دانشگاه تهران
دانشکده ادبیات و علوم انسانی

ادب فارسی

ناشر
دانشگاه تهران

علمی
شمارهٔ استاندارد بین‌المللی ۹۲۶۲-۲۲۵۱
سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۲ ، پیاپی ۳۱

ریشه‌های حکایت در زبان عرفان تا پایان قرن سوم (بر پایهٔ آثار شقیق، حارث محاسبی، نوری، خراز، جنید) ۱
مریم جعفرزاده و علیرضا فولادی

تأثیر خوانش دوگانه شعر بر ساختار دستوری، بلاغی و معنایی آن ۱۵
علیرضا نبی‌لو

معرّفی مُصحَفِ مُترجَمِ هُدائی افندی (ش۲۰)؛ بررسی نکاتی در اختلاف قرائات ۳۵
محمدحسین جعفری‌تبار، علیرضا حاجیان‌نژاد

برگردان و بسامدسنجی تکواژهای فارسی ده بند نخست ترکیب بند روحی بغدادی ۶۹
عبدالرضا سیف، محمود فضیلت و محمدحسن غلامی

نقد کهن الگویی شخصیت «درویش» در «قصه نوش آفرین گوهرتاج» ۸۹
سعید واعظ و زهرا منوچهری

رئالیسم و رئالیسم وهمی، مبنای صورت‌بندی تقابل‌های دوگانه در داستان‌های دلواپس کهرم و دگمه‌های بیرنگ، از حسن فرهنگ‌فر / ۱۱۱
نسرین اسدپور و علی‌اکبر باقری خلیلی

تحلیل گفتمان انتقادی غزلیات واصف باختری بر مبنای رویکرد فرکلاف ۱۳۳
نعمت‌الله ایران‌زاده و محمد شاهپورقادری

بررسی چگونگی تأثیر آنیمیسم بر تأویل‌پذیری در اشعار یدالله رؤیایی بر اساس نظریهٔ دریافت ۱۵۵
فاطمه مدرسی، هادی طیطه و مهسا ایمانی

بسم الله الرحمن الرحیم

ادب فارسی

(مجلّهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: چاپی: ۹۲۶۲ـ۲۲۵۱، الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶

ادب فارسی، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان، پیاپی ۳۱

ناشر: دانشگاه تهران

صاحب امتیاز: دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران

مدیرمسئول: محمود فضیلت (استاد دانشگاه تهران)

سردبیر: عبدالرّضا سیف (استاد دانشگاه تهران)

هیئت تحریریّه

علی‌محمد پشتدار
استاد دانشگاه پیام نور تهران

حبیب‌الله عباسی
استاد دانشگاه خوارزمی

علی‌محمد مؤذنی
استاد دانشگاه تهران

حکیمه دبیران
استاد دانشگاه خوارزمی

محمود فضیلت
استاد دانشگاه تهران

علیرضا نبی‌لو
استاد دانشگاه قم

حمیرا زمرّدی
استاد دانشگاه تهران

فاطمه مدرسی
استاد دانشگاه تهران

عبدالله واثق عباسی
استاد دانشگاه سیستان و بلوچستان

عبدالرّضا سیف
استاد دانشگاه تهران

سیدمحمد منصور
دانشیار دانشگاه تهران

عباسعلی وفایی
استاد دانشگاه علّامه طباطبایی

مدیر داخلی : محمدجواد عظیمی

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، طبقه اول، ضلع شمالی، اتاق ۲۰۷، دفتر مجلّات

نشانی رایانامهٔ مجلّه: Jperlit@ut.ac.ir **تلفن:** ۶۱۱۱۳۶۸۴-۰۲۱

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 ۸۰۰۰ واژه باشد (بدون چکیدهٔ انگلیسی)؛
- 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، در فایلی 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 دانش‌آموختگان کارشناسی ارشد باید با نظارت مؤثّر یکی از اعضای هیئت علمیِ دارای دکتریِ تخصّصی یا یک دانش‌آموختهٔ دکتری، تألیف و نام او نیز جزء اسامیِ نویسندگان قید شود.

یادآوری: ترتیب ذکر نام نویسندگان و درج عنوان «نویسندهٔ مسئول» در گواهیِ پذیرش براساسِ اطّلاعاتی است که نویسندهٔ مسئول در سامانه در زمان ارسال مقاله وارد کرده است. بنابراین، ضروری است ترتیب نام نویسندگان و انتخاب «نویسندهٔ مسئول»، قبل از ارسال مقاله، به اجماعِ نظر نویسندگان مقاله رسیده باشد. به‌هیچ‌وجه، تغییر سِمَت و ترتیب ذکر نام نویسندگان بعد از صدور گواهیِ پذیرش امکان‌پذیر نیست.

۲. اجزای مقاله

● عنوان مقاله باید گویا و بیانگر محتوای آن باشد؛

● چکیدهٔ فارسی: شامل ۲۰۰-۲۵۰ کلمه در آغاز مقاله (با اندازهٔ قلم ۱۱) و چکیدهٔ انگلیسی در پایانِ مقاله بعد از فهرست منابع پایانیِ مقاله (با همان تعداد کلمه و با اندازهٔ قلم ۱۰) دربردارندهٔ نگاهی کلّی به مسئله، هدف، روش تحقیق و یافته‌ها باشد؛

● واژه‌های کلیدی: در انتهای دو چکیدهٔ فارسی و انگلیسی (شامل ۵ تا ۷ واژهٔ تخصّصیِ مرتبط با موضوع مقاله و مذکور در چکیده) می‌آید؛

● مقدمه: باید شامل «بیان مسئله»، «هدف پژوهش» و «پیشینهٔ پژوهش»، «پرسش‌ها و فرضیّه‌های پژوهشی» و دیگر اطّلاعات مرتبط باشد (کلیهٔ مواردِ بیان مسئله، هدف، پیشینه، پرسش و فرضیه و... زیر عنوان مقدمه قرار می‌گیرند و نیازی به عنوان‌بندی جداگانه و شماره‌گذاری برای آنها نیست)؛

● پیکرهٔ اصلیِ مقاله: باید مبانیِ نظری، بحث و استدلال و تحلیل و تقسیم‌بندی‌های محتوایی را دربرداشته 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: در پایانِ مقاله باید برمبنای 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 سیاه (Bold) IR Lotus 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 ۱۰ Times New Roman تنظیم شوند و درون پرانتز در مقابل واژه قرار گیرند؛

● 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، واژه‌های کلیدی، منابع پایانی، ارجاعات درون‌متنی و نیز عبارات توضیحی (که بین دو کمان قرار می‌گیرند)، نقل قول‌های مستقیمِ مستقل از متن، 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 یک‌سانتی‌متر از دو طرف و با قلم ۱۱ IR Lotus 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 از بخش قبلی 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 پی‌نوشت پرهیز شود؛

- شمارهٔ پی‌نوشت‌ها از آغاز تا پایانِ مقاله باید دنباله‌دار (مسلسل) باشد (تاکید می‌شود برای شمارهٔ پی-نوشت-ها به هیچ وجه از ابزار Refrence در واژه‌پردازِ Word استفاده نکنید؛ بلکه

آنها را به‌صورت دستی تایپ کنید و با ابزار «superscript» که به شکل ایکس بـه تـوان ۲ در برگهٔ «home» واژه‌پرداز وجود دارد، عدد تایپ-شده را کوچک کنیـد و در گوشـهٔ بـالای مـتن قراردهید؛ به-طوری-که درست مانند شمارهٔ ارجاع با استفاده از ابزار رفرنس می-شود)؛

- برابر لاتینِ اسامی خاصّ و برخی اصطلاحات کوتاه علمی (لاتـین و فارسـی)، درون پرانتـز در مقابل واژه بیاید (با فونت تایمز نیو رومن ۱۰)

- چنانچه در نگارش مقاله از منابع مالیِ سازمان‌ها یا نهادهای خاصّـی اسـتفاده شـده اسـت، در پی‌نوشت باید به این مطلب اشاره شود.

- همهٔ جداول، نمودارها و تصاویر باید شمارهٔ پیاپی داشته باشد؛
- در واج‌نویسیِ داده‌های مربوط بـه زبـان یـا گویش‌هـای ناآشـنا، از قلـم Doulus Sil IPA استفاده شود؛
- اشعار باید درون جدول تنظیم شود (بـدین‌ترتیب کـه بـا اسـتفاده از ابـزار table در محـیط word، جدولی با سه ستون ایجاد می‌کنید و مصـراع اوّل را درون سـتون اوّل و مصـراع دوم را درون ستون سوم قرارمی‌دهید. ستون وسط نیـز بـرای فاصـلهٔ بـین دو مصـراع در نظـر گرفتـه 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 قرارمی‌گیرنـد. 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 کمـان و بدین‌صـورت تنظـیم شـود: (نـام خـانوادگیِ نویسـنده، ویرگول، سال، دونقطهٔ بیانی، شمارهٔ جلد [چنانچه اثر جلدهای متعدّد داشته باشـد بـدون ذکـر حرف ج]، بک‌اسلش، شمارهٔ صفحه بدون ذکر حرف ص)، مثال: (زرین‌کـوب، ۱۳۹۸: ۴۵/۲-۴۷) یا (زرّین‌کوب، ۱۳۶۴: ۴۴).
- در ارجاعات درون‌متنی، چنانچه دقیقاً به همان منبع پیشـین،یعنی همـان نویسـنده امّـا بـه صفحه‌ای دیگر، ارجاع داده شود؛ یعنی بین دو ارجاع، منبع جدیدی ذکـر نشـده باشـد، بـه‌جای تکرار نام آن منبع، از کلمهٔ «همان» استفاده می‌شود: (همان: ۴۹)؛ و اگر ارجاع به همان منبع و همان صفحه باشد، درج «همان» کفایت می‌کند: (همان)؛ امّا چنانچه بلافاصله به اثرِ دیگـری از همان نویسنده ارجاع داده شود، به جای شهرت نویسـنده از «همـو» اسـتفاده می‌شـود (همـو، ۱۳۶۸: ۳۲)؛
- در ارجاع درون‌متنی به منابع غیر فارسی (لاتـین) نیـز دقیقـاً به‌شـیوهٔ منـابع فارسـی عمـل می‌شود، با این تفاوت که به‌جای «همان» از «ibid» و به‌جای «همو» از «id» استفاده می‌شود.
- چنانچه از مؤلّفی دو یا چند اثر در یک سال منتشر شده باشد، با قیـد الـف، ب و... در کنـار سال از یکدیگر تفکیک می‌شوند: (زرین‌کوب، ۱۳۶۸الف: ۴۵) و (زرین‌کوب، ۱۳۶۸ب: ۳۲).

۲. فهرست منابع

- 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 (سال)، نام کتاب به‌صورتِ مایل، جلد با قید حرف ج، نوبت چاپ با قید حرف چ، محل نشر، نام ناشر. مثال:

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲)، پلّه‌پلّه تا ملاقات خدا (دربارهٔ زندگی، اندیشه و سلوک مولانا جلال‌الدّین رومی)، چ ۵، تهران، علمی.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۱)، امثال و حکم، ج ۳، چ ۵، تهران، امیرکبیر.

- نوبت چاپ اگر اول باشد، نیازی به ذکر آن نیست؛
- 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 ایتالیک می‌شود؛
- اگر مؤلّفی دو یا چند اثر داشته باشد، در تنظیم فهرست آثارِ او، ضمن رعایت ترتیب الفبایی نام کتاب‌ها، با درج الف، ب و... در کنار سال، از یکدیگر تفکیک می‌شوند:

امین‌پور، قیصر (۱۳۷۲الف)، آینه‌های ناگهان، تهران، افق.

ـــــــــــــــ (۱۳۷۲ب)، دستورزبان عشق، تهران، مروارید.

- از سیاه (بولد) کردن یا قراردادنِ نام عنوان کتاب‌ها و رساله‌های دکتری در گیومه پرهیز شود؛ اما عنوان مقالات و پایان‌نامه‌های ارشد درون گیومه قرار می‌گیرد؛
- 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 (سال)، نام کتاب به‌صورتِ مایل، نام و نام خانوادگی مترجم، محلّ انتشار، نام ناشر. مثال:

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

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

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

- اگر تعداد نویسندگان مقاله دو نفر باشد، ابتدا نام خانوادگی مؤلّفِ اوّل و سپس ویرگول و نام مؤلّفِ اوّل می‌آید و دربابِ نویسندهٔ دوم ابتدا نام و سپس نام خانوادگی مؤلّف ذکر می‌شود؛ 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 همکاران» و در مقالات انگلیسی عبارتِ «et al» می‌آید؛

پایان‌نامه/ رساله: نام خانوادگیِ دانشجو، نام کوچک دانشجو (سال)، عنوان پایان‌نامهٔ ارشد درون گیومه و رسالهٔ دکتری ایتالیک، نام و نام خانوادگیِ استاد راهنما و ذکر عبارت «به‌راهنماییِ» قبل از آن، مقطع تحصیلی، نام دانشگاه. مثال:
امین‌پور، قیصر (۱۳۷۶)، سنّت و نوآوری در شعر معاصر، به‌راهنماییِ محمّدرضا شفیعی کدکنی، دانشگاه تهران.

نسخ خطّی و اسناد: نام مشهور مؤلّف (سال کتابت نسخه)، 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 ایتالیک می‌شود.

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

وبگاه‌های اینترنتی: نام خانوادگیِ مؤلّف، نام کوچک مؤلّف (سال)، عنوان مقاله یا نوشته (داخل گیومه)، نام وبگاه، نشانی الکترونیکیِ آن، تاریخ درج مطلب در وبگاه (ماه و روز).
- ارجاع به مطالب اینترنتی در حدّ ضرورت و زمانی است که منابع مکتوب در آن زمینه موجود نباشد.

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
ریشه‌های حکایت در زبان عرفان تا پایان قرن سوم (بر پایهٔ آثار شقیق، حارث محاسبی، نوری، خرّاز، جنید) / مریم جعفرزاده و علیرضا فولادی	۱
تاثیر خوانش دوگانه شعر بر ساختار دستوری، بلاغی و معنایی آن علیرضا نبی‌لو	۱۵
معرّفی مُصحَفِ مُترجَمِ هُدائی افندی (ش۲۰)؛ بررسی نکاتی در اختلاف قرائات / محمدحسین جعفری‌تبار، علیرضا حاجیان‌نژاد	۳۵
برگردان و بسامدسنجی تکواژهای فارسی ده بند نخست ترکیب‌بند روحی بغدادی / عبدالرضا سیف، محمود فضیلت و محمدحسن غلامی	۶۹
نقد کهن‌الگویی شخصیت «درویش» در «قصهٔ نوش آفرین گوهرتاج» سعید واعظ و زهرا منوچهری	۸۹
رئالیسم و رئالیسم وهمی، مبنای صورت‌بندی تقابل‌های دوگانه در داستان‌های دلواپس کهرم و دگمه‌های بی‌رنگ، از حسن فرهنگ‌فر نسرین اسدپور و علی‌اکبر باقری خلیلی	۱۱۱
تحلیل گفتمان انتقاد غزلیات واصف باختری بر مبنای رویکرد فرکلاف نعمت‌الله ایران‌زاده و محمدشاهپور قادری	۱۳۳
بررسی چگونگی تأثیر آنیمیسم بر تأویل‌پذیری در اشعار یدالله رؤیایی بر اساس نظریهٔ دریافت / فاطمه مدرسی، هادی طیطه و مهسا ایمانی	۱۵۵

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

The Roots of Anecdote in The Language of Mysticism until the End of the Third Century (Based on The Works of Shaqiq, Hares Mohasebi, Nouri, Kharraz, Junaid)

Maryam Jafarzadeh[1] Alireza Fouladi[2]

1.Persian language and literature, University of Kashan, Kashan, Iran…E-mail: jafarzadeh@grad.kashanu.ac.ir

2.Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, University of Kashan, Kashan, Iran. E-mail: Fouladi2@yahoo.com

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
8, January, 2023

In Revised form:
1, June, 2023

Accepted:
6, July, 2023

Published Online:
21, September, 2023

ABSTRACT

Anecdote is one of the most widely used types of stories in the language of mysticism. However, until the 4th century, which is the century when mystical stories were established, we do not encounter many stories among the early works of Muslim mystics, and this point prompted us to search for the roots of this type of literature in the language of mysticism. During the study of the works of Shaqiq Balkhi (d. 194 A.H.), Kitab al-Raa'yah for the rights of Allah, Harith al-Mashabisi (165-243 A.H.), Kitab al-Maqamat al-Qulob Abul Hossein Nouri (d. 295 A.H.), the letters of Abu Saeed Kharaz (d. 297/277 A.H.?) and Junaid al-Baghdadi's letters (d. 298 A.H.) we found simple forms that can be attributed to the origin of the story in the language of mysticism. This fact is not far from the general flow of the emergence of literary genres; Because these genres were not created at once and simple forms can be considered for them.This fact is not far from the general flow of the emergence of literary genres; Because these genres were not created all at once and simple forms can be considered for them. This article, which was done with a descriptive-analytical method, helps to know the roots of story types such as allegory in mystical literature, because all these types, in the first place, arose from anecdotes. By analyzing mystical texts until the end of the 4th century, we came to the conclusion that Quranic verses, prophetic hadiths, religious traditions, mystical experiences, parables and Socratic polemics form the six roots of stories in the language of mysticism.

Keywords: Islamic mysticism, the language of mysticism, mystical story, anecdote.

Cite this The Author(s): Jafarzadeh, M., Fouladi, A: 2023. The Roots of Anecdote in The Language of Mysticism until The End of The Third Century (Based on The Works of Shaqiq, Hares Mohasebi, Nouri, Kharraz, Junaid), Vol. 13, No. 1,Serial No. 31- Spring- Summer, (1-14). DOI:10.22059/JPL.2023.353597.2139

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

ریشه‌های حکایت در زبان عرفان تا پایان قرن سوم (بر پایهٔ آثار شقیق ، حارث محاسبی، نوری، خراز، جنید)

مریم جعفرزاده[۱] علیرضا فولادی[۲] ✉

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. رایانامه: jafarzadeh@grad.kashan.ac.ir

۲. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. رایانامه: fouladi2@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۱۰/۱۸

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۳/۱۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۴/۰۵

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۰۶/۳۰

چکیده

حکایت یکی از پرکاربردترین انواع داستانی در زبان عرفان است. با این حال، تا قبل از قرن چهارم که قرن پاگیری حکایت‌های عرفانی است، ضمن آثار اولیهٔ عرفای مسلمان چندان با حکایت مواجه نیستیم و این نکته ما را بر آن داشت تا ریشه‌های این نوع ادبی را در زبان عرفان جست‌وجو کنیم. طی واکاوی آثار شقیق بلخی (و. ۱۹۴ق)، کتاب *الرعایه لحقوق الله* حارث محاسبی (۱۶۵-۲۴۳ق)، کتاب *مقامات القلوب* ابوالحسین نوری (و.۲۹۵ ه.ق)، رسائل ابوسعید خراز (و. ۲۷۷ /۲۹۷ق؟) و رسائل جنید بغدادی (و. ۲۹۸ق) فرم‌های بسیطی یافتیم که می‌توان برآمدن حکایت در زبان عرفان را به آن‌ها نسبت داد. این واقعیت از جریان کلی پدیدآمدن ژانرهای ادبی دور نیست؛ زیرا این ژانرها یک‌باره خلق نشده‌اند و می‌توان برای آن‌ها فرم‌های بسیط در نظر گرفت. این مقاله که با روش توصیفی -تحلیلی انجام شد، به شناخت ریشه‌های انواع داستان مانند تمثیل رمزی در ادبیات عرفانی کمک می‌کند، چون همهٔ این انواع، در وهلهٔ اول، از حکایت برآمده‌اند. با واکاوی متون عرفانی تا پایان قرن چهارم به این نتیجه رسیدیم که آیات قرآنی، احادیث نبوی، روایات دینی، تجربه‌های عرفانی، تمثیل و جدل سقراطی، شش ریشهٔ حکایت را در زبان عرفان تشکیل می‌دهند.

واژه‌های کلیدی: عرفان اسلامی، زبان عرفان، داستان عرفانی، حکایت.

استناد: جعفرزاده، مریم؛ فولادی، علیرضا. (۱۴۰۲)، ریشه‌های حکایت در زبان عرفان تا پایان قرن سوم (بر پایهٔ آثار شقیق ، حارث محاسبی، نوری، خراز، جنید)، ادب فارسی، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۲، پیاپی ۳۱. (۱-۱۴).
DOI:10.22059/JPL.2023.353597.2139

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

CC BY NC

۱. مقدمه

با این که کوشیده‌اند تعریف «حکایت» را به بحث تقلید یا همان «محاکات» مورد نظر افلاطون و ارسطو پیوند بزنند (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۰۲)، دربارهٔ اصطلاح داستانی حکایت، این دست تداعی‌ها ضرورت ندارد و کافی است بدانیم حکایت یک نوع داستان ساده و بیشتر کوتاه راستین یا ساختگی و منثور یا منظوم، حاوی نکته‌ای آموزنده است که چه‌بسا میان مردم شهرت می‌یابد و سخنوران آن‌ها را برای تبیین مقاصد خود و تقویت کلام خویش و خلاصه اقناع مخاطبانشان به کار می‌گیرند (رزمجو، ۱۳۸۵: ۱۹۴؛ انوشه، ۱۳۸۰ : ذیل «حکایت»؛ شمیسا، ۱۳۹۲: ۲۰۵؛ ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۳۸).

حکایت در زبان عرفان، اگر نگوییم مهم‌ترین، دست‌کم پرکاربردترین نوع داستانی را تشکیل می‌دهد. با این حال، تا قبل از قرن چهارم که قرن پاگیری حکایت‌های عرفانی است، ضمن آثار اولیهٔ عرفای مسلمان چندان با حکایت عرفانی مواجه نیستیم و این نکته ما را به کنج‌کاوی وامی‌دارد تا ببینیم این نوع ادبی چه ریشه‌هایی دارد. با جستجو در آثار شقیق بلخی (و. ۱۹۴ق)، حارث محاسبی (۱۶۵-۲۴۳ق)، ابوالحسین نوری (و. ۲۹۵ق)، ابوسعید خراز (و. ۲۷۷ /۲۹۷ق؟) جنید بغدادی (و. ۲۹۸ق) فرم‌های بسیطی می‌یابیم که می‌توان برآمدن حکایت را در این زبان به آن‌ها نسبت داد. این واقعیت از جریان کلی پدیدآمدن انواع ادبی دور نیست، زیرا این انواع، یک‌باره خلق نشده‌اند و باید برای آن‌ها ریشه‌های بسیط متصور بود؛ چنان‌که ارسطو نیز درمورد تراژدی معتقد به تغییراتی در این نوع ادبی است و بر آن می‌رود که تراژدی از بدیهه‌گویی به وجود آمد و اندک‌اندک توسعه پذیرفت و با تبدلات بسیار صورت نهایی گرفت و دیگر تغییر نکرد (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۱۹)؛ به عبارتی، ابتدا فرم، بسیط است؛ امکانی تحقق نایافته، اما خاص، ساختاری که می‌توانیم آن را اسطوره یا لطیفه یا معما و از این قبیل بنامیم. این امکان صوری زمانی عینیت می‌پذیرد که یک فرهنگ، اسطوره یا لطیفه‌ای معین یا هرچه از این قبیل را می‌پروراند (اسکولز، رابرت ،۱۳۸۳: ۶۹-۷۰). این جستار به جست‌وجوی ریشه‌های حکایت در چند اثر عرفانی تا پایان قرن سوم اختصاص دارد.

۱-۱. مسألهٔ پژوهش

با آن‌چه گذشت، مسألهٔ اصلی مقاله حاضر، این است که ریشه‌های حکایت در زبان عرفان چیست. هم‌چنین این موضوع که زبان عرفان اسلامی چه اندازه از زبان عرفان‌های دیگر استقلال داشته است، مسألهٔ فرعی ما را تشکیل می‌دهد.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

تحقیقات گذشته راجع به داستان در ادبیات عرفانی جز یک مورد، عموماً جنبهٔ ساختارگرایانه یا گونه‌شناسانه و از این دست دارند. آن یک مورد، مقالهٔ «بررسی عوامل زمینه‌ساز تکوین و تکامل ادبیات عرفانی» (جوکار و همکاران، ۱۳۹۸) است که نویسندگان ضمن آن می‌کوشند اجمالاً عوامل سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی تکوین و تکامل ادبیات عرفانی را مورد بررسی قرار دهند. افزون بر آن، در مقالهٔ «آغاز شعر عرفانی فارسی» (فولادی، ۱۳۸۳) به عوامل پدید آمدن شعر عرفانی، مانند شعر زهدی و تأویل اشعار غیر عرفانی برمی‌خوریم که نوع ادبی شعر عرفانی را از

جهت ریشه‌های آن مورد مطالعه قرار داده است. تمایز جستار حاضر، با تحقیقات گذشته این است که ریشه‌های حکایت عرفانی را به عنوان پرکاربردترین گونهٔ داستانی در زبان عرفان، نخستین بار، باز می‌کاود.

۱-۳. روش پژوهش

این مقاله به روش توصیفی – تحلیلی پیش می‌رود و جامعهٔ آماری ما را برای مطالعهٔ ریشه‌های حکایت در زبان عرفان، از قرن دوم، رسائل شقیق بلخی (و. ۱۹۴ق) و از قرن سوم، کتاب *الرعایه لحقوق الله* حارث محاسبی (۱۶۵-۲۴۳ق)، کتاب *مقامات‌القلوب* ابوالحسین نوری (و. ۲۹۵ق)، رسائل ابوسعید خراز (و. ۲۷۷ /۲۹۷ ق؟) و رسائل جنید بغدادی (و. ۲۹۸ق) تشکیل می‌دهند.

۲. بحث

ظاهراً نخستین حکایت‌پرداز صوفیان، ابومحمد، جعفر بن نصیر خلدی (۲۵۳-۳۴۸ق) بوده است که هجویری دربارهٔ او می‌نویسد: «مر ترک رعونت را، هر مسأله اندر حکایتی بازبسته است و حوالهٔ آن به کسی دیگر کرده» (هجویری، ۱۳۸۴: ۲۳۸). با این حال، به نظر می‌رسد پیش از وی، نقل حکایت در مجالس صوفیه رواج داشته است و بر این پایه، جنید در پاسخ کسی که می‌پرسد: «این حکایت [شاید: حکایات] چه منفعت کند مریدان را؟»، می‌کوشد کارکردهای اخلاقی قصص قرآن را الگوی کارکردهای تربیتی حکایات عرفانی نشان دهد (انصاری، ۱۳۶۲: ۱-۵).

با این حال، نخستین آثار صوفیانهٔ عربی و فارسی، یعنی *اللمع* ابونصر سراج طوسی (و. ۳۷۸ق) و *شرح‌التعرف لمذهب‌التصوف* ابوابراهیم اسماعیل مستملی بخاری (و. ۴۳۴ق) کمابیش حکایاتی ساده از صوفیان نخستین را دربردارند و همین حکایات، پایه و مایهٔ توجه افزون‌تر عارفان بعدی را به حکایت فراهم آورده‌اند. برای نمونه دو حکایت از *اللمع* و *شرح تعرف* می‌آوریم:

> جعفر خلدی گفت: بر کنارهٔ انگشت میانین حارث رگی بود که چون دستش را به خوردنی شبهه‌آلود دراز می‌کرد، رگ آغاز به زدن می‌کرد؛ چنان‌که بشر حافی را گویند که به میهمانی خوانده شد و در پیش خود خوردنی نهاد و کوشید تا آن را برکشد و بخورد؛ اما دستش دراز نمی‌شد. دگر بار کوشید، نشد و دیگر بار، باز هم نشد. مردی که او را می‌شناخت گفت که دست تو به سوی خوردنی‌های حرام یا شبهه‌آلود دراز نگردد. صاحب‌خانهٔ توانگر را چه شده که چنین مردی را به مهمانی خویش خوانده است؟ (سراج طوسی، ۱۳۸۲: ۹۹).

و:

> ابراهیم ادهم چون از خلق اعراض کرد، روی به حق آورد، او را پسرکی بود به شیر. چون مرد گشت، پدر خویش را از مادر طلب کرد. مادر گفت: پدر تو گم گشت. در بلخ منادی کرد که هرکه را آرزوی حج است، بیایند! چهار هزار تن بیامدند. همه را به نفقه و ستور خویش به حج برد، بر امید آن که مگر خدای تعالی دیدار پدر خویش، او را کرامت کند. چون به مکه درآمد، در مسجد حرام مرقع‌داران را دید، پرسید ایشان را که ابراهیم ادهم را شناسید؟ گفتند: یار ماست؛ ما را میزبانی کرده است و به طلب طعام رفته است. نشان او خواست و بر اثر او برفت. به بطحای مکه بیرون آمد. پدر را دید سر و پای برهنه با پشته‌ای هیمه می‌آورد. پی او گرفت و به بازار درآمد. او آواز داد که من یشتری الطیب بالطیب؟ حلال به حلال که خرد؟ نانبایی او را بخواند و هیزم بستد و نان بداد. نان با نزدیک یاران خویش آورد و در پیش ایشان بنهاد. پسر فراز آمد و سلام گفت. ابراهیم او را بشناخت و در کنار گرفت و روی به سوی آسمان کرد و

گفت: الهی! اغثنی! پسر در کنار پدر جان بداد. یاران گفتند: ای ابراهیم! چه افتاد؟ گفت این پسر من است؛ چون او را در کنار گرفتم، مهر او در دلم بجنبید، ندا آمد که یا ابن ادهم تدعی محبتنا و تحب معنا غیرنا؟ دعا کردم که، یا رب! فریادم رس! اگر محبت او مرا از محبت تو مشغول خواهد کرد، یا جان او بردار یا جان من. دعا در حق او مستجاب گشت (مستملی بخاری، ۱۳۶۵: ۱/ ۱۸۷–۱۸۸)

گفتنی است *اللمع* به چهارده بخش اصلی تحت عنوان **کتاب** تقسیم شده‌است و هر کتاب، خود شامل چند باب است. چهاردهمین بخش با عنوان **کتاب فی کلمات شطحیات تحکی عن ابی یزید قد فسر الجنید طرفاً منه**، با سی و دو باب، بیشترین باب‌ها را دارد. این بخش *اللمع*، تنها بخشی است که در عنوان برخی باب‌های آن، یعنی باب‌های چهارم، پنجم و نهم، واژهٔ حکایت به طور خاص آمده‌است:

- باب ذکر حکایه حکیت عن ابی یزید البسطامی رحمه الله علیه (۴۶۲)
- باب آخر فی تفسیر حکایه ذکرت عن ابی یزید رحمه الله (۴۶۴)
- باب فی معنی حکایه حکیت عن الشبلی رحمه الله علیه (۴۸۱).

و این نکته نشان از توجه خاص ابونصر سراج به حکایت دارد. البته ابواب مختلف *اللمع* از حکایت خالی نیست، چنان‌که در *کتاب آداب‌المتصوّفه* (۲۸۲–۱۹۴) حکایاتی متناسب با موضوع اصلی هر باب آمده است.

هم‌چنین شرح تعرّف دربردارندهٔ حکایات بسیاری است که در جا به جای آن آمده‌اند. مستملی بخاری، خود دربارهٔ *شرح‌التعرف* می‌نویسد: «اندر این کتاب یاد کردم اعتقاد در توحید و دیانات و احوال و مقامات و حقایق و مشاهدات و رموز و اشارات و سخن مشایخ و حکایات بر طریق سنت و جماعت» (مستملی بخاری، ۱۳۶۵: ۳۴/۱). این کتابِ شصت و هشت بابی، بیشترین حکایت را در باب دوم دارد. این باب، از چهار بخشِ

- فی ذکر نعت رجال صوفیه
- من اهل خراسان والجبل
- ممن نشر علوم‌الاشارات کتبا و رسائل
- من صنف فی المعاملات (همان: ۲۳۷–۱۹۵)

پدید آمده است.

آن‌چه مسلم است، این که تطوّر داستان در زبان عرفان، از حدیقهٔ سنائی (۴۷۳–۵۴۵ق) و دیگر آثار این شاعر عارف، به دلیل تمرکز بر ادبیت آثارش پا گرفت و خوش‌بختانه این امتیاز، خاص ادبیات عرفانی فارسی است. البته ضمن کتاب *اسرارالتوحید* با تکامل پیرنگ در حکایات ابوسعید ابوالخیر (۳۵۷–۴۴۰ ق) مواجهیم (محمدبن منوّر، ۱۳۷۶: صدوهفتادوسه)؛ ولی این قضیه هم حاصل هنرمندی راویان یا نویسندهٔ کتاب، یعنی محمد بن منوّر (قرن ششم‌ق)، بوده است که دورهٔ زندگی‌اش، به بعد از دورهٔ زندگی سنائی بازمی‌گردد. بعدها، هم مثنوی‌های عطار (۵۴۰–۶۱۸ق) و هم آثار مولوی (۶۰۴–۶۷۲ق) تکامل افزون‌تر داستان در زبان عرفان را به نمایش می‌گذارند و از این جهت، آثار محمد غزالی (۴۵۰–۵۰۵ق)، احمد غزالی (۴۵۲–۵۲۰ق) و شیخ اشراق (۵۴۹–۵۸۷ق) نیز

قابل‌توجه‌اند که احتمالاً بر این روند تطور، تأثیر داشته‌اند. ازآن‌جاکه هر نوع ادبی، از فرم‌های بسیط پدید می‌آید، نکات بالا نشان می‌دهد اساساً حکایات عرفانی، فرم بسیط داستان در زبان عرفان بوده‌اند و براین‌پایه، می‌بینیم در این زبان افزون بر انواع دیگر حکایت، مانند حکایت جانوری و حکایت طنز، کم‌کم دیگر اقسام داستان، مانند داستان رئال و داستان رمزی شکل می‌گیرد که بحث در بارهٔ هر یک، مبحثی جداگانه می‌طلبد. باری، اکنون به استقرای شکل‌های اولیهٔ حکایات عرفانی در جامعهٔ آماری می‌پردازیم تا این نکات را بهتر دریابیم.

۲-۱. آیات قرآنی

قرآن از مهم‌ترین منابع فکری عرفای مسلمان بوده است و استفاده از آیات قرآن و به‌ویژه قصه‌های این کتاب مقدس، در متون عرفانی اهمیّت بسیار داشته است. این منبع غنی، حتی برای تعلیم عام به کار می‌رفته است و طبیعی است که برای تربیت خاص بیشتر کارآیی داشته باشد. «در قرن دوم هجری زاهدان و واعظان مردم‌پسندی برخاستند که در آنان شور و شوق مبلغان نسطوری زنده شده بود و در میان مردم مبلّغان راستین اسلام به شمار می‌رفتند. این واعظان که به قصّاص مشهور بودند، با نقل قصه‌هایی برگرفته از قرآن و آراسته به شاخ‌وبرگ‌ها و تکلّفات سنتی نقّالی، مردم را با فرهنگ و مبانی دینی اسلام آشنا می‌کردند» (جعفریان، ۱۳۷۸: ۷۳)

در این میان، آیات روایی قرآن، میان عرفای مسلمان توجهاتی برانگیخت که بعدها سبب پدیدآمدن داستان‌های عرفانی شد. برای نمونه توجّه به آیات میثاق و الست و آیات آفرینش انسان، زمینه‌ساز داستان خلقت در برخی آثار عرفانی از جمله *مرصادالعباد* نجم‌الدین رازی (رازی، ۱۳۸۳: ۶۵-۸۲) شده است. به هر حال، تا پایان قرن سوم، در آثار بازماندهٔ عرفانی بیشتر با آیات روایی قرآن مواجهیم؛ چنان‌که حارث محاسبی برای بیان حسد، داستان فرزندان یعقوب و حضرت یوسف (ع) را نمونه می‌آورد و می‌گوید: «جنون حسادت، برادران مؤمن و موحد یوسف (ع) را بر آن داشت تا نقشهٔ قتل یوسف را بکشند و سرانجام وی را در چاه حسادت خویش افکندند تا بتوانند جای یوسف را نزد پدر بگیرند...» (حارث محاسبی، ۱۳۸۹: ۲۵۷). چنان‌که ملاحظه شد یادکرد داستان یوسف (ع) برای بیان نکات اخلاقی از شگردهایی است که متن را با داستان‌های قرآنی پیوند داده است. ابوسعید خرّاز هم در کتاب *الصفاء* (خراز، ۱۳۹۲: ۳۹)، با ذکر آیهٔ ۷۵ سورهٔ انعام، به ملکوت حضرت ابراهیم(ع) و در کتاب *الفراغ* (همان: ۱۳۱) به داستان ابلیس اشاره دارد و در *الکشف و البیان* (همان: ۵۰) همو آمده است: «مگر قصهٔ خضر و لقمان را نمی بینی؟...». در هریک از این موارد فوق نیز نویسنده برای تأیید و توضیح نکات اخلاقی خویش از اشارات داستان‌های قرآنی بهره می‌برد تا نفوذ کلامش را بیشتر سازد. این دست خوانش‌ها از قصص قرآن طبعاً می‌توانسته است پدیدآورندهٔ حکایات عرفانی باشد. دیدگاه جنید را که قبلاً خلاصه‌وار آوردیم، در این‌جا عیناً می‌آوریم:

> از وی پرسیدند که این حکایت [شاید: حکایات]، چه منفعت کند مریدان را؟ جواب داد که الله می‌گوید – عزّ ذکره: و کلا نقص علیک من انباء الرسل ما نتثبت به فؤادک؛ می‌گوید– عزّ ذکره– که قصه‌های پیامبران و اخبار ایشان بر تو می‌خوانیم و از احوال ایشان، تو را آگاه می‌کنیم تا دل تو را بدان ثبات باشد و قوت افزاید و چون بار و رنج به تو رسد و بر تو زور آرد، از اخبار و احوال

ایشان شنوی و دراندیشی، دانی که آن‌همه بارها و رنج‌ها و اذی‌ها به روی ایشان می‌رسید، در آن صبر کردند و احتمال، توکل و ثقت بر وی کردند، به آن دل تو را عزم و ثبات افزاید تا صبر توانی کرد (انصاری، ۱۳۶۲: ۱–۵).

باری، سرجمع، در کتاب *الرعایه لحقوق الله* حارث محاسبی یازده بار و درکتاب *الفناء*، رسالهٔ *المیثاق*، *فی التوحید* و رسالهٔ *دواءالتفریط* جنید بغدادی هر کدام یک بار آیات روایی قرآن آمده است و ابوسعید خراز در رسالهٔ *الفراغ* یک بار، در رسالهٔ الصفاء دو بار و در رسالهٔ *الکشف و البیان* چهار بار به آیات روایی اشاره دارد.

