باشد که به کلمهٔ صدقی که از نادانی [صح: عادلی]  بی‌موقع صدور یابد، وی از عدالت بیرون رود، و آن معنی در حق مقوّلٌ فِیهِ ثابت شود [صح: نشود] (همان).


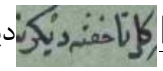
•[...] و انکار اسرار [صح: انکاد اشرار]  و آزار فجّار بِاَقسامِها و اَنواعِها، و آن ثعبان سرّک [صح: سترگ] و اژدهای بزرگ: وجود و همی [صح: وَهمی]  و هستی تعیّنی [...] (همان: ۷۴۷).

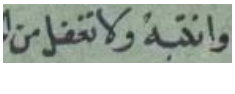
• آن صاعقه و دمه و زلزله: آثار قیامت [صح: + أنفسی]  که [...] (همان).

• [صح: + غوامض] اسرار از چشم اغیار  و اشرار که [...] (همان: ۷۴۹).

• [...] در ترقّی سُستم و در تنزّل چُست، و در کژار [صح: کردار] واقف  [...] (همان: ۷۵۰).

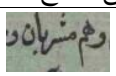
• خدای را مددی ای دلیل راه حرم/ تو رحم ارنکی [صح: ار نکنی] کار مشکل افتاده است (همان).

• غنیمت دان و می خور در گلستان/ که گل با فاخته [صح: تا هفتهٔ]  دیگر نباشد (همان: ۷۵۴).

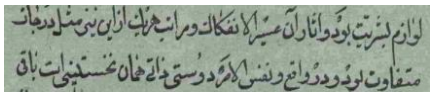
• فاستیقظ و انبته [صح: انتبه] و لا تفعل [صح: تَغفل]  مِنَ الحالِ وَ المالِ (همان).

[...] کما هو دأب المجانین الأعمان من أنبیاء [صح: أبناء] الـزّمـان [...] (همان: ۷۵۵).

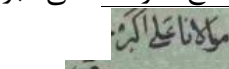
• می‌شوی دور و دورتر [صح: دم به دم] زِ خدا/طالب مال و جاه از هوسی (همان).

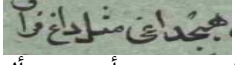
• حقّ، سبحانه و تعالی، همهٔ برادران و یاران و دوستان و همشهریان [صح: هم‌مشربان] و [...] (همان: ۷۵۶).


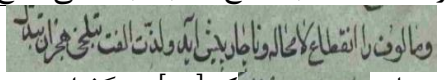
• [...] لوازم بشریّت بود [صح: و آثار آن عسیر الإنفکاک و مراتب هریک از این نیز مثل درجات متفاوت بود] و در واقع و نفس‌الأمر دوستی [...] (همان: ۷۵۸).

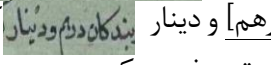
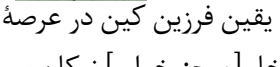


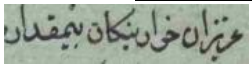
• إلی أخی فی اللّهِ [...] و حبیبی بلا إشتباه، ملاّ [صح: مولانا] علی‌اکبر، حفظه اللّه تعالی [...] (همان: ۷۵۹).



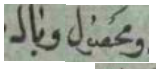
• [...] هیچ داغی مثل [صح: + داغ] فراق نبود  و هیچ صداعی به [صح:+ صداعِ] وداع مانند نباشد، و حال آنکه این هر دو مأنوس و مألوف را انتقاع [صح: انقطاع] لامَحاله و ناچار پیش آید و لذّت الفت لابدّ [صح: ـ لابدّ] به تلخی [صح: + هجران] تبدّل یابد (همان: ۷۶۱).



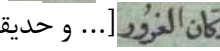
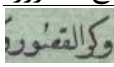
• و بندگان در هم [صح: دِرهم] و دینار  که [...] می‌گذرانند و متّصلاً [صح: متّصل آن]  بی یقین فرزین کین در عرصهٔ شطرنج عناد... که مأوای دونان و آرامگاه غولان است عزیزان خار [صح: خوار،] نیکان بی‌مقدار باشند (همان: ۷۶۵).



• [...] بار شما بی‌حاصلی، تخم زر می‌کارید و محصول و بال [صح: وَبال] برمی‌دارید [...] (همان: ۷۶۶).



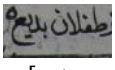
• [...] حاشا که از دیوانگان‌اید [صح: دیوانگان آید] (همان).

• [...] و دکان المغرور [صح: الغرور]  [... و حدیقة النّور و فضاء التّجرّد و کُوّة [صح: وَکر] القصور [...]  (همان: ۷۶۸).

توضیح: «کُوّة» به معنای پنجره، دریچه (طباطبایی، ۱۳۶۶: ۶۰۹) و «وَکر» به معنای آشیانه (همان: ۸۱۲).

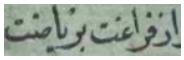
مفهوماً: چون جایگاه انسان را معرّفی می‌کند، با «القصور» سازگارتر است؛ بدین‌جهت که «پنجرهٔ قصرها» نمی‌تواند مقصد و جایگاه آدمی باشد، ولی «آشیانهٔ قصرها» چنین مفهومی دارد.

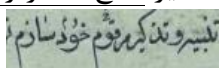
• مادرم خاک است و من طفل رضیع/ میل مادر نبود از طفلان بعید [صح: بدیع] (ادهم عزلتي، ۱۳۸۱: ۷۶۹).

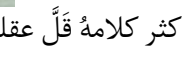


• زود باشد با کمال اضطراب/ در کنار مادر افتم مست خراب [صح: خواب] (همان)

• تنت را بساید به‌سان غبار / بیرزد [صح: ببیزد] به پرویزن روزگار (همان: ۷۷۰)

• مرگ چنین کسی انتقال بود از آبادانی به ویرانی و از روشنایی به تاریکی و از فراقت [صح: فراغت] به ریاضت  [...] (همان).

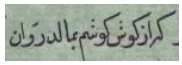
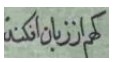
• و لیکن کلمه‌ای چند به قصد تنبیه و تذکیر [صح: + مرقوم] خود سازم [...] (همان: ۸۳۲). 

• عزیز [صح: + من] مَن کثر کلامهُ قَلَّ عقلهُ، بنشو [صح: بشنو]  و دم در کش و در کارباش و [...] ما هیچ نکنیم و بسیار کوییم [صح، گوییم] (همان: ۸۳۳).

• آه آه، [صح: + گاه] از غم نان جان دهیم و گاه [...] (همان).

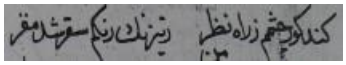
۳-۳-۲. کاستی‌های ناشی از فقدان مقابله با نسخه‌بدل‌ها

این بخش شامل گونه‌های مختلف کاستی و ابهاماتی است که در متن مصحَّح، به‌تکرار دیده می‌شود، حال آنکه در صورت مقابله و بررسی نسخه‌بدل‌ها، این کاستی‌ها در متن راه نمی‌یافت. تصاویر آورده‌شده، نمونه‌هایی از نسخهٔ اساس یا نسخه بدل‌هاست.

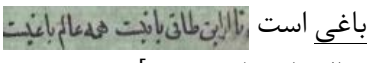
• که [صح: گَه] از گوش گوشم بمالد روان / که هم [صح: گَهم] از زبان افکند در زیان (ادهم عزلتی، ۱۳۸۱: ۶۰۴).  

• ز نیرنگ رنگم، سقر شد مقر / ..... (همان)

[صح: کند کور چشمم ز راه نظر / ز نیرنگ رنگم، سقر شد مقر]

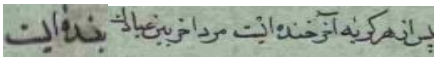


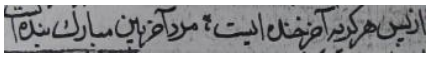
توضیح: چون مصراع اوّل در نسخهٔ **کد** نبوده؛ بدین‌جهت مصراع دوم به جای مصراع نخست قرار گرفته و مصراع دوم به صورت «.....» آمده است.

• تا از این [خانه] طاقی باقی است، همه عالم باغی است  و [...] (همان: ۶۱۳) [صح: تا این طاغ باقی است، همهٔ عالم یاغی است و ...].

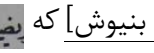
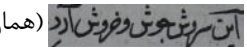
توضیح: در متن نسخهٔ **کد** «تا از این طاقی باقی است همه عالم باغی است و [...]» آمده؛ مصحّح با آوردن واژهٔ «خانه» سعی کرده است مفهوم جمله را سامان دهد، در حالی‌که متن صحیح در دیگر نسخ آمده است.

• پس از [صح: از پس] هر گریه آخر خنده‌ای است / مرد آخربین عبادک [صح: مبارک] بنده‌ای است (همان)

نسخهٔ **کد:** 

نسخهٔ**اس**: 

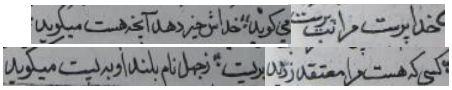
توضیح: مصحّح به دلیل در اختیار نداشتن نسخه بدل‌ها، اشتباه نسخهٔ **کد** را اصلاح نکرده است.

• نصیحت [صح: + من] بنوش [صح: بنیوش] که  این سر و شوش [صح: سروش، جوش] و خروش آرد  (همان: ٦٦٤).

• مصراع «خداش خیر دهاد هرچه هست می‌گوید» عبارت مذکور در متن مصحَّح مانند نسخهٔ **کد**، به‌صورت نثر آمده (همان: ٦٨١)، در حالی که صحیح آن چنین است:

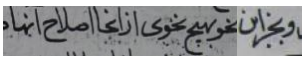
[صح: خداپرست مرا بت‌پرست می‌گوید/ خداش خیر دهد هر چه هست می‌گوید]

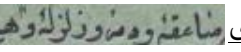
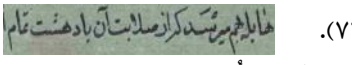
توضیح: این بیت در قالب دوبیتی در نسخه بدل‌ها آمده است.

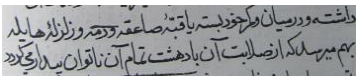


• و به‌جز این نحو دیگر آن (نسخهٔ **کد**: دیگران) از آنجا اصلاح آنها صلاح و معقول نبود و [...] (همان: ۷۳۵).

[صح: و به‌جز این نحو، به هیچ‌نحوی از انحا اصلاح آنها صلاح و معقول نبود و ...]



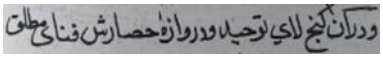
• جهت قتل ثُعبان با شمشیری که با خود گمان آن نداشته و در کمر خود بسته یافته صاعقه و دمه [آتش افروز] و زلزله داهیه‌ای  (نسخهٔ **کد**: واهیه‌ای) بهم می‌رسد که از صلالت (نسخهٔ **کد**:صلابت) آن با دهشت تمام آن ناتوان بیدار می‌گردد (همان: ۷۴۶). 

[صح: و غِبَّ قَتل الثُّعبان، با شمشیری که با خود گمان آن نداشته و در میان و کمر خود بسته یافته، صاعقه و دمه و زلزله‌ای هایله به‌هم می‌رسد که از صلابت آن با دهشت تمام آن ناتوان بیدار می‌گردد]. 

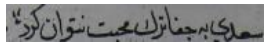
• و گنج این طلسم، معرفة اللّه است که از جواهر حقایق و معارف سبحانیّه و لَآلی دقایق و مواقف روحانیّه و سیم و زر حسنات باقیه و صفات حمیده مملوّ و مالامال است. و [صح: + درِ] آن گنج، لَآلی [صح: لایِ] توحید را [صح: و] دروازهٔ حصارش فنای مطلق بود، که راه معاد است و حاصلش بقا و بی‌نیازی ابدی و حیات جاوید باشد. (همان، ۱۳۸۱: ۷۴۷)

توضیح: این عبارت در تبیین مفهوم گنجی است که طلسم‌گشای آن «معرفت اللّه»، درِ آن «لای توحید» (که همان ترک ماسوی اللّه است) و «فنای مطلق» را دروازهٔ حصارش و ...

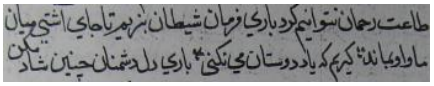
می‌داند؛ بنابراین، با تکرار «لَـآلی» و فروگذاشتن مفهوم لای توحید، عبارت نامفهوم می‌شود.



• سعدی به جفا ترک محبّت نکند [صح: نتوان کرد] / بـر در بنشینیم گـر از خـانه برانند



اگر طاعت رحمان کنیم [صح: نتوانیم‌کرد، + باری] فرمان شیطان نبریم، تا جای آشتی میان او [صح: ما] و او بماند (همان: ۷۴۹).

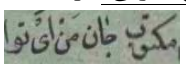


توضیح: مصراع اوّل به جهت آوردن «نکند» به جای «نتوان کرد»، وزن ندارد. جملهٔ «اگر طاعت ... بماند»، علاوه بر خطای نوشـتـن «او» به جای «ما»، بدون مقابله و آوردن متن صحیح، مفهوم روشنی ندارد. البتّه صورت صحیح بیت نیز چنین است:

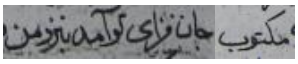
سعدی به‌جفا ترک محبّت نتوان گفت بر در بنـشیـنم اگـر از خـانـه بـرانـند

(سعدی، ۱۳۸۲: ۴۴۶)

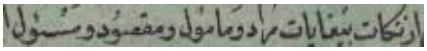
• مکتوب جان من از [صح: فزای] تو آمد به نزد من / بوسیـدم و بـه دیدهٔ گریان نهادمش (ادهم عزلتی، ۱۳۸۱: ۷۵۹)



توضیح: در نسخهٔ **کد** «جان‌فزای» به‌روشنی مکتوب نشده است و اگر مقابله یا تحقیق انجام نشود، درست‌خوانی آن ممکن نیست.

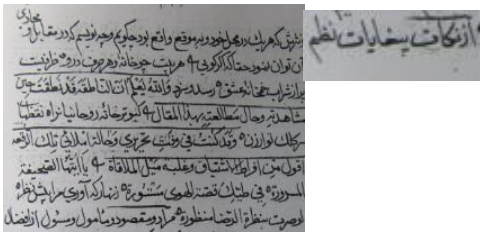


• از نکات بی غایات مراد و مأمول [...] (همان: ۷۶۰).



[صح: از نکات **بی‌غایات** نظم و نثرش که هریک در محلّ خود و به‌موقع واقع بود چه گویم و چه نویسم که در مقابل و محاذی آن توان نمود؟ که حقّاً اگر گویی: هر بیت چو خانه‌ایّ و هر حرف در او / ظرفی‌ست پر از شراب خُمخانهٔ عشق؛ رسد و سزد: وَ الله یَعلمُ أنّ النّاطِقَة قَد نَطَقَت حینَ مُشاهِدَتِهِ وَ حالَ مُطالَعَتِهِ بِهذَا المَقال: کبوترخانهٔ روحانیان را/ نقطه‌های سر کلک من ارزن. وَ قَد کنتُ فی وَقتِ تَحریری وَ حالَةِ إملائی تِلکَ الرُّقعَةِ، أقولُ مِن إفراطِ الإشتیاقِ وَ غَلَبَةِ مَیل المُلاقات: یا اَیتُهَا الصَّحیفَةُ المَسرُورة/ فی طَیِّکَ قِصَّةُ الهَوی مَستُورَة. زنهار، که آوری مرا پیش نظر/ لَو صِرت بِنَظرَةِ الرِّضا مَنظورَة. **مراد** و مأمول و...] (نسخهٔ اس: ۱۱۲/ب).

توضیح: بین واژه‌های «بی‌غایات» و «مراد» در نسخهٔ **کد**، نیم‌صفحه نیامده و خواننده نمی‌تواند بدون مطالعهٔ این متن ارتباط معنایی بین دو جمله را دریابد.



• و از مجرّد گفتار بی‌کردار، مسرور و از [صح: ـ و از، + به] محض قال بی‌حال مغرور نباید شد، که آن بی این و بال [صح: وَبال] بود نه کمال. سیّدالطّایفه جنید را بعد از وفات در خواب دیدند، پرسیدند که: در آن بازارچه [صح: بازار، چه] در کار است و کدام متاع را خریدار است [صح: ؟] (ادهم عزلتی، ۱۳۸۱: ۸۳۳).

توضیح: در بیشتر متن مصحَّح، در علامت‌گذاری‌ها دقّت کافی نشده و گاه معنا به صورتی دیگر آمده است؛ مانند این عبارت که نه‌تنها بین «بازار» و «چه» علامت «،» نیامده، بلکه بین آن‌ها، به‌ویژه در واژهٔ «وَبال» نیز فاصلهٔ منطقی را رعایت نشده است.

۳-۳-۳. تغییر متون نثر به نظم، نظم به نثر و بی‌توجّهی به وزن و قافیه و مفاهیم در اشعار

الف) تبدیل متون نثر به نظم

• دیگران را کی رسد (نسخهٔ کد: رسند) کی خواهد/ از زبان خلق به سلامت ماند (همان: ۶۱۵)

[صح: دیگران را کی رسد که خواهند که از زبان خلق بسلامت مانند؟]

• مصراع:

نـــمـــی‌دانـــی چـــرا خـــواری/ از آن خواری، که گل خواری ای عزیز من

گل خواری بهل و از خود مگسل / تـــا بـــه عـــزّت و سـلطـــنت رســـی (همان: ۶۳۲)

[صح: مصراع، «نمی‌دانی چرا خواری از آن خواری، که گل خواری». ای عزیز من، گل خواری بهل و از خِرَد مگسل تا به عزّت سلطنت رسی].

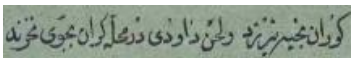
• پس اگر خواهی که با او باشی، به سرّ/ با او باش و به فاش او باش بنما (همان: ۶۴۰)

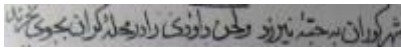
[صح: پس اگر خواهی که با او باشی، به سرّ با او باش و به فاش، اوباش بنما].

• زاهـدی در سماع رندان بود　　زان میان گـفت شـاهد بلـخی

گر ملولی ز ما، ترش منشیـــن　　کـه تـو هـــم در میان ما تلخـــی

در شهر کوران بخیه ... نیرزد/ و لحن داوودی در محلّه کران به جوی نخرند (همان: ۶۸۱)



[صح: حُسن یوسفی در شهر کوران به حبّه‌ای نیرزد و لحن داوُدی را در محلّهٔ کران به جُوی نخرند]. 

توضیح: متن عیناً از نسخهٔ **کد**، بدون مقابله و تحقیق نقل شده و عبارت «به حبّه‌ای» نیز «بخیه» آمده است.

ب) تبدیل عبارات منظوم و اشعار به نثر

• راه رو گر صدهزار [علم] دارد توکّل بایدش (همان: ۶۴۴). [صح: راه‌رو گر صد هنر دارد توکّل بایدش].

توضیح: برای فهم این جمله، لازم است که بیت حافظ یافته و گزارش می‌شد:

تکیه بر تقوا و دانش در طریقت کافری‌است　　راهرو گـر صـد هنر دارد تـوکّـل بـایدش
(حافظ، ۱۳۸۹: ۳۷۳)

• دوستی چون زر بلا چون آتش است　　زرّ خالص در دل آتش خـوش است

لاجرم، اکثر بلا بر انبیاء است که ریاضت‌دادن جانان بلاء است (ادهم عزلتی، ۱۳۸۱: ۶۱۸) .

[صح: دوستی چون زر، بلا چون آتش است　　زرّ خالـص در دل آتش خـوش است
لاجـرم اکثـر بـلا بـر انـبـیاست　　که ریاضـت دادن خـامان بلاست]

البتّه صورت صحیح بیت اوّل منقول از مولانا چنین است و در مثنوی، بیت دوم نیز در ادامهٔ این بیت نیامده است:

دوست همچون زر بلا چون آتش است　　زرّ خالـص در دل آتـش خـوش است
(مولوی، ۱۳۶۹: ۲۳۹/۲)

• خردمند آن بود که در همه کارگهی با گل بسازد گاه با خار (ادهم عزلتی، ۱۳۸۱: ۶۱۹).

[صح: خردمند آن بود کو در همه کار　　بسازد گاه با گُل، گاه با خار]

• خواری شـرف مردم دانـا باشد/ عـزّت مطلب، فـروتنی تا باشد

با صدرنشینان منشین کز میزان هر سر که سبک‌تر است بالا باشد (همان: ۶۸۴).

[صح: با صدرنشینان منشین کز میزان　　هر سر که سبک‌تراست بالا باشد]

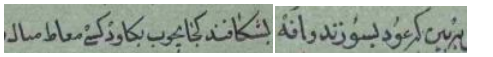
• علاج واقعه پیش از وقوع باید کرد، که فکر [صح: دریغ] سود ندارد، چه [صح: چو] رفت کار از دست (همان: ۷۱۷).

[صح: علاج واقعه پیش از وقوع باید کرد　　دریغ سود ندارد، چو رفت کار از دست]
(سعدی، ۱۳۸۲: ۷۸۰).

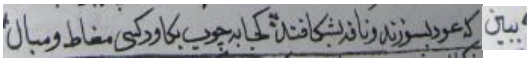
• تو پاک باش و مدارای [صح: مدار ای] برادر از کس پاک [صح: باک] زنند جامهٔ ناپاک گازران برسنگ (ادهم عزلتی، ۱۳۸۱: ۷۳۹).

[صح: تو پاک باش و مدار ای برادر از کس باک زنند جامـهٔ ناپـاک، گـازران بر سنگ]

• کهی [صح: ـ کهی] ببین که عود بسوزند و نافه بشکافند. کجا به چوب بکاود کسی معاط منال [صح: مبال] (همان: ۷۴۲).

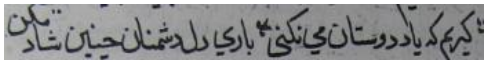


[صح: ببین که عود بسوزند و نافـه بـشکافند کجا به چوب بکاود کسی معاط و مبال]



• گیریم که تو [صح: ـ تو] یاد دوستان می‌کنی [صح: می‌نکنی] باری دل دشمنان چنین شاد مکن (همان: ۷۴۹).

[صح: گیریم که یاد دوستان می‌نـکـنـی باری دل دشمنان چنین شاد مکن]



• [صح: + حافظ] مقام [صح: دوام] وصل میسّر نشود [صح: نمی‌شود]. شاهان کم التفات به حال گدا کنند (همان: ۷۵۰).

[صح: حافـظ دوامِ وصل میسّر نـمی‌شود شاهان کم التفات به حال گدا کنند] (حافظ، ۱۳۸۹: ۲۶۶)

• که تو در بیرون [صح: برون] خانه [صح: ـ خانه] چه کردی که درون خانه آیی (ادهم عزلتی، ۱۳۸۱: ۷۵۰).

به طواف کعبه رفتم به حـرم رهم نـدادند که برون در چه کردی که درون خانه آیی؟

توضیح: در دیوان عراقی، مصراع دوم چنین است: که برو تو خود که باشی که درون کعبه آیی؟ (عراقی، ۱۳۷۲: ۱۰۹).

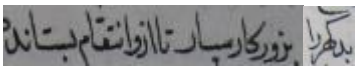
• تو نه‌ای ز آن نازنیـنان عزیز که نگهدارند بی جوز و مویز. این عطیّه به هرکسی ندهند (ادهم عزلتی، ۱۳۸۱: ۷۶۲-۷۶۳).

[صح: تو نه‌ای زان نازنیـنان عزیز که نگه دارند بی جوز و مویز]

توضیح: عبارت «تو نه‌ای ... مویز»، یک بیت مستقل است و «این عطیّه ... ندهند»، مصراع مستقل دیگر.

• بد گوهر [صح: گُهر] را به روزگار سپار تـا از او انتقام بستاند و [...] (همان).

[صح: بدگهر را به روزگار سپار تـا ازو انـتـقـام بـسـتـانـد]

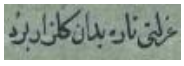


• چگونه بازگویم حالت دل تو را، ای سر به شیب و پای در گل (همان: ۷۷۰).
[صح: چگونه بازگویم حالت دل تو را ای سر به‌شیب و پای در گل؟]
• هر که ما در خیال او باشیم با وی از قرب روبرو باشیم (همان: ۸۳۲).
[صح: هرکه ما در خیال او باشیم با وی از قرب، روبه‌رو باشیم]

ج) ابیاتی که در آن‌ها مشکلات وزن، قافیه و مفهوم وجود دارد

• برکند [صح: پُر کند] آن‌جا [صح: انبان] بنا نشان [صح: جانشان] از ثواب/ خط آزادی دهدشان از عذاب (همان: ٦٥٣).
• جهان آن بِه که دانا تلخ گیرد/ که شیرین زندگانی، تلخ می‌میرد [صح: میرد] (همان: ۶۵۸).
• دل را چه [صح: چو] از عقوبت [صح: عفونت] اخلاط آرزو/ محموم دید و سرعت نبضم بدان بگو [صح: گوا] (همان: ۶۵۹).

توضیح: گرچه نسخهٔ **کد**، قافیه را «بگو» آورده، ولی به‌جهت قافیهٔ ابیات دیگر، قافیهٔ «گوا» صحیح است. دربارهٔ واژه‌های «چه» و «عقوبت»؛ «چو» با آنچه در نسخه‌بدل‌ها آمده و همچنین از نظر مفهوم، با بیت سازگارتر است. واژهٔ «عقوبت» با کلمهٔ «اخلاط» ارتباط معنایی ندارد؛ و البتّه در نسخهٔ **کد** نیز «عفونت» آمده است.

• چون بدان ره برد، سالک آرمیده [صح: آرمید]/ از غم و اندوه سختی‌ها رهیده [صح: رهید]
نی بهار آن [صح: بهارش] را بود دی نه خزان
می‌چکدمی [صح: می‌چکد مِی] در وی از برگ رزان
«عزلتی» تازه [صح: تا ره] بدان گلزار برد 
پیش چشمش گشته این گلزار خُرد (همان: ۶۶۲)
• دو روزی دیگر [صح: دگر] چون بدین بگذرد
به یک‌بار با خاک هم‌سان شود (همان: ۶۶۴)
• این حدیثم چه خوش آمد که سحرگه می‌گفت
بر در میکده [صح: میکده‌ای] با دف و نیی [صح: نی] ترسایی (همان: ۶۸۲ و حافظ، ۱۳۸۹: ۶۷۱)
• زان [صح: آن] زلیخا آن [صح: از] سپندان تا به عود/ نام جمله‌چیز، یوسف کرده بود (ادهم عزلتی: ۶۹۳)

• تـو آمـده‌ای کـه کـافـری را بـکـشـی/ غازی، قاتل [صح: ـ قاتل] چو تویی رواست کافر بودن (همان: ۶۹۵)

• تو [صح: چو] کردی خویشتن را پنبه کاری/ تـو هـم حلاّج‌وار ایـن دم بـرآری (همان و شبستری، ۱۳۸۶: ۱۰۲)

• تخم صلاح و فسق در این کهنه کشتزار/ آن‌گه شود عیان که رسد موسم بهار [صح: درو] (حافظ، ۱۳۸۹: ۵۵۲) درو [صح: ـ درو] عمر عزیز ناپایدار است و [...] (ادهم عزلتی، ۱۳۸۱: ۷۳۷)

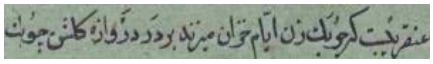
توضیح: مصحّح واژهٔ «درو» که در پایان بیت و قافیهٔ غزل است، اوّل جملهٔ بعد آورده و «بهار» را به بیت اضافه کرده است.

• هر گلی [صح: گل] نو ز گلرخی یاد دهد [صح: + همی] کند/ ولی گوش سخن‌شنو کجا و [صح: ـ و] دیدهٔ اعتبارکو؟ (همان: ۷۳۸)

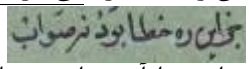
[صح: هرگل نو ز گلرخی یاد همی کند ولی/ گوش سخن‌شنو کجا دیدهٔ اعتبار کو؟] (حافظ، ۱۳۸۹: ۵۶۳)

• عن‌قریب است که چوبک‌زن ایّام خزان/ می‌زند بر در و دروازه عیان [صح: ـ عیان، + گلشن، چوبک] (ادهم عزلتی، ۱۳۸۱: ۷۳۸)

توضیح: با اینکه در نسخهٔ **کد** «گلشن چوبک» آمده، در متن مصحَّح به تصوّر قافیه برای «خزان»، واژهٔ «عیان» به جای گلشن چوبک آورده‌اند، که البتّه موجب نادرستی وزن و مفهوم بیت شده است.



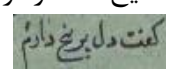
• آنچه باید ز حق طلب ای دوست/ که جز این ره خطا بود ای دوست [صح: نه صواب] (همان: ۷۴۰)



توضیح: نسخهٔ **کد**، عبارت صحیح «نه صواب» را آورده است، با قراردادن واژهٔ «ای دوست»، در انتهای مصرع دوم قافیه و مفهوم دگرگون می‌شود.

• چه دارم گفت: دل پر رنج [صح: پیچ] دارم/ اگـر خـر می‌بـیـفـتـد، هـیـچ دارم (همان: ۷۴۱)

توضیح: با اینکه «پیچ» هم از حیث مفهوم و هم صحّت قافیه، صحیح است و در متن نسخهٔ **کد** هم آمده، واژهٔ «رنج» به جای آن قرار گرفته است.



• ز رنگ باده [صح: به آب دیده] بشوییم خرقه‌ها از آنک [صح: می]/ که موسم ورع و روزگار پرهیز است (همان: ۷۴۹).

توضیح: اگرچه در نسخه‌بدل‌ها هم به خطا «آب دیده»، «رنگ باده» و «می»، «ننگ» کتابت شده است، ولی با تحقیق در دیوان حافظ، صورت صحیح آن یافت می‌شود (← حافظ، ۱۳۸۹: ۶۰).

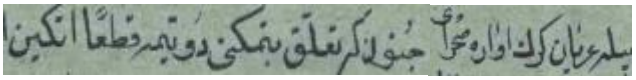
• خدای را مددی ای دلیل راه حـرم/ تو [صح: + رحم] ارنکی [صح: اگر نکنی]، کار مشکل افتاده است (ادهم عزلتی، ۱۳۸۱: ۱۴۹).

• همچو جم جرعه‌یی در [صح: جرعهٔ ما] کش که ز سرّ ملکوت [صح: دو جهان]/ پرتو جام جهان‌بین دهدت آگاهی (همان: ۷۵۱ و ← حافظ، ۱۳۸۹: ۶۶۶).

د) ابیات تُرکی که معنی و مفهوم آن‌ها مشخّص نشده است

در برخی مواضع، مؤلّف صحائف‌الوداد به فراخور متن، اشعاری تُرکی برگزیده که به‌جا و دل‌نشین است، ولی به‌رغم کتابت نزدیک به صحیح نسخهٔ **کد**، در متن مصحَّح، این ابیات نادرست نگاشته شده است. در اینجا ما نخست صورت نگارش‌یافتهٔ متن مصحَّح و آن‌گاه صورت صحیح و ترجمهٔ فارسی آن‌ها را آورده‌ایم.

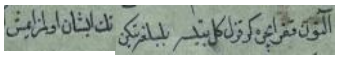
• بیلَه عریان کرک [صح: گَرَک] آوارهٔ صحرای جُنون/ که تعلّق بتمکنی [صح: تُکَنی] دوتمِیَه قطعاً اِتیکَن (ادهم عزلتی، ۱۳۸۱: ۶۶۱)



ترجمهٔ فارسی: باید این‌چنین عریان آوارهٔ صحرای جنون و عاشقی شد/ که تعلّق و وابستگی‌های خار بیابان دامنت را نگیرد.

• غُربَتدَه غریبِ شادکام اولمزیمش [صح: اوُلمازیمیش]/ هیچ کیمسَه غریبَ مهربان اولمزایمش [صح: اوُلمازیمیش]

آلبون فعر ایجن کرقول کل یتبسه/ یعلیلمز تیکن ابشان اولمزایمش [صح: آلتون قَفَسَ ایچرَه گَر قِزِل گُل بیتسَه/ بُلبُلدَه تیکَن تَک آشیان اولمازیمیش] (همان: ۶۷۳)



ترجمهٔ فارسی: هیچ‌گاه غریب در غربت شادکام نخواهد شد/ هیچ‌کس برای غریبه مهربانی نخواهد کرد.

اگر در کفِ قفس گل سرخ هم بروید/ مانند لانه‌ای که بلبل خودش با خار می‌سازد، نخواهد شد.

• ای فُضُولی نَه دیسَه خلقِ جهان ابن چمه کیل [صح: اینجیمه، گوُل]/ که بُولَر خِضری کوروب [صح: گوروب،] غول بیابان دیدیلَر (همان: ۶۸۵)

ترجمه: ای فضول [مخاطب شاعر] از گفته‌های مردم دنیا مرَنج، بخند/ چراکه اینان خضر را می‌بینند و می‌گویند غول بیابان را دیده‌ایم.

۴. نتیجه

براساس شواهد یادشده، می‌توان گفت متن مصحَّح از صحائف‌الوداد و مکاتیب‌الإتّحاد به شیوهٔ علمی تصحیح نشده است و از جهت مفاهیم با متن مؤلّف سازگاری ندارد، و از آنجا که مصحِّح تنها به یک نسخه از شش نسخهٔ در دسترس از این اثر مراجعه کرده، از مقابلهٔ نسخه‌ها محروم مانده و در نتیجه افتادگی‌ها و کاستی‌های نسخهٔ مورد نظر خود را نیز درنیافته است؛ بنابراین، در بیشتر مواضعی که مصحّح با تردید مواجه شده، بر اساس نظر و اجتهاد خویش عمل کرده و موجب شده است در تصحیح نواقص و معایبی راه یـابد. کم‌دقّتی در دریافت متون ادبی و به‌ویژه اوزان و قوافی اشعار فارسی، در بیشتر مواضع مفاهیم را دگرگون و گاه درک مطلب را دشوار و ناممکن ساخته است.

بر این اساس و با عنایت به اینکه ضرورت تصحیحی که ماهیّت و ارزش و جایگاه ابعاد این اثر مهمّ عرفانی را آشکار کند، قطعی به نظر می‌رسید، تصحیح انتقادی و علمی صحائف‌الوداد با مقابلهٔ دقیق نسخه‌بدل‌های آن و همچنین تحقیق در اثر انجام گرفت و کاستی‌های موجود در چاپ یادشده شامل دگرگونی در متون نظم و نثر فارسی، عربی و ترکی اصلاح شد.

بدین‌سان نگارندگان پژوهش حاضر، با توجّه به تمام نسخه‌های در دسترس و شیوهٔ متناسب با اقتضای نسخه‌های آن، در حال انجام تصحیح انتقادی کتاب مذکور هستند.

منابع

قرآن کریم

ادهم عزلتی خلخالی (۱۳۸۱)، رسائل فارسی ادهم خلخالی؛ مشتمل بر چهارده رساله در عقاید و اخلاق و عرفان، چاپ عبداللّه نورانی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ـــــــــــ (۱۰۸۲ق)، صحائف‌الوداد و مکاتیب‌الإتّحاد، نسخهٔ خطّی (اس)، ش۱۸۸۵، کتابخانه و مرکز اسناد دائرة المعارف بزرگ اسلامی.

ـــــــــــ (بی‌تا)، صحائف‌الوداد و مکاتیب‌الإتّحاد، نسخهٔ خطّی (کد)، ش۵۸۹۸، کتابخانهٔ دانشگاه تهران.

ـــــــــــ (۱۲۲۸ق)، صحائف‌الوداد و مکاتیب‌الإتّحاد، نسخهٔ خطّی (گل)، ش۱۷۴/۳۰، کتابخانهٔ آیت‌اللّه گلپایگانی.

ـــــــــــــ (۱۲۲۵ق)، صحائف‌الوداد و مکاتیب‌الإتّحاد، نسخهٔ خطّی (قس)، ش۷۸۴، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی.
ـــــــــــــ (۱۱۱۲ق)، صحائف‌الوداد و مکاتیب‌الإتّحاد، نسخهٔ خطّی (کق)، ش۲۷۲۴۴، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی.
ـــــــــــــ (۱۰۴۸ق)، صحائف‌الوداد و مکاتیب‌الإتّحاد، نسخهٔ خطّی (کم)، ش۷۱۰۹، کتابخانهٔ آیت‌اللّه مرعشی نجفی.
حافظ (۱۳۸۹)، دیوان حافظ شیرازی؛ معنی واژه‌ها و شرح ابیات، چاپ خلیل خطیب رهبر، تهران، صفی‌علی‌شاه.
سعدی (۱۳۸۲)، کلیّات؛ معانی واژه‌ها و ترجمهٔ اشعار عربی، چاپ مظاهر مصفّا، تهران، روزنه.
شبستری، شیخ محمود (۱۳۸۶)، گلشن راز ، چاپ صمد موّحد، تهران، طهوری.
طباطبایی، سیّدمصطفی (۱۳۶۶)، فرهنگ نوین ـ عربی ـ فارسی، تهران، اسلامیّه.
عراقی، فخرالدّین (۱۳۷۲)، کلیّات فخرالدّین عراقی، چاپ نسرین محتشم (خزاعی)، تهران، زوّار.
مایل هروی، نجیب (۱۳۶۹)، نقد و تصحیح متون، مشهد، بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.
مولوی (۱۳۶۹)، مثنوی معنوی، چاپ محمّد استعلامی، تهران، زوّار.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شمارهٔ پیاپی ۲۷
10.22059/jpl.2021.321364.1885
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

اهمّیّت و نقش دست‌نوشته‌های کهن در تصحیح متون
(شرح *تعرّف* و نسخهٔ کراچی)

تهمینه عطائی کچوئی *
استادیار گروه تصحیح متون فرهنگستان زبان و ادب فارسی
محمود ندیمی هرندی
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه پیام‌نور

(از ص ۷۳ تا ۹۲)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱/۱۸، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۶/۲۰
علمی-پژوهشی

چکیده
دست‌نوشته‌های کهن با ارزش‌های گوناگون خود، از جمله به دلیل نزدیکی به زمان و زبان مؤلّف، در تصحیح متون نقش مهمّی دارند؛ به‌ویژه وقتی امانت‌داری کاتب، اعتماد مصحّح را به خود جلب کند، نسخهٔ اقدم می‌تواند بیش از نسخه‌های دیگر مورد اطمینان قرار گیرد. نمونه‌ای کم‌نظیر از این دست‌نوشته‌ها، نسخهٔ کهن بخشی از شرح تعرّف لمذهب التّصوّف، یکی از منابع مهم و اوّلیّهٔ تاریخ عرفان و تصوّف است که در موزهٔ ملّی کراچی نگهداری می‌شود. این دست‌نوشته، مکتوب در ۴۷۳ق و دومین نسخهٔ تاریخ‌دار فارسی و شناخته‌شده در جهان است. مقابله و سنجش این بخش با متن چاپی شرح تعرّف، نشان می‌دهد که این متن از جهات گوناگون از اصل خود فاصله گرفته است. ما نسخهٔ کراچی را با شرح تعرّف چاپی سنجیده و نشان داده‌ایم که برخی واژه‌های گویشی، واژه‌های خاصّ فارسی و عربی، ویژگی‌های زبانی و دستوری کهن و عبارت‌های اصیل، به دست کاتبان، دستخوش تبدیل شده و تغییر یافته‌اند؛ چنان‌که متن چاپی، بسیاری از خاصّه‌های زبانی و سبکی خود را از دست داده است. ما در این مقاله، علاوه بر نشان‌دادن ارزش‌های این دست‌نوشتهٔ کهن، بعضی از ابهامات و خطاهای راه‌یافته در متن چاپی را نیز نشان داده‌ایم و امیدواریم که این کار در تصحیح متن چاپی برای آیندگان سودمند باشد.

واژه‌های کلیدی: شرح تعرّف لمذهب التّصوّف، دست‌نوشتهٔ موزهٔ ملّی کراچی، تصحیح متن، عرفان و تصوّف.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *tahmineh_atai@yahoo.com*

۱. مقدّمه

شرح تعرّف لمذهب التّصوّف نخستین متن صوفیانهٔ شناخته‌شده به زبان فارسی است. این کتاب شرح فارسی بر التّعرّف لمذهب اهل التّصوّف ابوبکر محمّد بخاری کلابادی (متوفّی ۳۸۰ یا ۳۸۴ یا ۳۸۵ق)، محدّث قرن چهارم است. کتاب التّعرّف (۱۳۷۱) از مهم‌ترین آثار حوزهٔ تصوّف است؛ چنان‌که در اهمّیّت آن گفته‌اند: «لولا التّعرّف لَمّا عُرِفَ التّصوّف» (سعادت، ۱۳۹۱: ۴/ ۲۰۸). شرح تعرّف لمذهب التّصوّف تألیف ابوابراهیم اسماعیل مُستَملی بخاری (متوفّی ۴۳۴ق) است. از میان نسخ خطّی شرح تعرّف، دست‌نوشتهٔ محفوظ در کتابخانهٔ موزهٔ ملّی کراچی پاکستان به شمارهٔ N.M.1959-207، مکتوب در ۲۴ شوال ۴۷۳ق، از اهمّیّت بسیاری برخوردار است. این دست‌نوشته، پس از نسخهٔ الأبنیة عن حقایق الأدویة مورّخ شوال ۴۴۷ق، دومین نسخهٔ تاریخ‌دار فارسی است که ۵۲ برگ (برابر با صفحات ۸۸۳- ۹۷۳، و بعد از افتادگی قابل توجّه، ۱۳۵۸و ۱۳۵۹ چاپ روشن) دارد.

نخستین‌بار، عبدالحیّ حبیبی در مقالهٔ «یکی از قدیم‌ترین نسخ زبان پارسی دورهٔ سامانی» (۱۳۳۱) این نسخه را معرّفی کرد. سپس جلال متینی در مقاله‌ای با عنوان «رسم‌الخطّ بخشی از شرح تعرّف، ذیلی بر مقالهٔ رسم‌الخطّ فارسی در قرن پنجم هجری» (۱۳۵۵) ویژگی‌های کتابتی آن را گزارش داد. نسخه‌برگردان این دست‌نوشته نیز همراه با مقدّمه و یادداشت‌های نجیب مایل هروی در ۱۳۹۱ در مؤسّسهٔ پژوهشی میراث مکتوب منتشر شد.

متن کامل شرح تعرّف، نخستین‌بار، در چهار مجلّد طیّ سال‌های ۱۳۲۸- ۱۳۳۰ق، درمطبعهٔ نول‌کشور در لکهنو منتشر شد (نوشاهی، ۱۳۹۱:۱/۶۰۹-۶۱۰). بار دیگر در ۱۳۴۶ش، تنها بخش مقدّمهٔ آن به کوشش حسن مینوچهر، به‌صورت انتقادی، در انتشارات بنیاد فرهنگ ایران به چاپ رسید. پس از آن در ۱۳۴۹ش، خلاصهٔ آن بر اساس نسخهٔ منحصربه‌فرد مورّخ ۷۱۳ق به تصحیح احمدعلی رجائی بخارائی در انتشارت بنیاد فرهنگ ایران چاپ شد. بالأخره، تصحیح و تحشیهٔ متن کامل آن به کوشش محمّد روشن در ۱۳۶۳ش منتشر شد. روشن در میانهٔ کار به نسخهٔ کتابخانهٔ موزهٔ ملّی کراچی (از این پس به‌اختصار: نسخهٔ کراچی) دست یافت و از این‌رو، تنها در جلد سوم کتاب، آن را اساس تصحیح خود قرار داد. او در جلد دوم، تنها در شرح نسخه‌بدل‌ها، به شماری از ضبط‌های نسخهٔ کراچی اشاره کرد، بدون آنکه در تصحیح کتاب ضبط‌های صحیح و اصیل و البتّه مرجّح آن را به متن وارد کند.

با وجود اهمّیّت‌های گوناگون شرح تعرّف، مقایسهٔ متن چاپی با کهن‌ترین دست‌نوشتهٔ آن، نشان می‌دهد این کتاب کم‌وبیش دستخوش تغییرهای فراوانی شده است و برای آنکه مورد توجّه محقّقان قرار بگیرد، باید بار دیگر به‌دقّت تصحیح شود.

۲. نقش نسخهٔ کراچی در تصحیح *شرح تعرّف*

در این جستار، با بررسی سراسر نسخهٔ کراچی، به بعضی از ضبط‌های اصیل آن اشاره می‌کنیم که در متن چاپی مورد توجّه واقع نشده یا با وجود ترجیح، در متن قرار نگرفته است؛ بنابراین، با نشان‌دادن ارزش‌های گوناگون این دست‌نوشته اهمّیّت آن را یادآوری می‌کنیم.

۲-۱. تحوّلاتِ آوایی

یکی از ارزش‌های نسخهٔ کراچی ضبط گونه‌های خاصّ واژه‌هاست؛ از آن جمله است:

۲-۱-۱. تخفیف مصوّت بلند

u←o: «چن» در همهٔ موارد به جای «چون»؛ «خامش» (کراچی: ۷ر) [چاپی: «خاموش» (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۸۹۱/۲)].

i←e: «باستند» (کراچی: ۹پ) [چاپی: «بایستند» (مستملی بخاری، همان: ۸۹۵)]؛ «باستادی» (کراچی: ۱۰ر) [چاپی: «بایستادی» (مستملی بخاری، همان)]؛ «بگرستم» (کراچی: ۱۴ر) [چاپی: «بگریستم» (مستملی بخاری، همان:۹۰۱)]؛ «گرست، بگرست» (۳۹ر) [چاپی: «گریست، بگریست» (مستملی بخاری، همان: ۹۵۲)].

۲-۱-۲. ابدال

ب ← ف: «زفان» (کراچی: ۳پ، ۸ر، ۱۴پ) [چاپی: «زبان» (مستملی بخاری، همان: ۸۸۶، ۸۹۲ و ۹۰۳)].

ر ← د: «بدادر» (کراچی: ۱۱ر) [چاپی: «برادر» (مستملی بخاری، همان: ۸۹۷)] (نیز ← قرآن موزهٔ پارس، ۱۳۵۵: ۶۰؛ تفسیر قرآن پاک، ۱۳۸۳: ۱۲ و نصرالله منشی، ۱۳۸۰: ۴۶، ۷۴).

و ← ب: «نبشتند» (کراچی: ۷ر، ۹ر) [چاپی: «نوشتند» (مستملی بخاری، همان:۸۹۱ و ۸۹۴)]؛ «بامدار» (کراچی: ۸ر) [چاپی: «وامدار» (مستملی بخاری، همان: ۸۹۳)].

۲-۱-۳. حذف

حذف «ن» بعد از مصوّت «ā»: «جوامردی» (۴۴ر)، «شباروز» (۳۹ر).

حذف «ن» بعد از مصوّت «i»: «زمی» (کراچی: ۴۸ر) [چاپی: «زمین» (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۹۶۷/۳)]؛ «کمی» (کراچی: ۴۷پ) [چاپی: «کمین» (مستملی بخاری، همان:۹۶۶)]. برای دیدن همین تبدیل آوایی (← قرآن موزهٔ پارس، ۱۳۵۵: ۳۶۹ و ۳۷۳).

حذف «ه» بعد از مصوّت «ā»: «گیا» (۳۹ر).

۴-۱-۲. اضافه

افزودن «ت» غیر اشتقاقی: «فرامشت» (کراچی: ۷پ، ۲۸پ، ۳۰ر، ۳۲ر) [چاپی: «فراموش» (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۲/ ۸۹۲ و ۳/ ۹۳۸)].

۲-۲. شماری از ویژگی‌های زبانی و سبکی

ترجمهٔ شرح تعرّف مربوط به دوره‌های نخستین نثر فارسی است و بعضی از ویژگی‌های زبانی و ساختارهای نحوی آن قابل توجّه است؛ از جمله:

۱-۲-۲. ویژگی‌های صرفی

افعال «هند» و «هی» از مصدر «هستن»: در فارسی میانه ساخت‌های مضارعِ «هستن»، یعنی «هَم، هی، هست، هیم، هید، هند» به کار می‌رفته است (← هنر، ۱۳۷۰: ۲۹۴). این ساخت‌ها در بعضی متون کهن فارسی از جمله شرح تعرّف شواهدی دارد:

> و خلق عام هند [چاپی:«هست» (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۸۹۵/۲)] و خاصّ هند [چاپی: «هست»] ولکن هر خاصّی اندر جنب دون خویش خاصّ بوند [چاپی: «خاصّ‌ترند»] و اندر جنب فوق خویش عام (کراچی: ۱۰ر).
>
> من باری آنِ توَم تا چه گویی که آنِ من هی [چاپی: «هستی» (مستملی بخاری، همان: ۸۹۹)] (کراچی: ۱۲پ).

شناسهٔ دوم شخص جمع به «ـیت»:کاربرد «ـیت» به جای «ـید» از ویژگی‌های زبانی مشرق ایران و ناحیهٔ ماوراءالنهر بوده است (← محمّد بن منوّر، ۱۳۶۶: مقدّمه/صدوهشتادودو).

> اگر شما نیز دشمن من بودیتی [چاپی: «بودی‌ای» (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۹۴۰/۳)] وی شما را دوست بودی؛ از بهر آنکه دشمن دشمن دوست باشد چن وی شما را دشمن است، بدانیت [چاپی: «بدانید» (مستملی بخاری، همان)] که شما مرا دوستایت (کراچی: ۳۱پ).

همچنین «جوییت» (۴۰ر؛ نیز ← مستملی بخاری، همان: ۹۵۶)، «بگذریت»، «بشوییت»، «فرامشت کردیت» (۴۵پ؛ نیز ← مستملی بخاری، همان: ۹۶۳).

پیشوند «نا»: ناپیغمبر (۴۰پ)؛ نامتغیّر (۲۴ر)؛ ناکرده (۲۴پ)؛ ناگرفتن (۳۳پ)؛ نابایست (۳۳پ)؛ ناآوردن (۴۲ر).

۲-۲-۲. ویژگی‌های نحوی

جمع‌بستن جمع مکسّر با «ها»: اخبارها (۵ر)؛ اسرارها (۹پ)؛ حجب‌ها (۹پ) [چاپی: «حجاب‌ها» (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۸۹۵/۲)]. در ضمن بعضی کلمات عربی را که غالباً جمع مکسّریاسالم‌آن‌ها رواج دارد، با «ها» جمع بسته است: باطل‌ها (۵پ)، حجاب‌ها (۴۷پ)، خبرها (۳۹پ)، خدمت‌ها (۲۶ر)، دعاها (۱۸پ)، سرّها (۱۱پ، ۱۳ر)، شغل‌ها (۱۱پ، ۱۳ر)، کذب‌ها (۵پ)، کبیره‌ها (۳۸پ)، مصیبت‌ها (۱۱پ)، معرفت‌ها (۱۱ر)، مقام‌ها (۱۳ر)، نعمت‌ها (۱۱پ).

کاربرد «مر....را»:

غیب دانستن جز مر نبی را روا نباشد، و مر نبی را بی وحی روا نباشد (کراچی: ۳پ) [چاپی: «غیب دانستن جز نبی را روا نباشد، و نبی را بی وحی روا نباشد» (مستملی بخاری، همان: ۸۸۶)].

تا آنگاه که مر ورا راه دهند (کراچی: ۷پ). [چاپی: «تا آنگاه که ورا راه دهند» (مستملی بخاری، همان: ۸۹۱)].

مر حق تعالی را آن کس نه یابد که بجوید (کراچی: ۹ر). [چاپی: «حق تعالی را نه آن کس یابد که بجوید» (مستملی بخاری، همان: ۸۹۴)].