۲-۲. احادیث نبوی

احادیث عموماً به صورت نقل‌قول یا سؤال‌وجواب‌اند و در هر دو صورت، مشابهت با عنصر مونولوگ و دیالوگ داستانی دارند و گاه حتی با وصف موقعیت شخصیت یا شخصیت‌ها همراه‌اند. احادیث نبوی، از آغاز مورد توجه عرفای مسلمان بوده‌اند و براین‌پایه، باید آن‌ها را به دلیل جنبهٔ مونولوگی یا دیالوگی‌شان جزو ریشه‌های حکایت در زبان عرفان شمرد. براین‌پایه، تک‌گویی و پرسش‌وپاسخ، دو گونهٔ این احادیث را تشکیل می‌دهند که ذیلاً نمونهٔ آن‌ها را در آثار مورد مطالعه می‌آوریم.

الف) تک‌گویی

میرصادقی تک‌گویی را گفتار یک نفره‌ای می‌داند که می‌تواند بدون مخاطب یا با مخاطب باشد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۱۰) و احادیث تک‌گویانه طبعاً از نوع دوم، یعنی با مخاطب‌اند.

برای نمونه حارث محاسبی می‌نویسد:

در روایت است که رسول(ص) بر حال امتش می‌گریست و می‌فرمود: من بر امتم بیمناکم که ایشان نه بتی پرستند و نه خورشید و ماه و سنگ و چوبی، لیک با کردارشان ریا کنند. این است که بیش از هرچیزی بر امتم از ریاکاری بیمناکم (حارث محاسبی، ۱۳۸۹: ۱۰۵).

تک‌گویی می‌تواند تک‌گویی درونی، نمایشی یا حدیث نفس (خودگویی) باشد. در حدیث نفس به جز ارائهٔ اطلاعات به خواننده یا تماشاگر خصوصیت‌های روانی راوی نیز برای مخاطب آشکار می‌گردد. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۱۷) با توجّه به این‌که در برخی از احادیث خصوصیات روانی راوی نیز بر خواننده آشکار می‌شود، می‌توان از نوع حدیث نفس یا خودگویی تلقّی کرد. برای نمونه در حدیث فوق، گریهٔ پیامبر(ص) بر حال امتش وضعیت روحی پیامبر (ص) را نشان می‌دهد.

ب) پرسش‌وپاسخ

پرسش‌وپاسخ یکی از شکل‌های گفتگوست و بخشی از متون ادبیات عرفانی را دربرمی‌گیرد. «گفتگو در داستان این توانایی را دارد که در کنار ارائهٔ افکار و اندیشه‌های نویسنده از زبان شخصیّت‌های اثر به گسترش پیرنگ و درونمایه اقدام نماید» (داد، ۱۳۷۵: ۲۵۴).

در روایت زیر ابتدا پیامبر (ص) از بیم بر امت دربارهٔ شرک اصغر سخن می‌گوید و سپس سؤال اطرافیان راجع به چیستی شرک اصغر و در نهایت پاسخ پیامبر (ص) ذکر می‌شود که تأثیر کلام را دوچندان کرده است:

در روایت است که رسول(ص) فرمود: بیش از هرچیز بر امتم از شرک اصغر بیمناکم. عرض کردند: شرک اصغر چه بُوَد؟ فرمود: ریا بُوَد (حارث محاسبی، ۱۳۸۹: ۱۰۵).

حارث محاسبی شبیه همین حدیث را به شکل زیر هم آورده است که با صحنه‌سازی به حکایت نزدیک‌تر می‌نماید: در خبر است که مردی کنار قبر رسول (ص) می‌گریست. سبب گریه را پرسیدند. گفت: از صاحب این قبر حدیثی شنیدم که می‌فرمود: ریای ناچیز شرک بود (همان: ۱۰۶). در آثار مورد بررسی، حدیث، تنها در کتب *الرعایه لحقوق الله* حارث محاسبی آمده‌است.

۲-۳. روایات دینی

در کاربرد عام دو اصطلاح حدیث و روایت، تفاوت وجود ندارد و در کاربرد خاص، گاه روایت را به همان حدیث یا نقل حدیث یا احادیثِ دارای راوی یا احادیثِ دارای راویان متعدد یا احادیثی که وثوق آن‌ها محرز نیست یا احادیثی که از غیرمعصوم است، گفته‌اند (فضلی،۱۳۸۴: ۳۹). با این حال، به نظر می‌رسد روایت معنای عام‌تری از حدیث دارد و هم قول را که بیشتر به معنای حدیث نزدیک است و هم به‌ویژه فعل را دربرمی‌گیرد. به هر حال، آن‌چه در آثار مورد مطالعهٔ ما یکی از ریشه‌های حکایات عرفانی بعدی را تشکیل می‌دهد، روایات تاریخ صدر اسلام یا حتی اسرائیلیات است که عرفای اولیه کوشیده‌اند آن‌ها را مبنای آموزه‌هایشان قرار دهند. برای نمونه، ذکر این چند روایت بسنده است:

> الف) روایت است که گروهی از بنی‌اسرائیل از گورستانی بگذشتند و از خدای خواستند تا مرده‌ای را از این گورستان برانگیزد که او از احوال مرگ بپرسند. این خواسته از خدای بخواستند. ناگه مردی از گوری برآمد که بر پیشانی آثار سجود داشت. پیدا بود که مردی مقدّس‌مآب و متدیّن و مؤمن بوده‌است. آن مرده بگفت: ای قوم، از من چه می‌خواهید؟ هان که من پنجاه سال پیش بمرده‌ام، لیک هنوز سختی‌های جان‌کندن درد مرگ را از یادنبرده‌ام! (حارث محاسبی، ۱۳۸۹: ۹۵).
>
> ب) در خبر است که مردی هجرت کرد تا با زنی به نام ام قبیس ازدواج کند؛ مسلمانان او را مهاجر ام قبیس نامیدند. زیرا تنها برای ازدواج با آن زن مهاجرت کرده بود (همان: ۱۰۸).
>
> ج) در خبر است که فردی به عبدالله پسر مسعود از اصحاب رسول(ص) گفت: دیروز سورهٔ بقره خواندم. ابن مسعود به وی گفت: پاداشت همین بود که گفتی؛ یعنی همین که اعلام کردی و خبر دادی که سورهٔ بقره را خواندی، ریا کردی(همان: ۱۲۸).
>
> د) پهلوان فرعون، عوج پسر عُنُق، به زور بازویش نازید و تخته‌سنگی بس بزرگ را از کوه برگرفت تا به سپاه موسی(ع) اندازد، لیک خداوند آن تخته سنگ را سوراخ و بر گردن او افکند تا تباه شد (همان: ۲۰۰).

این روایات با این‌که شکل حکایت دارند، عرفانی نیستند و عرفای اولیه از آن‌ها برای بیان مباحث عرفانی سود جسته‌اند. چنان که دیدیم، نمونه‌ها همه از حارث محاسبی بود و در کتاب *الرعایه لحقوق الله این عارف*، سی و یک مورد روایت دینی وجود دارد و مابقی آثار، این دست روایات را ندارند.

۲-۴. تمثیل

از دیگر ریشه‌های حکایات عرفانی تا پایان قرن سوم، برخی انواع تمثیل است. «تمثیل یا الگوری Allegory روایتی است که در آن عناصر و عوامل و اعمال و لغات و آگاهی زمینهٔ اثر نه‌تنها به خاطر خود و در معنی خود، بلکه برای اهداف و معانی ثانوی به کار می‌روند» (انواع ادبی. شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۵۷). انواع تمثیل را از جهت شکل، شامل تشبیه تمثیلی، استعارهٔ تمثیلیه، مثل، کنایهٔ مثل، اسلوب معادله، افسانهٔ تمثیلی، حکایت تمثیلی و تمثیل رمزی می‌دانند (حمیدی و شامیان، ۱۳۸۴: ۷۶)

هم‌چنین استفاده از تمثیل را در ادبیات عرفانی یک جریان همیشگی و پیوسته و زنده می‌شمارند که به مرور زمان در مسیر پیش‌روندهٔ بیان مفاهیم عرفانی، روند تکاملی پیموده، رفته‌رفته عناصر سازندهٔ آن افزایش یافته و به همین نسبت روابط میان‌عنصری آن در روند تکاملی این نوع از بیان شکل پیچیده‌تر و متکامل‌تری پذیرفته است (طلوعی و همکاران، ۱۳۹۵: ۵۶). به هر حال، ضمن آثار بازماندهٔ عرفانی تا قرن سوم، نمونه‌های تمثیل به عنوان یکی از ریشه‌های حکایت در زبان عرفان، کم نیست، تا جایی که می‌توان دست‌کم این دو قسم را برای آن به دست آورد:

الف) تشبیه تمثیلی

حارث محاسبی در توصیف بندهٔ گناهکار می‌نویسد:

> این بنده مانند فردی بود که ثروت هنگفتش را در صندوقی نهاده و قفل زده و دزدی آمده و آن صندوق بگشوده و آن ثروت را ربوده و بر آن صندوق قفل نهاده، صاحب ثروت شادمان و خاطرجمع که در صندوق ثروتی هنگفت نهفته دارد؛ لیک چون صندوق بگشاید ثروتش را نیابد و دریابد که اموالش را ربوده‌اند و او نمی‌دانسته. در این‌جا بود که دلش بشکند و دریابد که بی‌چیز گشته‌است... (حارث محاسبی، ۱۳۸۹: ۵۹)

هم‌چنین ابوسعید خراز در بارهٔ مریدان آگاه از وقوف مولی بر قلوب و اقوال و افعالشان می‌نویسد:

> المریدون هم منتبهون لاطلاع المولی علی قلوبهم و اطلاعه علی اقوالهم و افعالهم و اطلاعه علی اسمائهم فهم علی حیره من اقوالهم و افعالهم و ضمائرهم، مثلهم کمثل الغریق فی البحر قد عجز عن کل حیله لا یفتح عینه و فمه خشیه الهلاک لغلبه الماء علی جمیع اعضائه و جوارحه» (خراز،کتاب الفراغ، ۶۷)؛ مَثَل آنان مانند غریقی در دریاست که از هر حیله‌ای درمانده است و چشم و دهانش را از بیم هلاکت به دلیل غلبهٔ آب بر همهٔ اعضا و جوارحش نمی‌گشاید.

چنان‌که می‌بینیم در فحوای تمثیل‌های بالا حکایت‌پردازی خیالی وجود دارد که می‌توانسته است زمینه‌ساز پدیدآمدن حکایت عرفانی اولیه باشد.

ب) تمثیل رمزی

فرق تمثیل با تمثیل رمزی در آثار مورد مطالعه این است که در تمثیل‌های رمزی جامعهٔ آماری، معمولاً عارف به رمزگشایی آن‌ها می‌پردازد؛ چنان‌که حارث محاسبی می‌نویسد:

> یکی از حکیمان در توصیف نکو گوش دادن و درست فهمیدن و عمل کردن مثالی زده و گفته‌است: بذرپاشی دست در انبان کند و مشت از بذر پر نماید و برآورد، لیک چند دانه‌ای از آن بر راه ریزد و پرنده‌ای آید و آن دانه‌ها را رباید. یا که: دانه‌ای از آن بر صخره‌ای افتد که بر آن اندکی خاک و رطوبتی بود و آن دانه روید تا که ریشه به سنگ رساند و راهی برای رشد نیابد و خشک گردد. یا که: دانه‌ای در زمینی شایسته افتد که در آن خار می‌روید و آن دانه هم روید و رشد کند و خارها آن را در خود پیچند و تباه سازند و با آن درآمیزند. یا که: دانه‌ای بر زمین شایسته‌ای افتد که از آفات یاد شده مصون است و آن دانه روید و رشد کند و به بار نشیند» (حارث محاسبی، ۱۳۸۹: ۲۲-۲۱).

و در ادامه به رمزگشایی این تمثیل‌ها می‌پردازد:

> آن بذرپاش حکیم بود و آن بذر یا دانه سخن درستی بود که حکیم بر زبان رانده و آن دانه‌ای که بر راه فتاده و آن را پرنده‌ای ربوده فردی بود که ناخواسته سخن حکیم را شنیده و شیطان آن سخن را از قلبش ربوده و بدین سان آن فرد، سخن را فراموش کرده است و آن دانه‌ای که بر صخره فتاده، فردی بود که سخن حکیم را شنیده و پسندیده و به قلبی سپرده که آن را عزم بر عمل نبوده و آن سخن در قلب او تباه شده و آن دانه‌ای که در زمین خاردار فتاده، فردی بود که سخن حکیم را شنیده و خواسته به آن عمل کند، لیک به هنگام عمل، شهوات راه بر او بسته و او را تباه ساخته و به ترک عمل واداشته‌اند و آن دانه‌ای که بر زمین شایستهٔ عاری از

آفات فتاده، فردی بود که به سخن حکیم خوب گوش فراداده و آن را فهمیده و به کار برده و از شهوات نفس دوری گزیده‌است (همان: ۲۲-۲۱).

هم‌چنین ابوالحسین نوری در صفت دل مؤمن، با کابرد تمثیل رمزی و رمزگشایی آن می‌نویسد:

بدان که خدا خانه‌ای در درون مؤمن آفریده که قلب نامیده می‌شود و نسیمی از کرمش برانگیخته تا آن خانه را از شرک و شک و نفاق و شکاف پاکیزه سازد. سپس ابری از فضلش فرستاده تا بر آن خانه ببارد و در آن انواع گیاه از قبیل یقین و توکل و اخلاص و خوف و رجا و محبت برویاند، سپس در بالای آن خانه تختی از توحید نهاده و بر آن تخت فرشی از رضا گسترده و در پیش روی آن خانه نهال معرفت نشانده که ریشه‌اش در قلب مؤمن و شاخه‌هایش در آسمان و زیر عرش است. و راست و چپ آن... » (نوری، به نقل از نوربخش، ۱۳۸۱: ۱۴۳).

نوری هم‌چنین دژهای قلب مؤمن را هفت دژ می‌داند و هرکدام را دارای هفت حصار می‌شمارد و سپس به رمزگشایی از این دژها و حصارها می‌پردازد:

بدان که خدای تعالی در دل مؤمنان هفت دژ آفریده با هفت دیوار و حصار و به مؤمنان امر کرده که در داخل قلعه‌ها باشند و شیطان را بیرون این هفت حصار قرارداده که از پشت دیوارها آدمیان را ندا می‌دهد و مثل سگ پارس می‌کند» (همان: ۱۴۶-۱۴۷).

در رسالهٔ *آداب العبادات* شقیق بلخی ۲ بار، در کتاب *الرعایه لحقوق الله* حارث محاسبی ۱۰ بار، در کتاب *مقامات‌القلوب* ابوالحسین نوری ۱۲ بار، در رسالهٔ *الفراغ* ابوسعید خراز یک بار، در کتاب الجنید الی عمرو بن عثمان مکّی ۳ بار، در *کتاب الجنید الی ابی یعقوب یوسف بن الحسین الرازی* ۲ بار ، در *رسالهٔ ادب‌المفتقر الی الله* جنید ۱ بار و در رسالهٔ *دواءالتفریط* جنید، ۲ بار با تمثیل مواجهیم.

۲-۵. تجربه‌های عرفانی

بسیاری از نویسندگان بر این باورند که تجربه، سرچشمهٔ اصلی داستان است و تجربه اعم از اندیشهٔ عقلانی یا احساس عاطفی یا وهمی است و هرچه در ذهن آدمی می‌گذرد، خواه برخاسته از عالم خارج باشد و خواه ناشی از تخیّل صرف به این مقوله بازمی‌گردد (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۳۳). ویژگی خاص کلمهٔ تجربه یک نوع مواجههٔ مستقیم یا در کاربرد خاص‌تر، حضوری زنده همراه با احساس همدلی است (رحیمیان، ۱۳۸۱: ش۲۶) برای نمونه جنید در رسالهٔ *دواءالتفریط*، به تجربهٔ عرفانی حارثه بن مالک بن نعمان انصاری اشاره دارد: «ألا تری إلی حارثه حین یقول: عزفت نفسی عن الدنیا ثم یقول: و کأنّی أنظر الی عرش ربی بارزا، و کأنّی بأهل الجنه یتزاورون [...] و ...» (جنید، به نقل از انصاری، ۱۳۹۰: ۲۴۰) . برای فهم بیشتر ترجمهٔ کامل حدیث را از اصول کافی در این‌جا ذکر می‌کنیم:

امام صادق علیه السّلام فرمود: رسول خدا صلی اللّه علیه و آله با حارثهٔ بن مالک بن نعمان انصاری روبه‌رو شد، حضرت فرمود: حارثه بن مالک، چگونه‌ای؟ فرمود: یا رسول اللّه، مؤمن حقیقی‌ام. رسول خدا صلی اللّه علیه و آله فرمود: هر چیزی را حقیقتی است. حقیقت گفتار تو چیست؟ گفت: یا رسول اللّه، به دنیا بی‌رغبت شده‌ام، شب را (برای عبادت) بیدارم و روزهای گرم را (در اثر روزه) تشنگی می‌کشم و گویا عرش پروردگارم را می‌نگرم که برای حساب گسترده گشته و گویا اهل بهشت را می‌بینم که در میان بهشت یک دیگر را ملاقات می‌کنند و گویا ناله اهل دوزخ را در میان دوزخ می‌شنوم. رسول خدا صلی اللّه علیه و آله فرمود: بنده‌ای است که خدا دلش را نورانی فرموده، بصیرت یافتی، ثابت باش. عرض کرد: یا رسول اللّه از خدا بخواه که شهادت در رکابت را به من روزی کند، حضرت فرمود: خدایا به حارثه شهادت روزی

کن. چند روزی بیش نگذشت که رسول خدا صلی اللّه علیه و آله لشکری برای جنگ فرستاد و حارثه را هم در آن جنگ فرستاد. او به میدان جنگ رفت و نُه تن – یا هشت تن – را بکشت و سپس کشته شد. و در روایتی که قاسم بن برید از ابی‌بصیر نقل کند، گوید: همراه جعفر بن ابی‌طالب بود، و بعد از ۹ نفر شهید شد، و او دهمین شهید بود» (اصول کافی، ۵۴/۲ و ترجمه مصطفوی، ۹۰/۳)

کشف و شهود حارثه و توصیف وی از آن، بیان تجربه‌ای است که می‌تواند زمینه‌ساز داستان باشد.

۲-۶. جدل سقراطی

شیوهٔ رسالهٔ *الصفاء* و همچنین رسالهٔ *الحقائق* ابوسعید خراز بر پایهٔ جدل سقراطی میان دو گوینده به گونهٔ پرسش‌و پاسخ است که پیش‌تر دربارهٔ ارتباط آن با دیالوگ‌های داستانی سخن رفت. سقراط گفتگو را به شیوهٔ پرسش‌وپاسخی شروع می‌کرد و در آغاز خود را با آن‌چه شخص مقابلش می‌گفت، همراه نشان می‌داد. ممکن بود این گفتگو به طول بینجامد، اما سرانجام بحث را به جایی می‌رساند که شخص مقابل به نادانی خود پی می‌برد (کاپلستون، ۱۱۶). این شیوه در رسالهٔ *الصفا* با افعال «گفتم» و «گفت» میان نویسنده و مخاطب فرضی پیش می‌رود:

«قلت: صف لی أول مقام من مقام اهل القرب. قال: الوجد» »(خراز، ۱۳۹۲: ۴۰)

قلت: صف لی أول مقاما فی القرب أحسن من هذا. قال: الدهشه من طوارق الهیبه و البهته من دوام الاجلال و الحنین الخالص و...» »(کتاب الصفاء، ۱۳۹۲: ۴۰): گفتم: مقامی بهتر از این را وصف کن! گفت: پیشامدهای هیبت خدا، حیرت از دوام جلال الهی، نالهٔ محض، آسودگی از صفای اتصال به خدا و...

و در رسالهٔ *الحقائق* با افعال «گفت» و «گفت» میان دو شخصیت فرضی (همان: ۸۱–۶۹) به انجام می‌رسد:

قال: ماذاتیه العلم؟ قال: الخشیه ممن یعلم خائنه الاعین: یعنی من خشی العلام فی کل موضع و مقام خشیه تعجزه عن الذنوب و الأثام فهو عالم» (همان: ۶۹)؛ گفت: علم چیست؟ فرمود: خشیت از آن‌که خیانت چشم را می‌داند. یعنی کسی که در هر مکان و مقامی از خداوند علام خشیت دارد، ترس و خشیتی که او را از گناهان و بدی‌ها ناتوان کند، پس او داناست.

۳. نتیجه

با بررسی متون عرفانی در قرن دوم و سوم هجری، از جمله آثار شقیق بلخی، *الرعایه* حارث محاسبی، *مقامات‌القلوب* ابوالحسین نوری، رسائل ابوسعید خراز و رسائل جنید بغدادی دریافتیم که نوع داستانی حکایت در آن‌ها وجود ندارد؛ اما می‌توان فرم‌های بسیطی یافت که برآمدن حکایت در زبان عرفان، به آن‌ها بازمی‌گردد. این فرم‌ها عبارتند از آیات قرآنی، احادیث نبوی، روایات دینی، تجربه‌های عرفانی، تمثیل و شیوهٔ سقراطی. بسامد کاربرد هریک از این ریشه‌ها در جامعهٔ آماری ما ضمن جدول زیر آمده است:

جدول. بسامد کاربرد ریشه‌های حکایت.

ردیف	نام رساله	آیات قرآنی	احادیث نبوی	روایات دینی	تجربه‌های عرفانی	تمثیل	شیوهٔ جدلی
۱	آداب‌العبادات / شقیق بلخی	--	--	--	--	۲	--
۲	الرعایه لحقوق‌الله/ حارث محاسبی	۱۱	۲۰	۳۱	--	۱۰	+
۳	رسالهٔ مقامات‌القلوب/نوری	--	--	--	--	۱۲	--
۴	کتاب الصفاء/ خراز	۲	--	--	۱	--	+
۵	کتاب الضیاء/ خراز	-	--	--	--	--	--
۶	کتاب الکشف و البیان/ خراز	۴	--	--	--	--	--
۷	کتاب الفراغ/ خراز	۱	--	--	۱	۱	--
۸	کتاب الحقائق/ خراز	--	--	--	--	-	+
۹	رساله لأبی‌القاسم الجنید الی بعض اخوانه/ جنید	--	--	--	--	--	-
۱۰	رساله ابی‌القاسم الجنید بن محمد الی یحیی بن معاذ الرازی /جنید	--	--	--	--	--	-
۱۱	رساله لأبی‌القاسم الجنید الی بعض اخوانه/ جنید	--	--	--	--	--	-
۱۲	کتاب الجنید الی عمرو بن عثمان مکّی/جنید	--	--	--	--	۳	+
۱۳	کتاب الجنید الی ابی‌یعقوب، یوسف بن الحسین الرازی/جنید	--	--	--	--	۲	+
۱۴	کتاب الفنا/جنید	۱	--	--	--	--	+
۱۵	کتاب المیثاق/جنید	۱	--	--	--	--	-
۱۶	فی الألوهیه/جنید	--	--	--	--	--	-
۱۷	فی الفرق بین الاخلاص و الصدق/جنید	--	--	--	--	--	-
۱۸	فی التوحید/جنید	۱	--	--	--	--	-
۱۹	ادب المفتقر الی الله/ جنید	--	--	--	--	۱	+
۲۰	کتاب دواءالتفریط/ جنید	۱	--	--	۱	۲	-
		۲۲	۲۰	۳۱	۳	۴۳	۷کتاب

هم‌چنین اگر در حکایات *تذکرةالاولیای* عطار که برآیند حکایات مجموع متون عرفانی تا قرن ششم است، دقت شود، این نتیجه به ذهن خطور می‌کند که حکایات عرفانی اولیه، چه اندازه جنبهٔ طبیعیِ برآمده از بطن قرآن و احادیث و روایات و مکاشفات عارفان را دارند. این واقعیت نشان می‌دهد که زبان عرفان اسلامی، خاصّ این عرفان و حاصل تجربه‌های مستقل عرفای مسلمان است. با همین روش می‌توان از چگونگی پدید آمدن عرفان اسلامی به صورت مشاهده‌ای پرده برداشت و بنابراین باید ورود آرای عرفان‌های دیگر را به این عرفان، مابعدی و تکمیلی انگاشت.

منابع

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: آگه

انصاری، خواجه عبدالله (۱۳۶۲)، *طبقات‌الصوفیه*، مقابله و تصحیح دکتر محمدسرور مولائی، تهران: توس.

انصاری، مسعود (۱۳۹۰)، *تاج‌العارفین جنید بغدادی رسائل، سخنان و احوال*، تألیف، ترجمه و تصحیح، تهران: جامی.

انوشه، حسن (۱۳۸۰)، *فرهنگنامهٔ ادبی فارسی* (اصطلاحات، موضوعات و مضامین ادب فارسی)، ۲جلد، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

جعفریان، رسول (۱۳۷۸)، *قصه‌خوانان در تاریخ اسلام و ایران*، تهران: انتشارات دلیل.

جوکار و همکاران (۱۳۹۸)، «بررسی عوامل زمینه‌ساز تکوین و تکامل ادبیات عرفانی»، فصلنامهٔ *عرفان اسلامی*، سال پانزدهم، ش ۶۰، صص۳۷۷– ۳۹۴.

حارث محاسبی، حارث بن اسد (۱۳۸۹)، ترجمهٔ الرعایه لحقوق الله، محمودرضا افتخارزاده، تهران: جامی.
حمیدی، سید جعفر و اکبر شامیان (۱۳۸۴)، «سرچشمه‌های تکوین و توسعهٔ انواع تمثیل»، *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، سال ۴۸، ش ۱۹۷، صص۸۷-۹۴.
ذوالفقاری، حسن، (۱۳۸۸)، *طبقه‌بندی قصه/ داستان‌های سنتی فارسی* (نقد و بررسی، شکل‌شناسی و گونه‌شناسی داستان‌های فارسی، *جستارهای ادبی*، شمارهٔ سوم، صص ۴۵-۲۳.
رحیمیان، سعید، (۱۳۸۱)، «تجربهٔ عرفانی و ملاک حجّیت آن»، *قبسات*، شماره ۲۶. ..
رزمجو، حسین، (۱۳۸۵)، *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، چاپ دوم، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۱)، *ارسطو و فن شعر*، تهران: امیرکبیر.
السراج الطوسی، ابونصر عبدالله بن علی (۱۳۸۰ق/ ۱۹۶۰م)، *اللمع فی التصوف*، حققه و قدم له و خرج احادیثه الدکتور عبدالحلیم محمود و طه عبد الباقی سرور، مصر: دارالمکتب الحدیثه بمصر و مکتبه المثنی ببغداد.
سراج طوسی، ابونصر عبدالله بن علی، (۱۳۸۲)، *اللمع فی التصوف*، به تصحیح و تحشیه رینولد آلن نیکلسون، ترجمهٔ مهدی محبتی، تهران: اساطیر.
شقیق بلخی به نقل از بولس نویا الیسوعی، (۱۹۸۶)، نصوص صوفیه غیرمنشوره لشقیق البلخی، ابن عطاء الأدمی، النفری، بیروت، لبنان: دارالمشرق، الطبعه الثانیه
شمیسا، سیروس، (۱۳۹۳)، انواع ادبی، چاپ پنجم، تهران: میترا.
طلوعی آذر، عبدالله و دیگران، (۱۳۹۵) «ریخت‌شناسی تمثیل‌های عرفانی با تکیه بر اشعار سنایی، عطار و مولوی»، صص۵۵-۶۹.
فضلی، عبدالهادی، (۱۳۸۴)، *اصول حدیث*، ترجمهٔ محمد مهدی حقی، تهران: امیرکبیر.
فولادی، علیرضا، (۱۳۸۳)، «آغاز شعر عرفانی فارسی»، دو فصلنامهٔ *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، دورهٔ جدید، شماره دوم، صص ۱۷-۳۲.
کاپلستون، فردریک (بی تا) تاریخ فلسفهٔ کاپلستون، جلد۱، تهران: بی نا.
محمد بن منوّر، (۱۳۷۶)، *اسرارالتوحید*، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگه.
مستملی بخاری، امام ابوابراهیم اسماعیل بن محمد (۱۳۶۵)، *شرح التعرّف لمذهب التصوف*، با مقدمه و تصحیح و تحشیه محمد روشن، تهران: انتشارات اساطیر.
میرصادقی، جمال (۱۳۸۷)، *راهنمای داستان‌نویسی*، تهران: سخن.
میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، *عناصر داستان*، چاپ سوم با ویرایش جدید، تهران: سخن.
نجم رازی، عبدالله بن محمد (۱۳۸۳)، *مرصادالعباد*، به تصحیح محمدامین ریاحی، تهران: علمی و فرهنگی.
نورایی، الیاس، (۱۳۹۲)، *رسائل‌الخراز*، تهران: یار دانش.
نوربخش، جواد (۱۳۸۱)، *پیران خراسان* (دفتر اوّل) ابوالحسین نوری بغوی خراسانی، تهران: یلدا قلم
هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۴)، *کشف‌المحجوب*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر محمود عابدی، چاپ دوم، تهران: سروش.
Scholes, Robert (2004), an introduction to structuralism in literature, translated by Farzaneh Taheri, second edition, Tehran: Agh. [In Persian].
Ansari, Khwaja Abdullah (1983), Tabaqat al-Sufiyyah, edited by Dr. Mohammad Sarour Moulai, Tehran: Tos. [In Persian].
Ansari, Masoud (2011), Junaid Baghdadi's Taj al-Arifin Rasail, Sokhon wa Ahaval, authored, translated and edited, Tehran: Jami. [In Persian].
Anoushe, Hassan (2001), Persian Literary Dictionary (terms, topics and themes of Persian literature), 2 volumes, Tehran: Printing and Publishing Organization. [In Persian].
Jafarian, Rasul (1999), Storytellers in the History of Islam and Iran, Tehran: Dalil Publications. [In Persian].
Jokar et al. (2019), "Investigation of the underlying factors of the development and evolution of mystical literature", Islamic Mysticism Quarterly, 15th year, vol. 60, pp. 377-394. [In Persian].

Harith al-Mashabisi, Harith bin Asad (2010), the translation of Al-Ra'ayeh for the rights of Allah, Mahmoudreza Iftikharzadeh, Tehran: Jami. [In Arabic].
Hamidi, Seyyed Jafar and Akbar Shamian (2005), "Sources of development and allegory types", Journal of Tabriz University Faculty of Literature and Human Sciences, year 48, no. 197, pp. 87-94. [In Persian].
Zulfiqari, Hassan, (2009), classification of traditional Persian stories (criticism, morphology and typology of Persian stories, Literary Essays, third issue, pp. 23-45. [In Persian].
Rahimian, Saeed, (2002), "Mystic experience and its criterion of authenticity", Qobsat, No. 26. [In Persian].
Razmjo, Hossein, (2006), Literary types and their works in Persian language, second edition, Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad. [In Persian].
Zarinkoob, Abdul Hossein, (2002), Aristotle and the art of poetry, Tehran: Amirkabir. [In Persian].
Al-Sarraj al-Tousi, Abu Nasr Abdallah bin Ali (1960 AD), Al-Lama fi al-Susuf, Haqqah and Qadm Lah and Kharj Hadith of Dr. Abdul Halim Mahmood and Taha Abdul Baqi Sarwar, Egypt: Dar al-Maktab al-Hadithah in Egypt and Maktaba al-Muthani in Baghdad. [In Arabic].
Siraj Tousi, Abu Nasr Abdallah bin Ali, (2003), Al-Lama fi al-Susuf, revised and updated by Reynolds Allen Nicholson, translated by Mehdi Mohabati, Tehran: Asatir. [In Persian].
Shafiq Balkhi, quoted by Boles Novia Elisoui (1986), Unpublished Sufi texts of Shaqiq al-Balkhi, Ibn Ata al-Admi, Al-Nafri, Beirut, Lebanon: Dar al-Mashreq, second edition. [In Arabic].
Shamisa, Siros, (2014), Literary types, 5th edition, Tehran: Mitra. [In Persian].
Toloui Azar, Abdullah and others, (2016) "Rhythology of mystical parables based on the poems of Sanai, Attar and Maulavi", pp. 55-69. [In Persian].
Fazli, Abdul Hadi, (2005), Principles of Hadith, translated by Mohammad Mahdi Haghi, Tehran: Amir Kabir. [In Persian].
Fuladi, Alireza, (2004), "The Beginning of Persian Mystical Poetry", two quarterly journals of Persian language and literature research, new period, second issue, pp. 17-32. [In Persian].
Copleston, Frederick (N.D) Copleston's History of Philosophy, Volume 1, Tehran... : [In Persian].
Mohammad bin Manwar, (1997), Asrar al-Tawheed, corrected by Mohammad Reza Shafi'i Kodkani, Tehran: Agh. [In Persian].
Mostamli Bukhari, Imam Abu Ibrahim Ismail bin Muhammad (1986), the explanation of the doctrine of Sufism, with an introduction and corrections and revisions by Mohammad Roshan, Tehran: Asatir Publications. [In Persian].
Mirsadeghi, Jamal (2008), Story Writing Guide, Tehran: Sokhn. [In Persian].
Mirsadeghi, Jamal (1997), Story Elements, third edition with new edition, Tehran: Sokhn. [In Persian].
Najm Razi, Abdullah bin Mohammad (2004), Mursad al-Abad, edited by Mohammad Amin Riahi, Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian].
Nouraei, Elias, (2013), Rasail al-Kharaz, Tehran: Yar Danesh. [In Persian].
Nourbakhsh, Javad (2002), Piran Khorasan (first office) Abul Hossein Nouri Baghoi Khorasani, Tehran: Yalda Qalam. [In Persian].
Hajwiri, Abulhasan Ali bin Othman (2005), Kashf al-Mahjub, introduction, correction and notes by Dr. Mahmoud Abedi, second edition, Tehran: Soroush. [In Persian].

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

The Effect of Double Reading of Poetry on Its Grammatical, Rhetorical and Semantic Structure

Alireza Nabiloo[1]

1.Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Qom University, Qom, Iran. E-mail: dr.ar_nabiloo@yahoo.com

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
10, May, 2023

In Revised form:
30, August, 2023

Accepted:
2, September, 2023

Published Online:
21, September, 2023

ABSTRACT

How to read a poem affects its grammatical, rhetorical and semantic structure; This reading casts a shadow on all parts of the poem whether it is under the influence of ambiguity and confusion or under the influence of changing the tone of the words. Some poems have two types of readings and two types of interpretation for different reasons, and this leads to different perceptions of that poem. The purpose of the present research is to investigate this important matter. Another goal of this research is to show the necessity of paying attention to the difference in the reading of poems, that is, we should not read all the texts of Persian verse and poetry in the same way. Especially in poetry, more attention should be paid to grammatical, rhetorical and semantic structure.The present research is descriptive and analytical, based on library sources, after studying the divan of poems of several Persian poets, verses that have double readings were extracted and analyzed in three grammatical, rhetorical and semantic levels. It has been classified and analyzed.According to the topics proposed in this research, the role and effect of double reading in creating different grammatical, rhetorical and semantic structures in poems was discussed and it was determined that the verses that have two types of reading at the lexical and syntactic-sentential level are under the influence of each of readings, they can induce double impressions to the reader. This causes changes in three grammatical, rhetorical and semantic levels and gives at least dual analyses. At the grammatical level, each of the readings may change the grammatical role and type; At the rhetorical level, it causes double rhetorical interpretations, and at the semantic level, it causes two relatively different meanings from verses. Therefore, paying attention to the correct form of reading leads to a more correct understanding of grammar, rhetoric and meaning, and neglecting this can cause wrong and incorrect perceptions.

Keywords:
Double reading, grammar, rhetoric, meaning, poem.

Cite this The Author(s): Nabiloo, A: 2023. The Effect of Double Reading of Poetry on Its Grammatical, Rhetorical and Semantic Structure. Persian literature, Vol. 13, No. 1,Serial No. 31- Spring- Summer, (15-34).
DOI:10.22059/jpl.2023.359064.2174.

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۴۱۱۳
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

تأثیر خوانش دوگانهٔ شعر بر ساختار دستوری، بلاغی و معنایی آن

علیرضا نبی‌لو[1]✉

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه قم، قم، ایران. رایانامه: dr.ar_nabiloo@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۲/۲۰

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۶/۰۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۶/۱۱

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۰۶/۳۰

چکیده

خوانش صحیح شعر، رابطهٔ مستقیمی با تعیین ساختار دستوری، بلاغی و معنایی آن دارد. برخی از اشعار با توجه به نوع خوانش، دچار تغییراتی در ساختار دستوری، بلاغی و معنایی می شوند، این تغییرات در نوع و نقش کلمات تأثیر می گذارد و جایگاه دستوری آن‌ها را تحت تأثیر قرار می دهد. برخی از آرایه‌های ادبی نیز در این خوانش ممکن است جایگاهشان عوض شود، به‌ویژه در اضافه‌های تشبیهی و استعاری، ایهام، کنایه، ابهام و جناس این امر بیشتر دیده می شود. از نظر معنایی نیز ممکن است در بیت مورد بحث، دو معنای متفاوت ایجاد شود و همین امر بر دیگر ساختارهای شعر نیز تأثیر می گذارد. در این پژوهش با بررسی اشعاری از شاعران ادبیات فارسی، این امر در سه سطح مذکور بررسی شده‌اند، و نشان می دهد که غالباً خوانش غلط، به دریافت و تحلیل اشتباه منجر می شود و می‌تواند نقش و نوع دستوری و ساختار بلاغی را تغییر دهد. این پژوهش به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی، و مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای شکل گرفته است. برای این امر پس از مطالعهٔ دیوان برخی شاعران، ابیاتی که واجد خوانش دوگانه هستند استخراج شده و از منظر دستوری، بلاغی و معنایی واکاوی، دسته‌بندی و تحلیل شده است.

واژه‌های کلیدی: خوانش دوگانه، دستور، بلاغت، معنا، شعر.

استناد: نبی لو، علیرضا. (۱۴۰۲)، تأثیر خوانش دوگانهٔ شعر بر ساختار دستوری، بلاغی و معنایی آن، ادب فارسی، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان، پیاپی ۳۱. (۱۵-۳۴).

DOI:10.22059/JPL.2023.353597.2139

CC BY NC

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

چگونگی خوانش شعر بر ساختار دستوری، بلاغی و معنایی آن تأثیرگذار است؛ این خوانش چه تحت تأثیر ایهام، ابهام و کژتابی باشد و چه تحت تأثیر تغییر لحن کلام، بر تمام بخش‌های شعر سایه می‌افکند. برخی از اشعار به دلایل مختلف واجد دو نوع خوانش و دو نوع برداشت هستند و این امر به دریافت‌های متفاوت از آن شعر می‌انجامد. اشعار حافظ از این نظر بسیار قابل توجه است «ایهام در دیوان خواجه اختصاص به لفظ یا معنی ندارد. گاهی لفظی موهم به معنی بدیع تازه است، بی‌آن‌که معنی دوم در مفهوم کلی بیت به کار آید و گاهی لفظی دو یا چند مفهوم دارد و به اعتبار هر مفهومی تحصیل معنی از بیت ممکن است و زمانی مفهوم کلی بیت به اعتبار گوناگون، از قبیل امکان قرائت‌های مختلف و توجیهات دستوری یا استنباط اشکالی مختلف معانی و بیانی، و غیره عوض می‌شود» (مرتضوی، ۱۳۳۸: ۲۰۴). عوامل مختلفی سبب این دوگانه خوانی می‌شوند؛ برخی درست هستند و در زبان و بلاغت توجیه‌پذیرند و برخی ممکن است ناشی از خوانش غلط و برداشت نادرست از شعر باشد. «غالباً در اشعار فارسی چند عامل زیبایی با هم جمع می‌شوند؛ به‌طوری که گاهی شعری را باید از چند جهت توصیف و ارزیابی کرد» (فرشیدورد،۱۳۵۲ :۷۸۸). در این پژوهش بر خوانش دوگانهٔ صحیح تمرکز می شود؛ این برداشت دوگانه ممکن است در یک واژه، در یک ترکیب واژگانی، گروه واژگان یا سطح نحوی دیده شود، «مواردی نیز پیش می‌آید که از یک لفظ یا تمام بیت در نظر اول دو معنی و مفهوم استنباط می‌شود و هر دو مفهوم از لحاظ قرب و غرابت یکسان است و به هر دو اعتبار معنی شعر صحیح و فصیح می‌باشد» (مرتضوی،۱۳۵۰ :۴۰). گاهی خوانش‌های دوگانه تحت تأثیر ساختارهای زبانی و بلاغی در یک شعر پدید می آید و ممکن است در زبان معیار چنین امری محتمل نباشد. در هر سطحی از زبان شعر، وقتی این دوگانه‌خوانی و برداشت دوسویه دیده شود، می‌تواند ساختار دستوری، بلاغی و معنایی آن شعر را کاملاً تحت تأثیر قرار دهد و به نوع و نقش دستوری دوگانه، ساختار بلاغی دوگانه و برداشت معنایی دوگانه بینجامد و این امر سبب می‌شود خوانندگان در خوانش صحیح ابیات، و در نتیجه تفسیر و دریافت صحیح از ابیات اهتمام بیشتری داشته باشند و هر نوع خوانشی را در شعر نپذیرند.

دربارهٔ خوانش دوگانهٔ اشعار و ایهام به شکل عام، پژوهش‌هایی وجود دارد؛ ولی با نگرش مطرح‌شده در مقالهٔ حاضر، پژوهش چندانی نشده است؛ در عین حال به چند مقاله اشاره می‌شود که به موضوع ایهام می‌پردازد: منوچهر مرتضوی در دو مقالهٔ «ایهام یا خصیصهٔ اصلی سبک حافظ» (۱۳۳۸) و «شیوهٔ خاص حافظ» (۱۳۵۰)، به تفصیل به موضوع ایهام در شعر حافظ پرداخته و بعد از بیان مقدماتی دربارهٔ مشخصات و خصائص اصلی شعر حافظ، ایهام را در سه قسم لفظی، معنوی، و لفظی و معنوی در شعر او بررسی کرده و با ذکر ابیاتی موضوع را شرح و بسط داده است. مقاله «ایهام و دگرسازی مقوله‌های دستوری» نوشتهٔ احمد محسنی (۱۳۸۵) به برخی از تأثیرگذاری‌های ایهام در مقوله‌های دستوری اشاره کرده است، از نگاه نویسندهٔ این مقاله، ایهام در ایجاد نقش‌های دوگانهٔ دستوری مؤثر است و سبب برداشت‌های مختلف دستوری می‌شود. مقالهٔ «بررسی عناصر چندمعنایی و دلایل اصلی آن در غزلیات دیوان کبیر مولوی» (طاهری

ماه‌زمینی و محمدرضا صرفی، ۱۳۹۳) که در این مقاله نویسندگان به بررسی چندمعنایی و عوامل ایجاد معانی گوناگون در غزلیات مولوی پرداخته‌اند و نقش استعاره، نماد، اسطوره، کنایه و ایهام را در این امر بررسی کرده‌اند. مقالهٔ «ایهام‌تناسب‌های پنهان در شعر حافظ» (حسن‌زاده نیری و یاسر دالوند، ۱۳۹۴) که نگارندگان در این مقاله، ضمن توجه به سیر تحول ایهام و ایهام‌تناسب در کتب بلاغی فارسی، به بررسی برخی ایهام‌تناسب‌های نهفته در شعر حافظ پرداخته‌اند که از دید حافظ‌پژوهان پنهان مانده است. مقالهٔ «بررسی عوامل ابهام زبانی، بلاغی و معنایی در شعر حافظ» (کریمی و همکاران، ۱۴۰۱)، در این مقاله که احتمالاً همزمان با تألیف مقالهٔ حاضر نوشته شده، نگارندگان به بررسی عوامل ابهام در شعر حافظ پرداخته‌اند و در سطح واژگان، نحو، آرایه‌های بلاغی و ابهام معنایی، شعر حافظ را واکاوی کرده‌اند و گرانیگاه (مرکز ثقل) کارشان بر ابهام و ابهام آفرینی در شعر این شاعر متمرکز است. بنابراین موضوع مقالهٔ حاضر تا حدودی تازه است و نیاز به بررسی و مطالعات بیشتری دارد، و این مقاله شروعی است برای پژوهش در این مقوله مهم زبان و ادبیات فارسی.

پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی و تحلیلی، مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای شکل گرفته است که پس از مطالعهٔ دیوان اشعار چند تن از شاعران فارسی، ابیاتی که واجد خوانش دوگانه هستند استخراج شده و در سه سطح دستوری، بلاغی و معنایی دقیق واکاوی، دسته‌بندی و تحلیل شده است. سؤال اصلی پژوهش این است که خوانش دوگانهٔ شعر چه تأثیری بر ساختار دستوری، بلاغی و معنایی آن دارد؟ به نظر می‌رسد ساختار دستوری، بلاغی و معنایی شعر کاملاً تحت تأثیر خوانش دوگانهٔ شعر است و ترجیح دادن هر یک از خوانش‌ها کاملاً ساختار دستوری و بلاغی شعر را دگرگون می‌کند و در مواردی به دریافت معنای جدیدی ختم می‌شود.

۲. خوانش دوگانه و تأثیر آن در ساختار دستوری

خوانش دوگانه می تواند به دریافت دستوری دوگانه بینجامد؛ هم در سطح صرفی–واژگانی و هم در سطح نقشی–نحوی می‌توان شاهد این اتفاق بود. از این منظر نوع دستوری برخی کلمات تغییر می‌کند و نقش‌های دستوری، وجه فعل و جمله نیز متأثر می شود. با بررسی اشعار زیر مشخص خواهد شد که دوگانه‌خوانی سبب تغییر در نوع و نقش دستوری کلمات می‌شود و اگر خوانش صحیح در نظر گرفته نشود، از بیت برداشت اشتباهی به دست می‌آید:

• مضاف الیه/ صفت مرکب

ای سرو بلند قامت دوست وه وه که شمایلت چه نیکوست

(سعدی، ۱۳۱۶ : ۱۰۵)

مصراع اول، ممکن است دو شکل خوانده شود: سروِ بلندِ قامتِ دوست، و سروِ بلندقامتِ دوست؛ در خوانش اول، سروِ بلندِ قامت، گروه منادایی است که در آن، قامت به سرو تشبیه شده و مجموعاً نقش منادایی دارد. بلند، صفت سرو، و قامت و دوست هر دو مضاف‌الیه هستند؛ در خوانش دوم، بلندقامت، صفت است برای سرو، و سرو مناداست، البته خوانش دوم خیلی موجه نیست؛ زیرا در شعر قدیم، صفت مرکب مغلوبِ «بلندقامت» برای سرو در مقایسه با سروِ قامت،

خیلی پر بسامد نیست.[۱] بنابراین یکی از نکات مهم در بررسی نقش دستوری شعر، نوع خوانش آن است که در کنار چگونگی ضبط کلمات در نسخه استفادهٔ شده توسط مصحح در تصحیح دیوان شاعران، می‌تواند فضای دستوری شعر را تحت تأثیر قرار دهد و در تعیین نوع و نقش کلمات مؤثر باشد.

• معطوف به مضاف الیه/ صفت

آتش زهد و ریا خرمن دین خواهد سوخت حافظ این خرقهٔ پشمینه بینداز و برو

(حافظ، ۱۳۶۹: ۲۸۱)

این بیت هم به شکل آتشِ زهد و ریا، هم آتش زهدِ ریا ثبت شده است، مشخص است که هر کدام می‌تواند نقش دستوری را تحت تأثیر قرار دهد، در آتشِ زهد و ریا، ریا معطوف به زهد و دارای نقش مضاف‌الیهی است و ترکیب هم اضافه تشبیهی است؛ در شکل دوم ریا در نقش صفتی و به معنی «ریاکارانه» به کار رفته است.

• نهاد/ منادا

گفتم این جام جهان بین به تو کی داد حکیم گفت آن روز که این گنبد مینا می کرد

(همان: ۹۶)

«حکیم!» خطاب به پیر و در نقش منادایی است، و نهاد جمله به قرینهٔ معنوی خداوند است؛ حکیم صفت خداوند (صفت جانشین اسم) در نقش نهادی به کار رفته است.

---

[۱]. برای اثبات صحت مطلب فوق به ابیات برخی از شاعران اشاره می‌شود:

نه چمن شکوفه‌ای رست چو روی دلستانت نه صبا صنوبری یافت چو قامت بلندت
(همو، ۱۳۷۷: ۵۴)

با قامت بلند صنوبرخرامشان سرو بلند و کاج به شوخی چمیده‌اند
(همان: ۳۳۱)

بلندقامت ایشان چو سرو در کِشمَر بدیع صورت ایشان جو نقش در کشمیر
(امیرمعزی، ۱۳۱۸: ۲۸۵)

وزان قبل که زره‌وار حلقه شد زلفش بلندقامت من خم گرفت چنبر وار
(همان: ۳۹۹)

بر ساقش اگر نمی‌رسد سیل از قدِّ بلندِ قامتِ اوست
(نزاری قهستانی، ۱۳۷۱: ۸۱۴)

• نهاد/ مضاف الیه؛ تفاوت در ضمیر

پس از چندین شکیبایی شبی یا رب توان دیدن که شمعِ دیده افروزیم در محرابِ ابرویت

(همان: ۶۶)

مصراع دوم دو خوانش را القاء می‌کند:

۱. شمع دیده را در محراب ابرویت افروزیم. در این خوانش **یم** در افروزیم: نهاد؛ شمع؛ دیده: مفعول؛ افروزیم: فعل؛ محراب ابرو: متمم؛

۲. شمع دیده من را در محراب ابرویت افروزی. در این خوانش شمع دیده: مفعول؛ **م** در افروزیم: مضاف الیه؛ افروزی: فعل؛ محراب ابرو: متمم؛ **ی** در افروزی: نهاد. همچنین **یم** ضمیر اول شخص جمع فاعلی/ یم: **ی** ضمیر دوم شخص مفرد فاعلی+ **م** ضمیر اول شخص مفرد اضافی.

• فعل/ مضاف الیه

همچو چنگم سر تسلیم و ارادت در پیش تو به هر ضرب که خواهی بزن و بنوازم

(سعدی، ۱۳۷۷: ۵۸۴)

در مصراع اول با توجه به جایگاه **م** در چنگم ممکن است دو نوع خوانش وجود داشته باشد:

۱. من مانند چنگ هستم که سر تسلیم و ارادت در پیش دارد... **م** در جایگاه فعل هستم.

۲. مانند چنگ سر تسلیم و ارادت من در پیش است... **م** در جایگاه مضاف الیه.

معنای مورد نظر خطیب رهبر مقداری متفاوت به نظر می‌رسد: «به نشان تسلیم و بندگی و هواداری در نزد تو سر فرود آورده‌ام» (سعدی، ۱۳۷۷: ۵۸۵)؛ در این معنا به چنگ و ارتباط **م** با آن توجه نشده است.

• متمم/ مضاف الیه

من خراباتیم و عاشق و دیوانه و مست بیشتر زین چه حکایت بکند غمازم؟

(همان: ۵۸۵)

«الف. غماز از من، **م** ضمیر مفعولی متصل، ب. غمازم، سخن‌چین من، مضاف و مضاف‌الیه» (سعدی،۱۳۷۷: ۵۸۶) اگر خوانش اول معیار باشد **م** نقش متممی دارد و اگر خوانش دوم مدنظر باشد **م** مضاف الیه است.

• متمم و مضاف الیه/ عبارت وصفی

سمند دولت اگر چند سرکشیده رود ز همرهان به سر تازیانه یاد آرید

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۶۳)

۱. ز همرهان، به سر تازیانه: به سر تازیانه یاد آوردن، از حرف اضافه + اسم + اسم + فعل مرکب تشکیل شده که به ترتیب نقش متمم قیدی، مضاف‌الیه و فعل را ایفا می کنند؛

۲. ز همرهانِ به سر تازیانه: از حرف اضافه و اسم (همرهان: صفت جانشین اسم) + عبارت وصفی تشکیل شده و دارای نقش متمم قیدی (ز همرهان) + صفت (به سر تازیانه) است.

• شبه جمله و قید

شبه‌جمله‌ها نیز می‌توانند ساختار ایهامی ایجاد کنند و در بیت، هالهٔ دستوری، معنایی و بلاغی بیشتری از خود نمایان سازند.

مشتاقی و مهجوری دور از تو چنانم کرد کز دست بخواهد شد پایاب شکیبایی
(همان: ۳۵۲)

دور از تو: در معنی «از تو به دور باد!» شبه‌جمله دعایی می‌توان باشد و نقش دستوری آن تابع همین وضعیت است، و در معنی دور بودن از تو، نقش دستوری قید یا متمم قیدی دارد.

مردیم دور از روی تو در خانه مانی تا به کی بیرون خرام آخر گهی گلگشت بازاری بکن
(اهلی، ۱۳۴۴: ۳۴۲)

از رویت دور باد، شبه جمله؛ از دوری روی تو ، متمم قیدی.

• شبه جمله و بخشی از فعل

گر سر برود فدای پایت دست از تو نمی‌کنم رها من
(سعدی، ۱۳۱۶: ۱۰۸)

در این بیت سعدی می‌توان بعد از **برود** مکث کرد و **فدای پایت** را شبه جمله دانست؛ همچنین ممکن است بدون مکث خوانده شود؛ یعنی اگر سر فدای پایت برود و بشود ... .؛ در وجه اول فدای پایت شبه جمله و در وجه دوم فدا جزء فعل می شود.

• قید/ صفت

خاک را چون ناف آهو مشک زاید بی‌قیاس بید را چون پر طوطی برگ روید بی‌شمار
(فرخی، ۱۳۸۰: ۱۷۵)

بی‌قیاس و بی‌شمار: تفاوت در نقش قید و صفت، قیدِ فعل یا صفت برای اسم؛ در مصراع دوم می‌توان گفت برگِ بید مانند پر طوطی بی‌شمار روید؛ اما در مصراع اول نمی‌شود گفت مشکِ خاک مانند ناف آهو بی‌قیاس زاید، بنابراین بی‌قیاس و بی‌شمار اگر قید فعل زاید و روید در نظر گرفته شود دقیق‌تر است تا آن‌ها را صفت مشک و برگ بدانیم.

طی مکان ببین و زمان در سلوک شعر کاین طفلِ یکشبه ره یکساله می‌رود
(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۵۲)

طفلِ یکشبه/ طفل، یکشبه ... : ترکیب وصفی/ اسم و قید زمان. در این بیت نیز تفاوت در نقش قید و صفت دیده می‌شود، اگر طفل - که استعاره از شعر است – به یکشبه اضافه شود، موصوف و صفت می‌شود و یکشبه نقش صفتی دارد؛ اگر بین آن‌ها مکثی ایجاد شود، یکشبه نقش قیدی خواهد داشت.

گلی چو روی تو گر در چمن به دست آید کمینه دیدهٔ سعدیش پیش خار کشم
(سعدی، ۱۳۷۷: ۵۹۵)

کمینه به معنی «دست‌کم» و «لااقل» نقش قیدی دارد؛ همچنین کمینه می‌تواند صفت دیده باشد به معنی کمترین.

• فعل و اسم / صفت مرکب مفعولی

عروس بخت در آن حجله با هزاران ناز شکسته کسمه و بر برگ گل گلاب زده
(حافظ، ۱۳۶۹: ۲۹۱)

شکسته کسمه: از نظر نوع دستوری ممکن است فعل و اسم دانسته شود، و از نظر نقش دستوری، شکسته: فعل و کسمه: مفعول گرفته شود. در حواشی قزوینی گفته شده که «کسمه: مویی باشد از زلف که سر آن را مقراض کنند و بر رخسار گذارند و آن را پیچه نیز گویند.» (همان: ۲۹۱)؛ همچنین برخی آن را صفت مرکب مفعولی دانسته اند: «شکسته کسمه: صفت مفعولی مرکب، نعت سببی ...، عروس طالع نیک یا شاهد بخت در آن خانه آراسته، زلف پیچان بر رخسار نهاده و بر چهره چون گل سرخ گلاب افشانده» (خطیب رهبر، ۱۳۸۶: ۵۷۳).

• فعل پیشوندی/ فعل و قید

سعدیا با تو نگفتم که مرو از پی دل؟ نروم باز گر این بار که رفتم جستم
(سعدی، ۱۳۷۷: ۵۳۹)

نروم باز، به دو معنی «دیگر نمی‌روم»، و «برنمی‌گردم» است، باز در معنی «دیگر نمی‌روم» نقش قیدی دارد؛ ولی در معنی برنمی‌گردم پیشوند است. چنان‌که می‌بینیم در این‌جا نیز تنوع خوانش و ایهام موجود در بیت بر ساختار دستوری بیت تأثیر گذاشته است.

• پیشوند و فعل/ قید و فعل

بشنیدم از هوای تو آوازِ طبلِ باز باز آمدم، که ساعد سلطانم آرزوست
(مولوی، ۱۳۷۴ :۱۲۷)

بازآمدن: فعل پیشوندی؛ بازگونه آمدن.

• دو فعل مرکب متفاوت؛ صنعت کردن و شوخی کردن

حافظم در مجلسی دُردی کشم در محفلی بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم
(حافظ، ۱۳۶۹: ۲۴۲)

مصراع دوم این بیت را به دو شکل می‌خوانند و دو فعل مرکب صنعت کردن و شوخی کردن از این خوانش‌ها ایجاد می‌شود:

۱. با خلق، صنعت کردن: حرف اضافه + اسم + فعل مرکبِ صنعت کردن، (متمم قیدی + فعل مرکب)؛

۲. شوخی کردن با خلقِ صنعت: فعل مرکب شوخی کردن + حرف اضافه + اسم + اسم، (فعل مرکب + متمم قیدی + مضاف الیه)؛

البته خوانش و معنای اول مرجح است، حافظ در غزلی دیگر «صنعت کردن» را به کار برده است:

صنعت مکن که هر که محبت نه راست باخت عشقش به روی دل درِ معنی فراز کرد
(همان: ۹۱)

• تمیز+ فعل/ قید+ فعل مرکب

به که سخن دیرپسند آوری تا سخن از دست بلند آوری
(نظامی، ۱۳۸۳: ۴۴)

دو خوانشِ دیرپسند/ دیر + پسند آوردن: تفاوت در نقش تمیزی، یا قید + فعل مرکب «پسند آوردن»؛ «دیرپسند» نقش تمیزی دارد و اگر صفتِ سخن بدانیم باید به آن اضافه شود. ممکن است این مصراع به گونه‌ای خوانده شود که بین دیر و پسند مکثی ایجاد شود؛ یعنی «به که سخن دیر، پسند آوری»؛ در این صورت باید «دیر» را قید گرفت و «پسندآوردن» را فعل مرکب که چندان قابل توجیه نیست؛ زیرا مصدر «پسندآوردن» بسیار غریب است. از سوی دیگر ممکن است «دیرپسند»، دیرپسندانه و دارای نقش قیدی دانسته شود، که این نیز چندان قاعده‌مند نیست و حذف کردن وند **آنه** و حفظ معنای آن در جمله پذیرفتنی نیست.

• تفاوت در وجه جمله

ببین که سیب زنخدان تو چه می‌گوید هزار یوسف مصری فتاده در چه ماست
(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۸)

با توجه به فعل‌های «ببین» و «چه می‌گوید» به نظر می‌رسد چگونگی خوانش بیت می‌تواند وجه فعل و جمله را تغییر دهد؛ می توان آن را امری- پرسشی خواند؛ یعنی ببین که سیب زنخدانت چه چیزی بیان می‌کند؟ و مصراع دوم رفع ابهام خواهد کرد از این سوال. همچنین می‌توان «ببین چه می گوید» را از سر شگفتی و تعجب خواند (امری- تعجبی)، یعنی ببین که سیب زنخدانت چه می‌گوید!

• تفاوت در نوع حرفِ که (موصولی و تأویلی یا به معنی زیراکه)؛ تفاوت در نقش جملهٔ چاه در راه است (صفت تأویلی برای سیب زنخدان یا جمله پیرو)

مبین به سیب زنخدان که چاه در راه است کجا همی‌روی ای دل بدین شتاب کجا
(همان: ۳)

باید توجه کرد که چاه در راه است با حرف «که»ای که در ابتدای آن آمده است چه رابطه دستوری با سیب زنخدان دارد؟ آیا سیب زنخدان چاهی در راه فرض شده است؟ «ای دل شتابزده فریفتهٔ سیب ذقن یار مشو و به چاه زنخدان که در این راه است بنگر» (خطیب رهبر،۱۳۸۶: ۴)، یا این که شاعر می‌گوید به چاه زنخدان توجه مکن که بسیار خطرها در این راه وجود دارد؟ هر کدام یک از این دو وجه می‌تواند نوع نگاه به ساختار دستوری این بیت را تحت‌الشعاع قرار دهد، یعنی اگر سیب زنخدان را چاه در راه بدانیم، مکثی که بین سیب زنخدان و جمله بعد وجود دارد باید از بین برود و جملهٔ **که چاه در راه است** تأویل می‌شود به چاه در راه و صفت می‌شود برای سیب زنخدان، اما اگر جملهٔ **که چاه در راه است** را فارغ از سیب زنخدان و نه به عنوان صفت آن تأویل کنیم، بعد از سیب زنخدان باید مکثی کرد و **که** موصولی به معنای «زیراکه» خواهد شد؛ این باعث می‌شود ارتباط جمله با سیب زنخدان متفاوت شود. چنان‌که می‌بینیم این ویژگی در متون ادبی بیشتر دیده می‌شود که البته در شعر حافظ بسیار است و تمام تفاوت بر حسب خوانش و درنگ در رابطهٔ چاه در راه با سیب زنخدان است و عمدهٔ تمرکز روی کاربرد حرف **که** است، در

حالی که در گزاره‌های عادی و معمول زبان، کمتر با این نوع چالش‌ها مواجه هستیم. در این‌جا نوع خوانش، مکث و ارتباطی که بین سیب زنخدان و چاه در راه برقرار می‌شود، دو خوانش دستوری ایجاد می‌کند.

• دوگانه‌خوانی ناشی از جناس و تأثیر در نوع دستوری کلمات

نوع جناسی که در شعر به کار می رود می‌تواند نوع دستوری کلمه را تغییر دهد:

زلفین تو سی زنگی و هر سی مستان سی مستانند خفته در سیمستان
عاج است بناگوش تو یا سیم است آن زان سیم‌ستان بوسه کم از سی مستان
(مهستی، ۱۳۸۲: ۱۱۵)

سی مستان: سی نفر مست، (صفت شمارشی + صفت جانشین اسم و قید حالت)؛
سیمستان: وادی پر از سیم، (اسم مشتق)؛
سیم است آن: سیم بودن آن، (اسم ساده+ فعل ربطی + ضمیر اشاره)؛
سیم ستان: سیم ستاننده و نیز سیمِ واژگون، (اسم و صفت فاعلی مرخم/ اسم + صفت)؛
از سی مستان: از سی کمتر نستاندن، (حرف اضافه + صفت جانشین اسم + فعل نهی).

• دوگانه‌خوانی ناشی از جناس و تأثیر در نوع و نقش کلمات

جناس به کار رفته در بیت می‌تواند نقش دستوری را نیز تحت تأثیر قرار دهد:

معشوقه لطیف و چست و بازاری به عاشق همه با ناله و با زاری به
گفتا که دلت ببرده‌ام باز ببر گفتم که تو برده‌ای تو باز آری به
(همان: ۱۲۶)

بازاری: در نقش مسندی؛
با زاری: متمم قیدی؛
باز آری: فعل پیشوندی.

به تفاوت نوع و نقش جناس در این بیت نیز توجه شود:

بر هر دو طرف مزن تو بر یک سو زن و آن زلف شکسته را ز رخ یک سو زن
گر آتش عشق تو وزد یک سوزن یک سو همه مرد سوزد و یک سو زن
(همان: ۱۱۹)

سوزن (بر یک طرف زدن، کنار زدن، سوزن و در یک سو زن بسوزد).

۳. خوانش دوگانه و تأثیر آن در ساختار بلاغی

خوانش دوگانه شعر در تغییر ساختار بلاغی تأثیر می گذارد، این مطلب با تغییر ساختار دستوری و معنایی نیز گره می خورد، برخی از آرایه‌ها مانند ایهام، جناس، تشبیه، استعاره و کنایه بیشتر در کانون این تغییرات قرار می‌گیرند، تقریباً هر آرایه ادبی که به خوانش دوگانه بینجامد، در این مبحث تأثیرگذار می‌شود. ممکن است ساختار بلاغی در هر دو خوانش تغییر کند، از سوی دیگر ممکن است در یک خوانش، ساختار بلاغی در برابر یک ساختار زبانی غیربلاغی قرار گیرد.

۳-۱. خوانش دوگانه و ایهام

ایهام معمولاً از نوع شباهت لفظی و معنایی است، یعنی ژرف‌ساخت گزاره ایهام‌دار از طریق شباهت لفظی و معنایی به روساخت تبدیل می‌شود، ایهام در متون ادبی سبب تغییرات دستوری

می شود و علاوه بر معنا ممکن است گزاره های ایهام‌دار تنوع دستوری نیز پیدا کنند؛ خوانش دوگانه‌ای که ایهام در آن مرکزیت داشته باشد، دو برداشت در شعر ایجاد می‌کند و همین امر ساختار بلاغی بیت را تغییر می‌دهد و سبب می‌شود ساختار دستوری و معنایی نیز از آن متأثر شود. هریک از خوانش‌های دوگانه ممکن است به دریافت متفاوتی از بیت بینجامد. ایهام ممکن است در نحو جمله و نقش‌های آن، یا در واژگان ظاهر شود.

۳-۱-۱. ایهام نحوی

در برخی ابیات نوع خوانشِ گزاره و جمله می تواند فضای ایهامی ایجاد کند و گویی خواننده با دو جمله متفاوت روبه‌رو می‌شود، این ایهام فراتر از سطح واژه است و معمولاً گروه کلمات یا کل جمله را تحت تأثیر قرار می‌دهد:

در گلستانِ ارم دوش چو از لطف هوا زلفِ سنبل به نسیمِ سحری می‌آشفت
(حافظ، ۱۳۶۹: ۵۶)

مصراع دوم گزاره‌ای است که ظاهراً می تواند سه خوانش داشته باشد که دو خوانش اول کاملاً پذیرفتنی است:

۱. زلف سنبل با نسیم سحری آشفته می‌شد. زلف سنبل: نهاد نایب فاعلیِ استعاری + متمم + صفت + فعل مجهول؛ در این خوانش نظم روساختی شعر حفظ شده و فقط فعل از نظر روساخت معلوم است و به ژرف‌ساخت مجهول تغییر کرده است؛

۲. نسیم سحری زلف سنبل را می‌آشفت «دیشب در گلزار باغ شیراز هنگامی که نسیم سحرگاهی بنرمی گیسوی سنبل را پریشان می کرد...» (خطیب رهبر،۱۳۸۶: ۱۱۴)؛ نسیم سحری: نهاد + مفعول استعاری + فعل معلوم. در این خوانش نظم روساختی شعر تغییر کرده است و روساخت متممیِ نسیم سحری، به ژرف‌ساخت نهادی تبدیل شده و روساخت فعل نیز حفظ شده است؛

۳. زلف سنبل بر نسیم سحری می آشفت؛ هر چند این خوانش معمول نیست و با بافت شعر نیز سازگاری ندارد، ولی روساخت بیت القاءکنندهٔ این خوانش هم می‌تواند باشد؛ بنابراین باید در کنار خوانش‌های فوق به ایهام **به** (با و به او خشم می گرفت) و ابهام می‌آشفت (پریشان شدن و خشم گرفتن) توجه شود.

جلوه ای کرد رخت دید ملک عشق نداشت عین آتش شد ازین غیرت و بر آدم زد
(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۰۳)

۱. ملک دید، **ملک** نهادِ فعل **دید** است.«جمال تو نمایان شد، ابلیس دید، چون در فطرتش عشق نبود تا ترا عاشقانه بپرستد ...» (خطیب رهبر، ۱۳۸۶: ۲۰۶)؛

۲. خداوند یا جلوه رخت، دید که ملک عشق نداشت و این جمله، مفعول فعل دید است. «حسن الهی چون به جلوه درآمد، در ملائکه نگرفت، چراکه عنایت ازلی آنان را برای امانت عشق شایسته ندیده بود ...» (خرمشاهی، ۱۳۷۳: ۶۰۵).

همچو چنگم سر تسلیم و ارادت در پیش تو به هر ضرب که خواهی بزن و بنوازم
(سعدی، ۱۳۷۷: ۵۸۴)

سر تسلیم و ارادت می‌تواند دو گونه خوانده شود: «الف. استعاره مکنیه ب. سر به تسلیم و ارادت» (همان: ۵۸۴)؛ هر دو خوانش می‌تواند در نقش نحوی کلمات تسلیم و ارادت تأثیر بگذارد و آن‌ها را به مضاف‌الیه یا متمم تبدیل کند.

یعنی بیا که آتش موسی نمود گل　　تا از درخت نکتهٔ توحید بشنوی
(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۴۵)

در مصراع اول دو خوانش دیده می‌شود که هر کدام ساختار دستوری و بلاغی بیت را تحت‌الشعاع قرار می دهد:

۱. آتش موسی گل کرد «گل کردن یعنی شکفته شدن» (خرمشاهی،۱۳۷۳: ۱۲۳۰)، البته نهایتاً گل کردن به معنی شکفته شدن آتش یعنی شعله‌ور شدن است؛ آتش: نهاد/ موسی: مضاف‌الیه/ نمود گل: فعل مرکب و استعاره؛

۲. گل آتش موسی را نمود. گل: نهاد و استعاره/ آتش: مفعول/ موسی: مضاف‌الیه/ نمود: فعل ساده. البته وجه دوم خوانش غالب است. «بشتاب تا بنگری که گل آتشی را که بر موسی در وادی ایمن آشکار شد نمایان ساخت.» (خطیب رهبر،۱۳۸۶: ۶۶۳)؛ «یعنی گل نمودار آتش موسی شد.» (حافظ، ۱۳۶۹: ۳۴۵).

من این مرقع رنگین چو گل بخواهم سوخت　　که پیر باده‌فروشش به جرعه‌ای نخرید
(همان: ۱۶۲)

۱. مانند گل رنگین و پاره‌پاره؛ ۲. «من این دلق وصله بر وصلهٔ رنگارنگ را مانند گل که در آتش خود می سوزد، خواهم سوخت» (خطیب رهبر،۱۳۸۶: ۳۲۳)؛ تشبیه بین مرقع و گل یا تشبیه بین من و گل.

۳-۱-۲. ایهام واژگانی

در برخی ابیات ایهام در واژه سبب خوانش دوگانه می شود، و گاهی ایهام با جناس همراه می‌شود و هر دو با هم در ساختار بلاغی بیت تأثیر می‌گذارند:

آتش بوزید و جامه شوم بسوخت　　و ز شومی شوم نیمه روم بسوخت
بر پای بدم که شمع را بنشانم　　آتش ز سر شمع همه موم بسوخت
(مهستی، ۱۳۸۲: ۶۱)

در این شعر، ایهام و جناس در کلمات شوم (شوهرم و نامبارکی)، روم (رخسار من و کشور روم) و موم (موی من و موم شمع) دیده می‌شود، هر خوانشی را که اساس قرار دهیم می‌تواند ایهام‌های ذکر شده را تحت تأثیر قرار دهد و آن را از کانون بلاغی بیت خارج کند. آتش وزید و جامه همسرم (لباس نامبارک و ناخوشایند) را سوزاند و از نامبارکی وضعیت همسرم (یا لباس آتش گرفته) نیمی از چهره‌ام (یا کشور روم) سوخت؛ برخاستم تا شمع را خاموش کنم، آتش تمام موهای من (یا موم خود شمع) را سوزاند. چنان‌که می بینیم هر خوانشی که اساس قرار گیرد در ساختار بلاغی تأثیر می‌گذارد و به تبع آن، ساختار دستوری و معنایی هم تحت تأثیر قرار می‌گیرد.

قصاب چنانک عادت اوست مرا　　بفکند و بکشت کاین چنین خوست مرا
پس لابه کنان نهاد سر بر پایم　　دم می‌دهد تا بکند پوست مرا

(همان: ۶۰)

سر بر پا نهادن: علاوه بر معنای معمول، به کنش قصابان برای کندن پوست نیز اشاره دارد و فضای ایهامی در بیت ایجاد شده است؛ دم دادن: در این‌جا نیز فضای ایهامی به وجود آمده، و به معنی فریب دادن، و دمیدن قصابان برای کندن پوست گوسفند اشاره دارد.

عهد کردی که کشی فرصت خود را روزی فرصت ار یافتی آن عهد فراموش مکن

(فرصت، ۱۳۳۷ :۲۱۲)

فرصت داشتن و فرصت را یافتن دو معنای ایهامی دارد، می‌توان با خوانش ایهامی فعل را یک بار به شکل لازم و بار دیگر به شکل متعدی در نظر گرفت و طبیعتاً نقش سایر کلمات از این امر متأثر می‌شود؛ در شکل لازم فرصت جزء فعل است و در شکل متعدی مفعول فعل می‌شود.

چشم آسایش که دارد زین سپهر تیزرُو ساقیا جامی به من ده تابیاسایم دمی

(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۳۱)

ضمایر نیز می توانند هالهٔ ایهامی ایجاد کنند خصوصاً در اول شخص مفرد؛ در بیت حافظ «به من» که متمم است، شکل «بمن» یعنی جام یک منی را به ذهن متبادر می‌کند، مانند بخروار.

کس به دور نرگست طرفی نبست از عافیت به که نفروشند مستوری به مستان شما

(همان: ۱۰)

در مصراع اول، دور نرگس به معنی دوران و عصر، و گرد و اطراف می‌تواند معنا شود و ایهام آن کاملاً مشهود است.

مصوّر آمد و روی تو را چو ماه کشید قلم چو بر سر زلفت رسید، آه کشید

(صبوحی قمی، ۱۳۶۲ :۱۶۲)

آه کشید: ایهام موجود در این جمله باعث می‌شود که علاوه بر معنای دوگانه، ساختار بلاغی آن نیز متغیر شود؛ قلم آه کشید (ناله کرد)، علاوه بر ایهام، استعارهٔ مکنیه و جان‌بخشی ایجاد کرده است. قلم آه کشید (آه را به تصویر کشید)، علاوه بر تصویرآفرینی ناشی از کشیدن آه که تقریباً امر انتزاعی است و دیداری نیست، مجددا استعاره‌وار به کشیدن زلف اشاره می‌کند.

۳-۲. خوانش دوگانه و استعاره

گاهی دوگانه‌خوانی با استعاره گره می‌خورد و ممکن است ساختار بلاغی بیت را تغییر دهد:

دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۲۴)

به پیمانه زدند: سرشتند، «در قالب آفرینش ریختند» (خطیب رهبر، ۱۳۸۶: ۲۴۸). پیمانه در معنی دیگرِ به پیمانه زدن، ممکن است استعاره از دل باشد: «پس از ابر کرم باران محبت بر خاک آدم بارید و خاک را گل کرد و به ید قدرت در گل از گل دل کرد... با ملایکه می‌گفت: شما در گل منگرید در دل نگرید... خزانه داری آن [گوهر محبت] را دل آدم لایق بود.» (نجم رازی، ۱۳۷۳: صص ۷۴-۷۱)؛ بر این اساس پیمانه، همان دل است و گل آدم که سرشته می‌شود، توسط فرشتگان به دور پیمانه دل زده می شود و با مرکزیت دل، وجود انسان شکل می‌گیرد. با این توضیحات به پیمانه زدن می تواند معنای ایهامی- استعاری داشته باشد: با پیمانه، گل سرشته شده را برداشتن و هیأت آدم را شکل دادن، و گل سرشته شده را به پیمانه دل زدن و هیأت آدم را با مرکزیت دل شکل دادن، که در خوانش دوم، پیمانه استعارهٔ مصرحه از دل است.

ماه خورشید نمایش ز پس پرده زلف آفتابی است که در پیش سحابی دارد
(حافظ، ۱۳۶۹: ۸۴)

ماه خورشیدنما: چند خوانش و معنا از این ترکیب به دست می‌آید: ماه خورشید مانند؛ ماهی که خود و برتری خود را به خورشید نشان می‌دهد؛ و ماهی که خورشید او را می‌نمود و نشان می‌داد؛ در خوانش اول نوعی تشبیه و مانندگی دیده می‌شود، و در خوانش دوم و سوم بُعد استعاری تقویت می شود.

ای سرو بلند قامت دوست وه وه که شمایلت چه نیکوست
(سعدی، ۱۳۱۶: ۱۰۵)

سرو قامت دوست: بحث دستوری این بیت در بخش پیشین مطرح شد. از نظر بلاغی در خوانشِ اول این ترکیب، رابطهٔ شباهت بین سرو و قامت (مشبهٌبه) برقرار می‌شود و صفت بلند نیز برای هر دو منطقی به نظر می‌رسد. در خوانش دوم رابطهٔ بین سرو و دوست (مشبهٌبه) برقرار شده، و بلندقامت صفت سرو دانسته شده است.

تا نگشاد این گره وهم سوز زلف شب ایمن نشد از دست روز
(نظامی، ۱۳۸۳: ۴)

زلف شب گروه نهادی استعاری از نوع استعارهٔ مکنیه است، شب مانند انسانی است که زلف دارد (ملایمات مشبهٌبه + مشبه)؛ زلف شب در بافت دیگری ممکن است اضافه تشبیهی باشد. (نبی‌لو، ۱۳۹۲: ۷۹)

صد باد صبا این‌جا با سلسله می‌رقصند این است حریف ای دل تا باد نپیمایی
(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۵۲)

با سلسله رقصیدن: یعنی در حالی که سلسله بر پای دارند می‌رقصند، اما در کاربرد بلاغی، سلسله استعاره از زلف است، «باد صبا نیز که شکار کردن او به غایت مشکل است، به سلسله، سلسه زلف یا سودای زلف یار کشیده شده است» (خرمشاهی،۱۳۷۳: ۱۲۵۲). در معنای اول با سلسله، مفید معنای برگرفته از قید است و در شکل دوم فقط متمم می‌شود.