کاربرد «چنان‌چن» / «چنان ... چن» / «همچنان ... چن» معادل «چنان‌که» / «چنان ... که» / «همچنان ... که»:

نه هیچ‌کس خود را به کلّیّت تسلیم کرد چنان‌چُن خلیل و نه هیچ‌کس خویشتن ندید چنان‌چُن حبیب (کراچی: ۲۱ر-۲۱پ). [چاپی: «نه هیچ‌کس خود را به کلّیت تسلیم کرد چنان‌که خلیل و نه هیچ‌کس خویشتن ندید چنان‌که حبیب» (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۲/ ۹۱۳)].

مثل مشاهده چنان است چن کسی که اندر آتش افتد بسوزد (کراچی: ۲۱پ). [چاپی: «مثل مشاهدت چنان است که کسی اندر آتش افتد و بسوزد» (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۲/ ۹۱۳)].

خضر **همچنان** نبی بود **چن** موسی (کراچی: ۳پ). [چاپی: «خضر **همچنان** نبی بود **که** موسی» (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۲/ ۸۸۶)].

۲-۲-۳. دیگر ویژگی‌های زبانی و سبکی

کاربرد «آنِ ...» به‌جای تکرار یا حذف مضاف:

چن غلبات عشق و آنِ جنون و آنِ مَی چنین باشد، غلبات حق اولی‌تر (کراچی: ۳ر). [چاپی: «چون غلبات شوق پس غلبات عشق و جنون و می چنین باشد، غلبات حق اولی‌تر» (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۸۸۵/۲)].

کاربرد «آنِ کسی بودن» معادل «از کسی بودن»:

وی آنِ من باشد (کراچی: ۱۲پ). [چاپی: «وی از ما باشد» (مستملی بخاری، همان: ۸۹۹)].

کاربرد «ازیرا که» معادل «از بهر آنکه»:

وقوف نیز هم روا نباشد؛ ازیرا که وقوف حجاب باشد (کراچی: ۶ر) [چاپی: «وقوف نیز هم روا نباشد، از بهر آنکه وقوف حجاب باشد» (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۲/ ۸۹۰)].

تا مال تو را بود و تدبیر تو اندر وی قایم بود فنا را بود و زوال را، ازیرا که تو فانی[ای] و زایل (کراچی: ۱۹ر). [چاپی: «تا مال تو را بود تدبیر تو اندر وی قایم بود فنا را بود و زوال را، از بهر آنکه تو فانی‌ای و زایل» (مستملی بخاری، همان: ۹۰۹)].

کاربرد «سپسِ ...» معادلِ «از پسِ ...»:

چن اصل ایمان به قیاس درست گردد، سپسِ صحّت ایمان این بنده اندر خوف و اندر رجا قیاسی کند (کراچی: ۳ر). [چاپی: «چون اصل ایمان به قیاس درست گردد، از پس صحّت ایمان این بنده اندر خوف و رجا قیاس کند» (مستملی بخاری، همان: ۸۸۵)].

این دعا سپسِ آن کرده باشد که ورا نبوّت آمده باشد (کراچی: ۲۴پ). [چاپی: «این دعا از پس آن کرده باشد که ورا نبوّت آمده باشد» (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۳/ ۹۲۹)].

۳-۲. واژگان خاصّ

مراد از واژگان خاصّ، کلمات کم‌کاربردی است که در متون دیگر کمتر به کار رفته‌اند و یا تنها به این متن اختصاص دارند. از آنجا که غالباً شیوهٔ کاتبان در کتابت، آسان‌سازی و تغییر متن به صورت‌های ساده‌تر است، در شرح تعرّف نیز بعضی از واژه‌های غریب به کلمات آشنایی تبدیل شده‌اند که در اینجا به شاخص‌ترین‌آن‌ها اشاره می‌کنیم:

۱-۳-۲. همارا

در نسخهٔ کراچی بارها «همارا» ضبط شده است، امّا در متن چاپی به جای آن «همواره» آمده است:

سفیر همارا [چاپی: «همواره» (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۸۸۳/۲)] به ملک نزدیک‌تر باشد (کراچی: ۲ر).

انبیا همارا [چاپی: «همواره» (مستملی بخاری، همان: ۸۸۹)] اندر مقام مزید باشند (کراچی: ۶ر).

محبّ همارا [چاپی: «همواره» (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۸۹۹/۲)] مملوک است (کراچی، ۱۲ر).

باطن ایشان [= انبیا] همارا [چاپی: «همواره» (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۹۴۵/۳)] به حق نگران است (کراچی: ۳۴پ).

«همارا» در بیتی از انوری نیز به کار رفته است (← دهخدا، ۱۳۷۳: «همارا»).

۲-۳-۲. خیدره

در نسخهٔ کراچی و نسخهٔ محفوظ در کتابخانهٔ ملّی به شمارهٔ ۱۴۷۳ (ص ۵۵)، «خیدره [= جرقهٔ آتش]» در ضمن تمثیلی و در توضیح «اشارت» و «عبارت» آمده است. این کلمه در متن چاپی به «ستارچه [= جرقهٔ خرد، اخگر]» تبدیل شده است:

> این همه مثل اند مر عبارت را که بر سِرّ دلیل کند هرچند که مشاهدت سِرّ قوی‌تر عبارت وی صادق‌تر و اشارت وی گیرنده‌تر. همچنان‌که هرچند آتش عظیم‌تر، دود وی غالب‌تر خیدرهٔ [چاپی: «ستارچه» (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۹۰۶/۲)] وی جنبنده‌تر و گیرنده‌تر. آن آتش چن مشاهده است و آن دود چن عبارت است و آن خیدره [چاپی: «ستارچه»] چن اشارت است (کراچی: ۱۷ر).

سبب اختیارکردن ضبط «ستارچه» در متن برای ما روشن نیست، وانگهی «خیدره» و صورت‌های دیگر آن «خویدره» و «خدره» چند بار دیگر در این کتاب آمده است:

> از خُردی و بزرگی خویدره، بر خُردی و بزرگیِ آتش دلیل کند (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۷۷۹/۲).
>
> چون خویدره و دود بدین عظیمی باشد، آتش چگونه باشد؟! (مستملی بخاری، همان: ۷۷۹).
>
> خدره‌های [نسخهٔ قلیچ‌علی‌پاشا (مورّخ ۷۱۴ق): «خیدره‌های» (← مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۲۱۵۳/شرح نسخه‌بدل‌ها)] او اشارت است و دود او عبارت است (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۱۱۵/۱).
>
> آمدیم به وصف خدرهٔ [نسخهٔ قلیچ‌علی پاشا: خیدره (← مستملی بخاری، همان)] آتش که بزند. آن خدره [نسخهٔ قلیچ‌علی‌پاشا: خیدره (همان‌جا)] که بزند، چون سوخته را بیند هم آنگه بگیرد (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۱/ ۱۱۵).

۲-۳-۳. سؤددی

سؤددی [= سُؤدَد + ی: سیادت، سروری] که در متون فارسی چندان سابقه‌ای ندارد، در متن چاپی شرح تعرّف تحریف شده است که در ادامهٔ مقاله به آن خواهیم پرداخت.

۲-۳-۴. کوامن

کوامن [جِ کمون: پوشیدگی، نهفتگی] کلمهٔ کم‌کاربردی در متون فارسی است و کاتبان آن را به کلمات ساده‌تری تبدیل کرده‌اند (← ادامهٔ مقاله).

۲-۴. تصحیح متن بر اساس نسخهٔ کراچی

در کتاب چاپی آمده است:

[پیران تصوّف] روا ندارند که هیچ‌کس را مقام از مقام انبیا برتر باشد یام برابر مقام انبیا باشد، الّا فروتر از انبیا. خواهی آن کس صدّیق گیر و خواهی آن وی (؟) گیر (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۸۸۳/۲).

آیا ضمیر «وی» به «صدّیق» بازمی‌گردد؟ عبارت با این صورت، معنای روشنی ندارد. متن در نسخهٔ کراچی:

روا ندارند که هیچ‌کس را مقام برتر از مقام انبیا باشد یا برابر مقام انبیا باشد، الّا فروتر از انبیا. خواهی آن کس صدّیق گیر و خواهی آن **ولی** گیر (کراچی: ۲ر؛ نیز ← مستملی بخاری، ۱۳۸۶: ۱۸۰).

ضبط «ولی» به جای «وی» با نسخهٔ محفوظ در کتابخانهٔ ملّی (ص ۲۵) نیز تأیید می‌شود. تبدیل «ولی» به «وی» در متن چاپی نمونهٔ دیگری هم دارد:

اگر این اعجاز بودی، بر دست سلیمان رفتی [...] چون بر دست وی نرفت، چه بر دست ولی رفت، درست گشت که خداوند عزّوجلّ از اینجا کرامت وی [کراچی: ۴۵ر: ولی] خواست (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۹۶۲/۳).

***

گروهی از این طایفه حکایت کرده‌اند: حدّثنی قلبی عن ربّی. گفته‌اند که ایشان پیغامبر از میان برداشته‌اند بدین سخن [...]؛ پس اگر اهل حقایق گفته باشند، این را **تأویل است** و آن فراست است که به چیزی فراست برند. راستی سرّ ایشان با خدای عزّوجلّ فراست ایشان راست آرد و این نیز به (؟) باشد از حق تعالی مر اولیای خود را که ایشان را از دروغ و از خطا نگه دارد (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۸۸۴/۲).

سخن از تأویل «حدّثنی قلبی عن ربّی» به فراست اولیاست. از نظر مؤلّف، صدقِ قلبِ اولیا خطا نمی‌کند و این خاصیّتِ بی‌خطایی، امری است که از جانب حق تعالی صورت می‌گیرد و ایشان را از دروغ و خطا نگاه می‌دارد. عبارت با این صورت مبهم است، «نیز به» معنیِ تفضیل دارد، حال آنکه در اینجا تفضیلِ چیزی بر دیگری موضوعیّت ندارد و ظاهراً در نقطه‌گذاری، سهوی رخ داده است. صورت درست در نسخهٔ کراچی آمده است:

گروهی از این طایفه حکایت کرده‌اند حدّثنی قلبی عن ربّی و گفته‌اند که ایشان پیغامبر از **میانه** برداشته‌اند بدین سخن [...]؛ پس اگر اهل حقایق گفته باشد، این را **تأویلی باشد** و آن فراست است که به چیزی فراست برند. راستی سرّ ایشان با خدای عزّوجلّ فراست **ایشان را** راست آرد و این **تنزیه** باشد از حق عزّوجلّ مر اولیای خود را که ایشان را از دروغ و از خطا نگه دارد (کراچی: ۲پ).

***

و این متعارف است میان خلق که هر کسی که از می مست گردد، **آن سرّ خویش** (؟) که اندر هشیاری پنهان داشت پیدا کند (مستملی بخاری، همان: ۸۸۴).

اگرچه متن با این صورت هم معنی دارد، امّا صورت اصیل متن برابر نسخهٔ کراچی چنین است:

و این متعارف است میان خلق که هر کسی که از می مست گردد، کوامن سرّ خویش که اندر هشیاری پنهان داشت پیدا کند (کراچی: ۲پ).

«کوامن» [جِ کمون: پوشیدگی، نهفتگی] نمونه‌ای از کلمات عربی است که ظاهراً به‌سبب غرابت، در نسخهٔ کتابخانهٔ ملّی (ص۲۶) به «خواطر» و در متن چاپی به «آن» بدل شده است. ترکیب «کوامنِ اسرار» در باب سماع نیز آمده است (← مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۱۸۱۳/۴).

***

اندر موسی و خضر، صلوات اللّه علیهما، گفتند و گفتند: موسی نبی بود و خضر ولی بود. گوییم که نزدیک ما این خطا است و خضر همچنان نبی بود که موسی. برای اعتقاد باطل را دعوی باطل‌کردن محال باشد، از پس اینکه ما توفیق (؟) قایم کردیم که غیب‌دانستن جز نبی را روا نباشد، و نبی را بی وحی روا نباشد (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۸۸۶/۲).

منظور از «توفیق قایم‌کردن» روشن نیست. در اینجا مدّعیان، بی‌دلیل، دعوی باطل کرده‌اند و مؤلّف با دلیل، ادّعای خود را «که غیب‌دانستن جز نبی را روا نیست» طرح کرده است؛ از این رو، روایت نسخهٔ کراچی و کتابخانهٔ ملّی (ص ۲۸) «دلیل قایم‌کردن [بسنجید با «حجّت قایم‌کردن» (کراچی:۵۰پ)]» درست است. کاربرد «چنان‌چن» به‌جای «چنان‌که»، و آوردن «مر» پیش از مفعول نیز از دیگر ویژگی‌های سبکی نسخهٔ کراچی در جملات مذکور است:

اندر موسی و خضر گفتند، علیهما السلام: موسی نبی بود و خضر ولی بود. گوییم که نزدیک ما این خطا است و خضر همچنان نبی بود، چن موسی، علیهما السلام. برای اعتقاد باطل را دعوی باطل کردن محال باشد، از پس این که ما دلیل قایم کردیم که غیب دانستن جز مر نبی را روا نباشد، و مر نبی را بی وحی روا نباشد (کراچی: ۳پ).

***

ندای (؟) ملوک پیغام ملک به خلق رسانند، ولکن اسرار خزاین ملک و حرم ملک با کس نگویند (مستملی بخاری، همان: ۸۸۸).

مؤلّف در تفسیر «هرکه سرّ ملوک بیند و بداند و با خلق بگوید نیز مقام سرّ را نشاید»، از این تمثیل بهره جسته است. با این صورت، فاعل جمله مشخّص نیست و متن برابر نسخهٔ کراچی صحیح است:

ندمای ملوک پیغام ملک به خلق رسانند، ولکن اسرار خزاین ملک و حرم ملک با کس نگویند (کراچی: ۴پ؛ نیز ← نسخهٔ کتابخانهٔ ملّی: ۳۰) .

هر لحظتی و خطرتی که اندر سرِّ ایشان –از جلالِ حق– زیادت کشف افتاد، خوف زیادت گردد؛ و هر خطرتی که اندر سرِّ ایشان زیادتی کشف [قرب] (؟) افتد، رجا زیادت گردد؛ و هر خطرتی که

اندر سرِّ ایشان کشفِ لطف افتد، محبّت زیادت گردد؛ و هر خطرتی که اندر سرِّ ایشان زیادتی کشفِ قُرب افتد، معرفت زیادت گردد (مستملی بخاری، همان: ۸۹۰).

از آنجا که در پایان سخن «زیادتی کشفِ قرب» آمده است، روشن نیست که به چه قرینه‌ای مصحّح پیش از آن نیز «قرب» را به متن افزوده است. صورت صحیح متن برابر نسخهٔ کراچی چنین است:

هر خطرتی که اندر سرِّ ایشان **زیادت کشف** بِرّ افتد، رجا زیادت گردد (کراچی: ۶پ).

***

قال سهل بن عبداللّه تستری: «انتهت همم العارفین الی الحجب **فوقعت** (؟) مطرقة»: [...] برسید همّت‌های عارفان به حجب، بایستاد خاموش سر فروافگنده (مستملی بخاری، همان: ۸۹۱).

سنجش قول سهل تستری با اصل آن، نادرستی ضبط عبارت عربی را نشان می‌دهد:

قال سهل بن عبداللّه: «انتهت همم العارفین الی الحجب **فوقفت**»: برسید همّت‌ها عارفان به حجب، باستاد «مُطرِقَةً» خامش سر فرود افکنده (کراچی: ۷ر).

***

اندر صحبت ملوک ادب آن است که هرکه طالب باشد صحبت ملک را، تقرّب کند به ملک [با] به‌جای آوردن خدمت وی و موافقت‌کردن **ازامر** وی (؟) و جستن رضای وی و **محبّت**کردن (؟) از مساخط وی (مستملی بخاری، همان: ۸۹۱).

«موافقت‌کردن از کسی» (؟)، «موافقتِ کسی [را] کردن» در این کتاب سابقه دارد: «هرکه موافقتِ شیطان کند، دین را برهاند» (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۷۶/۱) و ظاهراً «از امر» تحریف یا خطاخوانی «اوامر» است. در ادامهٔ سخن نیز «محبّت‌کردن از مساخط کسی» معنی روشنی ندارد. صورت درست متن در نسخهٔ کراچی:

اندر صحبت ملوک ادب آن است که هرکه طالب باشد صحبت ملک را، تقرّب کند به ملک به‌جای آوردن خدمت وی و موافقت‌کردن **اوامر** وی و جستن رضای وی و **تجنّب**کردن از مساخط وی (کراچی: ۷ر؛ نیز ← نسخهٔ کتابخانهٔ ملّی: ۳۴).

***

هرکه را صحبت **ملوک** باید، جز بر مراد ملک سخن گفتن روی ندارد. **بایستد** تا مراد ملک **[چه]** بیند تا سخن یارد گفتن. صحبتِ **ملوکِ** مخلوق بدین **معنی** (؟) است، صحبتِ خالق چگونه باشد (مستملی بخاری، ۱۳۸۲: ۸۹۲/۲).

در بخش‌های مختلفی از شرح تعرّف چاپی، کلماتی به متن افزوده شده است که بدون آن‌ها نیز معنی عبارت روشن است؛ از جمله در اینجا افزودن «چه» به متن ضرورتی ندارد. در ادامهٔ سخن نیز هرچند می‌توان از «صحبتِ **ملوکِ** مخلوق بدین معنی است»، مفهومی دریافت، امّا «معنی» با

عبارت پس و پیش از خود چندان سازگار نیست. صورت درست متن برابر نسخهٔ کراچی چنین است:

هرکه را صحبت مَلِک باید، جز بر مراد مَلِک سخن‌گفتن روی ندارد. **باستد تا مراد ملک بیند** تا سخن یارد گفتن. صحبت مَلِک مخلوق بدین **صعبی** است، صحبت خالق چگونه باشد (کراچی: ۷پ).

***

اندر خوف خدای عزّوجلّ **سخن کس** (؟) روی نیست [...] و تا اندر محبّتِ غیرِ حق است، از محبّتِ حق سخن‌گفتن روی نیست. و **چون** محبّتِ حق تعالی آمد، حجابِ محبّتِ غیرِ حق برخاست، سکوت کلام گردد؛ ظاهر گنگ گردد و باطن **کور** (؟) گردد (مستملی بخاری، همان).

«سخن کس روی نیست» را بسنجید با ادامهٔ کلام «سخن‌گفتن روی نیست». در جملهٔ پایانی نیز تقابل «نابینا» و «بینا»، نادرستی تقابل «گنگ» و «کور» را نشان می‌دهد. صورت صحیح متن برابر نسخهٔ کراچی چنین است:

اندر خوف خدای عزّوجلّ **سخن گفتن** روی نیست [...] و تا اندر محبّتِ غیرِ حق است، از محبّت حق سخن‌گفتن روی نیست. و **چن** محبّت حق آمد حجاب محبّت غیر حق برخاست، سکوت کلام گردد؛ ظاهر گنگ گردد و باطن **گویا** (؟) گردد (کراچی: ۷پ).

***

همم الأنبیا جالت حول العرش فکسیت الأنوار [...] این **همه** (؟) انبیا را نورها پوشانیدند. (مستملی بخاری، همان: ۸۹۵-۸۹۶) [ترجمهٔ عبارت عربی: همّت‌های انبیا حول عرش می‌گردید؛ پس با انوار پوشانیده شد.]

سنجش ترجمه با اصل آن نشان می‌دهد که در ادامهٔ سخن «این همه انبیا» خطاخوانی «این همّة انبیا: این همّت انبیا» است؛ چنان‌که در نسخهٔ کراچی آمده است:

این **همّت** انبیا را نورها پوشانیدند (کراچی: ۱۰پ).

***

گفت **چون حفظ** (؟) ایشان از ایشان فانی گشت و مراد ایشان از ایشان ساقط گشت، متصرّف گشتند به وی ورا، یعنی به خود و به قوّت [خود] تصرّف نکردند و به صفت خود قایم نبودند، و لکن به وی و به قوّت وی تصرّف کردند و به صفت وی قایم گشتند؛ یعنی باقی به بقا نبودند، چه **با بقا** (؟) باقی بودند و قوی به قوّت نبودند، ولکن به تقویت قوی بودند. خود را از **تصرّف** (؟) خویش فانی دیدند تا متصرّف نبودند، ولکن **مصرف فیه** (؟) بودند که همهٔ متصرّفان قایم به مراد خویش باشند و همهٔ **مصرفان** (؟) قایم به مراد **مصرف** (؟) باشند **متصرّف به** این باشد (مستملی بخاری، همان: ۸۹۹).

این عبارت شرح بخشی از این سخن ابوعبداللّه سهل تستری است:

همم الأنبیاء جالت حول العرش فکسیت الأنوار و رفع منها الأقدار و اتّصلت بالجبّار فافنی حظوظها و اسقط مرادَها و جعلها متصرّفة به له (مستملی بخاری، همان: ۸۹۵) .

و موضوع آن فانی‌شدن صفات انبیا و احوال پس از آن است. با توجّه به اصل سخن تستری روشن است که «حظ» به «حفظ» تبدیل شده است. نیز در عبارت «باقی به بقا نبودند چه با بقا باقی بودند» سهو در خوانشِ «به اِبقا (پایدار داشتن)»، معنای متن را مختل کرده است («با بقا» با فاصله نوشته شده است. گفتنی است مصحّح در همهٔ موارد حرف اضافهٔ «به» را جدا از کلمهٔ بعد می‌نویسد). همچنین دنبالهٔ متن «خود را از تصرّف خویش فانی دیدند [...] متصرّف به این باشد» هم به کلّی نامفهوم است. سنجش روایت نسخهٔ کراچی با متن چاپی ابهامات آن را برطرف می‌کند:

گفت چن حظّ ایشان از ایشان فانی گشت و مراد ایشان از ایشان ساقط گشت، متصرّف گشتند به وی ورا؛ یعنی به خود و قوّتِ خود تصرّف نکردند و به صفت خویش قایم نبودند، و لکن به وی و به قوّت وی تصرّف کردند و به صفت وی قایم گشتند؛ یعنی باقی به بقا نبودند چه بِابقَا [= به ابقا] باقی بودند و قوی به قوّت نبودند، و لکن به تقویت قوی بودند. خود را از صفتِ خویش فانی دیدند تا متصرِّف نبودند، و لکن متصرَّف بودند که همهٔ متصرِّفان قایم به مراد خویش باشند و همهٔ متصرَّفان قایم به مراد متصرِّف باشند. متصرفٌبه این باشد (کراچی: ۱۲پ).

«متصرِّف»، «متصرَّف» و «متصرّفٌفیه» از اصطلاحاتی است که فراوان در این کتاب به کار رفته است (← مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۱۷۹/۱؛ ۷۱۵/۲، ۸۴۸، ۱۱۴۳، ۱۱۶۲، ۱۵۴۵/۴، ۱۶۳۷).

***

پیغامبر گفت، صلّی اللّه علیه و سلّم: لی مع اللّه وقت لایسعنی فیه ملک مقرّب و لا نبیٌّ مرسل [...] ملک مقرّب جبریل و میکاییل و اسرافیل باشد، صلوات اللّه علیهم، که سیّد اهل آسمان‌اند و نبی مرسل ابراهیم و موسی و عیسی باشند، صلوات اللّه علیهم، که سیّدان اهل زمین‌اند [...] ایشان سیّدان و قریبان‌اند اندر مقام خویش. فامّا چون قرب من آمد بعید اند؛ و چون من پدید آمدم، همه سود وی (؟) نیست گشت (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۹۰۲/۲-۹۰۳).

در این قول، سخن از «سود و زیان» نیست، بلکه موضوع نیست‌شدن سیادت دیگر فرشتگان و پیامبران در جنب خلق پیامبر است؛ بنابراین، «سود وی» تحریف «سُؤدَدی [= سُؤدَد (← ابن منظور، ۱۴۱۴: ۲۳۰/۳ و ۶۱۱/۴ و ادیب کرمینی، ۱۳۸۵: ۳۰۳/۱) + ی: سیادت، سروری]» است. متن در نسخهٔ کراچی:

مصطفی گفت، صلّی اللّه علیه: لی مع اللّه وقت لایسعنی فیه مَلَک مُقَرَّبٌ و لا نبیٌّ مرسل [...] ملک مقرّب جبریل و میکاییل و اسرافیل باشد که سیّدان اهل آسمان‌اند و نبی مرسل ابراهیم و موسی و عیسی باشند که سیّدان اهل ارض‌اند [...] ایشان سیّدان و قریبان‌اند اندر مقام خویش.

فامّا چون قرب من آمد بعید اند؛ و چون من پدید آمدم، همه سُودَدی نیست گشت (کراچی: ۱۴پ و نیز ← نسخهٔ کتابخانهٔ ملّی: ۵۰) .

«سُؤدَد» در بیتی در تاریخ جهانگشای جوینی نیز آمده است (رک: جوینی، ۱۳۸۵: ۷/۱ و توضیحات قزوینی: ۲۳۴/۱) .

***

اگر مر خلق را ذرّه‌ای از مصطفی، صلّی اللّه علیه و سلّم، پدید آید، دون عرش هیچ چیز مر او را نایستد. آنکه وی ذرّه‌ای مصطفی را، صلّی اللّه علیه و سلّم، نه ایستد مر کمال (؟) حق را چگونه ایستد؟! (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۹۰۴/۲).

این عبارات در تفسیر این سخن بایزید آمده است که «لو بدا للخلق من النّبیّ، صلّی اللّه علیه و سلّم ذرة لم یقم لها دون العرش»؛ یعنی اگر ذرّه‌ای از مقام مصطفی آشکار شود، هیچ موجودی تاب تحمّل آن را نخواهد داشت. تقابل «ذرّه‌ای» با «کمال» در متن چاپی نادرست و طبیعی آن است که «ذرّه» در برابر «کلّ» قرار بگیرد:

اگر مر خلق را ذرّه‌ای از مصطفی، صلّی اللّه علیه، پدید آید، دون عرش هیچ چیز مر او را ناستد. کونی که ذرّه‌ای مصطفی را نه استد مر کلّ حق را چگونه استد؟! (کراچی: ۱۶ر).

***

و شک نیست که باطل چون اندر مقابلهٔ حق افتد، نیست گردد. اگر از عرش تا ثری و از ازل تا ابد و از دنیا و عقبی چیزی را اندر سرّ وی راه بودی، باطن (؟) نخواندیش (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۹۰۷/۲).

معنی متن روشن نیست. «باطل [...]» در آغاز سخن قرینهٔ نادرستی «باطن» در لَختِ پایانیِ عبارت است. صورت درست برابر نسخهٔ کراچی (۱۷ر): «باطل نخواندیش».

***

انّی اظلّ عند ربّی فیطعمنی و یسقینی، و نیز گفت: انّی ابیت عند ربّی، و این بیتوته و ظیلوله (؟) به یقین دانیم که نفس را نبوَد (مستملی بخاری، همان: ۹۰۷).

کلمهٔ «ظیلوله» را در جای دیگری نیافتیم و احتمالاً کاتبان آن را در قیاس با «بیتوته» ساخته‌اند. در دست‌نوشتهٔ کراچی (۱۷پ) به جای آن، «**ظُلول** [= روز گذاشتن، روز را سپری کردن]» آمده است که در مقابل بیتوته [= شب را در جایی سپری‌کردن] معنای مناسبی دارد.

***

آمدیم به قصّهٔ خلیل [...] چون مر او را امر آمد: اسلم **فلان** (؟)، اسلمت لربّ العالمین. (مستملی بخاری، همان: ۹۰۹).

عبارت ناظر است بر آیهٔ ۱۳۱سورهٔ بقره: (إِذْ قالَ لَهُ رَبُّهُ أَسْلِمْ قالَ أَسْلَمْتُ لِرَبِّ الْعالَمِينَ). متن را بسنجید با نسخهٔ کراچی (۱۸پ):

مر او را امر آمد: أَسْلِمْ: **قالَ** أَسْلَمْتُ.

***

سلطانی باشد و **وی را** رعیّت باشد و مرتزقه **باشد**. آن مرتزقه اندر جنب رعیّت خاصّ **باشد**، و آن رعیّت اندر جنب ایشان عام، و **چون** خواهد که از رعیّت کسی را به **مقام عامّ خصوص** (؟) برد آن کس را از اهل دیوان گرداند، باز **رجاله‌ای چند** (؟) در جنب سواران عام‌اند در جنب خاصّ و خاصّ‌اند اندر مقام خویش، باز **حجّاب در جنب وزرا عامّ‌اند در جمع خاصّ** و خاصّ‌اند در مقام خویش. و وزرا اخصّ خصوص‌اند و از وزرا خاصّ‌تر آن کس باشد که ملک را مراد او به کار باید (مستملی بخاری، همان: ۹۱۴).

در عبارت «مقام عامّ خصوص»، علّت اضافه‌شدن «عامّ» به «خصوص» روشن نیست. نیز در عبارت «رجّاله‌ای چند» تصحیفِ «جُند» به «چند» متن را نارسا کرده است. ادامهٔ سخن تأیید می‌کند که رجّالهٔ جُند [رجّاله: جِ راجل: پیاده، رجّالهٔ جُند: پیادگان لشکر] در برابر «سواران» سپاه آمده است. پس از آن هم باید «سواران» با گروه بلندمرتبه‌تری از سپاهیان سنجیده شوند و سپس به مرتبه‌ای بالاتر از مراتب نظامی اشاره شود که آنان قابل سنجش با «حجّاب» باشند. روایت نسخهٔ کراچی نه‌تنها ابهامات گفته‌شده را برطرف می‌کند، بلکه در مواردی صورت‌های نحوی کهن‌تری هم دارد:

سلطانی باشد و **مر ورا** رعیّت باشد و مُرتَزِقَه **باشند**. آن مرتزقه اندر جنب رعیّت خاصّ**اند**، و آن رعیّت اندر جنب ایشان عامّ، **چن** خواهد **تا کسی را از مقام رعیّت به مقام خصوص** برد، این کس را از اهل دیوان گرداند، باز **رجّالهٔ جُند** اندر جنب سواران عامّ‌اند اندر جنب خاصّ **و باز سواران اندر جنب قائدان عامّ‌اند اندر جنب خاصّ و** خاصّ‌اند اندر مقام خویش **باز قوّاد اندر جنب حجّاب عامّ‌اند اندر جنب خاصّ** و خاصّ‌اند اندر مقام خویش. و وزرا اخصّ خصوص‌اند و از وزرا خاصّ‌تر آن کس باشد که ملک را مراد وی به کار باشد (کراچی:۲۱پ).

***

بدین معنی بود که یعقوب را به بوی یوسف بشارت دادند، گفت: إنّی لأجد ریح یوسف **لولاتعبدون** (؟) (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۹۳۳/۳).

شگفت آنکه نه‌تنها اشاره نشده که جواب یعقوب مأخوذ از سورهٔ یوسف، آیهٔ ۹۴ است، بلکه **(لَوْلَا أَنْ تُفَنِّدُونِ)** به «لولا تعبدون» تحریف و تصحیف شده است.

***

از حق، عزّوجلّ، با بزرگان به کاری خبر دادن (؟) عتاب باشد که با دیگران نباشد، از بهر بزرگی محلّ ایشان را، که حق نخواهد که ایشان به هیچیز [آلوده باشند یا] آلوده گردند. (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۹۵۲/۳)

در این عبارت افزودن «[آلوده باشند یا]» از ابهام متن نکاسته است. روایت نسخهٔ کراچی تحریفِ متنِ چاپی را نشان می‌دهد:

از حق، عزّوجلّ، با بزرگان به کاری خرد آن عتاب باشد که با دیگران نباشد، از بهر بزرگی محلّ ایشان را، که حق نه خواهد که ایشان به هیچ چیز آلوده گردند (کراچی: ۳۸پ).

***

زکریّا در خانه نشسته بودی و کلید با خویشتن داشتی [...] بامداد بیامدی [...] و شبانگاهان همچنین (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۹۵۸/۳).

گفته‌اند که زکریّاؑ پیوسته درِ خانهٔ مریمؑ را می‌بست و کلید آن را با خویشتن می‌برد، امّا هنگامی‌که برمی‌گشت، نزد مریم طعام و میوه می‌دید (← نیشابوری، ۱۳۵۴: ۱۳۱). با این توضیح و با توجّه به «کلید با خویشتن داشتنِ» زکریّا، تصحیف و خطاخوانی «بسته» به «نشسته» تأیید می‌شود:

زکریّا درِ خانه **بسته** بودی و کلید با خویشتن داشتی (کراچی: ۴۲پ).

***

سفینه (؟) گوید، مولای پیغامبر، صلّی اللّه علیه، که مرا پیغامبر به جایی فرستاد. به راه اندر همی رفتم. شیری دیدم. گفتم: منم سفینه (؟) مولای پیغامبر. **از پیش من روی بگردانید و برفت. من رفتم. چون بازآمدم،** همان‌جا مرا **شیری دیگر بر راه آمد**. گفتم: منم سفینه (؟) مولای پیغامبر. پیش من بمنگید و باز رفت. چون نزدیک پیغامبر آمدم [...] (مستملی بخاری، همان: ۹۶۰).

از بین نزدیکان پیامبر کسی با نام «سفینه» نمی‌شناسیم، امّا یکی از زنان رسولص صفیّه دختر حُیَیّ بن اخْطَب بود (← بلاذری، ۱۴۱۷: ۴۴۳؛ ابن اثیر، ۱۴۰۹: ۱۶۹/۶). نسخهٔ کراچی نیز در همهٔ موارد «صفیّه» را تأیید می‌کند. علاوه بر این، سنجش متن با نسخهٔ کراچی نشان می‌دهد که «از پیش من روی بگردانید»، صورت ساده‌شدهٔ «پیش من بمنگید» است (منکیدن/منگیدن: زیر لب سخن‌گفتن) که در ادامهٔ سخن هم تکرار می‌شود:

صفیّه گوید، مولای پیغامبر، صلّی اللّه علیه، که مرا پیغامبر به جایی فرستاد. به راه اندر همی رفتم. شیری دیدم. گفتم: منم صفیّه مولای پیغامبر. **پیش من بمنکید و باز رفتم. بدان شغل رفتم. چن بازگشتم، همان‌جا مرا پیش آمد.** گفتم: منم صفیّه مولای پیغامبر. بمنکید و بازگشت. **چن به نزدیک** پیغامبر آمدم [...] (کراچی: ۴۳پ).

***

چون کافران مکّه مر خُبَیب را بر اریکه (؟) به دار کردند [...] (مستملی بخاری، همان).

خُبَیب بن عَدِیّ بن مالک، از اصحاب رسول‌ص بود که پیامبر او را برای تبلیغ اسلام به سوی بعضی طوایف فرستاد؛ امّا آنان خُبیب را گرفتند و به دار آویختند (ابن کلبی، ۱۴۰۷: ۶۲۹ و ابن اثیر، ۱۴۰۹: ۵۶۸/۱). بنا بر نسخهٔ کراچی صورت درست متن چنین است:

چُن کافران مکه مر خُبیب را بر درمکّه به دار کردند ... (کراچی: ۴۳پ).

***

رسولی از روم سوی عمر بن خطّاب آمد [...] چون به در خانه آمد. در باز دید [به روز و] دربان نه (مستملی بخاری، همان: ۹۶۸).

افزودهٔ مصحّح متن را از صورت اصیل خود دور کرده است. روایت درست را می‌توان در نسخهٔ کراچی یافت: «در باز دید **بر در** دربان نه» (کراچی: ۴۸پ).

***

یکی نبیّ صادق باشد و یکی **نبیّ کاذب**، و مر هر دو را معجزه پدید آید (مستملی بخاری، همان: ۹۶۹ و نیز ۱۳۸۶: ۱۹۱).

اگرچه جمله با این صورت هم معنی دارد، ولی ضبط نسخهٔ کراچی (۴۹ر) «**متنبّی کاذب**» در برابر «نبیّ صادق» دقیق‌تر و مناسب‌تر است.

۵-۲. قرائت‌های نادرست در کتاب چاپی

گاه در خوانش متن سهوهایی رخ داده که دریافت معنی آن را دشوار کرده است؛ این سهوها یا به دست کاتبان انجام شده و یا خطای متن چاپی است:

هر کرا محلّ بزرگ نیست، اگر آلوده بینند باک نیست. باز بر دوست **عزیزاند که** (؟) آلودگی دیدن روی نیست. نبینی که **چون** پدر و مادر را مهر **فرزند** بود، همه تزیین و همه تیمار آنجا بود [...] و چون بر کودک بیگانه مهر نبود، هرچند آلوده باشد، روا باشد. (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۹۴۳/۳).

معنی عبارت با این صورت مخدوش است و تمثیلی که در ادامه آمده است، با لَخت آغازین سازگار نیست؛ بسنجید با:

هر کرا محل بزرگ نیست، اگر آلوده **ببینند**، باک نیست. باز بر دوست **عزیز اندکی** آلودگی دیدن روی نیست. نه بینی که **چن** پدر و مادر را مهر **فررند** بود، همه تزیین و همه تیمار آنجا بود [...] و **چن** بر کودک بیگانه مهر نبوَد، هرچند آلوده باشد، روا باشد. (کراچی: ۳۳پ).

***

ما از ایشان، با بزرگیِ محلِّ ایشان، این مقدار نه گذاشتیم؛ از دیگران **که** (؟) گذاریم [...] از آدم با چندانی مقدّمات (؟) کرامات یکی نگذاشتیم، از شما کی گذاریم؟! (مستملی بخاری، همان).

متن را بسنجید با نسخهٔ کراچی:

ما از ایشان با بزرگی محلّ ایشان این مقدار نه گذاشتیم، از دیگران کی گذاریم؟! [...] از آدم با چند این مقاماتِ کرامات یکی نگذاشتیم، از شما کَی گذاریم؟! (کراچی: ۳۳پ).

پیداست که در کتاب چاپی، تبدیل «کَی» به «که» و «مقدّمات» به «مقامات»، عبارت را از - معنا تهی کرده است.

***

من شما را به جایی نپسندم که آن محلّ شما نیست (مستملی بخاری، همان: ۹۴۴).

در این عبارت تأکید بر مفعول است نه فاعل و تبدیل «مر» به ضمیر شخصی «من» متن را از صورت اصیل خود دور کرده است؛ صورت درست متن در نسخهٔ کراچی:

مر شما را به جایی نه پسندم که آن محلّ شما نیست (کراچی: ۳۳پ) .

***

خبر دادن به آیتها (؟) همچو دعوی باشد به ابتدا (مستملی بخاری، همان: ۹۵۹).

جمله با این صورت معنی ندارد. روشن است که «به ابتدا» در تقابل با «به انتها» آمده است:

خبر دادن به انتها همچو دعوی باشد به ابتدا (کراچی:۴۳ر).

۶-۲. افتادگی‌های متن چاپی

در بعضی مواضع به دلایل گوناگون کلمه و یا عبارتی از متن چاپی ساقط و در نتیجه، متن مبهم شده است. با افزودن افتادگی‌های مذکور، می‌توان بعضی از ابهامات متن چاپی را برطرف کرد؛ از آن جمله است:

به اجماعِ خلق رفعِ نبوّت روا نباشد؛ و وقوف نیز هم روا نباشد؛ از بهر آنکه نظر ایشان و مشاهدت ایشان به حق باشد و حق را نهایت نیست؛ و بی‌نهایت را به نهایت جستن محال است (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۸۹۰/۲).

متن را بسنجید با:

به اجماعِ خلق رفعِ نبوّت روا نباشد؛ و وقوف نیز هم روا نباشد؛ **ازایرا که وقوف حجاب باشد و مر انبیا را حجاب روا نباشد و نیز وقوف نهایت مقام باشد و مر انبیا را نهایت مقام روا نباشد؛** از بهر آنکه نظر ایشان و مشاهدت ایشان به حق باشد و حق را نهایت نیست؛ و بی‌نهایت را به نهایت جستن محال است (کراچی: ۶ر).

احتمالاً بر اثر تکرار «نباشد» در این عبارت، خطای چشمی موجب سهو شده است.

***

معنی حظّ آن است که از دوست مراد خویش **بجویند**، ولکن از خویشتن مراد دوست جویند (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۸۹۸/۲).

بسنجید با:

معنی حظّ آن است که از دوست مراد خویش جویی؛ **یعنی ایشان بر آن خویش با حق صحبت نکنند، ولکن صحبت با حق بر آنِ حق کنند. از دوست مراد خویش نجویند،** ولکن از خویشتن مراد دوست جویند (کراچی: ۱۲ر).

در اینجا نیز تکرار «مرادِ خویش» موجب خطای چشمی و افتادگی شده است.

***

و شاید که نصب شریعت حق مر مصطفی را، صلّی اللّه علیه و سلّم، و امّتان ورا دلیل کند بر حقیقت مقام ایشان و بر مؤکّدی محبّت ایشان (مستملی بخاری، همان: ۹۰۷).

قیاس کنید با:

و شاید که نصب شریعت حق مر مصطفی را، صلّی اللّه علیه و سلّم، و امّتان ورا دلیل کند بر حقیقت مقام ایشان **و شاید که دوام شریعت و بقاء وی و نسخ کردن شرایع اندر این شریعت دلیل کند بر بزرگیِ مقام ایشان** و بر مؤکّدی محبّت ایشان (کراچی: ۱۷پ).

تکرار «ایشان» در این بخش باز هم کاتبان را دچار سهو کرده است.

***

رُبّ اشعث اغبر **لایؤبه به له** و لا یزوج المنعمات و لایفتح له السدی و لو اقسم علی اللّه لأبرّه (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۹۵۹/۳).

صورت صحیح متن در نسخهٔ کراچی:

رُبّ اشعث اغبر **ذی طمرین لایؤبه له** و لا یزوج المنعمات و لایفتح له السدی لو اقسم علی اللّه لأبرّه. (کراچی، ۴۳ر)

***

جبریل، صلوات اللّه علیه، با بزرگی مقامش و با قرب منزلتش خبر نداشت که قدم مصطفی، صلّی اللّه علیه و سلّم، بر کدام مقام بود. چون از مقام قدم خبر ندارد، از نفس که فوق وی است، چگونه خبر دارد؛ و چون از قلب که ظاهر است خبر ندارد، از سِرّ که باطن است، چگونه خبر دارد؟! (مستملی بخاری، ۱۳۸۹: ۹۰۴/۲).

متن را بسنجید با:

جبریل با بزرگی مقامَش و با قرب منزلتش خبر نداشت که قدم محمّد مصطفی، صلّی اللّه علیه، بر کدام مقام بود. چن از مقام قدم خبر ندارد، از نفس که فوق وی است، چگونه خبر دارد؟! **و چُن از نفس خبر ندارد که نفس مر صحبت خلق راست از قلب که مر صحبت حق راست چگونه خبر دارد؟! و چُن** از قلب که ظاهر است خبر ندارد، از سِرّ که باطن است چگونه خبر دارد؟! (کراچی: ۱۵پ).

در اینجا نیز تکرار «چون از» در ادامهٔ کلام، موجب سهو کاتبان شده است.

***

مادرِ ابوبکر را هر پسری که بیامدی، مُردی. چون ابوبکر رضی اللّه عنه بیامد، مر ورا پیش کعبه برد و گفت: یا خدای کعبه، این فرزند که مرا بخش. از کعبه ندا آمد: یا أمة اللّه علی التحقیق/ فزت بالولد العتیق/ یعرف فی التّوریة بالصدّیق (مستملی بخاری، همان: ۸۸۹).

در این داستان، عبارات عربی، کلامی موزون و مقفّی است؛ امّا لَخت دوم آن در متن چاپی افتادگی دارد و ناموزون است. در نسخهٔ موزهٔ کراچی (۵پ) صورت صحیح آن آمده است:

یا أَمَةَ اللّه عَلَی التَّحْقِیقِ/ فُزْتِ بِحَمْلِ الْوَلَدِ الْعَتِیقِ/ یُعْرَفُ فِی التَّوْرَاةِ بِالصِّدِّیقِ.

منابع دیگر نیز همین صورت موزهٔ کراچی را تأیید می‌کنند (← ابن نجّار، ۱٤۱۷: ٦۸/۱۸).

۳. نتیجه

سنجش دومین نسخهٔ تاریخ‌دارِ فارسی (بخشی از شرحِ تعرّف، نسخهٔ موزهٔ ملّی کراچی) با نسخهٔ چاپیِ شرح تعرّف، فواید فراوانی از جنبه‌های گوناگون زبانی و سبکی و صحّت و اصالت متن دارد. در بخش‌هایی از کتاب چاپی عبارت‌ها مبهم است و یا رابطهٔ بین اجزای جمله روشن نیست، که این خود دریافت معنی را دشوار می‌کند؛ از سوی دیگر، عبارت‌ها و جمله‌هایی هم که معنی روشنی دارند، به‌سبب تصرّف و افزود و کاست کاتبان، از اصل خود دور شده‌اند. مقایسهٔ نسخهٔ کراچی با کتاب چاپی نشان می‌دهد که متن در بسیاری از موارد اصیل و دقیق نیست و کلمات و ساختارهای نحوی آن تغییر یافته است. امانت‌دارنبودن کاتبان، خطاخوانی، غلط‌نویسی، تبدیلِ لغاتِ عربیِ مهجور و کم‌کاربرد به کلماتِ رایج فارسی، حذفِ مبهمات و دشواری‌ها، تغییراتِ آوایی و گویشی و ...، چنان متن را دستخوشِ تحریف کرده است که گاه از سبک و زبانِ نثرِ قرنِ پنجم دور شده است. حاصل سخن آنکه خطاهای راه‌یافته به شرح تعرّف چاپی چنان است که این متن معتبر، برای آنکه مورد توجّه محقّقان قرار گیرد، باید بار دیگر به‌دقّت تصحیح شود.

منابع

قرآن (۱۳۵۵)، ترجمهٔ موزهٔ پارس، چاپ علی رواقی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

ابن اثیر (۱۴۰۹ق)، اسد الغابة فی معرفة الصّحابة، ج۱ و۶، بیروت، دارالفکر.

ابن کلبی (۱۴۰۷ق)، جمهرة النّسب، چاپ ناجی حسن، بیروت، عالم الکتب و مکتبة النّهضة العربیّة.

ابن منظور، محمّد (۱۴۱۴ق)، لسان العرب، ج۳ و۴، چ۳، بیروت، دار الفکر.

ابن نجّار بغدادی (۱۴۱۷ق)، ذیل تاریخ بغداد، تحقیق مصطفی عبدالقادر عطا، بیروت، دار الکتب العلمیّة.

ادیب کرمینی، علیّ بن محمّد (۱۳۸۵)، تکملة الأصناف، چاپ علی رواقی، با همکاری سیّده‌زلیخا عظیمی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

بلاذری (۱۴۱۷ق)، کتاب الجمل من الأنساب الأشراف، چاپ سهیل زکّار و ریاض زرکلی، بیروت، دارالفکر.

تفسیر قرآن پاک (۱۳۸۳)، چاپ علی رواقی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
جوینی (۱۳۸۵)، تاریخ جهانگشا، چاپ محمّد قزوینی، ج۱، چ٤، تهران، دنیای کتاب.
حبیبی، عبدالحیّ (۱۳۳۱)، «یکی از قدیم‌ترین نسخ زبان پارسی در دورهٔ سامانی»، دانش، بهمن، ش۳، ص ۱۳۳-۱۴۱.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳)، لغت‌نامهٔ دهخدا، زیر نظر محمّد معین و سیّدجعفر شهیدی، تهران، دانشگاه تهران.
سعادت، اسماعیل (۱۳۹۱)، «شرح تعرّف»، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ج۴، ص ۲۰۸- ۲۱۳.
کلابادی (۱۳۷۱)، التّعرّف، چاپ محمّدجواد شریعت، تهران، اساطیر.
متینی، جلال (۱۳۵۵)، «رسم‌الخطّ بخشی از شرح تعرّف، ذیلی بر مقالهٔ رسم‌الخطّ فارسی در قرن پنجم هجری»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، سال دوازدهم، ش۱، ص۱- ۱۸.
محمّد بن منوّر (۱۳۶۶)، اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی سعید ابی الخیر، چاپ محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگه.
مستملی بخاری (۱۳۸۶)، خلاصهٔ شرح تعرّف، چاپ احمدعلی رجائی، چ۲، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ـــــــــــــ (۱۳۸۹)، شرح التّعرّف لمذهب التّصوّف، چاپ محمّد روشن، ج۱، ۲، ۳، ۴، چ۲، تهران، اساطیر.
ـــــــــــــ (۱۳۹۱)، شرح التّعرّف لمذهب التّصوّف، نسخهٔ موزهٔ ملّی کراچی، ش N.M.1959-207، چاپ فاکسیمیله با مقدّمهٔ نجیب مایل هروی، تهران، میراث مکتوب.
ـــــــــــــ (بی‌تا)، شرح التّعرّف لمذهب التّصوّف، نسخهٔ خطّی، ش ۱۴۷۳، کتابخانهٔ ملّی.
نصراللّه منشی، ابوالمعالی (۱۳۸۰)، کلیله و دمنه، چاپ مجتبی مینوی طهرانی، چ۲۰، تهران، امیرکبیر.
نوشاهی، عارف (۱۳۹۱)، کتاب‌شناسی آثار فارسی چاپ‌شده در شبه‌قارّه (هند، پاکستان، بنگلادش) از ۱۱۹۵ تا ۱۴۲۸، ج۱، تهران، میراث مکتوب.
نیشابوری، ابونصر احمد (۱۳۵۴)، بُستانُ العارفین و تُحفَةُ المُریدین [مُنتَخَبِ رونقُ المَجالِس و بُستان العارفین و تُحفَةُ المُریدین]، چاپ احمدعلی رجائی [بخارائی]، تهران، دانشگاه تهران.
هنر، علی‌محمّد (۱۳۷۱)، «هند، شناسهٔ فعل فارسی»، یغمای سی‌ودوم؛ یادنامهٔ حبیب یغمایی، چاپ ایرج افشار با همکاری قدرت‌اللّه روشنی زعفرانلو، تهران، ص ۲۹۳-۳۰۰.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شمارهٔ پیاپی ۲۷
10.22059/jpl.2021.313458.1819
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

رمزگشایی و تحلیل شخصیّت در قصّه عامیانهٔ *کامروپ و کاملتا*

زیبا قلاوندی*
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون
طاهره موسوی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون

(از ص ۹۳ تا ۱۱۲)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۸/۲۰، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۶/۲۰
علمی-پژوهشی

چکیده

قصّه‌های عامیانه بخش مهمّی از ادبیّات عامّهٔ ایران‌زمین را تشکیل داده است. بررسی علمی این‌گونه متون، صرف‌نظر از جنبهٔ ادبی آن، راهگشای دستیابی به اسرار و رموز زندگی پیشینیان و ظرافت‌های فرهنگی مردم در گذشته‌های دوردست است. نسخهٔ خطّی کامروپ و کاملتا، داستانی عامیانه است که دست‌نویسی از آن در روزگار صفویّه و در دیار هند به قلم فردی به نام فائزنظر نگاشته شده و در این مقاله معرّفی شده است. قصّهٔ کامروپ سرگذشت راجه‌زاده-ای است که در هوای دستیابی به معشوق، سلطنت را ترک می‌کند و به همراه تنی چند از یاران، به راهی دور و مخاطره‌انگیز پای می‌نهد. او سرانجام پس از تحمّل رنج فراوان در کشاکش طبیعت و تقدیر، به وصال می‌رسد و به دیار خود بازمی‌گردد. موجودات خیالی و به‌ویژه پری، در این قصّه نمودی بارز دارند. پژوهش پیش‌رو می‌کوشد بر بنیاد روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به نشانه‌های درون‌متنی و تکیه بر منابع برون‌متنی، تحوّل برخی شخصیّت‌ها در جریان سفر قهرمان را بررسی کند و نشانه‌های اسطوره‌ای و فرهنگی آن را تبیین و تحلیل کند. هدف کلّی، نشان‌دادن ارزش و غنای ادبی قصّه و ارتباط مضمون آن با بافت اجتماعی سرزمین هند و نظام فرهنگی آن است. با تحلیل این قصّهٔ هندی دریافته شد که گذر از آب به عنوان یکی از الگوهای آزمایش، در قصّه به کار رفته است. همچنین می‌توان دریافت که روابط حاکم بر عناصر قصّهٔ کامروپ، انعکاسی از اجتماع هند است که بازتاب آن از گیتی قصّه سر برآورده است.