بر خود چو شمع خنده زنان گریه می کنم تا با تو سنگدل چه کند سوز و ساز من
(همان: ۲۷۶)

خنده‌زنان: قید است که اگر حالت گوینده و من را بیان کند قید حالت می‌شود و جنبهٔ استعاری نخواهد داشت؛ ولی اگر حالت شمع را بیان کند، کاربرد استعاری پیدا می‌کند؛ «بر حالت تباه خود شمع سان خنده ام می گیرد و اشکم روان می‌شود...» (خطیب رهبر، ۱۳۸۶: ۵۴۵).

جدا شد یار شیرینت کنون تنها نشین ای شمع که حکم آسمان این است اگر سازی اگر سوزی
(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۱۷)

یار شیرین: از نظر بلاغی استعاره از عسل است، و در معنای عادی به یار دلبند اشاره دارد.

پرده‌گشای فلک پرده دار پردگی پرده‌شناسان کار
(نظامی، ۱۳۸۳: ۲)

فلک پرده‌دار: پرده‌دار صفتی است که به فلک نسبت داده شده، و چند معنا به دست می‌دهد که برخی از آن‌ها کاربرد استعاری پیدا می‌کنند، فلکی که پرده‌دار و حاجب درگاه الهی است، فلکی که رازدار، پرده پوش و امین است. هرچند این‌جا فلک در معنای اصلی خود به کار رفته، ولی با این صفتِ چند بعدی به ساحت بلاغی – استعاری وارد می‌شود.

۴. خوانش دوگانه و تأثیر آن در تحلیل معنایی شعر

خوانش دوگانه علاوه بر ساختار دستوری و بلاغی، معنای شعر را کاملاً تحت تأثیر قرار می‌دهد و موجب برداشت‌های معنایی متفاوتی می‌شود؛ این تغییر معنای ممکن است تحت تأثیر یک واژه یا ترکیب قرار گیرد یا ممکن است از کلیت ساختار جمله و بیت پدید بیاید.

سبوکشان همه در بندگیش بسته کمر ولی ز ترک کله چتر بر سحاب زده
(حافظ، ۱۳۶۹: ۲۹۱)

عمدهٔ شارحان سبوکشان را فاعل مصراع دوم نیز می دانند ولی برخی از جمله سودی نظر دیگری دارند «سبوکشان و باده‌نوشان همگی در بندگی پیر آمادهٔ خدمتند؛ یعنی تماماً غلام و خدمتکارش هستند، و اما از خود پیر بگوییم که: از تَرکِ کُلَهش بر بالای ابر چتری گسترده شده، یعنی پیرمغان در رفعت و منزلت به درجه‌ای رسیده که چتر بالای سرش از ابر گذشته یا بالاتر از ابر قرار گرفته است» (سودی، ۱۳۶۶: ۲۲۶۱)؛ چنان‌که دیده می‌شود در هر دو خوانش معنا متغیر می‌شود.

عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده به جز از عشق تو باقی همه فانی دانست
(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۴)

دو نوع خوانشِ باقی سبب تفاوت معنایی بیت می‌شود: باقی در یک خوانش مسند است: «به جز عشق تو که جاودانی است، هر چیز دیگر را زودگذر و ناپایدار شناخت» (خطیب رهبر، ۱۳۸۶: ۶۹)؛ باقی در خوانش دیگر در جای مفعول می‌نشیند: «ولی غیر از عشق تو بقیه را ناپایدار و بی‌اعتبار شمرد» (خرمشاهی، ۱۳۷۳: ۲۸۹).

آنک عسل اندوخته دارد مگس نحل شهد لب شیرین تو زنبور میان را
(سعدی، ۱۳۷۷: ۳۰)

در یک خوانش نسخ عسلی دوخته، و در خوانش دیگر عسل اندوخته مدنظر قرار می گیرد، هر یک از این خوانش‌ها معنای متفاوتی را به بیت می‌دهد؛ هم‌چنین نوع دستوریِ عسل اسم، و

عسلی، صفت نسبی است یعنی غیار یا پارچه زردرنگی که یهودیان بر دوش می افکندند. احتمالاً عسلی دوختن ترجیح دارد، زیرا بیت دیگر سعدی مؤید این مطلب است:

این حلاوت که تو داری نه عجب کز دستت عسلی دوزد و زنار ببندد زنبور
(همان: ۴۴۴)

کمتر از ذره نه ای پست مشو مهر بورز تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ زنان
(حافظ، ۱۳۶۹: ۲۶۷)

پست مشو: به معنی احساس کوچکی مکن و نیز در افق پایین حرکت نکن؛ اگرچه ظاهراً مسند و فعل ربطی است؛ ولی در معنای اول یعنی احساس کوچکی و حقارت کردن، از ساختار اسنادی خارج می‌شود و به فعل مرکب نزدیک می‌شود. در معنای دوم نیز از قید یا متمم قیدی و فعل غیر اسنادی تشکیل می‌شود. چنان‌که می‌بینیم بین ظاهر اسنادی عبارت و معنا و مفهوم آن تفاوت زیادی دیده می‌شود؛ همچنین مهر بورز: عشق بورز و به سوی مهر و خورشید حرکت کن؛ در معنای اول مفعول و فعل می‌تواند باشد و در معنای دوم از متمم و فعل پدید می‌آید و تفاوت معنایی ایجاد می‌کند.

برو ای فقیه دانا به خدای بخش ما را تو و زهد و پارسایی من و عاشقی و مستی
(سعدی، ۱۳۷۷: ۷۶۵)

به خدای بخش ما را: ما را به خدا ببخش و واگذار کن؛ به خاطر خدا ما را ببخش.

معشوق عیان می‌گذرد بر تو ولیکن اغیار همی‌بیند از آن بسته نقاب است
(حافظ، ۱۳۶۹: ۲۱)

دو نوع خوانش از «اغیار همی‌بیند» مطرح می‌شود، یکی این‌که معشوق اغیار را می‌بیند و چون در آن میان، آشنایی نیست نقاب می‌بندد؛ دیگر آن‌که اغیار نامحرم او را می‌بیند، پس روی از آن‌ها در نقاب می‌کشد، هرچند در خوانش اخیر **همی‌بیند** در معنای **همی‌بینند** مدنظر قرار می‌گیرد. «معشوقه از نزد تو آشکار می‌گذرد، اما چون ممکن است اغیار ببینندش از آن جهت منقب است.» (سودی، ۱۳۶۶: ۲۲۰)

دلا منال ز بیداد و جور یار که یار تو را نصیب همین کرد و این از آن دادست
(حافظ، ۱۳۶۹: ۲۶)

این را داد، یا این از آن، عین عدل و داد است«دو معنای ایهامی دارد: الف. نصیب تو را این داده است؛ ب. بهره تو این است و این داد (عدل) است.» (حمیدیان، ۱۳۸۹: ۱۱۱۸)

بیزارم از وفای تو یک روز و یک زمان مجموع اگر نشستم و خرسند اگر شدم
(سعدی، ۱۳۷۷: ۵۵۰)

گزاره بیزارم از وفای تو، اگر در پیوند با ادامه بیت تعبیر نشود، ظاهرا معنای منفی دارد، ولی در واقع با مصراع دوم باید معنی شود. به قول خطیب رهبر «اگر یک روز جدا از تو آسوده دل یا یک لحظه شاد مانده باشم، از بسر بردن پیمان دوستی و وفاداری بیزاری و ناخوشدلی نموده‌ام.» (همان: ۵۵۰)؛ هر کدام از دو شکل فوق می تواند وجه جمله را نیز تغییر دهد.

خانه ها شان بلند و همت پست یا رب این هر دو را برابر کن

پایهٔ «دوگانگی» بیشتر بر ساخت جمله پارسی نهاده شده است که نیک ساده است؛ به گونه‌ای که جای واژه در جمله گونه نحوی آن را رقم می زند. در دوگانگی با دیگر کردن جای واژگان می‌توان نهاد را به گزاره و گزاره را به نهاد دیگرگون ساخت؛ و معنای دیگر از جمله فرادست آورد...

خواهم از دل برکشم پیمان تو لیک از دل بر نمی آید مرا

از دلم بیرون نمی آید یا دلم بدین کار خشنود نیست. (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۴۵)

شیوه غریب است مشو نامجیب گر بنوازیش نباشد غریب
(نظامی،۱۳۸۳: ۳۶)

نباشد غریب: غریبه نمی ماند؛ شگفت نمی ماند؛ عجیب نیست؛ غریب در مصراع دوم می‌تواند هر سه معنا را برساند.

زهی همت که حافظ راست از دنیی و از عقبی نیاید هیچ در چشمش به جز خاکِ سرِ کویت
(حافظ، ۱۳۶۹: ۶۶)

نیاید هیچ در چشمش: ایهام دارد و معنای بیت را هم تغییر می دهد، هیچ چیزی در نظرش قدر و بهایی ندارد؛ به جز خاک سر کوی تو چیزی در چشمش نمی آید. در وجه اول در چشم نیاید: عبارت کنایی است، و در وجه دوم **نیاید** فعل، و چشم متمم است و عبارت معنای کنایی ندارد.

صد باد صبا اینجا با سلسله می رقصند این است حریف ای دل تا باد نپیمایی
(همان: ۳۵۲)

باد پیمودن: باد در معنی ظاهری، مفعول است؛ ولی در اصل به معنی آه کشیدن و کار عبث کردن است؛ این ترکیب همزمان از نظر بلاغی ایهام را در ذهن تداعی می‌بخشد (اندازه گرفتن و مسیر پیمودن) و در عین حال کنایه از کار بیهوده انجام دادن (اندازه گرفتن باد) را نیز القاء می‌کند، بنابراین این ترکیب ساختار معنایی بیت را تغییر می دهد.

گر توانی که بجویی دلم امروز بجوی ورنه بسیار بجویی و نیابی بازم

(سعدی، ۱۳۷۷: ۵۸۴)

معنایی ایهامی فعل «بجویی» کل بیت را تحت تأثیر قرار می دهد و دو معنی جستجو کردن، و دلجویی کردن از آن به دست می‌آید.

۵. نتیجه

با توجه به مباحث طرح شده در این پژوهش، به نقش و تأثیر دوگانه خوانی در ایجاد ساختارهای متفاوت دستوری، بلاغی و معنایی در اشعار پرداخته شد و مشخص گردید ابیاتی که واجد دو نوع خوانش در سطح لغوی - واژگانی و نحوی – جمله‌ای هستند می‌توانند تحت تأثیر هر یک از خوانش‌ها برداشت‌های دوگانه‌ای را به خواننده القا کنند. این امر در سه سطح دستوری، بلاغی و

معنایی موجب تغییراتی می‌شود و تحلیل‌های حداقل دوگانه‌ای را به دست می‌دهد. در سطح دستوری ممکن است هر یک از خوانش‌ها نوع و نقش دستوری را جابه‌جا کند؛ در سطح بلاغی نیز باعث برداشت‌های دوگانه بلاغی می‌شود و در سطح معنایی نیز سبب القاء دو معنی نسبتاً متفاوت از بیت یا ابیات می‌شود. بنابراین توجه به شکل صحیح خوانش به دریافت درست‌ترِ دستوری، بلاغی و معنایی می‌انجامد و غفلت از این امر می‌تواند سبب برداشت‌های اشتباه و نادرست شود.

منابع

امیرمعزّی، ابوعبدالله محمّد (۱۳۱۸)، *دیوان*، به اهتمام عباس اقبال، تهران، کتاب فروشی اسلامیه.

اهلی، محمد بن یوسف (۱۳۴۴)، *دیوان* اشعار، به کوشش حامد ربانی، تهران، سنایی.

حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۶۹)، *دیوان*، به اهتمام قزوینی و غنی، چ ۶، تهران، زوار.

حسن زاده نیری، محمد حسن و یاسر دالوند (۱۳۹۴)، «ایهام‌تناسب‌های پنهان در شعر حافظ»، *متن پژوهی ادبی*، ش ۶۴، تابستان، ۳۱- ۵۴.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۹)، *شرح شوق*، تهران، قطره.

خرمشاهی، بهاء الدین (۱۳۷۳)، *حافظ نامه*، چ ۶، تهران، علمی و فرهنگی.

خطیب رهبر، خلیل (۱۳۸۶)، *دیوان غزلیات حافظ*، چ ۴۱، تهران، صفی علیشاه.

سعدی، مصلح الدین (۱۳۱۶)، *کلیات*، به اهتمام عباس اقبال آشتیانی، تهران، کتابفروشی ادب.

سعدی، مصلح الدین (۱۳۷۷)، *دیوان غزلیات*، به اهتمام خلیل خطیب رهبر، چ ۱۰، تهران، مهتاب.

سودی، محمد (۱۳۶۶)، *شرح سودی بر حافظ*، ترجمهٔ عصمت ستار زاده، چ ۵، تهران، زرین.

صبوحی قمی، شاطر عباس (۱۳۶۲)، *دیوان اشعار*، به کوشش احمد کرمی، تهران، ما.

طاهری ماه‌زمینی، نجمه و محمدرضا صرفی (۱۳۹۳)، «بررسی عناصر چندمعنایی و دلایل اصلی آن در غزلیات دیوان کبیر مولوی»، *شعرپژوهی*، ش ۴، زمستان، ۱۲۷-۱۵۲.

فرّخی، علی (۱۳۸۰)، *دیوان*، به اهتمام محمّد دبیرسیاقی، چ ۶، تهران، زوّار.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۵۲)، «نقد شعر فارسی: نظری انتقادی درباره فنون بلاغت فارسی و عربی»، *ارمغان*، دوره ۴۴، ش ۱۱ و ۱۲ ، بهمن و اسفند، ۷۸۱- ۷۹۳.

فرصت شیرازی (۱۳۳۷)، *دیوان*، تصحیح علی زرین قلم، تهران، کتابفروشی سیروس.

کریمی، مجتبی و همکاران (۱۴۰۱)، «بررسی عوامل ابهام زبانی، بلاغی و معنایی در شعر حافظ»، *پژوهشنامه مکتب‌های ادبی*، دوره ۶، ش ۲۰، زمستان، ۱۲۵-۱۵۰.

کزازی، میرجلال الدین (۱۳۷۳)، *زیباشناسی سخن پارسی (بدیع)*، چ ۵، تهران، کتاب ماد.

محسنی، احمد (۱۳۸۵)، «ایهام و دگرسازی مقوله های دستوری»، *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*، دوره ۲، ش ۲، ۱۲۵-۱۱۷.

مرتضوی، منوچهر (۱۳۳۸)، «ایهام یا خصیصه اصلی سبک حافظ»، *نشریه دانشکده ادبیات تبریز*، ش ۴۹، تابستان، ۱۹۳- ۲۲۴.

مرتضوی، منوچهر (۱۳۵۰)، «شیوهٔ خاص حافظ»، *نشریه دانشکده ادبیات تبریز*، ش ۹۷، زمستان و بهار، ۳۳- ۴۸.

مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۷۴)، *کلیات شمس تبریزی*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، بوستان کتاب.

مهستی گنجه‌ای (۱۳۸۲)، *مهستی گنجه‌ای بزرگترین شاعر رباعی سرا*، به کوشش معین‌الدین محرابی، تهران، توس.

نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۲)، *سحر حلال*، قم، دانشگاه قم.

نجم رازی (۱۳۷۳)، *مرصادالعباد*، به اهتمام محمد امین ریاحی، چ ۵، تهران، علمی و فرهنگی.

نزاری قهستانی (۱۳۷۱)، *دیوان*، تصحیح مظاهر مصفا، تهران، علمی.

نظامی، الیاس (۱۳۸۳)، *مخزن‌الاسرار*، به کوشش سعید حمیدیان، چ ۵، تهران، قطره.
Amir Moazi, Abu Abdullah Muhammad (1939), Diwan, by Abbas Iqbal, Tehran, Islamic Bookstore.[In Persian].
Ahli, Muhammad bin Yusuf (1965), Divan of Poems, edited by Hamed Rabbani, Tehran, Sanai. [In Persian].
Hafez, Shamsuddin Mohammad (1990), Diwan, by Qazvini and Ghani, Ch 6, Tehran, Zovar. [In Persian].
Hassanzadeh Neiri, Mohammad Hassan and Yaser Dalvand (2014), "Hidden Proportions in Hafez's Poetry", Literary Research Text, Vol. 64, Summer, 54-31. [In Persian].
Hamidian, Saeed (2010), Shahrah Shogh, Tehran, Qatr. [In Persian].
Khorramshahi, Bahauddin (1994), Hafez Nameh, Ch 6, Tehran, scientific and cultural. [In Persian].
Khatib Rahbar, Khalil (2007), Diwan Ghazliat Hafez, Ch 41, Tehran, Safi Alisha. [In Persian].
Saadi, Mosleh al-Din (1937), Koliat, by Abbas Iqbal Ashtiani, Tehran, Adab bookshop. [In Persian].
Saadi, Mosleh al-Din (1998), Diwan Ghazliat, under the care of Khalil Khatib Rahbar, Ch 10, Tehran, Mehtab. [In Persian].
Soudi, Mohammad (1987), Soudi's Commentary on Hafez, translated by Ismat Sattarzadeh, Ch 5, Tehran, Zarin. [In Persian].
Sabohi Qomi, Shater Abbas (1983), Divan of Poems, edited by Ahmad Karmi, Tehran, Ma. [In Persian].
Taheri Mahzmini, Najmeh and Mohammad Reza Sarfi (2013), "Study of polysemous elements and their main reasons in Diwan Kabir Molavi's lyric poetry", Shaerpazhouhi, vol. 4, Winter, 152-127. [In Persian].
Farrokhi, Ali (2001), Diwan, under the care of Mohammad Debirsiaghi, Ch 6, Tehran, Zovar. [In Persian].
Farshidord, Khosrow (1973), "Criticism of Persian Poetry: A Critical Comment on Persian and Arabic Rhetoric Techniques", Armaghan, Volume 44, Vol. 11 and 12, Bahman and Esfand, 781-793. [In Persian].
Faset Shirazi (1958), Divan, edited by Ali Zarin Qalam, Tehran, Siros bookstore. [In Persian].
Karimi, Mojtabi et al. (2022), "Investigation of factors of linguistic, rhetorical and semantic ambiguity in Hafez's poetry", Journal of Literary Schools, Volume 6, Issue 20, Winter, 125-150. [In Persian].
Kazzazi, Mirjalaluddin (1994), The Aesthetics of Parsi Speech (New), Ch. 5, Tehran, Book of Mad. [In Persian].
Mohseni, Ahmed (2006), "Iham and Transformation of Grammatical Categories", Mystical Literature and Cognitive Mythology, Volume 2, Volume 2, 117-125. [In Persian].
Mortazavi, Manouchehr (1959), "Iham or the main characteristic of Hafez's style", Journal of Tabriz Faculty of Literature, Vol. 49, Summer, 224-193. [In Persian].
Mortazavi, Manouchehr (1971), "Hafez's special style", Tabriz Faculty of Literature Journal, Vol. 97, Winter and Spring, 48-33. [In Persian].
Maulvi, Jalaluddin Mohammad (1995), Shams Tabrizi's Generalities, edited by Badiul Zaman Farozanfar, Tehran, Bostan Kitab. [In Persian].

Mehsti Ganjei (2003), Mehsti Ganjei, the greatest poet of the quartet, by Moinuddin Mehrabi, Tehran, Tus. [In Persian].
Nabilou, Alireza (2013), Sahar Halal, Qom, Qom University. [In Persian].
Najm Razi (1994), Mursad al-Abad, under the care of Mohammad Amin Riahi, Ch 5, Tehran, scientific and cultural. [In Persian].
Nizari Qahestani (1992), Divan, proofreading of Mozafa, Tehran, Scientific.
Nizami, Elias (2004), Makhzan al-Asrar, by Saeed Hamidian, Ch 5, Tehran, Drop. [In Persian].

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Introducing Hudai Afendi's Translation of the Mushaf No. 20: Analyzing Some Points in the Variant Readings of Quran

Mohammad Hossein Jafaritabar[1]✉, Alireza Hajian Nejad[2]

1.Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: mh.jafaritabar@gmail.com

2.Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: hajiannjd@ut.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
26, June, 2023

In Revised form:
2, August, 2023

Accepted:
2, September, 2023

Published Online:
21, September, 2023

ABSTRACT

The significance of research in old translations of Quran is evident to scholars in various facets, ranging from the linguistic benefits in the history of Persian language to various Quranic sciences. Among numerous Quran translations that are not studied and explored yet, we identified an incredible opportunity to introduce and examine the manuscript of Hudai Afendi's translation of the Mushaf No. 20 for the first time, which dates back to the early 7th century. In addition to the linguistic and lexical benefits within the context of Persian language, which can be found in majority of old translations, the Hudai Efendi's version includes some additional insightful points pertaining to Quranic sciences such as counting verses, Tajweed, and especially, the variant readings of Quran. The main focus of this article is to explore and investigate how the variant readings of Quran is captured in this mushaf, and how the variant readings of Quran has impacted this translation. By studying Al-Fatiha Al-Kitab up to the end of Surah An'am as well as the beginning of Surah Az-Zumar towards the end of Quran, we point out and analyze cases that have influenced the translation, and rare occurrences of the variant readings of Quran in this Mushaf, independent of the translation, while comparing with some main references in the field. We discuss how the writing of this Mushaf has affected the translation due to employing the traditional ways of scribing Quran through choosing from different variants based on the writer's discretion.

Keywords: Tajweed, Contraction (Idgham), Variant readings of Quran, Old translations of Quran, Hudai Efendi, Quran translations of the seventh century.

Cite this The Author(s): Jafaritabar, M. H., Hajian Nejad, A: 2023. I ntroducing Hudai Afendi's Translation of the Mushaf No. 20: Analyzing Some Points in the Variant Readings of Quran. Persian Literature, Vol. 13, No. 1,Serial No. 31- Spring-Summer, (35-67). DOI: 10.22059/jpl.2023.361753.2188.

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

معرّفی مُصحَفِ مُترجَمِ هُدائی افندی (ش۲۰)؛ بررسی نکاتی در اختلاف قرائات

محمدحسین جعفری‌تبار[1]✉، علیرضا حاجیان نژاد[2]

۱.نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات علوم انسانی دانشگاه تهران، تهران، ایران، رایانامه:mh.jafaritabar@gmail.com

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات علوم انسانی دانشگاه تهران، تهران، ایران، رایانامه: hajiannjd@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۴/۰۵

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۵/۱۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۶/۱۱

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۰۶/۳۰

چکیده

اهمّیت پژوهش در مَصاحفِ مُترجَمِ کهن از جنبه‌های گوناگون بر اهل تحقیق روشن است، از فوائدِ گوناگونِ زبانی در تاریخ زبان فارسی تا بهره‌هایی که در علومِ متنوّعِ قرآنی از این گنجینه بر می‌توان گرفت. از میانِ پُرشمار مَصاحفِ مُترجَم، که تا کنون ناشناخته و پژوهش‌ناشده بر جای مانده است، بخت معرّفی و بررسی مُصحفِ کتابخانهٔ هُدائی افندی، به‌شماره نسخهٔ ۲۰، بازماندهٔ اوائل سدهٔ هفتم، نخست‌بار نصیبِ ما گشت. علاوه بر فوائد زبانی و لغوی در عرصهٔ زبان فارسی، که نُسخ مُترجَمِ کهن علی‌العُموم این‌همه را شامل است، نسخهٔ هُدائی افندی متضمّن نکاتی چشم‌گیر است در بعضِ علوم قرآنی چون عَدّالآی و تجوید و علی‌الخصوص اختلاف قرائات. مسألهٔ اصلی مقالِ حاضر، بررسی ضبط و کاربرد اختلاف قرائات و تأثیر آن بر این ترجمه است. با مطالعهٔ فاتحهٔ الکتاب تا پایان سورهٔ أنعام و آغازِ سورهٔ زُمر تا پایانِ قرآن با توصیفِ مواضعِ مؤثر در ترجمه و نیز کاربردهای نادرِ مُختلَفِ قرائات در این مُصحف، فارغ از ترجمه، و تطبیق با بعضِ مصادر در این علم، به تحلیل این شواهد پرداخته‌ایم و نشان داده‌ایم که کتابتِ این مُصحف، به سنّتِ مُصحف‌پردازیِ قدیم بر طریق اختیارِ قرائات، چگونه بر ترجمهٔ متن مؤثر افتاده است.

واژه‌های کلیدی: تجوید؛ ادغام؛ اختلاف قرائات؛ مصاحف مُترجَمِ کهن؛ هُدائی افندی؛ قرآن‌های مُترجَم سدهٔ هفتم

استناد: جعفری‌تبار،محمدحسین؛ حاجیان نژاد،علیرضا .(۱۴۰۲)، معرّفی مُصحَفِ مُترجَمِ هُدائی افندی (ش۲۰)؛ بررسی نکاتی در اختلاف قرائات ، ادب فارسی، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار تابستان، پیاپی ۳۱. (۳۵-۶۷).
DOI: 10.22059/jpl.2023.361753.2188

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

CC BY NC

۱. مقدمه

در ارز و ارج ترجمه‌های فارسی کُهن از قرآن مجید، اهل نظر را جای هیچ شبهه نیست و پژوهش‌های چند دههٔ گذشته در این عرصه، نمایانگر آن.[۱] بیرون از فوائد زبانی، که گنجینهٔ بی‌همالِ ترجمه‌های کهن در زبان فارسی از آن سرشار است، بی‌شمار نکاتی از این مَصاحف می‌توان برچید در تاریخ فرهنگ پارسی و تاریخ اجتماعی ایران بزرگ، سیر عقائد کلامی و باورهای دینی، اطوار فهم تفسیری و زبانی قرآن، علوم قرآنی و بسیار دیگر چون اینان. در این مقال بر آنیم تا یکی از مصاحف مترجَم را، بر جای مانده از اوائل سدهٔ هفتم، برای بار نخست معرّفی کرده چگونگی ضبط اختلاف قرائات در آن و تأثیرش را بر این ترجمه بررسیم.

۱-۱.پیشینهٔ پژوهش

خوشبختانه در سدهٔ اخیر تفاسیر و ترجمه‌های فارسیِ کهن طرف توجّه پژوهندگانِ زبان و ادب واقع شده حاصلی پُر در شناختِ گونه‌های زبان فارسی و شواهدِ تازه در لغات و ترکیبات داشته است. امّا از این میراث ارزشمند در ابوابِ دیگر نیز فوائدی بسیار برمی‌توان گرفت. از آن میان یکی مسألهٔ کلانِ پژوهشِ حاضر، یعنی بررسی اختلاف قرائات و تأثیر آن بر ترجمه است که البتّه پیشتر در مصاحفی دیگر و در قالب مقاله مسبوق است[۲] لیک در این مصحف پیش از این، جز معرّفی بسیار کوتاه مرتضی کریمی‌نیا در کانال تلگرامی خود، از هیچ باب کاری صورت نبسته است. این پژوهش مبتنی است بر مطالعهٔ هفت جزء آغازین تا پایان سورهٔ أنعام و از آغازِ سورهٔ زمر تا انجام قرآن؛ در مواضعی چند ضرورتا به دیگر آیات نیز مراجعه شده است. منقولات ما از متنِ مصحف و ترجمه، به قدر مقدور، مطابق با شیوهٔ نگارش نسخه است مگر در اصوات و حروفی چون آ؛ پ؛ چ؛ ژ؛ گ، که کاتب علی‌العموم به‌صورت ا؛ ب؛ ج؛ ز؛ ک، آورده است.[۳]

۲. اطلاعات مُصحف‌شناختی:

نسخهٔ شمارهٔ ۲۰ کتابخانهٔ پیر هدایی افندی (ترکیه)، مشتمل است بر مُصحفی مُترجَم که بنابر ترقیمه در اواخرِ ماهِ صفرِ سال ۶۲۱ هجری قمری کتابت شده است.[۴] مُبتدای هر سوره کلمه‌ای چند بدین ترتیب آمده است: نام سوره؛ مکّی و مدنی؛ شمار آیات بر اساس نظامات مختلف عدّالآی[۵]، عدد کلمات و حروف در هر سوره؛ حدیثی در فضیلت آن سوره. تا سورهٔ أنبیاء، این

---

۱ بنگرید در کارنامهٔ پژوهشگرانی چون آذرتاش آذرنوش، احمدعلی رجائی بخارائی، علی رواقی، محمّد روشن، مرتضی کریمی‌نیا، جلال متینی، مجتبی مینوی، محمّدجعفر یاحقی.

۲ از جمله رجوع می‌توان کرد به مقالات متعدّد مرتضی کریمی‌نیا ذیل عنوان "نسخه‌شناسی مصاحف قرآنی" در مجلّهٔ آینهٔ پژوهش.

۳ بررسی خصائصِ زبانی و فوائدِ لُغوی این متن و نیز نقدِ ترجمه، در عهدهٔ مقالاتی دیگر است که ان‌شاءالله از پسِ این مقال خواهد آمد.

۴ بخش‌هایی عمده از این مقاله، از جمله اطّلاعاتِ نسخه‌شناختی، مباحثی در کتابت، مباحثی در علوم قرآنی و نکته‌ای تجویدی، به‌علّت مضایقِ مجلّاتِ علمی–پژوهشی حذف شد.

۵ عدّالآی از جملهٔ علوم قرآنی است با موضوع إحصاء شمار آیات و تعیینِ فواصلِ آیات (: آغاز و انجام آیات) و نیز شمار کلمات و حروف قرآن. نیز در این علم از مکّی و مدنی بودن سوَر و تقاسیمِ قرآنی همچون تحزیب و تخمیس و از این‌گونه

عبارات علی‌الأغلب عربی است و گاه فارسی، امّا از سورهٔ حجّ تا پایانِ قرآن، مگر سورهٔ زخرف، جملگی فارسی است. ترتیبِ این مطالب هماره مُرعَی نیست و با بیشی و کمی در آغاز سُوَر دیده می‌شود. بررسی صحیح و سقیمِ أعدادِ حروف و کلمات را در این مقال کمتر فایدتی است و تَخریجِ أحادیث نیز مجالی دیگر می‌طلبد؛ و از آنجا که مَجالِ مَقال تنگ است تنها به قِسمِ اختلاف قرائات می‌پردازیم.

۳.اختلاف قرائات:

بنابر سنّت کتابت قرآن، این مُصحف نیز تابعِ قرائتی واحد نبوده بر طریق اختیار قرائات[۱] کتابت شده است. کاتب در حاشیه مواضعِ اختلافِ قرائات را علی‌الأغلب به‌دست داده در متن نیز، به‌شرط امکان، آن وجه دیگر را به‌شنگرف متمایز داشته است. نام قاری را بیشتر به رمز و گاه تمام می‌آورد: حمزه، أبوعمرو، حفص و... .[۲] نام قاری یا رمزنامِ او به‌شنگرف و صورت و توضیحِ اختلاف به‌رنگِ متن نگاشته است و در اندک مواضعی هر دو به‌شنگرف یا هر دو به‌رنگِ متن. همچون دیگر مَصاحفِ مُترجَمِ کهن، اختلاف قرائات در ترجمهٔ این مصحف نیز مؤثّر بوده لیک قرائتِ مُختار و ترجمه، و ترجمه با قرائتِ مرسومِ روزگارِ ما، حفص، لزوما منطبق نیستند. علاوه بر قرائاتِ عشره، کاتب کِراراً به شواذِ قرائات نیز در حاشیه اشاره می‌کند و در متن و ترجمه نیز آثار آن را می‌توان دید. با این‌همه، نظر به سهوهای مکرّر در کتابتِ متن و در نقلِ اختلافات و گاه خطایای غریب در ترجمه، به‌جَزم نمی‌توان گفت که کاتب/مترجم هماره در تطابق یا عدم تطابقِ متن و ترجمه قاصِد بوده است. به‌گمان در بسیاری مواضع به‌سهو و نادانسته چیزی نگاشته است

سخن به میان آید. در عَدّالاَی هفت نظام شناخته و پذیرفته شده است: بَصری، حُمصی، دِمشقی، کوفی، مدنی أخیر، مدنی أوّل، مکّی (الجَرمی، ۱۴۲۲ه/ ۲۰۰۱م: ۱۹۰–۱۹۲). مَصاحفِ مرسومِ روزگار ما مبتنی است بر نظام کوفی.

۱ اختیار القرائة/القرائات گزینشِ شخصِ عالِم در فنون و علوم قرآنی است از میان مَرویّات در مُختلَفِ قرائات، آنچه را راجح می‌داند. کتابتِ مُصحف نیز بر همین قیاس بوده نه چونان سده‌های متأخّر که آغاز تا انجامِ مُصحف منطبق بر یک قرائت کتابت می‌شود، و در روزگار ما بیشتر مطابق با روایت حفص از عاصم. فی‌الواقع این همان عملِ قرّاء عشره و راویان بیست‌گانهٔ ایشان است که در میان مَرویّات گوناگون، بنابر ادلّه و اجتهاد خود، به‌گزین کرده‌اند. در تفصیلِ تعریف اصطلاح اختیار رک فلاته (۱۴۲۱ هـ): ۲۲–۳۸.

۲ نخست‌بار در (a 8) از رمزنامِ قرّاء استفاده کرده است و آن نیز به‌غلط که "تُفادوهم" را قرائتِ "ر مر و ف" یعنی ابن‌کثیر؛ ابن‌عامر؛ أبوعمرو؛ خلف، دانسته لیک ایشان "تَفدوهم" خوانده‌اند.

که گاه از بَختِ او با وجهی در قرائات راست می‌آید و گاه نه. این نکته خاصّه در هم‌خوانی ترجمه و شواذ قرائات، آنجا که در حاشیه و متن نیز اشارتی به آن وجهِ شاذ نمی‌شود، نمایان است.[۱]

رمزنامِ قاریانی که، در محدودهٔ جدولِ تالی الذِکر، بر قلم کاتب رفته، به‌ترتیب حروف تهجّی چنین است:

ب: یعقوب الخضرمی؛ **ح:** رَوح، یکی از دو راوی یعقوب؛ **ر:** عبدالله بن کثیر مکّی؛ **شا:** هُشام بن عمّار یکی از دو راوی ابن‌عامر؛ **ص:** حفص، یکی از دو راوی عاصم؛ **ع:** نافع المدنی؛ **ف:** خلف، از رُواتِ حمزهٔ کوفی، در مقام یکی از قرّاء عشره[۲]؛ **فر:** أبوجعفر المدنی[۳]؛ **ق:** مراد از این رمزنام الباقون است یعنی دیگر قرّاء جز آنچه در آن موضع به‌تصریح آمده است.[۴] **کر:** أبوبکر شعبه یکی از دو راوی عاصم؛ **م:** عاصم بن أبی‌النجود الکوفی؛ **مر:** ابن‌عامر الشامی؛ **و:** أبوعمرو البصری؛ **ه:** حمزهٔ الزیات الکوفی؛ **ی:** کسائی الکوفی؛ **یس:** رُوَیس یکی از دو راوی یعقوب.

در جدول پیشِ رو أهَمِّ اختلافاتِ مؤثّر در ترجمه و مواضعِ دیگرگون از حَفص و نیز مواضعی که ضبطِ آیه، فارغ از ترجمه، منطبق با شواذی از قرائات و یا در قیاس با مصادرِ ما منفرد است و یا به‌هر روی نمایندهٔ کاربردی است نادر، گزارده می‌آید[۵]:

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
بقره۱۰	ولهم عذاب	ولهم عذاب	نافع؛	و ایشانراست	عاصم؛ حمزه؛

۱ شایان ذِکر است بسیاری از پژوهش‌ها در مَصاحفِ مُترجَمِ کُهن تأثیر قرائات مختلفه را بر ترجمه ملحوظ نداشته از این رهگذر در بعض مواضع بر خطا رفته‌اند و یا دست‌کم گزارشِ ایشان از إتقانِ کافی برخوردار نیست. نمونه را در فرهنگنامهٔ قرآنی (۱۳۷۷، ۹۵۴/۳) ذیل واژهٔ ضَنین چهار شاهد آمده است: گُمان، گمان‌برنده، گمان‌مند، زفت. از این چهار تنها زفت با ضنین همخوان است و سه دیگر با قرائت ظَنین همساز؛ امّا پژوهندگان هیچ بدین نکته اشارتی نداشته ظنین را نیز در جای خود مدخل قرار نداده‌اند. از این گونه بسیار می‌توان برشمرد و این موضوع عَلی‌حِدَهٔ زمین پژوهش می‌تواند بود. ناگفته نمی‌شاید گذاشت که محقّقینِ مُتأخّر (از جمله بنگرید در کارنامهٔ پژوهشی مرتضی کریمی‌نیا) این مُهم را مَطمَح نظر قرار داده‌اند.

۲ در یک موضع، (b 31) ذیل آل‌عمران۴۸ ، منطبق با أبوجعفر می‌تواند بود (الخطیب (۱۴۲۲ هـ/ ۲۰۰۲ م.): ۴۹۶/۱) و در موضعی دیگر، (b 297) ذیل حدید۱۶ با مُفضّل عن عاصم (الخطیب (۱۴۲۲ هـ/ ۲۰۰۲ م.): ۳۳۹/۹).

۳ در یک موضع، (a 317) ذیل معارج۴۳، فر نه با أبوجعفر و نه هیچ قاری دگر همخوان نیست (الخطیب (۱۴۲۲ هـ/ ۲۰۰۲ م.): ۹۱/۱۰–۹۲).

۴ در یک موضع، (a 80) ذیل أنعام۱۲۵، ق آورده که راجع به یعقوب می‌تواند بود (الخطیب (۱۴۲۲ هـ/ ۲۰۰۲ م.): ۵۴۱/۲–۵۴۲).

۵ در بیانِ اختلافِ قرائات به ذکر نام قرّاء عشره، به روایات بیست‌گانهٔ مشهور، بسنده کردیم مگر آنجا که متن یا ترجمه تنها منطبق با قرائتی جز ایشان باشد. هر آنجا که، پرهیز از اطاله را، به منبعی ارجاع داده نشده، مطلب را ذیل همان آیه در معجم القرائات عبداللطیف الخبیر باز توان جُست. حواشیِ کاتب و قرائتی دیگر را، که کاتب به‌شنگرف در متن نموده است، در پاورقی نقل و نقد کرده نیز عنداللُزوم چرایی هم‌خوانی و ناهم‌خوانی متن و ترجمه را باز گفته‌ایم.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
(2 b)	أليم بما كانوا يَكذِبون	اَلیم بما کانوا یُکَذِّبون[1]	ابن‌کثیر؛ أبوعمرو؛ ابن‌عامر؛ أبوجعفر؛ یعقوب	عذابی دردناک بذانچ دروغ می‌گفتند	کسائی؛ خلف[2]
بقره۸۳ (8 a)	لا تَعبُدون	لا تَعبُدون[3]	ــ	نه پرستند	ابن‌کثیر؛ حمزه؛ کسائی
بقره۱۰۶ (10 a)	أو نُنْسِها	اَو نُنْسِهَا[4]	ــ	بازپس داریم آنرا یا فراموش گردانیم	هر دو وجه نُنسِها و نَنسَاها[5]
بقره۱۲۵ (11 b)	واتَّخِذوا	واتَّخَذوا[6]	نافع؛ ابن‌عامر	و کنید	ابن‌کثیر؛ أبوعمرو؛ عاصم؛ حمزه؛ کسائی؛ أبوجعفر
بقره۱۴۰ (12 b)	أم تقولون	اَم تقولون[7]	ــ	گویند که	ابن‌کثیر؛ نافع؛ أبوعمرو؛ یعقوب
بقره۱۸۴ (16 b)	أيّامًا مَعدودات	اَیّامًا[8] مَعدودات	ــ	روزگار شمرده	ــ
بقره۱۸۴	وأن تصوموا	واَن تصوموا	ــ	و اگر روزه دارید	زید بن علیّ:

۱ حاشیه از میان رفته، قرائت یَکذِبون به‌شنگرف در متن آمده است.

۲ کاتب/مترجم در ترجمهٔ باب تفعیل از کذب، تا برساند که فعل گذرا بر مفعول است، از برابرنهادهایی چنین بهره می‌برد: بدروغ/ دروغ داشتن/ کردن/ گرفتن. از اینگونه در دیگر ترجمه‌های کهن نیز می‌توان نمونه‌هایی سراغ کرد.

۳ حاشیه: ابن کثیر و حمزه و کسای یعبدون خوانند. در متن یعبدون به دو نقطهٔ شنگرف آمده است.

۴ حاشیه: ر و ننسها. پیدا نیست که نَنسَهَا خوانده یا نَنسیَها. در متن نُنْسِهَا به حرکات شنگرفین آمده است.

۵ میبدی معنی هر دو وجه را به‌حقیقت یکسان دانسته، چه "نُنسِها معنی آنست که فراموش کنیم، و نَنسأها معنی آنست که با پس بریم، و آن بازپس بردن از حفظ است" (میبدی (۱۳۶۱): ۳۱۰/۱). نیز رک أبوالفتوح (۱۳۸۹): ۱۰۳/۲-۱۰۴.

۶ حاشیه: نافع ابن‌عامر واتّخذوا بفتح الخا. در متن واتّخِذَوا به زیر و زبر شنگرفین آمده است. زبرِ شنگرفینِ بر ذال معلوممان نشد تا از چه روست.

۷ حاشیه از میان رفته، در متن یقولون به دو نقطهٔ شنگرف آمده است.

۸ "مًا" با قلمی دیگر و به‌رنگ مشکی نگاشته شده. زیرِ نشانِ تنوینِ فتح، چیزی به‌شنگرف بوده است که مانند به تشدید نیست. آیا ضمّه می‌تواند بود؟ در این صورت، ضبط متن، علاوه بر قرائت جمهور، قرائت ابن مسعود "أیّامُ" را نیز شامل بوده است.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
(16 b)					وإن تصوموا[1]
بقره۱۹۷ (18 a)	فلا رَفَثَ ولا فُسوقَ ولا جِدالَ فی الحَجّ	فلا رَفَثٌ ولا فُسوقٌ ولا جِدالٌ فی الحَجّ[2]	جمیع قرّاء همزمان[3]	بیاذ کردن گناه مشغول نشوذ و بی‌طاعتی نکنذ و پیکار بخصومت نکنذ اندر حج کردن	با استفاده از گروه فعلی و فعلِ نهی در جای گروه اسمی و فعلِ نفی، راهی جسته است میانهٔ نفیِ جنس و نفیِ فرد[4]
بقره۲۴۶ (23 a)	وقد أُخرِجنا	وقد أُخرِجنا	ــ	و بیرون کرد ما را	قرائتی شاذّ منفرد از عُبَید بن عُمَیر: أخرَجَنا
بقره۲۷۳ (26 b)	یَحسَبُهُم	تَحسَبُهُم[5]	از آنجا که در حاشیه چیزی نیامده و تحسبهم در بافتِ جمله بی‌وجه است، سهو کاتب می‌باید بود	پندارذ	جملهٔ قرّاء

۱ النَّوزاوازی، ۱۴۳۹هـ/ ۲۰۱۸م.: ۴۸۹/۱

۲ حاشیه: رو فر ب رفثٌ ولا فُسُوقُ/ فر ولَا جِدَالُ.

۳ هر دو اعراب فتحه و تنوینِ رفع، توأمان و به‌رنگ متن آمده است.

۴ أبوالفتوح در تفاوت معنایی دو قرائت گفته است: "و چون به فتح خوانند معنی نفی جنس بود، چنان‌که لا رَجُلَ فِی الدّارِ وَلا امرَأَةَ و چون به رفع و تنوین خوانند، معنی نفی یکی باشد مُنَکَّر از جملهٔ جنس، چنان‌که لا رَجُلٌ فِی الدّارِ وَلا امرَأَةٌ، در این وجه شاید که دو مرد در سرای باشند یا جماعتی، برای آن‌که او نفی یکی کرد، و بر قراءت اوّل هیچ‌کس از جنس مردمان نه یکی و نه جماعتی نشاید تا باشند" (أبوالفتوح، ۱۳۸۹: ۱۰۸/۳).

۵ در متن یحسبهم با دونقطهٔ شنگرفین و زیر و زبرِ توأمانِ س، هم به‌شنگرف، آمده است و به‌گمان استدراکِ ضبطِ خطای تحسبهم است.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
بقره۲۷۹ (27 a)	لا تَظلِمون ولا تُظلَمون	لا تَظلِمون ولا تُظلَمون	ــ	بر شما بیداذ کرده نیایذ و نه شما بیداذ کنیذ	وقرأ أبان والمفُضّل عن عاصم الأوّل مَبنیاً للمفعول والثّانی مَبنیاً للفاعل
بقره۲۸۲ (27 b)	أن تَضِلَّ إحديهما	اَن تَضِلَّ اِحديهما[1]	ــ	اگر فراموش شوذ یکی را از ایشان	حمزه: إن تَضِلَّ
آل‌عمران۲۳ (30 a)	لیَحکُمَ بینَهم	لیَحکُمَ بینَهم[2]	ــ	تا داوری کنند میان ایشان	أبوجعفر
آل‌عمران۳۷ (31 a)	وکَفَّلَها زکرِیّا	وکَفَلَها زکرِیّا[3]	ابن‌کثیر؛ نافع؛ أبوعمرو؛ ابن‌عامر؛ أبوجعفر؛ یعقوب[4]	و اندر پذیرفت او را زکریا	قرائتِ مُختارِ متن[5]
آل‌عمران۴۸ (31 b)	ویُعَلِّمه الکتابَ	ونُعَلِّمه الکتاب[6]	ابن‌کثیر؛ أبوعمرو؛ ابن‌عامر؛	و اندر آموزذ او را نبشتهٔ	نافع؛ عاصم؛ یعقوب؛ أبوجعفر

۱ حاشیه چندان خوانا نیست و به‌نظر قرائتِ شاذ تُضَلّ را آورده پس به اختلاف در "تُذَکِّر" پرداخته است.

۲ حاشیه: فر لیُحْکَمَ خواند. در متن لیُحْکَم به حرکات شنگرفین آمده است. در سه موضعِ دیگر، که أبوجعفر لیُحکَمَ خوانده است، ضبطِ متن و ترجمه مطابق با حفص و دیگر قرّاء است بدین شرح: بقره۲۱۳ (19 a) "تا داوری کنذ"، با ذکر قرائت أبوجعفر در متن و حاشیه، هر دو به‌رنگِ متن؛ نور۴۸ (194 a) "تا حکم کنذ"، بدون اشاره به قرائت أبوجعفر در متن و حاشیه؛ نور۵۱ (194 b) "تا داوری کنذ"، با ذکر قرائت أبوجعفر در متن و حاشیه.

۳ حاشیه: م ه ی ف کفّلها خوانند به تشدید. در متن کفّلها به‌تشدید شنگرفین آمده است.

۴ معجم القراءات "خَلف" را به‌خطا در هر دو گروه قرّاء آورده است لیک دیگر منابع، نیز حاشیهٔ همین نسخه، مؤیّد آنند که قرائت خَلف به‌تشدید فاء است، از جمله رک مُحَیسِن، ۱۴۱۷هـ/ ۱۹۹۷م.: ۱۰۷/۲.

۵ در قرائت کفلها به‌تخفیف زکریّا مرفوع است به‌فاعل بودن و در خوانشِ به‌تشدید منصوب است و مفعولٌ‌به، چنانکه میبدی در معنی کفّلها، به‌تشدید، گفته است مریم را "بداشتن فرا زکریا سپرد" و کفَلَها، به‌تخفیف، را معنی آن دانسته "که زکریا مریم را بداشتن پذیرفت" (میبدی، ۱۳۶۱: ۱۰۱/۲). نیز رک أبوالفتوح،۱۳۸۹: ۲۹۶/۴.

۶ حاشیه: ع م ف ب یُعلِمُه خوانند بیا. در متن یُعَلِّمُه به دو نقطه و ضمّهٔ شنگرفین آمده است.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
			حمزه؛ کسائی		
آل‌عمران۷۹ (34 a)	بما کنتم تُعلِّمون	بما کنتم تُعلِّمون[1]	ــ	بذانچ هستیذ ک دانیذ توریت	نافع؛ ابن‌کثیر؛ أبوعمرو؛ أبوجعفر؛ یعقوب
آل‌عمران۱۱۰ (36 a)	تَأمُرون بالمَعروف و تَنهَون عن المُنکر	تَامُرون بالمَعروف و یَنهَون عن المُنکر [2]	یَنهَون بی‌وجه می‌نماید و به‌گمان سهو کاتب است	می‌فرمایید بذانچ نیکوست و می بازدارید [از] آنچ زشت است	ــ
آل‌عمران۱۱۵ (36 b)	وما یفعلوا... فلَن یُکفَروه	وما تَفعلوا... فلن تَکفُروه[3]	نافع؛ ابن‌عامر؛ ابن‌کثیر؛ أبوعمرو؛ شعبه از عاصم	و آنچ کنیذ...هرگز ناسپاس نشوذ از شما	پارهٔ نخست مطابق با قرائتِ مُختارِ متن و پارهٔ دوُم مطابق با حفص از عاصم؛ حمزه؛ کسائی؛ خلف؛ أبوجعفر؛ یعقوب
آل‌عمران۱۲۰ (37 a)	وِان تُصِبکم سیّئةٌ یَفرحوا بها	وِان تُصِبکم سیّئةٌ تَفرحوا بها	از آنجا که در حاشیه چیزی نیامده دور نیست که سهو کاتب باشد و گر نه قرائتی است نادانسته	و اگر برسذ شما را بذی شاذ گردیذ بذان	ضبطِ متن

۱ حاشیه: ر ع و فر ب تَعلَمونَ الکتابَ.

۲ در متن و حاشیه نشانی از قرائت تَنهَون نیست.

۳ حاشیه: ه ی ص ف فلن یُکفَروهُ بالیا. در متن یُکفَرُوهُ به دو نقطه و حرکاتِ شنگرفین آمده است.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
آل‌عمران۱۲۰ (37 a)	إنّ اللهَ بما یَعملون مُحیطٌ	اِنّ اللهَ بما تَعملون مُحیطٌ	حسن بصری؛ أبوحاتم؛ مطوعی	کخذای بذانچ می‌کنیذ داناست	قرائتِ مُختارِ متن
آل‌عمران۱۲۱ (37 a)	مَقاعِدَ للقِتال	مَقاعِدَ للقِتال[1]	ــ	کارزارگاهها	ــ
آل‌عمران۱۲۷ (37 b)	فیَنقلِبوا خائبین	فتَنقلِبوا خائبین[2]	از آنجا که ضبطِ متن با ساختارِ عبارت سازگار نیست و ترجمه نیز بر قاعده است، می‌باید سهو کاتب بود	تا بازگردند نومیذان	جمیع قرّاء
آل‌عمران۱۶۳ (40 a)	والله بصیرٌ بما یعملون	واللهُ بصیرٌ بما یعملون	جمهور قرّاء	و خذای بیناست می‌کنیذ	ابن أبی‌سُرَیج، وابن‌زیاد، و أبوعُبَید کلّهم عن الکسائی [...] وهی قراءةُ عبدِالله[3]
نساء۱۲ (44 b)	یُوصَی بها	یُوصِی بها	نافع؛ أبوعمرو؛	اندرز کرده آیذ بذان	ابن‌عامر؛ ابن‌کثیر؛ حفص؛

۱ در نسخه چنین پیداست که فتحه‌ای دیگر با فتحهٔ دال در مقاعد همنشین بوده است نمایندهٔ تنوین را. نیز الفی میان مقاعد و للقتال بوده است که به‌گمان سترده آمده. در نقشِ کلمهٔ مقاعد نیز نشانی از سترذن حروف و بازنگاری آن می‌توان جُست. اینهمه، علاوه بر ترجمه، دالّ بر آن می‌تواند بود که ضبطِ متن، مطابق با قرائت شاذ "مقاعدَ القِتال" و نیز "مَقعداً للقتال" بوده است.

۲ در متن و حاشیه نشانی از قرائت فیَنقلِبوا نیست.

۳ النَّوزاوازی، ۱۴۳۹هـ/ ۲۰۱۸م.: ۶۲۲/۲. گزارش معجم القرائات در این فقره صحیح نیست.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
			حمزه؛ کسائی		أبوجعفر؛ یعقوب
نساء۲۴ (46 a)	وأُحِلَّ لکم	واحِلّ لکم[1]	ــ	و حلال کرد از بهر شما	ابن‌کثیر؛ نافع؛ أبوعمرو؛ ابن‌عامر؛ ابوبکر از عاصم: وأَحَلَّ لکم
نساء۳۱ (46 b)	ما تُنهَونَ عنه	ما تَنهَونَ عنه[2]	از آنجا که در حاشیه چیزی نیامده و نحواً نیز بی‌وجه می‌نماید سهو کاتب می‌باید بود	آنچ می باز دارند شما را از آن	جمیع قرّاء
نساء۴۳ (47 b)	أو لامَستُم النِّساءَ	اَو لامَستُم النِّسَاَ[3]	ــ	یا دست زذه باشذ بزنان[4]	حمزه؛ کسائی؛ خلف[5]
نساء۹۴	السَّلامَ	السَّلَمَ[6]	نافع؛	صلح	قرائتِ مُختارِ

۱ کلمه در صدر ورق واقع شده بر اثر آب‌خوردگی زیر و زبر آن به‌درستی پیدا نیست. حاشیه: ه ی ص ف ر ب وأُحِلّ.

۲ زیر فتحه نشان ضمّه آمده، به‌رنگی نزدیک به متن امّا کم‌رنگ‌تر و به‌نظر افزودهٔ دیگری است. نیز چیزی شنگرفین زبر فتحهٔ هاء به‌چشم می‌آید که مانند به‌نشانی نیست و به‌گمان قلم‌خوردگی است بی‌قصد.

۳ حاشیه: حمزه و کسای و خلف لمستم وغیره بغیر الف/ او لامستم النّسا. در متن لَمستُم به فتحهٔ شنگرفین آمده است.

۴ از خصائص بعضی ترجمه‌های کهن تغییرِ أشخاصِ أفعال است. نمونه را بنگرید در ترجمهٔ کامل همین بخش از متن ما: وِان کنتم مَرضَی اَو علی سَفَرٍ اَو جَاَ اَحدٌ مِنکم مِن الغایط اَو لامَستم النِّسَاَ فلَم تجِدوا مَاً فتَیَمَّموا و اگر باشیذ بیماران یا بر سفری یا آمذه بوذ یکی از شما از آب‌دست یا دست زذه **باشذ** بزنان و **نیابند** آبی را تیمم کنید.

۵ لَمس، از لَمَسَ یلمِس، در اصل به معنی پسودنِ چیزی است و بالکنایه در معنی جِماع. هرچند رأی لغویان و مفسّران علی‌الأغلب بر همین معنی جِماع است در لَمس یا مُلامَسَة، از لامَس یلامُس، لیک همان افتراق در اصلِ استعمال، منشأ اختلافِ آراءِ فقهی است که آیا طهارت به پسودنی زائل شود یا به جِماع. این اختلاف در بعضی ترجمه‌ها نیز نمایان است چنانکه کاتب/مترجمِ ما در نساء۴۳ دست زدن به زنان ترجمه کرده در مائده۶ گرد آمدن با زنان و در هر یک، ضبطِ مُختارِ او بر خِلافِ ترجمه است. رَوض الجِنان (أبوالفتوح، ۱۳۸۹: ۳۷۴/۵–۳۷۶) شرحی موجَز در بابِ این اختلاف ایراد داشته است.

۶ حاشیه: نافع وابن عامر وحمزه وجعفر اِلَیکم السَّلَمَ/ و فی الاصل الیکم السلام.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
(52 b)			ابن‌عامر؛ حمزه؛ خلف؛ أبوجعفر		متن[۱]
نساء۱۲۴ (55 a)	فأولئک یَدخُلونَ	فاولیک یَدخُلونَ[۲]	ــ	ایشانرا اندر آورده آیذ	ابن‌کثیر؛ أبوعمرو؛ أبوجعفر؛ یعقوب
نساء۱۲۸ (55 b)	أن یُصلِحا	اَن یَصّالَحا[۳]	ابن‌کثیر؛ نافع؛ ابن‌عامر؛ أبوعمرو؛ أبوجعفر؛ یعقوب	ک صلح کنند	قرائتِ مُختارِ متن[۴]
نساء۱۵۴ (57 b)	لا تَعدوا	لا تَعُدُّوا[۵]	به‌گمان سهو کاتب باشد اگر نه قرائتی است نادانسته	از حد مگذریذ	ــ
مائده۶ (60 b)	أو لامَستُم النّساء	اَو لَمَسْتُم النّسَاَءَ[۶]	حمزه؛ کسائی؛	یا گرد آمذه باشیذ با زنان	دیگر قرّاء عشره[۷]

۱ سلَم استِسلام و انقیاد است و در معنی صلح؛ و سلام تحیّهٔ و سلام کردن (میبدی، ۱۳۶۱: ۶۴۴/۲؛ أبوالفتوح، ۱۳۸۹: ۷۲/۶).

۲ در متن یُدخَلون به فتحه و سکون شنگرفین آمده است.

۳ حاشیه: م ه تّ ف یُصلِحا برفع الیا. در متن یُصلِحا به پیش و زیرِ شنگرفین آمده است.

۴ قرائت یُصلِحا، از باب افعال، متضمّنِ این معنی است که شخصی ثالث میان دو نفر آشتی و صلح آورد؛ و یَصّالَحا، از باب مفاعله، مفید این معنی که دو نفر خود "صلح کنند" بی که سومی داخل باشد.

۵ حاشیه: ع فر تعدوا مشدد/ اخفش تعدّوا بفتح العین/ الباقون تعدوا خفیفهٔ. از آنجا که کاتب، قرائت اخفش را تَعَدّوا، به‌فتح عین، دانسته و در گزارشِ قرائت نافع و أبوجعفر در حرکت عین چیزی نیاورده می‌توان چنین پنداشت که خوانش این دو را، چنانکه در متن آمده، لاتَعُدّوا می‌داند. به‌هرروی گزارش کاتب، بنا بر منابع ما، دقیق به‌نظر نمی‌رسد. ورش از نافع "لا تَعَدّوا" خوانده قرائت اخفش "لا تَعتَدوا" است و قرائت أبوجعفر "لا تَعدّوا" به اسکان عین و تشدید دال. باید افزود که در متن نشانِ تشدید، شنگرفین است.

۶ حاشیه: ه ی ف لمستم/ فی الاصل لامَستُم. در متن به الف مقصورهٔ شنگرفین آمده است.

۷ رک پاورقی ذیل نساء۴۳

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
			خلف		
مائده۱۵ (61 b)	كِتابٌ مُبِينٌ	كِتابٌ مُبِينٌ[1]	ــ	کتابی پیذاکننده	هیچ‌یک از قرّاء[2]
مائده۶۰ (65 b)	وعَبَدَ الطّاغوتَ	وعَبدَ الطّاغوتِ[3]	از میان قرائات متکثّر در این عبارت، هیچ‌یک مطابق با ضبطِ متنِ ما نیست. بود که جایگذاری حرکات به دقّت صورت نگرفته باشد.	و پرستندگان بتان و دیو	قرائاتی که عبد را صورتی از اسم دانسته‌اند و نه فعل[4]
مائده۹۵ (68 b)	فجَزاءٌ مِثلُ ما قتَل	فجَزاٌ مِثلُ ما قتَل[5]	در "جزاء" مطابق با ابن‌کثیر؛ نافع؛	بر او بوذ جزا مانند آنچ بکشت	گروه نخست از قرّاء[6]

۱ زبر "مُبین"، بر سر باء، نشان تشدید شنگرفین آمده است که می‌تواند نشان از ادغام نون و میم در التقاء کِتاب و مُبین بود ورنه، نظر به ترجمه، کاتب/مترجم کلمه را مُبَیِّن نیز خوانده است.

۲ سراسر محدودهٔ پژوهش ما، مُبین بدین صورت ترجمه نشده هماره "هویدا، ظاهر، پیدا" آمده است. شکل مُبَیِّن نیز، که با ترجمه هم‌خوان است و تشدیدِ شنگرفینِ سابق‌الذکر مُشیر بدان می‌تواند بود، وجهی در قرائات ندارد.

۳ حاشیه: حمزه عَبُدَ الطّاغوتِ. در متن عبد به سکون شنگرفین آمده است.

۴ در تفصیل أقوال و قرائات مختلف در این عبارت رک الخطیب، ۱۴۲۲هـ/ ۲۰۰۲م.: ۳۰۱/۲–۳۱۲.

۵ حاشیه: م ه ی ف ب فجَزاوٌ مِثلُ ما قتل. در متن نشان همزه و رفع پیش و پسِ "ا" و تنوینِ رفع بر سرِ "ا" و نشان مدّ بر سر "فجز"، همه به‌شنگرف، آمده است.

۶ از آنجا که رسم کاتب در نمایش کلماتِ نکره، آوردن یک ی است و نیز در اضافتِ کلمه به کلمهٔ پسین، لزوما نشانی در میان نمی‌آورد، عبارت چنین خوانده می‌شود: بر او بوَد جزای/جزاءِ مانندِ آنچ بِکُشت.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
			أبوعمرو؛ ابن‌عامر؛ أبوجعفر: فجزاءُ مِثلِ و در "مِثل"، به‌سهو، مُتابع عاصم؛ حمزه؛ کسائی؛ یعقوب؛ خلف: فجزاءٌ مِثلُ		
مائده۱۰۷ (69 b)	استَحَقَّ علیهِم	استُحِقَّ علیهِم[1]	جمله قرّاء مگر حفص از عاصم	واجب شد بر ایشان	قرائتِ مُختارِ متن
أنعام۱۶ (72 a)	مَن یُصرَف عنه	مَن یَصرِفْ عنه[2]	حمزه؛ کسائی؛ خلف؛ یعقوب	هر آنک او بازدارذ آنرا ازو	قرائتِ مُختارِ متن
أنعام۲۴ (72 b)	کذَبوا	کذَّبوا	از آنجا که چیزی در حاشیه نیامده و ترجمه نیز بر قاعده است، سهو	دروغ گفتند	جمیع قرّاء

۱ حاشیه: م استَحَقَّ. این گزارش دقیق نیست چرا که شعبه از عاصم، همچو دیگر قرّاء، استُحِقّ خوانده است. در متن استَحَقّ به دو فتحهٔ شنگرفین آمده است.

۲ حاشیه: ه ی کر ف ب من یَصْرِف. در متن یُصْرَفَ به ضمّه و دو فتحهٔ شنگرفین آمده است که فتحهٔ دوم، بر ف، سهو کاتب می‌باید بود.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
			کاتب می‌باید بود[۱]		
أنعام۳۲ (73 a)	أفلا تعقِلون	اَفلا تعقِلون[۲]	ــ	نی بخرذ می‌دانند	ابن‌کثیر؛ أبوعمرو؛ حمزه؛ کسائی؛ خلف
أنعام۴۰ (73 b)	أغَيرَ اللهِ تَدْعُونَ إن كُنتُم صادِقين	اَغَيرَ اللهِ يَدْعُونَ اِن كُنتُم صادِقين[۳]	يَدعون وجهی در قرائات ندارد و با ساختار آیه نیز سازگار نیست	جز خذایرا خوانند اگر راست‌گویانند	از ضبطِ متن در يَدعون و ترجمهٔ ادامهٔ عبارت، پیداست که کاتب/مترجم یکسره بر خطا است
أنعام۵۵ (74 b)	ولِتَستَبينَ سبيلُ المُجرِمين	ولِتَستَبينَ سبيلُ المُجرِمين[۴]	ــ	و تا روشن بدانی و پیذا شوذ راه کافران	با ترکیبِ قرائات، فعل را همزمان مُغایَب و مخاطب و "سبیل" را توأمان فاعل و مفعول ترجمه کرده است.[۵]
أنعام۵۷	يقُصُّ الحقَّ	يَقضِ الحَقَّ[۶]	ابن‌عامر؛	داوری کند	قرائتِ مُختارِ

۱ این تشدیدِ به‌سهوِ کذب در دو موضع دیگر نیز تکرار شده: زمر۳۲ (253 a) ؛ زمر۶۰ (254 b). در این هر دو نیز ترجمه مبتنی است بر تخفیف کذب.

۲ حاشیه: ص تعقلون بتا. در متن یعقلون به دو نقطهٔ شنگرف آمده است.

۳ در متن و حاشیه نشانی از قرائت تَدعون نیست.

۴ حاشیه: ه ی کر ف وَلِیستَبین/ ع فر سَبیلَ. در متن ولیستبین سبیلَ به دو نقطه و فتحهٔ شنگرف آمده است.

۵ قرّاء عشره این عبارت را بر سه وجه خوانده‌اند: ابن‌کثیر، ابن‌عامر، أبوعمرو، حفص از عاصم و یعقوب ولِتَستَبینَ سَبیلُ، به تأنیث و فاعلیّتِ سبیل؛ حمزه، کسائی، أبوبکر شعبه از عاصم و خلف وِلیَستَبینَ سَبیلُ، به تذکیر و فاعلیّتِ سبیل؛ نافع و أبوجعفر وِلتَستَبینَ سَبیلَ، به تاء خطاب و مفعول بودن سبیل. بر وجهی دگر نیز خوانده شده: وِلیَستَبینَ سَبیلَ، به إضمارِ فاعل، که پیامبر باشد، و مفعول بودن سبیل (الخطیب، ۱۴۲۲هـ/ ۲۰۰۲م.: ۴۳۸/۲–۴۳۹). نیز رک أبوالفتوح، ۱۳۸۹: ۳۰۹/۷.

۶ حاشیه: ر ع م فر یقُضُ (!) بالضاد (!)/ ق یقض باضاد واثبات الیا. پیداست که در پارهٔ نخست، یقُصُّ بالصاد بر خطا با ضاد آمده. در پارهٔ دوم نیز، که قرائتِ قرّاءِ باقون به‌اثبات یاء یعنی یَقضِی، ثبت شده گزارش دقیق نیست. آن گروه از قرّاء عشره

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
(74 b)			أبوعمرو؛ حمزه؛ کسائی	بحق	متن
أنعام۶۳ (75 a)	لئِن أنجَینا	لِین اَنجَیتَنا[1]	نافع؛ ابن‌کثیر؛ ابن‌عامر؛ أبوعمرو؛ أبوجعفر؛ یعقوب؛	اگر برهانی ما را	قرائتِ مُختارِ متن
أنعام۹۶ (77 b)	وجَعَلَ الَّیلَ	وجاعِلُ اللّیلِ[2]	ابن‌کثیر؛ نافع؛ أبوعمرو؛ ابن‌عامر؛ أبوجعفر؛ رویس از یعقوب	و کنندهٔ شب را	قرائتِ مُختارِ متن
أنعام۱۰۹ (78 b)	لا یؤمنون	لا یومنون[3]	ــ	نیاوریذ ایمان	ابن‌عامر؛ حمزه
أنعام۱۳۲ (80 b)	عمّا یَعمَلون	عمّا تَعمَلون[4]	ابن‌عامر	از آنچ می‌کردند	جمیع قرّاء عشره مگر ابن‌عامر
أنعام۱۳۷ (80 b)	زَیّنَ	زُیِّنَ[5]	احتمالا طرُقی از ابن‌عامر[1]	بیاراست	جمهور قرّاء عشره

یَقضِ الحقّ را به‌اسقاط یاء خوانده‌اند و روایتِ قاریانی بیرون از ایشان، همچون ابن مسعود و أعمش، یَقضِی بالحقّ، به‌اثبات یاء و باء جارّه است.

۱ حاشیه: م ه ی ف لین انجانا بالف. در متن انجانا با الفی شنگرفین در میان انجَیتَنا نموده شده است.

۲ حاشیه: م ه ی ف وجعل اللّیلَ خوانند. در متن جَعَلَ الّیلَ به چهار فتحهٔ شنگرفین آمده است.

۳ حاشیه: مر ه تومنو[ن] خوانند. در متن تُومِنُون به دو نقطهٔ شنگرف آمده است.

۴ حاشیه: مر تعملون بالتا. در متن یعملون به دو نقطهٔ شنگرف آمده است.

۵ حاشیه: عامر زُیِّن اولادهُم شُرکایِهم. در متن زَیَّن به دو فتحهٔ شنگرفین آمده است.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
أنعام۱۴۸ (82 a)	کَذلِکَ کَذَّبَ	کَذلِکَ کَذَبَ	شواذی از قرائات	هم‌چنین بدروغ داشت	جمهور قرّاء عشره
أنعام۱۴۸ (82 a)	إن تتّبِعون	اِن یَّتّبِعون	قرائت شاذ نخعی و ابن‌وثاب	ک شما متابعت نمی‌کنیذ	جمهور قرّاء عشره
أنعام۱۵۹ (83 a)	إنّ الذین فَرَّقوا دینَهم	اِنّ الذین فارَقوا دینَهم[۲]	حمزه؛ کسائی	ک آنانک جذا شذند از دین خویش	قرائتِ مُختارِ متن[۳]
أنعام۱۶۱ (83 a)	دینًا قِیَمًا	دینًا قیّمًا[۴]	ابن‌کثیر؛ نافع؛ أبوعمرو؛ أبوجعفر؛ یعقوب	دینی ایستیذه	قرائتِ مُختارِ متن[۵]
زمر۴۲ (253 b)	الّتی قَضَی علیها المَوتَ	الّتی قَضَی علیها المَوتَ[۶]	ــ	آنرا کی حکم کرده باشند بر وی مرگ	حمزه؛ کسائی؛ خلف
غافر۲۶ (257 a)	أو أن یُظهِرَ فی الأرض	اَو اَن یَظهَرَ فی الاَرض الفَسادَ[۷]	شعبه از عاصم؛	کی بدیذ آمذ اندر زمین	ابن‌کثیر؛ نافع؛ أبوعمرو؛

۱ از آنجا که عبارت "اولادهم شرکایهم" در صفحهٔ سپسین (a 81) از میان رفته است، ضبطِ متن دانسته نیست لیک به قرینهٔ آنچه در حاشیه (: عامر زُیِّن اولادهُم شُرکایهم) آمده است قرائتِ مُختارِ متن یکی از طرُق ابن‌عامِر می‌باید بود. در تفصیل اقوال رک الخطیب، ۱۴۲۲هـ/ ۲۰۰۲م.: ۵۵۲/۲–۵۵۸.

۲ حاشیه: ه ی فارَقوا.

۳ قرائت فارَقوا، از باب مفاعله، به معنی از دین جدا شدن و بیرون آمدن است و فرَّقوا، از باب تفعیل، در معنی پراگندن و پاره‌پاره بکردنِ دین (أبوالفتوح، ۱۳۸۹: ۱۰۶/۸؛ میبدی، ۱۳۶۱: ۵۳۰/۳).

۴ حاشیه: مر م ه تی ف قِیَما خفیفهٔ. در متن قِیَما به زیر و زبر شنگرفین آمده است.

۵ هرچند بیشینهٔ لغویّون و مفسّران قیِّم و قِیَم را مألًا در معنی مُستقیم (: ایستیذه) دانسته‌اند لیک آن قول که قَیِّم را مُستقیم و قِیَم را مصدر و به‌معنی دیمومیّت و پایندگی می‌داند (ابن منظور: ۱۹۴/۳)، در ترجمه‌های کهن نیز، با غلبهٔ معنی راست و ایستاده و استوار، نمایان است (فرهنگنامهٔ قرآنی، ۱۳۷۷: ۱۱۷۷/۳).

۶ حاشیه: حمزه و کسای و خلف قُضِی عَلیهِ المَوتُ. در متن قُضِیَ علیها (: علیهِ) الموتُ به حرکات شنگرفین آمده است. در هیچ‌یک از مصادر ما "علیهِ" روایت نشده.

۷ حاشیه: م ه تی ف ب او اَن بالف قبل الواو/ ق وَ ان یُظهر بلا الف/ ع و ص ب فر یُظهرَ برفع الیا الفسادَ نُصبَ/ ق وان یَظهر الفسادُ رفع.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
	الفَسادَ		حمزه؛ کسائی؛ خلف، در "اَو اَن یَظهَر" و در تشکیل الفساد، به‌سهو، متابع نافع؛ أبوعمرو؛ حفص از عاصم؛ أبوجعفر؛ یعقوب	تباه‌کاری	ابن‌عامر؛ أبوجعفر در "وَ أن" ابن‌کثیر؛ ابن‌عامر؛ شعبه از عاصم؛ حمزه؛ کسائی در "یَظهَرَ...الفَسادُ"
غافر۳۵ (258 a)	علی کلّ قلبِ متکبِّرٍ جَبّارٍ	علی کلّ قلبٍ متکبّرٍ جَبّارٍ	أبوعمرو؛ ابن‌عامر	بر هر دلی کی متکبر و جبار بوذ	قرائتِ مُختارِ متن
غافر۴۰ (258 a)	فأولئک یَدخُلونَ الجنّةَ	فاولیک یَدخُلونَ الجنّةَ[1]	ــ	ایشانند کی فروذ آرند اندر بهشت	ابن‌کثیر؛ أبوعمرو؛ أبوجعفر؛ شعبه از عاصم
غافر۴۶ (258 b)	أدخِلوا آلَ فرعونَ	أُدخُلوا آلَ فرعونَ[2]	ابن‌کثیر؛ شعبه از عاصم؛ أبوعمرو؛ ابن‌عامر	اندر آرید کسهاء فرعون را	أبوجعفر؛ نافع؛ حفص از عاصم؛ کسائی؛ حمزه؛ خلف؛ یعقوب
غافر۵۸ (259 a)	قلیلًا ما تَتَذکّرون	قلیلًا ما یَتَذکّرون[3]	أبوعمرو؛ ابن‌عامر؛	اندکی باشذ کی پند پذیریذ	عاصم؛ حمزه؛ کسائی؛ خلف

۱ در متن یُدخَلونَ به ضمّه و فتحهٔ شنگرفین آمده است.

۲ حاشیه: ع ه ی ص فر ف ب ادخلوا آل فرعون فی الاصل ادخلوا آل فرعون/ ق یوصل الالف و ضم الخا...(؟) بالضم یعنی الساعهٔ ادخلوا. در متن ادخِلوا به کسرهٔ شنگرفین آمده است.

۳ در متن تتذکّرون به دو نقطهٔ شنگرف آمده است.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
			نافع؛ ابن‌کثیر؛ أبوجعفر؛ یعقوب		
فصّلت۴۷ (263 b)	ثمَراتٍ	ثمَرةٍ	ابن‌کثیر؛ أبوعمرو؛ حمزه؛ کسائی؛ شعبه از عاصم؛ یعقوب؛ خلف	میوه	قرائتِ مُختارِ متن
شوری۳ (264 b)	کذلک یوحِی إلیک	کذلک یوحِی اِلیک[1]	ــ	هم‌چنان وحی کنند بتو	ابن‌کثیر
شوری۲۵ (266 a)	ویعلم ما تَفعلون	ویعلم ما یَفعلون	ابن‌کثیر؛ نافع؛ أبوعمرو؛ ابن‌عامر؛ شعبه از عاصم؛ أبوجعفر؛ یعقوب	و دانذ آنچ شما همی کنیذ	حفص از عاصم؛ حمزه؛ کسائی؛ خلف
زخرف۵ (268 a)	أن کنتُم قومًا مُسرِفِین	اِن کنتُم قومًا مُسرِفین[2]	أبوجعفر؛ نافع؛ حمزه؛ کسائی؛ خلف	از بهر آنک گروهی مسرفان بوذه‌ایذ	ابن‌کثیر؛ أبوعمرو؛ عاصم؛ ابن‌عامر؛ یعقوب
زخرف۱۱ (268 a)	کذلک تُخرَجون	کذلک تُخرَجون[3]	ــ	هم‌چنان بیرون آرند	با آنکه گزارش مصادر در این موضع و

۱ حاشیه: ابن‌کثیر یُوحِیَ. ح به‌سهو مکسور آمده یوحَی صحیح است. در متن یوحَی به فتحهٔ شنگرفین آمده است.

۲ حاشیه: ع ه ی فر ف اِن کنتُم بکسر الالف. در متن اَن به فتحهٔ شنگرفین آمده است.

۳ حاشیه: ه تق فش (؟) ف تَخرُجُون. رمزنامِ فش ما را معلوم نشد. اگر مراد کاتب از ف خلف باشد، گزارشی است نادرست.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
					أعراف۲۵ یکسان نیست، هیچ‌یک این فعل را مُغایَب نیاورده است.[۱]
زخرف۵۱ (270 a)	أفلا تُبصِرون	أَفلا تُبصِرون	ـ	ای همی نبینند	فهد بن صقر و سباعی/ساجی هر دو از یعقوب: یُبصِرون
زخرف۵۶ (270 a)	ومَثَلًا للآخِرین	ومَثَلًا لِلآخِرین[۲]	آخَرین هیچ پشتوانه در روایات ندارد و به‌گمان سهو کاتب می‌باید بود	و مثل آنکسانی کی پس ازیشان باشذ	ـ
زخرف۸۹ (271 b)	فسوف یعلمون	فسوف یعلمون	ـ	زوذ باشذ کی بدانیذ	أبوجعفر؛ نافع؛ هشام از ابن‌عامر: فسوف تعلمون
أحقاف۱۵ (276 a)	ووصّینا الإنسانَ بوالِدیه إحسانًا	ووصّینا الانسانَ بوالِدیه حُسنًا[۳]	ابن‌کثیر؛ نافع؛ أبوعمرو؛ ابن‌عامر؛ یعقوب؛ أبوجعفر	و فرموذیم مردم را بحق ماذر و پذر تا نیکوی کنند با ایشان	عاصم؛ حمزه؛ کسائی؛ خلف[۴]
أحقاف۱۶	ونَتَجاوَزُ عن	ویُتَجاوزُ عن	نافع؛	و اندر گذارند از	قرائتِ مُختارِ

۱ الخطیب، ۱۴۲۲هـ/ ۲۰۰۲م.: ۲۴/۳ و ۲۵؛ همان: ۳۵۲/۸؛ مُحَیسِن، ۱۴۱۷هـ/ ۱۹۹۷م.: ۲۳۰/۲؛ النّویری، ۱۴۲۴هـ/ ۲۰۰۳م.: ۳۲۷/۲-۳۲۶.