واژه‌های کلیدی: کامروپ و کاملتا، نسخهٔ خطّی، فائزنظر، قصّهٔ هندی، شخصیّت، ادبیّات عامه.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *Ziba.ghalavandi@kazerunsfu.ac.ir*

۱. مقدّمه

ناب‌ترین کارکرد قصّه همانا تحقّق آرزوی محالی است به نام «جاودانگی». شهرزاد پرفسون و فسانه در پیچ‌وخم هزار و یک‌شب، سخن می‌گوید تا مرگ را از کارگاه هستی بیرون افکند. ژرف‌ساخت معنا و غایت قصّه‌های عامیانه، چیزی جز طرح جهانی آرمانی نیست. صادق هدایت در نوشته‌های پراکنده، بررسی قصّه‌های عامیانه را به‌منزلهٔ مصالح اوّلیّهٔ بهترین شاهکارهای بشر برشمرده است (۱۳۳٤: ٤٤۹). قصّه‌ها آینهٔ تمام‌نمای جامعهٔ عصر خویش هستند. این نوعِ ادبی، کلید زرّین ورود به جهان رمزآلود زندگی اجتماعی و نظام باورهای اقوام دوردست محسوب می‌شود.

> عموماً قصّه را عبارت از داستانی دانسته‌اند که در آن بر حوادث فوق‌العاده، بیش از تحوّل و تکوین آدم‌ها و شخصیّت‌ها تأکید می‌شود. محور ماجراها در قصّه بر حوادث خلق‌السّاعه می‌گردد و حوادث، قصّه را به وجود می‌آورد و رکن اساسی آن را تشکیل می‌دهد؛ به دیگرسخن، شخصیّت‌ها و قهرمان‌ها در قصّه کمتر دگرگونی می‌یابند و بیشتر دستخوش حوادث گوناگون‌اند (میرصادقی، ۱۳۹٤: ۵۳).

آموزش و پرورش هندیان از دیرباز با قصّه و افسانه گره خورده است. متون ودایی سرشار از قصّه است. تئودور بنفی (T.Benfey)؛ مستشرق آلمانی، که برگردان وی از کتاب پنچاتنترا (Panchatantra) سرآغاز ادبیّات تطبیقی شد، بر آن است که قصّه و حکایت کاملاً وابسته به هندیان بوده و سرچشمهٔ افسانه از یونان است (به نقل از محجوب، ۱۳٤۹: ۸)؛ امّا انصاف نیست که در این میان از جایگاه زبان پارسی غفلت ورزیم. نگاهی اجمالی به قصّه‌های عاشقانهٔ هندی، گواه روشنی بر تأثیر عمیق و فراوان ادب فارسی و فرهنگ غنیّ آن در این داستان‌ها و منظومه‌هاست؛ به‌جز محتوای برخی داستان‌ها که تأثیر آیین‌های هندی را در آن می‌توان دید (ذوالفقاری، ۱۳۹٤: ٥٦). قصّه‌های دورهٔ صفوی را می‌توان در چهار موضوع مذهبی، عاشقانه، حماسی و عامیانه دسته‌بندی کرد.

> می‌توان گفت که همهٔ قصّه‌های عاشقانهٔ این دوره از نویسندگان هندی‌تبار و یا ساکنان غیرهندی هندوستان بود. در میان همهٔ آن‌ها ظاهراً معروف‌ترین آن، کامروپ و کاملتا است (ثروت، ۱۳۸٦: ۱۷).

کامروپ و کاملتا آبشخوری افسانه‌ای و اساطیری دارد که به زبانی نزدیک به زبان گفتار، عاری از پیرایه‌ها و صنایع ادبی و قابل فهم برای عوام نوشته شده است. در دورهٔ تیموری، داستان‌هایی با ریشهٔ هندی از سانسکریت به زبان فارسی ترجمه شده و برخی آن‌ها را به شعر درآورده‌اند. این داستان‌ها که سرایندگان آن‌ها، پارسی‌گویان شبه‌قارّه بودند، برگرفته از اساطیر هندی است. صدّیقی

در کتاب داستان‌سرایی در شبه‌قارّه، این قصّه را همراه با قصّه‌های رامایَن، مهابهارات، نلدمن (نل و دمن)، طوطی‌نامه، منوهر و مدهومالت و ... واجد این ویژگی می‌شمرد (۱۳۷۷: ۵۲). این قصّه به‌لحاظ مضمون، بی‌شباهت به قصّهٔ داراب‌نامه‌ی محمّد بی‌غمی نیست؛ به‌ویژه اینکه در هردو قصّه، عناصر فرعی و چهره‌های پیرامونی، برای تحقّق هدف غایی قصّه، یعنی وصال قهرمان عاشق، از هیچ کوششی دریغ ندارند. در این قصّه‌ها «عشق» مضمونی بنیادی است که در پیش‌برندگی آن نقشی بی‌بدیل دارد. این قصّه، افزون بر کشش عشقی، از کشش‌های دیگری همچون عناصر فراطبیعی، وجود دیو و پری و مانند آن بهره می‌برد.

نوشتار حاضر برآن است تا با تحلیل مضامین قصّه، دریابد که از منظر تاریخی و اجتماعی، شخصیّت‌های قصّهٔ مورد پژوهش و خویش‌کاری آن‌ها، چه نسبتی با ساختار اجتماعی جامعهٔ هند دارند؟ همچنین می‌کوشد به تبیین کنش‌های عاطفی شخصیّت‌ها در قبال قهرمان قصّه بپردازد و مشخّص کند راز همراهی و همگامی یاران قهرمان با او، در این سفر پرمخاطره چیست؟ افزون بر این، باید تبیین کرد که گذر قهرمان و یارانش از آب، یادآور و تداعی‌کنندهٔ کدام الگوی اسطوره‌ای است؟ پژوهش بر این فرضیّه استوار است که سفر کامروپ، تنها سفری مادّی با انگیزهٔ عشق و عاشقی و رسیدن به دختر محبوب نیست؛ بلکه وی در جریان سفر، از سیمای راجه‌زادهٔ دلباخته، به کسوت راهبر و مرشد دینی درمی‌آید و تحوّل شخصیّت‌ها و روابط بعدی آن‌ها، تنها با این رویکرد قابل درک است.

پیش‌تر، برخی قصّه‌های عامیانهٔ هندی به چاپ رسیده و دربارهٔ شماری از این قصّه‌ها نیز پژوهش‌هایی انجام شده است؛ قصّه‌هایی مانند بهارِ دانش، شعلهٔ آه، گل‌بَکاولی مهر و ماه، و حُسن‌آرا از این گونه است. بررسی نگارندگان نشان داد که هیچ‌کدام از این قصّه‌ها به موضوع پژوهش حاضر نپرداخته‌اند. این قصّه به‌لحاظ اینکه هنوز حلیهٔ چاپ نیافته، کمتر توجّه پژوهندگان را برانگیخته است. نویسندهٔ کتاب داستان‌سرایی در شبه‌قارّه، ضمن بیان خلاصه‌ای از قصّهٔ کامروپ، ویژگی‌های کلّی آن را بررسی کرده است (← صدّیقی، ۱۳۷۷: ۱۱۷). در کتاب یک‌صد منظومهٔ عاشقانه نیز، ضمن اشاره به تعدّد نسخ منظومهٔ کامروپ و کاملتا و عامیانه‌بودن آن، یادآوری شده که این قصّه، برای نخستین‌بار، جشن «سینبر» را به پارسی‌زبانان معرّفی کرده است (ذوالفقاری، ۱۳۹٤: ، ٦٥٢-٦٥٣). صفا در تاریخ ادبیّات خود، این قصّه را در شمار قصّه‌های مشهور هندی برمی‌شمرد (۱۳٦۹: ۱٥٤۰). منزوی نیز در فهرست‌وارهٔ کتاب‌های فارسی، به تعدّد نسخ این قصّه اشاره می‌کند (۱۳۸۲: ۹۰۷-۱۰٤٦). بررسی‌ها نشان می‌دهد در زبان فارسی، پیش از این، دربارهٔ قصّهٔ کامروپ و کاملتا پژوهشی انجام نشده است و در منابع تاریخ ادبیّات، جز به اشارتی کوتاه

دربارهٔ آن سخنی نگفته‌اند. تنها احمدرضا یلمه‌ها و فلاحی در مقاله‌ای با عنوان «عناصر و اشیاء فراطبیعی در منظومهٔ کامروپ و کاملتا» (۱۳۹٤، مطالعات شبه‌قارّه، ش۲۵، ص۱۵۵-۱۷۷)، به ویژگی‌های ساختاری و محتوایی این قصّه پرداخته و از حدّ معرّفی اجمالی فراتر نرفته‌اند، ضمن اینکه نارسایی‌هایی همچون اشتباه در خوانش نام افراد و شخصیّت‌ها در پژوهش آن‌ها دیده می‌شود. در باب موضوع پژوهش حاضر نیز تاکنون هیچ تحقیقی انجام نشده است.

روش پژوهش حاضر بدین صورت است که با هدف آشنایی مخاطب، ابتدا گزیده‌ای از قصّه آورده می‌شود. با عنایت به اینکه قصّه تصحیح نشده و تحلیل‌های این نوشتار نیز بر اساس نسخهٔ خطّی صورت پذیرفته، تلاش نگارندگان بر این بوده است که در نهایت ایجاز، خطوط اصلی قصّه ترسیم شود و کنش‌های مهمّ آن فروگذار نشود. سپس به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و به کمک منابع کتابخانه‌ای، سیمای شخصیّت‌هایی که طیّ قصّه دستخوش تحوّل اساسی و تغییر نگرش شده‌اند، تبیین و از همین رهگذر، نمودهای اسطوره‌ای و نقش‌مایه‌های کهن فرهنگی نمایانده شود. در لایه-های تودرتوی قصّه، بُن و ریشهٔ فرهنگی اقوام و روح مشترک آن‌ها دست‌یافتنی است؛ از این‌رو، معرّفی و پژوهش در قصّه‌ها، صرف‌نظر از جنبهٔ ادبی، دریچه‌ای به شناخت جهان شگفت گذشته و سرشار از نکات و تازه‌های مذهبی، مردم‌شناسی، قوم‌شناسی، اجتماعی، تاریخ‌پژوهی، اسطوره‌ای و ... است.

۲. جایگاه عنصر شخصیّت در قصّهٔ *کامروپ*

شخصیّت از منظر صاحب‌نظران قصّه و رمان، یکی از ارکان قصّه است؛ براهنی می‌گوید:

> شخصیّت، محوری است که تمامیّت قصّه بر مدار آن می‌چرخد. کلّیّهٔ عوامل دیگر، کمال، معنا و مفهوم و حتّی علّت وجودی خود را از عامل شخصیّت کسب می‌کنند (براهنی، ۱۳۸٦: ۲٤۲).

شخصیّت‌ها به‌نوعی پایهٔ آثار ادبی هستند. هرقدر پایه‌ها محکم‌تر باشند، ساختمان قصّه نیز محکم‌تر خواهد بود. صاحب‌نظران می‌کوشند دربارهٔ قصّه، از به‌کارگیری «شخصیّت» بپرهیزند و «قهرمان» را به جای آن بنشانند؛ چراکه قهرمان قصّه در قیاس با شخصیّت داستان، محدود و ایستاست. معمولاً پویایی شخصیّت در جهان قصّه جایگاهی ندارد (میرصادقی، ۱۳۹٤: ۵۵).

قصّهٔ کامروپ و کاملتا از حیث پرورش شخصیّت و قهرمانان قصّه، از قوی‌ترین رمانس‌های عصر صفوی است (ثروت، ۱۳۸٦: ۱۷). اجزای قصّه به‌سان حلقه‌های زنجیری نامرئی، پیوندی همگون می‌یابند تا سرانجام، قهرمان قصّه به مراد دل خود دست یابد. این ویژگی، در قصّه‌های مشابه هندی مانند ماه‌منیر و خوب‌چهره یا قصّهٔ فیروزشاه بدخشانی نیز جلوه یافته است. کامروپ و

نیز یاریگران قهرمان، در اثنای قصّه به حادثه‌ای دچار می‌شوند و طیّ آن، چیزی در ذات و نهادشان تغییر می‌کند؛ تا جایی که خویش‌کاری و نقشی که پس از این حادثه بر عهده می‌گیرند، به مراتب عمیق‌تر و سرشار از خودآگاهی، جوشش عاطفی و بینش درونی است.

برجستگی و علوّ مرتبهٔ کامروپ (kāmrup) در کنار یاران خود؛ مِتَّرچَند (mettarčand) وزیرزاده، بِدّیاچَند (bediyačand) پندت‌زاده، دَهَنتَر (dahantar) طبیب‌زاده، چِتَّرمَن (čettarman) مصوّرزاده، مانِک‌چَند (mānekčand) جوهری‌زاده و رَس‌رَنکَ (rasrank) کلاونت[1] آشکارتر است. این دوستان وفادار هم با نام و هم با شغل و حرفه‌شان در فضای قصّه هنرنمایی می‌کنند. نگاهی اجمالی به شخصیّت‌ها در قصّه، گویای آن است که هریک از یاران پیش‌گفته، نمایندهٔ یک طبقهٔ اجتماعی در هند هستند. بیشتر شخصیّت‌ها از لحاظ ویژگی‌ها و صفات خود در حدّ مطلق و آرمانی قرار دارند. راوی دربارهٔ شخصیّت‌ها هیچ قضاوتی ندارد و تنها از رهگذر خوانش متن و غور در روابط عاطفی میان آن‌ها و خویش‌کاری‌هایی که بروز می‌دهند، آن‌ها را می‌شناساند. به نظر می‌رسد مؤلّف با خلق شخصیّت‌ها، می‌خواسته است که تیپ‌های اجتماعی زیست‌بوم خود را نمایش دهد؛ تیپ‌هایی چون وزیر، پزشک، نقّاش و ... که وی با ارائهٔ آن‌ها توانسته تصویری از محیط عصر خود و نمونه‌هایی از اندیشه‌ها و آداب و رسوم زمان را مجسّم سازد. با این حساب، قصّهٔ مزبور ارزشی بسیار فراتر از سرگرمی، تلذّذ ادبی و جلوه‌های هنری یافته است. از برخی زنان قصّه که چشم‌پوشی کنیم، کمتر می‌توان شخصیّت حاشیه‌ای و منفعل در فضای قصّه نشان داد. این امر گواهی بر وجود فضای مردسالار در متن روایت نیز هست. برخی پژوهندگان با تأکید بر نقل و نقّالی در روزگار صفویّه و اذعان به اینکه حجم قصّه‌های باقی‌مانده از این روزگار فراوان است، بر ارزش اجتماعی آن‌ها تأکید کرده‌اند (← دشتی، ۱۳۷۸: ۱۲- ۱۵).

۳. نسخه‌شناسی قصّهٔ *کامروپ و کاملتا*

قصّهٔ کامروپ در اصل، روایتی منثور از منظومهٔ عاشقانه و عامیانهٔ متعلّق به شبه‌قارّهٔ هند با نام کَامروپ[2] و کامْلَتا[3] (kāmlatā) است؛ عشق شاهزاده کامروپ، پسر راجپت، پادشاه اودیپور، به کاملتا، شاه‌دخت سراندیب، که تاکنون پژوهشی مستقل دربارهٔ آن نشده‌است. سرایندهٔ اصل این منظومه «محمّدمراد لایق جونپوری» است. هَرج بُلهَته، متخلّص به «فائزنظر» آن را گرد آورده و «رای‌سیوک‌رام دورای هیکداخ ابن رای‌صین‌رای» در ۱۲۳۱ق آن را به خطّ نستعلیق کتابت کرده است. خطّ نسخه، نستعلیق روان و نسبتاً دیریاب است. برخی مشکلات ناشی از سبک خاصّ نوشتار و واژگان متروک یا گویشی، خوانش متن را دشوار ساخته است.

بررسی قصّهٔ کامروپ و کاملتا یا «دستور هِمّت» بر اساس نسخهٔ خطّی موجود در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۱۳۹۵۶ صورت پذیرفته است. نسخه، دارای ۹۲ برگ و ۱۸۴ صفحه است. اشعار مندرج در نثر قصّه عموماً از شاعران نامی پیش از عصر صفوی اخذ شده است. داستان با عبارت «حمد محمود حقیقی و شکر اهتدا و اعتنای مرشد کامل از مقدور خامه و ...» آغاز و به عبارت «به مردی چو رستم چو حاتم سخا/ به حشمت چو جمشید و صاحب وفا ...» ختم شده است. نسخه دارای انجامه بوده و کتابت آن در تاریخ دوازدهم محرم ۱۲۳۱ق به پایان رسیده است.

تعدّد نسخه‌های منظوم قصّه، بسی بیشتر از نسخه‌های منثور است. بنا به گفتهٔ صفا، چند تن از شاعران عهد صفوی در هندوستان آن را به نظم کشیدند (۱۳٦۹: ۱۵٤۰/۳) و آثاری همچون دستور هِمّت، تک چندچند، گلشن عشق، فلک اعظم و ... را رقم زدند. افزون بر این، کسانی مانند «گربخش حضوری»، «شیخ حسام‌الدّین حسامی»، «میرعلی‌شیرقانع تَتَوی»، «پِریاداس»،... منظومه‌هایی با همین نام سروده‌اند (صدّیقی، ۱۳۷۷: ۱۲٤). «گارسان دو تاسی» ضمن مقایسهٔ موضوع این قصّه با داستان اولیس، آن را به فرانسه برگردانده است (ذوالفقاری، ۱۳۹٤: ٦۵۲). منزوی صاحب فهرست‌وارهٔ کتاب‌های فارسی نسخه‌های متعدّد و پراکندهٔ این قصّه را شناسانده است (۱۳۷٤: ۹۰۷). بیشتر این نسخه‌ها منظوم‌اند و چون با پژوهش حاضر ارتباط مستقیم ندارند، از تفصیل آن پرهیز می‌کنیم.

٤. گزیدهٔ قصّه

قصّهٔ کامروپ و کاملتا داستان مهرورزی کامروپ، راجه‌زادهٔ «اوده»، با کاملتا، دختر راجه سراندیب است. راج‌پتی در آرزوی فرزند دست به دامان برهمنان می‌شود تا اینکه به دعای یک درویش صاحب پسری می‌شود؛ کامروپ در اندک‌زمان، در جمال و کمال یوسف ثانی و ارسطوی زمان می‌شود. شبی کامروپ در عالم خواب می‌بیند که در باغی سرگرم تفرّج است که گرفتار تیغ عشق کاملتا می‌شود.

تلاش دوستان برای آرام‌کردن کامروپ ناکام می‌ماند و تیر تدبیر افسانه‌خوانان هوس‌پیرا و مغنّیان شیرین‌ادا نیز به سنگ تقدیر می‌خورد (فائز نظر، ۱۲۳۱: ۱۰).[۴] کامروپ پس از آگاهی از دیار معشوق، آهنگ سفر به سراندیب می‌کند و نصیحت پدر و ممانعت وزیر، نمی‌تواند مانع او از این سفر شود. از کثرت خروش ابر و صولت برق و لرزش بحر کشتی در هم می‌شکند (۱۶). و جز کامروپ و سمت‌بچن (samtbačan) برهمن و شش‌تن از یاران، همگی طعمهٔ نهنگ می‌شوند. کامروپ به

تریاراج، مُلک خاصّهٔ زنان می‌رسد. سیمای مهرآیین کامروپ سبب می‌شود تا از خونش بگذرند. سپس دختر پریان او را به کوه قاف می‌برد و بر حقیقت و تعشّق خود به ملاطفت تمام مطّلع می‌سازد (۲۹).

کامروپ در ادامه گرفتار رنج دوال‌پایان[۵] می‌شود و به یاری شراب، مغز سرشان را به ضرب سنگ، پریشان و جسم بدشان را از کثرت زدوکوب، بی‌جان می‌سازد (۳۸). سپس مترچند وزیرزاده را می‌یابد و قصّهٔ پرغصّهٔ وی از شکستن جهاز تاکنون را می‌شنود. وی از «هدم‌دیو» سخن می‌گوید که چند مو از تن خود را به مترچند سپرده است تا در اضطرار، وی را به یاری بطلبد.

کامروپ و مترچند در ادامه، طوطی زمرّدفام خوش‌لهجه‌ای را می‌بینند که بند بر پای دارد (۴۷). با گشودن رشته، آن طوطی به سیمای آدمی درمی‌آید و کامروپ، بدیاچند را مشاهده می‌کند و «به درد و شوق تمام معانقه می‌کند» (۵۰). بدیاچند به شرح داستان خود می‌پردازد. آن‌گاه سرگذشت «دهنتر» ذکر می‌شود و در ادامه، دیگر یاران و همراهان قهرمان، هرکدام سرنوشت خود را از هنگام غرق تا آشناییِ دوباره با کامروپ بازگو می‌کنند. سمت‌بچن از خشم امواج رهیده، به سراندیب می‌رسد. پس از آگاهی از بیماری رانی[۶] کاملتا چاره‌ای جسته، به صنم‌کده می‌رود و پس از ملاقات با برهمنان، به سرداری آن صنم‌کده دست می‌یابد.

سمت‌بچن در معبد ماجرای آشنایی خود را با کامروپ، از ابتدا تا شکستن کشتی با کاملتا واگو می‌کند. سپس، نشان کامروپ را در شهرها می‌جوید و او را نزد «کیانی‌اچارج» (kayani-ačaraj) درویش می‌یابد. سمت‌بچن با دو نعمت؛ یکی، مژدهٔ نشان گم‌کردهٔ خود و دوم، دعای فقیر [به] خدارسیده نزد کاملتا می‌رود (۱۱۱). کامروپ و یاران نیز به سراندیب می‌رسند.

قهرمان قصّه، بدیاچند را به پیکر طوطی درآورد و به قصر آن نادرهٔ عصر روانه کرد (۱۲۷). دایه رشتهٔ سحر را گشوده، درمی‌یابد که کامروپ، در سلامت و در سراندیب است موعد جشن سینبر فرامی‌رسد و کاملتا حلقهٔ گل را به گردن کامروپ گمنام می‌اندازد. «این خبر به مسامع راجه چهترپتی رسانیدند، بسیار متألّم شد» (۱۴۵). کامروپ و یاران را در چاه افکنده، دختر را زندانی می‌کند.

در ادامه، به یاری «هدم‌دیو»، زندانیان از چاه می‌رهند و به دیاری دوردست برده می‌شوند. کامروپ در آن دیار سپاهی برای خود گرد آورده، عزم سراندیب می‌کند. نخست، بر وزیر چهترپتی (čahtarpati) پیروز می‌شود و او را به بند می‌کشد. سپس وی را رها و مترچند را به سفارت به نزد راجه چهترپتی گسیل می‌کند. راجه پس از آگاهی از نام و نشان و غرض کامروپ، جنگ را فرونهاده، به استقبال کامروپ می‌رود. کامروپ به آدابی تمام تمنّای وصال خود را مطرح می‌کند و

سرانجام به مراد دل می‌رسد. سپس مترچند و «کامکلا» (kamkala) نیز به وصال هم نائل می‌شوند. پس از چندی، کاشانهٔ قهرمان به فرزندی به نام «کامسروپ» (kamsarup) نورانی می‌شود. در پایان، کامروپ در آرزوی زیارت والدّین به همراه کاملتا روانهٔ اوده می‌شود؛ امّا از بخت بد، پدرش گرفتار مرگ ناگهانی می‌شود. بدین‌گونه کامروپ بر اریکهٔ قدرت تکیه می‌زند و روزگار خوش قصّه آغاز می‌شود.

۵. تبیین شخصیّت‌های قصّه

بی‌تردید، قصّهٔ کامروپ و کاملتا در ردیف قصّه‌های ادب عامّه جای می‌گیرد؛ زیرا افزون بر مشابهت‌های مضمونی آن با دیگر قصّه‌های این نوع ادبی، وجود افعال وصفی در متن نسخه، از بارزترین نشانه‌های عامیانگی زبان قصّه است. اجزای این قصّه، مانند بخش‌های نیمه‌مستقلی هستند که در بطن خود با یکدیگر پیوند یافته‌اند. نمونهٔ چنین کنش‌هایی در قهرمانان و سایر کنش‌وران قصّه‌های منثور هندی دیده می‌شود. در بررسی قصّهٔ عامیانه-عاشقانهٔ حسن‌آرا، با آنکه چهار زن قصّه در طرح‌ریزی و آفرینشِ صحنه‌های نمایشی نقش کلیدی دارند، امّا حضور مؤثّر قهرمان است که در سراسر داستان سایه افکنده است (← طباطبایی و همکاران: ۱۳۹۷). سرگذشتی که هرکدام از یاران کامروپ، به ترتیب پیدایش دوباره در قصّه بازگو می‌کنند، به‌سان جویبارهای پراکنده‌ای است که از به‌هم‌پیوستن آن‌ها، رود قصّه مسیر حرکت و تکاپوی خود را در جهت غایت قصّه (وصال عاشق و معشوق) بازمی‌یابد.

برخی نمودها و نمادهای اسطوره‌ای در کنش‌های شخصیّت‌های تحوّل‌یافته قابل ردیابی است. حقیقت این است که نمی‌توان از قصّه سخن گفت و نامی از اسطوره به میان نیاورد. روژه باستید (R. Bastid) به‌درستی می‌گوید:

> مرز میان اسطوره و افسانه پهلوانی یا قصّهٔ نامشخّص و لغزان است (۱۳۹۱: ۴۳).

میرصادقی نیز قصّه‌ها را آمیزه‌ای از اسطوره، حکایت اخلاقی، افسانهٔ تمثیلی، افسانهٔ پریان، افسانهٔ پهلوانان، و رمانس‌ها را شامل رمانس روستایی، شهسواری و عاشقانه می‌داند (۱۳۷۶: ۲۳-۲۲).

شخصیّت‌های این قصّه عبارت‌اند از: کامروپ، کَامْلَتا، مِتَّرچَند وزیرزاده، بِدّیاچَند پندت‌زاده، دَهَنتَر طبیب‌زاده، چِتَّرمَن مصوّرزاده، مانِک‌چَند جوهری‌زاده، رَس‌رَنکَ کلاونت، سَمتَ‌بچَن برهمن، کَیانی‌اَچارَج (درویش مرتاض)، راجه راج‌پتی (پدر کامروپ)، رانی رُوپ‌سَروپ (مادر کامروپ)،

راجه چَهترپَتی (پدر کاملتا)، کامکلا (دختر وزیر راجه چهترپتی و مونس کاملتا)، رانی اِندَرَ اوتی (ملکهٔ شهر زنان)، پَدماوَتی (از مخصوصان ملکه اندراوتی)، پاراوتی (دختر شاه‌پریان).

برخی نام‌ها در جریان قصّه دستخوش تغییر و تحوّلی می‌شوند که عموماً درپیوسته با گذر از آب است. این دگرگونی، چهره‌های جدید و متعالی آن‌ها را آشکار می‌سازد و سیر قصّه را به اوج‌گیری وامی‌دارد. اگر بنا باشد از اصطلاحات پراپ (Propp) در ریخت‌شناسی قصّه‌ها بهره جوییم، می‌توان یاران کامروپ را یاریگر قهرمان دانست. هرکدام از آن‌ها در زمینه‌سازی وصال دو دلداده و برداشتن مشکلات و موانع این راه، سهم و نقشی بر عهده دارند.

۵-۱. کامروپ

کامروپ شخصیّت محوری و مرکزی است و قصّه، سیمای وی و زندگی پرتلاطم او را به تصویر می‌کشد. تفاوت او با سایران در هدایت ماجرا و به‌جریان‌انداختن حوادث قصّه است. خطّ سیر اصلی قصّه، رویدادهایی است که برای کامروپ رقم می‌خورد و تمامی حوادث و وقایعی که برای یاران وی و دیگر چهره‌های فرعی قصّه یاد شده است، حول محور حوادث کامروپ معنا می‌یابد. کامروپ عاشقی است که از آغاز تا فرجام قصّه، تغییری در کارکرد عاطفی و میزان عشق او به کاملتا رخ نمی‌دهد. به نظر می‌رسد قهرمان اصلی قصّه هم‌زمان در نهاد خود چند شخصیّت و چند تیپ متفاوت و موازی را نمایندگی می‌کند.

مهم‌ترین چهرهٔ کامروپ، چهرهٔ عاشقِ والانژادی است که به افسون رؤیای نیمه‌شب، مسحور نگاه زیبارویی از طبقهٔ خود می‌شود و افشای این راز برای وی مشکلی ایجاد نمی‌کند؛ تا جایی که بزرگان و صاحبان خرد به تکاپوی چاره‌ای برای این امر مهم برمی‌آیند؛ البتّه در همین قصّه مِترچند نیز عاشق است؛ امّا جز عبارتی پوشیده و سرشار از حیا در اواخر داستان، چیزی از سوز و گداز او نمی‌بینیم. این بدان معناست که نفس ابراز عشق، حتّی برای مرد در بافت فرهنگی قصّه مذموم است، مگر آنکه جنس مهرورزی قهرمان این قصّه را از لونی دیگر بدانیم و تأویلی عرفانی برای آن قائل شویم که سپس‌تر بدان اشاره خواهیم کرد.

چهرهٔ دیگر کامروپ، سیمای یک جنگجوست؛ کسی که در نوجوانی سرآمد جنگاوران است. در اثنای قصّه، شبانه و با گروه معدود دوستان وفادار، هزاران تن از شورشیان شهر «دُوارکا» را کشته، تارومار می‌سازد. در نبرد با شیر، آن را به دو نیم می‌کند و خلق را از شرّ آن می‌رهاند (۶۳). فنونی که کامروپ آموخته است، سیمای او را به عیّاری کامل مانند می‌سازد که بی‌شباهت به «سمک عیّار» نیست.

کامروپ سیمای پنهان و مرموز دیگری دارد که به قطعیّت نمی‌توان نامی بر آن نهاد؛ امّا بی‌شباهت به سیمای پیر، مراد، شیخ و مانند آن در فرهنگ صوفیّه نیست. جزع و فزعی که یارانش پس از رهایی از طوفان در فراق او دارند و تا مدّت‌ها بر ندیدنش بی‌تابی می‌کنند، چیزی فراتر از اشتیاق به یک راجه‌زاده و ولی‌نعمت است. ارکان دولت مانند وزیر، پزشک، صورتگر و... با آن که می‌دانند قهرمان عزم سفری سخت و دراز دارد، فرزندان خود را در این سفر پرآشوب به خدمت او گسیل می‌دارند. این نیرو و کشش، یا برآمده از شکوه و قدرت درونی کامروپ است و یا در پیوند با نیرویی ماورایی و خداداد است که نزدیک‌ترین مفهوم به آن در فرهنگ هندوایرانی، مفهوم «فرّه» می‌تواند باشد. قرائنی چند در قصّه گواه این مدّعاست.

همنشینی قدرت سیاسی (کامروپ) و قدرت مذهبی (برهمن) در فضای روایی قصّه هویداست. آن‌گونه که از گفت‌وگوهای شخصیّت‌ها و شیوهٔ تعامل آن‌ها استنتاج می‌شود، نیروهای دینی در خدمت نیروی سیاسی قرار دارند. برهمنان، درویشان و مردان خدا پیوسته بر کامروپ دعا و ثنا می‌گویند. کیانی‌اچارج از دیدار دوبارهٔ کامروپ آن‌چنان شادمان شد که به «شکر ظهور اثر، دعا به جا آورد» (۳۰) و سپس سنگی جادویی به او هدیه داد؛ «سنگی که به مجرّد اتّصال خود، آهن را طلای خالص گرداند» (همان). وزیر کامروپ نه‌تنها در برابر خواستهٔ وی مبنی بر بذل یگانه سنگ گران‌بها دریغ نمی‌کند، بلکه از اجرای خواست او به «امتثال امر اولی‌الأمر» (۴۶) یاد می‌کند. دیگر همراهان، هرکدام که هنری دارند یا به موهبتی دست‌یافته‌اند، بی‌دریغ به کامروپ پیشکش می‌کنند. بدیاچند از قدرت پیکرگردانی خود بارها استفاده و میان آن دو دلداده قاصدی می‌کند. مترچند موی دیو را برای رهایی کامروپ در آتش می‌نهد و به کمک آن سنگ سحرآمیز، اسباب و لوازم گردآوری سپاه را برای کامروپ تدارک می‌بیند. مترچند از بذل لعل گران‌بها که یگانه‌دارایی اوست، در راه خیرات به نیّت سلامتی وی دریغ نمی‌ورزد. سایر یاران نیز هرکدام هنر خود را در جهت هموارسازی مسیر مواصلت این دو دلداده به کار می‌بندند.

از دریچهٔ جهان اسطوره، خویش‌کاری اصلی کامروپ در چارچوب قانون برون‌همسری یا زن‌خواستن از بیگانه معنا می‌یابد که در قصّه‌ها بسیار پربسامد است. فراوانی و تکرار مکرّر یک موتیف در قصّه‌ها، گواه وجود ریشه‌های کهن دینی در آن مضمون است.

> از جمله دلایلی که می‌تواند سبب زبانزدشدن یک مایهٔ داستانی گردد، قداست قدیمی و ریشه‌داشتن آن در گزارش‌های دینی منسوخ است (لاهیجی و کار، ۱۳۷۷: ۲۹۶).

با توجّه به آنچه گفته شد، می‌توان کامروپ را قهرمانی دینی و نه صرفاً شاهزاده‌ای عاشق نامید.

۵-۲. کاملتا

کاملتا آغازگر حوادث و سلسله‌جنبان کنش‌های عاطفی قصّه است. او در فرآیند قصّه از دوشیزهٔ پرده‌نشین منفعل به زنی عاشق و سپس به‌واسطهٔ عشق، به زنی فعّال تبدیل می‌شود؛ تا جایی که برای نوشیدن از جام وصل کامروپ، تمام‌قد در برابر پدر و مادر می‌ایستد. وی در سرآغاز قصّه، فتنهٔ زیبارویی است که یارای ابراز عشق‌ورزی ندارد و راز خود را در پرده نهان می‌دارد. اصولاً انفعال شخصیّت در معشوق سنّتی در برخی زنان قصّه‌های عامیانه آشکار و پرتکرار است (← باقری، ۱۳۹۲: ۱۱۹-۱۴۲). در اینجا عنصر زن هویّتی مستقل از مرد برای خود متصوّر نیست. دیدار وی با کامروپ، جز در قالب ازدواج گزارش نشده است؛ امّا در فرآیند قصّه از این حالت عبور کرده، به زنی فعّال، مستقل و کنش‌مند بدل می‌شود که حتّی در برابر خواست پدر خود پافشاری می‌کند و البتّه مجازات این سرکشی را به جان می‌خرد.

کنش‌های داستانیِ چندانی بر عهدهٔ کاملتا نهاده نشده است؛ به‌جز رفتن به صنم‌کده و دعا برای سلامتی کامروپ، سخن‌گفتن با بدیاچند؛ سفیر کامروپ و حضور در مراسم آیینی سینبر و افکندن گل بر شانهٔ کامروپ، خویش‌کاری بارزی از او نمی‌بینیم. به اقتضای شرایط فرهنگی-اجتماعی و متناسب با روح مردمحور حاکم بر ادبیّات و مذهب، نویسندهٔ قصّه بی میل نیست تا سیمای کاملتا را به‌سان زن منفعل، خفته و خاموش جلوه‌گر سازد. منتهای هنرش این است که راز عشق را با ندیمه در میان می‌نهد و حتّی شکسته‌احوالی و بیماری‌اش، حدس کسی را بر وجود عشق برنمی‌انگیزد. بر همین اساس است که دهنترِ طبیب برای کشف سبب رنجوری او انتخاب می‌شود.

امّا با این‌حال، گویا وجود این زن، غایت تمامی جست‌وجوهای قهرمان و یاران او به شمار می‌رود. صاحب کتاب زبان رمزی قصّه‌های پری‌وار چنین آورده است:

> دختر شاه که زناشویی می‌کند، بخشی از حافظه عالم یا ناخودآگاهی کیهان است که به سوی حصّهٔ متناظر خود در خودآگاهی می‌شتابد. گنجینه‌هایی که جزء کابین اوست و وی آنها را برای شاهزاده دلفریب خویش می‌برد، تجارب عالم محسوب می‌شوند (لوفلر-دلاشو، ۱۳۸۶: ۱۲۰-۱۲۲).

در وادی اسطوره زن عامل و محرّک شناخت به شمار می‌رود. زن در زبان رمزآلود اسطوره، نمایانگر تمامیّت آن چیزی است که می‌توان شناخت، و قهرمان کسی است که به قصد شناخت پای پیش می‌گذارد. ژوزف کمبل در کتاب قهرمان هزارچهره این حقیقت را به‌خوبی دریافته و تبیین کرده است:

> زن راهنمای بشر به سوی اوج متعالی لذّات جسمانی است [...]. ملاقات با خدابانو که در تک‌تک زنان تجلّی یافته است، آخرین آزمون قهرمان برای به‌دست‌آوردن عشق است؛ و این

موهبت چیزی جز لذّت‌بردن از زندگی به‌عنوان نمونه‌ای کوچک از جاودانگی نیست (۱۳۹۲: ۱۵۷).

در این قصّه، بر طبق سنّت حاکم بر دیگر قصّه‌های عامّه، محبوب آرمانی، پیوسته در دوردست‌ها جای دارد. «دختر پادشاه چین» و «دختر شاه‌پریان»، فارغ از اشارات و تمثیلات عرفانی، در بادی نظر بر دوری سرزمین و زادبوم آن‌ها حکایت دارد. گذشته از این‌ها، کاملتا همچنین تداعی‌کنندهٔ سیمای زنانه‌ای است که در بیان یکی از معانی واژهٔ «پری»، آن را می‌بینیم: «زنِ متعلّق به قوم بیگانه» (سرکاراتی، ۱۳۵۰: ۳). برخی پژوهندگان، ستیهندگی کیش زرتشت با پری را بدان سبب دانسته‌اند که پریان با اغوای پهلوانان ایرانی، با آن‌ها می‌آمیزند و از نژادشان فرزند می‌گیرند. ژرف‌ساخت قصّه‌هایی همچون «سهراب» و «جهانگیر»، دو پور رستم، بر بنیاد همین اندیشه جادوگونه استوار است؛ امّا این قصّه به‌لحاظ سلطهٔ سنگین مذهبی، فاقد کمترین پس‌زمینهٔ اروتیک است. یقیناً از قصّه‌ای برخاسته از بطن جامعهٔ دینی، انتظار نمی‌رود تمامی این اجزا را هویدا سازد.

قهرمان در خواب دلباختهٔ کاملتا می‌شود، سپس قاصدی از راه می‌رسد و نشانی معشوق را به کامروپ می‌دهد. گرچه نشانه‌ای روشن در قصّه نیامده، لیکن می‌توان چنین تصوّر کرد که در صورت‌های کهن‌تر قصّه، آن درویش را خود کاملتا فرستاده است تا به کامروپ نشان سرزمین معشوق را برساند و بدین‌گونه از دیار خودش جدا سازد. شکست در صورت و شکل روایت، بی‌گمان متأثّر از دین رایج، رشد عقلانیّت و عواملی از این‌دست است که سبب شده تا در جامعهٔ پیدایش قصّه، دلالت‌های اسطوره‌ای-اجتماعیِ روایت نخستین، فاقد کارکرد بماند. این فرضیّه را نکتهٔ ظریف دیگری قوّت می‌بخشد و آن اینکه والی سراندیب «غیر از آن دُرّ یکتای فراست، چیزی دیگر در صدف بحر دولت نداشت» (۱۷۵). چون کاملتا، یگانه‌فرزند و ناگزیر جانشین وی بود، خواستاران فراوان داشت؛ از این‌رو، در مراسم سینبر «راجه‌ها و راجه‌زاده‌های والانژاد حاضر می‌شوند» (۱۳۸) و در آرزوی پیوند با این راجه‌زادهٔ زیبا و خوش‌آتیه، جدّ و جهد دارند؛ امّا تقدیر سودایی دیگر دارد و تدبیر راجه چهترپتی را به چیزی نمی‌گیرد.

۵-۳. سمت‌بچن برهمن

در سرآغاز قصّه، این سمت‌بچن است که کامروپ را از نام و نشان و مرتبهٔ کاملتا باخبر می‌سازد. وی محرّک سفر قهرمان و بزرگِ برهمنان بیت‌الصّنم سراندیب است که تا پیش از پیداشدن دهنتر طبیب، یگانه‌فردی است که در صنم‌کده با کاملتا هم‌کلام می‌شود و او را از احوال کامروپ آگاه می‌سازد. هم اوست که به حکم‌رانی در جست‌وجوی کامروپ برمی‌آید و در صومعهٔ کیانی‌اچارج به

او دست می‌یابد. سمت‌بچن به مشاهدهٔ حال کامروپ، نه‌تنها دردش را درمی‌یابد، بلکه راه درمان آن را نیز به‌روشنی و با دقّت می‌شناسد.

نکته‌ای که از توصیف این شخصیّت به ذهن می‌رسد، این است که برهمنان، عالی‌ترین طبقهٔ روحانیان در هند، نیروها و توانایی‌هایی دارند که دیگران فاقد آن‌اند. برهمن حتّی با تکیه بر غیب‌گویی خود، گرفتاری کاملتا را به دام عشق، در آغاز قصّه گزارش می‌دهد و همین آگاهی از حال محبوب است که کامروپ را روانهٔ دیار کاملتا می‌سازد (۱۳). در همین نوشتار اشاره شد که می‌توان در صورت‌های پسین قصّه، این برهمن را فرستادهٔ کاملتا دانست که به پشت‌گرمی ویژگی‌های فراطبیعی خود، آمده است تا شور عشق در وجود قهرمان اندازد.

این روایت که برهمن می‌گوید: «دختر سالی یک‌بار به زیارت نزد من می‌آید» (۵۷)، می‌تواند روایت متأخّری باشد؛ زیرا شیوهٔ ورود سمت‌بچن به قصّه که به‌صورت دفعی و ناگهانی ظاهر می‌شود و نیز آگاهی کامل از شرایط و احوال کاملتا و همچنین رغبتی که به عشق‌افروزی و وصال دارد، این امر را در ذهن متبادر می‌سازد که چه‌بسا در روایات کهن‌تر این قصّه، این خویش‌کاری بر دوش یک پری نهاده شده باشد؛ چراکه بنا بر باورهای عامیانه، پریان عروس و داماد را تا حجله مشایعت می‌کنند و به آوازخوانی و پای‌کوبی می‌پردازند (کریستن‌سن، ۱۳۵۵: ۱۳۶).

چنین به نظر می‌رسد که در اصل، این کار را باشنده‌ای از نژاد پری عهده‌دار بوده است؛ امّا تحت تأثیر جو مذهبی جامعهٔ هند و به‌ویژه سقوط پریان از اریکهٔ اقتدار و احترام در نگرش مذهبی، برهمن این کار را به انجام رسانیده است. در خود قصّه اشارتی سربسته به این موضوع شده و در باب سمت‌بچن چنین آمده است: «که لذّت عشق را چشیده بود» (۱۱). حال آنکه او به گفتهٔ خودش، «سرآمد راهبان بیت‌الصنم و منظور نظر زائران» است (۱۳) که این مقام، زیبنده و شایستهٔ عشق، دست کم با آن معنایی که مدّ نظر این قصّه است، نیست. در مقابل، ذات پری با عشق آمیخته شده و وجودش سرشار از عشق‌آفرینی و کام‌بخشی است.

۵-۴. مترچند وزیرزاده

در فرهنگ‌ها وزیر معمولاً به‌عنوان نماد عقل و حکمت، رعایت ادب، زیرکی و گاه حیله‌گری آمده است. مترچند نزدیک‌ترین یار کامروپ است. این امر در نگاه نخست، ریشه در روابط پدران آن دو، یعنی راجه و وزیرش دارد؛ امّا گویا پیوند دوستی این دو ریشه‌دارتر از این باشد. کامروپ در روزگار نوجوانی مترچند را در کنار خود دارد. پس از رهایی از دریا، نخستین فرد از یاران گم‌شده که به قهرمان می‌پیوندد، مترچند است که با تدبیر قهرمان از ستم دوال‌پایان رهیده است. این محبّت

دوسویه تا آخر قصّه ادامه می‌یابد؛ تا آنجا که کامروپ و کاملتا پس از ازدواج، بساط وصل مترچند و کامکلا را می‌گسترانند. وقتی می‌خواهد همراهان خود را بشناساند، تعابیری مربوط به مترچند بار احساسی و جهش عاطفی معنادار می‌یابد: «یکّه‌تاز جولانگاه رزم و دانای امین و قوانین بزم و هم‌مکتب و مصاحب» (۹۸). اکنون این عبارات را در کنار توصیفی قرار دهید که از چترمن شده است: «در هنر صورت‌نگاری اوستاد ثانی و معلّم بهزاد است» (همان). در نبرد با شورشیان دُوُارکا «فرق مترچند تا ابرو شکافت و نهر خون جاری شد» (۶۰). آمادگی مترچند برای جان‌فشانی و ایثار در راه کامروپ، چیزی فراتر از خدمت به یک راجه‌زادهٔ عاشق‌پیشه است.

۵-۵. بدیاچند پندت‌زاده

«در جمع علوم وقوف دارد و در علم مجلس وحیدالعصر است» (۱۰۰). به نظر می‌رسد بدیاچند در قیاس با دیگر دوستان کامروپ از لطافت روحی و ظرافت درونی خاصّی برخوردار است؛ از آن‌رو که در بیان مشکلات و سختی‌های سفر، اشاره دارد که با زنی جادو و ساحره‌ای شوم معاشرت و مباشرت دارد. او در ادامه، این قابلیّت و توان جادویی را می‌یابد که به سیمای طوطی درآید و این ویژگی، یعنی پذیرش پیکرینگی طوطی، در وجودش نهاده است؛ پس از نظر جسمی، لطیف‌تر از سایرین و نزدیک به افق وجودی پریان است که قابلیّت آن را یافته تا وارد آن افق شود و نیز به سیمای طوطی درآید. این کردار ناخودآگاه، خاطرهٔ پری را در ذهن خواننده تداعی می‌کند که می‌تواند به هر شکلی درآید (سرکاراتی، ۱۳۵۰: ۱). قدرت پیکرینگی پری در داستان‌ها یادآور قدرت جادویی اوست (ستاری و خسروی، ۱۳۹۴: ۱۲۹).

در دورهٔ اسلامی، نام پری با نام جن خلط شده و فراوان در متون تاریخی، جغرافیایی و ادبی به جای هم نشسته‌اند. اندیشهٔ پیوند انسان و جن از بامداد اسلام در ذهن اندیشمندان موج می‌زده و کهن‌ترین سند دورهٔ اسلامی که آشکارا از نکاح جنّ و انس یاد کرده، از آنِ جاحظ بصری است (۱۴۲۴: ۱۲۴/۱). ابن ندیم در الفهرست نام آدمی‌زادگانی که شیفتهٔ جن و نیز جنّیانی که عاشق آدمی‌زاد شده‌اند را با ذکر منابع مکتوب آورده است (۱۳۸۱: ۵۴۵). حیاةالحیوان الکبری نیز از ازدواج زن با جن خبر داده (دمیری، ۲۰۰۳: ۳۰۴/۱ و ۱۷۱/۲) و برخی از پرهیز نبی‌اکرم^{ص} از تزویج جن سخن رانده‌اند (← شبلی، ۱۹۸۳: ۱۱۱). قصّهٔ دلدادگی جعفر، پسر منصور عباسی، به پری در أغانی مسطور است (اصفهانی، بی‌تا: ۳۱۴/۱۳). افزون بر این، اشاره شد که بدیاچند به هیئت طوطی، پرندهٔ بومی هندوستان درآمد.

> طوطی پرنده‌ای شگفت است که از دیار هند آمده و در آرزوی بازگشت به همان دیار، در غربت می‌سوزد (یاحقّی، ۱۳۹۱: ۲۹۹).

مولانا طوطی را نمادی از روح و جان بشر می‌داند که در اسارت قفس جسم، روزگار می‌گذراند. اولریش مارزلف در توضیح شواهد مثال تیپ ۶۷۸ در قصّه‌های ایرانی که در آن، شاه روح خود را به طوطی منتقل می‌کند، با ردّ نظر صبحی، وجود این موتیف را در قصّه‌های ایرانی رد می‌کند (۱۳۷۶: ۱۴۲)؛ امّا همچنان که در این قصّه می‌خوانیم، این موتیف در قصّه‌های هندی وجود دارد و تجسّد بدیاچند به بدن طوطی را می‌توان مصداق این تیپ برشمرد.

۵-۷. دهنتر طبیب‌زاده

خویش‌کاری این یار کامروپ و ایفای نقش وی در فرآیند قصّه چندان چشمگیر نیست. نقش وی بیشتر به‌عنوان نقشی فرعی و حاشیه‌ای در قالب یاریگر قهرمان اصلی و بسترسازی حوادث دیگر قصّه مطرح می‌شود. دهنتر است که آتش اشتیاق را در ضمیر کاملتا تیز می‌کند و هم اوست که پس از آشنایی با چترمن مصوّر، نقشی چند از سیمای کامروپ را در برابر دیدگان معشوق نمایان می‌سازد.

۵-۸. مانک‌چند جوهری‌زاده

نقش‌پذیری این شخصیّت چندان روشن و گسترده نیست. مانک‌چند با اینکه دوست همگام و رفیق همراز کامروپ است، از او بزرگ‌تر است؛ زیرا به گفتهٔ خودش «راجه راج‌پتی به روز تولّد کامروپ، بهای این لعل را مقرر کرده بود که هرگاه به حدّ بلاغت رسیده [و] کتخدا شود، بذل مستحقّان و صالحان نماید»(۵۶)؛ بنابراین، زادروز کامروپ را به یاد دارد. در ماجرای شبیخون به اشرار دُوْارکا، مانک‌چند سرگذشت این دلاوری را نزد راجهٔ شهر بازگفته، سر فرماندهٔ اشرار را به ارمغان می‌آورد.

۵-۹. چترمن مصوّرزاده

بارزترین کنش این شخصیّت آنجاست که «صفحهٔ کاغذی را به تحریر مجلس صیدگاه کامروپ [...] منقش کرده به [...] بر خطّی مطبوع مزیّب نمود [و] به دهنتر داد که به‌وسیلهٔ کامکلا در خدمت رانی‌کاملتا بگذراند» (۷۷). یک‌بار نیز کاملتا انگشتری خود را به او می‌سپارد تا در جست‌وجوی کامروپ برآید. وی در تکاپو برای جست‌وجوی کامروپ، یاران را فرونهاده، تن به سفر می‌سپارد. پس از آن و در شرایطی که گویا کامروپ را بسیار جسته و کمتر یافته است، در معبد بزرگ دُوْارکا قصد غرق و هلاک خود دارد که «کسی به‌مقتضای رحم‌دلی مانع غرق می‌شود» (۸۷)؛ او کسی نیست جز کامروپ.

چترمن که در حسرت دیدار کامروپ می‌سوزد، داغ دل را به آب مقدّس معبد دُوْارکا می‌سپارد و چون نومیدی بر جانش آویخته است، پس از غسل دریا، «حقیقت حال را به آیین [...] غرق و

هلاک می‌نمود» (۸۷). در همین لحظه، کامروپ دستش را از عقب گرفته، مانع غرق او می‌شود. تأویل عرفانی این بخش شورانگیز است. چترمن تا زمانی که به نیروی اراده و همّت خود امیدوار و به انگشتری کاملتا دلگرم است، نام و نشانی از کامروپ نمی‌یابد؛ امّا زمانی که آن همّت و این امید به تسلیم و یأس می‌گراید و چترمن به ناتوانی و ضعف خود ادراک حاصل می‌کند، به‌ناگاه مطلوب خود را متجلّی و آشکار می‌بیند؛ گویی کامروپ به‌مثابهٔ یک عنصر لطیف و شریف روحانی و پاداش سلوکی عرفانی، در نهایتِ راهی نشسته است که سالک از خودیِ خود خالی می‌شود و بدان راه نائل می‌آید.