۲ زیر و زبرِ خ هر دو به‌رنگ متن آمده است.

۳ حاشیه: م ه ی ف اِحسانًا وفی الاصل حسنا. در متن اِحسانا به الف ممدود و مقصور و حرکات شنگرفین آمده است.

۴ کاتب/مترجم هماره حُسن را به‌اسم، نیکوی، و نه فعل آورده است و إحسان را هم به‌اسم و هم به‌فعل، نیکوی کردن.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
(276 b)	سیّآتهم	سیّآتهم	ابن‌کثیر؛ أبوعمرو؛ ابن‌عامر؛ أبوجعفر؛ یعقوب؛ شعبه از عاصم	بذیهاء ایشان	متن
أحقاف۱۷ (276 b)	أن أُخرَجَ	اَن اَخرُجَ[1]	شواذّ قرائات همچون أعمش؛ أصمعی از أبوعمرو	کی بیرون آرند مرا	جمله قرّاء عشره
أحقاف۲۵ (277 a)	لا یُرَی	لا یُرَی	ــ	نتوانی دید	ابن‌کثیر؛ نافع؛ ابن‌عامر؛ أبوعمرو؛ کسائی: لا تَرَی
محمّد۴ (278 b)	والذین قُتِلوا	والذین قاتَلوا[2]	أبوجعفر؛ خلف؛ شعبه از عاصم؛ نافع؛ ابن‌کثیر؛ ابن‌عامر؛ حمزه؛ کسائی	[و آنانک] کشته‌اند[3]	قرائتِ مُختارِ متن
محمّد۲۰ (279 b)	ودُکِرَ فیها القِتالُ	ودُکِرَ فیها القِتالُ	ــ	و یاذ کرده اندرو کارزار[4]	قرائات شاذ الیَمانیّ؛ عُبَد بن

۱ در متن أُخرَج به حرکات شنگرفین آمده است.

۲ حاشیه: و ص ب والذین قُتِلوُا فی الاصل قاتلوا. در متن قُتِلوا به حرکات شنگرفین و خطی ممتد میان الف و تاء، هم به‌شنگرف، آمده است.

۳ در متنِ ما باب مفاعله علی‌العموم به "کارزار کردن" ترجمه شده این استثناء متأثّر از قرائتِ قُتِلوا می‌تواند بود.

۴ دور نیست تا کاتب/مترجم به‌سهوی حرفی یا حروفی را از قلم انداخته فعل را "کرده‌اند"، مطابق با قرائتِ معروف، منظور داشته بوده است.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
					عُمَیر؛ زَید بن علیّ: وذَکَرَ فیها القِتالَ[1]
محمّد۲۵ (279 b)	وأملَی لهم	وأَملَی لهم[2]	أبوجعفر؛ نافع؛ ابن‌کثیر؛ ابن‌عامر؛ عاصم؛ حمزه؛ کسائی	و مهلت داده‌اند ایشانرا	أبوعمرو: أُملِیَ[3]
فتح۹ (281 a)	لِتُؤمِنوا	لِتُومِنوا	ــ	ایمان آرند	أبوجعفر؛ ابن‌کثیر؛ أبوعمرو: لیؤمنوا
فتح۱۰ (281 a)	فسیُؤتیه	فسنُوتیه	ابن‌کثیر؛ نافع؛ ابن‌عامر؛ أبوجعفر؛ یعقوب	بدهذ ویرا خذای	أبوعمرو؛ عاصم؛ حمزه؛ کسائی؛ خلف
فتح۱۵ (281 b)	بل تَحسُدوننا	بل تَحسُدوننا	ــ	بل حسد همی کنند	وقرأ أبوحیوهٔ وابن‌عون یَحسِدوننا بالیاء وکسر السین
فتح۱۶ (281 b)	تُقاتِلونَهم	تُقاتِلونَهم[4]	تقابلونهم وجهی در قرائات ندارد	حرب کنیذ بایشان	جمیع قرّاء
فتح۲۰	تَأخُذونَها	تَاخُذونَها	ــ	فرا گیرند آنرا	شواذی از قرائات

۱ النوزاوازی، ۱۴۳۹هـ/ ۲۰۱۸م.: ۱۶۹۰/۴.

۲ حاشیه: و (؟ مطوعی؟) ب واملِی لهُم/ ابوعمرو واملِیَ بنصب الیا/ قالون وآمَلی بفتح الاف. در متن وأُملِیَ به حرکات شنگرفین آمده است.

۳ جز معجم قرائات رک مُحَیسِن، ۱۴۱۷هـ/ ۱۹۹۷م.: ۲۳۳/۳؛ النّویری، ۱۴۲۴هـ/ ۲۰۰۳م.: ۵۶۲/۲.

۴ ت و ب توأمان، با نقطه‌ای در زیر و دو نقطهٔ زبرین، و به‌رنگ متن آمده است.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
(282 a)					همچون أعمَش؛ طلحه؛ ابن بُکَیر؛ زَجّاج از یعقوب: یأخُذونَها[1]
حجرات۶ (283 b)	فتَبَیَّنوا	فتَبَیَّنوا[2]	ـ	توقف کنید و آنرا باز دانید	مطابق با هر دو گونه قرائت[3]
حجرات۱۲ (284 a)	فکَرِهتُموه	فکَرِهتُموه	ـ	کراهیت کنند شما را	شواذ قرائات چون خدری؛ أبوحیوة؛ ضحاک؛ جحدری: فکُرِّهتُموه[4]
طور۱۸	فاکِهین	فاکِهین[5]	ـ	شاذان	أبوجعفر: فَکِهین[6]

۱ النَّوزاوازی، ۱۴۳۹هـ/ ۲۰۱۸م.: ۴/۱۷۰۰–۱۷۰۱. کاتب/مترجم آیهٔ ۱۹ را بنا بر قرائات عشره، یأخذونَها ضبط و ترجمه کرده است.

۲ حاشیه: ه ی ف فَتَثَبَّتوا. در دو موضع مشابه، نساء۹۴ (52 b)، ضبطِ متنِ این مُصحف "فتبیّنوا" است و ترجمهٔ نخست "نگرش کنید" و دوم "پس نیک بدانید" و حاشیه چنین: ه ت ف فَتَثَبَّتوا ومثله بالثا والتّا؛ نیز در نساء۹۴، موضع نخست، ضبطِ فتثبّتوا به نقاط شنگرف در متن آمده است.

۳ بیشینهٔ مفسّران، این هر دو قرائت را متقارب و در معنی یکسان دانسته‌اند هرچند تثبُّت را معنی عمیق‌تر است (تفسیر القرآن: ۵۹/۱۲–۶۰) چه تثبُّت، از ثَبات، در لغت به‌معنی توقُّف است و تَثَبُّت در امر و رأی، یعنی به‌تأنّی و مشاوره و فحص بررسیدن (ابن منظور: ۳۴۶/۱). در ترجمه‌های کهن نیز گاه این معنی به الفاظی چون فروایستادن و آهستگی کردن آمده است (فرهنگنامهٔ قرآنی، ۱۳۷۷: ۳۹۷/۲–۳۹۸).

۴ اگر ترجمه می‌بود "کراهیت کند"، در عِداد دیگر شواهدِ این متن به‌شمار بود؛ شواهدی چون: و هرچند کراهیت کنند کافران (105 b)؛ و کراهیت کردند کی جهاد کنند (109 a)؛ کراهیت کردند آنرا کی فرو فرستاذه بوذ خذای (278 b). لیک در این صورت که هست چنان است که فعلی مجهول را ترجمه کرده باشد و این مطابق است با آن قرائت شاذ که آورده‌ایم.

۵ از سه موضع مشابه دخان۲۷ (272 b) از میان رفته، متن و ترجمهٔ یس۵۵ (242 b) چنین است: فاکِهون نازان؛ و بر حاشیه: جعفر فَکِهُون بغیر الف؛ در متن نیز به فتحهٔ شنگرفین و خطی مُمتد میان "ا" و "ک"، فَکِهون آمده است. مطفّفین۳۱ (329 a) فاکِهین شاذی‌کنان؛ مطابق با جمله قرّاء عشره مگر حفص و أبوجعفر؛ در متن و حاشیه اشارتی به قرائتِ فَکِهین نیست.

۶ اهل لغت و تفسیر را در تفاوت فَکِهین و فاکِهین دو رأی است. بعضی گفته‌اند دو صورت است در معنی واحد و برخی، فاکِهین را ناعِمین و مُعجبین و غرق در نعمت دانسته‌اند در وصفِ بهشتیان و فَکِهین را فَرِحین و مَسرورین و بَطِرین صفتِ دوزخیان (ابن منظور: ۱۱۲۲/۲؛ تفسیر القرآن: ۱۳۱/۱۲–۱۳۲). این تفاوت گاه در ترجمه‌های کهن نیز نمایان است چنانکه متنِ

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
(288 a)					
قمر۲۶ (291 b)	سیَعلمون غَداً	سیَعلمون غَداً	ــ	بدانید فر[د]ا	ابن‌عامر؛ حمزه: ستَعلمون
رحمن۲۲ (293 a)	یَخرُجُ منهما اللّؤلؤُ والمرجانُ	یُخرَجُ منهما اللُّؤلؤ والمرجانُ	نافع؛ أبوجعفر؛ أبوعمرو؛ یعقوب	بیرون همی آرید ازیشان مروارید و مرجان	ابن‌کثیر؛ عاصم؛ ابن‌عامر؛ حمزه؛ کسائی؛ أبوجعفر در بناءِ فاعلی، و در شَخص و شمار با هیچ‌یک
واقعه۲ (294 b)	لیس لِوقعَتِها کاذِبَةٌ	لیس لِوقَعَتِها کاذِبَةٌ[1]	ضبط وقَعَةٌ در قرائاتِ مَرویّه یافت نشد	نیست افتیذن آنرا هیچ دروغ	ــ
حدید۱۶ (297 b)	وما نَزَلَ مِن الحقّ	وما نَزَّلَ مِن الحقّ[2]	جمله قرّاء مگر نافع و حفص از عاصم؛ أبوجعفر نُزِّل خوانده	و آنرا کی فرو فرستاذه است از حق	قرائتِ مُختارِ متن[3]
حدید۱۶ (297 b)	ولا یکونوا	ولا یکونوا[4]	ــ	و مباشید	یعقوب
حدید۱۸ (297 b)	إنّ المُصَّدِّقین والمُصَّدِّقات	اِنّ المُصَدِّقین والمُصَدِّقات[5]	ابن‌کثیر؛ شعبه از عاصم	خوذ آنان کی صدقه داذند مردان و زنان	جمهور قرّاء عشره مگر ابن‌کثیر و شعبه از عاصم

ما در دو موضع "شاذان" (288 a) و "شاذی‌کنان" (329 a) آورده و باری "نازان" (242 b). نیز رک فرهنگنامهٔ قرآنی، ۱۳۷۷: ۱۰۹۱/۳.

۱ در متن و حاشیه نشانی از قرائت وَقعهٔ نیست.

۲ حاشیه: ع ف وَمَا نَزَلَ خفیف. اگر ف، بنابر رسم کاتب، رمز خلف باشد صحیح نیست، مگر که حفص را مراد کرده باشد.

۳ نزَل، به‌تخفیف، فعل لازم است یعنی فرود آمد ونزَّل، به‌تشدید، متعدّی و معنی‌ش فرو فرستاد (أبوالفتوح، ۱۳۸۹: ۲۵/۱۹).

۴ حاشیه: رویس ولا تکونُوا. در متن ولا تکونوا به دو نقطهٔ شنگرف آمده است.

۵ حاشیه: ابن‌کثیر و ابوبکر ان المُصَدِقین والمُصَدِقات بی‌تشدید بر هر دو صاد.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
ممتحنه۳ (303 b)	یَفصِلُ بینَکم	یُفصَلُ بینَکم[1]	نافع؛ ابن‌کثیر؛ أبوعمرو؛ أبوجعفر؛ جز که این قاریان بینُکم، به‌ضمّ ن و نائبا عن الفاعل، خوانده‌اند	جذا بکنید میان شما	هیچ‌یک از قرّاء عشره و جز ایشان
صفّ۱۴ (306 a)	کونوا أنصارَ الله	کونوا اَنصاراً لِله[2]	أبوجعفر؛ نافع؛ ابن‌کثیر؛ أبوعمرو	باشید یاران دین خذای	حمزه؛ کسائی؛ عاصم؛ ابن‌عامر؛ یعقوب؛ خلف[3]
منافقون۳ (307 a)	فطُبِعَ علَی قُلوبهم	فطُبِعَ علَی قُلوبهم	ــ	پس مهر نهاذ بر دلهاء ایشان	قرائت شاذ فطَبَع[4]
منافقون۴ (307 a)	تَسمَع	تَسمَعُ	وجهی در قرائات ندارد و به‌گمان سهو کاتب	سماع کنی	ــ

۱ حاشیه: م ب یَفصِل بفتح الیا وکسر الصاد/ ه ث ش (؟) یُفَصِّل برفع الیا وکسر الصاد والتشدید/ ابن‌عامر یُفَصَّل بضم الیا وفتح الصاد مع... (؟) [متن روشن نیست لیک می‌تواند اشارتی بود به قرائت هشام، یکی از دو راوی ابن‌عامر، که این موضع را بر دو وجه خوانده: یُفَصَّل، همچون ابن‌ذکوان از ابن‌عامر، و یُفصَل همچون نافع و سه دیگر قاری.]/ ر ع و فر یفصَل خفیفهٔ. رمزنامِ ش در قرائت یُفَصِّل، به‌درستی پیدا نیست تا ش است یا ص یا حرفی دگر و به‌هرروی آن را با نام هیچ قاری، در این وجه، مطابقت نتوانستیم داد. در متن یَفصِل با زیر و زبر و یفصّل با تشدید، هر سه به شنگرف، آمده است.

۲ حاشیه: ر ع و فر انصاراً لِله.

۳ هرچند تفاوتِ ترجمه بر مبنای هر یک از این دو قرائت چندان چشم‌گیر نیست لیک به‌نظر، متنِ ما با قرائت انصارَ الله، نزدیک‌تر است؛ چه لام جارّه در این ترجمه علی‌العموم نمایان است امّا در این موضع اثری از آن نیست.

۴ زَیدُ بن علیّ، وعُبَیدُ بن عُمَیر، والأعمَش: بفتح الطاء والباء. فی حرف ابن مسعود: فطَبَع اللهُ علی [...] قال أبوحاتم: وبه قرأ الأعمَش (النَّوزاوازی، ۱۴۳۹ هـ/ ۲۰۱۸م.: ۱۷۹۳/۴).

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
			است		
تغابن۴ (308 a)	یعلَم ما تُسِرّون وما تُعلِنون	یعلَم ما یُسِرّون وما یُعلِنون	عُبَید عن أبی‌عمرو وأبان وجبلهٔ والمفضّل عن عاصم	و داند آنچ پنهان کنید و آنچ آشکارا کنید	جمله قرّاء عشره
طلاق۱۱ (310 a)	یُدخِله	یُدخِله[1]	–	فروذ آرید او را	هیچ‌یک از قرّاء
طلاق۱۲ (310 b)	لتَعلموا	لتَعلموا	ــ	تا بدانند	قرائت شاذ یعقوب بن إبراهیم الزُّهریّ عن نافع: لیَعلموا[2]
تحریم۱۲ (311 b)	وکُتُبِه	وکُتُبِه	ــ	و کتاب وی	ابن‌کثیر؛ ابن‌عامر؛ شعبه از عاصم؛ حمزه؛ کسائی؛ أبوجعفر؛ خلف: وکِتابِه
مُلک۲۷ (313 a)	کنتم بِه تَدَّعون	کنتم بِه تَدَّعون[3]	ــ	شما دعا همی خوانديذ	یعقوب[4]
حاقه۹ (315 a)	ومَن قَبلَه	ومَن قِبَلَه[5]	یعقوب؛ شعبه از عاصم؛ أبوعمرو؛ کسائی	و آنک از قبل وی بوذند[6]	قرّائی که جز "ومَن قَبلَه" خوانده‌اند[7]

۱ حاشیه: ع مر فر ندخِله.

۲ همان: ۱۸۰۵/۴.

۳ حاشیه: یعقوب کنتم به تدعُون بجزم الدال.

۴ هرچند ترجمه دقیق نیست امّا این صورت که آمده است با تَدعون، به معنی طلبیدن و خواندن، هم‌خوان است.

۵ حاشیه: و ی ف (؟) ومن قبَلَه/ ق وَمَن قبله. رمز ف، در این موضع، نه باخلف و حفص مطابقت دارد و نه با هیچ‌یک از قرّائی که قِبَل خوانده‌اند. در متن قَبله به فتحه و سکون شنگرفین آمده است.

۶ در این متن در برابر "قَبل" هماره "پیش" آمده است و در اینجا همان "قِبَل" می‌باید خواند.

۷ در شواذ قرائات "وَمِن قِبَلِه" نیز وارد است (همان: ۱۸۲۳/۴).

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
معارج۴۳ (317 a)	یومَ یَخرُجون	یومَ یَخرُجون[1]	ــ	آن روز کی بیرون آرند	قرائاتی جز قرّاء عشره
معارج۴۳ (317 a)	إلی نُصُبٍ یوفِضون	اِلی نَصبٍ یوفِضون[2]	أبوعمرو؛ ابن‌کثیر؛ نافع؛ شعبه از عاصم؛ حمزه؛ کسائی؛ أبوجعفر؛ خلف	بچیزی همی شتابند کی اندر پیش چشم ایشانست	قرائتِ مُختارِ متن
جنّ۸ (318 b)	مُلِئَت حَرَسا شَدیدا وشُهُبا	مُلِیَت حَرَسا شدیدا وشُهْبا[3]	شُهْبا وجهی در قرائات ندارد	آنرا پر کرده از پاسبانان سخت یعنی از جمله فریشتگان	به‌نظر شُهبا در ترجمه از قلم افتاده
جنّ۲۵ (319 b)	إن أدری أقریبٌ ما توعَدون	اِن اَدری اَقریبٌ ما یوعَدون[4]	یوعَدون وجهی در قرائات ندارد	ندانم ای نزدیکست آنچ وعده همی کنند شما را	ــ
مدّثّر۵ (320 b)	والرُّجزَ فاهجُر	والرِّجزَ فاهجُر[5]	جمله قرّاء عشره مگر حفص از عاصم؛	و عذاب را هجرت کن	قرائتِ مُختارِ متن[6]

۱ حاشیه: ابوبکر یُخرَجونَ. این ابوبکر جز ابوبکرِ شعبه، راوی عاصم، است. در متن یُخرَجون به ضمّه و فتحهٔ شنگرفین آمده است.

۲ حاشیه: مر فر (؟) ص نُصبٍ. چنانچه فر، بنا بر رسم کاتب، راجع باشد به أبوجعفر، گزارشی است نادرست و اگر مُراد قاری دگر است بر ما معلوم نیست.

۳ در متن و حاشیه نشانی از قرائت شُهُبًا نیست.

۴ در متن و حاشیه نشانی از قرائت توعَدون نیست. دور نیست که بر اثر "ما یوعدون" آیهٔ۲۴، در سطر پیشین، این موضع را نیز به‌سهو یوعدون آورده باشد.

۵ حاشیه: فر ص ب والرُّجزَ. در متن والرُجز به ضمّهٔ شنگرف آمده سات.

۶ ابن مجاهد رُجز را در معنی صنم و رِجز را عذاب می‌داند (الخطیب، ۱۴۲۲هـ/ ۲۰۰۲م.: ۱۵۸/۱۰). نیز رک میبدی، ۱۳۶۱: ۲۸۱/۱۰.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
			أبوجعفر؛ یعقوب		
مدّثّر۴۴ (321 b)	المِسکین	المِسکین	ــ	درویشان	از آنجا که سراسر این مصحف تنها موضعی که مِسکین به جمع برگردانده شده همین آیه است و ضبطِ شاذِّ قرآنِ کوفی شمارهٔ ۴۲۵۱ کتابخانهٔ ملّی، در این موضع المَساکین است[1]، گزارشِ این هم‌خوانی به‌گمان بی‌فایدتی نیست.
مدّثّر۵۰ (321 b)	حُمُرٌ مُستَنفِرَةٌ	حُمُرٌ مُستَنفَرَةٌ	نافع؛ ابن‌عامر؛ أبوجعفر	خرانی‌اند نفرت‌کرده	قرائتِ مُختارِ متن[2]
مدّثّر۵۲ (321 b)	صُحُفًا مُنَشَّرَةً	صُحْفًا مُنَشَّرَةً	قرائت شاذ سعید بن جُبَیر، جز که او مُنشَرَةً خوانده است	کتابهاء بازکرده	–

۱ کریمی‌نیا، ۱۴۰۰: ۴۲.

۲ هرچند ترجمه در معنی دقیق نیست لیک در ترکیب، مفعولی به‌نظر می‌رسد چه در ساختِ فاعلی، کاتب/مترجم علی‌الأغلب لغت را با "کُن" می‌آورد: خواهش‌کن؛ غلبت‌کنان؛ صبرکنان؛ غزوکنان.

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
قیامه۲۰-۲۱ (322 a)	تحبّون العاجِلَةَ وتذَرون الآخرةَ	تحبّون العاجِلَةَ وتذَرون الآخرةَ[1]	ــ	دوست همی دارند دنیا را و همی بگذارند آخرت را	یعقوب؛ ابن‌کثیر؛ أبوعمرو؛ ابن‌عامر
إنسان۱۱ (323 a)	ولقَّيهُم نَضرةً	ولقَيهُم نَضرةً[2]	لقَيهم، به‌تخفیف قاف، وجهی در قرائات ندارد	و فرا ایشان نموذ گشاذگی کی اندر آن روی ایشان	ــ
مرسلات۶ (324 a)	عُذرًا أو نُذرًا	عُذرًا اَو نُذرًا[3]	أعشی و بُرجُمی از أبوبکرِ شعبه، راوی عاصم[4]	اعذار او انذار تا عذری باشذ	ــ
نبأ۳۵	ولا كِذّابًا	ولا كِذابًا[5]	کسائی	و نه دروغ گفتن	قرائتِ مُختارِ متن[6]
تکویر۲۴ (328 a)	ضَنين	ظَنين	یعقوب؛ ابن‌کثیر؛ أبوعمرو؛ کسائی	متّهم	قرائتِ مُختارِ متن[7]
انشقاق۱۹ (330 a)	لَتَركبُنَّ	لَتَركبُنَّ	ــ	کی برنشینذ	قاریانی بیرون از قرّاء عشره:

۱ حاشیه: ر و مر ب یحبُون ویذرونَ. در متن یحبون و یذرون به دو نقطهٔ شنگرف آمده است.

۲ در متن و حاشیه نشانی از قرائت ولقَّیهم نیست.

۳ حاشیه: فر کر ح عُذُرا برفع الذال/ و ه ی ص ف نُذراً خفیفه. در این موضع مراد از کر، بنا بر مصادر، می‌باید همان أبوبکر شعبه باشد لیک نه در جای راویِ عاصم و اگر کاتب جز این منظور داشته بر خطاست.

۴ هیچ‌یک از قرّاء عشره عذرا أو نذرا را توأمان به رفعِ ذال نخوانده است. أبوعمرو، حمزه، کسائی و خلف نیز، همچو حفص، هر دو ذال را به‌سکون خوانده‌اند.

۵ حاشیه: کسای کذابا مخفف الذال. در متن کذّابا به‌تشدید شنگرفین آمده است.

۶ رک پاورقی ذیل بقره۱۰

۷ ضَنین بخیل است و معنی آیه چنین که پیامبر از ابلاغِ آنچه بدو رسیده است فروگذار نکرده چیزی را پوشیده نمی‌دارد؛ و ظَنین یعنی متّهَم چه عرب او را متّهَم و دروغ‌زن می‌دانسته‌اند به دریافتِ وحی (أبوالفتوح، ۱۳۸۹: ۱۶۷/۲۰).

سوره و آیه و نشان صفحه	قرائت حفص از عاصم	قرائتِ مُختارِ متن	مطابق با	ترجمهٔ متن	مطابق با
					لَیَرکبنّ
فجر۱۸ (332 a)	ولا تَحاضّونَ	ولا تُحاضّونَ[1]	قاریانی بیرون از قرّاء عشره	و برنمی‌انگیزید خلق را	ــ
بلد۱۳-۱۴ (333 a)	فکُّ رقبةٍ أو إطعامٌ	فکُّ رقبةٍ أو أطعَمَ	نافع؛ ابن‌عامر؛ عاصم و حمزه در پارهٔ نخست. ابن‌کثیر و کسائی در پارهٔ دوم[2]	آزاذ بایذ کردن بردهی یا طعام بایذ داذن	هر دو گروه
ضحی۳ (333 b)	ما وَدَّعَک ربُّک	ما وَدَعَک ربُّک	قاریانی بیرون از قرّاء عشره	نکرد بدروذ ترا خذاوند تو	ــ[3]
تین۵ (334 a)	ثُمّ رَدَدناه أسفلَ سافِلین	ثُمّ رَدَدناه اَسفلَ السَّافِلین	قرائت عبدالله بن مسعود	بازگردانیذیمش بفروترین فروتران	ــ
زلزال۶ (335 b)	لِیُرَوا أعمالَهم	لِیُرَوا اَعمالَهم	ــ	تا بنمایذشان کارهاء ایشان	شواذی از قرائات: لِیَرَوا
عادیات۱۰ (336 a)	وحُصِّلَ ما فی الصُّدور	وحُصِّلَ ما فی الصُّدور	ــ	و پیذا کنذ آنچ اندر دلها است[4]	شواذی از قرائات: حَصَّلَ/ حَصَلَ

۱ حاشیه: م ه ی فر ف تَحاضون بالالف/ ق تحضّون بغیر الف. در متن تَحاضّون به فتحهٔ شنگرفین آمده است.

۲ "و ذَکرَ أبوحیّان أنّ بعضَ التّابِعین قرأ فکُّ رقبةٍ أو أطعَمَ" (الخطیب، ۱۴۲۲هـ/ ۲۰۰۲م.: ۴۴۳/۱۰).

۳ ودع اصلًا در معنی به‌تَرکِ چیزی گفتن است و در کثرت استعمال به‌معنی مفارقت از کسی و پدرود گفتنِ او. وجه مُخفَّف و صورتِ مُشدَّد در هر دو معنی مأثور است (ابن منظور: ۸۹۹/۳-۹۰۰). ترجمه‌های کهن در این موضع بیشتر معنی بدرود کردن دریافته‌اند و بعضا فرو/وا گذاشتن (فرهنگنامهٔ قرآنی، ۱۳۷۷: ۱۶۰۲/۴).

۴ آیهٔ پیشین را، "أَفَلا یَعلمُ اِذا بُعثِرَ ما فی القُبور"، چنین ترجمه کرده است: همی نداند چون زمین زیر و زبر کنند آنچ اندر گورهاست.

این مصحف تنها در یک موضع با مُنفرداتِ حفص مطابق است: آل‌عمران۵۷ (32 b) فیوفّیهم أُجورَهم تمام بدهذ ایشانرا مزدهاء ایشان. قرائت جمهور، نُوفّیهم، در متن به‌شنگرف نشان داده شده است. از دیگر مُنفرداتِ حفص آل‌عمران۸۳ (34 b) (یُرجَعون) و آل‌عمران۱۵۷ (40 a) (یَجمَعون) از میان رفته موضع إخلاص۴ (338 a) (ولم یکُن له کُفُوا أحد) بر اثر آسیبی که به نسخه رسیده حرکاتِ کلمات را باز نمی‌توان شناخت و حاشیهٔ احتمالی نیز از میان رفته است.

۴.نتیجه

با نظر دِقّی در متن مصاحفِ کُهن، نوادری فراوان بر گنجینهٔ علوم اسلامی می‌توان افزود و پرسش‌هایی نو درانداخت. استفادهٔ متکثّر گذشتگان از اختلاف قراءات در کتابت و ترجمه، و بالتَّبَع تفسیر، یکی از آن مواضع است. با بررسی مصاحف کهن می‌توان شواهدی نو از اختیار قرائات، که در مصادر ثبت نیست، استخراج و ضبط کرد. شواهدِ ارائه‌شده در این مقاله، همچون بعضی پژوهش‌های مشابه، تصوّری عمومی و غیرعلمی را به نقد می‌گیرد که می‌پندارند کتابتِ قرآن از دیرباز بر اساس یک قرائت و بیشتر به روایت حفص بوده است. نیز باوری که کاتبان/مترجمان را در کتابت و ترجمهٔ قرآن بسیار وسواس‌مند و دقیق می‌داند، متزلزل می‌گردد.

منابع

ابن منظور (بی‌تا)، *لسان العرب المُحیط*، اعداد وتصنیف یوسف خیّاط و ندیم مرعشلی، بیروت، دار لسان العرب.

ابن‌الجزری الدِّمشقی الشّافعی، الامام شمس الدین أبی‌الخیر محمّد بن محمّد بین محمّد بن علی (۱۴۲۷ه/ ۲۰۰۶م.)، *غایهٔ النّهایهٔ فی طبقات القُرّاء*، طبعهٔ جدیدهٔ مصحّحهٔ اعتمدت علی الطّبعهٔ الأولی للکتاب التی عُنیَ بنشرها سنهٔ ۱۹۳۲م ج. برجستاراسر، بیروت، دار الکتب العلمیهٔ.

أبوالفُتوح الخُزاعی النیشابوری، حسین بن علی بن محمّد بن احمد (۱۳۸۹)، *رَوض الجِنان وَروح الجَنان فی تفسیر القرآن (مشهور به تفسیر شیخ أبوالفتوح رازی)*، چ ۴، به‌کوشش و تصحیح دکتر محمّدجعفر یاحقّی و دکتر محمّدمهدی ناصح، مشهد، بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی.

پایگاه جامع علوم قرآنی https://quran.inoor.ir/fa

تفسیر القرآن بالقراءات القرآنیهٔ العشر (بی‌تا)، لبنان، منشورات الجامعهٔ الإسلامیهٔ ورابطهٔ علماء فلسطین–غزهٔ، روابی القدس.

الجَرمی، إبراهیم محمّد (۱۴۲۲ه/ ۲۰۰۱م.)، *مُعجم عُلوم القرآن*، دمشق، دار القلم.

الخطیب، عبد اللطیف (۱۴۲۲ه/ ۲۰۰۲م.)، *مُعجم القراءات*، دمشق، دار سعد الدّین.

الدّانی، أبوعمرو (۱۴۲۶ه/ ۲۰۰۵م.)، *التَّهذیب لِما تَفَرَّدَ بِهِ کُلُّ واحدٍ مِن القُرّاء السَّبعهٔ*، تحقیق الأستاذ الدکتور حاتم صالح الضّامِن، دمشق، دار نَینَوَی.

درواجکی، فخرالاسلام أبونصر احمد بن حسن بن سلیمان (۱۳۹۸)، *لطائف التفسیر (تفسیر درواجکی)*، تصحیح و تحقیق سعیده کمائی‌فرد، تهران، میراث مکتوب.

عامی مطلق، امیرحسین و سیّد محمّد میرحسینی (۱۳۹۵)، "قرائت حفص در ترجمه‌های فارسی کهن قرآن کریم"، *دوفصلنامه علمی–پژوهشی مطالعات ترجمه قرآن و حدیث*، دوره ۳، شماره ۵، بهار و تابستان، ص۱۲۳–۱۵۵.

عبدالباقی، محمّد فؤاد (۱۳۸۹)، المُعجَم المُفَهرَس لِألفاظ القرآن الکریم، قم، ژکان.

فرهنگنامهٔ قرآنی (۱۳۷۷)، چ۲، تهیّه و تنظیم گروه فرهنگ و ادب بنیاد پژوهشهای اسلامی با نظارت دکتر محمّدجعفر یاحقّی، مشهد.

فلاته، أمین بن ادریس بن عبدالرحمن (۱۴۲۱هـ)، "الإختیار عند القرّاء"، ماجستیر، جامعهٔ أُمّ القرَی المملکهٔ العربیهٔ السعودیهٔ.

کاملترین معجم قرآن کریم http://quran-mojam.ir

کریمی‌نیا، مرتضی (۱۴۰۰)، "نسخه‌شناسی مصاحف قرآنی (۱۶)"، آینهٔ پژوهش، سال سی‌ودوم، شمارهٔ پنجم، آذر و دی‌ماه، ص۵-۴۹.

مُحَیسِن، محمّد سالِم (۱۴۱۷ه/ ۱۹۹۷م.)، *الهادی (شرح طیبهٔ النشر فی القراءات العشر والکَشف عن عِلل القرءات وتَوجیهها)*، بیروت، دار الجِیل.

میبدی، ابوالفضل رشیدالدّین (۱۳۶۱)، *کشف الأسرار وعُدّهٔ الأبرار*، چ ۴، بسعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت، تهران، مؤسسهٔ انتشارات امیر کبیر.

النَّوزاوازی، محمّد بن أبی نَصر بن أحمد الدَّهّان (۱۴۳۹ه/ ۲۰۱۸م.)، *المُغنِی فی القراءات*، تحقیق محمود بن کابِر بن عیسی الشَّنقِیطی، الجَمعیّهٔ العِلمیّهٔ السُّودیّهٔ للقرآن الکریم وعُلومه.

النّویری، أبی القاسم محمّد بن محمّد بن محمّد بن علی (۱۴۲۴ه/ ۲۰۰۳م.)، *شرح طیبهٔ النشر فی القراءات العشر*، تحقیق مجدی محمّد سُرور سعد بَاس□لوم، بیروت، دار الکُتب العلمیّهٔ.

Ibn Manzoor (Bita), Lasan al-Arab al-Muhait, numbers and ballads of Yusuf Khayat and Nadim Marashli, Beirut, Dar Lasan al-Arab.[In Arabic].

Ibn al-Jaziri al-Dim-Mashqi al-Shafi'i, Imam Shams al-Din Abi al-Khair Muhammad bin Muhammad bin Muhammad bin Ali (1427 AH/ 2006 AD), Ghaya al-Nahiya fi Tabaqat al-Qura'a, a new revised edition based on the first edition of the book published in 1932 AD. Barjstaraser, Beirut, Dar al-Katb al-Alamiya. .[In Arabic].

Abu al-Futuh al-Khuza'i al-Nishabouri, Hossein bin Ali bin Muhammad bin Ahmad (2010), Rawz al-Jinnan and Rooh al-Janan fi Tafsir al-Qur'an (famous for the commentary of Sheikh Abu al-Futuh Razi), Ch. 4, with the efforts and corrections of Dr. Mohammad Jaafar Yahaqi and Dr. Mohammad Mahdi Naseh, Mashhad, Islamic Research Foundation Astan Qods Razavi. .[In Arabic].

Comprehensive database of Quranic sciences https://quran.inoor.ir/fa/

Tafsir al-Qur'an with Al-Qur'an al-Ashar (Bita), Lebanon, Islamic University and Palestine-Gaza Association of Scholars, Rawabi al-Quds. .[In Arabic].

Al-Jarmi, Ibrahim Muhammad (1422 AH/2001 AD), Al-Qur'an Encyclopaedia, Damascus, Dar al-Qalam. .[In Arabic].

Al-Khatib, Abd al-Latif (1422 AH/ 2002 AD), Mujam al-Qarayat, Damascus, Dar Saad al-Din. .[In Arabic].

Al-Dani, Abu Amr (1426 AH/ 2005 AD), Al-Tahtahib Lema Taffarda Ba Kul-Wahd of the Seven Qur'a, Research by Professor Hatem Saleh Al-Dhamin, Damascus, Dar Nineveh. .[In Arabic].

Darwajki, Fakhr al-Islam Abu Nasr Ahmad bin Hasan bin Sulaiman (2018), Lataif al-Tafsir (Tafseer Darwajki), edited and researched by Saeeda Kamaifard, Tehran, written heritage. .[In Arabic].

Ami Mutlaq, Amir Hossein and Seyyed Mohammad Mir Hosseini (2015), "Hafs Reading in the Old Persian Translations of the Holy Qur'an", bi-quarterly scientific-research study of the translation of the Qur'an and Hadith, Volume 3, Number 5, Spring and Summer, pp. 123-155. .[In Arabic].

Abdul Baqi, Mohammad Fouad (2010), Al-Mojam Al-Mofahrs for Al-Faz Al-Qur'an Al-Karim, Qom, Zhekan. .[In Arabic].

Qur'anic dictionary (1998), Ch2, prepared and edited by the Department of Culture and Literature of the Islamic Research Foundation under the supervision of Dr. Mohammad Jaafar Yahaqi, Mashhad. .[In Arabic].

Falateh, Amin bin Idris bin Abdurrahman (1421 AH), "Al-Ikhtiyar and Al-Qar'a", Majistir, Jama'at Umm Al-Qar'i al-Malmakah Arabiya al-Saudia . .[In Arabic].

The most complete dictionary of the Holy Quran http://quran-mojam.ir/

Kariminia, Morteza (2021), "The Bibliography of Qur'anic Books (16)", Research Mirror, 32nd year, 5th issue, Azar and Dimah, pp. 49-5. .[In Arabic].

Muhaisen, Muhammad Salem (1417 AH/1997 AD), Al-Hadi (Sharh Tayyaba al-Nashar fi al-Qarayat al-Ashr and Kashf an al-Allal al-Qaraat wa Tawjiheha), Beirut, Dar al-Jail. [In Arabic].

Meybodi, Abulfazl Rashid al-Din (1982), Kashf al-Asrar and Udda al-Abrar, ch. 4, Ali Asghar Hekmat's effort and effort, Tehran, Amir Kabir Publishing House.[In Arabic].

Al-Nawzawazi, Muhammad bin Abi Nasr bin Ahmed al-Dahhan (1439 AH/2018 AD), al-Mughni fi al-Qara'at, research by Mahmud bin Kabir bin Isa al-Shanqeiti, Al-Jama'iyyah al-Alamiya al-Sauadiyya for the Noble Qur'an and Science.[In Arabic].

Al-Nawiri, Abi al-Qasim Muhammad bin Muhammad bin Muhammad bin Ali (1424 AH/2003 AD), Sharh Tayyaba al-Nashar fi al-Qarayat al-Ashhar, research by Magdi Muhammad Suror Saad Baslom, Beirut, Dar al-Kutb al-Alamiya. [In Arabic].

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Translation and Frequency Measurement of Persian Morphemes in the First Ten Stanzas of the Terkib-band of Bağdatlı Ruhî

Abdolreza Seif ✉[1] **Mahmoud Fazilat**[2] **Mohammad Hasan Gholami**[3]

1.Corresponding author, Department of Persian Language and Literature Group, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: seif@ut.ac.ir

2. Department of Persian Language and Literature Group, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: mfazilat@ut.ac.ir

3. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: gholami1@ut.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
8, April, 2023

In Revised form:
8,September, 2023

Accepted:
13, May, 2023

Published Online:
21, September, 2023

ABSTRACT

The interactions between languages are very common. The languages that are connected with political power, social dynamics and cultural ability have wider effects on their neighboring languages. Iranian languages have enjoyed such a position for many centuries, both before and after the arrival of Islam in Iran. The existence of numerous elements of Sogdian, Pahlavi and Persian languages in different languages shows this. The Persian language, as one of the most important and influential languages of the Islamic world, has had a wide impact on other languages of this vast geography throughout its long history. Indeed, after Iranians accepted Islam, the Persian language found a privileged position among the languages of Islamic culture and civilization and became a medium for transferring religious topics and words to other non-Arab Muslim societies. In such a way that even many Arabic words found their way to other languages, not directly but through the Persian language. The role of Iranians in the bureaucracy system of Islamic societies and the formation of a rich literature were other factors that made other Muslims pay attention to this language. The Ottoman Turkish is one of the languages that has received the most linguistic, intellectual and literary influences from Iranian culture and Persian language. Turkic languages are a group of languages that have been influenced by the Persian language to different degrees and have also had some effects on it. When Divan literature, which was based on Islamic culture and Persian language and literature, was formed, the frequency of Arabic and Persian words in the Ottoman Turkish language increased highly. For example, the frequencies of such words in the poetries of Nef'i and Baki have been estimated at 60% and 65% respectively. This increase in Divan poetry reached such a point that sometimes only verbs were expressed in Turkish. With the beginning of the era of reforms and the increase of western and archaistic ideas in Anatolia, especially after the establishment of the Republic of Turkey, the rejection of eastern values intensified and extensive measures were taken to purify Turkish language in this country. In this way, many Arabic and Persian words were discarded and Turkish equivalents were found or created for them. Despite this, nowadays, many Arabic and Persian words, combinations, grammatical elements and expressions can still be observed in Turkish language; although their frequency has undoubtedly decreased compared to Ottoman Turkish. In this research, in addition to translating the first ten stanzas of the famous Terkib-bend of Bağdatlı Ruhî into Persian, we use the statistical analysis and frequency measurement method to calculate the influence of the Persian language on this sample of Ottoman Turkish lyrical poetry at the morpheme level. The findings of this research show that more than one fifth of the morphemes in this text are borrowed from Persian. There are also important intellectual common aspects between Persian literature and the aforementioned poetry.

Keywords: Bağdatlı Ruhî, Frequency Measurement, Language Interaction, Morpheme, Terkib-band.

Cite this The Author (s): Seif, A., Fazilat, M., Hasan Gholami, M: 2023. Translation and Frequency Measurement of Persian Morphemes in the First Ten Stanzas of the Terkib-band of Bağdatlı Ruhî, Vol. 13, No. 1,Serial No. 31- Spring-Summer, (69-88). DOI:10.22059/jpl.2023.357561.2166

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/

برگردان و بسامدسنجی تک‌واژهای فارسی ده بندنخست ترکیب‌بند روحی بغدادی

عبدالرضا سیف[۱]✉، محمود فضیلت[۲]، محمدحسن غلامی[۳]

۱. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. یارانامه: Seif@ut.ac.ir
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. یارانامه: mfazilat@ut.ac.ir
۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. یارانامه: gholami1@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۱/۱۹

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۶/۱۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۲/۲۳

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۰۶/۳۰

چکیده

دادوستد میان زبان‌ها امری بسیار شایع و رایج است. زبان فارسی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین زبان‌های جهان اسلام، در طول تاریخ درازدامن خود، تأثیرات گسترده‌ای بر دیگر زبان‌های این جغرافیای وسیع نهاده است. زبان ترکی عثمانی یکی از زبان‌هایی است که بیش‌ترین تأثیرات زبانی و فکری و ادبی را از فرهنگ ایرانی پذیرفته است. زمانی که ادبیات دیوانی، که بر فرهنگ اسلامی و زبان و ادب فارسی استوار بود، شکل گرفت، بر بسامد واژه‌های عربی و فارسی در زبان ترکی عثمانی افزوده شد. این فزونی در شعر دیوانی به حدی رسید که گاه تنها افعال به زبان ترکی بیان می‌شدند. پس از تأسیس جمهوری ترکیه، نفی ارزش‌های شرقی شدت یافت و اقداماتی گسترده در جهت پالایش زبان ترکی در این کشور صورت پذیرفت. بدین ترتیب، واژه‌های عربی و فارسی بسیاری کنار گذاشته و برابرهایی ترکی برای آن‌ها یافته یا ساخته شدند. با وجود این، امروزه هم‌چنان واژه‌ها، ترکیبات، عناصر دستوری و تعابیر عربی و فارسی فراوانی در زبان ترکی استانبولی مشاهده می‌شوند؛ گرچه بسامد آن‌ها نسبت به زبان ترکی عثمانی، اندک‌تر شده است. در این پژوهش، افزون بر برگردان ده بند آغازین ترکیب‌بند پُرآوازهٔ روحی بغدادی از ترکی عثمانی به فارسی، با کاربست روش تحلیل آماری و بسامدسنجی به محاسبهٔ میزان تأثیرگذاری زبان فارسی بر این نمونهٔ شعر غنایی زبان ترکی عثمانی در سطح تک‌واژ می‌پردازیم. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهند که بیش از یک‌پنجم تک‌واژها در این متن از زبان فارسی به وام گرفته شده‌اند. اشتراکات فکری مهمی نیز میان آثار ادب فارسی با شعر یادشده وجود دارد.

واژه‌های کلیدی: بسامدسنجی، ترکیب‌بند، تک‌واژ، داد و ستد زبانی، روحی بغدادی.

استناد: سیف، عبدالرضا؛ فضیلت، محمود؛ غلامی، محمدحسن. (۱۴۰۲)، برگردان و بسامدسنجی تک‌واژهای فارسی ده بند نخست ترکیب بند روحی بغدادی. ادب فارسی، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار- تابستان، پیاپی ۳۱. (۶۹-۸۸).
DOI:10.22059/jpl.2023.357561.2166

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

CC BY NC

۱. مقدمه

داد و ستد زبانی، امری بسیار شایع میان زبان‌های انسان است؛ به‌گونه‌ای که امروزه کم‌تر زبان زنده‌ای را می‌توان یافت که تهی از عناصر زبان‌های بیگانه باشد؛ اگر اساساً چنین زبان‌هایی وجود داشته باشند. در این میان، زبان‌هایی که با قدرت سیاسی، پویایی اجتماعی و توانایی فرهنگی پیوند می‌خورند، تأثیرات گسترده‌تری بر زبان‌های مجاور خود می‌گذارند. زبان‌های ایرانی در طول سده‌های متمادی، چه پیش از ورود اسلام به ایران و چه پس از آن، از چنین جایگاهی برخوردار بوده‌اند. وجود عناصر پُرشمار زبان‌های سغدی، پهلوی و فارسی در زبان‌های مختلف نشان‌دهندهٔ این امر است.پس از پذیرش دین مبین اسلام توسط ایرانیان، زبان فارسی، جایگاهی ممتاز در میان زبان‌های فرهنگ و تمدن اسلامی یافت و واسطه‌ای برای انتقال مباحث و واژه‌های دینی به دیگر جوامع تازه‌مسلمان غیر عرب شد؛ به نحوی که حتی واژه‌های عربی فراوانی، نه به طور مستقیم بلکه از طریق زبان فارسی به زبان‌های دیگر راه یافتند. نقش ایرانیان در نظام دیوان‌سالاری جوامع اسلامی و شکل‌گیری ادبیاتی مایه‌ور از دیگر عوامل توجه سایر مسلمانان به این زبان شد.

زبان‌های ترکی گروهی از زبان‌ها هستند که به درجات مختلفی از زبان فارسی متأثر شده و تأثیراتی نیز بر آن نهاده‌اند. زمانی که ادبیات دیوانی، که بر فرهنگ اسلامی و زبان و ادب فارسی استوار بود، شکل گرفت، بر بسامد واژه‌های عربی و فارسی در زبان ترکی عثمانی افزوده شد. برای نمونه، بسامد چنین واژه‌هایی را در دیوان‌های نفعی و باقی به‌ترتیب ۶۰ ٪ و ۶۵ ٪ تخمین زده‌اند. این فزونی در شعر دیوانی به حدی رسید که گاه تنها افعال به زبان ترکی بیان می‌شدند (دلبری‌پور، ۱۳۸۲: ۸۰). با آغاز دوران اصلاحات و افزایش اندیشه‌های غرب‌گرایانه و باستان‌گرایانه در آناتولی، به‌خصوص پس از تأسیس جمهوری ترکیه، نفی ارزش‌های شرقی شدت یافت و اقداماتی گسترده در جهت پالایش زبان ترکی در این کشور صورت پذیرفت. بدین ترتیب، واژه‌های عربی و فارسی بسیاری کنار گذاشته و برابرهای ترکی برای آن‌ها یافته یا ساخته شدند. با وجود این، امروزه هم‌چنان واژه‌ها، ترکیبات، عناصر دستوری و تعابیر عربی و فارسی فراوانی در زبان ترکی استانبولی، که در خود این کشور به ترکی ترکیه موسوم است، مشاهده می‌شوند؛ گرچه بسامد آن‌ها نسبت به زبان ترکی عثمانی، بی‌تردید اندک‌تر شده است. در این پژوهش، ده بند نخست ترکیب‌بند مشهور روحی بغدادی را، به‌عنوان شعری که به زبان ترکی عثمانی سروده شده است، به فارسی برگردانده‌ایم و تعداد و بسامد تک‌واژهای فارسی را در آن‌ها نشان داده‌ایم تا تأثیرات زبان و ادب فارسی را بر آن در سطوح فکری و زبانی بررسی کنیم.

۲. مفاهیم نظری

زبان‌شناسان و پژوهش‌گران دستور زبان، زبان‌های انسانی را در محورها و سطوح گوناگونی بررسی و مطالعه می‌کنند. هرچند این محورها و سطوح در نمود بیرونی به یک‌دیگر آمیخته و پیوند خورده‌اند، این تقسیم‌بندی‌ها برای تحلیل نظری سودمند و حتی بایسته هستند.

محورهای هم‌نشینی و جانشینی، که مشخصاً توسط فردینان دوسوسور، زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوییسی مورد معرفی و بررسی قرار گرفتند، از جملهٔ ابعاد نظری یادشده هستند. زبان‌های

انسانی، بر محور هم‌نشینی، ساختی ترتیبی و سلسله‌مراتبی دارند که می‌توان سطوح آن را به‌ترتیب از خُرد به کلان چنین نمایش داد:

واج ← تک‌واژ ← واژه ← گروه ← جمله ← جملهٔ مستقل (آخوندی، ۱۳۷۸: ۲۶).

از این میان، واژه را کوچک‌ترین واحد نحو نامیده‌اند. خود واژه ممکن است از اجزای کوچک‌تری ساخته شده باشد که به تک‌واژ موسوم‌اند. در واقع، اگر بتوان واژه را به عناصر کوچک‌تری تقسیم نمود که هر یک از آن‌ها دارای معنا یا نقش دستوری باشند، این عناصر را تک‌واژ، می‌خوانند. تک‌واژ ممکن است یک واژه باشد مانند «دست»، و یا بخشی از یک واژه مانند پسوند «ه» در «دسته» که خود قابل تقسیم به اجزای کوچک‌تر نیست (شقاقی، ۱۳۸۶: ۲۹۳). بنابراین، تک‌واژ را می‌توان خُردترین سطح زبان دانست که علاوه بر نمود آوایی، با سطحی از معنا آمیختگی می‌یابد. برخی پژوهش‌گران، گونه‌های ترکیب عناصر زبانی را نه‌تنها از منظر اطلاعات تک‌واژی و نحوی، بلکه از منظر داده‌های روان‌شناختی سخن‌وران یک زبان نیز واجد اهمیت می‌دانند (Lee et al., 2021: 1).

زبان‌های انسانی، برای ایجاد واژه‌های مورد نیاز خود از روش‌های گوناگونی استفاده می‌کنند. در زبان فارسی دست‌کم از پنج روش برای ساخت واژه‌های جدید استفاده می‌شود؛ ترکیب، اشتقاق، تکرار، تخفیف و تخلیص در این زبان پُرکاربرد هستند (وفایی و آلبوغبیش، ۱۳۹۰: ۱). از دیگر سو، زبان ترکی، زبانی پیوندی یا چسبانشی است که در این راستا به میزان گسترده‌ای از پسوندها بهره می‌گیرد (Saldana, Oseki & Culbertson, 2021: 9).

در این پژوهش، در استخراج تک‌واژهای فارسی ده بند نخستین ترکیب‌بند روحی بغدادی، هم تک‌واژهای دستوری مانند «–ان» نشانهٔ جمع که غالباً تک‌واژ تصریفی محسوب می‌گردد (علی‌نژاد و طیب، ۱۳۸۵: ۱۶۴). و هم تک‌واژهای قاموسی مانند «انگور» را مورد شمارش قرار می‌دهیم.

هم‌چنین شایان ذکر است که تک‌واژ صفر در زبان ترکی نیز مورد شمارش قرار گرفته است. توضیح آن‌که در زبان ترکی نیز، مانند زبان فارسی، افعال سوم شخص مفرد زمان گذشته و امر دوم شخص مفرد دارای تک‌واژ صفر هستند؛ چرا که در قیاس با سایر اشخاص، فاقد شناسه هستند. افزون بر این، افعال سوم شخص مفرد زمان حال ترکی هم، بر خلاف فارسی، دارای تک‌واژ صفر به شمار می‌آیند (Sarı et al., 2015: 807).

۳. روحی بغدادی

مناسب است که در این مجال، اشاره‌ای اجمالی و مختصر به سرایندهٔ شعر مورد بررسی در این پژوهش داشته باشیم.

مهم‌ترین سرایندهٔ قالب ترکیب‌بند در ادبیات کلاسیک ترکی، روحی بغدادی است. وی، یکی از شاعران قرون شانزدهم و هفدهم میلادی، برابر با سده‌های دهم و یازدهم هجری قمری و متولد بغداد بوده است. روحی بغدادی از شاعرانی است که بیش‌ترین غزل را در ادبیات کلاسیک ترکی سروده است؛ به همین دلیل به‌عنوان شاعر مهم غزل شناخته می‌شود؛ با وجود این، روحی با

هفده بند خود که هر یک مشتمل بر هشت بیت است، به شهرت دست یافت (Kaplan, 2016: 265).

به طور کلی، در اشعار او، اشارات به آیات قرآنی و احادیث به فراوانی مشاهده می‌شود (Aktan & Eser, 2020: 28). عشق به رسول الله صلّی الله علیه وآله و سلّم و اهل بیت علیهم‌السّلام نیز از مضامین مکرّر سروده‌های اوست (Özmen, 2020: 81). در شعر بررسی‌شده در این پژوهش هم عرض ارادت به ساحت حضرت امیر المؤمنین علی بن ابی‌طالب علیه‌السّلام و بیان مناقب ایشان به‌وضوح به چشم می‌آید.

ترکیب‌بند مورد مطالعه، از حیث فکری، به جهت محتوای اجتماعی در تاریخ ادبیات ترکی مشهور است (Sarıkaya, 2017: 125). انتقاد از ریاکاری، طمع‌کاری و عدم قناعت در جای‌جای این سروده مشاهده می‌شود.

از بُعد زبانی، در واقع در منظومهٔ مورد بحث ما، اکثریت واژه‌ها اصالتاً عربی و فارسی هستند که مخصوصاً مردم امروزی ترکیه نمی‌توانند آن‌ها را بفهمند. ابیاتی نیز در آن وجود دارند که شامل عبارات طولانی و اصطلاحات صوفیانه‌اند و بر دیریابی شعر برای خوانندهٔ امروزین افزوده‌اند (Güler, 2008: 30). شایان ذکر است که در ادامه، برای بررسی دقیق و اختصاصی تأثیرات زبان و ادب فارسی، از محاسبهٔ تک‌واژهای عربی در شمار تک‌واژهای فارسی پرهیز کرده‌ایم؛ حتی اگر چنین عناصری از طریق زبان فارسی به زبان ترکی راه یافته باشند.

در این پژوهش جنبه‌های مختلف این امر را نشان می‌دهیم.

۴. ترجمهٔ شعر و بسامدسنجی تک‌واژهای فارسی آن

در این گفتار، ده بند نخستین ترکیب‌بند روحی بغدادی را به ترتیب ترجمه و از حیث شمار تک‌واژهای فارسی بسامدسنجی می‌کنیم. متن از Lise Edebiyat, 2013 گرفته شده است. تمام هفده بند شعر نیز در این منبع موجود است.

اعداد کوچک نوشته‌شده در کمانک مقابل هر مصراع، شمار کل تک‌واژهای آن مصراع هستند. نویسه‌های زیرخط‌دار نیز نشان‌دهندهٔ تک‌واژهای فارسی هستند.

۴-۱. بند نخست

۴-۱-۱. متن ترکی

1. Sanman bizi kim şîre-i engûr ile mestüz (13)
   Biz ehl-i harâbâtdanuz mest-i Elest'üz (11)
2. Ter-dâmen olanlar bizi âlûde sanur lîk (13)
   Biz mâil-i bûs-i leb-i câm ü kef-i destüz (13)
3. Sadrın gözedüp neyleyelüm bezm-i cihânun (13)
   Pây-ı hum-ı meydür yerimüz bâde-perestüz (11)
4. Mâil değilüz kimsenün âzârına ammâ (10)
   Hâtır-şiken-i zâhid-i peymâne-şikestüz (8)
5. Erbâb-ı garaz bizden ırâg olduğı yeğdür (11)
   Düşmez yere zîrâ okumuz sâhib-i şastuz (12)
6. Bu âlem-i fânîde ne mîr ü ne gedâyuz (10)
   Â'lâlara â'lâlanuruz pest ile pestüz (11)

7. Hem-kâse-i erbâb-ı dilüz arbedemiz yok (10)
   Meyhânedeyüz gerçi velî aşk ile mestüz (11)
8. Biz mest-i mey-i meykede-i âlem-i cânuz (12)
   Ser-halka-i cem'iyyet-i peymâne-keşânuz (10)

۴-۱-۲. برگردان فارسی

۱. مپندارید که ما از شیرهٔ انگور (شراب) مستیم. ما از اهل خراباتیم؛ مستِ الستیم.
۲. تردامنان ما را آلوده می‌پندارند؛ اما ما [تنها] مایل به بوسیدن لب جام و کف دست [پیر] هستیم.
۳. چرا به بالای مجلس بزم دنیا اهمیت دهیم؟ پای خم می جای ماست؛ باده‌پرستیم.
۴. به آزردن هیچ کس مایل نیستیم؛ اما خاطرشکن زاهد پیمانه‌شکن هستیم.
۵. دور بودن غرض‌ورزان از ما بهتر است زیرا پیکان ما بر زمین نمی‌افتد؛ صاحب شستیم.
۶. در این جهان فانی نه امیریم و نه گدا. با تکبرورزان، متکبریم؛ با متواضعان، متواضعیم.
۷. هم‌پیالهٔ ارباب دلیم، عربده‌ای نداریم. گرچه در می‌خانه‌ایم اما از عشق مستیم.
۸. ما مست می میکدهٔ عالم جانیم. سرحلقهٔ جمعیت پیمانه‌کشانیم.

۴-۱-۳. تک‌واژهای فارسی

۶۸ تک‌واژ از مجموع ۱۷۹ تک‌واژ این بند را تک‌واژهای راه‌یافته از زبان فارسی تشکیل می‌دهند: شیر، ه، ـِ (نقش‌نمای اضافه یا وصف) (۲۳ مورد)، انگور، مست، تر، دامن، آلود، ه، بوس، لب، جام، دست، بزم، جهان، پا، خُم، می، باده، پرست، آزار، شکن، پیمانه، شکست، زیرا، شَست، نه...نه (تک‌واژ گسسته)، گدا، پست، پست، هم، دل، می، خانه، گر، چه، مست، مست، می، می، کده، جان، سر، پیمانه، کش، –ان (نشانهٔ جمع).

این میزان حدوداً معادل با بسامد ۳۷/۹۹٪ است.

۴-۲. بند دوم

۴-۲-۱. متن ترکی

1. Sâkî getür ol bâdeyi kim dâfi-i gamdur (11)
   Saykal ur o mir'âta ki pür-jeng ü elemdür (12)
2. Dil-bestelerüz bizden ırağ eyleme bir dem (13)
   Ol bâdeyi kim nûr-ı dil ü dîde-i Cem'dür (13)
3. Ey h'âce fenâ ehline zinhâr ululanma (11)
   Dervîşi bu mülkün şeh-i bi-hayl ü haşemdür (12)
4. Hâk ol ki Hudâ mertebeni eyleye âli (11)
   Tâc-ı ser-i âlemdür o kim hâk-i kademdür (12)
5. Gel doğrılalum meygedeye rağmına anın (13)
   Kim bâr-ı riyâdan kad-i ber-geştesi hamdur (13)
6. Mey sun bize sâkî bizüz ol kavm ki dirler (14)
   Rindân-ı sabûhî-zede-i bezm-i kıdemdür (12)
7. Bu nazmı Beyânî'den işit hâle münâsib (11)
   Kim zübde-i yârân-ı suhandân-ı Acem'dür (11)
8. Mâ rind-i sabûhî-zede-i bezm-i Elestîm (12)
   Pîş ez heme derdî-keş ü pîş ez heme mestîm (12)

۴-۲-۲. برگردان فارسی

۱. ساقی آن باده را بیاور که دورکنندهٔ غم است. [بدین وسیله] آن آیینه که پُرزنگار و الم است را صیقل بزن.

۲. ما دل‌بستگانیم؛ از ما یک نفس آن باده را که نور دل و دیدهٔ جمشید است دور مکن.
۳. ای خواجه، زنهار! نسبت به اهل فنا مغرور نباش. درویش این سرزمین، پادشاه بی‌خیل و حشم است.
٤. خاک شو که خدا مرتبهٔ تو را عالی گرداند. آن که خاک قدم است، تاج سر عالم است.
٥. بیا به رغم آن کس که قد برگشته‌اش از بار ریا خم است، به سوی میکده برویم.
٦. ساقی به ما می بده؛ ما آن گروهیم که گویند رندان صبوحی‌زدهٔ بزم قِدَم هستیم.
۷. این نظم را از *بیانی* (احتمالاً منظور *شهاب‌الدین عبدالله مروارید کرمانی* است) که برگزیدهٔ یاران سخن‌دان عجم است بشنو که مناسب حال است:
۸. ما رند صبوحی‌زدهٔ بزم الستیم. پیش از همه دردی‌کش و پیش از همه مستیم.

۴-۲-۳. تک‌واژهای فارسی

از مجموع ۱۹۳ تک‌واژ این بند، ۷۵ تک‌واژ، فارسی هستند:

باده، ـِ (نقش‌نمای اضافه یا وصف) (۱۸ مورد)، کی (که)، پُر، ژنگ، دل، بست، ه، دَم، باده، دل، دید، ه، جم، خواجه، زنهار، درویش، شه (شاه)، بی، خاک، کی (که)، خدا، تاج، سر، خاک، می، گده (کده)، بار، بر، گشت، ه، خَم، می، کی (که)، رند، –ان (نشانهٔ جمع)، زد، ه، بزم، یار، –ان (نشانهٔ جمع)، سخن، دان، ما، رند، زد، ه، بزم، –یم (شناسهٔ اول شخص جمع)، پیش، از، همه، کش، پیش، از، همه، مست، –یم (شناسهٔ اول شخص جمع).

این میزان تقریباً بسامد ۳۸/۸۶٪ را نشان می‌دهد.

۴-۳. بند سوم

۴-۳-۱. متن ترکی

1. Hoş gûşe-i zevk idi safâ ehline ‘âlem (12)
   Bir hâl ile sürseydi eger ‘ömrini âdem (12)
2. Sıhhat sonı derd olmasa vuslat demi hicrân (12)
   Nûş âhiri nîş olmasa sûr âhiri mâtem (12)
3. Bu ‘âlem-i fânîde safâyı ol ider kim (12)
   Yeksân ola yanında eger zevk u eger gam (13)
4. Dâ’im ola hem-sohbet-i rindân-ı kadeh-nûş (12)
   Varın koya meydâna eger bîş ü eger kem (13)
5. Sûfî ki safâda geçinür Mâlik-i dînâr (10)
   Bir dirhemini alsan olur hâtırı derhem (14)
6. Zâhir bu ki âhır yeri hâk olsa gerekdür (12)
   Ger dirheme muhtâc ola ger mâlik-i dirhem (11)
7. Mey sun bize sâkî içelüm rağmına anun (13)
   Kim cehli ile bilmedügi yerden urur dem (14)
8. Her münkir-i keyfiyyet-i erbâb-ı harâbât (10)
   Öz aklı ile Hakk’ı diler bulmağa heyhât (13)

۴-۳-۲. برگردان فارسی

۱. دنیا برای اهل صفا، خوش گوشه‌ای برای نشاط می‌بود اگر انسان عمر خود را در یک حال می‌گذراند.
۲. اگر پایان سلامتی، درد؛ پایان وصال، هجران؛ پایان نوش، نیش و پایان جشن، ماتم نباشد.

۳. در این دنیای فانی، کسی خوشی می‌کند که نزد او نشاط و غم یک‌سان باشد.
٤. همواره هم‌صحبت رندان قدح‌نوش باشد. آن‌چه را دارد، چه بیش و چه کم، به میدان بیاورد.
٥. صوفی که در مورد صفا ادعای مالک دینار بودن می‌کند، اگر یک درهم او را بگیری، خاطرش پریشان می‌شود.
٦. به نظر می‌رسد که واپسین جایش باید خاک باشد؛ چه محتاج به درهم باشد و چه مالک درهم.
۷. ساقی به ما می بده [تا] به رغم آن که با نادانی‌اش از جایی که نمی‌داند دم می‌زند، بنوشیم.
۸. هر انکارکنندهٔ چگونگی اهل خرابات، آرزو دارد با عقل خود حق را بیابد. هیهات!

۴-۳-۳. تک‌واژهای فارسی

تعداد ۴۱ تک‌واژ از مجموع ۱۹۵ تک‌واژ این بند فارسی هستند:

خوش، گوش، ه، ـِ (نقش‌نمای اضافه یا وصف) (۹ مورد)، اگر، درد، دم، نوش، نیش، سور، یک، سان، اگر، اگر، هم، رند، –ان (نشانهٔ جمع)، نوش، میدان، اگر، بیش، اگر، کم، کی (که)، در، هم، کی (که)، خاک، گر، گر، می، دم، هر.

بنابراین، حدود ۲۱/۰۳٪ تک‌واژهای این بند، برگرفته از زبان فارسی هستند.

۴-۴. بند چهارم

۴-۴-۱. متن ترکی

1. Gör zâhidi kim sâhib-i irşâd olayım der (14)
   Dün mektebe vardı bugün üstâd olayım der (15)
2. Meyhânede ister yıkılup olmaya vîrân (14)
   Bîçâre harâbâtta âbâd olayım der (12)
3. Bir serv-kadün bende-i efgendesi olsun (12)
   Âlemde o kim gussadan âzâd olayım der (13)
4. ‘Ömrin geçirüp kûh-ı belâda dil-i şeydâ (13)
   Berhem-zen-i hengâme-i Ferhâd olayım der (13)
5. Vasl istemeyüp hicr ile hoş geçdügi bu kim (12)
   Miskîn gam-ı cânâneye mu‘tâd olayım der (13)
6. Elden komasun gül gibi câm-ı meyi bir dem (14)
   Her kim ki bu gamhânede dilşâd olayım der (15)
7. Gezdi yürüdi bulmadı bir eğlenecek yer (14)
   Min-ba‘d yine ‘âzim-i Bağdâd olayım der (13)
8. Bağdâd sadefdür güheri dürr-i Necef’dür (10)
   Yanında anun dürr ü güher seng-i hazefdür (12)

۴-۴-۲. برگردان فارسی

۱. زاهد را ببین که گوید صاحب ارشاد شوم. دیروز به مکتب رسید، امروز گوید استاد شوم.
۲. می‌خواهد در می‌خانه خراب شود [اما] ویران نباشد. بی‌چاره گوید در خرابات، آباد باشم!
۳. بندهٔ افکندهٔ یک [معشوقِ] سروقد شود، در عالم آن کس که گوید از غصه آزاد شوم.
۴. دل دیوانه که عمر خود را در کوه بلا گذرانده است، گوید برهم‌زنندهٔ هنگامهٔ فرهاد شوم (شهرت او را از بین ببرم و مشهورتر از او شوم).
۵. خوش بودن با هجران و خواستار وصال نبودن، [به] این [سبب] است که مسکین گوید به غم [فراقِ] معشوق معتاد شوم.

۶. یک لحظه جام میِ مانند گلِ سرخ را از کف ننهد، هر کس که گوید در این غم‌خانه (دنیا) دل‌شاد شوم.
۷. گشت، راه پیمود [اما] جایی برای خوش بودن نیافت. گوید از این پس دوباره عازم بغداد شوم.
۸. بغداد صدف است، گوهر آن، دُرّ نجف (حضرت علی علیه‌السلام) است. در کنار او، مروارید و گوهر، سنگ سفال [و بی‌ارزش] است.

۴-۴-۳. تک‌واژهای فارسی

در میان ۲۰۹ تک‌واژ این بند، ۴۹ تک‌واژ فارسی دیده می‌شود:

ـِ (نقش‌نمای اضافه یا وصف) (۱۱ مورد)، استاد، می، خانه، ویران، بی، چاره، آباد، بنده، افگند (افکند)، ه، آزاد، کوه، دل، شیدا، بر، هم، زن، هنگامه، فرهاد، خوش، جان، انه، گل، جام، می، دم، هر، کی (که)، خانه، دل، شاد، بغ، داد، بغ، داد، گهر، گهر، سنگ.

بر این پایه، نزدیک به ۲۳/۴۴٪ تک‌واژهای این بند، فارسی‌اند.

۴-۵. بند پنجم

۴-۵-۱. متن ترکی

1. Ol gevher-i yektâ ki bulunmaz ana hemtâ (14)
   Gelmez sadef-i kevne bir öyle dür-i yektâ (13)
2. Ol zât-ı şerîfe yaraşır da'vî-i himmet (11)
   Kim oldu ne dünyâ ana maksûd ne ukbâ (10)
3. Kim derk eder anı ki ola zâtına ma'lum (15)
   Remz-i kütüb-i medrese-i âlem-i bâlâ (9)
4. Ol zâhidün ağlar yer ü gök haline yarın (13)
   Kim içmeye destinden anın câm-ı musaffâ (13)
5. Bir noktadadur sırrı dedi çâr kitâbın (12)
   Ol çârdadur sırr-ı kütüphâne-i eşyâ (10)
6. Ol nokta benim dedi dönüp remzini seyret (15)
   Ya'ni ki benim cümle-i esmâya müsemmâ (9)
7. Çün hisse imiş kıssadan ehl-i dile maksûd (11)
   Maksûd nedür anla bil ey ârif-i dânâ (12)
8. Hep mağlatadur lâklaka-yı bâtın ü zâhir (8)
   Bir nokta imiş asl-ı suhan evvel ü âhir (10

۴-۵-۲. برگردان فارسی

۱. آن گوهر یگانه که همتایی برای او یافته نمی‌شود؛ به صدف هستی، [دیگر] چنان گوهر یکتایی نمی‌آید.
۲. ادعای بلندطبعی برازندهٔ آن ذات شریف است که نه دنیا مقصود او شد نه آخرت.
۳. کسی او را درک می‌کند که بر ذاتش، سِرّ کتاب‌های مدرسهٔ آسمانی علم، معلوم باشد.
۴. فردا زمین و آسمان بر حال آن زاهد می‌گریند که جام بی‌غش را از دست او ننوشد.
۵. [حضرت علی علیه‌السلام] گفت: «سِرّ چهار کتاب در یک نقطه است. سِرّ کتاب‌خانهٔ اشیا در آن چهار است.»
۶. گفت: «آن نقطه منم یعنی که من مسمّای تمام اسم‌ها هستم.» برگشته و رمزش را بنگر.

۷. ای عارف دانا؛ چون مقصود اهل دل از قصّه، بهره و حصّه است، بفهم و بدان که مقصود چیست.

۸. یاوه‌گویی باطن و ظاهر، سراسر مغلطه است. اساس سخن، اول و آخر، یک نقطه بوده است.

۴-۵-۳. تک‌واژهای فارسی

۴۰ تک‌واژ فارسی در بین ۱۸۵ تک‌واژ این بند به چشم می‌خورد:

گوهر، ـِ (نقش‌نمای اضافه یا وصف) (۱۷ مورد)، یک، تا، کی (که)، هم، تا، یک، تا، نه...نه (تک‌واژ گسسته)، کی (که)، بالا، دست، جام، چار (چهار)، چار (چهار)، خانه، کی (که)، چون، دل، دان، ا، هپ (هم)، سخن.

بر این اساس، حدود ۲۱/۶۲٪ از تک‌واژهای این بند، فارسی هستند.

۴-۶. بند ششم

۴-۶-۱. متن ترکی

1. Ey sâhib-i kudret kanı insâf ü mürüvvet (8)
   Rindân-ı mey-âşâma niçin olmaya rağbet (13)
2. Kısmetleri dersen ezelî cevr ü cefâdur (13)
   Cevr ola niçin zevk u safâ olmaya kısmet (14)
3. Dersin ki bugün eylemeyen yarın eder zevk (14)
   Çok mu iki gün bendelerin eyleye işret (11)
4. Hacetlerimüz kâdir iken kılmağa hâsıl (9)
   Salmak kereminden bizi ferdâya ne hâcet (11)
5. Nâçâr çeker halk bu zahmetleri yohsa (13)
   Âdem kara dağ olsa getürmez buna tâkat (12)
6. Hâlün kime açsan sana der hikmeti vardur (17)
   Öldürdi bizi âh bilinmez mi bu hikmet (14)
7. Bîhûde dönüp neyler ola başımuz üzre (13)
   Halkun bu felek dedüği dôlâb-ı meşakkat (11)
8. Bîhûde yeter döndü hemân terkini kılsa (14)
   Kim aksine devr eylemeden yeğdi yıkılsa (14)

۴-۶-۲. برگردان فارسی

۱. ای صاحب قدرت، انصاف و مروّت کجاست؟ چرا به رندان می‌آشام رغبت نمی‌شود؟

۲. اگر بگویی قسمت آنان، جور و جفای ازلی است، [می‌پرسم] اگر قسمت، ستم باشد، چرا ذوق و صفا نباشد؟

۳. می‌گویی کسی که امروز شادی نکند، فردا خواهد کرد. آیا زیاد است که بندگانت دو روز عشرت کنند؟

۴. وقتی توانایی داری که نیازهای ما را برآوری، چه حاجت که [اجابت] ما را از کرم به فردا بیندازی؟

۵. مردم به‌ناچار این زحمت‌ها را می‌کشند؛ وگرنه اگر انسان کوه سیاه هم باشد، تاب این [زحمات] را نمی‌آورد.

۶. حالِ خود را برای هر کس بگشایی، به تو می‌گوید: «حکمتی دارد.» ما را کُشت. آه! آیا این حکمت دانسته نمی‌شود؟

۷. این چرخِ سختی و مشقت که مردم به آن فلک می‌گویند، بیهوده بالای سر ما چرخیده و چه می‌کند؟

۸. به اندازهٔ کافی، بیهوده گردید، اگر آن [کار] را ترک کند؛ زیرا اگر ویران شود بهتر است از این که بر عکس بچرخد.

۴-۶-۳. تک‌واژهای فارسی

از کل ۲۰۱ تک‌واژ این بند، ۱۸ عدد، فارسی به شمار می‌روند:

ـِ (نقش‌نمای اضافه یا وصف) (۳ مورد)، رند، –ان (نشانهٔ جمع)، می، آشام، کی (که)، بنده، فردا، نا، چار، بیهوده، دول، آب، بیهوده، هم، آن.

از این رو، بسامد تک‌واژهای فارسی این بند، نزدیک به ۸/۹۶٪ است.

۴-۷. بند هفتم

۴-۷-۱. متن ترکی

1. Çarhun ki ne sa’dinde ne nahsinde bekâ var (12)
   Dehrün ki ne hâsında ne ‘âmında vefâ var (12)
2. Aldanma anın sa’dine nahsinden alınma (15)
   Nahsinde deme mihnet ü sa’dinde safâ var (13)
3. Meyl etme anın hâsına ‘amından üşenme (15)
   ‘Amında deme hisset ü hâsında ‘atâ var (13)
4. Cehd eyle hemân gayr eline bakmaya gör kim (15)
   Benden ne sana fâide senden ne bana var (11)
5. Eğninde görüp gayrilerin atlas ü dîbâ (11)
   Gam çekme ki eğnimde benüm köhne abâ var (13)
6. Geç cümle bu efkârdan ü ârif-i vakt ol (12)
   Sergeşte bil anı ki serinde bu hevâ var (14)
7. Ferdâ elemin çekme mey iç bak ruh-ı hûba (16)
   Âşıklara ferdâda dahi va’d-i likâ var (10)
8. El verse safâ fırsatı fevt eyleme bir dem (13)
   Düyâ ana değmez ki cefâsın çeke âdem (14)

۴-۷-۲. برگردان فارسی

۱. چرخ که نه در سعدش بقا هست و نه در نحسش؛ دهر که نه در عامش وفت هست و نه در خاصش.

۲. فریب سعدش را مخور و از نحسش دل‌گیر مشو. نگو که در نحسش محنت و در سعدش صفا هست.

۳. به خاصش میل نکن و از عامش بی‌حوصله مشو. نگو در عامش خسّت است و در خاصش بخشش و عطا.

۴. تلاش کن و نگریستن به دست دیگران (توقع از دیگران داشتن) را [چنین] ببین که نه من فایده‌ای برای تو دارم و نه تو برای من.

۵. وقتی بر پشت دیگران، اطلس و دیبا می‌بینی، غم مخور که بر پشت من، عبایی کهنه است.

۶. از همهٔ این اندیشه‌ها بگذر و عارف وقت باش [و دم را غنیمت شمار]. آن کس را که در سرش این هوا و هوس است، سرگشته بدان.
۷. غصهٔ فردا را مخور، می بنوش، به رخ زیبا بنگر. برای عاشقان در فردا نیز وعدهٔ دیدار است.
۸. اگر دست دهد (ممکن شود)، فرصت صفا را یک لحظه از دست مده. دنیا به آن نمی‌ارزد که انسان جفایش را بکشد.