٦. جایگاه طوفان در تحوّل شخصیّت‌ها

با تحلیل شخصیّت‌های متحوّل قصّه، روشن شد که گذر از آب، عامل اساسی این تحوّل است. نشانه‌ای مهم در داستان دلالت‌گر این است که یاران گرمابه و گلستان، پس از جداشدن و پیوستن دوباره، هیچ‌کدام یکدیگر را نمی‌شناسند و ناچارند خود را به یکدیگر بازشناسانند. در نگاه نخست، گناه این کار را باید به گردن دشواری‌هایی که کشیده‌اند، بار کرد؛ امّا اگر از پوستهٔ قصّه گذر کنیم و به هستهٔ آن نظر افکنیم، باید گفت این گروهِ رهیده از طوفان، آن‌چنان تغییر ماهوی را تجربه کرده‌اند که چهرهٔ پیشین آن‌ها حتّی برای یاران صمیمی قابل یادآوری و تشخیص نیست. این طوفان، کشتی‌نشینان را از مرحلهٔ کودکی به دوران بلوغ رساند، از تاریک‌نای ناخودآگاه به روشنای خودآگاهی و بینش رهنمون شد و سرانجام با فروریختن حصار فردیّت، آن‌ها را برای ورود به مرحلهٔ بعدی زندگی، یعنی حیات اجتماعی و باهم‌زیستی آماده کرد.

گذر از دریا و گرفتاری در امواج بی‌رحم، در چارچوب الگوهای آزمایش در قصّه‌ها قابل درک است. برخی پژوهندگان فلسفه، آزمایش را ظهور حقیقی شخصیّت افراد، دستیابی و تعیین معیاری برای پاداش یا عقاب، آشکارکردن راستی و غیره برشمرده‌اند (سعیدی و رحیمی، ۱۳۹۶: ۲۸). گذر قهرمان از آب، در شمار موتیف‌هایی است که از فراز اسطوره تا فرود تاریخ را درنوردیده است. گذر شاهان و پهلوانان اسطوره از آب، هم‌سنگ زدودن گرد ناپاکی، پیش از رسالتی دشوار است. فریدون به آهنگ گشودن کاخ ضحّاک، پا به اروند می‌نهد. کیخسرو بدون یاری‌جستن از کشتی، از جیحون می‌گذرد، زرتشت تن به آب «دائیتی» می‌سپارد و اردشیر برای دست‌یافتن به پادشاهی، راه کرانهٔ دریا را پیش می‌گیرد. در روایت ادیان ابراهیمی از گذر حضرت موسیؑ از آب، عنصر نماد بسیار پررنگ است. در قصّه‌های عامیانهٔ هندی نیز این مضمون پرتکرار است و چه‌بسا که با اقلیم هند و رودهای پرآب آن نیز نسبتی داشته باشد.

زمانی که کامروپ از اوده با خدم و حشم به قصد سراندیب حرکت می‌کند، سیمای یک شاهزاده دارد؛ «نازپروردهٔ تنعّمی» که راه به دوست نخواهد برد، مگر اینکه در زمرهٔ «رندان بلاکش» درآید؛ امّا فروشکستن کشتی و غرق‌شدن آن، این روال را بر هم می‌زند و در حقیقت، خالق قصّه با این ترفند، کشتی حوادث قصّه را بر مسیر معهود خود، ناخدایی می‌کند. کامروپ پس از غرق‌شدن جهاز، دیگر آن راجه‌زادهٔ خودخواهی نیست که تاکنون بوده است. این اتّفاق به‌یک‌باره جلال و جبروت راجه‌ای او را می‌ریزد و از شخصیّت نیمه‌تاریک و ناخودآگاه راجه‌زاده به شخصیّت مستقل، خودآگاه و مصمّم یک عاشق درمی‌آید. این تحوّل، بسیار شبیه آن چیزی است که دومین گام از رویکرد کمبل در تحلیل و تبیین اسطوره و قصص درپیوسته با آن، تحت عنوان «سفر قهرمان» اطلاق شده است. یکی از شیوه‌های نام‌آشنا در بررسی قصّه، الگویی است که جوزف کمبل اسطوره‌شناس پیشنهاد کرده است. کمبل برای سفر قهرمان سه مرحلهٔ اصلی و چند مرحلهٔ فرعی نام می‌برد. روایی این الگو در شماری از قصّه‌های ایرانی آزموده شده است (← قربان‌صباغ، ۱۳۹۲: ۲۷-۵۶ و بهمنی و علامی، ۱۳۹۳).

کاربست الگوی روان‌شناسانهٔ جوزف کمبل در تحلیل این شخصیّت قصّه، پرده از زوایای تاریک آن خواهد افکند. قهرمان قصّهٔ عامیانه به موجب سنّتی نانوشته، برای رسیدن به رشد و تکامل فردی خود مراحلی را طی می‌کند؛ در آغاز فردیّت خود را بازیافته، به ضمیر خودآگاه بازمی‌گردد. پس از سربلندی در این آزمون/آزمون‌هاست که شایستگی پذیرش مسئولیت‌های اجتماعی بزرگ‌تر را پیدا می‌کند. نقش دریا و شکستن جهاز در این بافت، بسیار کلیدی است. دوستان وی نیز، حتّی اگر پیش از این ناخواسته همگام یک راجه‌زاده بوده‌اند، اکنون و پس از نجات از گرداب نیستی، همدل دوستی دل‌سوخته شده‌اند و کنش‌های آنان با شناخت سیمای تازهٔ کامروپ معنا می‌یابد و راز آن همه فداکاری و خریدن دشواری به جان شیرین، در همین لطیفه نهفته است.

تأثیری که آب در دگرگونی سرشت و سرنوشت قهرمانان بر جای می‌نهد، حائز اهمّیّت است؛ آنکه «دریا محلّ تولّد، استحاله و تولّد دوباره است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۲۱۶/۳). بافت فرهنگی و فضای فکری جامعهٔ پیدایش قصّه، سرزمین هندوستان است؛ جایی که مذاهب آن عموماً با آب، پیوستار و ارتباطی تنگاتنگ دارند. در همین قصّه چندین‌بار از غسل دریا سخن به میان آمده (۳۱، ۴۴ و ۵۵) و در وصف معبد دُوْارکا چنین آورده است:

> از اعاظم معابد هنود است و هرسال مرد و زن بسیار از اطراف قریبه و جوانب بعیده به زیارت آن مکان و غسل دریا [...] می‌رسند (۳۱).

نکتهٔ پایانی اینکه از منظر اسطوره‌شناسی، این تحوّل با آنچه در قصّهٔ چاه حضرت یوسف(ع) روی می‌دهد، قابل مقایسه است. به گفتهٔ مهرداد بهار حکایت یوسف، داستان نمادین مرگ و حیات مجدّد است (۱۳۷۶: ۲۶۹). در چاه‌رفتن، معرّف جهان مردگان و زیرزمین است و برآمدن از چاه و رسیدن به قدرت و شوکت، نماد حیات مجدّد است. همین موتیف در چاه بیژن نیز قابل شناسایی است.

۷. نتیجه

آثار داستانی، آیینهٔ اندیشه‌ها و باورهای عمیق آفرینندگان آن و گواه تجربه‌ها و ژرف‌اندیشی ملّت‌هاست. کمترین سود بررسی قصّه‌های فارسی آن است که سیمای اجتماعی، ادبی، دینی و نیز باورمندی فرهنگی مردم روزگاران پیشین را بازسازی و بازنمایی می‌کند.

شخصیّت، رکن اصلی قصّه و به‌نوعی ستون فقرات آن است. قصّهٔ کامروپ و کاملتا به‌طرز خاصّی با پدیدهٔ تحوّل شخصیّت‌ها روبه‌روست. این دگرگونی‌ها هم در سطح و هم اعماق قصّه نمایان است. آنچه در جریان حوادث قصّه شاهد آن هستیم، درهم‌شکستن کشتی و پراکنده‌شدن یاران قهرمان است؛ امّا تحوّل شگرفی که در ورای این تغییر روی می‌دهد، آن است که همراهان قهرمان را با کنش‌هایی مسئولانه از فضای ناخودآگاه به جهان خودآگاه رهنمون می‌سازد. پویایی شخصیّت‌های قصّهٔ یادشده نشانه‌ای بر تنوّع و گستردگی شیوه‌های هنر قصّه‌پردازی عصر صفوی است. ژرف‌ساخت قصّهٔ کامروپ و کاملتا سرشار از نمادها و نشانه‌هایی است که اثربخشی قصّه را از مرز تلذّذِ ادبی و سرگرم‌سازی توده‌ها بسیار فراتر برده است.

فارغ از اشارات اسطوره‌ای و فرهنگی، کشش داستان و جذابیّت‌های قصّه، عموماً بر دوش حوادثی نهاده شده که رکن اساسی آن قهرمان قصّه، یعنی کامروپ است. کامروپ در این قصّه به‌سان رهبری سیاسی و دینی ظاهر شده است که دیگر شخصیّت‌های قصّه، بر بنیاد این شخصیّتِ والا ایفای نقش می‌کنند. در این قصّه با کاوش در ویژگی‌های کلّی و عمومیِ شخصیّت‌ها و نه خصایص فردی و شخصی آن‌ها، سیر تحوّل و تغییر شخصیّت در جریان قصّه تبیین شد. اشارات پیدا و پنهان اسطوره‌ای در جای‌جای قصّه، افزون بر آگاهی نویسنده یا خالق قصّه از دانسته‌های کهن هندوایرانی، نوع ذائقهٔ ادبی و علاقه‌مندی عوام به این موضوعات را نیز برملا می‌سازد. نقش پررنگ پری در قصّه بر ملاحت و کشش آن افزوده است. نمادپردازی اسطوره‌ای به همراه اشارات فرهنگی و اقلیمی، بازگوکنندهٔ ریشه‌های کهن‌سال قصّه است و این رمانس عاشقانه را به متنی شایستهٔ بررسی انسان‌شناسی، اسطوره‌شناسی، روان‌شناسی، قوم‌شناسی و ... تبدیل کرده است. در

این قصّه برای نخستین‌بار، آیین سینبر هندوان در قصّه‌ای پارسی آمده است. قصّه‌ها را می‌توان ژرف‌ترین نوع در میان گونه‌های ادب شفاهی خواند که در درازنای تاریخ و دهلیز جغرافیا ریشه دوانده‌اند تا مجرایی برای جریان داستان‌های مقدّس مینوی در نسل‌های بعدی باشند.

پی‌نوشت

۱. گرچه لفظ «کلاونت» در نسخه آشکار است؛ امّا بعضی فرهنگ‌ها و از جمله لغت‌نامه، آن را به شکل «کلانوت» به معنی قومی از مطربان آورده‌اند.

۲. «کامروپ» در سانسکریت به معنی زیباست (جلالی‌نائینی، ۱۳۷۵: ۴۱۰).

۳. «کاملتا» رعنای عشق‌انگیز است (صفا، ۱۳۶۹: ۱۵۴۰).

۴. برای سهولت و رعایت اختصار در ارجاع مستقیم به متن نسخه، از این پس تنها شمارهٔ صفحهٔ نسخه میان دو کمان آورده می‌شود.

۵. دوال‌پا از باشندگان سرزمین افسانه است که در بیابان‌ها و جنگل‌های هند زندگی می‌کند و پاهای دراز و باریک، مانند دوال دارد. هرگاه کسی را ببیند، بر گردن او سوار شده، پاهای خود را دور کمر وی می‌پیچد و وادارش می‌کند او را گردش بدهد.

۶. «رانی»: همسر راجه، لقب احترام‌آمیز زنان راجه‌های هندی.

منابع

ابن ندیم (۱۳۸۱)، الفهرست، چاپ محمّدرضا تجدد، تهران، اساطیر.

اصفهانی، ابی‌الفرج (بی‌تا)، الأغانی، چاپ سمیر جابر، چ۲، بیروت، دارالفکر.

باستید، روژه (۱۳۹۱)، دانش اساطیر، ترجمهٔ جلال ستّاری، چ۲، تهران، توس.

باقری، بهادر (۱۳۹۲)، «زنان فعّال و منفعل در داستان‌های عامیانه»، فرهنگ و ادبیّات عامه، بهار و تابستان، دورهٔ ۱، ش۱، ص۱۱۹-۱۴۲.

براهنی، رضا (۱۳۶۸)، قصّه‌نویسی، چ۴، تهران، البرز.

بهار، مهرداد (۱۳۷۶)، از اسطوره تا تاریخ، چاپ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، چشمه.

بهمنی، کبری و علامی، ذوالفقار (۱۳۹۳)، «سفر قهرمان در داراب نامه طرسوسی بر مبنای نظریّهٔ جوزف کمبل»، نخستین همایش نگاهی نو به ادبیّات عامه، رفسنجان، ص۱-۳۰.

ثروت، منصور(۱۳۸۶)،«نثر مظلوم فارسی و ماجرای قصّه در عصر صفوی»، نامهٔ انجمن،ش۲۶،ص۳۲۱۷.

الجاحظ بصری (۱۴۲۴ق)، الحیوان، ج۱، بیروت، دارالجیل.

جلالی‌نائینی، سیدمحمدرضا (۱۳۷۵) فرهنگ سنسکریت-فارسی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

دشتی، سیّدمحمّد (۱۳۷۸)، «قصّه‌های عامیانه در عصر صفوی»، ادبیّات داستانی، ش۵۲ ، ص ۸-۱۷.

دمیری، محمّد (۲۰۰۳)، حیاةالحیوان الکبری، چاپ احمد حسن‌بسج، ج۱ و ۲، چ۲، بیروت، دار الکتب العلمیّة.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴)، یک‌صد منظومهٔ عاشقانهٔ ادب فارسی، تهران، چشمه.

ستاری، رضا و سوگل خسروی (۱۳۹۴)، «ویژگی‌های پری در منظومه‌های حماسی پس از شاهنامه».
جستارهای ادبی، س ۴۸، ش ۳، ص ۱۱۵-۱۴۰.
سرکاراتی، بهمن (۱۳۵۰)، «پری؛ تحقیقی در حاشیهٔ اسطوره‌شناسی تطبیقی»، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی تبریز، ش ۹۷ -۱۰۰، ۱-۳۲.
سعیدی، عبّاس و سیما رحیمی (۱۳۹۶)، «الگوهای آزمایش و طبقه‌بندی آن در حکایت‌ها و قصّه‌های ایرانی»، فرهنگ و ادبیّات عامه، س۵، ش۱۷، ص۴۵-۲۱.
شبلی، بدرالدّین (۱۹۸۳)، آکام المرجان في احکام الجان، چاپ ابراهیم محمّدالجمل، قاهره، مکتبة القرآن.
شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۲)، فرهنگ نمادها، ج۳، تهران، جیحون.
صفا، ذبیح‌اللّه (۱۳۶۹)، تاریخ ادبیّات در ایران، ج۳ و ۵، چ۱۰، تهران، فردوس.
صدّیقی، طاهره (۱۳۷۷)، داستان‌سرایی فارسی در شبه‌قارّه در دورهٔ تیموریان، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام آباد.
طباطبایی، سیّدحسین و همکاران (۱۳۹۷)، «تلاقی اسطوره و تاریخ در قصّهٔ عامیانهٔ حسن‌آرا»، فرهنگ و ادبیّات عامّه، سال ۶، ش۲۳، ص ۱-۲۶.
فائز نظر (۱۲۳۱ق)، قصّهٔ کامروپ و کاملتا، نسخهٔ خطّی، ش۱۳۹۵۶، تهران، کتابخانهٔ مجلس شورای ملّی.
قربان‌صباغ، محمودرضا (۱۳۹۲)، «بررسی ساختار در هفت‌خان رستم؛ نقدی بر کهن‌الگوی سفر قهرمان»، جستارهای ادبی، دورهٔ ۴۶، ش۱ (پیاپی۱۸۰)، ص۲۷-۵۶.
کریستن‌سن، آرتور (۱۳۵۵)، آفرینش زیان‌کار در روایات ایرانی، ترجمهٔ احمد طباطبایی، تبریز، مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.
کمبل، جوزف (۱۳۹۲)، قهرمان هزارچهره، ترجمهٔ شادی خسروپناه، چ۵، مشهد، گل آفتاب.
لاهیجی، شهلا و مهرانگیز کار (۱۳۷۷)، شناخت هویّت زن ایرانی، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
لوفلر-دلاشو، م (۱۳۸۶)، زبان رمزی قصّه‌های پری‌وار، ترجمهٔ جلال ستّاری، تهران، توس.
مارزلف، اولریش (۱۳۷۶)، طبقه‌بندی قصّه‌های ایرانی، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، چ۲، تهران، سروش.
محجوب، محمّدجعفر (۱۳۴۹)، دربارهٔ کلیله و دمنه، تهران، خوارزمی.
منزوی، احمد (۱۳۸۲)، فهرست‌وارهٔ کتاب‌های فارسی، تهران، مرکز دایرةالمعارف اسلامی.
میرصادقی، جمال (۱۳۹۴)، ادبیّات داستانی، چ۷، تهران، سخن
ـــــــــــــ(۱۳۷۶)، عناصر داستان، چ۳، تهران، سخن.
هدایت، صادق (۱۳۳۴)، نوشته‌های پراکنده، تهران، امیرکبیر.
یاحقّی، محمّدجعفر (۱۳۹۱)، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیّات فارسی، چ۴، تهران، فرهنگ معاصر.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شمارهٔ پیاپی ۲۷

10.22059/jpl.2021.319565.1870

Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

موسیقی کناری و بیرونی در رباعیّات مجد همگر شیرازی

ناصر حامدی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سمنان

داود محمّدی[۱]

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سمنان

عبداللّه حسن‌زاده میرعلی

دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سمنان

(از ص ۱۱۳ تا ۱۳۱)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۶، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۶/۲۰

علمی-پژوهشی

چکیده

مجد همگر از شاعران قرن هفتم هجری است که هم‌عصر سعدی بوده و در دربار شاهان سلغری مقام والایی داشته است. مجموعه‌ای از رباعیّات این شاعر (بالغ بر ۶۱۰ رباعی) را نوهٔ او در میان نسخهٔ خطّی دیوان چهار شاعر دیگر در چهار بخش کتابت کرده است. این نسخهٔ نفیس که در کتابخانهٔ بریتانیا موجود است، ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد که مورد توجّه پژوهندگان قرار گرفته است. در این پژوهش با هدف شناخت ویژگی‌های مهمّ این رباعیّات از جهت موضوع و موسیقی ابیات، این نسخه بررسی شده و نتیجه این است که رباعیّات مجد همگر در موضوعات مختلف، از جمله مضامین عاشقانه، اندرز، گله از دنیا و سرنوشت، هجو و توصیف معشوق سروده شده و از جهت موسیقایی، شاعر به موسیقی درونی و کناری اهمّیّت فراوانی داده است. حدود نیمی از رباعیّات وی ردیف دارد و بخش بسیاری از این رباعیّات در چهار مصراع قافیه، یا ردیف و قافیه دارند و در موارد بسیاری نیز انتهای مصراع سوم با قوافی سایر مصراع‌ها هم‌آوا، هم‌حروف، هم‌خانواده یا به‌نحوی مرتبط است که نشانهٔ توجّه شاعر به موسیقی کناری است. دربارهٔ نگاه شاعر به موسیقی بیرونی نیز باید گفت شاعر به شجرهٔ اخرب توجّه بیشتری داشته و اوزان به‌کاررفته در رباعیّات وی با زحافات مختلف همراه است.

واژه‌های کلیدی: مجد همگر، رباعیّات، موسیقی کناری، موسیقی بیرونی، قافیه، ردیف، موضوع.

---

۱. رایانامه نویسندهٔ مسئول: *d_mohammadi@semnan.ac.ir*

۱. مقدّمه

خواجه مجدالدّین بن احمد همگر از گویندگان قرن هفتم هجری است (صفا، ۱۳۶۹: ۵۲۳/۳). او در سال ٦٠٧ق بنا به اقوال حمدالله مستوفی و خواندمیر، در یزد و به قول امین‌احمد رازی و هدایت، در شیراز به دنیا آمده است (همان: ۵۲۶). اینکه بعضی او را شیرازی تصوّر کرده‌اند، از جهت سکونت وی در آن حدود است؛ چه مجدالدّین در اوائل حال، از یزد به اصفهان و شیراز مسافرت کرده و مدّتی ندیم و معاشر اتابك ابو بکر بن سعد بن زنگی بوده و لقب ملك‌الشعرایی داشته است (فتوحی یزدی، ۱۳۸۲: ۳).

از کلام وی مشهود است که رتبه‌ای معادل وزارت داشته است (صفا، ۱۳۶۹، ۵۲۷/۳). وی پس از کسب کمالات به شیراز رفته و در خدمت سلاطین سلغری تقرّب یافته است. او در قطعه‌شعری خود را چنین معرّفی می‌کند:

داعـــی خاصّ و چاکـر خالـص　　هبـــة اللّه کمینـــة الأحباب
مـــی‌فرستـد هـــزار حمـــد و ثنا　　مختصـــر بـــی‌تکلّف اطناب

(به نقل ازخادمی و کرمی، ۱۳۹۳: ۱۱۵)

تقی‌الدّین اوحدی نیز در عرفات‌العاشقین (تألیف ۱۰۲۴ق) از لقب «هبةاللّه» برای او یاد کرده است (اوحدی، ۱۳۸۸: ۴۱۲۰/۶)؛ امّا صفا و نفیسی این لقب را دربارهٔ وی ذکر نکرده‌اند.

در تذکرهٔ شعرای یزد آمده است:

مجد همگر سرآمد افاضل زمان خود بوده و در اوایل حال از یزد به اصفهان رفته و چندگاهی ملازمت خواجه بهاءالدّین نمود».

شیـــخ اصحاب امامی هـــروی　　مجـد همگر که بود صدر کفات

(فتوحی یزدی، ۱۳۸۲: ۳)

در همین تذکره آمده است که امامی هروی در داوری مشاعره‌ای که میان مجد همگر و سعدی رخ داده، به دلیل منصب وزارت مجد نزد سعد بن زنگی، جانب وی را گرفته است (همان:۳). گویا مجد همگر نیز مقام امامی هروی را بالاتر از سعدی می‌دانسته (برقعی، ۱۳۸۴: ۴۰۰/۲) که این جانب‌داری دوطرفه بوده است؛ چنان‌که مجد همگر در این رباعی می‌گوید:

ما گر چه به نطق طوطی خوش‌نفسیم　　بر شکّر گفته‌های سعـدی مگسیم
در بیعت شاعـری به اجمـاع امـم　　هرگز من و سعدی به امامی نرسیم

(همگر، ۶۹۲ق: 179b)

این داوری که برخی آن را معلول جاه‌طلبی مجد دانسته‌اند (باستانی پاریزی، ۱۳۶۱: ۲۸۹-۲۸۸)، موجب برآشفتن دوستداران سعدی شده و آذر بیگدلی وی را ستمگر خوانده است (۱۳۷۸: ۱۴۲). سعید نفیسی این شاعر را مردی قانع و بزرگ و بامروّت و باصفا دانسته است (۱۳۴۴: ۱۱۱۷).

وی دارای دیوان شعری است که در انواع قالب‌ها سروده شده؛ امّا اشعار وی تاکنون به‌صورت انتقادی تصحیح نشده و به چاپ نرسیده است. از رباعیّات وی ۶۱۰ قطعه در میان نسخ خطّی مشتمل بر دواوین چهار تن از شاعران قصیده‌سرا (ابوالفرج رونی، ازرقی هروی، انوری ابیوردی، عثمان مختاری) طیّ صفحاتی در چهاربخش آمده است. رباعیّات وی سهل، روان و لطیف است و تصاویر خیال‌انگیزی در آن به چشم می‌خورد.

> این تصاویر بدیع و زیبا باعث گردیده رباعیّات این شاعر را به‌گونهٔ ترانه‌های لطیف و عاشقانه‌ای درآورد که او را در بین شاعران رباعی‌سرای هم‌عصر ممتاز سازد. اندیشه‌های باریک و مضامین دقیق به‌کاررفته در این رباعیّات نیز قابل توجّه است. این اندیشه‌ها گاهی با مضامین حِکمی و اجتماعی درآمیخته و رباعیّات حکمی و اجتماعی زیبایی را می‌سازد (یلمه‌ها، ۱۳۹۱: ۷۵).

دست‌نویس مورد مطالعه، شامل دیوان‌های چهار شاعر است که در ۶۹۲ق به خطّ محمّدشاه بن علی بن محمود اصفهانی کتابت شده و در کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا به شمارهٔ ۳۷۱۳ نگهداری می‌شود. چهار شاعر عبارت‌اند از: ابوالفرج رونی (۱۵ ورق)، انوری ابیوردی (۸۷ ورق‌ونیم)، ازرقی هروی (۱۷ ورق‌ونیم) و عثمان مختاری (۴۸ ورق‌ونیم). اسحاق بن قوام بن مجد همگر رباعیّات جدّ خود را در صفحات خالی میان آن دواوین کتابت کرده است. این نسخه از چند جهت دارای اهمّیّت است:

۱. قدمت و اصالت به دلیل نزدیکی کتابت با زمان مرگ شاعر؛

۲. با وجود قصیده‌سرابودن شاعر، این نسخه فقط رباعیّات او را دربردارد؛

۳. درج عناوین توضیحی برای تعدادی از رباعیّات، مربوط به محتوای شعر، سوانح زندگی شاعر و حوادث تاریخی و روابط سیاسی و اجتماعی آن دوران؛

۴. انجامهٔ منظوم و موزون؛

۵. نقل حکایاتی پیش از انجامه که از جهت شناخت وضعیّت ادبی قرن هفتم اهمّیّت دارد (میرافضلی، ۱۳۸۶: ۳۳۸). نگارندگان در این پژوهش به معرّفی ویژگی‌های رباعیّات در این نسخه می‌پردازند.

رباعیّات مجد همگر تاکنون به‌صورت نسخه‌ای مستقل به چاپ نرسیده و این خود نشان از اهمّیّت و ارزش رباعیّات پرشماری است که در این نسخه کتابت شده است. مجد همگر از بزرگان

دورهٔ خود بوده و رقابت وی با سعدی، نشان از ارزش شعر او دارد. قالب رباعی به دلیل کوتاهی و مختصر و مفیدبودن دارای ویژگی‌های خاصّی است که تتبّع در آن، می‌تواند سبک شعری وی را مشخّص کند؛ از این‌رو، در این پژوهش کوشش می‌شود تا ویژگی‌های مهمّ این رباعیّات از جهت موضوعی و موسیقایی بیان شود.

دربارهٔ مجد همگر و رباعیّات او پژوهش‌هایی انجام شده است: میرافضلی در مقالهٔ «رباعیّات مجد همگر به خطّ نوهٔ او» (۱۳۸۶) به نسخهٔ خطّی رباعیّات کتابخانهٔ بریتانیا پرداخته و ویژگی‌های منحصربه‌فرد آن را معرّفی کرده است. یلمه‌ها در مقالهٔ «بررسی تطبیقی رباعیّات مجد همگر نسخهٔ بریتانیا با دیگر نسخ خطّی و چاپی» (۱۳۹۱)، نسخهٔ قدیمی رباعیّات مجد همگر را که نوهٔ وی کتابت کرده، با دیگر نسخه‌های خطّی و چاپی تطبیق داده و ضرورت تصحیح مجدد این رباعیّات را متذکّر شده است. صابری و همکاران (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بررسی و نقد انتساب رباعیّات مشترک خیّام و مجد همگر،با استناد به نسخهٔ ۶۹۷ق موزهٔ بریتانیا» دوازده رباعی مشترک منسوب به خیّام و مجد همگر را بر اساس تحلیل نسخه، سبک و محتوا بررسی کرده و نتیجه گرفته‌اند که انتساب هفت رباعی به مجد همگر، دو رباعی به خیّام و دو رباعی به اوحدالدّین مراغه‌ای دارای دلایل قوّی است و یک رباعی نیز مورد تردید است.

با توجّه به این پیشینه، مشخّص می‌شود هیچ‌یک از پژوهشگران به معرّفی ویژگی‌های رسم‌الخطّ، زبانی و موسیقایی این رباعیّات نپرداخته‌اند و پژوهش حاضر با آن‌ها هم‌پوشانی ندارد.

۲. ویژگی‌های نسخهٔ خطّی

چنان‌که ذکر شد، این نسخه حاوی ۶۱۰ رباعی از مجد همگر است که نوهٔ وی، اسحاق بن قوام بن مجد همگر، در میان صفحات خالی دیوان چهار شاعر قصیده‌سرا جای داده است؛ از این‌رو، این رباعیّات در صفحات پراکنده در چهار بخش و در مجموع در ۲۲ برگ قرار دارند. نسخه دارای جدول‌بندی ستونی است و در هر صفحه حدود سی رباعی، هرکدام در یک سطر کتابت شده است. این رباعیّات بر حسب حروف تهجّی قوافی تنظیم شده و با لفظ «له» به هم مربوط شده‌اند (میرافضلی، ۱۳۸۶: ۳۴۰).

در رسم‌الخطّ این نسخه، همانند اغلب نسخ خطّی، اصل بر پیوسته‌نویسی است؛ مانند پیوستگی ضمیر با نشانهٔ مفعولی:

ای صبر چه تخمی بچه کارند تـــرا　　جـــز روز چنین یاد نیارنـــد تـــرا
(همگر، ۶۹۲ق: b۱۷)

پیوستگی علامت جمع «ها»:

دیـــدم شب و روز رنـــج و بیداریهـا　　تا در تـــو رسیـــده‌ام بـه دشواریهـــا
(همان)

پیوستگی مسندالیه با فعل ربطی:

داغیست که مرهمش پر سیمرغست　　باغیست کش آب از دهن خورشیدست
(همان: a18)

همچنین کسرهٔ اضافه به جای «ه» ناملفوظ در واژه‌هایی مانند «آنکه»، و پیوستگی «به» حرف اضافه به متمّم در مصراع سوم:

با آنک بـــروی خوب پشتـــی ما را　　نـرمـــی همگانـــرا و درشتـــی ما را
هـــر دم گـــویـی تـرا بدم زنده کنم　　مـــن دم نخـرم بـرو کـــه کشتی ما را
(همان: b۱۷)

۳. ویژگی‌های رباعیّات مجد همگر

۳-۱. موضوعات

۳-۱-۱. مضامین عاشقانه

یکی از موضوعات پربسامد این رباعی‌ها، مضامین عاشقانه مانند درخواست وصال، شکایت از هجران، جفا و بی‌وفایی معشوق است که در دفتر و دیوان شاعران این عصر بسیار دیده می‌شود. مجد همگر نیز از این مضامین در سرودن رباعیّات بهره برده است که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود.

مخاطب این رباعی هجران است که شاعر به آن شخصیّت می‌بخشد و می‌گوید:

ای هجـــر وصال ما سرآمد آخـــر　　وآن تخـــم که کشتـــی به برآمد آخـر
ما را چـــو ز یار و دل بـرآوردی رَوْ　　مقصـود تـــو ایـــن بـود و بـرآمد آخر
(همان: a۱۷۴)

مخاطب این رباعی معشوق است و با آرایه‌های تکرار و واج‌آرایی و ردّالصدر الی العروض، موسیقی آن را غنا می‌بخشد:

کـی بـرد گمان خاطـــر نیک‌اندیشم　　کـز هجـر تـو این روز بـــد آیـــد پیشم
برگشت ز مـــن بخت و تـو هم برگشتی　　مـــن کشتـــهٔ برگشتن بخت خـویشـم
(همان: b۱۷۷)

در این رباعی نیز حسرت خلوت با یار را بیان می‌کند:

آن روز کـه با تـو خلوتـی بگزینم | تا با تـو شبـی به کـام دل بنشینم
آیا کـه چـه خندناک پیشت میـرم | یارب کـه چـه تازه‌روی دردت چینـم!
(همان: b۱۷۷)

رباعیّات عاشقانهٔ مجد، همانند اغلب اشعار عاشقانه، شامل مضامین فراق، غم و اندوه دوری یار، بخت سیاه و آرزوی وصال است و البتّه مهم‌ترین ویژگی‌اش، موسیقی دلنوازی است که به لطافت اشعار انجامیده است.

۳-۱-۲. گله از سرنوشت

اغلب شاعران، بدی بخت خویش را به گردن فلک انداخته و از روزگار برائت می‌جویند. همگر نیز طالع دل خود را نگون می‌داند:

زآن دم کـه بـه طالع نگون زاد دلـم | صـد شـربت انـدوه فـزون داد دلم
زین بار[۱] به چشم خویش دیدم که دلم | خـون جگـرم ریخت کـه خـون باد دلم!
(همان: a۱۷۷)

در این رباعی نیز از دل خود گله دارد که هر گاه با او رایزنی می‌کند، دچار بدبختی می‌شود:

زآن رای کـه بـا دل بـدانـدیش زنـم | بـر بخت بـد خویش لگـد بیش زنـم
هر طعنه کـه در تو زنـم از غایت رشک | تیـری باشـد کـه بـر دل ریش زنـم
(همان: b۱۷۷)

۳-۱-۳. پند و اندرز

سخنان حکمی مجد از سایر مضامین، بسامد کمتری دارد. این مضامین بیشتر دربارهٔ دنیاست و در مواردی به رباعیّات خیّام شباهت دارد که با مضامین فلسفی همراه است:

ای دل ز جهان به‌جـز خـرابـی مطلب | سرسبزی از ایـن کـوز سدابـی[۲] مطلب
در عمـر دمی خـوش از جهان می‌طلبی | آن دم ز جهان بـه جان نیابی مطلب
(همان: a۱۸)

همچنین است این رباعی که مضمون آن، زمانه و فریب آن است:

از دمـدمـهٔ زمانـه در دام شدیـم | ناکام بـه کـام چـرخ خـودکام شدیـم
ای دور مـرو دور کـه مـا افتـادیـم | وای دهـر بیارام کـه ما رام شدیـم
(همان: b۱۷۷)

۳-۱-۴. اندیشه‌های خیّامی

برخی رباعیّات مجد همگر دارای اندیشه‌های خیّامی از قبیل می نوشی، بی‌اعتنایی به غم دنیا، غنیمت‌دانستن دم، هستی و نیستی و مضامینی مشابه است؛ از این‌رو، برخی از رباعیّات ضبط‌شده

به نام وی به خیّام هم منسوب است. در این رباعی با نگاهی خیّامانه و ذکر عاقبت عمر، به خوش‌باشی و می‌خواری توصیه می‌کند:

گـه وقت خوشت بـه مـی پرستی گـذرد — گـه در غـم نیستیّ و هستـی گـذرد
می خور که چنین عمر که غم در پی اوست — آن بـه کـه بـه خواب یا بـه مستی گـذرد
(همان: b۱۲۴)

در این رباعی نیز مضمون شکایت از روزگار آمده است:

گردون که بدی‌هاش جوی کاست نشد — روزی پیِ کامی که دلی خواست نشد
ایـن کـوژِ کبـودپـوش از قـامت کـژ — با هیـچ‌جوانمـرد دمـی راست نشد
(همان: b۱۲۴)

۳-۱-۵. هجویّات

خواجه همگر که شاعری درباری است، با بسیاری از شاعران زمانهٔ خود در ارتباط است و با مقام والایی که دارد، به خود اجازه داده است افرادی را هجو کند. موضوع اغلب هجویّات او، دیوانیان بی‌استحقاق و زورگو بوده است. بسامد این مضمون کمتر از چهار درصد است. در این اشعار غالباً از واژگان رکیک استفاده کرده است:

پـرورده‌ٔ گـوزک آن بـد دون‌پـرور — خواهد که شود بر اهل دیوان سرور
نـه خطّ نـه رقم نـه علم کوشد کـه بـه زور — مستوفـی و منشی شـود آن مادرغـر
(همان: b۱۷۱)

همچنین این رباعی با همان موضوع:

آن روز کـه مرگ ریش گـوزو[۳] گیرد — بس جان و دل ضعیف نیـرو گیـرد
در حشر کـه گردها شود دامن‌گیـر — خـون دل خلـق دامـن او گیـرد
(همان: A۱۲۵)

رباعی زیر شدّت خشم شاعر را به فرد هجوشونده می‌رساند که به مادر و دایهٔ وی دشنام داده و خود او را پروردهٔ شیر سگ و خوی خوک دانسته است:

آن مـادر شوم‌فرج چـون زاد تـو را — از گنجـه بـه ابخاز[۴] فرستـاد تـو را
وآن دایـهٔ خوک‌خوار سگبان به غذا — شیـر سگ و خون خـوک می‌داد تو را
(همان: b۱۷)

البتّه هجوهای دیگری نیز دارد که ملایم‌تر است؛ مانند زمانی که از شاه به خاطر صلهٔ بی‌ارزش او گِله می‌کند. در رباعی زیر لباچه پاره‌ای را توصیف می‌کند که بر و دوش او از سوراخ آن پیداست و نور خورشید بر بدنش می‌تابد:

شاها ز لباچـــه‌ای کـــه دادی دوشـــم　　خورشیـــد هـــزار بوســـه زد بـــر دوشم
گفتـــا بپذیـــر تـــا کـــلاهت باشـــم　　بـــا آن کلـــه این لباچـــه را چون پوشم
(همان: ۱۷ b)

۳-۲. موسیقی کناری

۳-۲-۱. ردیف

موسیقی کناری در شعر اهمّیّت زیادی دارد و به تعبیر شفیعی کدکنی:

> جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونهٔ آن‌ها قافیه و ردیف است و دیگر تکرارها و ترجیع‌ها» (۱۳۸۶: ۳۹۱).

شفیعی کدکنی ردیف را ابداع ایرانیان می‌داند؛ زیرا در شعر عرب ردیف وجود ندارد (همان: ۱۲۶). اشعاری که دارای ردیف‌اند، از نظر موسیقایی قوی‌ترند؛ زیرا تعداد حروف مشترک انتهای ابیات بیشتر شده، هماهنگی را افزایش می‌دهند و به گوش خوش‌تر می‌آیند و ضرب‌آهنگ زیباتری دارد. مجد همگر متوجّه این ویژگی بوده و در بیشتر رباعیّات خود ردیف به کار برده است که برخی از آن‌ها دارای دو جزء یا بیشترند.

۳۶۰ رباعی او دارای ردیف هستند و از این تعداد، ۲۸۶ رباعی ردیف فعلی دارند. در ۲۷ رباعی، فعل همراه با واژه‌ای دیگر در ردیف جای دارد و در موارد دیگر به‌تنهایی آمده است.

۵۳ رباعی نیز ردیف اسمی دارند، همچنین در ۲۱ رباعی، نشانهٔ مفعولی «را» به‌تنهایی یا همراه ضمایر در رباعی‌ها به کار رفته است. نمودار ۳-۲ نشان می‌دهد ۷۹درصد از ردیف‌های به‌کاررفته در رباعیّات، فعل‌اند و سایر انواع ردیف بسامد ندارند؛ از این‌رو می‌توان نتیجه گرفت در این اشعار جابه‌جاییِ نحوی کم است و اغلب ابیات با فعل کامل شده‌اند.

جدول۳-۱. مقایسهٔ رباعیّات مردّف و بدون ردیف

انواع موسیقی کناری	رباعیات مردّف	رباعیات بدون ردیف
بسامد	%۵۹	%۴۹

جدول ۳-۲. مقایسه انواع ردیف

انواع ردیف	ردیف فعل تنها	ردیف فعل با نشانه را	ردیف فعل با سایر واژگان	ردیف اسمی
بسامد	%۷۲/۲۵	%۲۱/۶	%۲۷/۷	%۱۵/۵۳

الف) ردیف فعلی: ردیف‌های فعل گاه دارای یک جزء و گاه دو و سه جزء هستند که هرچه این اجزا بیشتر باشد، جنبهٔ موسیقایی آن از نظر زیبایی‌شناسی بیشتر می‌شود؛ مانند این رباعی که فعل دوجزئی آینده به کار رفته است:

نـــه مهـر تـــو از دلـــم بـــه‌در خواهد شد　　نـه بـی رخ تـو روز بـه‌سـر خواهـد شد
نـــه زاری و صبـــر کارگـــر خواهد شد　　زنهار اگـــر چنین بـه‌سـر خواهـد شد
(همگر، ۶۹۲: a۳۶)

ردیف «است» بسامد زیادی دارد و در بسیاری از رباعیّات به کار رفته است. این رباعی دارای چهار مصراع مردّف و مقفّاست:

از اشک، رخـــم نمونـــهٔ گلـــزار است　　چشمم ز غمت عقیق و گـــوهربار است
واین جان خراب گنج هـــر اسـرار است　　مـــا را ز غمت فایـــده‌ها بسیار است
(همان: a۱۸)

گاهی فعل، همراه با کلمه‌ای دیگر به کار می‌رود؛ این کلمه می‌تواند پیش یا پس از فعل بیاید. در این رباعی «مفعول و نشانهٔ را»، بعد از فعل به کار رفته است:

ماه امل ارچه زیر میغ است مرا　　بر فرق ز فاقه گرچه تیغ است مرا
نه خیر کسان به خود روا می‌دارم　　نه خیر خود از کسان دریغ است مرا
(همان: b۱۷)

ب) ردیف اسمی یا ضمیر: در این نوع رباعی‌ها جابه‌جایی نحوی وجود دارد و فعل در انتهای جمله قرار نمی‌گیرد:

گفتم چو ندامت است فرجام شراب　　در توبه گریزم نبرم نام شراب
چون با دل تنگم آشنا شد غم تو　　زین پس من و یاد رویت و جام شراب
(همان: a۱۸)

برخی ردیف‌ها به‌صورت ضمیر و نشانهٔ مفعولی آمده است که همان ویژگی ردیف اسمی را دارد و ارکان جمله خطّی نیست:

گر دید دلم قدّ خرامان تو را　　چون عاشق شد میان پنهان تو را
وآن نیشکر از میان جان چون دربست　　نادیده کمر میانِ چون جانِ تو را
(همان: b۷۷)

۳-۲-۲. قافیه

شفیعی کدکنی یکی از موارد اهمّیّت قافیه را جنبهٔ موسیقایی آن می‌داند و اذعان می‌کند که قافیه یکی از جلوه‌های وزن است:

> از گوشه و کنار تعبیرات قدما دربارهٔ وزن، این نکته به چشم می‌خورد که قافیه را جزئی از وزن به شمار می‌آورده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۵۲).

در رباعیّات مجد همگر، قافیه‌های ۵۲ رباعی فعل است و از این تعداد شانزده قافیهٔ فعلی همراه با ردیف آمده است. نمودار ۳-۳ نشان می‌دهد بسامد قافیه‌های فعلی چندان زیاد نیست و

تنها ۹درصد از کلّ رباعیّات را دربرمی‌گیرد که در مقایسه با ردیف‌های فعلی جایگاهی ندارد. اگر تعداد ردیف‌ها و قوافی فعلی را با هم در نظر بگیریم، حدود ۲۴۰ رباعی در انتهای مصراع‌ها فعل دارد که بسامد زیادی است و نشان از عدم جابه‌جایی نحوی در عناصر جمله دارد.

جدول ۳-۳. انواع قافیه			
انواع قافیه	قافیه فعل با ردیف	قافیه فعل بدون ردیف	قافیه غیر فعلی
بسامد	%۳/۱۶	%۶/۳۶	%۹۱/۵۵

الف) قافیهٔ فعلی بدون ردیف: قافیه‌های فعلی گاهی در انتهای جمله قرار می‌گیرد و گاه پیش از ردیف می‌آیند. در این رباعی، سه مصراع با فعل تمام می‌شوند و جابه‌جایی نحوی دیده نمی‌شود:

ای خاک ز درد دل نمی‌یارم گفت — کامروز اجل در تو چه گوهر بنهفت
دام دل عالمی فتادت در دام — دلبند خلایقی در آغوش تو خفت
(همگر، ۶۹۲: a۱۸)

ب) قافیهٔ فعلی همراه با ردیف: چنان‌که گفته شد، گاهی بعد از قافیهٔ فعلی، کلمه‌ای دیگر به‌عنوان ردیف به کار می‌رود؛ مانند این رباعی که ضمیر و نشانهٔ مفعول بعد از فعل آمده است:

هجرت چو به دست غصّه بگذاشت مرا — کم بود کسی که زنده پنداشت مرا
از جان رمقی نبود در تن لیکن — اومید رخ تو زنده می‌داشت مرا
(همان: b۱۷)

در این رباعی نیز همان سبک دیده می‌شود و تنها ضمایر عوض شده است:

ای صبر چه تخمی به چه کارند تو را — جز روزِ چنین یاد نیارند تو را
امروز که نوبت غم آمد مگریز — کز بهر چنین واقعه دارند تو را
(همان: b۱۷)

۳-۲-۳. مصراع سوم

مصراع سوم در رباعی، می‌تواند مقفّا باشد یا نباشد و این موضوع به سبک شاعر مربوط می‌شود. در قرن هفتم، قافیهٔ سوم کمتر رعایت می‌شد. بسامد رعایت قافیهٔ سوم در رباعیّات سعدی ۲۸/۵ درصد است (سعدی، ۱۳۸۵: ۱۰۴۵-۱۰۱۷). این ویژگی در رباعیّات همگر بسیار کمتر است. نمودار ۳-۴ نشان می‌دهد تنها نُه درصد از رباعیّات دارای قافیه و ردیف در مصراع سوم هستند؛ امّا ده درصد از رباعیّات نیز ویژگی خاصّی در مصراع سوم دارند که آن را با سایر مصراع‌ها هم‌آوا یا هماهنگ یا متناسب می‌کند؛ بنابراین، می‌توان گفت در نوزده درصد رباعیّات به مصراع سوم توجّه شده است که بسامد زیادی نیست.

الف) قافیه در مصراع سوم: از مجموع رباعیّاتی که در این نسخه آمده است، ۵۳ رباعی در هر چهار مصراع قافیه دارند. از این تعداد یازده رباعی دارای ردیف‌اند و ۴۲ رباعی تنها قافیه دارند. با دقّت در سایر رباعی‌ها، درمی‌یابیم که هماهنگی مصراع سوم رباعی در بیش از شصت رباعی دیده می‌شود.

جدول۳-۴. بسامد کاربرد قافیه و ردیف در مصراع سوم				
ویژگی مصراع سوم	قافیه در مصراع سوم با ردیف	قافیه در مصراع سوم بدون ردیف	هماهنگی مصراع سوم با سایر مصراع‌ها	بدون قافیه و هماهنگی
بسامد	%۲	%۷	%۱۰	%۸۱

۱. در اشعار مردّف

چنان‌که گفتیم، ردیف موجب افزایش موسیقی کناری می‌شود و زمانی که چهار مصراع دارای قافیه و ردیف باشند، این موسیقی جلوهٔ بیشتری دارد. در واقع علّت حذف قافیهٔ سوم در رباعی، علاوه بر سهولت در امر سرایش، تغییر ضرب‌آهنگ و ایجاد تعلیق در مخاطب برای شنیدن مصراع چهارم بوده است. حالا اگر شاعر در چهار مصراع، از ردیف و قوافی چهارگانه بهره گیرد، علاوه بر افزایش ظرفیّت موسیقایی، نشانهٔ تسلّط او بر کلام است:

گلبـــرگ بـــه روی چـون بهارت مانـــد　　سبـــزه بـــه خطّ بنفشـــه‌وارت مانـــد
سنبـــل به دو زلف مشکبارت مانـــد　　نـرگـس به دو چشـــم پـــرخمارت مانـــد
(همگر، ۶۹۲: b۱۲۳)

۲. در اشعار غیر مردّف

طبق نمودار ۳-۴ بسامد قافیه در مصراع سوم در رباعیّات بدون ردیف بیشتر است و می‌توان نتیجه گرفت همگر برای ایجاد موسیقی بیشتر در رباعیّاتی که ردیف ندارند، از مصراع سوم بهره گرفته است. این قافیه‌ها اغلب کوتاه هستند و حروف مشترک زیادی ندارند:

دستـــی داری بســـان ابـــر دُربـــار　　عالـــم بـه تو شد خرّم و خوش نه به بهار
طبعـــی خـوش همچون گل نو در گلزار　　عدلـــی کـــه ز اعتدال جـــان آرد بار
(همان: b۱۷۴)

خواهم که به سر به خدمت آیم به درت　　صـــد قصّـــه ز غصّـــهٔ دل آرم بـــه بـــرت
گفتند کـــه زحمتی‌ست از درد ســـرت　　از درد ســـرت نمـــی‌دهم دردســـرت
(همان: a۱۸)

ای چـــرخ هـــزاردیـــدهٔ دونِ دوتا　　از دیـــدهٔ بی‌خـــواب منت نیست حیا
صبح دومت[5] بگـوی کـــز بهـــر خـــدا　　گـــر جـــان منـــی یـــا نفســـم زود بـــرآ
(همان: b۷۷)

ب) هماهنگی مصراع سوم: از ویژگی‌های جالبی که در این رباعیّات یافت می‌شود، هماهنگی انتهای مصراع سوم با قافیه یا ردیف سایر مصراع‌هاست که به انواع مختلف دیده می‌شود. در این رباعی مصراع سوم قافیه ندارد؛ امّا واژهٔ آخر مصراع با ردیف، هماهنگ و دارای دو حرف مشترک است که در وهلهٔ اوّل به نظر می‌آید هر چهار مصراع مردّف هستند:

شاها ز لباچه‌ای[۶] که دادی دوشم — خورشید[۷] هزار بوسه زد بر دوشم
گفتا بپذیر تا کلاهت باشم — با آن کله این لباچه را چون پوشم
(همان: b۱۷۶)

در برخی موارد، واژهٔ انتهای مصراع از نظر وزن و آوا با قوافی مشابهت دارد. در این رباعی «نهاد» که به «اد» ختم می‌شود، با حروف قافیه هم‌آواست:

بر خاک قدم می‌نهی ای زیبا یار — تا هر سر خاریت رساند آزار
بر دیدهٔ من قدم نه ای اشک‌نهاد — کز پات به دیدگان برون آرم خار
(همان: b۱۷۴)

گاهی آخرین حرف مصراع سوم با حرف رَوی یکی است؛ امّا حرف پیش از آن، که ردف اصلی است، متفاوت است. در این حالت هم‌آوایی وجود ندارد و تنها هم‌حرفی دیده می‌شود:

نومید بُدم ز دیدنت عمر دراز — عمری شدم از عشوهٔ تو در تک و تاز
چون باد شد آن عمر من و عهد تو نیز — هم با سر نومیدی خود رفتم باز
(همان: a۱۷۵)

در این رباعی حرف آخر و حرکت پیش از آن در مصراع سوم، با آخرین حرف ردیف و حرکت پیش از آن یکی است:

ای سغبهٔ یار سروقامت که منم — وای دور ز جادهٔ سلامت که منم
خود را هدف تیر ملامت کردم — ای ازدر صد گونه ملامت که منم
(همان: b۱۷۶)

یکی دیگر از مواردی که می‌توان به آن اشاره کرد، ارتباط واژه‌ها یا تناسب آن‌هاست؛ مانند این رباعی که واژهٔ «بخشش» در مصراع سوم که تقریباً در انتها قرار گرفته است، با «بخشایش» در مصراع آخر جناس نیز دارد:

ای روی تو آراسته بی آرایش — دیدار تو داده روح را آسایش
بخشودنی‌ام گرت سر بخشش هست — کز بهر چنین روز بود بخشایش
(همان: b۱۷۶)

در این رباعی نیز «دلم» که در سه مصراع ردیف است، در مصراع سوم در انتها قرار گرفته؛ امّا پیش از آن قافیه نیامده است:

زآن دم کـــه بـــه طالع نگون زاد دلـــم　　صـــد شـــربت انـــدوه فـــزون داد دلـم
زیـــن بار بـــه چشم خویش دیـدم که دلم　　خـون جگرم ریخت که خون باد دلم!
(همان: b۱۷۶)

نکتهٔ جالب توجّه دیگر که در این رباعیّات دیده می‌شود، هماهنگی معنایی است. در این رباعی «شنود» در مصراع سوم با کلمهٔ ردیف تناسب دارد:

مگـذار کـــه دشمن دل تنگـم بینـــد　　وز دوستـــی تـــو نام و ننگـم بینـــد
خـــود بـــو ببـــرد هر آنکـه نالهم شنـــود　　واین نقش بخـوانـــد آن که رنگم بینـــد
(همان:b۱۲۴)

در این رباعی نیز به همان ترتیب گفت و شنود با هم تناسب دارند:

با تـــو سخنی کـــه بـــی زبان جانـم گفت　　نشنیـــدی و با زبان نمـــی‌دانم گفت
آن راز کـــه جان گـویـــد و هم جان شنود　　در گـوش به حرف و صوت نتوانم گفت
(همان: a۱۸)

«می‌طلبی» با کلمات ردیف:

ای دل ز جهـــان به‌جـــز خرابـــی مطلب　　سرسبـــزی از این کـــوز سدابی مطلب
در عمـــر دمـی خوش از جهان می‌طلبی　　آن دم ز جهان بـــه جـان نیابـــی مطلب
(همان: a۱۸)

نمونهٔ دیگر:

هـــر شب ز غمت میان خـــون بنشینـــم　　وز عالـــم عافیت بـــرون بنشینـــم
هـــر دم گویی به طعنه جایی بنشیـــن　　چون نگذارد غـم تـــو چـــون بنشینـــم؟
(همان: b۱۷۶)

در

این رباعی نیز مصراع سوم برای هماهنگی با سه مصراع نشانهٔ برتری دارد:

هـــر لحظـــه ز راه مهـــر مهجـورتری[۸]　　هـــر روز بـــه حسن خویش مغرورتری
هـــرچنـــد بـه دل من به تو نزدیک‌ترم　　از کار من ای عهدشکن دورتری
(همان: a۱۷۹)

و همچنین رفت و شد در این رباعی که هم معنی هستند:

دردا کـــه دل عاقلـــم از دست برفت　　وز عمـــر همـــه حاصلـم از دست برفت

دریاب کـــه پـــای صبـــرم از جای بشـد　　بازآی کـــه بـــی تـو دلم از دست برفت
(همان: a۱۸)

۳-۲-۴. قافیهٔ متجانس

از ویژگی‌های قافیه این است که کلمات قافیه، جناس تام یا ناقص داشته باشند. در این رباعیّات مواردی از این ویژگی یافت می‌شود.

در این رباعی «بری» در مصراع اوّل به معنی بیابان است که «ی» فعلی به آن افزوده شده، ولی در مصراع دوم «بری» خود یک واژهٔ مستقل به معنی مبرّابودن است. در مصراع سوم نیز همانند مصراع اوّل، دو جزء دارد «بر» به معنی میوه و «ی». در مصراع چهارم قافیه، فعل است و با سه مصراع دیگر متفاوت است. در سه مصراع اوّل قافیه‌ها جناس مرکّب دارند:

ای ابر کـــه بسته بـــر ســـر بحـــر و بـــری　　از مهـــــر تـــو شـــد دل کشـاورز بری[۹]
بـــاغ املـــی ولیـــک بـــی بـــار و بـــری　　زیـــرا کـــــه نـــه می‌باری و نه می‌ببری
(همان: a۱۷۸)

در این رباعی «کشی» در مصراع دوم به معنی «خوبی» با «کشی» مصراع چهارم جناس تام دارد:

ای ترک اگـــرت چـــه شد زنخدان حبشی　　پشت لبت ابروصفت آمـــد بـــه کشـــی
در چشـــم ستاره‌بـــارم ای جان و جهـــان　　مه را مانی کـه گـــرد او وسمـــه کشـــی
(همان: a۱۷۸)

همچنین در این رباعی قافیهٔ مصراع‌های دوم و چهارم در ظاهر تکراری است؛ امّا در واقع جناس تامّ است؛ یکی به معنی مرتبه و دیگری کلمه‌ای است به معنی «به هر حال»:

با یـــار اگـــرم نیست ره دیـــداری　　آریـــد به بالیـــن منش یک‌بـــاری
تا گـــــر مـــنِ جان‌داده نبینـم رویش　　او کشتـــهٔ خـــویش را ببینـــد بـــاری
(همان: a۱۷۸)

در این رباعی نیز مصراع اوّل و چهارم قافیه، «داد» با جناس تام به معانی فعل «دادن» و «عدل» آمده است:

حاتـــم کـــه به جود عالمی را نان داد　　کسری کـــه اساس داد و دین راست نهاد
امـــروز به بخت مـــن اگر زنـــده شوند　　نـــه نـان دهـــدم حاتـــم و نه کسـری داد
(همان: a۱۲۴)

در این رباعی که قافیه با بازی‌های زبانی همراه است، دو مصراع آخر قافیه، تکراری است و جناس تام نیست؛ امّا یکی در معنی «دربرگرفتن» و دیگری به معنی «بیرون در گذاشتن» به کار رفته است:

یک ذرّه نقاب از رخ چون خَور بردار — تا دیدهٔ من گردد از او برخوردار
آن را کـــه بـــوَد محـــرم ما در بـر دار — وآن کـــو نبـــوَد همـــدم ما بـــــر در دار
(همان: b۱۲۵)

۳-۲-۵. رباعیّاتی با قوافی تکراری

برخی از رباعیّات این نسخه، با قوافی تکراری ساخته شده‌اند که بسیار به هم شبیه‌اند. بسامد این نوع رباعیّات زیاد نیست؛ امّا چون اشعار به‌واسطهٔ حروف قوافی تنظیم شده‌اند، پشت سر هم قرارگرفتن آن‌ها موجب جلب توجّه می‌شود؛ مانند رباعیّاتی که در قوافی آن‌ها، «از» (قافیه‌های مختوم به الف و ز)، «باز» و «دراز» تکرار می‌شود:

چون رشته تنـــم ز تاب هجران مگـــداز — بـــر دست مپیـــچ بیش از این رشتهٔ ناز
سررشتـــهٔ عهـــد تـو رگ جان من است — گـر بگسلـد آن رشتـــه کـه پیوند باز؟
(همان: a۱۷۵)

شمعم که ز دوری تو ای مایهٔ ناز — کارم همه شب گریه و سوز است و گداز
کوتاهی عمر خویشتن می‌خواهم — تا بازرهم ز رنج شب‌های دراز
(همان)

زآن سوز که از تو دارم ای شمع طراز — زآن درد که خوردم از تو شب‌های دراز
تا دل مانَد بر دل من مانَد داغ — گر عمر بوَد به عمرها گویم باز
(همان)

برقی بودی که جَستی ای مایهٔ ناز — خندان بِنُمُودی رخ چون شمع طراز
روشن کردی چشمم و بگشادی راز — در من زدی آتش و نهان گشتی باز
(همان)

از سنبل شب‌رنگ تو ای مایهٔ ناز — بیمار دو نرگس تو در پردهٔ راز
لختی گله کرد و راستی محنت بود — بیمار و شب تیرهٔ دلگیر و دراز
(همان)

۳-۳. موسیقی بیرونی

اگرچه در نگاه نخست، رباعی بر وزن «لا حول و لا قوّة إلا باللّه» است؛ امّا قواعدی چون «اختیار تسکین» و «جابه‌جایی هجاهای کوتاه و بلند»، وزن‌های متفاوتی را در آن پدید می‌آورد. برای رباعی، ۲۴ وزن شناخته شده که دوازده نوع آن از «شجرهٔ اخرب»، یعنی «مفعولُ» هستند و دوازده

وزن دیگر مربوط به «شجرهٔ اخرم»، یعنی «مفعولن» می‌شوند. رباعی گاهی با مفعولن و گاه با مفعولُ آغاز می‌شود و در انتها نیز با «فَعَل»، «فعول»، «فاع» و «فع» ختم می‌شود (شمیسا،۱۳۷۴:۲۷۱). با توجه به این نکته، در این بخش به این موضوع پرداخته و نمونه‌هایی از کاربرد وزن عروضی ارائه می‌شود.

در بررسی نخستین رباعی از این کتاب، می‌بینیم که مصراع‌های مختلف، در وزن تفاوت دارند. در مصراع اوّل، این وزن به کار رفته است: «مفعولُ مفاعِیلُ مفاعیلُ فَعَل» (هزج اخرب مکفوف مجبوب)، ولی در مصراع دوم و چهارم از رکن مفاعیلن، «ی» افتاده است که تبدیل به مفاعلن شده: «مفعولُ مفاعِلن مفاعیلُ فَعَل» (هزج اخرب مقبوض مکفوف مجبوب). مصراع سوم تنها در رکن انتهایی با مصراع دوم اختلاف دارد و «فعل» تبدیل به «فعول» شده است.

مف/ عو /لُ / مَ / فا / عی / لُ/ م/ فا/ عی/ لُ /ف/ عل

دی/ دم / شُ/ چُ / سر / وِ ی / سَ / هِ/ اُن/ سب/ زِ/ قَ/ با

مف/ عو/ لُ/ مَ/ فا/ ع /لُن / م/ فا/ عی/ لُ /ف /عل

بر/ دس/ تُ/ گ/ رف/ تِ/ با/ شِ/ پِی/ صی/ د/ ر/ با

مف/ عو/ لُ/ مَ/ فا/ ع/ لُن/ م/ فا/ عی/ لُ/ ف/ عول

با/ با/ ش/ چُ/ با/ دُ/ صی/ د/ جو / یُن/ ب/ گ/ ذشت

مف/ عو/ لُ/ مَ/ فا/ ع/ لُن/ م/ فا/ عی/ لُ/ ف/ عل

ای/ مر/ غ/ د/ لم/ ر/ بو/ د/ اُن/ مر/ غ / ه/ وا

به این‌ترتیب، حتّی در یک رباعی نیز شاهد سه وزن متفاوت هستیم؛ امّا آغاز مصراع‌ها با مفعولُ، یعنی شجرهٔ اخرب است. شمس قیس رازی معتقد است که اوزان شجرهٔ اخرب، سبک‌تر و مطبوع‌تر از اوزان شجرهٔ اخرم است؛ زیرا در شجرهٔ اخرب، اوتاد متعادل‌تر است (۱۳۸۸: ۱۴۶). باید گفت غالب مصراع‌ها در رباعیّات مجد همگر در شجرهٔ اخرب است؛ امّا گاهی نیز برخی مصراع‌ها به شجرهٔ اخرم تبدیل می‌شود؛ مانند این بیت که مصراع دوم آن با «مفعولن» آغاز شده است:

شـــه مـی‌دهـدم نویـــد هـــــر روز دویست　　عقلـــم گویـــد نی بر این شاه مایست

مفعـــــول مفاعلـــــن مفاعیـــل فعـــــول　　مفعولـــن مفعـــــول مفاعیـــل فعـول

(همگر، ۶۹۲: a۱۸)

وزن‌ها در رباعیّات مجد همگر در هم آمیخته است و برای مشخّص‌کردن بسامد اوزان، باید مصراع‌های وی را بررسی کرد، نه رباعیّات را. با این وصف در بررسی‌های انجام شده شجرهٔ اخرب

جلوهٔ بیشتری دارد و شاعر گاه به‌خاطر گزینش واژگان، به اخرم گراییده است. نمونهٔ این اختلاط را در مصراع سوم رباعی زیر می‌بینیم که «سرگردانم» بر وزن «مفعولن» آمده است:

در سینـه دلم کـــه گنـــج لعل کانی‌ست　　رویش ز ستـــم‌های تـــو در ویرانی‌ست
ســـــرگردانم ز مـــــن چـــــه گردانـی سر　　خود بهـر من از تو همه سرگردانی‌ست
(همان:a۱۸)

با بررسی صد رباعی مشخّص شد که از مجموع چهارصد مصراع تنها داوزده مصراع در شجرهٔ اخرم سروده شده که بسامد بسیارکم و در حکم «النادر کالمعدوم» است.

جدول ۳-۵. شجرهٔ وزنی	
شجرهٔ اخرم	شجرهٔ اخرب
%۳/۱۲	%۹۶/۸۲

۴. نتیجه

در بررسی رباعیّات مجد همگر از نسخهٔ مورد بحث، نکات جالب توجّهی یافت می‌شود که سبک شاعر را نشان می‌دهد. خطّ کاتب، جزو خطّ‌های نسبتاً خوب آن دوران است و به خطّ نسخ پسندیده‌ای نوشته شده است. کاتب به دلیل محدودیّت صفحاتی که در اختیار داشته است، فاصلهٔ سطرها را نزدیک به هم گرفته و این نزدیکی گاه موجب در هم‌رفتگی حروف و دشواری خوانش شده است. این نسخه رسم‌الخطّ متفاوتی از سایر نسخ ندارد و اساس آن بر پیوسته‌نویسی است که در گذشته معمول بوده است. رباعیّات، شامل مضامینی است که اغلب شاعران در بخش‌های مختلف زندگی خود با آن مواجه شده و بر اساس آن موقعیّت‌ها، طبع‌آزمایی کرده‌اند. این مضامین بیشتر عاشقانه و مدحی و در مواردی پند و اندرز و شکایت از بخت و روزگار است و اندکی نیز هجو، چاشنی آن شده است. در حوزهٔ موسیقی، ویژگی‌های مهمّی در این رباعیّات دیده می‌شود که مهم‌ترین آن‌ها، بسامد کاربرد ردیف، آوردن فعل در انتهای ابیات و هماهنگی مصراع سوم رباعی با سایر مصراع‌هاست. مجد همگر به اهمّیّت موسیقی کناری واقف است؛ از این‌رو کوشش کرده است تا از طرق مختلف میان مصراع‌ها هماهنگی و هم‌آوایی ایجاد کند و با استفاده از موسیقی درونی و بازی واژگان، به جنبه‌های زیبایی‌شناسی/استتیکی، غنای بیشتری بدهد. در بررسی موسیقی بیرونی نیز مشخّص شد که وزن رباعیّات مجد همگر در شجرهٔ اخرب است و در موارد نادری برخی مصراع‌ها با مفاعیلن در شجرهٔ اخرم آغاز شده‌اند. همچنین اوزانی که در مصراع‌های یک رباعی به کار رفته، متفاوت است و در اغلب موارد نمی‌توان در چهار مصراع یک رباعی، وزن یکسانی یافت.

پی‌نوشت

۱. «بار» بی نقطه آمده است.

۲. «سُداب»: نام گیاهی است که مظهر سبزی شمرده می‌شده، با برگ‌های ریز و متعفّن و نامطبوع. «کوز»: پشت‌خمیده، دوتا، کوژ. «کوزسدابی»: کنایه از آسمان (دهخدا، ۱۳۷۳: سُداب)؛ انوری:

تا بر بساط مرکز خاکی ز روی طبع　　زردی ز زعفران نشود، سبزی از سداب

(به نقل از همان)

۳. «گوزو» ظاهراً لقب کسی است که مجد همگر او را در شعرهایش هجو کرده است.

۴. «ابخاز»: شهری مسیحی‌نشین در حوزهٔ قفقاز بوده و «خوک‌خوار» را به همین دلیل گفته است.

۵. کاتب ابتدا «با صبح دوم» نوشته، سپس بی‌آنکه آن را خطّ بزند، بالای آن «صبح دومت» نوشته است.

۶. «لباچه»: بالاپوش، جبّه.

۷. رسم‌الخطّ نسخه: خرشید.

۸. اصل: مجورتری (کذا) / سهوالقلم کاتب است.

۹. «بری»: برکنار، دور؛ بیزار.

منابع

آذر بیگدلی، لطفعلی‌بیگ (۱۳۷۸)، آتشکدهٔ آذر، نیمه دوم، چاپ میرهاشم محدّث، تهران، امیرکبیر.

اوحدی، تقی‌الدّین محمّد (۱۳۸۸)، تذکرهٔ عرفات‌العاشقین و عرصات‌العارفین، چاپ سیّدمحسن ناجی نصرآبادی، ج٦، تهران، اساطیر.

باستانی پاریزی، محمّدابراهیم (۱۳٦۱)، کلاه‌گوشهٔ نوشیروان، تهران، اسپرک.

برقعی، علی‌اکبر (۱۳۸٤)، راهنمای دانشوران در ضبط نام‌ها، نسب‌ها و نسبت‌ها، ج۲، قم، دفتر انتشارات اسلامی.

جناب، علی (۱۳۸۵)، رجال و مشاهیر اصفهان (الاصفهان)، اصفهان، سازمان فرهنگی- تفریحی شهرداری اصفهان.

خادمی، روح‌اللّه و محمّدحسین کرمی (۱۳۹۳)، «جست‌وجو در احوال و اشعار مجدالدّین همگر»، آینهٔ میراث، ش۵۵، ص۱۱۱-۱٤۸.

دهخدا،علی‌اکبر(۱۳۷۳)، لغت‌نامه، تهران، دانشگاه تهران.

سعدی (۱۳۸۵)، کلیّات سعدی، چاپ محمّدعلی فروغی، تهران، هرمس.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸٦)، موسیقی شعر، تهران، آگاه.

شمس قیس رازی (۱۳۸۸)، المعجم فی معاییر اشعار العجم، چاپ محمّدبن عبدالوهاب قزوینی، مدرّس رضوی و سیروس شمیسا، تهران، علم.

شمیسا، سیروس (۱۳۷٤)، سیر رباعی در شعر فارسی، تهران، فردوس.

صابری، طه، معصومه معدن کن و اسداللّه واحد (۱۳۹٤) «بررسی و نقد انتساب رباعیّات مشترک خیّام و مجدهمگرِ، با استناد به نسخهٔ ۶۹۷ ق موزهٔ بریتانیا»، آینهٔ میراث، ش ٥٦، ۲۳۱-۲٦۳

صفا، ذبیح اللّه (۱۳٦۹)، تاریخ ادبیّات در ایران، ج۳، تهران، فردوس.
فتوحی یزدی، عبّاس (۱۳۸۲)، تذکرهٔ شعرای یزد، یزد، اندیشمندان یزد.
میرافضلی، سیّدعلی (۱۳۸٦)، «رباعیّات مجد همگر به خطّ نوهٔ او»، نامهٔ بهارستان، سال ۸ و۹، ش۸۷، دفتر ۱۳-۱٤، ص۳٤٦-۳۳۷.
نفیسی، سعید (۱۳٤٤)، تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری، تهران، فروغی.
همگر، مجدالدّین(٦۹۲ق)، رباعیّات، نسخهٔ خطّی شامل اشعار ابوالفرج رونی، ازرقی هروی، انوری ابیوردی،عثمان مختاری، گردآوریِ اسحاق بن قوام بن مجد همگر، ش۳۷۱۳، انگلستان، کتابخانه موزهٔ بریتانیا.
یلمه‌ها، احمدرضا (۱۳۹۱)، «بررسی تطبیقی رباعیّات مجد همگر نسخهٔ بریتانیا با دیگر نسخ خطّی و چاپی»، متن‌شناسی ادب فارسی، سال٤، ش۱، ص۷۳-۹۰.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شمارهٔ پیاپی ۲۷

10.22059/jpl.2021.315065.1830

Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

تحلیل داستان چهارم هشت‌بهشت امیرخسرو دهلوی بر اساس نظریّهٔ انسان‌شناسی ابن عربی

مهدی شریفیان*

استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان

رویا هاشمی‌زاده

دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان

محسن محمّدی فشارکی

دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان

(از ص ۱۳۳ تا ۱۵۱)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۲، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۶/۲۰

علمی-پژوهشی

چکیده

در عرفان اسلامی، دیدگاه ابن عربی دربارهٔ شناخت انسان و مراتب هستی او جایگاه ویژه‌ای دارد. از نظر وی به‌طور کلّی هستی و تمام مظاهر آن، تجلّی ذات یگانهٔ خداوند هستند؛ بر این اساس، جهان و نفس انسان، نتیجهٔ اشراق عقل فعّال‌اند و نفس مراتبی دارد که با یکدیگر ارتباط طولی دارند؛ یعنی هرکدام از این مراتب، نسبت به مرتبهٔ پایین‌تر از خود جایگاه بالاتری دارد. بر اساس این دیدگاه، نفس شامل این مدارج است: روح مجرّد، نفس ناطقه (عقل نظری و عقل عملی)، نفس حیوانی (روح بخاری) و جسم مادّی و در این میان، نفس، برای برقراری ارتباط با بدن، هر بار این مسیر را می‌پیماید. با تأمّل در داستان چهارم کتاب هشت‌بهشت امیرخسرو دهلوی، ژرف‌ساخت رمزی و نمادین آن آشکار می‌شود که در این مقاله، آن را با روش توصیفی-تحلیلی بررسی کرده‌ایم. مطابق نتایج به‌دست‌آمده، این داستان با تأثیرپذیری از اندیشه‌های ابن عربی نوشته شده و در آن، «شاه»، رمزی از نفس ناطقه است که با اشراق روح مجرّد به راز هستی پی می‌برد و آن را به یکی از همسرانش (رمز عقل مستفاد) و وزیر خود (رمز قوّهٔ شهوت) می‌گوید. وزیر از اعتماد او سوءاستفاده می‌کند و جانشین شاه می‌شود؛ امّا در نهایت شاه با کمک همسر خود، او را شکست می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: ابن عربی، انسان‌شناسی، نفس ناطقه، هشت‌بهشت، امیرخسرو دهلوی.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: m.sharifian@basu.ac.ir

۱. مقدّمه

پیدایش هستی و انسان، از جمله مباحث مهم در عرفان اسلامی است. نظام آفرینش نظم و ترتیب خاصّی دارد و اندیشمندان عرفان اسلامی نیز از دریچه‌های مختلفی به این مسئله توجّه کرده‌اند. از دید عرفا مراتب هستی از جهان اعظم آغاز می‌شود و سپس تا کرهٔ خاکی و انسان امتداد می‌یابد؛ یعنی در مکتب عرفان، انسان در واپسین مرحلهٔ آفرینش قرار دارد. هرآنچه در جهان وجود دارد و در نظام هستی تأثیرگذار است، در درون انسان نیز وجود دارد و انسان، با تزکیهٔ درونی می‌تواند به والاترین مدارج وجود، یعنی اعلامرتبهٔ نظام کائنات دست یابد.

برخی عرفا، با توجّه به این استعداد درونی ژرف، انسان را جامع تمام مراتب وجود دانسته‌اند؛ به‌طوری که او با تربیت و تذهیب درونی می‌تواند همهٔ امور جهان را در وجود خود خلاصه‌وار مشاهده کند و به مقام انسان کامل برسد. در حقیقت، وجود انسان مانند جهان، لایه‌لایه است و هرکدام از این لایه‌ها برای هماهنگی امور، به شیوه‌ای با یکدیگر تعامل دارند. در عرفان اسلامی مدارج هستی شامل روح و جسم می‌شود؛ البتّه از نظر برخی اندیشمندان و از جمله ابن عربی، جسم نیز مرتبه‌ای از روح و به عبارت دیگر، پایین‌ترین سطح وجودی روح است:

> انسان یک حقیقت ممتد از فرش تا عرش است که (مَا جَعَلَ اللّهُ لِرَجُلٍ مِن قَلْبَیْنِ فی جَوْفِهِ). مرتبهٔ نازلهٔ او بدن است که در این نشأة، بدن عنصری اوست که با همین وصف عنوانی بدن در حقیقت روح متجسّد است (حسن‌زاده‌آملی، ۱۳۸۵: ۱۷۰).

ابن عربی یکی از نظریّه‌پردازانی است که در عرفان ما نقشی شگرف دارد و دیدگاه‌های او به‌طور گسترده‌ای بر متون ادبی تأثیر گذاشته است. در انسان‌شناسی وی، «نفس رحمانی» یا «هیولای اولی»، مادّهٔ نخستین هستی و فیض نفسی و ظهور واحد خداوند است که صورت تمام موجودات، از ابتدا تا انتها در آن وجود دارد و همهٔ مراتب ظهور، به اعتبار نسبتشان با وجود، صورت‌های مختلف اعیان آن هستند. نفس رحمانی در ابتدا به‌صورت فشرده و اندماجی در تعیّن اوّل موجود است که می‌توان آن را باطن وجود الهی دانست؛ امّا به دلیل اتّصال باطن و ظاهر حق، در مرتبهٔ بعدی، یعنی در مرتبهٔ تعیّن ثانی، آشکارتر می‌شود و به مرحلهٔ خلق صور اعیان ثابته می‌رسد. مرتبهٔ سوم، آخرین مرتبهٔ ظهور نفس رحمانی است که در این مرحله، نفس رحمانی در تمامی مراتب هستی از عالم عقل تا عالم مادّه سریان می‌یابد و به دلیل اشتمال آن بر همهٔ موجودات، به آن «رحمت عامّه» نیز می‌گویند.

جهان، سایهٔ حق است و به دلیل ظهورش در تعیّنات و ممکنات، «غیر» نامیده می‌شود؛ زیرا ماهیّت ممکن جز این نیست و خدا هویّت و باطن هستی، و عالم، صورت ظاهر آن است (قونوی،

۱۳۷۱: ۳۸). در این میان، انسان به‌عنوان مهم‌ترین مخلوق الهی جایگاه ویژه‌ای دارد و از نظر ابن عربی مراتب وجودی انسان، از بالا به پایین، شامل روح مجرّد، نفس ناطقه، نفس مثالی، روح بخاری و جسم است و نفس برای برقراری ارتباط با جسم، هربار باید چنین مسیری را بپیماید.

به‌طورکلّی، در انسان‌شناسی مدّنظر او عوالم هستی شامل عالم عقل، عالم نفس و عالم جسم‌اند. عالم عقول ماهیّتی غیر مادّی دارد و در اجسام دخالت نمی‌کند. در ابتدا، در نتیجهٔ تأمّل نور الهی در ذات خود، عقل اوّل پدیدار می‌شود که کثرت از او به وجود می‌آید. این عقل هم در ذات خود و هم در ذات حق تأمّل می‌کند و حاصل تفکّر او در ذات خدا، به پدیدآمدن عقل دوم و تفکّر او در زمینهٔ ماهیّت خود، به آفرینش نفس اوّل و فلک اوّل منجر می‌شود. نفس اوّل حاصل فکر عقل اوّل دربارهٔ جنبهٔ وجودی خود است که این وجود، از سوی خداوند پدید آمده است. همچنین، پس از ظهور عقل دوم، به ترتیب، عقل سوم، چهارم و ... تا عقل دهم یا عقل فعّال به وجود می‌آیند.

عقل دهم یا روح مجرّد، واسطهٔ فیض به موجودات و عامل رشد عقول هیولانی به مرتبهٔ عقل مستفاد است و بر تمام مراتب دیگر تسلّط دارد. او آفریننده و بخشندهٔ نفس‌های ماست؛ به این صورت که ابتدا در شکل عقل فعّال یا روح‌القدس ظاهر می‌شود و سپس با اشراق آن بر سایر مراتب وجود، دیگر انفاس پدید می‌آیند. وظیفهٔ تدبیر امور عالم جسمانی بر عهدهٔ مراتب پایین‌تر عقل، یعنی نفس ناطقه است و این نفس تا پیش از ظهور بدن وجود ندارد.

نفس ناطقه، مرتبه‌ای از روح است که واسطهٔ میان روح مجرّد و نفس مثالی است و رویی به جانب مادّه و طبیعت و رویی به جانب عقل فعّال دارد:

> بدان لطیفه‌ای انسانی امور بدن را تدبیر می‌کند که وجهی از آن به سوی نور محض است که پدر اوست. وجه دیگرش به سوی طبیعت و آن، ظلمت محض و مادرش است. این لطیفه، «نفس ناطقه» نام دارد که به دلیل ماهیّت میانجیگری‌اش در این مکان، واسطهٔ بین نور و ظلمت است؛ مانند نفس کلّی که بین عقل و هیولاست. هیولی جوهر تاریک و عقل نور خالص است؛ پس نفس ناطقه مانند برزخی میان نور و تاریکی است که به هرکس حقّ او را اعطا می‌کند؛ پس هرگاه یکی از این طرفین بر آن غلبه یابد، به جانب آن گرایش می‌یابد و اگر به جانب هیچ‌یک از طرفین میلی نداشت، امور به اعتدال می‌رسند (ابن عربی، بی‌تا: ۳۵۴/۲).

مطابق این تعریف، قوای نفس ناطقه دو دسته‌اند که برخی به سوی مادّه و برخی به جانب عقل گرایش دارند؛ به همین‌دلیل، گاهی اختیار نفس از دست روح خارج می‌شود و انسان را در دام حضایض گرفتار می‌سازد:

> نفس با پیوندی که بین دو سوی حقیقت خویش، یعنی روح و بدن برقرار می‌سازد، رشد و تکامل می‌یابد. ماهیّت مثالی آن به‌تدریج تقویت می‌شود تا در نهایت به مرحله‌ای می‌رسد که برای محظوظ‌شدن از عالم جسمانی، دیگر نیازی به بدن جسمانی ندارد (چیتیک، ۱۳۸۴: ۱۶۲).

انسان در مسیر تعالی و رشد، به کمک تهذیب و پالایش نفس، روندی دایره‌وار از حضیض عالم جسمانی تا اوج عالم روحانی را طی می‌کند:

> در همان حال که میزان شریعت نفس را به‌تدریج به تعادل می‌رساند و پیوند مناسبی از روح و بدن را در آن ایجاد می‌کند، انسان در قوس صعود ترقّی می‌کند؛ به عبارت دیگر، نفس از طریق هدایتی که وحی در دسترس او قرار می‌دهد، کم‌کم به رنگ صفات روح الهی که در بدن دمیده شده است، درمی‌آید؛ صفاتی چون نورانیّت و علم (همان: ۱۶۲– ۱۶۳).

نفس ناطقه برای اینکه بتواند با بدن مادّی ارتباط برقرار کند، باید لطیف‌تر شود؛ زیرا نفس ناطقه بسیار منبسط و بدن بسیار کثیف است؛ بنابراین، باید جزء دیگری به وجود آید تا ارتباط آن‌ها شکل گیرد و تعادل حاصل شود. برای انجام‌دادن این کار، نفس حیوانی (روح مثالی) به وجود می‌آید تا واسطه‌ای میان نفس ناطقه و بدن باشد و این نفس از لحاظ معقول‌بودن، با نفس ناطقه و به لحاظ اینکه حامل بخار لطیف حاصل از قلب است، با بدن تناسب دارد. این نفس در تمام بدن ساری است و در آن تصرّف می‌کند (قونوی، ۱۳۷۵: ۱۹۳-۱۹۴). این نفس به دلیل حایل‌بودن میان عالم نفس ناطقه و روح بخاری، ماهیّتی برزخی دارد و نقش آن در عالم صغیر، همانند نقش عالم مثالی در عالم کبیر است.

همچنین، قوّهٔ خیال، با کمک تصویرسازی از امور مختلف، صورت غیرمادّی محسوسات را پدید می‌آورد و به این‌ترتیب، قوّهٔ ذهن در عالم مثالی ماهیّت امور را درک می‌کند؛ به همین دلیل نیروی خیال در عرفان ابن عربی اهمّیّت بسیاری دارد و او این قوّه را خالق جهان می‌داند؛ زیرا خیال می‌تواند امور جسمانی و محسوس را تجرید کند و همچنین، امور مجرّد را نیز تجسّد بخشد و به آن‌ها شکل و صورت دهد.

پس از مرتبهٔ مثالی، مرتبهٔ روح بخاری قرار دارد و نفس، به‌وسیلهٔ روح حیوانی بر این بخش وجود خود فرمان می‌راند و امور جسم را در اختیار دارد. نفس یا روح بخاری از حرارت رطوبت جسمانی به وجود می‌آید و ابن عربی آن را حرارت غریزی می‌داند. این نفس، آخرین حلقهٔ ارتباطی روح با جسم است و در این مرحله، فرمان‌های نفس مثالی به جسم منتقل می‌شود. در حقیقت، این روح از تلطیف مواد جسمانی موجود در بدن حاصل می‌شود و هرچه اعتدال روح بخاری بیشتر باشد، آثار نفس قوی‌تر و نورانی‌تر است.

در زمینهٔ اثرپذیری نویسندگان از دیدگاه‌های عرفانی، مقاله‌های فراوانی وجود دارد؛ برای مثال، مقالهٔ «تحلیل رسالهٔ عقل سرخ بر اساس نقد کهن‌الگویی» (مسعودی‌فرد و ریحانی، ۱۳۹۵) از آن جمله است. در این مقاله، عناصر مختلف داستان، شامل شخصیّت‌ها و سایر عناصر غیرجاندار تحلیل شده‌اند که نویسندگان، برخی از عناصر را از نظر کهن‌الگویی (پیرخردمند، سفر و ...) و برخی را از نظر فلسفی (باز، چاه، تیر بلارک و ...) بررسی کرده‌اند. همچنین مقالهٔ «بررسی تطبیقی وحدت عرفانی در اندیشه‌های عرفانی عطّار و ابن عربی» (حکیما و محسنی‌نیا، ۱۳۹۶) دربارهٔ مقایسهٔ دیدگاه این دو عارف است. در این مقاله، نویسندگان با برشمردن وجوه اختلاف و شباهت عارفان خراسان و عراق، دیدگاه وحدت وجودی عطّار را تحلیل کرده‌اند. هردو فرقهٔ این عارفان، وجود حقیقی را به خداوند منحصر می‌دانند؛ امّا عارفان خراسان، ماسوای حق را معتبر و اصیل نمی‌دانند؛ در حالی که به باور عطّار و ابن عربی، حق همان خلق است. در واقع، در دیدگاه وحدت وجودی، تمامی کائنات، سایه‌ای از حقّ‌اند و تفاوت آن‌ها در شدّت ظهور حق است. در عرفان خراسان، راه رسیدن به خدا، فنا و موت ارادی است؛ امّا در عرفان عراق، شناخت خداوند از طریق کشف و به کمک عقل است.

پرسش‌های پژوهش از این قرار است: آیا در این داستان، اندیشهٔ عرفانی امیرخسرو با مراتب نفس از دیدگاه ابن عربی مطابقت دارد؟ از دیدگاه عرفان ابن عربی، در این داستان، وجوه مختلف نفس چگونه تحلیل می‌شود؟

۲. منظومهٔ *هشت‌بهشت*

هشت‌بهشت، منظومه‌ای از امیرخسرو دهلوی است که دلیل سرودن آن را نظیره‌گویی در برابر هفت‌پیکر نظامی گنجوی دانسته‌اند؛ امّا در این منظومه نوآوری‌های مختلفی وجود دارد که این اثر را در مرتبه‌ای والاتر از تقلید صرف قرار می‌دهد. امیرخسرو این منظومه را در تاریخ ۷۰۱ق، به تشویق یکی از دوستانش به نام علی سروده (دهلوی، ۱۳۹۱: ۲۹-۳۰) و ماجرای این کتاب، داستان علاقهٔ بسیارزیاد شاهزاده بهرام به شکار گور و ازدواج او با هفت شاهزاده خانم است.

در چهارمین داستان هشت‌بهشت امیرخسرو، ماجرای علاقهٔ شاهی هندی‌تبار به مسائل عجیب بازگو شده است. این شاه پس از آگاهی‌یافتن از راز حلول در اجساد مردگان، این راز را با وزیر خود در میان می‌نهد و همین مسئله، سرآغاز گرفتاری و رنج‌های اوست تا آنکه در پایان داستان با کمک همسرش از این رنج نجات می‌یابد. این داستان، به شیوه‌ای ظریف و دقیق، رنج‌های بشر را در

قالب رابطهٔ شاه با اطرفیانش بیان می‌کند و با تحلیل آن، می‌توان از دیدگاه شاعر دربارهٔ نحوهٔ ارتباط بخش‌های مختلف نفس یا روح آگاه شد.

تاکنون دربارهٔ اثرپذیری امیرخسرو دهلوی از دیدگاه ابن عربی، پژوهش مستقلی انجام نشده و به همین‌دلیل، این مقاله در پی نشان‌دادن میزان تأثیرپذیری وی از این دیدگاه عرفانی است.

۳. خلاصهٔ داستان چهارم *هشت‌بهشت*

شاهی قدرتمند در هندوستان حکومت می‌کرد که حرم‌سرایی داشت و در زمان او مملکت آرام و بسامان بود. شاه روحیّه‌ای ماجراجو داشت و هربار میزبان میهمانی از گوشه‌ای از جهان بود که از آن‌ها دربارهٔ تجربیّاتشان از امور خارق‌العاده و عجیب می‌پرسید. به این طریق، شاه با بسیاری از فنون و علوم غریب آشنا شده بود؛ تا اینکه روزی مسافری از راه رسید و شاه آرزوی قلبی خود را مبنی بر دستیابی به راز حیات و مرگ، با او در میان گذاشت؛ زیرا کسی امکان دستیابی به این آرزو را نداشت. مسافر با دانستن آرزوی شاه، لبخند زد و شاه دلیل لبخند او را پرسید. مسافر در پاسخ گفت که راز این موضوع را می‌داند و با ریاضت بسیار در نزد استادی بزرگ، به راز جاودانگی و حلول در اجساد دیگر دست یافته است. شاه برای اثبات این موضوع، از مسافر می‌خواهد که این کار را در حضور او انجام دهد. مسافر نیز در حضور شاه دوبار از جسم خود خارج می‌شود و به جسم پشه‌ای مرده وارد می‌شود. شاه با حیرت بسیار، راز این کار را از او می‌پرسد و سوگند می‌خورد که این راز را برای کسی فاش نکند. مسافر نیز بدون هیچ چشمداشت این راز را در اختیار شاه قرار می‌دهد و در برابر این کار، چیزی از او طلب نمی‌کند.

پس از مدّتی، شاه این موضوع را با یکی از همسرانش در میان می‌گذارد؛ امّا مدّتی بعد مجدّداً بی‌قرار می‌شود و تصمیم می‌گیرد این راز را با فرد دیگری نیز در میان بگذارد؛ زیرا احساس می‌کند که راز مدفون در دل یک فرد، امری بی‌ارزش است و با مرگ او بی‌اثر و بی‌فایده می‌ماند. شاه با این دغدغهٔ فکری راز حلول در اجساد را با وزیر خود نیز در میان می‌نهد؛ امّا وزیر که فردی حسود و بدخواه است، در انتظار فرصتی برای سوء استفاده می‌ماند. روزی شاه و وزیر در هنگام شکار از همراهان جدا می‌شوند و شاه آهویی را شکار می‌کند. در این هنگام، وزیر از فرصت استفاده می‌کند و از شاه می‌خواهد توانایی خود را در ترک بدن و حلول در اجساد به او نشان دهد. شاه به جسم آهو وارد می‌شود؛ امّا هم‌زمان، وزیر وارد جسم خود او می‌شود و به‌سرعت به هندوستان بر می‌گردد و در حرم‌سرای شاه به کامرانی مشغول می‌شود. در این میان، همسر رازدان، با دیدن رفتار گستاخانهٔ وزیر، متوجّه می‌شود که شاه اصلی از جسم خود رانده شده است و به همین‌دلیل، از نزدیک‌شدن

وزیر به خود امتناع می‌کند. شاه بی‌قرار نیز، پشیمان از افشای راز خود، به تکاپو مشغول می‌شود تا اینکه جسد طوطی سبزی را می‌بیند؛ بنابراین، از جسم آهو خارج و به جسم طوطی مرده وارد می‌شود.

پس از ورود به جسم طوطی، چند طوطی گرد او جمع می‌شوند و با دیدن هوش او، وی را به رهبری خود انتخاب می‌کنند. شاه این مسئولیّت را می‌پذیرد؛ امّا آن‌ها در دام پنهان یک شکارچی گرفتار می‌شوند. شاه به سایر طوطیان می‌گوید که برای نجات‌یافتن از این دام، باید خود را به مردگی بزنند تا شکارچی آن‌ها را از تور خارج کند. آن‌ها همین کار را انجام می‌دهند و پس از اینکه شکارچی آنان را دور می‌اندازد، همگی پرواز می‌کنند؛ در این حال، شاه به شکارچی می‌گوید که برای فرار آن‌ها ناراحت نباشد؛ چون خود او بیش از همهٔ آن‌ها باارزش است و با فروش او تمام ضررهایش جبران می‌شود. شکارچی نیز با خوشحالی طوطی را به بازار می‌برد. در بازار، زن بدکاره‌ای در حال مشاجره با تاجرزاده‌ای است تا از او پول بگیرد. شاه محبوس، با شنیدن ماجرای آن‌ها میانشان داوری می‌کند و با کمک یک آینه و تصویر منعکس‌شده در آن، زن را به یاوه‌گویی و گفتن حرف‌های موهوم و بی‌اساس متّهم می‌کند؛ به این‌ترتیب، با حلّ این مشکل، همه از دانایی و سخنوری طوطی متحیّر می‌شوند و شهرت او در شهر پخش می‌شود و به گوش همسر شاه نیز می‌رسد. او برای فرار از تنهایی، این طوطی را می‌خرد و به این شکل، شاه به دربار وارد می‌شود. روزی بدون حضور مزاحمان، شاه داستان خیانت وزیر و طلسم‌شدن خود در جسم آهو و طوطی را برای همسرش فاش می‌کند. همسر شاه راز باطل‌شدن طلسم را می‌پرسد و شاه از او می‌خواهد که ماجرای اطّلاع از حلول در اجساد را برای وزیر بگوید و برای مشخّص‌شدن هویّت واقعی شاه، او را به خروج از تن تشویق کند. در پایان، با راهنمایی شاه و کمک ملکه، وزیر برای به‌دست‌آوردن دل بانو از تن خارج و به جسم مرغ خُردی وارد می‌شود و شاه نیز بلافاصله او را می‌کشد و به جسم خود وارد می‌شود.

۴. تفسیر عناصر داستان

۴-۱. شاه

مالک و فرمانده‌بودن، از ویژگی‌هایی است که مختصّ نفس است و با این کار، فرمان‌های الهی را بر جسم جاری می‌کند. در این داستان نیز شاه عادل، رمز نفس ناطقه و همواره در پی دانستن امور عجیب و غریب و تشنهٔ دانستن نادانستنی‌ها و اسرار وجود است. او به همین‌دلیل، مهمان‌خانه‌ای ساخته است که در آن، هربار از مهمانان غریبه پذیرایی می‌کند و از هرکدام، مطلب جدید و

شگفتی می‌آموزد؛ به این‌ترتیب، شاه به رموز بسیاری دست می‌یابد؛ امّا آگاهی دربارهٔ مرگ و فنا برایش جذّابیّت بیشتری داشته است. نفس ناطقه سرشتی دوگانه دارد و همواره در حال کندوکاو برای رسیدن به مراتب جدید است. این موضوع با تلاش شاه برای دستیابی به راز مرگ نشان داده شده است. او از حلّ این معمّای همیشگی بشر درمانده و تلاش بی‌ثمر برای یافتن پاسخی مناسب، فرسوده‌اش کرده است. تا آنکه برحسب تصادف، آشنایی با یکی از مسافران (روح مجرّد)، پاسخ این سؤال را برای او به ارمغان می‌آورد و شاه، غرق در شادی بی‌وصفی می‌شود که چشم او را بر حقایق دیگر می‌بندد.

در واقع راز مرگ، شاه را با ماهیّت هستی آشنا می‌کند و به این صورت، دیدگاه او را دربارهٔ حقیقت پدیدهٔ جدایی و فنا تغییر می‌دهد؛ چنان‌که دیگر مرگ را بی‌ارزش نمی‌داند. جهان تجلّی صفات خداوند است و همهٔ موجودات، مظهر این صفات هستند و خداوند، به کمک ظهور و شفافیّت تصاویر مختلف، خود را در پس صورت‌های مخلوقات می‌پوشاند؛ به این‌ترتیب، در حقیقت آنچه موجودات را به عرصهٔ هستی می‌آورد و موجودیّت آن‌ها را آشکار می‌سازد، تخیّل فعّال یا همان فعل خیالی ازلی خداوند است. وظیفهٔ تخیّل، شناخت خداوند در ورای اشکال کائنات است:

> همان خلقت تجلّی‌گونه خالق که عوالم را متجلّی ساخته است، خلقت را در وجود بشری دم‌به‌دم تجدید می‌کند؛ وجود بشری که خداوند او را به مثابت تصویر کامل خویش متجلّی ساخته و در آینه‌ای که همین تصویر باشد، حضرت او را که انسان تصویر اوست، به خودش نشان می‌دهد (کربن، ۱۳۸۴: ۲۸۶).

قوّهٔ تخیّل انسان نیز دنبالهٔ همین خیال خلّاق است و انسان پس از درک این نکته که همهٔ موجودات، تصویری از آفریدگار هستند، به دلیل آفرینش پی می‌برد و این نکته در یک حدیث به این‌صورت بیان شده است: «کُنتُ کنزاً مخفیّاً فأحببتُ أن أعرف فخلقتُ الخلق لِکی أعرف»؛ بنابراین، عامل به‌وجودآورندهٔ تخیّل فعّال، نیروی عشق است که در آثار عرفا، انگیزهٔ اصلی حیات و هدف خداوند از خلقت است:

> دل به مثابت آتشدان است و معرفت به مثابت انگِشت، و عشق به مثابت شعلهٔ آتش، و حال و وارد و الهام و سماع به مثابت باد است که در آتش وزد و به او دمند. و آتش محبّت که در دل است، به‌واسطهٔ باد سماع شعله زند؛ اگر به طرف چشم آید، سالک را به گریه آرد و اگر به طرف دهان آید، سالک را در فریاد آورد (ابن عربی، ۱۳۶۷: ۴۴).

۴-۲. استاد مسافر

آگاهی‌داشتن از رموز هستی، امتیازی است که به برخی موجودات مانند فرشتگان و عقول عاشره منحصر می‌شود. در مراتب هستی، عقل عاشره یا عقل فعّال، آخرین صورت عقلانی است که پس از آن، عقل دیگری وجود ندارد و واسطهٔ فیض و جوهری بسیط و نور محض است. عقل فعّال، آخرین مرتبهٔ سلسلهٔ طولی تقسیم عقول و فرمانروا و آفریدگار ملک جهان مادّی است که کلّ امور مربوط به امور این جهان را اداره می‌کند. در انسان‌شناسی ابن عربی این عقل، رمز نفس کلّی و اصل حقیقت انسان است که تمام قوای او را به فعلیّت درمی‌آورد و به تصاویر بالقوّه صورت می‌بخشد.

برای رسیدن به مدارج برتر، انسان باید از درجات پایین‌تر وجودی به مراتب والاتر صعود کند و این کار، به کمک اتّحاد با عقل فعّال صورت می‌گیرد:

> عروج روح و دیدار با فرشتهٔ راهنما، که همان عقل فعّال است، در عین حال سفری است به درون و دیدار و شناخت نفس یا اصل حقیقت انسانی یا همان که ابن‌سینا و سهروردی از آن به «من» تعبیر می‌کنند و چنان‌که گفتیم، این من یا نفس ناطقه در انسان، ناشی از عقل فعّال یا همان عقل عاشر است؛ به همین علّت، شناخت نفس در عین حال شناخت اصل آسمانی نفس و شناخت خداست (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۴۰۸).

با توجّه به این نکات، فرد مسافر نزد استاد خاصّی تعلیم می‌بیند که می‌توان او را رمزی از منِ حقیقی انسان دانست که چشم انسان را بر روی حقیقت باز می‌کند. شاه که در زندگی عادی خود مؤفّق است، به دنبال گسترش قلمرو خود و فراگرفتن علوم جدید و فراتررفتن از حدود زندگی عادی روزمرّه است. این موضوع، به معنای تمایل برای راهیابی به مراتب بالاتر تجرّد و هستی‌شناختی است. شاه با وجود مؤفّقیّت در ادارهٔ امور معمولی خود، هنوز به مدارج والاتر روحی نرسیده است؛ به همین‌دلیل، پس از آگاهی از راز هستی، این موضوع را بر نمی‌تابد و در حقیقت، با اشاعهٔ آن می‌خواهد قدرت خود را گسترش دهد و تمام قوای نفس را تحت ارادهٔ خویش در آورد. او تصوّر می‌کند توانایی یگانگی با امور هستی و حلول در آن‌ها، قدرتی است که به وی تعلّق دارد؛ درحالی‌که این مسئله، موهبتی از جانب خداوند است و به عبارت دیگر، امری کسبی نیست:

> امور و اسباب راجع به نفس که مدخلیّت در اصابت واقع دارد، و نفس مادامی که متلبّس به آن امور نشود، زیاد مرتکب خطا می‌شود، عبارت است از توجّه تامّ به حق و اعراض از اسباب و جهت ظاهری و خلقی و اعتیاد به صدق و اجتناب از کذب و افترا و قول زور و تمایل نفس به عالم روحانی و عقلی و طهارت نفس از نقایص و اعراض آن از شواغل بدنی و اتّصاف به محامد؛ چون این معانی موجب نورانیّت نفس، قوّت خیال و صفای باطن می‌گردد و نفس را مستعدّ از

> برای ادراک حقایق می‌نماید؛ چه آنکه تخلیهٔ نفس از رذایل و اتّصاف به محامد موجب جلای نفس و آماده‌نمودن از برای قبول تجلّیات غیبی می‌شود و قدرت از برای خلق عالم حسّی و رفع ظلمات و حجب ظلمانی پیدا می‌کند (آشتیانی، ۱۳۷۰: ۴۹۹-۵۰۰).

غرور کاذب و توجّه به قدرت خود، باعث می‌شود نفس در دام وساوس شیطانی گرفتار شود و خواهش‌های آن را امری مطلوب بپندارد؛ درحالی‌که تن‌دادن به وجوه مادّی روح حیوانی او را از اصل خود دور می‌سازد و با فرمانبری از آن، تنزّل درجه پیدا می‌کند.

۴-۳. مسافر

این شخصیّت، برای رسیدن به جایگاه فعلی بسیار تلاش کرده و وادی‌های مختلفی را پشت سر نهاده است. در نهایت، او پس از یافتن استاد مطلوب خود، برای فراگیری راز بی‌همتای زندگی و مرگ، مرارت‌های زیادی را متحمّل شده و از امور مادّی و روزمرّه صرف نظر کرده است؛ زیرا چنین گوهری بسیار ارزشمند است. با توجّه به این ویژگی‌ها، می‌توان این شخصیّت را معادل نفس برتر یا روح مجرّد دانست.

در حقیقت، نفس ناطقه به دلیل پرهیزها و درایت‌های خود در سیطره بر امور مادّی (خوش‌رفتاری و عادل‌بودن)، کم‌کم مؤفّق می‌شود به درجات والاتری از شناخت برسد و قوّهٔ تخیل او فعّال شود؛ در نتیجه، در قوس صعودی خود به طرف عالم روحانی پیشرفت و به کمک این قوّه، عالم مثال را پی‌ریزی و درک می‌کند. برای رسیدن به این مرحله، نفس باید قابلیّت پذیرش این نیروی روحانی را در خود پدید آورد تا این فروغ ایزدی بر دل او بتابد و بر اثر همین فرّ الهی است که او از همگان برتر و شایستهٔ فرمانروایی می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۲۹۸).

شاه نیز پس از توفیق در ادارهٔ امور روزمرّهٔ زندگی خود، برای فراتررفتن از جایگاه فعلی خود و درک بهتر جهان، مهمان‌خانه‌ای ساخته است تا از مسافران نکات بدیع و عجیب را فراگیرد و این تلاش، و البتّه، شایستگی او آن‌قدر ادامه دارد که به‌جز یک راز، تمام مسائل را فرامی‌گیرد. این مهمان‌خانه، همان عالم مثال است که واسطهٔ اشراق نور الهی بر نفس ناطقه است:

> عالم مثال، عالمی است روحانی و از جوهر نورانی. در محسوس و مقداری‌بودن شبیه به جوهر جسمانی است و در نورانی‌بودن شبیه به جوهر عقلی است. جسم مرکّب مادّی نیست و جوهر مجرّد عقلی هم نیست؛ بلکه برزخ است و هرچه برزخ دو چیز باشد، غیر آن دو چیز باشد. و این عالم را از آن جهت مثال گویند که مشتمل است بر صورت و مثال آنچه که در عالم جسمانی است، و همچنین اوّلین مثال صوری است برای آنچه از صور اعیان و حقایق که در حضرت علم است. و به نام «خیال منفصل» نیز آن را نامیده‌اند؛ چون غیر مادّی و شبیه به خیال متّصل است (قونوی، ۱۳۷۱: ۶۰).

در چنین فضایی، نفس ناطقه با یاری روح مجرّد، با این راز، یعنی معمّای هستی و نیستی و مرگ آشنا می‌شود؛ زیرا دستیابی به اسرار هستی با هدایت جنبهٔ والاتر هستی (روح مجرّد) و با الهامات ناشی از عقل فعّال محقّق می‌شود.

در داستان‌های رمزی، این شخص، انسان کامل و معادل با شخصیّت‌هایی چون خضر، سیمرغ و ... است که هر فرد در مسیر تکامل روحی خود با آن‌ها روبه‌رو می‌شود. در واقع، پس از رشد و تکامل نفس در مسیر قوس صعودی، مرتبه و منزلت او هربار قوی‌تر و کامل‌تر می‌شود؛ چنان‌که شاه نیز پس از دیدارهای متعدّد با مسافران مختلف، از هریک از آن‌ها معارف روحی متفاوتی کسب می‌کند و سرانجام، پس از طی‌کردن این مراحل، با برترین مسافر آشنا می‌شود و با راهنمایی او به والاترین درجهٔ رشد روحی می‌رسد.

نفس انسان در ابتدا ضعیف است و از طریق ادراکات جزئی خود رشد می‌کند و صور عقلی از جانب عقل فعّال به او اعطا می‌شود. او باید با این صورت‌ها متّحد شود؛ همان‌طورکه صورت و مادّه نیز در حرکت جوهری اشتدادی با هم متّحد می‌شوند. این اتّحاد و رشد نفس آن‌قدر ادامه می‌یابد تا نفس، استعداد اتّصال با عقل فعّال، یعنی انسان کامل را پیدا کند. پس از اتّحاد با آن، باز هم رشد نفس ادامه دارد تا به مرحلهٔ ملکهٔ رجوع به عقل فعّال برسد و بعد از رسیدن به این مرحله، نفس قدرت پیدا می‌کند تا صورت‌های جزئی، عقلی و خیالی را نزد خود بیافریند (عبودیّت، ۱۳۸۷: ۹۵).

۴-۴. وزیر

شاه برای رهایی از تنهایی و برای نزدیک‌ترشدن به نزدیک‌ترین یار خود، این راز را با او در میان می‌گذارد. در اینجا وزیر، رمز قوّهٔ شهوت روح حیوانی یا مثالی است و مرتبهٔ مثالی، مرتبهٔ واسط میان نفس ناطقه با جسم مادّی است که از تنزّل نفس ناطقه حاصل شده است و نزدیک‌ترین بخش به روح بخاری محسوب می‌شود. عالم مثال، گنجینهٔ تمام صورت‌های غیر مادّی موجودات است که به کمک همین تصاویر، عالم ملک را می‌آفریند و همچنین، آن را درک می‌کند.

در این مرتبه، مفاهیم و امور مجرّد موجود در مرحلهٔ ارواح (جوهر بسیط غیر مادّی) یک گام دیگر به عالم کثیف مادّی نزدیک می‌شوند و به‌صورت اشیای لطیف و مرکّب مادی‌ای درمی‌آیند که جوهر مرکّب دارند. در واقع، در مرتبهٔ مثالی، صور عالم مادّی در عالم خیال مقیّد منعکس می‌شوند:

> مقیّد عبارت است از خیال انسانی و خیال، متأثّر می‌شود از عقول سماویّه و نفوس ناطقه که مدرک معانی کلّیّه و جزئیّه است؛ پس ظاهر می‌شود خیال را صورتی مناسب مر این معانی را (خوارزمی، ۱۳۶۸: ۲۸۱).

این مرتبهٔ نفس (نفس مثالی) به دلیل نزدیکی به امور جسمانی، کاملاً مجرّد و بی‌آلایش نیست و در آن صفات و خصلت‌های منفی هم دیده می‌شود؛ زیرا ذهن که ابزار نفس در عالم مثالی است، نمی‌تواند حقیقت را بشناسد. عقل یگانگی خدا را می‌فهمد؛ درحالی‌که خیال، همهٔ کائنات را زادهٔ نور الهی می‌داند:

> ارباب عقول، حق را در جلوه‌گاه عقل می‌بینند و ارباب خیال در جلوه‌گه خیال؛ اوّلی جلوه‌گه تنزیه است و دومی جلوه‌گه تشبیه، امّا ارباب قلوب که دیدهٔ راست‌بین دارند، حق را در هردو جلوه‌گه تنزیه و تشبیه می‌بینند (ابن عربی، ۱۳۸۵: ۳۸۱).

در این داستان نیز، نفس حیوانی با کمک شهوات و مادیّات، جسم را تسخیر می‌کند و به دلیل جایگاه پایین‌تر خود از نفس ناطقه، تلاش می‌کند تا حدّ ممکن جایگاه آن را اشغال کند و مانع از نیرومندی و تسلّط مجدّد آن شود. این موضوع به کمک همسران حرم‌سرای شاه نشان داده شده است که می‌توان آن‌ها را نیز نمادی از قوای مادّی نفس ناطقه و متعلّق به عقل عملی دانست. نفس حیوانی به کمک شهوت، صیقل و صفای نفس ناطقه، یعنی قلب را از آن می‌دزدد و نفس برای پس‌گرفتن آن، باید مجدّداً از هوس‌های مادّی فاصله بگیرد تا دوباره بتواند تصویر خود حقیقی خویشتن را در کنه وجودش ببیند و با تصویر خدای درونی خود متّحد شود.

راه رسیدن به شناخت حقایق و جایگاه حق، دوری‌کردن از نفس و غرق‌شدن در مادّیّات است؛ زیرا حقایق مجرّدی که در مرتبهٔ وحدت وجود قرار دارند، به کمک ابزارهای معرفتی و مأنوس بشری، یعنی به کمک حواس و عقل مقلِّد آن درک نمی‌شوند و انسان برای رسیدن به آن‌ها باید قلب خود را تطهیر کند؛ تا در آن فیوضات الهی را کشف و مشاهده کند (حسینی، ۱۳۹۴: ۵۷).

۴-۵. آهو و طوطی

شاه پس از فریب‌خوردن از قوّهٔ شهوت، اختیار و توانایی خود را از کف می‌دهد و با مسخ‌شدن در کالبد آهوی مرده، به‌نوعی تنزّل درجه می‌یابد. اسیرشدن در قالب این دو حیوان، رمزی از تغییر و استحالهٔ نفس پس از آلوده‌شدن به مادیّات، و طلسم‌شدن وزیر در قالب شاه، رمز قدرت‌یابی و تولّد مجدّد شهوت است؛ یعنی قوّهٔ شهوت پس از غلبه بر نفس ناطقه، حیاتی دیگر می‌یابد و با ارتقایافتن به درجهٔ بالاتر، فرمانروای وجود می‌شود. تأسّف و تلاش بسیار شاه برای رهایی از موقعیّت کنونی، سرانجام، راه‌حل رهایی‌دهنده را به او نشان می‌دهد؛ چنان‌که گویی کالبد طوطی

ناگهان چون افاضه‌ای از عالم غیب در برابر او پدیدار می‌شود. در حقیقت، نفس ناطقه پس از تأمّل و تلاش بسیار، شایستگی چنین جایگاهی را پیدا می‌کند و با خروج از جسم آهو و ورود به جسم این پرنده، راه رسیدن به شهر و کاخ برایش هموار می‌شود.

در این داستان، شاه پس از ورود به جسم طوطی و اسیرشدن در دست صیّاد، برای رهایی از وضع کنونی خود، از قوّهٔ خیال کمک می‌گیرد و سپس همین مسئله شهرت بسیاری برایش به وجود می‌آورد و راه ورودش به دربار را هموار می‌سازد. در اینجا خصلت مقلِّدبودن طوطی، الهام‌بخش شاعر بوده است تا ماهیّت خیالی هستی را به کمک انعکاس حقیقت در ذهن طوطی نشان دهد.

از نظر ابن عربی، خیال در عالم صغیر (جسم) دو معنا دارد که یکی از معانی آن نفس، یعنی عالم خیال است که در حیطهٔ عالم صغیر، واسطهٔ میان جسم کثیف و روح مجرّد قرار می‌گیرد؛ معنای دوم آن نیز یکی از قوای نفس است که به کمک آن، امور را در ذهن مجسّم می‌کند و به آن‌ها صورت می‌بخشد. روح امری نورانی و مجرّد، و جسم امری مادّی، کثیر و کثیف است و به همین‌دلیل، در مفهوم نخستِ مدّ نظر ابن عربی، نفس (خیال) هم کثیف است و هم لطیف؛ زیرا واسطهٔ بین امور متّضاد است. بدن، برخلاف روح، کثیر است و به همین‌دلیل، تقویّت بعد مادّی بدن، موجب گرایش نفس به کثرت و تقویّت بعد روحانی، موجب گرایش به سمت وحدت می‌شود (چیتیک، ۱۳۸۴: ۱۱۵).

قوّهٔ خیال برای تجسّم امور، از شبیه‌سازی امور غیر مادّی با امور مادّی استفاده می‌کند؛ یعنی برای درک امور، از آن‌ها تصویری مادّی می‌سازد تا آن‌ها را برای عقل محسوس سازد. در این داستان، طوطی با کمک تمثیل آینه و حقیقت متکثّرشده در آن، می‌خواهد این نکته را بگوید که واقعیّت، دست‌نایافتنی است و ما با سایه و تصویری از آن مواجه هستیم و به همین‌دلیل، نمی‌شود به کنه حقیقت هستی دست یافت. در اینجا، حرف آن زن مصداق امور محسوس و متکّی به حرف و تصوّر است که به دلیل فقدان دلیل محکمه‌پسند و واضح، باید از روی سایر قرائن صحّت آن را مشخّص کرد.

انسان برای درک تصویر کاملی از خدا و رسیدن به یگانگی وجود، باید خدا را به کمک دو قوّهٔ حس و عقل دریابد و در این داستان نیز شاه پس از پیروی از نفس مثالی، برای رسیدن به وحدت، مجدّداً به عقل نظری روی می‌آورد:

> سرشت عقل، پیونددادن امور با هم است. انسان به‌وسیلهٔ تجارب حسّی به تکثّر می‌رسد؛ یعنی جهان را چون اجزائی می‌بیند که ظاهراً از یکدیگر متمایزند؛ امّا برای رسیدن به وحدت، عقل در

> حجاب کثرت نفوذ می‌کند و بین فانی و باقی، جوهر و عرض و اصل و فرع فرق بگذارد و از طریق همین فرق‌گذاشتن، کثرت را به وحدت تبدیل کند (نصر، ۱۳۸۲: ۱۶۸-۱۶۹).

همچنین تأکید شاعر بر پرنده‌بودن و پرهای سبزرنگ طوطی از لحاظ نمادین معنادار است. در داستان‌های رمزی مربوط به سیر رشد نفسانی انسان، بارها از رمز پرنده استفاده شده است؛ زیرا این تصویر به‌خوبی برتری این مرتبه از وجود و پاکی آن را نشان می‌دهد. طوطی به کمک سخن‌گفتن مؤفّق می‌شود با دیگران ارتباط برقرار کند و این نکته، سیر جریان نفس رحمانی و شدّت و ضعف آن را نشان می‌دهد. در حقیقت، نفس رحمانی مادّهٔ اصلی صور و تعیّنات هستی است که در تمامی مظاهر هستی تجلّی می‌یابد:

> نفس رحمانی که منشأ آن حرکت اسماست از بطون به ظهور، اوّل از وی تعیّنی پیدا می‌شود که آن را جوهر می‌خوانند، پس به‌حسب مراتب آن جوهر، تعیّنات دیگر پدید می‌آید که آن را حروف و کلمات الهیّت می‌خوانند. پس صور اعیان عالم، جمله در نفس رحمانی ظاهر می‌شود و آن نفس رحمانی به‌مثابهٔ مادّه می‌شود، صورت جسمانی را (پارسا، ۱۳۶۶ : ۲۵۳).

این نفس، مادّهٔ اصلی صور و تعیّنات و حقیقت وحدانی خداست که در تمام مراتب هستی به اندازهٔ ظرفیّت و گنجایش آن‌ها حضور دارد و مانند نفس انسانی است؛ یعنی همان‌طور که نفس انسان از باطن او به خارج وی جریان می‌یابد و در برخورد با حلق، دندان و لب، کلمات را پدید می‌آورد، پس از سریان نفس رحمانی حق به خارج از وجود او نیز، تعیّنات و کلمات الهی در قالب موجودات و ممکنات ظاهر می‌شوند.

در این داستان، نفس ناطقه پس از فریب‌خوردن از نفس حیوانی، در قالب آهو طلسم می‌شود و تنزّل درجه می‌یابد؛ چنان‌که با این تنزّل، توان سخن‌گفتن را از دست می‌دهد. این مسئله را می‌توان به دلیل ضعف نیروی نفس رحمانی در وجود او دانست. سپس، او با نقل مکان به جسم طوطی وارد می‌شود تا بتواند به یاری سخن‌گفتن، از نیروی جادویی زبان استفاده کند و با آن، ماهیّت وجود خود را نشان دهد.

۴-۶. طوطیان صحرایی و شکارچی

این شخص با توجّه به خصال مادّی‌گرایانه‌اش، رمز دیگری از وجوه مادّی و پست‌تر نفس حیوانی است که می‌توان آن را معادل حرص و آز دانست. او سعی می‌کند تا با فروش طوطی، منفعت کسب کند و جز این نقش دیگری ندارد. امیرخسرو با طرح این قوّه، قصد داشته است بگوید قوای نفس حیوانی، وظیفه‌ای جز دستیابی به خواهش‌های نفسانی خود ندارند و برای رسیدن به این خواهش‌ها امور والاتر را نیز قربانی می‌کنند؛ چنان‌که شکارچی با وجود پی‌بردن به ذکاوت طوطی،

باز هم حاضر به نگهداری او نیست و به منفعت مادّی خود می‌اندیشد. شاه که از این مسئله آگاه است، از نیروی این قوّهٔ مادّی به سود خود استفاده می‌کند تا به قوّهٔ عقلانی نفس ناطقه، یعنی عقل نظری، نزدیک شود. او که پیش‌تر گرفتار حجاب غرور شده است، اکنون باید در برابر خواستهٔ قوای پست نفس حیوانی تسلیم باشد تا بتواند به جایگاه قبلی خود دست یابد.

صحرا را می‌شود نمادی از نفس حیوانی دانست؛ زیرا مرتبهٔ پست‌تری است که در آن، نعمت‌ها و فرصت‌ها با ناشناخته‌ها و خطرهای بسیاری همراه‌اند و نفس ناطقه، پس از ارتکاب خطا در چنگال آن اسیر می‌شود. طوطیان صحرایی و شهرگرا نیز رمزی از قوای وهمیّهٔ نفس حیوانی هستند که به جانب شهر گرایش دارند. با توجّه به این مسائل، شهر را نیز می‌توان رمزی از مرتبهٔ کمال نفس ناطقه، یعنی قلب دانست که فرمانروای آن شاه است. این طوطیان با دیدن ذکاوت شاه او را به ریاست خود انتخاب می‌کنند؛ امّا در واقع، آن‌ها می‌خواهند با فریب‌دادن شاه، او را از هدف خود دور کنند.

۴-۷. زن و مرد حاضر در بازار

در بازار، طوطی با زن بدکاره‌ای روبه‌رو می‌شود که قصد دارد از تاجرزاده‌ای اخاذی کند و دائماً او را به ندادن پول متّهم می‌کند. این زن، نمایندهٔ قوای نفسانی است که همواره در زندگی به دنبال کسب منافع مادّی و منحرف‌کردن انسان از مسیر صحیح است. او با تکیه بر ادّعای خود، قصد دارد تاجرزاده را رسوا کند. تاجرزاده نیز شخصیّتی منفعل است که در برابر این زن، از خود هیچ دفاعی نمی‌کند و ساکت و تسلیم است؛ بنابراین، می‌توان این فرد را رمز عقل معاش دانست که در زندگی تابع حیله‌های نفس حیوانی است و برای برآوردن منافع شهوانی آن تلاش می‌کند. شاه برای رهایی از دست صیّاد (حرص ناشی از نفس حیوانی)، از هوش خود استفاده می‌کند و با داوری‌کردن میان این دو نفر، تحسین و شگفتی همگان را بر می‌انگیزاند؛ به این‌ترتیب، راه برای ورود او به قصر باز می‌شود.

۴-۸. همسران شاه

همسران شاه، رمز قوای کور عقل عملی هستند و تغییر رفتار نفس مثالی و سرپیچی آن را از دستورهای نفس ناطقه درک نمی‌کنند؛ زیرا عقل عملی قوّه‌ای است که فرمانبردار عقل نظری است و با هدایت آن، اعمال را انجام می‌دهد:

> عقل نظری چونان قوّهٔ مقنّنه، و عقل عملی بسان قوّهٔ مجریه است، ولی در حقیقت امام اصلی، عقل نظری است؛ چون عقل عملی از عقل نظری فرمان می‌گیرد. عقل نظری فتوا می‌دهد که حلال و حرام الهی، زشت و زیبا و حقّ و باطل کدام است (جوادی آملی، ۱۳۹۲: ۴۱۴).

شاه با تمام زنان خود، به‌جز یکی از آن‌ها رابطه‌ای مالکانه دارد و جز روابط عادی همسرانه، ارتباط دیگری با آنان ندارد؛ به همین‌دلیل، این زنان تحت نظارت عقل نظری (همسر سوگلی شاه) تربیت نشده‌اند و به همین سبب، وزیر در هیئت شاه، آن‌ها را فریب می‌دهد؛ زیرا او در شمایل شاه فرورفته است و آن‌ها نمی‌توانند ماهیّت او را تشخیص دهند.

این زنان نمایندهٔ بخشی از قوای عقل عملی نفس ناطقه هستند که در سلسله‌مراتب وجودی، نقشی دوگانه دارد و کاملاً زیردست و منفعل نیست. برخی معتقدند عقل عملی، علم و عمل را در هم می‌آمیزد و در آن قوّهٔ محرّکه‌ای وجود دارد که عامل گرایش به امور خیر یا شر است؛ برای مثال، از نظر مجلسی ماهیّت عقل عملی صرفاً به خیر یا شربودن امور مربوط نیست؛ زیرا ممکن است انسان با درک خیربودن یک کار، از انجام آن منصرف شود یا با اطّلاع از شربودن آن، باز هم با ولع آن شر را انجام دهد (مجلسی، ۱۳۸۹: ۲۵). این طلب شر، خصلتی است که در عین ثابت موجودات نهاده شده است و خداوند نیز به هر فرد، مطلوب وی، یعنی استعداد و قابلیّت‌ها و تقاضاهای وی را می‌بخشد (ابن عربی، ۱۳۸۵: ۱۹۴).

در پایان، سرپیچی این زنان به برکناری آن‌ها منجر می‌شود. به نظر می‌رسد شاعر با طرح این مسئله، قصد داشته است این نکته را گوشزد کند که عقل نظری در صورت وجود دلایل کافی و متقن، به راه درست هدایت می‌شود؛ امّا قوّهٔ دیگر نفس ناطقه، یعنی عقل عملی، در صورت نداشتن دلایل مطمئن و محکم، از تفکّرات خود پیروی می‌کند و در این داستان نیز، سایر همسران شاه، با وجود نافرمانی آن زن، باز هم به اطاعت از وزیر خائن و هوس‌های خود ادامه می‌دهند.
زن سوگلی شاه با راهنمایی و تربیت او، زندگی خود و شاه را نجات می‌دهد. این زن نمایندهٔ عقل نظری است که به والاترین مرتبهٔ خویش می‌رسد که در آن تمام علوم را در پیش خود حاضر می‌بیند. در عرفان ابن عربی به این درجه از رشد، «عقل مستفاد یا خفی» می‌گویند.

عقل وقتی به مرحلهٔ بالاتر شناخت و معرفت برسد، به درجه‌ای والاتر نائل می‌شود که جامع صفات معنوی انسان است. سهروردی نیز به این اندیشه باور داشته است و در حکمت او این مرتبهٔ والای «دئنا»، یعنی «من ملکوتی» یا «تشخّص فرشته‌گونهٔ اعمال انسانی» با کاربرد اصطلاح «طباع تامّ» تشریح شده است. به باور او طباع تامّ طیفی از معانی مشابه، شامل صورت ملکوتی و

رانده‌شده، فرشتهٔ خاصّ انسانی یا همان ربّ‌النوع انسانی، یعنی همان عقل فعّال یا روح‌القدس و گاه، فَروهَرَها، یعنی وجود آسمانی و نورانی موجودات را دربرمی‌گیرد (موحّد، ۱۳۷۴: ۱۴۰-۱۴۱).

به باور برخی از شارحان ابن عربی، قلب نیز همان نفس ناطقه‌ای است که پس از طهارت کلّی، به مرحلهٔ عقل مستفاد می‌رسد و تمام معانی کلّی و جزئی در نزد او حاضر است (جهانگیری، ۱۳۹۵: ۲۵۷).

قوای نفس ناطقه پس از دریافت نور روح مجرّد، از حالت بالقوّه به بالفعل بدل و در پرتو این بینایی و بصیرت، بینا می‌شوند. پس از این مرحله، عقل به کمک قوّهٔ تفکّر، میان مدرکات و تصاویر ذهنی خود با حقیقت وجودی آن‌ها (میان حقیقت اصلی آن‌ها با لواحق آن‌ها در قالب تصاویر ذهنی خود) فرق می‌گذارد و آن‌ها را فارغ و رها از تخیّلات خود درک می‌کند. در این مرحله، انسان به مرتبهٔ عقل فعّال می‌رسد و با تمام تصاویر و تجلّیّات بشری اتّحاد پیدا می‌کند (ملّاصدرا، ۱۳۸۳: ۱۴۵)؛ زیرا در این مرتبه، به اتّحاد خود با تجلّیّات الهی و ظهور خداوند در تجلّیّات خود پی‌می‌برد و وجود جزئی‌اش، به دلیل قطع تعلّقات و بندها با وجود سایر مظاهر الهی پیوند می‌یابد.

همسر رازدان شاه نیز پس از مشاهدهٔ گستاخی وزیر متوجّه می‌شود که شاه حقیقی از مرتبهٔ خود رانده شده است؛ بنابراین، به دنبال یافتن اوست. شاه نیز (در قالب طوطی) پس از توضیح‌دادن مراحلی که طی کرده است، همسرش را مجاب می‌کند که بعد از فریب‌خوردن از وزیر، در این هیئت اسیر شده است؛ به عبارت دیگر، نفس ناطقه به کمک درایت و کاردانی خود، به عقل نظری نزدیک می‌شود تا برای مهار نفس حیوانی، از نیروی این عقل بهره ببرد و به این صورت، فاصله میان نفس ناطقه و روح بخاری را پر و قلب را از نیروهای مزاحم پاک کند.

سرانجام، عقل نظری با کمک دریافت‌ها و شهودات پیشین خود و با راهنمایی و درایت نفس ناطقه گره این مشکل را می‌گشاید. در حقیقت، نفس حیوانی یا مرتبهٔ مثالی با تحریک عقل نظری فریب می‌خورد؛ امّا از آنجا که او بدون یاری نفس ناطقه، ناتوان و معدوم است، پس از فرمان‌برداری از نفس ناطقه به دام می‌افتد و شاه با از بین‌بردن آن و ورود به جسم خود، مجدّداً اقتدارش را به دست می‌آورد.

۵. نتیجه

از دیدگاه ابن عربی، همهٔ کائنات جهان و از جمله نفس انسان، از اشراق عقل فعّال یا عقل عاشر به وجود می‌آیند و نفس بشری، به ترتیب شامل این مدارج است: روح مجرّد (نفس کلّی)، نفس ناطقه (عقل نظری و عقل عملی)، نفس حیوانی (روح بخاری) و جسم. همچنین، مراتب گوناگون نفس انسان

با هم ارتباطی طولی دارند و نسبت هرکدام به نسبت مرتبهٔ پایین‌تر از خود، والاتر است. نفس ناطقه برای برقراری ارتباط میان سایر قوای نفس، از عنصر خیال استفاده می‌کند و این خیال، عنصر ایجادکنندهٔ کلّ عالم نیز هست؛ زیرا خداوند نیز به‌وسیلهٔ اشراق نور خود بر عماء، از طریق تخیّل یا عمل خلّاق الهی، نور خویش را بر عقل اوّل می‌تاباند و به دنبال آن، سایر مراتب عقول و هستی نیز پدید می‌آیند.

در چهارمین داستان کتاب هشت‌بهشت امیرخسرو دهلوی، عناصر داستان، رمز مراتب مختلف نفس هستند و شاعر، به کمک این داستان، سیر رشد معنوی نفس را شرح داده است. شاه رمزی از نفس ناطقه است که در عالم مثال، با روح مجرّد (نفس کلّی) دیدار می‌کند و پس از آموزش‌دیدن به دست او، به مرتبهٔ والاتری دست می‌یابد و از راز هستی و مرگ آگاه می‌شود. شاه پس از دستیابی به این آرزوی خود، قول خود را برای حفظ این راز فراموش می‌کند و آن را ابتدا به یکی از همسران خویش و سپس به وزیرش می‌گوید. وزیر، رمزی از قوّهٔ شهوت نفس حیوانی است و پس از آگاهی از این راز، به دلیل حسادت به شاه، از او می‌خواهد که این کیمیا را به او نشان دهد؛ امّا به‌محض خروج شاه از کالبد خود، او با نیرنگ به کالبد شاه وارد می‌شود و به دربار او می‌رود و به کامرانی مشغول می‌شود. او به همهٔ همسران شاه دست‌درازی می‌کند؛ امّا همسر رازدان شاه، پس از دیدن رفتار متفاوت و گستاخی او، با رازداری و خلوصش، از همراه‌شدن با وزیر پرهیز می‌کند. این زن به دلیل همین رفتار متفاوت و خردورزی خود، رمزی از عقل نظری است که تحت نظارت و هدایت نفس ناطقه، به درجهٔ عقل مستفاد رسیده است. در ادامهٔ داستان، شاه در دام قوای وهمیّه و قوّهٔ آز گرفتار می‌شود؛ ولی با کمک قوّهٔ خیال خود از این وضع نجات پیدا می‌کند. او در بازار، قوّهٔ جسمانی نفس حیوانی (زن بی‌بندوبار) و تاجرزاده (عقل معاش) را مغلوب می‌کند و به همین‌دلیل، آوازهٔ او در شهر می‌پیچد و همسر او که پس از ناپدیدشدنش بسیار تنها شده است، این طوطی را برای همدم‌شدن با خود خریداری می‌کند. شاه (نفس ناطقه) به این وسیله به همسر خود نزدیک می‌شود و مجدّداً با هدایت و کمک او، وزیر را به حلول در جسم مرده تشویق می‌کند. در نهایت، وزیر به دلیل طمع و حسرت خود برای وصال با این زن، از جسم شاه خارج و شاه بلافاصله، پس از این کار به جسم خود وارد می‌شود و مرغ را می‌کشد؛ به این‌ترتیب، شاه با کمک عقل مستفاد جایگاه قبلی خود را باز می‌یابد و با اتّحاد و وصال مجدّد با همسر خویش به والاترین مرتبهٔ انسانی، یعنی به مرتبهٔ انسان کامل می‌رسد.

منابع

آشتیانی، سیّدجلال‌الدّین (۱۳۷۰)، شرح مقدّمه قیصری بر فصوص‌الحکمه، چ۳، تهران، امیرکبیر.

ابن عربی (۱۳۶۷)، رسائل (ده رساله)، ترجمهٔ نجیب مایل هروی، تهران، مولی.

ـــــــــــــ (بی تا)، فتوحات مکیّه، ج ۲، بیروت، دار صدر.

ـــــــــــــ (۱۳۸۵)، فصوص‌الحکم، ترجمه و تحلیل محمّدعلی موحّد و صمد موحّد، تهران، کارنامه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چ ۴، تهران، علمی و فرهنگی.

جهانگیری، محسن (۱۳۹۵)، محی‌الدّین ابن عربی چهرهٔ برجستهٔ عرفان اسلامی، چ ۷، تهران، دانشگاه تهران.

جوادی آملی، محمّدجواد (۱۳۹۲)، تفسیر تسنیم، ج ۲۰، قم، اسراء.

چیتیک، ویلیام (۱۳۸۴)، عوالم خیال؛ ابن عربی و مسئلهٔ اختلاف ادیان، ترجمهٔ قاسم کاکایی، تهران، هرمس.

حسن‌زاده‌آملی، حسن (۱۳۸۵)، تکمله در شرح صد کلمه در معرفت نفس، قم، ارزشمند.

حسینی، جمشید (۱۳۹۴)، تربیت فلسفی در حکمت متعالیّه، تهران، صدرا.

حکیما، فاطمه و ناصر محسنی‌نیا (۱۳۹۶)، «بررسی تطبیقی وحدت عرفانی در اندیشه‌های عطّار نیشابوری و ابن عربی»، ادبیّات تطبیقی، دورهٔ ۹، ش۱۷، ص۲۱-۳۹.

پارسا، خواجه‌محمّد (۱۳۶۶)، شرح فصوص‌الحکم، چاپ جلیل مسگرنژاد، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

خوارزمی، تاج‌الدّین حسین (۱۳۶۸)، شرح فصوص الحکم، ج ۱، تهران، مولی.

دهلوی، امیرخسرو (۱۳۹۱)، هشت‌بهشت، چاپ حسن ذوالفقاری و پرویز ارسطو، تهران، چشمه.

عبودیّت، عبدالرّسول (۱۳۸۷)، درآمدی بر نظام حکمت صدرایی، چ ۲، تهران، سمت.

قونوی، صدرالدّین (۱۳۷۱)، ترجمه و متن الفکوک، چاپ محمّد خواجوی، تهران، مولی.

ـــــــــــــ (۱۳۷۵)، نفحات‌الالهیّه، چاپ محمّدخواجوی، تهران، مولی.

کربن، هانری (۱۳۸۴)، تخیّل خلّاق در عرفان ابن عربی، ترجمهٔ انشاءاللّه رحمتی، تهران، جامی.

مسعودی‌فرد، جلیل و ندا ریحانی (۱۳۹۵)، تحلیل رسالهٔ «عقل سرخ» سهروردی بر اساس نقد کهن‌الگویی، پژوهش‌های ادبی و بلاغی، ش ۱۷، ۵۵-۶۴.

مجلسی، محمّدباقر (۱۳۸۹)، مرآةالعقول فی شرح اخبار آل رسول، تهران، دارالکتب الاسلامیة.

ملّاصدرا (۱۳۸۳)، اسفار اربعه (سفر ۴)، ترجمهٔ محمّد خواجوی، ج ۲، تهران، مولی.

موحّد، صمد (۱۳۷۴)، سرچشمه‌های حکمت اشراق؛ نگاهی به منابع فکری شیخ اشراق، تهران، فراروان.

نصر، سیّدحسین (۱۳۸۲)، صدرالمتألهین شیرازی و حکمت متعالیّه، ترجمهٔ حسین سوزنچی، تهران، سهروردی.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شمارهٔ پیاپی ۲۷

10.22059/jpl.2021.315927.1843

Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

نسخهٔ خطّی تذکرهٔ *کلام‌الملوک* باباجان قزوینی؛ اقتباس یا استنساخ از *تذکرةالأولیای* عطّار نیشابوری

آسیه ذبیح‌نیا عمران*

دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه پیام نور

(از ص ۱۵۳ تا ۱۶۸)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۹، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۶/۲۰

علمی-ترویجی

چکیده

تذکرهٔ کلام‌الملوک، اثری عرفانی به زبان فارسی است که کمال‌الدّین حاجی‌بابا بن میرزاجان قزوینی، یکی از برجسته‌ترین شاگردان شیخ‌بهایی، آن را در ۱۴۰۳ق تألیف کرده است. یگانه‌نسخهٔ خطّی این کتاب به شمارهٔ ۱۰۲۹۴ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود. موضوع کلام‌الملوک باباجان قزوینی، در احوالات و سخنان عرفا و اولیاست؛ بنابراین، علاوه بر اینکه این اثر، نشانهٔ اندیشه‌های عرفانی مؤلّف است و مانند اغلب متون عرفانی، دارای نثری ساده و به‌دور از پیچیدگی است و از جملات ساده و کوتاه بهره می‌گیرد، محتوای آن، نموداری از فرهنگ پرمایهٔ عرفان ایران اسلامی و کارنامهٔ عرفای فارسی‌زبان و نیز نمایانگر جلوه‌ای از هویّت و فرهنگ ما ایرانیان است. مقالهٔ حاضر می‌کوشد تا با روش توصیفی-تحلیلی به این پرسش اصلی پاسخ دهد که چرا بیش از نوددرصد متن عرفانی کلام‌الملوک باباجان، از حیث شکل و محتوا، همانند کتاب عرفانی تذکرةالأولیای عطّار نیشابوری است؟ دستاورد تحقیق نشان می‌دهد که نمی‌توان تذکرهٔ عرفانی کلام‌الملوک را کتابی مستقل به شمار آورد؛ زیرا اثر مذکور تحریر و تهذیبی از تذکرةالأولیای عطّار است. از آنجا که باباجان، کاتب بوده و آثار عرفا را استنساخ می‌کرده است، به نظر می‌رسد وی خواسته است از این طریق، جُنگی از زندگی عرفا را فراهم آورد.

واژه‌های کلیدی: تحریر و تهذیب، باباجان قزوینی، تذکرةالأولیای عطّار، استنساخ، تذکرهٔ کلام‌الملوک.

*. رایانامهٔ نویسنده: zabihnia@pnu.ac.ir

۱. مقدّمه

نویسنده کلام‌الملوک باباجان قزوینی، با نگاه به سبک زندگی عرفا، به مسئلهٔ عرفان نظری و تفسیر آن می‌پردازد. به‌علاوه، او با نگاهی به عرفان اسلامی، به ذکر حکایاتی از عارفان پرداخته است. این کتاب مشتمل بر مباحث مهمّی دربارهٔ حالات صوفیّه است.

مقالهٔ حاضر به این پرسش پاسخ می‌دهد که دلایل اقتباس گستردهٔ کلام‌الملوک باباجان قزوینی از تذکرةالأولیا در چیست؟

در برخی از مقالات، کتاب‌ها و منابع عربی و فارسی، به تذکرهٔ عرفانی کلام‌الملوک و انتساب آن به باباجان قزوینی، اشاراتی کوتاه شده است که عبارت‌اند از:۱. بخشی از دست‌نوشته‌های آثار بهاءالدّین عاملی (متوفّی۱۰۳۰ق) که به کوشش سیّدمحمود مرعشی نجفی و میرمحمود موسوی گردآوری شده است و در کتابخانهٔ آیت‌اللّه مرعشی نجفی (گنجینهٔ جهانی مخطوطات اسلامی) نگهداری می‌شود. در این مجموعه به زندگی باباجان قزوینی اشاراتی شده‌است؛ ۲. در ۱۳۰۰ق، به دستور صنیع‌الدّوله کتاب مشکول حاجی‌بابا قزوینی با ترجمهٔ عبارات عربی آن به همّت محمّدباقر بن اسماعیل حسینی خاتون‌آبادی، از روی نسخهٔ متعلّق به شیخ محمّدمهدی بن حاجی ملّا آقابزرگ، در تهران به چاپ سنگی رسید. ۳. سیّدمحمّدعلی روضاتی در کتاب در پرتو روضات؛ پنجاه مقاله در تراجم، کتاب‌شناسی، نسخه‌شناسی و تاریخ (۱۳۹۱)، از باباجان قزوینی و نسخهٔ خطّی کلام‌الموک او نام می‌برد؛ ۴. محمّدرضا بندرچی، در مقاله‌ای با عنوان «رسالهٔ حاجی‌بابا قزوینی در شرح یک حدیث نبوی» (۱۳۷۹) به معرّفی کوتاه باباجان پرداخته است؛ ۵. بشری در مقاله‌ای با عنوان «حاجی‌بابا قزوینی، برجسته‌ترین شاگرد شیخ‌بهایی»(۱۳۹۴) شرحی مختصر از زندگی باباجان قزوینی ارائه و کتاب مشکول او را معرّفی می‌کند؛ ۶. ذبیح‌نیا عمران، در مقالهٔ «بررسی آموزه‌های عرفانی اوشو و تذکرهٔ عرفانی کلام‌الملوک باباجان قزوینی» (۱۳۹۷) به بررسی جنبش عرفانی اوشو در قرن بیستم که مدّعی نجات انسان بود، و دیدگاه‌های عرفانی باباجان قزوینی که او نیز در پی تعلیم مضامین اخلاقی برای نجات آدمی است، پرداخته است؛ ۷. ذبیح‌نیا عمران همچنین در مقالهٔ دیگری با عنوان «بررسی مؤلّفه‌های خودشکوفایی و کمال‌طلبی در تذکرهٔ عرفانی کلام‌الملوک باباجان قزوینی و نظریّات آبراهام مَزلو» (۱۳۹۸) به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و براساس الگوی شخصیّت آبراهام مزلو، خودشکوفایی و کمال‌طلبی را در اندیشه‌های باباجان قزوینی بررسی و تحلیل کرده است.

همان‌گونه که از عناوین مقالات و کتاب‌های یادشده پیداست، اغلب این آثار تنها به ذکر نام و معرّفی مختصر باباجان قزوینی پرداخته‌اند و در آن‌ها نسخهٔ خطّی کلام‌الملوک و رونویسی آن از

تذکرةالأولیای عطّار نقد نشده است و لذا، ضرورت مطالعه و پژوهش در این زمینه بر ما روشن می‌شود.

این پژوهش با رویکرد قیاسی، به روش تحلیلی- توصیفی که روشی کیفی است، انجام شده است. همچنین این پژوهش به شیوهٔ متن‌محور به دنبال بررسی و تحلیل عناصر و مؤلّفه‌های تأثیرگذار در فضای متن عرفانی کلام‌الملوک است. در این تحقیق با استفاده از روش تحلیل محتوا، تلاش می‌شود تا نسخهٔ خطّی این کتاب تحلیل و ارزیابی شود. همچنین روش تحقیق در این طرح پژوهشی، موردی-زمینه‌ای با رویکرد همبستگی است. در این تحقیق برای گردآوری اطّلاعات از روش اسنادی (یادداشت‌برداری به‌صورت توصیفی) و پیمایشی (استفاده از متن نسخهٔ خطّی) استفاده شده است. جامعهٔ پژوهش شامل کلّیّهٔ اسناد، مدارک و منابع مرتبط با موضوع مورد بررسی است.

۲. انواع سرقات یا اقتباسات ادبی

سرقت‌های ادبی در فرهنگ ادبیّات فارسی به پنج دسته تقسیم شده است: نسخ یا انتحال، مسخ یا اغاره، سلخ، اِلمام و نقل (شریفی، ۱۳۸۷ : ۷۹۲)؛ امّا شمس قیس سرقات را چهار نوع می‌داند: «و باید دانست کی سرقات چهار نوع است: انتحال و سلخ و اِلمام و نقل» (۱۳۳۸: ۴۶۴).

همایی، در کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی، در یازده بخش سرقات را بررسی می‌کند: نسخ یا انتحال، مسخ یا اغاره، سلخ یا اِلمام، نقل، شیّادی و دغل‌کاری، حل، عقد، ترجمه، اقتباس، توارد، تتبّع و تقلید (همایی، ۱۳۶۸ :۳۵۷). او پنج مورد نخست را ارکان اصلی سرقات ادبی و بقیّه را از فروع آن‌ها می‌داند. تفتازانی در شرحی که بر کتاب تلخیص المفتاح خطیب قزوینی نوشته است، بحثی تحت عنوان «فی السّرقات الشّعریة و ما یتّصل بها و غیر ذلک» دارد که به‌تفصیل به سرقات پرداخته است (← تفتازانی، ۱۳۶۹: ۲۱۹). مبحث نزدیک به انتحال، «اقتباس» و «تضمین» است. اقتباس در اصطلاح اهل ادب آن است که آیه‌ای از قرآن، حدیث یا بیتی معروف را چنان در نظم و نثر بیاورند که معلوم باشد قصد اقتباس است نه سرقت و انتحال. هرگاه در گرفتن اثری از نظم و نثر شعرا و نویسندگان، قرینه و قصد اقتباس در کار نباشد، محلّ تهمت سرقت است (همایی، ۱۳۶۸: ۳۸۴).

«اقتباس وفادار» (Loyal Adaptation): در این شیوه از اقتباس، تلاش می‌شود تا روح اثر اصلی حفظ و منبع ادبی بازآفرینی شود (جانتی، ۱۳۸۱: ۲۴۲).

«اقتباس لفظ‌به‌لفظ» (Word to word Adaptation): انتقال جزء‌به‌جزء متن ادبی، بدون آنکه تغییری در داستان ایجاد کند؛ البتّه باید در نظر داشت که اقتباس به این شیوه، تنها زمانی

صورت می‌گیرد که اثر ادبی بسیار شاخص باشد و نیازی به هیچ‌گونه تغییر در متن احساس نشود (بازن، ۱۳۷۶: ۶۰).

۳. حاجی‌بابا قزوینی و *کلام‌الملوک*

کمال‌الدّین حاجی‌بابا ابن میرزاجان قزوینی،[۱] یکی از برجسته‌ترین شاگردان شیخ‌بهایی است. او حاجی‌بابا نام دارد که نامی تقریباً مرسوم در قزوین بوده است. محلّ تولّد او بر اساس نسبت مشهورش، به‌احتمال زیاد قزوین است؛ امّا بیشتر عمر علمی وی در اصفهان و در محضر شیخ‌بهایی، و نیز مناطقی که شیخ در آنجا اقامت داشت، گذشته است. قدیمی‌ترین سندی که از او در اختیار است، نسخهٔ خطّی کنزالعرفان فاضل مقداد است که در ۱۳ ذی‌حجّهٔ ۹۸۰ق در کربلا از کتابت آن فارغ شده است. این نسخه، اینک به شمارهٔ ۱۱۶۷۴ در کتابخانهٔ آیت‌اللّه مرعشی نگهداری می‌شود (حسینی، ۱۳۷۵: ۴۵۴/۲۹). کلام‌الملوک به سال ۱۰۴۳ق تألیف شده و نسخهٔ دیگری از آن یافت نشد. اثری ارزنده در عرفان به فارسی که نسخهٔ یگانهٔ آن به شمارهٔ ۱۰۲۹۴ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود (صدرایی خوئی، ۱۳۷۷: ۳۰۵/۳۲). در دیباچه، مؤلّف خود را باباجان ابن حاجی روحی‌جان قزوینی معرّفی می‌کند. مؤلّف کتاب مدّت بیست‌وهشت سال در خدمت پیر شریعت و طریقت و حقیقت خود، شیخ بهاءالدّین محمّد بن حسین عاملی بوده است.

۴. پیشینهٔ استنساخ برداری باباجان قزوینی

باباجان قزوینی به شغل استنساخ اشتغال داشت و آثار بسیاری را نسخه‌برداری می‌کرد.

> از رقم پایانی دو نسخهٔ حبل‌المتین و خلاصةالأقوال که او آن‌ها را استنساخ کرده است، به خطّ او همچنین مجموعه‌ای از رسالات حسین بن عبدالصّمد، پدر شیخ‌بهایی را دیدم، [...] و شرح قصیدهٔ رائیّهٔ همو در مدح امیرالمؤمنین[ع] که او آن نسخه را در ۹۸۵ق کتابت کرده و نسخه نزد آقا شیخ‌علی قمی (۱۳۷۱ق) است (تهرانی، ۱۳۸۸: ۶۳/۵).

وی قصیدهٔ عربی شیخ، موسوم به «قصیدة الفوز و الأمان» را نسخه‌برداری کرده‌است (باباجان قزوینی، ۱۳۰۰: ۱۸). نسخهٔ حبل‌المتین شیخ‌بهایی به عربی است که در ۱۰۰۷ق از نگارش مجلّد نخست آن در مقابل ضریح رضوی در مشهد فارغ شده (ناجی نصرآبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۱) و حاجی‌بابا کتابت نسخه‌ای از آن را در همان ایّام به انجام آورده است. آقابزرگ نسخهٔ یادشده را در کتابخانهٔ فاضل خوانساری دیده است (تهرانی، ۱۳۵۵: ۲۴۱/۶ و ناجی نصرآبادی، ۱۳۸۷: ۹۲)؛ نسخه‌ای که اینک

به شمارهٔ ۴۶ در کتابخانهٔ فاضل خوانساری (حسینی اشکوری، ۱۳۷۴: ۳۷/۱) و عکسی از آن در مرکز احیاء به شمارهٔ ۱۲۰ نگهداری می‌شود (حسینی اشکوری، سیّدجعفر و سیّدصادق، ۱۳۸۳: ۱۴۲/۱).

در فاصلهٔ بین ۱۰۱۶ تا ۱۰۲۰ق، حاجی‌بابا از کتابت سه رساله که دو مورد آن از تألیفات شیخ است، در اصفهان فارغ شده و شیخ سه اجازهٔ قرائت آثار خود را برای او در آن نسخه نگاشته‌است. این نسخه که اکنون به شمارهٔ ۱۴۲۳۲ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود (صدرایی خوئی، ۱۳۷۷: ۳۴۵/۳۸)، شامل اجازه به حاجی‌بابا برای روایت این رساله‌هاست. از همین نسخهٔ مجموعه‌ای، رساله‌ای در فهرست مجلس معرّفی شده است که نشان می‌دهد حاجی‌بابا تقریرات درس محقّق کرکی را بر جامع‌المقاصد، تدوین و استنساخ کرده‌است. حاجی‌بابا در ۱۰۲۲ق، از کتابت نسخه‌ای از مشرق‌الشّمسین شیخ‌بهایی در اصفهان که اینک به شمارهٔ ۱۰۴۹۸ در کتابخانهٔ آیت‌اللّه مرعشی نجفی نگهداری می‌شود (حسینی، ۱۳۷۵: ۴۰۶/۲۶)، فراغت یافته و شیخ در ۱۰۲۸ق اجازه‌ای برای او در پایان نسخه نوشته است. این اجازهٔ مهم و ارزنده، حاکی از آن است که شیخ‌بهایی اجازهٔ روایت آثاری چون اصول اربعهٔ امامیّه و تمامی تألیفات خود را در علوم عقلی و نقلی به او داده است (مرعشی نجفی و موسوی، ۱۳۸۷: ۲۶۲). یادداشت‌های حاجی‌بابا بر یک صفحه از مجموعه‌ای که شخصی آن را در ۱۰۲۳ق در مَدْرس شیخ‌بهایی در اصفهان کتابت کرده است، اینک به شمارهٔ ۷۴۱۴ در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود (حسینی اشکوری، سیّدجعفر و سیّدصادق، ۱۳۸۳: ۳۱۱/۵). حاجی‌بابا نسخه‌ای از خلاصة‌الأقوال علّامه حلّی را نیز که اکنون در کتابخانهٔ آیت‌اللّه مرعشی نجفی به شمارهٔ موقّت ۱۴۰۴۹م نگهداری می‌شود (مرعشی نجفی و موسوی، ۱۳۸۷: ۶۴)، در ۱۰۲۷ق برای شیخ‌بهایی قرائت و آن را تصحیح کرده است.

حاجی‌بابا نسخه‌ای از شرایع‌الإسلام محقّق حلّی را در تملّک داشته که در ۹۴۵ق کتابت شده بوده و یادداشت تملّک او، البتّه بدون تاریخ، بر آن ثبت شده است. این نسخه اینک به شمارهٔ ۹۶۳۸ در کتابخانهٔ مجلس نگهداری می‌شود (طباطبائی بهبهانی، ۱۳۸۸: ۲۷/۳۱). همچنین محمّدمحسن بن محمّدصادق بروجردی، گردآورندهٔ مجموعه‌ای نفیس بین ۱۰۹۵ تا ۱۱۰۴ق در اصفهان، که نسخهٔ خطّی اصل و یگانهٔ آن در دانشگاه تهران موجود است (دانش‌پژوه، ۱۳۴۰: ۲۵۲۲/۱۲)، مطلبی فقهی را از روی خطّ حاجی‌بابا آورده که او نیز آن را از خطّ شیخ‌حسین بن عبدالصّمد (پدر شیخ‌بهایی) نقل کرده است:

> نقلتُه مِن خطّ الشّیخ الأجل الأمجد الشّیخ حسین بن عبدالصّمد، علیه الرّحمة والمغفرة، بواسطةٍ وهو الفاضل المرحوم مولانا حاجی‌باباء القزوینی، رحمةاللّه تعالی. کتَبَه المُذنِب محمّدمحسن البروجردی (صادق بروجردی، ۱۰۹۵: ۲۷۲).

حاجی‌بابای قزوینی، از ۱۰۰۱ تا ۱۰۲۸ق، با شیخ در ارتباط مستقیم بوده و در بسیاری سفرها او را همراهی کرده‌است. دریافت چهار اجازهٔ روایت که در آخرین آن‌ها شیخ تمامی آثارش را برای روایت‌کردن حاجی‌بابا نام برده و بر برخی به‌صورت خاصّ تأکید کرده است، نشان‌دهندهٔ کمال اعتقاد شیخ بهایی به دانش اوست (بشری، ۱۳۹۴: ۵۹۰).

۵. استنساخ از *تذکرةالأولیای* عطّار یا تحریر یا اقتباس؟

با وجود همهٔ این مباحث دربارهٔ کاتب‌بودن باباجان قزوینی، نکتهٔ درخور توجّه این است که او عیناً مطلب کتاب تذکرةالأولیا را ذکر نکرده است و اغلب مباحث را با کمی تغییر و در حدّ افزودن چند جمله یا عبارت و ترکیب یا افزودن بیتی روایت می‌کند؛ این امر ظنّ انتحال یا حتّی سلخ و اِلمام را افزایش می‌دهد.

یا باید اذعان کرد که باباجان تذکرةالأولیا را تحریر و بازنویسی کرده است. یکی از معانی لغوی تحریر، اصلاح و بازنویسی متن است. اضافه شدن واژهٔ «تحریر» به اسم کتاب، به این معنی است که آن کتاب یا رساله تهذیب و بازنویسی شده است. به نمونهٔ زیر در ذکر معروف کرخی از کتاب تذکرةالأولیا و کلام‌الملوک باباجان توجّه کنید:

> آن همدم نسیم وصال، آن محرم حریم جمال، آن مقتدای صدر طریقت، آن رهنمای راه حقیقت، آن عارف اسرار شیخی، قطب وقت، معروف کرخی رحمةاللّه علیه، مقدّم طریقت بود و مقدّم طوایف بود و مخصوص به انواع لطایف بود و سیّد محبّان وقت بود و خلاصهٔ عارفان عهد بود؛ بلکه اگر عارف نبودی، معروف نگشتی. کرامت و ریاضت او بسیار و در فتوّت و تقوی آیتی بود و عظیم‌لطفی و قربی تمام داشته است و در مقام انس و شوق به‌غایت بوده است و مادر و پدرش ترسا بودند [...] (عطّار، ۱۳۳۶: ۱۵۹).
>
> ذکر معروف کرخی رحمةاللّه علیه؛ آن همدم نسیم وصال، آن محرم حریم جلال، آن مقتدای صدر طریقت، آن راهنمای راه حقیقت، آن عارف اسرار شیخی، قطب وقت، معروف کرخی رحمةاللّه علیه، مقدّم طریقت بود و مقدّم طوایف بود و مخصوص به انواع لطایف بود و سیّد محبّان وقت و خلاصهٔ عارفان عهد بود، بلکه اگرعارف نبودی، معروف نگشتی. کرامات و ریاضت او بسیار است و در فتوّت و تقوی آیتی بود و عظیم لطفی و قربی داشته است و در مقام انس و شوق به‌غایت بوده است و مادر و پدر او ترسا بودند [...] (باباجان قزوینی، ۱۴۰۳: ۱۷۶).

همان‌گونه که در این عبارات مشهود است، تفاوت دو نسخه، در «جمال/جلال»، «بود»، «تمام» و «است» است!

تفاوت کلمات و واژگان دو نسخه آن‌قدر ناچیز است که تقریباً می‌شود مدّعی شد باباجان تذکرةالأولیا را استنساخ و تحت عنوانی جدید عرضه کرده است! شاید عطّار نیشابوری می‌بایست

در کتاب تذکرةالأولیا همچون هجویری در جای‌جای کشف‌المحجوب نام خود را می‌آورد تا در انتساب کتاب به وی تردید نشود (هجویری، ۱۳۸۶: ۲)!

۶. محتوای تذکرهٔ *کلام‌الملوک*

باباجان قزوینی در کلام‌الملوک به بررسی زندگی و سیرهٔ عملی ۳۶ نفراز صوفیّه پرداخته است. به نظر می‌رسد او شیعهٔ متعصّبی بوده است، زیرا در روایات خویش ظاهراً صوفیانی را حذف کرده که پیشوند یا پسوند اهل تسنّن بر نام آن‌ها بوده یا همنام سه خلیفهٔ اوّل بوده‌اند؛ نظیر عمرو بن عثمان مکّی، [ابو]عثمان حیری، ابو بکر صیدلانی، شیخ ابوبکر واسطی و شیخ ابوعثمان مغربی. یا کسانی از بزرگان و پیشوایان اهل تسنّن؛ مانند امام جهان ابوحنیفه، امام اعظم شافعیّ المطّلبی، امام احمد حنبل.

این در حالی است که تذکرةالأولیا در شرح احوال ۹۷تن از بزرگان اولیا و عرفا و مشایخ صوفیّه است. به نظر محمّد استعلامی، دست‌نویس‌های معتبر تذکرةالأولیا تا قرن دهم هجری، شامل ۷۲باب است که نخستین باب آن، به حالات و سخنان جعفر صادق و باب هفتادودوم، به حسین بن منصور حلّاج اختصاص یافته است؛ امّا پس از قرن دهم، فصل‌های دیگری با عنوان «ذکر متأخران از مشایخِ کِبار» بر این کتاب افزوده شده که حالات و سخنان بیست‌وپنج‌تن از عارفان قرن‌های چهارم و پنجم را دربردارد (عطّار، ۱۳۸۳: مقدّمه/۳۶)؛ البتّه عطّار توجّه دارد که أولیا روش و دیدِ یکسان ندارند، امّا چون آنان را در راه حق می‌داند، هریک را در جای خود می‌ستاید؛ به همین‌دلیل، امام ششم شیعیان را در کنار چهار امام اهل سنّت ذکر می‌کند (همان: مقدّمه/۱۲) و پس از آن چهارتن، به‌صراحت زبان به ستایش اهل بیت می‌گشاید و می‌گوید اگر ستایش آل محمّد خلاف سنّت است، بگذار که جنّ و انس مرا گمراه بدانند (همان: مقدّمه/۱۳).

فهرست عرفایی که باباجان احوال، اقوال و سیرهٔ آن‌ها را بررسی کرده است: ابن محمّد جعفر الصّادق[رض]، اویس القرنی، حسن بصری، مالک دینار، محمّد بن واسع، حبیب عجمی، ابوحازم مکّی، عتبة بن الغلام، رابعه عدویّه، فضیل بن عیاض، ابراهیم ادهم، بشر حافی، ذوالنّون مصری، بایزید بسطامی، عبداللّه بن المبارک، ابوسلیمان دارائی، ابن سمّاک، محمّد بن اسلم الطّوسی، احمد حرب، حاتم اصم، سهل بن عبداللّه التّستری، معروف کرخی، سری سقطی، فتح موصلی، احمد بن ابی‌الحواری، احمد خضرویه بلخی، ابوتراب نخشبی، یحیی بن معاذ، شاه‌شجاع کرمانی، یوسف بن الحسین، ابوحفص حدّاد، احمد بن عاصم انطاکی، عبداللّه خبیق، جنید بغدادی، حسین بن منصور، امام محمّدباقر[ع].

در تذکرةالأولیا ترتیب صورت اسامی بر اساس حروف الفبا نیست. بخش اوّل کتاب پس از دیباچه، با شرح حال امام صادقؑ آغاز می‌شود و با حسین بن منصور حلّاج پایان می‌پذیرد. بخش دوم که به «ذکر متأخّران از مشایخ کبار» اختصاص دارد، با گزارش احوال ابراهیم خواص آغاز می‌شود و با بیان احوال امام باقرؑ به پایان می‌رسد (روح بخشان، ۱۳۸۸: ۵۷).

باباجان قزوینی در انتها و پس از ذکر احوال امام باقرؑ می‌گوید:

> تمام شد راه و روش و کلام أولیا؛ ماند خاتمهٔ کتاب و در آن شش فصل است: فصل اوّل، در توکل و توحید؛ فصل دویم، در قرآن‌خواندن و فضیلت آن؛ فصل سیوم، در دعاخواندن؛ فصل چهارم، در ذکرکردن؛ فصل پنجم، در تسابیح؛ فصل ششم، در امر به معروف و نهی از منکر (۱۴۰۳: ۱۳۳).

او آغاز و انجام کتابش را با احادیث نبوی که در چهل حدیث استادش، شیخ‌بهایی، آمده، به رشتهٔ تحریر درآورده است. در یک‌جا بیتی از نان و حلوا (بدون ذکر نام این منظومه) می‌آورد و دربارهٔ آن توضیح می‌دهد: «مصنّف دام ظلّه در مثنوی گفته است.» (همان: ۸) که به نظر برگرفته از شرح چهل حدیث شیخ است و این جمله، نقل قول مستقیم از آن.

۷. همسانی انگیزهٔ نگارش *کلام‌الملوک* و *تذکرةالأولیا*

انگیزهٔ نگارش کلام‌الملوک، بیان یک دوره تعلیمات صوفیانه برای مردم صوفی‌ستیز روزگار است که بخش زیادی از آن به نقل احوال، اقوال و کرامات صوفیان متقدّم پرداخته است. در این تذکره آمده است:

> به خاطر فقیر رسید که درویشانی که در این زمان‌اند و دعوی تصوّف می‌کنند و به سخن که می‌آیند، بایزید را قبول ندارند و حال آنکه نه از شریعت خبر دارند و نه از طریقت و نه از حقیقت، و تصوّر کرده‌اند که اولیای خدا هم مثل ایشان بوده‌اند و زبان خلایق را حتّی علما را بر خود دراز کرده‌اند، راه و روش صوفیّه را و از اصطلاحات ایشان بوی نبرده‌اند؛ پس بعد از استخاره اراده کرده شد که سخنانی که از اکابر نقل کرده‌اند و بعضی از سلوک ایشان که در کتاب‌ها نقل کرده‌اند، جمع کنیم تا درویشان را از آن فایده باشد و [...]، زیرا که گفته‌اند: «کلام‌الملوک ملوک الکلام»؛ یعنی سخن بزرگان، بزرگ سخنان است، و دیگر بدانند که اکابر صوفیّه همه در علم شریعت و طریقت و حقیقت، مجتهد بوده‌اند؛ شاید که ایشان را دعوی در دین پیدا شود [...]. پس این کتاب را کلام‌الملوک نام کردیم و امیدواریم از پروردگار عالم که هرکه مطالعه کند، از برای این بی‌بضاعت دعای خیر کند (باباجان قزوینی، ۱۴۰۳: ۱).

عطّار در مقدّمهٔ تذکرةالأولیا در بارهٔ انگیزه تألیف آن می‌گوید که پس از قرآن و اخبار پیامبرص هیچ سخنی برتر از سخنان مشایخ طریقت نیست. او با این اعتقاد و بنا به درخواست دوستان این

کتاب را تألیف کرده است. وی در نقل سخنان مشایخ، به شرح آن سخنان نمی‌پردازد، مگر برای رفع شبهه (← عطّار، ۱۳۹۳: ۵). عطّار در آغاز کتاب دلایل مختلف و به قول خودش سبب‌ها و باعث‌های گوناگون برای این کار را ذکر کرده است. او در این باره می‌گوید:

> تا فردا نظر شفاعتی در این کار عاجز کنند و مرا چون سگ اصحاب کهف نومید نگردانند (همان: ۵۷).

فریدالدّین عطّار نیشابوری با هدف الگوگرفتن از سیرهٔ عملی و گفتاری صوفیّه به تألیف سیرهٔ آنان پرداخته است. به نظر می‌رسد اغلب صوفیان از تألیف کتاب انگیزه‌های یکسانی دارند. مشابه انگیزهٔ عطّار و باباجان قزوینی که در آغاز رسالهٔ قشیریّه نیز دیده می‌شود. رساله قشیریّه اثر ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن قشیری، یکی از مهم‌ترین کتب تصوّف در قرن پنجم هجری است. این رساله، بنا به گفتهٔ قشیری برای مریدان و صوفیان مبتدی نوشته شده و علّت نگارش آن، ظهور فساد در طریقت ذکر شده است (قشیری، ۱۳۶۱: ۱۸). کشف‌المحجوب از قدیمی‌ترین و معتبرترین کتاب‌های فارسی در تصوّف است. به نظر می‌آید این کتاب یکی از مآخذ عطّار در تذکرةالأولیا بوده است (بهار، ۱۳۸۴: ۱۸۷/۲). هجویری هم در کشف‌المحجوب می‌خواسته است که دایرةالمعارفی از معارف صوفیّه تدوین کند.

رشیدالدّین میبدی هم در کشف‌الأسرار انگیزهٔ مشابهی نقل می‌کند.[۲]

۸. استفاده از مآخذ مشترک در تدوین زندگی عرفا

مطالعهٔ تذکرةالأولیا و مقایسهٔ مطالب آن با منابع دیگر صوفیّه، نشان می‌دهد که عطّار از مهم‌ترین آثار فارسی و عربی مقدّم بر تذکرةالأولیا مطالبی برگرفته است. خود او در مقدّمهٔ آن از کتاب‌های شرح‌القلب کشف‌الأسرار، و معرفةالنّفس یا معرفةالنّفس والرّب نام می‌برد؛ البتّه عطّار تصریح نمی‌کند که در تألیف تذکره، این سه کتاب منبع او بوده است.

از آثار صوفیانهٔ مشهوری که با احتمال بسیار، ممکن است مأخذ نقل‌های مؤلّف تذکره باشند، عبارت‌اند از: طبقات‌الصّوفیّه اثر عبدالرّحمان محمّد بن حسین سُلَمی نیشابوری، حلیّةالأولیاء ابونُعَیم اصفهانی، رسالهٔ قشیریّه ابوالقاسم قشیری و ترجمهٔ فارسی آن که به دست شاگردش، ابوعلی عثمانی انجام شده است، و نیز کشف‌المحجوب هُجویری احتمالاً از منابع عطّار بوده است (بهار، ۱۳۸۴: ۲۰۹/۲). باباجان قزوینی نیز در تذکرهٔ کلام‌الملوک از مآخذ عطّار بهره برده است.

۹. استفاده از گزاره‌های قالبی یکسان در مدخل و پایان بحث

عطّار در تذکرةالأولیا، در آغاز زندگی هر عارف با عبارات مسجّع و آهنگین، ترکیبات تحمیدیّه‌ای خلق می‌کند که در تذکره‌نویسی بی‌نظیر است:

> آن ولیّ قبّهٔ غیرت، آن صفیّ پردهٔ وحدت، آن صاحب‌یقین بی‌گمان، آن خلوت‌نشین بی‌نشان، آن فقیر عدمی، حبیب عجمی، رحمةاللّه علیه، صاحب صدق و صاحب همّت بود، و کرامات و ریاضات کامل داشت، و در ابتدا مال‌دار بود و ربا دادی و به بصره نشستی [...] (عطّار، ۱۳۹۳: ۵۶).

یا سجعی که در آغاز ذکر رابعهٔ عدویه آورده:

> آن مخدّرهٔ خدرخاصّ، آن مستورهٔ ستر اخلاص، آن سوختهٔ عشق و اشتیاق، آن شیفتهٔ قرب و احتراق، آن نایب مریم صفیّه، آن مقبول رجال، رابعهٔ عدویّه [...] (همان: ۵۶).

نکتهٔ درخور توجّه این است که باباجان قزوینی نیز در کلام‌الملوک همین عبارت (با اندکی تغییر) را استفاده می‌کند:

> ذکر حبیب عجمی رضی‌اللّه عنه: آن ولیّ قبّهٔ غیرت، آن صفیّ پردهٔ وحدت، آن صاحب صدق و همّت، آن صاحب یقین بی‌گمان، آن خلوت‌نشین بی‌نشان، آن فقیرعدمی، حبیب عجمی رحمةاللّه علیه صادق صدق بود و کرامات و ریاضات شامل داشت و در ابتدا مال‌دار و ربا ستاننده بود در بصره [...] (۱۴۰۳: ۷۶).

شرح احوال برخی از صوفیان در تذکرةالأولیا از دو صفحه تجاوز نمی‌کند؛ مانند ذکر محمّد بن واسع، ابن سمّاك، عبداللّه خبیق، ابراهیم رقّی، علی سهل، احمد مسروق و ابوعلی جوزجانی، درحالی‌که ذکر بعضی از آن‌ها بیش از پانزده صفحه است؛ مثل ذکر احوال حسن بصری، رابعهٔ عدویّه، ابراهیم ادهم، ذوالنّون مصری. بلندترین بخش کلّ کتاب، ذکر احوال و اقوال بایزید بسطامی است که از پنجاه صفحه درگذشته است.

این نکات در تذکرهٔ باباجان قزوینی هم رعایت شده است.

۹. استشهاد به آیات قرآن کریم و احادیث

یکی از شاخصه‌های نثر تذکرةالأولیا و کلام‌الملوک، تأثیر پررنگ و همه‌جانبهٔ قرآن کریم در این دو کتاب است. استفاده از آیات قرآن کریم به منظور تشبیه، تعلیل، توصیف، تأکید و ... در هردو متن دیده می شود. این دو نویسنده، از تضمین آیات، در جهتِ بیان صریح‌تر معانی استفاده می‌کنند.

> استفاده از آیات و احادیث در نثر و نظم فارسی از قرن چهارم تا نیمهٔ اوّل قرن پنجم، در حدّی که در رساندن معنای کلام مفید واقع شود، استفاده می‌شده و بعد از آن [...] استفاده از آیات و

احادیث هم در حوزهٔ معنایی و هم در جهت آراستن کلام در حدی متعارف و خالی از تکلّف است (شمیسا، ۱۳۸۲: ۷۶-۷۷).

عطّار و باباجان قزوینی، از آیات، در معنا و مفهوم و هم در جهت آراستگی کلام و لفظ بهره گرفته‌اند. استفاده از آیات، همچون دیگر آراستگی‌ها و زینت‌های کلام که در نثر تذکرةالأولیا و کلام‌الملوک و شیوهٔ بیان این دو، به‌زیبایی و به دور از تکلّف و تصنّع آورده شده، گاه به‌صورت آشکار و گاه با اشاره و تلمیح آورده می‌شود. و گاه آن‌چنان در بطن و عمق کلام فرومی‌رود که با زبان درآمیخته است؛ به‌طوری‌که مخاطب، بدون مراجعه به معنا، تشخیص نخواهد داد که در آنچه خوانده و به‌سادگی از آن گذشته به شکل‌های پنهان از کلام قرآن استفاده شده است.

نقل آیات از سویی، هنر نویسنده و نوآوری‌های او را در نثرنویسی نشان می‌دهد و از جهتی، نشان از آگاهی و تسلّط فراوان به مفاهیم قرآن کریم دارد، حتّی گاهی از کلمهٔ قرآنی، ترکیبی قرآنی می‌آفریند.

نثر تذکرةالأولیا و کلام‌الملوک با ایجاز همراه است؛ به‌طوری که این دو نویسنده تلاش می‌کنند در کمترین کلام، بیشترین معنا را ذکر کنند. استفاده از آیات کمک می‌کند که معنا، زودتر و آسان‌تر به مخاطب تفهیم شود و به‌ظاهرِ کلام نیز آراستگی می‌بخشد.

> [...] این را از قرآن نوید داده گفت: بلی. قال اللّه تعالی: (کُلاًّ نَّقُصُّ عَلَیکَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِ فُؤَادَکَ)؛ یعنی هر چیزی را که می‌خوانیم بر تو از اخبار پیغمبران و آن چیز چیست آنچه ثابت می‌گردانیم و بر جای می‌داریم به آن دل تو را یعنی فایده‌ای رسد، این است که دل تو را بیاراید و یقین‌ات بیفزاید و بر ادای رسالت ثبات نمایی و بر ایذای کفّار شکیبا باشی [...] (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۱).
>
> [...] آیه وافی هدایت (الست بربکم قالوا بلی) (همان: ۵).
>
> در لوح محفوظ نوشته‌اند تا آن وقت نرسد، بیرون‌رفتن از سرای فانی میسّر نیست و چون منقضی شود، لمحه‌ای مجال توقّف نه. چنانچه آیهٔ کریمهٔ (إِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لَا یَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلَا یَسْتَقْدِمُونَ) به آن ناطق است (همان: ۷).

از دیگر مختصّات نثرِ تذکرةالأولیا و کلام‌الملوک، تأثیرپذیری از احادیث و ادعیهٔ منسوب به معصومین[ع] است که نشان از آشنایی کامل نویسندگان این دو کتاب با احادیث دارد:

> حدیثی که روایت شده است از حضرت مقدّسهٔ مصطفوی، صلوات اللّه علیه و آله، که «مررت لیلة اسری لی بقوم تقرض شفاههم بمقاریض من نار فقلت من انتم فقالوا کنّا نامر بالخیر و لانأتیه و تنهی عن الشرّ وناتیه»؛ یعنی شبی که مرا به معراج می‌بردند، گذشتم بر جمعی که لب‌های ایشان را به مقراض آتشین قطع می‌کردند. از ایشان پرسیدم که شما چه کسانید؟ و به چه گناه مستوجب این عقوبت شده‌اید؟ گفتند: بودیم ما جمعی در دار دنیا که مردم را به خیر و اعمال

نیک [...] می‌ساختیم و خود مبادرت به آن نمی‌نمودیم و ایشان را از مناهی منع می‌کردیم و خود مرتکب آن بودیم و دامان کردار ما به آن آلوده بود (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۱۶۱) .

نقل است که چون مادرش به کتّاب فرستاد و به سورت لقمان رسید، بدین آیت که (أَنِ اشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ)؛ حق تعالی می‌گوید: شکر گوی مرا و شکر گوی مادر و پدر را، از استاد در معنی این آیت پرسید [...] گاه‌گاه خواجهٔ عالم، علیه الصّلوة و السّلام، روی سوی یمن کردی و گفتی: [...] انّی لاجد نَفَس الرّحمن من قبل الیمن»؛ یعنی نفس رحمن از جانب یمن همی‌یابم (عطّار، ۱۳۳۶: ۱۶۱-۱۶۲).

حق‌تعالی می‌فرماید:(يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا)؛ یعنی آن روز که کودکان را پیرگرداند (همان: ۵۳۵).

و یکی او را گفت: از کجا می‌خوری؟ گفت؟ (لِلّهِ خَزائِنُ السّماواتِ وَ الْأَرْضِ). (همان: ۲۹۸).

تفویض مقدّمهٔ رضاست والرّضا باب اللّه الاعظم [...] (همان: ٤٨١).

کاربرد آیه و حدیث در تذکرةالأولیا بسیار متنوّع است و غالباً برای تأیید و تأکید به کار می‌رود و مؤلّف به اقتضای معنای متن، آن‌ها را ذکر می‌کند، نه برای آرایش کلام. شیخ عطّار در استعمال آن‌ها افراط نورزیده، بلکه در مناسبت‌های خاصّ از آنها استفاده کرده است؛ به‌طوری که در متن کتاب با لحاظ‌کردن بخش بیست‌وپنج‌گانهٔ ملحقات، بدون موارد تکراری، حدود ۱۵۰حدیث به کار برده است. سخنان مشایخ نیز که شیخ آن‌ها را به عربی درج کرده، از پنجاه مورد کمتر است.

۱۰. به‌کارگیری اشعار در جوف نثر

شیخ عطّار در متن تذکرةالأولیا از اشعار فارسی اندکی استفاده می‌کند. این اشعار در برخی از چاپ‌ها ناچیز است و اشعار عربی آن نیز به بیست بیت بالغ نمی‌شود.

در کلام‌الملوک باباجان قزوینی اشعار فارسیِ بسیاری از شیخ‌بهایی و شاعران بزرگ زبان فارسی استفاده شده است. این اشعار در نثر کلام‌الملوک جای مشخّصی ندارند؛ گاهی در صدرِ متن و مبحث اصلی به کار می روند و گاهی در هماهنگی و تناسب با متن، در ضمنِ متن به کارگرفته می‌شوند و زمانی نیز در پایان مبحث، به‌عنوان حسن ختام می‌آیند.

اشعار استفاده‌شده در کلام‌الملوک، از نظامی، مثنوی معنوی، افضل‌الدّین کاشانی، مؤمن‌حسین یزدی، شیخ بهایی و ... گزینش شده‌اند. در این عبارت ابیاتی از مثنوی مولوی در کلام‌الملوک به‌عنوان شاهد مثال نقل می‌شود:

[...] چنان‌چه کلام مولوی در مثنوی معنوی شاهد بر آن است که گفته است:

پای استدلالیان چوبین بوَد　　پای چوبین سخت بی تمکین بوَد

مولانا مؤمن‌حسین یزدی رحمةاللّه نیز درین مقام رباعی دارد که ذکر آن نیز اگرچه در اصل بیت مناسب نمود حق را

حق را نتـوان شناخت از روی کتاب حکمت　　نبرد راه به القیم ثواب در وادی معرفت

(باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۱۸)

تنها موارد نوآوری تذکرهٔ کلام‌الملوک، استفاده از اشعار چند شاعر معاصر خویش است، که اغلب موارد تفاوت نثر این کتاب با نثر تذکرةالأولیا، در همین بخش‌ها دیده می‌شود؛ وگرنه در سایر قسمت‌های نثر کلام‌الملوک، رونوشت از تذکرةالأولیاست.

۱۱. آوردن جملات کوتاه

یکی از مختصّات نثر تذکرةالأولیای عطّار و کلام‌الملوک قزوینی، کوتاهی جمله‌هاست؛ ویژگـی‌ای که از قرن ششم و پس از آن، جز در گلستان سعدی، متروک شد و در کتاب‌هایی نظیر کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، تاریخ وصّاف و ... به کارگرفته نشد:

[...] چنان‌که یکی از او [فضیل] پرسید که تو مشتاق خدایی؟ گفت: نـه. گفـت: چـرا؟ گفـت: بـه جهت آنکه شوق به غایت بوَد؛ امّا چون غایـب حاضـر شـود، کجـا شـوق بـود! گفتنـد: معرفـت چیست؟ گفت: مدارج آن سه است به درجه: اوّل، اثبات وحدانیّت واجـد قهّـار؛ و درجـهٔ دویـم، بریده‌کردن دل از ماسوی‌اللّه؛ و درجهٔ سوم آنکه هـیچ‌کـس را از عبـادت‌کـردن آن راه نیسـت [...] (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۱۱۴).

شیخ عطّار و باباجان، به‌ندرت از جملات طولانی بهره می‌گیرند:

[...] و ملاحظان این خطاب و مطالعان این کتاب را که انفس رغایت اولوالالباب و اعظم مواهب ملک وهّاب و [...] ارواح و شفای اشباح و موصل علیل به طبیب و هادی محبّ محیب و جـلای احزان کشّاف قرآن وسعت ارزاق و طیب اخلاق و فقه اکبر احمدی و شرع اطهر محمّـدی و بیـان اصل اصول دین و ایضاح اسرار وصول و یقین اسـت از اسـرار اهـل اللّـه بـا نصـیب گـردان [...] (همان: ۳۰۰).

ایجاز از ویژگی‌های آشکار تذکرةالأولیاست. در سراسر متن آن یک جمله یافت نمی‌شود که به اطناب گراییده باشد. در ذکر سفیان ثوری می‌گوید:

و سفیان را عادت بود که در مقصورهٔ جامع نشستی. چون از مال سلطان مجمرهٔ عود ساختند، از آنجا بگریخت تا آن بوی نشنود و دگر آنجا ننشست [...] (عطّار، ۱۳۳۶: ۲۲۵).

۱۲. نتیجه

باباجان قزوینی کاتب بود و از طریق استنساخ روزگار می‌گذراند. او از ۱۰۰۱ تا ۱۰۲۸ق با شیخ‌بهایی در ارتباط مستقیم بوده و در بسیاری سفرها او را همراهی کرده است. دریافت چهار

اجازهٔ روایت که در آخرین آن‌ها شیخ اجازهٔ روایت تمامی آثارش را به حاجی‌بابا داده و برخی را به‌صورت خاصّ نام برده است، نشان‌دهندهٔ کمال اعتقاد شیخ به دانش اوست. باباجان، علاوه بر آثار شیخ‌بهایی، شرایع‌الاسلام محقّق حلّی را نیز استنساخ کرد. از آنجا که باباجان گرایش عرفانی داشته است، به نظر می‌رسد گزیده‌ای از تذکرةالأولیا را به نام خود گردآوری کرد. او بنا بر اعتقاد مذهبی خود، تمامی صوفیانی را که پسوند یا پیشوند مرتبط با اهل سنّت داشتند، حذف کرد.

امّا نکتهٔ مهم در این است که باباجان گزیده‌ای از تذکرةالأولیا را فراهم و تحریر و تذهیب کرده است. او عین نسخهٔ عطّار را کتابت نکرده، بلکه گاهی کلمات، عبارات، ترکیبات و اشعاری را به آن افزوده است.

هدف باباجان قزوینی این بوده است که در دوران تصوّف‌ستیزی در عصر صفوی، یک متن صوفیانهٔ مهم، بازنویسی و به مردم معرفی شود.

پی‌نوشت

۱. نخستین بار در قرن چهاردهم هجری، صدر در تکمله‌ای که بر أمل الآمل، شیخ حرّ عاملی نگاشت، کسی را که شیخ حرّ او را «مولانا حاج بابا بن محمّد صالح قزوینی» نامید، با تردید همین حاجی‌بابای شاگرد شیخ بهاء الدّین دانست (حرّ عاملی، ۱۳۶۲: ۴۲/۲). یکسان شمردن این دو شخصیّت که با فاصله بیش از هفتاد سال از یکدیگر زیسته‌اند، (یکی متولد حدود ۹۶۵ ق و دیگری معاصر شیخ حرّ عاملی متوفی ۱۱۰۴ ق) نادرست است. به این نکته، آقابزرگ تهرانی هم اشاره کرد و با در نظر گرفتن دو مدخل مجزا برای حاج بابا قزوینی، کمال‌الدّین ابن میرزاجان» و «حاج بابا قزوینی، ابن محمّد صالح»، آن‌ها را متفاوت از یکدیگر معرّفی کرد. (تهرانی، ۱۳۵۵: ۶۳/۵).

۲. میبدی در مقدّمهٔ کشف‌الأسرار می‌نویسد:

> اما بعد، من کتاب شیخ‌الاسلام، یگانهٔ عصر و فرید دهر، ابواسماعیل عبداللّه بن محمّد بن علی انصاری (قدس‌اللّه‌روحه) را که در تفسیر قرآن و کشف معانی آن نگاشته است، بررسی کردم و آن را از جهت عبارت و محتوا و تحقیق و ترصیع، در حدّ اعجاز یافتم؛ جز آنکه وی در نهایت ایجاز و اختصار سخن گفته و راه کوتاه‌نویسی را در پیش گرفته است و شاید نتوان نیاز دانش‌پژوهی را که به دنبال هدایت است، برآورد یا تشنه‌کامی و سوز سینهٔ‌اندیشه‌ور اهل بصیرت را سیراب کند؛ لذا بر آن شدم تا بال‌های سخن در آن بگشایم و عنان زبان را در تفصیل آن رها سازم (۱۳۳۹: ۱/۱).

منابع

باباجان قزوینی (۱۰۴۳ق)، کلام المولک، نسخهٔ خطّی، ش ۱۰۲۹۴، تهران، کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.

ـــــــــــــ (۱۳۰۰ق)، مشکول حاجی‌بابا بن میرزاجان قزوینی، ترجمهٔ محمّدباقر بن اسماعیل حسینی خاتون‌آبادی، تهران، چاپ سنگی.

بازن، آندره (۱۳۷۶)، سینما چیست؟، ترجمهٔ محمّد شهبا، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

بشری، جواد (۱۳۹۴)،«حاجی‌بابا قزوینی، برجسته‌ترین شاگرد شیخ بهایی»، جشن‌نامهٔ دانشور فرهنگ‌یار سیّدمحمود مرعشی نجفی، ج۱، ۵۸۵ـ۶۰۶.

بندرچی، محمّدرضا (۱۳۷۹)، «رسالهٔ حاجی‌بابا قزوینی در شرح یک حدیث نبوی»، علوم حدیث، سال پنجم، ش۱ (پیاپی ۱۵)، ۱۲۹ـ۱۳۳.

بهار، محمّدتقی (۱۳۸۴)، سبک‌شناسی، ج۲، تهران، امیرکبیر.

تفتازانی، سعدالدّین (۱۳۶۹)، شرح المختصر (شرح مختصرالمعانی فی المعانی والبیان و البدیع)، قم، نجفی.

تهرانی، آقا بزرگ (۱۳۵۵)، الذّریعة الی تصانیف الشّیعة، ج ۵ و ۶، نجف، دارالکتب العلمیّة.

ـــــــــــــ (۱۳۸۸)، طبقات أعلام الشیعة، چاپ علی‌نقی منزوی، قم، اسماعیلیان.

حرّ عاملی (۱۳۶۲)، أمل الآمل، چاپ السیّدأحمد الحسینی، ج ۲، قم، دار الکتاب الاسلامی.

حسینی اشکوری، سیّدجعفر (۱۳۷۴)، فهرست نسخه‌های کتابخانهٔ آیت‌اللّه فاضل خوانساری، ج۱، قم، مؤسسهٔ علمی و فرهنگی آیت‌اللّه فاضل خوانساری- انصاریان.

ـــــــــــــ و سیّدصادق حسینی اشکوری (۱۳۸۳)، فهرست نسخه‌های عکسی مرکز احیاء میراث اسلامی، زیر نظر سیداحمد حسینی اشکوری، ج۵، قم، مؤسّسهٔ علمی و فرهنگی آیت‌اللّه فاضل خوانساری - انصاریان.

حسینی، سیّداحمد (۱۳۷۵)، فهرست نسخه‌های خطّی کتابخانهٔ عمومی حضرت آیت‌اللّه العظمی نجفی مرعشی، ج ۲۹ و ۷۵، زیر نظر سیّدمحمود مرعشی، قم، خیّام.

جانتی، لوییس (۱۳۸۱)، شناخت سینما، ترجمهٔ ایرج کریمی، تهران، روزگار نو.

دانش‌پژوه، محمّدتقی (۱۳۴۰)، فهرست نسخه‌های خطّی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، دانشگاه تهران.

ذبیح‌نیا عمران، آسیه (۱۳۹۷)، «بررسی آموزه‌های عرفانی اوشو و تذکرهٔ عرفانی کلام‌الملوک باباجان قزوینی»، ادیان و عرفان تطبیقی، سال دوم، ش۲، بهار و تابستان، ص ۱-۲۰.

ـــــــــــــ (۱۳۹۸)، «بررسی مؤلّفه‌های **خودشکوفایی** و **کمال‌طلبی** در تذکرهٔ عرفانی کلام‌الملوک باباجان قزوینی و نظریّات آبراهام مَزلو»، ادبیّات تعلیمی، سال یازدهم، ش۴۳، پاییز، ص۱- ۱۸.

روح‌بخشان، عبدالحمید (۱۳۸۸)، «تذکرةالأولیاء در گزارش احوال و افکار و اقوال بزرگان عرفان»، اطّلاعات حکمت و معرفت، ش۴۶، دی، ص ۵۵-۵۷.

روضاتی، سیّدمحمّدعلی (۱۳۹۱)،در پرتو روضات (پنجاه مقاله در تراجم، کتاب‌شناسی، نسخه‌شناسی و تاریخ)، قم، مؤسسهٔ کتاب‌شناسی شیعه.

شریفی، محمّد (۱۳۸۷)، فرهنگ ادبیّات فارسی، چ۲، تهران، معین.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۲)، سبک‌شناسی نثر، تهران، میترا.

صادق بروجردی، محمّدمحسن (۱۰۹۵ق)، مجموعهٔ ملّامحمّدمحسن بروجردی، نسخهٔ خطّی، ش ۳۵۱۴، کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

صدرایی خوئی، علی (۱۳۷۷)، فهرست نسخه‌های خطّی کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، با نظارت عبدالحسین حائری، ج ۳۲ و ۳۸، قم، دفتر تبلیغات اسلامی با همکاری کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

طباطبائی بهبهانی، سیدمحمّد (۱۳۸۸)، فهرست مختصر نسخه‌های خطّی کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، تهران، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

عطّار (۱۳۹۳)، تذکرةالأولیا، چاپ محمّد استعلامی، چ۲۵، تهران، زوّار.

ـــــــــــــ (۱۳۳۶)، تذکرةالأولیا، چاپ میرزامحمّدخان قزوینی، چ۵، تهران، دنیای کتاب.

فاضل مقداد (۹۸۰ق)، کنزالعرفان، نسخهٔ خطّی، ش ۱۱۶۷۴، فهرست کتابخانهٔ مرعشی.

قشیری (۱۳۶۱)، رسالهٔ قشیریّه، چاپ بدیع‌الزّمان فروزانفر، تهران، علمی و فرهنگی.

شمس قیس رازی (۱۳۳۸)، المعجم فی معاییر اشعار العجم، چاپ محمّد قزوینی، تهران، رشیدیّه .

مرعشی نجفی، سیّد محمود و میرمحمود موسوی (۱۳۸۷)، بخشی از دست‌نوشته‌های شیخ بهاءالدّین عاملی، قم، کتابخانهٔ آیت‌اللّه مرعشی نجفی.

میبدی، ابوالفضل رشیدالدّین (۱۳۳۹)، کشف‌الأسرار و عدةالأبرار، چاپ علی‌اصغر حکمت، تهران، امیرکبیر.

ناجی نصرآبادی، سیّدمحسن (۱۳۸۷)، کتاب‌شناسی شیخ بهایی، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

هجویری (۱۳۸۶)، کشف‌المحجوب، چاپ محمود عابدی، تهران، سروش.

همایی، جلال‌الدّین (۱۳۶۸)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چ۶، تهران، هما.

ادب فارسی، سال۱۱، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شمارهٔ پیاپی ۲۷
10.22059/jpl.2021.325300.1911
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

کارکرد مفاخره‌سرایانهٔ شخصیّت‌های شعر عربی در مدیحه‌های منوچهری

فاطمه سادات طاهری*
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کاشان
سعیده بیرجندی
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کاشان

(از ص ۱۶۹ تا ۱۸۴)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۳/۲۸، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۶/۲۰
علمی-ترویجی

چکیده

مقالهٔ حاضر، سبک شخصی منوچهری دامغانی (۳۹۸- ۴۳۲ق) در مدیحه و مفاخره‌سرایی را بررسی می‌کند. منوچهری با هنر شاعری و تسلّط بر زبان و ادبیّات عربی، مدیحه‌ها و مفاخره‌های متفاوتی سروده و بر همین اساس، قصاید وی به‌طور خاصّی در بین هم‌عصران او متمایز شده است. نگارندگان با روش کیفی و شیوهٔ توصیفی- تحلیلی مبتنی بر اشعار منوچهری با پاسخ به این پرسش‌ها که بین مدیحه‌سرایی و فخریّه‌سرایی در شعر منوچهری چه ارتباطی وجود دارد؟ منوچهری در مدیحه‌ها و مفاخره‌های خود چه شگردهای نوینی را به کار بسته و از این نظر با معاصران خود چه تفاوت‌هایی دارد؟ و چه عواملّی موجب به‌کارگیری این طرز نو در این گونه‌های شعری وی شده است؟ می‌کوشند پس از تبیین مؤلّفه‌های سبک شخصی منوچهری در مدیحه‌سرایی و مفاخره‌سرایی، استدلال کنند شگردهای نوین وی در مدح و فخر از یک سو، تحت تأثیر دانش او در ادبیّات عربی و از سوی دیگر، نمونهٔ برترانگاری زبان و شعر عربی و شخصیّت‌های شهرهٔ آن است. همچنین نویسندگان استنتاج می‌کنند که منوچهری افزون بر اینکه عربی‌دانی خود را ابزاری برای اظهار فضل و راهکاری برای رقیب‌ستیزی قرار داده، با به‌کارگیری شخصیّت‌های معروف ادبیّات عربی، تضمین اشعار و به‌کارگیری مضامین و تصاویر شعری ایشان، ضمن ستایش ممدوح، آگاهانه و در عین حال با ظرافت خاصّ، مدیحه‌های خود را با مفاخره درآمیخته و خودستایی نیز کرده است و بدین‌ترتیب، طرزی نو در مدیحه و مفاخره‌سرایی پدید آورده که می‌توان این طرز نو را سبک شخصی وی شمرد.

واژه‌های کلیدی: منوچهری دامغانی، شخصیّت‌های شعر عربی، مدح، فخریّه‌سرایی، سبک شخصی.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: taheri@kashanu.ac.ir

۱. مقدّمه

ادبیّات فارسی و عربی پیوندی دیرینه دارند و تأثیر و تأثّرهای بسیاری بین این دو صورت گرفته است. در دوران طلایی زبان و ادبیّات عربی که مقارن با عصر چهارم عباسی است، زبان عربی، زبان نگارش‌های دیوانی و رسمی ایران به شمار می‌رفته و دانستن این زبان، نوعی فضیلت تلقّی می‌شده است؛ از این‌رو، نویسندگان و شعرای مسلمان غیر عرب نیز آثار خود را به عربی می‌نوشتند و می‌کوشیدند تا علوم مختلف این زبان را بیاموزند و بدین‌گونه هنرنمایی کنند. به همین دلیل است که در آثار بسیاری از آنان، شخصیّت‌های عرب در عرصه‌های تاریخی، دینی، ادبی و جز آن، حضوری گسترده دارند. منوچهری، شاعر قرن پنجم هجری نیز، از جمله شاعرانی است که بسیار تحت تأثیر ادبیّات عربی و علاقه‌مند به آن بوده؛ تاجایی‌که خود او نیز آشکارا به این اثرپذیری اشاره کرده است:

من بدانم علم طب و علم دین و علم نحو (منوچهری، ۱۳۹۰: ۶۲)

با بررسی اشعار وی نیز مشخّص می‌شود که مهم‌ترین تأثیرپذیری منوچهری از ادبیّات عربی، در فخریّات و مدایح وی جلوه‌گر شده است.

محقّقان بارها به حضور پنهان و آشکار ادبیّات و فرهنگ عربی در شعر منوچهری اشاره کرده‌اند. او شاعری است که در ابعاد متنوّعی از قبیل فکر، معنی، وزن، الفاظ و حتّی قافیه، از ادبیّات عربی اثر پذیرفته است. از سوی دیگر، او شاعری است که در ازای مدیحه‌سرایی صله می‌گیرد و با آن زندگی خود را می‌گذراند و همیشه خود را برتر از دیگر رقیبان می‌داند. یکی از دلایل خودبرتربینی او نسبت به سایر رقیبان، احاطهٔ وی به فرهنگ، شعر و زبان عربی است.

مقالهٔ حاضر با شیوهٔ توصیفی- تحلیلی مبتنی بر قصاید منوچهری، ضمن پاسخ‌دادن به این پرسش‌ها که منوچهری بین مضامین مدح و فخر چه ارتباطی برقرار کرده؟ سبک خاصّ و طرز نو وی در مدیحه‌سرایی و مفاخره‌گویی چیست؟ عربی‌دانی چقدر بر سبک شخصی شاعر در این دو مضمون مؤثّر بوده؟ و هدف وی از به‌کارگیری این شیوهٔ خاصّ چیست؟ می‌کوشد شگردهای جدید شاعر را در مدیحه‌سرایی و فخریّه‌سرایی از طریق به‌کارگیری شخصیّت‌های شعر عربی بررسی و تحلیل کند. به نظر می‌رسد شاعران مدیحه‌سرا که برای رسیدن به مرتبهٔ والاتر در دربار با یکدیگر رقابت داشتند، برای پیروزی بر رقبا ناگزیر بودند سبکی نو ارائه کنند؛ به همین دلیل، منوچهری نیز با توسّل به آگاهی خود از ادبیّات عربی، از این دانش برای راهیابی به دربار و پیروزی بر رقبا استفاده کرده است؛ بدین‌ترتیب که با استفاده از از شخصیّت‌های نامی ادبیّات عربی در شعر خود و الفاظ، عبارات، مضامین و تصاویر شعری و حتّی عرایس شعر عربی و مکان‌های خاصّ جغرافیایی

موجود در اشعار آن‌ها را در مدایحش به کار می‌گیرد تا ضمن آشکارکردن عربی‌دانی خویش، قدرت شعری و برتری خود را بر دیگران اثبات کند و همچنین به شیوهٔ شاعران جاهلی، مدح و فخر را به همدیگر پیوند بزند تا خواننده در یک شعر، شاهد خودستایی و ممدوح‌ستایی وی باشد. این شیوه، خاصّ منوچهری است.

منوچهری، یکی از شاعران کهن ایرانی است که می‌توان شعر او را از منظر اثرپذیری از ادبیّات عربی بررسی کرد؛ از این‌رو، تاکنون چندین کتاب و مقاله در زمینهٔ تأثیر ادبیّات عربی بر منوچهری دامغانی نوشته شده که تأثیر فرهنگ عرب در اشعار منوچهری دامغانی (۱۹۷۱م) اثر ویکتور الکک (Victor El-Kik) یکی از آن‌هاست. مقاله‌های «بررسی میزان تأثیرپذیری منوچهری دامغانی از معلّقه امرؤالقیس» (۱۳۸۸) اثر سیّداحمد پارسا و «منوچهری و تأثیرپذیری او از ادبیّات دوران جاهلی عرب» (۱۳۸۷) از لیلا حلّاج‌زاده، از جملهٔ آثاری هستند که علّت گرایش منوچهری به ادبیّات عربی را بیشتر نتیجهٔ عربی‌دانی و اظهار فضل شاعر برای پیروزی بر رقیبان، تحت تأثیر فضای عربی‌دوستی حاکم بر دربار غزنویان دانسته‌اند و در کنار آن به خلاقیّت‌های او، به‌ویژه در محور افقی قصایدش نیز اذعان کرده‌اند. حسین خسروی در مقالهٔ «منوچهری و شعر عرب» (۱۳۸۶) با بررسی چند قصیدهٔ منوچهری، تنها هدف او را از گرایش به شعر عربی، خودنمایی آشکار شاعر و علاقهٔ درباریان به شعر عربی می‌داند و معتقد است منوچهری حتّی نتوانسته به‌خوبی از پس تقلید محور عمودی شعر شاعران عرب برآید؛ به‌گونه‌ای که فقط مدیحه‌پردازی کرده و جای مفاخره که یکی از اصول پنج‌گانهٔ قصاید عربی است، در محور عمودی شعر منوچهری خالی است (← خسروی، ۱۳۸۶: ۸۱-۱۱۲)؛ از این‌رو، نگارندگان این مقاله برای نخستین‌بار به روش توصیفی-تحلیلی مبتنی بر اسناد حاصل از متن دیوان اشعار منوچهری می‌کوشند شگرد خاصّ او را در مدح و مفاخره که نتیجهٔ هنر شاعری، تسلّط بر زبان و ادب عربی و اثرپذیری وی از شعر عربی است، بیش از پیش آشکار کنند.

۲. مدح و مفاخره

۲-۱. مدح

مدح، مضمون اصلی قصاید فارسی و رایج‌ترین نوع ادبی، به‌ویژه در دوران غزنویان و سلجوقیان بوده است. شاعر در مدیحه‌سرایی باید به توصیف فضائل و کمالات ممدوح بپردازد و او را بیش از آنچه هست، نشان دهد. در شعر شاعران درباری که در برابر ستایش‌های خویش صله می‌گرفتند، بزرگ‌نمایی ممدوح رواج بیشتری داشت (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۴۴-۲۴۶ و رستگار فسایی، ۱۳۷۲: ۲۱). مدح

از عناصر و واحدهای فکری مسلّط در اشعار فارسی است. وضع محیط سیاسی و علاقهٔ امیران و قدرتمندان به شهرت و محبوبیّت، از عوامل رشد و بالندگی مدح در شعر فارسی است (رزمجو، ۱۳۹۰: ۸۹). قالب قصیده بیش از دیگر قالب‌های شعری برای مضمون مدح به کار رفته است؛ زیرا این قالب به‌سبب شکوه ظاهری، فخامت الفاظ، استواری وزن و انسجام چارچوب، بیش از دیگر قالب‌ها با مضمون مدح سازگاری دارد. شاعر معمولاً قصیدهٔ مدحی را با تغزّل، نسیب یا تشبیب آغاز می‌کند، سپس به مدح ممدوح می‌پردازد و سرانجام با دعای تأبید برای ممدوح، آن را به پایان می‌رساند (همان: ۹۰). دیوان منوچهری در مجموع شامل ۱۱۰ قطعه شعر است که ۷۹ قطعه (۷۲%) از آن‌ها به مضمون مدح اختصاص دارد و بیشتر مدایح او نیز در ستایش مسعود غزنوی است (گراوند، ۱۳۹۲: ۲۲۴).

۲-۲. مفاخره

مفاخره، شعری است که شاعر از آغاز تا پایان آن به توصیف کمالات و فضایل خود می‌پردازد و از این جنبه به شعر حماسی و به‌ویژه رجزخوانی پهلوانان حماسی شباهت دارد. شاعران مفاخره‌سرا برای بزرگ‌نمایی خود معمولاً به بزرگان معاصر و سلف خویش نیز تعریضی می‌زنند. شاعران عرب بیش از شاعران ایرانی فخریّه‌سرایی کرده‌اند.

> در حقیقت اصلی‌ترین شعر در ادبیّات عرب، حماسه از نوع رجز و سپس قصاید مفاخره بوده است؛ امّا شاعران عرب برعکس شاعران ایران که در قصاید خود شاهان را مدح می‌کرده‌اند، بیشتر به مدح خود و ذکر صفات و کردارهای پهلوانی خود می‌پرداختند (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۲۸).

آن‌ها به جای ستودن ممدوح به خودستایی پرداخته‌اند (همان: ۲۲۸)؛ چنان‌که می‌توان گفت مفاخره در اصل از اشعار مهم اعراب جاهلی است که ابتدا در شعر حماسی و پهلوانی فارسی رواج یافت و از قرن پنجم و پس از آن، به دلیل نفوذ ادبیّات عربی در دیگر گونه‌های شعر فارسی نیز راه یافت (داد، ۱۳۸۷: ذیل مفاخره). افزون بر مفاخره‌های مستقلّی که شاعر از ابتدا تا انتها کمالات و فضایل خود را در آن توصیف می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۲۷)، در بین منظومه‌ها و اشعار مدحی فارسی نیز فخریّه‌سرایی بسیار دیده می‌شود؛ بدین‌ترتیب که مدیحه‌سرایان ضمن ستایش ممدوح، برتری‌های علمی و ادبی خود را مطرح می‌کنند و به آن‌ها می‌بالند (رزمجو، ۱۳۹۰: ۱۶۴)؛ از این‌رو، منوچهری نیز بر طبق سنّت شعری رایج در روزگار خود و همچنین برای پیشی‌گرفتن از رقبا، در بین مدیحه‌های استوار خویش، مفاخره‌سرایی نیز کرده و در این راه از عربی‌دانی‌اش استفاده کرده است (گراوند، ۱۳۹۲: ۲۲۹).

۳. شگردهای نوین منوچهری در مدح و فخر در سایهٔ اثرپذیری از شعر عربی

در روزگار منوچهری که شاعران برای رسیدن به دربار و دستیابی به مقام و مال و حفظ جایگاه خود، ناچار بودند هنرنمایی‌های بدیع داشته باشند تا بر رقیبان برتری یابند، منوچهری نیز طرزی نو را برگزید؛ طرزی که شاید در وهلهٔ نخست، تقلید محض از ادبیّات عربی به شمار می‌آید؛ امّا با دقّت بیشتر مشخّص خواهد شد که این، نه تقلید، بلکه شیوه‌ای نوآورانه در آفرینش اثری متمایز است. از مؤلّفه‌های سبک شخصی منوچهری در مفاخره و مدیحه‌سرایی، می‌توان به این موارد اشاره کرد:

۳-۱. به‌کارگیری شخصیّت‌های شعر عربی

منوچهری در بسیاری موارد در مدح و مفاخره‌های خود از شخصیت‌های عربی استفاده کرده است. او با به‌کارگیری شخصیّت‌های عربی در شعر خویش در بسیاری از مواقع، کوشیده تا تجربیّات و ویژگی‌های آن شخصیّت‌ها را نیز به خود نسبت دهد. به‌کارگیری شخصیّت در شعر منوچهری به دو شیوهٔ کلّی تقسیم می‌شود: در شیوهٔ نخست، منوچهری تنها یکی از شخصیّت‌های معروف ادب عربی را در شعر خویش نام می‌برد و ویژگی یا شاید هم ویژگی‌های وی را از آنِ خود می‌کند؛ در گونهٔ دوم، شاعر اسم چندین شخصیّت عربی را به‌صورت (دسته‌جمعی) در یک بیت به‌کار می‌برد. این دو حالت در اشعار وی بسیار به‌چشم می‌خورد:

۳-۱-۱. تشبیه

یکی از شیوه‌های فراخوانی شخصیّت در شعر منوچهری، استفاده از فنّ تشبیه است. در این موارد شاعر در ضمن اظهار فضل با برقراری شباهت بین خود، ممدوح یا اشخاص دیگر با چند شخصیّت شعر عربی از راه تداعیِ ویژگی‌های آن شخصیّت‌ها، ویژگی‌های خود یا ممدوح (مشبّه) را در کمال ایجاز و زیبایی بازمی‌نماید که این شیوه به بزرگ‌نمایی وجه شبه در مشبّه که غایت تشبیه است، نیز کمک می‌کند. برقراری رابطهٔ شباهت با شعرای عربی در شعر منوچهری نیز خود به گونه‌های مختلف انجام می‌شود:

الف) حسن طلب

گاه منوچهری با به‌کارگیری شگرد تشبیه در پی دریافت صله و جایزه‌ای گران‌بهاست. در این روش او با همانندسازی خود به شعرای عربی، شعر خود به اشعار ایشان و ممدوح خود به ممدوح آن‌ها، در واقع «حسنِ طلب‌وار» از ممدوح، صله و پاداشی همتراز با صله‌های گران‌بهای شاعران عربی که به دربار امیران و حکما می‌رفتند، درخواست می‌کند؛ چنان‌که در مدح **علیّ بن عمران** چنین می‌گوید:

رسیدم بــه نزدیک تـو شعرگویان　　چــو نزدیک هارون صریع‌الغوانی
بـه امیــد آن تا کنم خدمت تــو　　رهـا گــردم از محنت این جهانــی
(منوچهری، ۱۳۹۰: ۸۷)

او در این ابیات، خود را به **مسلم بن ولید** (صریع‌الغوانی)، شاعر نامی عصر عبّاسی که با مدح هارون‌الرّشید از وی پاداش می‌گرفته، تشبیه کرده تا ممدوح خود را نیز از این راه به دادن صله تشویق و تحریک کند. جای دیگر از **أعشی** نام می‌برد و با بیان داستان او با ممدوحش و صله‌دادن ممدوح به وی از **علی بن عمران** صله درخواست می‌کند:

شنیدم که أعشی به شهر یمن شد　　سـوی هــوذة بــن علــیّ یمانــی
بر او خواند شعری به الفاظ تازی　　به شیرین‌معانــی و شیرین‌زبانــی
یکی کاروان اُشتر گشن دادش　　هــر اشتر به سان کُهـی از کلانــی
(همان: ۹۳)

شاعر تا پایان این قصیده بر همین منوال شعر سروده و از **ابونؤاس** و **علی بن ابراهیم موصلی** نیز سخن به میان آورده است و در پایان با تشبیه عمل خود به صله‌جویی این شاعران بزرگ به شیوهٔ غیرمستقیم از ممدوحش، علیّ بن عمران، پاداش می‌طلبد:

شنیدم کـه سوی خصیب ملِک شد　　به مدحتگری بـونـؤاس بـن هانــی
بـه یک بیت مِدحت دهانش بیاکند　　بــه یاقوت و بیجـاده و بهــرمانــی
علیْ‌بِن براهیم از شهــــر مــوصل　　بیامــد بـه بغداد در شعــرخوانــی
بدادش همانگه رشیــــد خلیفــه　　بــواصل دو سـه بدره از زرّ کانــی
سوی تاج عمرانیان هــم بدیـن‌سان　　بیامــد منــوچهــری دامغانــی
(همان)

ب) تشبیه خود به شاعران عرب

منوچهری شاید به این دلیل که شاعران و ادبای ادبیّات عرب را به‌عنوان نمونهٔ برتر پذیرفته است، خود را در علم و شاعری به چند شخصیّت شعر عربی همانند می‌کند:

آن‌گاه که شعری تازی آغازی　　همتای لبید و اوس بن حجری
(همان: ۷۵)

این برترانگاری سبب شده است تا در بیت دیگری از خدا بخواهد ذوق و قریحهٔ شاعری شعرای عربی را به او عطا فرماید:

دهاد ایزد مرا در نظـم شعــرت　　دل بشّــار و طبــع ابــن مقبــل
(همان: ۸۳)

ج) تشبیه ممدوح به ممدوحان شاعران عرب

برترانگاری منوچهری دربارهٔ شعرای عرب سبب شده است که گاهی در بعضی از موارد ممدوحانش را در سیاست و زیرکی به چند شاعر عرب تشبیه کند (الکک، ۱۹۷۱: ۸۷)؛ مثلاً در این بیت، منوچهری ممدوح خویش، ابوسهل زوزنی را به لبید و اوس بن حجر تشبیه می‌کند و در مدح فضل بن محمّد حسینی، وی را به چندین ادیب و شاعر عرب مانند کرده است:

چو ابن رومی شاعر چو ابن مقله دبیر　　چو ابن معتز نحوی چو اصمعی لغوی
(همان: ۹۰)

کاتب نیک‌است و هست نحوی استاد　　صاحب عبّاد هست و هست مبرّد
(همان: ۲۵)

۳-۱- ۲. تحقیر شاعران عربی با تمسخر مضامین شعری ایشان

در بعضی مواقع منوچهری با ذکر نام برخی از شاعران عرب که بر اطلال و ویرانه‌های خالی از معشوق گریسته‌اند، با اشاره به جایگاه علمی و ادبی و فضایل خویش و تقبیح گریستن آنان بر اطلال و دیار ویران‌شدهٔ یار و بیهوده‌شمردن این کار، به تحقیر و سرزنش آن‌ها می‌پردازد و خود را برتر از یکایک آنان می‌داند:

ما همه بر نظم و شعر و قافیه گریه کنیم　　نه بر اطلال و دیار و نه وحوش و نه ظبی

إمرؤالقیس و لبید و اخطل و أعشیّ قیس　　بر طلل‌ها نوحه کردندی و بر رسم بلی
(همان: ۱۳۹-۱۴۰)

در ابیات یادشده، شاعر با ذکر نام چندتن از شعرای بزرگ عرب، مضامین شعر عربی را به سخره گرفته است و در مقابل، مفاخره‌ای قومی و ملّی می‌سراید و می‌گوید اگر آنان بر اطلال و دمن گریه می‌کنند، ما برای علم و دانش و هنر گریه می‌کنیم.

او در جای دیگر، آشکارا مهارت و قدرت شاعری خود را بیشتر از شاعران عرب وصف می‌کند؛ چنان‌که از مفهوم این بیت برمی‌آید، او خود را بالاتر از ابوتمّام دانسته است و شعرش را محکم‌تر از شعر او می‌داند:

من گفته شعری مشتهر در تهنیّت و اندر ظفر　　از **سیف أصدق** راست‌تر در فتح آن **عمّوریه**[1]
(همان: ۶۸)

نکتهٔ قابل توجّه اینکه منوچهری برای به‌کاربستن این مضمون، چند شخصیّت شعر عربی را یک‌جا در شعر خویش به‌کار می‌برد تا با قوّت بیشتری برتری خود را بر ایشان بیان کند.

۳-۱-۳. پیروی از درون‌مایهٔ شعر

گاهی نیز سبک شاعران عرب را مدّ نظر قرار می‌دهد (الکک، ۱۹۷۱: ۸۱)؛ مثلاً وقتی در بیابانی هولناک در حال راه‌پیمایی است، از ساختار شعری **اعشی**، شاعر مشهور جاهلی، پیروی می‌کند. **اعشی** در هنگام سفر به نجران برای مدح **قیس بن معدی‌کرب** و **یزید بن عبدالمدان** با ناقه‌اش این‌گونه سخن می‌گوید:

وَکعبةَ نجـــران حتـم علیـ کِ فـــی تناخـــی بِأبوابِـها
نزورُ یزیـــداً وَعبدَالمسیحِ وقیساً، هـم خیـــرُ أربابِها[۲]
(الاعشی، ۲۰۱۲: ۳۳۲)

منوچهری نیز خطاب به شتر خود می‌گوید:

فـــرود آور به درگاه وزیـرم فـــرود آوردن **أعشی** به باهل
(منوچهری، ۱۳۹۰: ۸۳)

۳-۱- ۴. تصویرسازی

گاهی نیز منوچهری بنا بر ویژگی‌های شاخص شاعران عرب که به‌خوبی از آن‌ها آگاه است، تشبیهاتی بدیع می‌آفریند؛ مثلاً در این بیت، بلبل را در عاشقی به **جمیل بن مَعمَر**، شاعرِ عاشق‌پیشهٔ عصر اموی، تشبیه کرده است:

بر شاخ درخت ارغوان بلبل ماند به جمیل مَعمَر عُذری
(همان: ۷۴)

۳-۱-۵. اشاره به نام شاعران بزرگ عرب

منوچهری گاهی نیز به بدون قصدِ تشبیه یا مقصود دیگری، فقط به‌عنوان نمونه از برخی شاعران عربی نام می‌برد و از این کار، هدفی جز اشاره به نام یکی از شعرای بزرگ عربی ندارد؛ چنان‌که در مدح ممدوح خویش می‌گوید:

من بنده که نزدیک تو شعر آرم باشم آسیمه‌سر و ساده‌دل و خیره و واله
از بی‌ادبی باشد و از پست‌مقامی سجع متنبّی گفتن پیش مُتَفَقِّه
(همان: ۶۶)

۳- ۲. ذکر معاشیق شعر عربی

از کاربردهای دیگر شخصیّت‌های شعر عرب در شعر منوچهری، آوردن نام عرایس و معاشیق شاعران عرب و گذاشتن نام آن‌ها بر معشوق خویشتن و تشبیه عناصر طبیعت در زیبایی به آن‌ها تشبیه می‌کند:

یکی همچون جمیل آمد دوم مانند بُثَینَه　　سه دیگر چون زهیر آمد چهارم چون أُمِ أوفی
(همان: ۱۲۲)

نوروز برنگاشت به صحرا به مشک و می　　تمثـال‌های **عـــزّه** و تصـویـرهای **مَـــی**
(همان: ۸۳)

«مَی» و «عزّه» از معاشیق کهن عربی هستند که منوچهری برای به‌تصویرکشیدن زیبایی گل‌ها و گیاهان بهاری، آن‌ها را به این عاشق و معشوق تشبیه کرده است:

اَیا رســـم اطلال معشوق وافــی　　شدی زیر سنگ زمانــه سحیقا
عُنیــزَه بـرفت از تــو و کرد منـزل　　بــه مقراط و سِقطُاللِّوی و عقیقا
(همان: ۹۶)

در این ابیات نیز منوچهری، معشوق خود را به عنیزه، دخترعمو و معشوق إمرؤالقیس تشبیه می‌کند و از دوری وی و سکونت وی در سرزمینی دیگر می‌نالد.

با مطالعهٔ مطالب یادشده، این پرسش‌ها به ذهن خطور می‌کند که علّت فراخوانی معشوقهٔ شاعران جاهلی در شعر منوچهری فارسی‌زبان چیست؟ مشخّص است که منوچهری، معشوقه‌ای به این نام‌ها نداشته. او می‌خواسته در تمام عناصر شعری و حتّی نام‌گذاری معشوق خویش مانند شاعران عرب به‌ویژه إمرؤالقیس به نظر برسد. شاید هم با این کار، افزون بر اینکه می‌خواسته است مهارت و دانش خود را به رخ رقیبان بکشد، قصد داشته با قراردادن خود در آن حالات و فضای خاصّ و نیز با نسبت‌دادن ویژگی‌های شخصیّت‌های به‌کارگرفته که اکثراً از بزرگان شعر عربی هم هستند، به خود و بار معنایی خاصّی که نام هر یک از آن‌ها حمل می‌کند، خود را شاعری بنماید که همچون شاعران عربی در عشق، پیمودن بیابان‌های طولانی و بی‌نشانه، شاعری و سوارکاری که در آن زمان جزء مهارت‌های شگرف مرد تلقّی می‌شده است، تجربه‌های مشابهی دارد تا بدین‌ترتیب، حسّ همذات‌پنداری بین خود و شاعران عربی‌سرا را به خوانندهٔ اشعار خویش القا کند و او را بیشتر تحت تأثیر قرار دهد و بدین‌صورت، مدایح خود را با مفاخره پیوند بزند و از دیگر هم‌عصران خود متمایز باشد. از سوی دیگر، شاعران غالباً برای حفظ ناموس و غیرت، اسامی معاشیق خود را ذکر نمی‌کردند، از طرفی هم اسامی معاشیق عربی طیّ زمان به‌صورت نماد درآمده بود.

۳-۳. استفاده از اعلام جغرافیایی شعر عربی

اعلام جغرافیایی ذکرشده در ادبیّات عربی در شعر منوچهری، بسامد نسبتاً زیادی دارد؛ چنان‌که او در یکی از اشعارش، همچون شاعران عرب بر ویرانه‌های دیار یار می‌گرید و نه‌تنها نام معشوقهٔ

امرؤالقیس را برای معشوقهٔ خود برگزیده، بلکه نام اماکن را هم از این شاعر جاهلی و از شاعر دیگری به نام «درید بن صمّة» وام گرفته است:

اَیا رســـم اطلال معشوق وافــی　　شدی زیر سنگ زمانــه سحیقا
عُنیــزه بـرفت از تــو و کرد منـزل　　بــه مِقراط و سِقطُاللِّوی و عقیقا
(همان: ۹۶)

در این بیت، واژگانی مانند «مقراط» و «سقط اللوی» به مکان‌هایی اشاره دارد که در معلّقهٔ امرؤالقیس به آن‌ها اشاره شده است؛ و این نشانهٔ اثرپذیری منوچهری از این شاعر جاهلی است:

قِفا نَبکِ مِن ذِکری حَبیبٍ و مَنزلِ　　بِسقط اللّوی بینَ الدُّخولِ فَحوملِ
فتوضحَ فالمِقراةِ لَم یعفُ رسمُها　　لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ و شمألِ[۳]
(امرؤالقیس،۲۰۰۴: ۹۶)

همچنین آوردن کلمهٔ «عقیق» اشاره به مکانی در شعر درید بن صمّة دارد:

لِمَـــن طللٌ ذات الحــمسِ أمس　　عفا بیـــنَ العقیــقِ فبطنِ ضرسِ[۴]
(درید بن‌صمه، ۲۰۰۹، ۱۱۸)

۳-۴. اقتباس و تضمین شعر شاعران عرب

منوچهری بخش بزرگی از اشعارش را به تضمین شعر این شاعران اختصاص داده است؛ بدین‌ترتیب که گاه یک واژه، گاه یک عبارت، گاه یک مصراع یا بیت کامل و حتّی بیشتر از یک بیت آنان را در شعر خویش می‌آورد:

قوس قزح قوس‌وار عالم فردوس‌وار　　کبک دری کوس‌وار کرد **قِفا نَبک** یاد
(منوچهری، ۱۳۹۰: ۲۱)

عبارت مشهور«قِفا نَبکِ»،[۵] بخشی از مصراع اول بیت امرؤالقیس است که منوچهری برای اثرگذاری بیشتر بر خوانندگان اشعارش آن را اقتباس کرده است:

نوای قمری و طوطی که با رودست و می بر سر　　نشید بلبل و صُلصُل «قِفا نَبک و مِن ذِکری»
(همان: ۷۸)

همچنین در این بیت، او به حفظ‌داشتن تعداد زیادی از اشعار شاعران عرب مباهات می‌کند:

من بســـی دیـــوان شعـــر تازیان دارم ز بـر　　تو ندانـــی خواند «ألاهُبّی بِصَحنِکَ فَاصبَحین»
(همان: ۲۴۴)

منوچهری در این سروده دو بیت از شعر اعشی را آورده و به نام شاعر آن نیز اشاره کرده و در واقع امانت‌داری خود را نشان داده است:

اَبـــر زیـر و بم شعر أعشیِّ قیس　　همـــی زد زننـــده به مضـــراب‌ها
وکـــأسٍ شـَـربتُ عَلـی لـذّةٍ　　وَأُخـــری تـــَـداویتُ مِنـها بِها
لِکَـــی یَعلَـــمَ النّـاسُ إنّی إمرٌ　　أخـــذتُ المعیشـــةَ مـِـــن بابِها
(همان: ۹۶)

او در بیتی نیز عباراتی از چند شاعر عربی را در کنار همدیگر تضمین و به اشعار ایشان اشاره می‌کند:

آن‌که گفته‌ست «آذنتنا» آن‌که گفت «الذاهبین»　　آن‌که گفت: «السّیف أصدق» آن‌که گفت: «أبلی الهَوی»
(همان: ۸۱)

عبارت «آذَنَتنا» اشاره به معلقهٔ «حارث بن حِلّزه» دارد که با این مطلع آغاز می‌شود:

آذنَتنـــا بِبَینهـــا أسمـــاءُ　　ربَّ ثاوٍ یَمـــلُ مِنـــه الثّواءُ[۶]

همچنین کلمهٔ «الذّاهبین» به خطبهٔ قیس بن ساعدهٔ ایادی، اسقف نجران اشاره می‌کند: «فی الذّاهبین الأوّلین من القرون لنا بصائر» و عبارت «السّیف أصدق» اشاره به قصیدهٔ «فتح عمّوریه» ابوتمّام دارد:

السَّیفُ أصدقُ اَنباءً منَ الکُتبِ　　فِی حدِّه الحدُّ بینَ الجِدِّ وَاللعبِ[۷]
(ابوتمّام، بی‌تا: ۴۰/۱)

عبارت «أبلی الهوی» نیز اشاره به مطلع یکی از قصاید متنبّی دارد:

أبلَی الهَوی أسفاً یومَ النّوی بدنی　　وَفرّق الهجرُ بینَ الجفنِ وَالوسن[۸]
(متنبی، ۱۹۹۲: ۴۳/۲)

۳-۵. استفاده از مضامین و تصاویر شعر عربی

در اشعار منوچهری، مضامین و تصاویر شعر عربی را به‌طور گسترده می‌توان دید؛ مثلاً شاعر در یکی از قصاید خویش، ضمن گله از خالی‌شدن دیار یار، بر سرای معشوق که گذر زمان آن را به ویرانه تبدیل کرده است، می‌ایستد و افسوس می‌خورد؛ آن هم به این دلیل که محبوبهٔ او، عُنیزه، از آن دیار کوچ کرده و در جای دیگری منزل گزیده است:

ز خواب هوی گشت بیدار هر کس　　نخواهم شدن من ز خوابش مُفیقا
(منوچهری، ۱۳۹۰: ۹۶)

که این بیت دقیقاً ترجمهٔ منظوم این بیت امرؤالقیس است:

تسلّت عمایات الرّجال عن الهوی　　و لیس فؤادی عن هواک بمنسل[۹]
(امرؤالقیس، ۲۰۰۴: ۴۷)

شاعر به‌فراوانی تحت تأثیر فضای شعر عربی دورهٔ جاهلی، به‌ویژه معلّقات بوده و از بین صاحبان معلّقات، بیش از همه إمرؤالقیس بر وی بسیار اثر گذاشته است (بوجلة، ۲۰۰۷: ۱۱۰)؛ از این‌رو، در کنار به‌کارگیری کلمات و عبارات این شاعر جاهلی، تصاویر و مضامین شعری او نیز در شعر منوچهری جلوهٔ خاصّی یافته است:

منوچهری در ابیات دیگری از اشعارش، باز هم ویژگی‌های اسب إمرؤالقیس را برای اسب خود به کار می‌گیرد:

دیرخواب و زودخیز و تیزسیر و دوربین — خوش‌عنان و کش‌خرام و پاکزاد و نیک‌خوی
سخت‌پای و ضخم‌ران و راست‌دست و گِردسُم — تیزگوش و پهن‌پشت و نرم‌چرم و خُردموی
گورساق و شیررَهره یوزتاز و غرم‌تک — پیل‌گام و گرگ‌سینه رنگ‌تاز و گرگ‌پوی

(منوچهری، ۱۳۹۰: ۹۱)

مجموعه صفات یادشده در ابیات منوچهری، یعنی «خُردموی»، «سخت‌پای»، «گرگ‌پوی» به ترتیب، با صفاتی که إمرؤالقیس برای اسبش به کار برده است؛ یعنی «بمنجرد قید الأوابد»، «إرخاء سرحان» و «کذئب الغضا یمشی» که در ابیات زیر آمده، برابر است:

وَقدِ إغتدی وَالطّیرُ فِی وکناتِها — بِمنجردٍ قیدِ الأوابدِ هیکلِ
کمیتٍ یزلُّ اللبدُ عَن حالِ متنِه — کَما زلَّت الصَفواءُ بِالمتنزلِ
علی الذّبلِ جیّاش کأنَ اهتزامَهُ — إذا جاشَ فیه حمیُه غلیُ مِرجلِ
لَهُ أیطلا ظبیٍ وَساقا نعامةٍ — وَإرخاءُ سرحانٍ وَتقریبُ تنفلِ[۱۰]

(امرؤالقیس، ۲۰۰۴: ۵۵-۵۸)

منوچهری همچنین در جای دیگر در توصیف اسب خویش چنین می‌گوید:

شیرگام و پیل‌زور و گرگ‌پوی و گورگَرد — بَبردو، آهوجَه و روباه‌عطف و رنگ‌تاز

(منوچهری، ۱۳۹۰: ۴۳)

در این بیت نیز شاعر مفهوم ابیات امرؤالقیس را به کار برده است؛ به‌گونه‌ای که تقریباً می‌توان گفت وی ابیات او را به نظم فارسی درآورده است؛ چنان‌که ممکن است این پرسش مطرح شود که مگر منوچهری نیز همچون شاعر جاهلی اسبی با چنین خصوصیاتی داشته است که البتّه حتماً پاسخ چنین پرسش‌هایی همواره منفی است (پارسا، ۱۳۸۸: ۱۹-۳۴).

همچنین منوچهری در یکی از قصاید خویش که با ذکر کوچ دوستان و گفت‌وگو میان شاعر و معشوق آغاز می‌شود، خود را سوار بر اسبی نجیب در حال گشت‌وگذار در بیابان به تصویر می‌کشد:

بیابانی چنان سخت و چنان سرد — کزو خارج نباشد هیچ داخل

بیابـان درنـــورد و کـــوه بگـــذار　　منـــازل‌ها بکـــوب و راه بگـــسل
(همان: ۸۲)

که این بیت منوچهری، خواننده را به یاد بیت شعری از معلّقهٔ طَرَفه می‌اندازد:

وإنّی لأمضی الهمّ، عندَ احتضارِهِ　　بعوجاءَ مـــرقالٍ تَـــروحُ وَتَغتـدی[۱۱]
(طرفه، ۲۰۰۳: ۲۷)

منوچهری در قصیده‌ای در وصف باده‌نوشی خویش می‌گوید که او نیز همچون دیگر شاعران باده‌پرست دوست ندارد از مستی و بی‌خبری به هوش آید؛ چون شراب با خون و جانش در آمیخته است:

راحت کـــژدم‌زده کشتـــهٔ کـــژدم بود　　مـــی‌زده را هم به مـــی دارو و مـــرهم بود
(منوچهری، ۱۳۹۰: ۱۷۷)

در جای دیگر، باده‌گساری شاعر، حالتی در او ایجاد کرده است که خود را پادشاه یا امیری می‌پندارد:

بـــه ساغـــر لب خویش بـــردم فراز　　مـــرا هـــر لبی گشت چـــون شکّری
امیـــری شـــدم آن زمان زآن سبیل　　ز لهـــو طـــرب گرد مـــن لشکـری
(همان: ۱۴۵)

نزدیک به همین مضمون را إمرؤالقیس نیز در اشعارش دارد:

وَنشـــربُ حتّـــی نَحسبُ الخیلَ حولَنا　　نقاداً وَحتّـــی نحسبُ الجـــونَ أشقـــرا[۱۲]
(إمرؤالقیس، ۲۰۰۴: ۹۸)

همین مضمون را در اشعار أعشی می‌بینیم:

وکأسٍ شـــربتُ عَلَـــی لـــذّةٍ　　وأخـــری تَـــداویتُ مِنهـــا بِها
لکـَـــی یعلـــمُ الناسُ إنّـــی إمرؤٌ　　أخـــذتُ المعیشـــةَ مِـــن بابِها[۱۳]
(اعشی، ۲۰۱۲: ۳۳۴)

چنان‌که قبلاً ذکر شد، شاعر مضمون «وقوف بر اطلال» (ایستادن و گریستن بر ویرانه‌های دیار یار) را نیز در اشعار خویش بسیار آورده است و خود را همچون شاعران عرب بر این ویرانه‌ها واله و حیران می‌بیند:

اَیا رسمَ اطلالِ معشـــوق وافـــی　　شـــدی زیـــر سنگ زمانـه سحیقا
(منوچهری، ۱۳۹۰: ۹۶)

در پایان می‌توان گفت منوچهری می‌خواسته با استفاده از شخصیّت‌های شعر عربی و نقل اشعار و تقلیدهای همه‌جانبه از ایشان، خود را با آنان، به‌ویژه إمرؤالقیس، یکسان بشمارد؛

بدین‌معنا که نه‌تنها وی از نظر هنر شاعری با آن‌ها برابری می‌کند، بلکه به‌خوبیِ آن شاعران جاهلی، با فرهنگ و زبان عربی هم آشنایی دارد؛ به‌عبارت دیگر، مقصود شاعر از سودجستن از عناصر شعر عرب، این بوده است که بیابان‌های هولناک و عشق‌های دردناک قبایل عرب و زندگی شگفت اعراب بادیه‌نشین را نیز در تجربهٔ خود داشته باشد تا افزون بر اینکه در زمرهٔ شاعران بزرگ پارسی است، شاعری تازی نیز قلمداد شود (الکک، ۱۹۷۱: ۳۳) که در صورت پذیرش این نظریّه، ریشه‌های فراخوانی و به‌کارگیری شخصیّت در شعر فارسی قرن چهارم و پنجم هجری مشخّص خواهد شد؛ چنان‌که در مدیحه‌ای خود را در قدرت شاعری نه‌تنها همانند أعشی، بلکه خود او می‌بیند و می‌گوید:

چون من تو را مدحت کنم، گویی که خود **أعشی** منم　　از بس کـــه انـــدر دامنم از چـــرخ بارد قافیه
(منوچهری، ۱۳۹۰: ۶۸)

پس می‌توان گفت استفاده از شخصیّت‌های شعرعربی، معاشیق آن‌ها، به‌کارگیری اعلام جغرافیایی موجود در شعر عربی، تضمین و اقتباس از شاعران عربی و استقبال از اشعار ایشان در شعر منوچهری، افزون بر انعکاس عربی‌دانی شاعر، شیوهٔ نو و اختصاصی منوچهری است که شاعر برای فخرفروشی بر رقیبان فارسی‌سرا و عربی‌گوی خود و ستایش ممدوح برگزیده و مضمون فخریّه را نیز در مدایح خویش گنجانده و بدین‌ترتیب، مضامین مدح و مفاخر وی برجستگی خاصّ یافته است؛ البتّه برخی سنّت‌ها مانند ایستادن بر اطلال و دمن، خاصّ منوچهری نبوده و در اشعار دیگر شاعران فارسی هم کاربرد داشته است.

۴. نتیجه

با بررسی‌های انجام‌شده در قصاید منوچهری این نتایج به دست آمد:

استفاده از شخصیّت‌های شعر عربی، طرز نوینی است که شاعر در مدایح و مفاخره‌های خود به‌فراوانی به کار گرفته است و می‌تواند ویژگی خاصّ سبکی او شمرده شود. منوچهری با دیدگاهی آرمان‌گرا به این شعرا، از طریق تشبیه خود به آن‌ها یا با همترازدانستن با آنان، خویش را بر معاصران و رقیبان از یک‌سو و شاعران عربی از سوی دیگر برتری می‌دهد.

در بسیاری از مواقع، او مضامین شعری شاعران عربی مثل توصیف اسب، شراب، شتر، صحرا و بیابان، وقوف بر اطلال و گریستن بر آن‌ها به‌سبب کوچ معشوق را به‌کار گرفته و با این عناصر تصویرسازی کرده است. منوچهری در موارد زیادی، ضمن نام بردن از مشاهیر شعر عربی، اوزان و قوافی آنها را نیز استفاده کرده است.

او گاهی به نقد و ارزیابی شعر شاعران عرب و حتّی خرده‌گیری بر ایشان و نشان‌دادن ضعف اسلوب آن‌ها پرداخته است.

گاه منوچهری با تشبیه ممدوح خود به ممدوح شاعران عرب از لحاظ شجاعت و سخاوت و تشبیه خویش به شاعران عربی و یادآوری صله‌های گران‌بهایی که ممدوح این شاعران به مدیحه‌سرایان خود داده‌اند، «حُسنِ طلب‌گونه» ممدوح خویش را مانند ممدوحان ایشان به بخشیدن صله‌های گران‌بها ترغیب می‌کند.

پی‌نوشت

۱. معتصم عبّاسی، در سال ۲۲۳ه.ق. شهر عمّوریه در خاک روم را فتح کرد که از بزرگ‌ترین فتوحات مسلمانان شمرده می‌شود. در این فتح ابوتمّام نیز حضور داشت و به مناسبت این فتح، قصیدهٔ مشهور خود را با مطلع «السّیف أصدق انباءً من الکتب / فی حدّه الحدّ بین الجدّ و اللعب» سرود. منوچهری نیز این قصیدهٔ خود را در مدح ابوحرب بن ابی‌جعفر بن ابراهیم بختیار، از فرمانروایان برگماشتهٔ زیاریان (۳۱٦- ٤۳٥ق) در منطقهٔ قومس، سرود تا ضمن همسان‌دانستن ممدوح خود با معتصم عبّاسی، خود را نیز هم‌رتبهٔ ابوتمّام نشان دهد.

۲. تو باید در درگاه کعبهٔ بنی نجران بر زمین زانو بزنی/ یزید، عبدالمسیح و قیس را ملاقات می‌کنیم که آن‌ها بهترین اربابان آن هستند.

۳. همسفران، لحظه‌ای درنگ کنید تا به یاد یار سفرکرده و سرمنزل او در ریگستان میان دخول و حومل و توضح و مقراة بگرییم. روزگاران گذشت و هنوز وزش بادهای جنوب و شمال، آثار خیمه‌ها و خاکستر اجاق‌هایشان را نزدوده است (آیتی، ۱۳۸۲: ۱۳).

۴. خانه‌های ویران ذات حمس از آنِ چه کسی است که دیروز در منطقه میان عقیق و بطن ضرس، آثار آن ناپدید شد.

۵. قِفا نَبکِ مِن ذِکری حَبیبٍ و مَنزلِ بِسقط اللّوی بینَ الدخولِ فَحوملِ (امرؤالقیس، ۲۰۰٤: ۲۱)

ترجمه: همسفران، لحظه‌ای درنگ کنید تا به یاد یار سفر کرده و سر منزل او در ریگستان میان دخول و حومل بگرییم (آیتی، ۱۳۸۲: ۱۳).

۶. اَسما گفت که از ما جدا خواهد شد. چه‌بسا کسانی که اقامتشان ملالت‌انگیز باشد؛ امّا مگر کسی از اسماء ملول می‌شود؟ (همان: ۱۱۹)

۷. شمشیر در خبردادن راستگوتر از نوشته‌های منجّمان است. لبهٔ شمشیر جداکننده بین شوخی و جدّی است.

۸. عشق در روز جدایی از شدت ناراحتی، بدنم را فرسوده کرد و کوچ و هجران میان چشم و خواب، جدایی انداخت.

۹. آنان که بصیرتشان را حجاب هوس پوشانده بود، به خود آمدند؛ امّا دل من همچنان در گرو هوای توست (آیتی، ۱۳۸۲: ۱۶).

۱۰. هنوز پرندگان در آشیان غنوده بودند که من بر اسب کوه‌پیکر و وحشی‌شکنم می‌نشستم و به شکار می‌رفتم/ و چون تخته‌سنگی که از فرط صافی و همواری قطرهٔ باران را از خود فروغلتاند، نمئ زین از پشت کمیت رهوار من

می‌لغزید/ اسب لاغر میان من چون از نشاط گرم شود، شکستن صدایش در گلو گویی صدای جوشش آب دیگ است/ کفلش به آهو، ساق‌هایش به شترمرغ و گریزش به مرغ و جهیدنش به آهو بچه می‌ماند (آیتی، ۱۳۸۲: ۱۸-۱۹).

۱۱. هنگامی که غم و اندوه به سراغم می آید، بر ناقهٔ راهواری سوار می‌شوم که شب را به روز و روز را به شب می‌آورد (همان: ۳۰) .

۱۲. شراب می‌نوشیم تا آنجا که اسبان را در اطرافمان گوسفندانی، کوچک و رنگ سفید را سیاه می‌پنداریم.

۱۳. چه بسیار جام‌های شراب که از روی لذّت نوشیدم و نیز جام‌های شراب دیگری که برای درمان می‌زدگی نوشیدم به دنبال آن باز هم شراب نوشیدم/ تا مردم بدانند که من مردی هستم که هر کاری را در زندگی از راه درست آن کار انجام می دهم.

منابع

ابوتمّام (بی‌تا)، دیوان اشعار، شرح خطیب تبریزی، چ۵، قاهره، دارالمعارف.

اصفهانی، ابوالفرج (۱۹۸۶)، الأغانی، ج۱۵، بیروت، دارالفکر.

الأعشی (۲۰۱۲)، دیوان، مصر، مکتبة الآداب.

امرؤالقیس (۲۰۰۴)، دیوان اشعار، شرح عبدالرحمن مصطاوي، بیروت، دارالمعرفة.

آیتی، عبدالمحمّد (۱۳۸۲)، ترجمهٔ معلّقات سبع، چ۵، تهران، سروش.

بوجله، یوسف (۲۰۰۷)، «تأثّر الأدباء الفرس بالأدب العربی فی القرون الإسلامیة الأولی الشاعر منوچهری نموذجا»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، الجزایر، دانشگاه الجزایر.

پارسا، سیّداحمد (۱۳۸۸) «بررسی میزان تأثیرپذیری منوچهری دامغانی از معلّقه امرؤالقیس»، ش ۳، پاییز، ص ۱۹-۳٤.

حلّاج‌زاده، لیلا (۱۳۸۷)، «منوچهری و تاثیرپذیری او از ادبیّات دوران جاهلی عرب»، پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی (پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و ادب)، پاییز و زمستان، دورهٔ ٤، ش۷، ص ٤۸-٦۵.

خسروی، حسین (۱۳۸۶)، «منوچهری و شعر عرب»، ادبیّات تطبیقی، پاییز، ش ۳، ص ۸۱-۱۱۲.

داد، سیما (۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید.

درید بن صمه (۲۰۰۹)، دیوان، چاپ عمرعبدالرّسول، مصر، دارالمعارف.

رزمجو، حسین (۱۳۹۰)، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، مشهد، آستان قدس رضوی.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۲)، انواع شعر فارسی، شیراز، نوید.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، انواع ادبی، تهران، میترا.

طرفه (۲۰۰۳)، دیوان اشعار، شرح حمدو طماس، بیروت، دارالمعرفة.

الکک، ویکتور (۱۹۷۱)، تأثیر فرهنگ عرب در اشعار منوچهری دامغانی، بیروت، دارالمشرق.

گراوند، علی (۱۳۹۲)، «بررسی سطح فکری اشعار منوچهری دامغانی»، آیینهٔ میراث، ش۵۳، ص ۲۱۹-۲۴۴.

متنبی، ابوطیب احمد (۱۹۹۲)، دیوان اشعار، بیروت، مؤسسه الرسالة.

منوچهری دامغانی (۱۳۹۰)، دیوان اشعار، چاپ سیّدمحمّد دبیرسیاقی، تهران، فردوس.

“Manuheri's Deployment of Arabic Poetic Features: A Reason for his Distinguished Panegyric Poetry”

Fatemesadat Taheri
Assistant Professor in Persian Language and Literature, University of Kashan
Saeedeh Birjandi
PhD of Persian Language and Literature, Kashan University

Abstract

This article studies the function of the personal style of Manuchehri Dāmghānī (d. 433 AH) in panegyric poems and boasting poems. Manuchehri has written various eulogies and panegyric poems that have been distinct in their own ways among all his contemporaries due to their poetic features and his mastery of the Arabic language and literature. Deploying a descriptive and analytical method, the writers try to answer the following questions: what is the relationship between boasting poem and panegyric poem in Manuchehri’s poetry? What are Manuchehri’s techniques in his panegyric and boasting poems? What are his differences from his contemporaries in this regard? And which factors have led to his use of this new style? After elaborating on Manuchehri’s personal style in eulogy and boasting, it is argued that Manuchehri’s new method has rooted in his knowledge of Arabic literature as well as his awareness of famous Arab poets and literary charaters. It is concluded that Manuchehri has deployed not only Arabic language -- as a means to express grace and antagonism-- but also known literary characters of Arabic literature along with some quotations, poetic images, themes, and implication. It is understood Manuchehri’s personal style is the result of his delicate mixture of panegyric poems with that of boasting poems, and it has been done consciously since he has eulogized himself for that.

Keywords: Manuchehri Dāmghānī, Literary Characters of Arabic Poetry, Panegyric Poems, Boasting poems.

Manuscript of Babajan Qazvini's Tazkereh Kalam al-Muluk: Adaptation or Transcription from Attar Neyshabouri Tazkereh al-Awliya

Asieh Zabihnia Emran
Associate Professor in Persian Language and Literature, Payame Noor University

Abstract

The manuscript of Kalam al-Muluk (1403 AH) is a Persian mysticism work in Persian written by Kamaluddin Haji Baba bin Mirza Jan Qazvini, one of the most prominent students of Sheikh Baha'i. The only version of this manuscript is kept in the library of the Majlis in 10294 entry. Kalam al-Muluk of Baba Jan Qazvini is about the circumstances and words of mystics and saints. Therefore, considering that it shows the author's mystical thoughts and ideas, and like most mystical texts, its prose is simple and far from ambiguity and complexity using simple and short sentences, its content is also a symbol of the rich mystical culture of Islamic Iran and the record of Persian-speaking mystics reflecting a manifestation of our Iranian identity and culture. The present article tries to answer the main question that why more than ninety percent of the mystical text of Babajan's theology is similar to Attar in terms of form and content via a descriptive-analytical method. The results of the research show that the mystical memoir of Kalam al-Muluk cannot be considered as an independent book, because the work is a writing and refinement of the memoirs of Attar. Since Babajan was a scriber and transcribed the works of mystics, it seems that he wanted to create an anthology of mystics' lives.

Keywords: Writing & Refinement, Babajan Qazvini, Attar Tazkereh Al-Awliya, Transcription, Kalam al-Muluk.

Analysis of the Fourth Story of the *Hasht Behesht* by Amir Khosrow Dehlavi and Based on Ibn Arabi's Anthropological Theory

Mahdi Sharifian
Professor of Persian Language and Literature group of Bu Ali Sina University of Hamadan
Roya Hashemizadeh
Ph.d student of Persian Language and Literature group of Bu Ali Sina University of Hamadan
Mohsen Mohammadi Fesharaki
Associate professor of Persian language and literature, literature faculty, Isfahan university

Abstract

In Islamic mysticism, Ibn Arabi's view on the knowledge of man and his levels of existence has a special place. According to his opinion, the universe as a whole and all its manifestations are the manifestation of the one essence of God; Accordingly, the world and the human soul are the result of the Illumination of the Aghle faal, and the soul has levels that are longitudinally related to each other; That is, each of these levels has a higher position than the lower level. According to this view, the soul includes the following levels: Rohe mojjarad, Nafse nateqa (aghle nazari & aghle amali), Nafse heyvani (rohe bokhari) and the Physical body, and among this, the soul, moves this path every time in order to communicate with the body. By looking at the fourth story of Amir Khosrow Dehlavi's book Hashtabhesht, its secret and symbolic deep construction is revealed, which in this article, we have studied it with a descriptive-analytical method. According to the obtained results, this story was written under the influence of Ibn Arabi's thoughts and in it, "Shah" is a symbol of the Nafse nateqa which, by illuminating the Rohe mojarrad , reveals the secret of existence and told it to one of his wifes (the secret of Aghle mostafad) and The himself minister (the secret of Ghoveye shahvat). The minister abuses his trust and replaces the king; But finally, the king, with the help of his wife, defeats his.

Keyword: Ibn Arabi, Anthropology, Nafs-e-nateqa, HashtBehesht, Amir Khosrow Dehlavi.

Side and Outer Music in Majd Hamgar Shirazi's Quatrains

Naser Hamedi
PhD student in Persian language and literature, Semnan University
Davood Mohammadi
Assistant Professor in Persian Language and Literature, Semnan University
Abdollah Hasanzadeh Mirali
Associate Professor in Persian Language and Literature, Semnan University

Abstract

Majd Hamgar is one of the poets of the seventh century AH who was a contemporary of Saadi. He held a high position in the court of the Salghuri kings. A collection of quatrains of this poet - over 610 quatrains - has been written by his grandson among the manuscripts of the Divan of four other poets in four sections. This exquisite edition, available in the British Library, has unique features; and has been considered by researchers. In order to know the important features of these quatrains in terms of subject matter and verse music, this version has been studied. The result is that Majd Hamgar's quatrains have been written on various subjects such as love themes, advice, herds of the world and destiny, satire and description of the beloved; and the poet has given a lot of importance to inner and side music. About half of his quatrains are in rows and a significant part of these quatrains has rhyme in four shutters, or rows and rhymes and in many cases, the end of the third stanza is related to the rhymes of the other stanzas united, as well as the letters, the allied, or in some way. It is a sign of the poet's attention to side music. Regarding the poet's view of external music, it should be said that the poet paid more attention to the shajar akhrab. The weights used in his quatrains are associated with various zehaf.

Keywords: Majd Hamgar, Quatrains, Side Music, Outdoor Music, Rhyme, Row, Subject.

Decoding and Analyzing the Character in the Folk Tale of "Kamrup and Kamlata"

Ziba Ghalavandi
Assistant Professor in Persian Language and Literature, Salman Farsi University, Kazerun
Tahere Mousavi
PhD student in Persian language and literature, Salman Farsi University, Kazerun

Abstract

An important part of folklore dedicated to folktales. More than literary benefits, a scientific look at folktales discovers us to find a way to the cultural delicacies of human societies were in the length of history. The story of Kamrup and kamlata which is introduced in present article, is a folk tale Manuscript has wroted in Safavid era by Fayez Nazar in the land of India. This story describes adventure of a borned- Raja, who leave the kingdom to join his beloved. He walks with his friends on a long and terrible journey. After enduring much suffering and passing of bitter and sweet events, finally he visit his darling and at the end, returns to his own homeland. Based on descriptive-analytical method and relying on in-text cues and the use of library resources, present research tries to examine the activity of characters during the journey of hero, as well as the evolution of some characters and explain and analyze its mythological and cultural signs. The overall goal is to show the literary value, richness of the story and the connection of its content with the social structure of India. By analyzing the story, it was found that the passage through the water It has been used as one of the test patterns in the story. It can also be found that the relationship between the elements of Kamrup story is a reflection of Indian society which is expressed in the form of a folktale.

Keywords: Kamrup and kamlata, Manuscript, Fayez Nazar, Indian Story, Personality, Folklore .

The Importance and Role of Ancient Manuscripts in the Textual Criticism (*Sharh al-Ta'arruf* and Manuscript of Karachi)

Tahmine Ataee Kachouei
Assistant professor in Persian Language and Literature, Academy of Persian Language and Literature
Mahmood Nadimi Harandi
Assistant professor in Payam-e noor university

Abstract

Ancient manuscripts play an important role in the textual criticism due to their proximity to the time and language of the author. The oldest version can be trusted more than other versions, especially when the scribe's fiduciary inspires the corrector's trust. A rare example of these manuscripts is the ancient version of Sharh al-Ta'arruf Li- Madhab al-Tasawwuf, which is kept in the National library of Karachi. This manuscript was written in 473 AH, and it is the second available Persian manuscript in the world. The comparing of this manuscript with the printed text of the description of Sharh al-Ta'arruf shows that this text has deviated from its original text in various ways. We have compared the Karachi version with the printed text and we found that some dialect words, special Persian and Arabic words, ancient lingual and grammatical features and original expressions have been changed, in a way that the printed text has lost many lingual features and its literally style. In addition to showing the value of this manuscript, we have also corrected some of the ambiguities and errors in the printed text.

Keywords: Sharh al-Ta'arruf Li- Madhab al-Tasawwuf, Manuscript of Karachi National Museum, textual criticism, mysticism and Sufism.

The Necessity of Critical Correction of Adham ‘Uzlati’s *Şahāif Al-Wadād wa Makātib Al-Ittihād*

Hassan Davoodi
PhD student in Persian language and literature, University of Isfahan
Sayyed Aliasghar Mirbagheri Fard
Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Isfahan

Abstract

Adham ‘Uzlati Khalkhali, nicknamed "Wāiz", is one of the mystics of the 11th century AH. He has compiled many treatises on Islamic beliefs, ethics and mysticism, including Şahāif Al-Wadād wa Makātib Al-Ittihād. Since by studying the works of this bright mind mystic, one can understand the nature and place of Sufism, Shiite mysticism and mystical literature in the eleventh century AH, it is important to us to study on this work while it is simple, smooth and able to transmit the ideological, moral, and mystical issues; Therefore, it seems necessary to have a revised version of this treatise without of wrongs. This work has already been published in a collection entitled Adham ‘Uzlati Khalkhali’s Persian treatises, edited by Abdullah Nourani; However, the lack of critical method in this correction, its avoidance of research and annotation and comments, the lack of methodological introduction or any explanation about the method which used by editor of the work and lack of introduction on the treatise and also lack of explanation about the author's position among his contemporary mystics and thinkers, as well as the editor’s defects and slipping during the procedures of correction of the manuscript, Leads him to incorrect theories, misreading, bad selections, and incorrect reports about the text of the treatise. So the presented article suggests a new correction of the treatise in a critical way according two steps of a standard method of edition of manuscripts: correction of the text and study on the texts.

Keywords: Adham ‘Uzlati, Şahāif Al-Wadād wa Makātib Al-Ittihād, correction, ethics, Islamic mysticism, mystical literature, Abdullah Nourani.

Interpretation of Abul Hasan Kharghani and Abu Said Abul-khayr's Talk in Asrar-ol-Tohid

Amirhossein Hemati
Associate Professor at department of Persian language and literature, Shahrekord Branch, islamic Azad University, Shahrekord, iran

Abstract

Ethic authors who are known as mystics, according to the conventional traditions in Islamic monastery (Khanghah) and complying with those endowed with Hadis, devoted a particular value for quotation from Imams of religious way. The efforts were made to recount Sheikh's words in a way that it can present the exact sayings and contents he declared. Fidelity to these bases, ended in writing a wide range of related Sheikhs' talks and parables along with their wise narrations in ethics. One of these ethic books is Asrar-ol-Tohid. It is quoted in this book, while Abu Saeed was traveling to Kharghan, Sheikh Abul Hasan and Abu Said Abul-khayr had a conversation in which the word were written: " once Sheikh Abul Hasan asked Abu Said Abul-khayr: was there a wedding in your home village?" Sheikh Abu-Said said: yes, there was, and in that wedding there were visitors who looked more righteous than bride, but among them just one had all beauty, crown, and throne. Sheikh Abul Hasan yielded saying: hey Sovereign you were beholding your own ambience in a chalice. There are a lot of ambiguities in this talk, and these ambiguities bring up questions; the precise meaning conveyed by these words along with the most important factor which is the purpose of writing them are unknown. The answers of these questions can be found neither in texts of Asrar-al-Tohid nor in other related books. The present study investigate the aforementioned questions in finding the conveyed meaning of the talk and the purpose of writing it. The results of the study revealed that the conversation has a direct relationship with his contradiction in meeting or with the Abul Said's silence in Khanghah-e-Kharghani.

Keywords: Abu Said Abul-khayr, Abul Hasan Kharghani, Asrar-ot-Tohid, Maghame Kohan va Now, Montakheb Nour-ol-Olum, Resale Zekr Ghotb-ol-Sakenin.

Interpretations of Shoemaking in Mystical Poetry

Mohammadreza Movahhedi
Associate Professor in Persian Language and Literature, Qom University

Abstract

Many of the Qur'anic themes that have found their way into Persian poetry do not only include the translation of Qur'anic words and appearances. Mystical poets have usually included interpretive and sometimes interpretive interpretations of poetry.The divine address of "Fakhle Nalik" to Prophet Moses (AS) in Surah Taha is one of the interpretations that has attracted the attention of many poets of the Tariqah. Like mystical commentators, they have completely mystical interpretations of this verse and with different interpretations, have reflected the same ideas in a more profound and effective way.In this article, after briefly outlining the story of the meeting and conversation of Moses (pbuh) with God in the safe valley and mentioning the background of this story, the validity of interpreting such phrases has been examined from the point of view of Imam Mohammad Al-Ghazali. And Rumi, his poetic findings are compared with the interpretive thoughts of Abu Abdul Rahman Salmi. In the other part of this article, the reader can observe some of the thematic findings of Parsigo poets from this Qur'anic interpretation and at the end, study the special interpretation that Mulla Sadra Shirazi has presented in one of his Masnavi from "Khala Nalin".

Keywords: Khala Nalin, Surah Taha, Tawwil, mystical poetry, Tafsir Salami, Mulla Sadra.

Comparative Study between Zal-o-Roudabeh and Sam-o-Paridokht According to Secondary Function: Question Mood and Vocative Mood

Reyhaneh Hojatoleslami
PhD student in Persian language and literature, University of Tehran
Mostafa Moosavi
Associate Professor in Persian Language and Literature, University of Tehran

Abstract

Mood sentences can have secondary functions and implied indication in addition to first functions. Application of secondary intentions in literature text improve aesthetics mood of text and increases its literariness and effectiveness. Hidden meaning layers can be found in Lyric literary texts more than any of literary genres; duo to abstract nature and having multi layers of sense and imaginations texture Nevertheless, studying in masterpieces epic works shows that epic poets are interested to this and found it helpful for better transferring of massages and deeper effects on readers. This article, at first studies secondary functions and implied indications in the two epic-lyric texts "Zal -O- Roudabeh" of *Shahnameh*, and "Sam-O-Paridokht" of *Samnameh* attributed to Khajoo-ye-Kermani. Then through the comparative perspective, studied the implied indications of the **question** and **vocative** mood that have the most frequency in two text, and considered them as a criterion of epic or lyric mentality of poets.

Key words: Comparative Study, Secondary Function, Question Mood, Vocative Mood, Zal-o-Roudabeh, Sam-o-Paridokht.

Abstracts

TABLE OF CONTENTS

Comparative Study between "Zal-o-Roudabeh" of *Shahnameh* and "Sam-o-Paridokht" of *Samnameh*, According to Secondary Function: Question Mood and Vocative Mood
Reyhaneh Hojatoleslami and Mostafa Moosavi 1

Interpretations of Shoemaking in Mystical Poetry
Mohammadreza Movahedi 21

Interpretation of Abul Hasan Kharghani and Abu Said Abul-khayr's Talk in *Asrar-ol-Tohid*
Amirhossein Hemati 37

The Necessity of Critical Correction of Adham 'Uzlati's *Şahāif Al-Wadād wa Makātib Al-Ittihād*
Hassan Davoodi and Sayyed Aliasghar Mirbagheri Fard 53

The Importance and Role of Ancient Manuscripts in the Textual Criticism (*Sharh al-Ta'arruf* and Manuscript of Karachi)
Tahmine Ataee Kachouei and Mahmood Nadimi Harandi 73

Decoding and Analyzing the Character in the Folk Tale of "Kamrup and Kamlata"
Ziba Ghalavandi and Tahere Mousavi 93

Side and Outer Music in Majd Hamgar Shirazi's Quatrains
Naser Hamedi, Davood Mohammadi and Abdollah Hasanzadeh Mirali 113

Analysis of the Fourth Story of the *Hasht Behesht* by Amir Khosrow Dehlavi and Based on Ibn Arabi's Anthropological Theory
Mahdi Sharifian, Roya Hashemizadeh and Mohsen Mohammadi Fesharaki 133

Manuscript of Babajan Qazvini's Tazkereh Kalam al-Muluk: Adaptation or Transcription from Attar Neyshabouri Tazkereh al-Awliya
Asieh Zabihnia Omran 153

The Function of Boasting Poems of the Attendance Arabic Poetry Characters in Manuchehri's Panegyric Poems
Fatemeh Sadat Taheri and Saeedeh Birjandi 169

Persian Literature

(The former Journal of Faculty of Literature and Humanities)

Print ISSN: 2251-9262

Online ISSN: 2676-4113

Vol. 10, No. 1, Spring & Summer 2020, Serial No.25

Publisher: University of Tehran

License Holder: Faculty of Literature & Humanities

Chief Executive: Gholam Hosein Karimi Dustan (Professor in University of Tehran)

Editor in chief: Mohammad Reza Torki (Associate Professor in University of Tehran)

Editarial Bord

Manouchehr Akbari	Professor in University of Tehran
Ali Sheikholeslami.	Professor in University of Tehran
Sayyed Ali Asghar Mirbagheri Fard	Associate Professor in University of Isfahan
Nasrollah Emami	Professor in Ahwaz University of Shahid Chamran
Mahmood Abedi	Professor in kharazmi University
Mohammad Yousef Nayyery	Professor in University of Shiraz
Ali Mohammad Moazeni	Professor in University of Tehran
Saeeid Vaez	Professor in Allameh TabaTabaee University
Abdolreza Seif	Professor in University of Tehran
Alireza Hajiannejad	Associate Professor in University of Tehran

Executive Director: Moharam Bastani

Executive Expert & Editor: kamal Sahab Asadi zamir

English editor: Saeed Keshavarz Afshar

Address: Journal of Persian Literature, publications office of Faculty of Letters and Humanities, 3th Floor, Plate 10, building No.2, Azin Alley, Qods St. Enqelab-Eslami St. Tehran, Iran.

Phone: +9821- 66971170

Email: jalit@ut.ac.ir **Web Site**: http://jalit.ut.ac.ir

Indexing

www.Ulrich's international periodicals directory **(**Jornal,magazine)

www.isc.gov.ir

www.academia.edu

www.sid.ir

According to Notice No 3/11/55852 dated 12/07/2011 issued by Supervisory Commission of Estate Scientific Journals affiliated to Ministry of Science, Rsearches & Technology**, the Scientific- Research Rank** was granted to **Journal of Persian Literature.**

Tehran University, Faculty of Literature & Humanities All rights reserved.