۴-۷-۳. تک‌واژهای فارسی

در میان ۲۰۹ تک‌واژ این بند، تعداد ۲۶ تک‌واژ فارسی مشاهده می‌شود:

چرخ، کی (که)، نه...نه (تک‌واژ گسسته)، کی (که)، نه...نه (تک‌واژ گسسته)، هم، آن، نه...نه (تک‌واژ گسسته)، دیبا، کی (که)، کهنه، ـِ (نقش‌نمای اضافه یا وصف) (۳ مورد)، سر، گشت، ه، کی (که)، سر، فردا، می، رخ، خوب، فردا، دم، کی (که).

بر این پایه، تقریباً ۱۲/۴۴٪ تک‌واژهای این بند، فارسی‌اند.

۴-۸. بند هشتم

۴-۸-۱. متن ترکی

1. Giryen kopar ey hâce meğer kim ciğeründen (14)
   Kim çıktı ciğer pâreleri çeşm-i teründen (13)
2. Bin girye edersin seni âhir ayırurlar (12)
   Ferzend ü zen ü tantana-i sîm ü zeründen (11)
3. Bu mülk-i fenâya ki ademden güzer ettin (12)
   Sûdun nedür ancak anı bil sen seferinden (13)
4. Yok çıkmağa gönlün der-i dünyâ-yı denîden (12)
   Billâh dahı hoşnud mısun yoksa yeründen (12)
5. Bu mezbeleden böyle güzâr eyleyi gör kim (11)
   Bir zerre gubâr irmeye tâ rehgüzeründen (12)
6. Sîm ile zeri kendüne kat kat siper ettin (13)
   Merg okını geçmez mi sanursun siperünden (13)
7. Akl adın anup kendüni teşvîşe düşürme (15)
   Divâne olup ref'-i kalem kıl üzerinden (11)
8. Ey hâce eğer kim sen isen âkil ü dânâ (11)
   Şeydâluğı bin akla değişmez dil-i şeyda (12)

۴-۸-۲. برگردان فارسی

۱. ای خواجه، گویا گریه‌ات از جگرت جدا می‌شود؛ چرا که پاره‌های جگر از چشم ترت خارج شد.
۲. هزار گریه می‌کنی [اما] آخر تو را از فرزند و زن و جلال و شکوه سیم و زرت جدا می‌کنند.
۳. به این مُلک فنا که از عدم گذر کردی، فقط آن را بدان که سودت از سفرت چیست.
۴. دلِ خارج شدن از در دنیای پست را نداری؛ وگرنه، به خدا سوگند، از جایت بسیار خشنود هستی؟
۵. از این زباله‌دان چنان گذاری را سامان بده که ذره‌ای غبار از گذرگاهت [به تو یا دیگران] نرسد.
۶. سیم و زر را لایه لایه بر خودت سپر کردی. آیا پیکان مرگ را ناگذرا از سپرت می‌پنداری؟

۷. نام عقل را ذکر مکن و خود را به تشویش میفکن. دیوانه شو و قلم [مسئولیت] را از خود بردار. (بیت تلمیحی به حدیثی مشهور دارد که شیعه و سنی آن را از رسول خدا صلّی اللّه علیه وآله نقل کرده‌اند که فرمود: رُفِعَ القَلَمُ عَنْ ثَلاثَه؛ عَنِ النائِمِ حَتّی یَسْتَیْقِظَ وَعَنِ الَمجْنونِ حَتّی یُفیقَ وَعَنِ الطِفلِ حَتّی یَحْتَلِمَ. منظور آن است که قلم تکلیف از دوش سه گروه برداشته شده است: از خوابیده تا زمانی که بیدار شود، از دیوانه تا هشیار گردد و از کودک تا به بلوغ برسد).

۸. ای خواجه، اگر که عاقل و دانا تو هستی، دل شیدا، شیدایی را با هزار عقل عوض نمی‌کند.

۴-۸-۳. تک‌واژهای فارسی

از کل ۱۹۷ تک‌واژ این بند، ۴۳ تک‌واژ، برگرفته از زبان فارسی هستند:

گِری، ه، خواجه، مَ، گر، جگر، جگر، پاره، چشم، ـِ (نقش‌نمای اضافه یا وصف) (۷ مورد)، تر، گری، ه، فرزند، زن، زر، کی (که)، گذر، سود، در، خشنود، گذار، تا، ره، گذر، زر، سپر، مرگ، سپر، دیوانه، خواجه، اگر، دان، ا، شیدا، دل، شیدا.

بر این پایه، تقریباً ۲۱/۸۳٪ تک‌واژهای این بند، فارسی هستند.

۴-۹. بند نهم

۴-۹-۱. متن ترکی

1. Vardum seherî tâ’at içün mescide nâgâh (11)
   Gördüm oturur halka olup bir nice gümrâh (13)
2. Girmiş kemer-i vahdete almış ele tesbîh (13)
   Her birisinün vird-i zebânı çil ü pencâh (11)
3. Didüm ne satarsuz ne alursuz ne virirsüz (15)
   K’aslâ dilinüzde ne nebî var ne hôd Allah (10)
4. Didi biri kim şehrimüzün hâkim-i vakti (12)
   Hayr itmek içün halka gelür mescide her gâh (13)
5. İhsânı ya pencâh ya çildür fukaraya (8)
   Sabr eyle ki demdür gele ol mîr-i felek-câh (14)
6. Geldüklerini mescide bildüm ne içündür (13)
   Yüz döndirüp andan didüm ey kavm olun âgâh (14)
7. Sizden kim ırağ oldı ise Hakk’a yakındur (12)
   Zirâ ki dalâlet yolıdur gitdüğünüz râh (10)
8. Tahkîk bu kim hep işinüz zerk ü riyâdur (10)
   Taklîddesüz tâ’atünüz cümle hebâdur (8)

۴-۹-۲. برگردان فارسی

۱. برای نماز صبح، ناگاه به مسجد رسیدم. دیدم تعداد بسیاری گمراه حلقه زده و می‌نشینند.

۲. به حلقهٔ وحدت وارد شده و به دست تسبیح گرفته‌اند. وِرد زبان هر یک از آنان، چهل و پنجاه [بود].

۳. گفتم چه می‌فروشید؟ چه می‌خرید؟ چه می‌دهید؟ که اصلاً بر زبانانتان نه پیغمبر است و نه خود، الله.

۴. کسی گفت که حاکم وقت شهرمان، هر گاه برای خیررسانی به مردم به حلقه می‌آید.

۵. احسان او به فقرا یا پنجاه [سکّه] است یا چهل [سکّه]. صبر کن که زمانی است که آن امیر فلک‌جاه بیاید.
۶. دانستم آمدن آنان به مسجد برای چیست. از آن رو برگردانده و پس از آن گفتم ای قوم، آگاه باشید؛
۷. هر کس از شما دور شد به حق نزدیک است؛ زیرا راهی که می‌روید، راه گمراهی است.
۸. حقیقت این است که همهٔ کار شما زرق و ریا است. در تقلید هستید و طاعت شما سراسر تباه است.

۴-۹-۳. تک‌واژهای فارسی

۳۰ تک‌واژ فارسی، در میان ۱۸۷ تک‌واژ این بند دیده می‌شوند:

نا، گاه، گم، راه، کمر، ـِ (نقش‌نمای اضافه یا وصف) (۴ مورد)، هر، زبان، چل (چهل)، پنجاه، ک (که)، نه...نه (تک‌واژ گسسته)، خود، شهر، هر، گاه، یا...یا (تک‌واژ گسسته)، پنجاه، چل (چهل)، کی (که)، دم، جاه، آگاه، زیرا، کی (که)، راه، هپ (هم).

بر این اساس، نزدیک به ۱۶/۰۴٪ تک‌واژهای این بند، از زبان فارسی وام گرفته شده‌اند.

۴-۱۰. بند دهم

۴-۱۰-۱. متن ترکی

1. Dünyâda denîlerden idersin tama’-i hâm (11)
   Ey hâm- i tama’ niceye dek bu tama’- i hâm (11)
2. Bir âdemi ger cübbe vü destâr ile görsen (12)
   Eylersün anun cübbe vü destârına ikrâm (12)
3. Nakşın çıkarup eylemedin zâtını ma’lûm (14)
   Başlarsın ana eylemeğe fakrunı i’lâm (13)
4. Cerrâr diyü virmez olur Tanrı selâmın (12)
   Şermende ider itse sana habbece in’âm (13)
5. Sen er olasın hırkada nâmun ola derviş (13)
   Mülhid diyü yandurmağa eyler seni ikdam (13)
6. Yazuk sana kim eyleyesin hırs u tama’dan (11)
   Bir habbe içün kendüni ‘âlemlere bed-nâm (11)
7. Yok sende kanâ’at gözün aç olduğı oldur (12)
   Rızkun irişür sana eğer subh u eğer şâm (13)
8. Et lokması lâzım mı toyurmaz mı seni nân (13)
   Zehr olsun o lokma k’ola pes-mânde-i dûnân (16)

۴-۱۰-۲. برگردان فارسی

۱. در دنیا به افراد پست، طمع خام داری. ای خامِ طمع، تا به کی این طمعِ خام؟
۲. اگر انسانی را با جبّه و دستار ببینی، به جبّه و دستار او احترام می‌گذاری.
۳. [ظاهر و] نقشت را بیرون افکندی و ذات و درونت را آشکار نساختی. شروع به اظهار نمودن فقرت به او می‌نمایی.
۴. سلام خداوند به‌عنوان این که به سوی خود کِشنده هستی، [دیگر] به تو نمی‌رسد [و] اگر او به اندازهٔ حبّه‌ای به تو انعام نماید، شرمنده‌ات می‌سازد.

۵. اگر تو مرد [و] خرقه‌پوش باشی و نامت درویش باشد، اقدام به سوزاندن تو به‌عنوان ملحد و کافر می‌کند.
۶. حیفِ تو که از حرص و طمع، برای حبّه‌ای خود را به عالم‌ها بدنام می‌کنی.
۷. در تو قناعت نیست. [سبب] گرسنگیِ چشمت، آن است. روزیِ تو به تو می‌رسد؛ چه صبح و چه شام.
۸. آیا لقمهٔ گوشت لازم است؟ آیا نان تو را سیر نمی‌سازد؟ زهر شود آن لقمه‌ای که پس‌ماندهٔ دونان باشد.

۴-۱۰-۳. تک‌واژهای فارسی

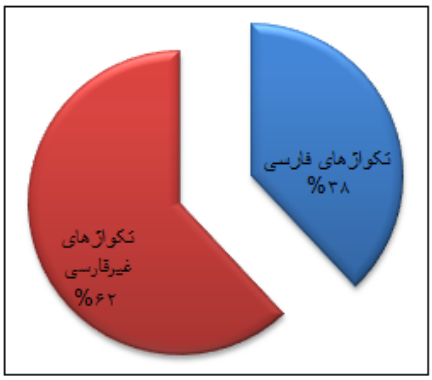
در میان ۲۰۰ تک‌واژ این بند، ۲۸ مورد از زبان فارسی برگرفته شده‌اند:

ـِ (نقش‌نمای اضافه یا وصف) (۴ مورد)، خام، خام، خام، گر، دست، ار، دست، ار، شرم، نده، نام، درویش، بد، نام، اگر، اگر، شام، نان، زهر، ک (که)، پس، ماند، ه، –ان (نشانهٔ جمع).

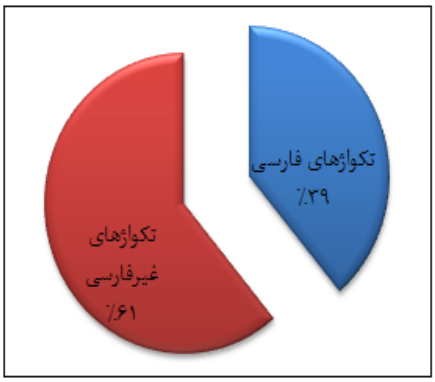
بدین ترتیب، ۱۴٪ تک‌واژهای این بند، فارسی هستند.

۵. نتیجه

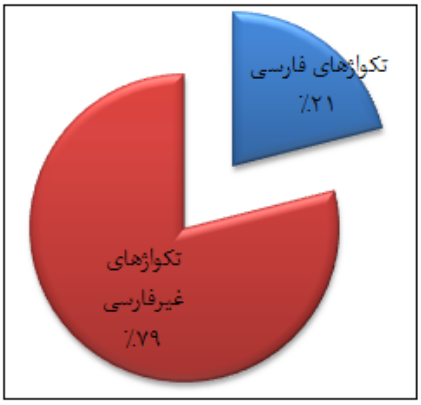
در میان مجموع ۱۹۵۵ تک‌واژ ده بند مورد بررسی، ۴۱۸ تک‌واژ فارسی یافت شد. این آمار، بسامدی نزدیک به ۲۱/۳۸ ٪یعنی بیش از یک پنجم را در کل متنِ تحلیل شده نشان می‌دهد. در ادامه، این داده‌ها در ۱۱ نمودار خلاصه و دیداری‌سازی شده‌اند:



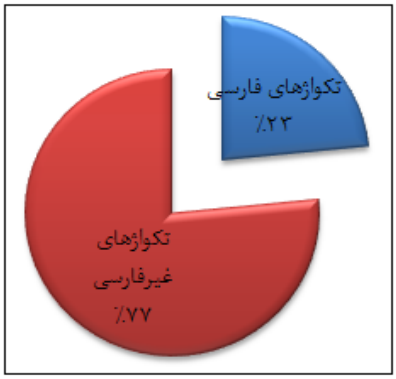
نمودار ۱– بسامد تک‌واژها در بند نخست



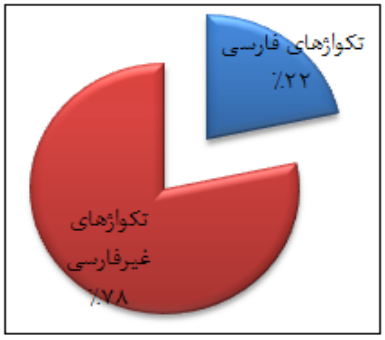
نمودار ۲- بسامد تک‌واژها در بند دوم



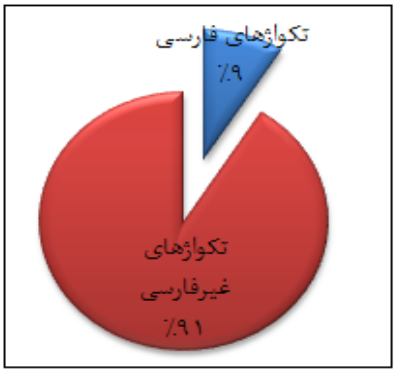
نمودار ۳- بسامد تک‌واژها در بند سوم



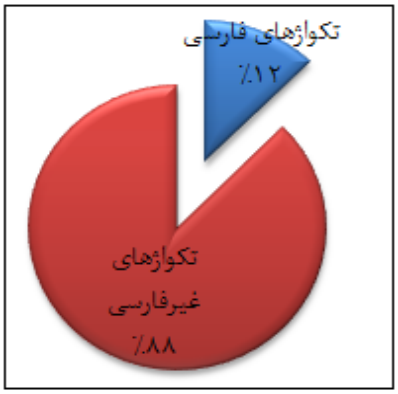
نمودار ۴- بسامد تک‌واژها در بند چهارم



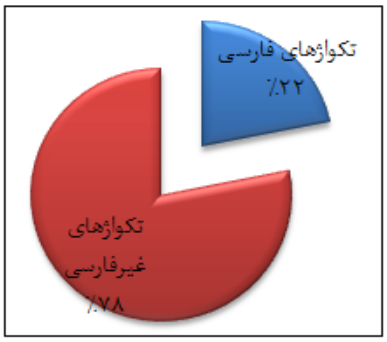
نمودار ۵- بسامد تک‌واژها در بند پنجم



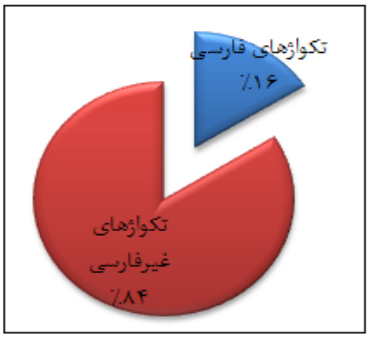
نمودار ۶- بسامد تک‌واژها در بند ششم



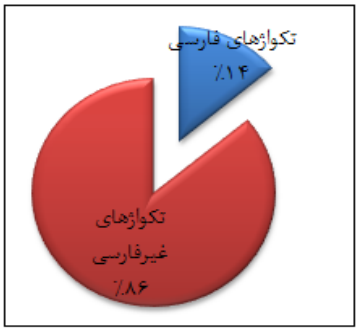
نمودار ۷- بسامد تک‌واژها در بند هفتم



نمودار ۸- بسامد تک‌واژها در بند هشتم



نمودار ۹- بسامد تک‌واژها در بند نهم



نمودار ۱۰- بسامد تک‌واژها در بند دهم

نمودار ۱۱- بسامد تک‌واژها در کل ده بند

شایان توجه است که در تمامی بندهای مورد مطالعه، تک‌واژ دستوری کسرهٔ اضافه و وصف مشاهده می‌شود که نشان‌دهندهٔ تأثیر ژرف زبان فارسی بر زبان ترکی عثمانی در حوزهٔ ساخت و ترکیب است.

منابع

آخوندی، عبدالحمید (۱۳۷۸)، «تک‌واژ»، *رشد زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۵۳، ۲۷-۲۶.

دلبری‌پور، اصغر (۱۳۸۲)، «تعامل زبان و ادب فارسی با زبان و ادب ترک»، *نامهٔ پارسی*، سال ۸، شمارهٔ ۳، ۹۸-۷۹.

شقاقی، ویدا (۱۳۸۶)، «واژه یا تک‌واژ»، *همایش زبان‌شناسی ایران*، دورهٔ ۷، ۲۹۹-۲۸۸.

علی‌نژاد، بتول، و طیب، سیدمحمدتقی (۱۳۸۵)، «نگاهی به دستگاه شمار اسم در فارسی معاصر»، *نشریهٔ علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه شیراز*، دورهٔ ۲۵، شمارهٔ ۳، ۱۷۰-۱۵۷.

وفایی، عباس‌علی، و آلبوغبیش، عبدالله (۱۳۹۰)، «بررسی روش تکرار در ساخت واژه در زبان فارسی»، *پژوهش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*، سال ۵، شمارهٔ ۱، ۱۶-۱.

Akhoundy, Abdolhamid (1999), "Morpheme", *Roshd-e Zabān va Adabiyyāt-e Fārsi*, Number 53, 26-27. [In Persian].

Aktan, Muhammed Felat, & Eser, İzzet (2020), "Bağdatlı Rûhi'nin Divanı'nda İktibas Örnekleri", *International Journal of Filologia*, 3 (3), 26-36.

Alinezhad, Batoul & Tayyeb, Sayyed Mohammadtaghi (2006), "A Look at the System of Noun Grammatical Number in Contemporary Persian", *Journal of Humanities and Social Sciences of Shiraz University*, 25 (3), 157-170. (In Persian)

Delbaripour, Ali Asghar (2003), "Interaction between Perisan Language and Literature and Turkish Language and Literature", *Nāme-ye Pārsi*, 8 (3), 79-98. [In Persian].

Güler, Zülfü (2008), "Bağdatlı Ruhî'nin Meşhur Terkib-bendine Sosyal Psikoloji Açisindan Bir Bakiş", *New World Sciences Academy*, Vol. 3, Number 1, 28-43.

Kaplan, Yunus (2016), "Kütahyali Meşkî ve Bağdatli Rûhî'nin Terkib-i Bendine Naziresi", *SUTAD*, 39, 263-284.

Lee, Hsin-Ju, Cheng, Shih-kuen, Lee, Chia-Ying., & Kuo, Wen-Jui (2021), "The neural basis of compound word processing revealed by varying semantic

transparency and morphemic neighborhood size", *Brain and Language*, Vol. 221, p. 104985, 1-8.

Lise Edebiyat (2013), "Bağdatli Rûhî Terkib-i Bend Tam Metin", Observed: 2/18/2023, Retrieved from https://www.liseedebiyat.com/index.php/metn-ncelemes/2674-badadli-ruhi-oe-1605-06-terkib-i-bend.html

Özmen, Abdulsamet (2020), "Bağdatli Rûhî Dîvâni'nda Ehl-i Beyt Sevgisi", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Sayı 9(1), 80-93.

Saldana, Carmen, Oseki, Yohei, & Culbertson, Jennifer (2021), "Cross-linguistic patterns of morpheme order reflectcognitive biases: An experimental study of case and number morphology", *Journal of Memory and Language*, Vol. 118, p. 104204, 1-13.

Sarı, İrfan, Erişen, Yavuz, Ejder, Ali, & İnci, Ersin (2015), "Morpheme Acquisition in EFL Context: Third Person Singular Agreement Morpheme –s", *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, Vol. 199, 806–810.

Sarıkaya, Erdem (2017), "Bağdatli Rûhî Divani'nda Osmanli Savaş Kültürüne Ait Kavramlar", *Akademik Hassasiyetler*, Cilt 4, Sayı 7, 121-146.

Shaghaghi, Vida (2007), "Word or Morpheme", 7th *Iran Linguistics Conference*, 288-299. [In Persian].

Vafaie, Abbas Ali, & Alboghbish, Abdollah (2016), "A Study on Repetition Techniques in Persian Morphology", *Research on Persian Language and Literature (Gowhar-e Guyā)*, 5 (1), 1-16. [In Persian].

University of Tehran Press

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

An Archetypal Criticism of the Character of "Driyōš" in the Story of the Nooshafarin Gohartaj

Saeed Vaez[1] **Zahra Manouchehry**[2]

1.Corresponding Author, Department of Persian language and literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. E-mail: saeedvaez28@gmail.com

2. Persian language and literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. E-mail: z_manouchehry@atu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
26, May, 2023

In Revised form:
9, September, 2023

Accepted:
11,September, 2023

Published Online:
21, September, 2023

ABSTRACT

The word "driyōš" means poor, needy, beggar, destitute. Also, driyōš refers to ascetics and mystics who are devout from the world and worldly belongings. Therefore, a driyōš refers to a person who, willingly or unwillingly, has nothing and is poor. Of course, "true driyōš" is needy, eager and in need of God. The attribute of such a driyōš is contentment and satisfaction. This study seeks to investigate the character of Driyōš in the story of Noosh Afarin GoharTaj, based on Jung's archetypal theory, and to present a new reading of this story, which leads to the understanding of the instinctive, cultural and idealistic substrata of Iranian society at a particular time. Analyzing the character of Driyōš as a key character in this story and his psychological truth can strengthen this goal; at the same time, it is also a confirmation of the importance of popular stories from Jung's point of view. The research method is a qualitative and quantitative analysis that was formed based on library sources. There are seven characters in this story that can be matched with the character of "Driyōš". These characters can be generally divided into three categories: the hero (self-willed poor), the hero's helper (the true Driyōš), and the anti-hero (Non-Driyōš). The archetypal roles of Driyōš in order of frequency in this story are "self, mask, hero, wise old man, animus and shadow". The character of "Driyōš" has been a positive and respectable character in general. The roles played by this character in the story present him with a likable and ideal face: a savior hero and a pious person with dignity who solves all problems and has a function like the saints of God. The prince (the one who is going to be the king in the future) and pious generous (the religious leader of the community) as the two main pillars of the country, both are driyōš-character and Shiite-religion. The enemy of the hero/prince can be compared to the ostentatious and hypocritical here Driyōšoid. In the end, the prince forms a new and ideal government with the guidance of pious. According to the results of the research, it shows how concepts derived from popular belief, people's unconscious needs and desires, and the political-cultural structure of society affect the characterization of the story (here Driyōš type). Also, the story has emphasized on a certain type of lifestyle, i.e. laziness and abandoning dependencies, trust, relationship and reconciliation of man with the surrounding world (nature and animals) and patience in reaching the goal; And the way and custom of Driyōš is the main way to reach the purpose and knowledge. But it should be noted that these stories are popular, and mysticism and driyōš religion in them are very superficial.

Keywords: Archetypal Criticism, popular stories, Story, Noosh Afarin GoharTaj , driyōš.

Cite this The Author(s): Vaez, S., Manouchehry, Z: 2023. An Archetypal Criticism of the Character of "Driyōš" in the Story of the Nooshafarin Gohartaj, Vol. 13, No. 1,Serial No. 31- Spring- Summer, (89-110).

DOI: 10.22059/jpl.2023.359939.2177.

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/

نقد کهن‌الگویی شخصیت «درویش» در *قصهٔ نوش‌آفرین گوهرتاج*

سعید واعظ [1]✉، **زهرا منوچهری** [2]

۱. نویسندهٔ مسئول گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجه، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. رایانامه: saeedvaez28@gmail.com

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجه، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. رایانامه: z_manouchehry@atu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۳/۰۵

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۶/۱۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۶/۲۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۰۶/۳۰

چکیده

«درویش» به معنی فقیر، نیازمند، گدا و مسکین است. هم‌چنین به زاهدان، عارفان و صوفیانی که به دنیا و هر چه در آن است، بی‌اعتنا هستند و روی نیازشان فقط به سمت خداست، درویش می‌گویند. بنابراین، درویش کسی است که خواسته یا ناخواسته، بی‌چیز و فقیر است. صفت درویشِ واقعی قناعت و خرسندی است. این پژوهش بر آن است که شخصیت درویش را در قصهٔ نوش‌آفرین گوهرتاج بر اساس نظریهٔ کهن‌الگویی یونگ بررسی کند و خوانش نوینی از این داستان ارائه دهد که موجب درک زیرلایه‌های غریزی، فرهنگی و آرمانی جامعهٔ ایرانی در برهه‌ای خاصّ می‌شود. واکاوی شخصیت درویش به عنوان شخصیتی کلیدی در این داستان و حقیقت روان‌شناختی او، می‌تواند این هدف را تقویت کند. ضمن این‌که تأییدی نیز بر اهمیت داستان‌های عامیانه از نظر یونگ است. روش تحقیق، تحلیل کیفی و کمّی است که با استناد به منابع کتابخانه‌ای شکل می‌گیرد. در این قصه، هفت شخصیت هستند که می‌توان آن‌ها را با شخصیت درویش تطبیق داد. نقش‌های کهن‌الگویی این شخصیت‌ها به ترتیبِ بسامد، خویش، نقاب، قهرمان، پیر خردمند، آنیموس و سایه هستند. نقش‌های اصلی قصه از درویش چهره‌ای آرمانی ارائه می‌دهند: قهرمان منجی و پیر خردمندی که گره‌گشای تمام مشکلات است. بر این اساس، شخصیت درویش در کل از دید عامه، شخصیتی مثبت و محترم بوده است. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد چگونه مفاهیمِ برگرفته از باور عامه، نیازها و آرزوهای ناخودآگاه مردم و ساختار سیاسی- فرهنگی جامعه بر شخصیت‌پردازی داستان (این‌جا تیپ درویش) اثر می‌گذارد.

واژه‌های کلیدی: نقد کهن‌الگویی، ادبیات عامه، قصه، نوش‌آفرینِ گوهرتاج، درویش.

استناد: واعظ، سعید؛ منوچهری، زهرا .(۱۴۰۲)، نقد کهن‌الگویی شخصیت «درویش» در قصهٔ نوش‌آفرین گوهرتاج، ادب فارسی، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان، پیاپی ۳۱. (۸۹-۱۱۰).
DOI: 10.22059/jpl.2023.359939.2177

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

CC BY NC

۱. مقدمه

قصهٔ نوش‌آفرین گوهرتاج از داستان‌های عاشقانه – پهلوانی دورهٔ قاجار است. قهرمان داستان، شاهزاده ابراهیم، پسر پادشاه چین است که عاشق شاه‌دختِ دمشق، نوش‌آفرین می‌شود و برای رسیدن به معشوق راهی سفر شده و ماجراجویی‌های عجیب و غریب خود را آغاز می‌کند. مارزلف این قصه را نمونه‌ای از داستان‌های مردم‌پسند و سرگرم‌کننده می‌داند که هم‌چون قصه‌های حسین کرد شبستری و یا رموز حمزه پیشینهٔ تاریخی ندارد و بیشتر نمونه‌ای از یک قصهٔ ساختگی محسوب می‌شود (*قصهٔ نوش‌آفرین گوهرتاج*، ۱۳۹۱: ۹). ساختار و بن‌مایه‌های این داستان مانند داستان‌های هم‌نوع خود در ادبیات رسمی و عامیانه تا حدی تکراری است؛ اما به رغم شباهت‌ها و مضمون‌های تکراری، نکته‌ای که موجب تمایز این داستان‌ها از هم می‌شود این است که هر داستان، با توجه به این که در چه دوره‌ای به‌وجود آمده، گوشه‌ای از آرزوها، باورها، فرهنگ، دین و مسائل روانی جامعه را منعکس می‌کند؛ و این درون‌مایه‌ها موجب ارزش داستان‌های عامیانه از نظر مردم‌شناسی، کهن‌الگویی و ... می‌شود. شاهزادهٔ داستان صفت‌های ایده‌آل یک قهرمانِ مردمی را دارد: از خود گذشتگی، دلاوری، عدالت، ایمان و اعتقاد قلبی به خداوند داشتن، انسان‌دوستی و مهم‌تر از همه شیعه‌بودن. از آن‌جا که عملکرد قهرمان(ها) در راستای خواست جامعه است، و البته همین موجب پذیرش او و داستانش در میان مردم عامه می‌شود، بررسی شخصیت‌های اصلی (در این‌جا تیپ درویش) از نظر روان‌شناسی و نوع کارکرد آن‌ها در شناخت جامعه و باورهای مردم راهگشا خواهد بود.

هدف این پژوهش پاسخ به پرسش‌های ذیل است:

۱. نقش و جایگاه درویش در این رمانس تا چه اندازه تأثیرگذار، پویا و بااهمیت است؟ این شخصیت کدام آرمان‌ها و آرزوهای نویسنده/ راوی و قشر عامی را (به طرز خودآگاه یا ناخودآگاه) بیان می‌کند؟

۲. نقش‌های کهن‌الگویی شخصیت درویش در این داستان کدام است؟ چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی از نظر کهن‌الگویی و دیدگاه عرفانی نسبت به کارکردهای این تیپ وجود دارند؟

فرضیه‌های پژوهش عبارتند از:

۱. درویش در این داستان، انسانِ زاهد و صاحب معرفت، همّت و کرامت است. او می‌تواند شاهزاده‌ای باشد که تعلّقات دنیایی را ترک کرده است یا عابدی گوشه‌نشین و وارسته. مردم از هر طبقهٔ اجتماعی با دیدهٔ احترام به او می‌نگرند و به گفته‌هایش عمل می‌کنند. جایگاه آن‌ها را در این قصه می‌توان با نقش دراویش در جامعهٔ دورانِ رواجِ قصه سنجید. هم‌چنین، با توجه به نقششان، به نوعی حمایت از دستگاه حکومتی نیز در این داستان دیده می‌شود. شخصیت درویش در این داستان، نشان‌دهندهٔ نیاز مردم به یک قهرمان منجی و پارسایانی صاحب‌کرامت است که گره‌گشای تمام مشکلات باشند.

۲. قهرمان، خویش، نقاب، پیر خردمند، سایه و آنیموس از نقش‌های کهن‌الگویی درویش در این قصه است. سفر قهرمان، عشق و طلبش، درخواست راهنمایی از پیر، مرگ نمادین او که در نهایت، از دید کهن‌الگویی، به فردیّت و تمامیّت می‌انجامد را می‌توان با مراحل سیر عرفانی و کمال‌جویی

سالک مقایسه کرد؛ با این تفاوت که تفرّد، ناخودآگاه در طول زندگی انسان اتفاق می‌افتد؛ اما در سیر عرفانی، سالک، خودآگاه در مسیر معرفت حق گام می‌نهد.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ شخصیت درویش و خصوصیات این تیپ کتاب‌ها و مقالات چندی نوشته شده که عبارتند از مقاله‌های: «سرآغاز اخلاق درویشان» (مزداپور، ۱۳۷۸)؛ «بازتاب زندگی‌نامه صوفیان در قصه‌های عامیانه» (ذکاوتی قراگزلو، ۱۳۸۴)؛ «سحر و جادو، طلسم و تعویذ و دنیای زنان در عصر قاجار» (رحمانیان و حاتمی، ۱۳۹۱)؛ «نقش دراویش و تأثیر تصوف بر تعالی قدرت حکومت سربداران» (مشکانی و همکاران، ۱۳۹۴)؛ «بررسی مفهوم درویش راستین در متون فارسی میانهٔ زردشتی» (گشتاسب و همکاران، ۱۳۹۴)؛ «شکل‌شناسی سیمای درویش در ادبیات عامه با تکیه بر قصه‌های مشدی گلین‌خانم» (پراک، ۱۳۹۵)؛ «درویش راستین از نگاه سعدی» (فرنیا، ۱۳۹۶)؛ «تحلیل تطبیقی واژهٔ درویش و درویشی در *کشف‌المحجوب*، *مثنوی معنوی* و آثار سعدی» (کمرپشتی و نادری‌موحد، ۱۳۹۶)؛ «سابقه و ریشهٔ مثل برگ سبزی است تحفهٔ درویش» (موسوی، ۱۳۹۶)؛ «نقش کارکردهای تعلیمی در ساخت‌یابی حکایات مولانا (مطالعهٔ موردی: حکایت درویش صاحب کرامات)» (اکبری‌گندمانی و کمالی‌بانیانی، ۱۳۹۸)؛ «ویژگی‌های اسطوره‌ای شخصیت درویش و چهرهٔ دوگانهٔ او در افسانه‌های سحرآمیز ایرانی» (دهقان‌دهنوی و مسعودی، ۱۴۰۰)؛ و کتاب‌های: *آیین قلندری* (میرعابدینی و افشاری، ۱۳۷۵)؛ *نشان اهل خدا* (مجموعهٔ مقاله‌ها در نقد و تحلیل ادبیات عرفانی فارسی) (افشاری، ۱۳۸۶)؛ در این کتاب مبحثی تحت عنوان فقر و غنا در تصوف آمده است. *داستان‌های دراویش* (ادریس‌شاه، ۱۳۹۴)؛ *چهار درویش* (۱۳۹۵) که ذوالفقاری و سعیدی در مقدمهٔ کتاب توضیح مفصلی در مورد درویشان و خصوصیات آن‌ها آورده‌اند.

دربارهٔ تحلیل داستان مذکور می‌توان به این مقالات اشاره کرد: «قصه‌شناسی نوش‌آفرین‌نامه» (ذوالفقاری و همکاران، ۱۳۹۰)؛ «بررسی عناصر عامیانهٔ داستان نوش‌آفرین‌نامه» (رحیمی‌فرد و بیات، ۱۳۹۸)؛ «عامه‌نگاری در چاپ سنگی مصور نوش‌آفرین گوهرتاج» (ماه‌وان، ۱۳۹۹). طبق پیشینهٔ ذکر شده در موضوع مقالهٔ حاضر تا کنون پژوهشی انجام نشده است.

۲. مبانی نظری

۲-۱. نقد کهن‌الگویی

روان‌شناسی تحلیلی یونگ به بررسی نمادهای کهن‌الگویی در رؤیاها، ادبیات و هنر می‌پردازد. کارل گوستاو یونگ، روان را دارای سه بخش خودآگاه (Conscious)، ناخودآگاه فردی (Personal unconscious) و ناخودآگاه جمعی (Collective unconscious) می‌دانست. وی بر این باور بود که ضمیر بشر چون یک لوح سفید نیست، بلکه ما تجربیاتی را از نیاکان باستانی‌مان به ارث می‌بریم که «میراث روانی مشترک بشریت» است و یونگ آن‌ها را بن‌مایه، تصویرهای ازلی یا صور مثالی (Archetype) نامید (گورین و همکاران، ۱۳۷۷: ۱۹۲ و ۱۹۳؛ یونگ، ۱۳۹۳: ۱۵۷). این صور کهن‌الگویی که به صورت بالقوه در اعماق روان بشر و ناخودآگاهی جمعی هستند، تحت شرایطی خاص به صورت‌های متفاوت در مکان‌های مختلف تجلّی می‌یابند و وارد حیطهٔ خودآگاهی می‌شوند. کهن‌الگوها به صورت نمادهایی تکرارشونده در رویا، اساطیر، افسانه، ادبیات و هنر ملل مختلف

دیده می‌شوند. مهم‌ترین کهن‌الگوها عبارتند از: قهرمان، آنیما، آنیموس، پیرخردمند، سایه، سفر، مرگ و تولد دوباره.

۲-۲. کهن‌الگوها

شخصیت اصلی هر داستان، قهرمان (Hero) آن است. «در اسطوره‌ها و حکایات پریان، قهرمان پیروز نماد خودآگاهی‌ست» (یونگ، ۱۳۹۳: ۴۱۰). قهرمان می‌کوشد کاستی‌های موجود در جامعه را جبران کند، نابسامانی‌ها را سامان دهد و عدالت، امنیت و آرامش برقرار کند. البته نمایهٔ قهرمان را نباید با منِ خویش یکسان دانست. منِ نمادین شده به وسیلهٔ قهرمان اساساً حامل فرهنگ است و خودنما و خودمحور نیست (همان: ۱۹۰ و ۱۹۲). در زیر خودآگاه، سایه (Shadow) قرار دارد. سایه اولین چیزی است که در ورود به ناخودآگاه با آن مواجه می‌شویم. «سایه، طرف پست شخصیت است که هرآن‌چه را در وجود خودمان ناخواستنی، تاریک، و حتی شرّ می‌دانیم در آن قرار می‌دهیم» (همان: ۱۶). سایه‌ها، خصوصیات بد ما هستند که نمی‌خواهیم یا می‌ترسیم دیگران از وجودشان باخبر شوند؛ بنابراین آن‌ها را در پشت لایهٔ خودآگاهمان پنهان می‌کنیم. زمانی که انسان در جامعه حضور می‌یابد، خود حقیقی‌اش را پشت وجههٔ اجتماعی‌اش پنهان می‌کند و به اصطلاح نقاب به صورتش می‌زند. «پرسونا (Persona) در زبان لاتین به معنای نقابی است که هنرپیشه‌ها به چهره می‌زدند و کلمهٔ شخصیت (Personality) هم از همین ریشه است» (فرانتس و ادینجر، ۱۳۹۳: ۱۵)؛ بنابراین، هر شغل و حرفه‌ای یک پرسونا (نقاب) محسوب می‌شود. «پرسونا یک موجود الهی روانی است که میان ایگو [خودآگاه] و جهان خارج عمل می‌کند» (همان: ۱۶).

در لایه‌های پایین‌تر ناخودآگاهی آنیما و آنیموس قرار دارند. آنیما (Anima) تصویر زنانه در روان مرد و آنیموس (Animus) تصویر مردانه در روان زن است (یونگ، ۱۳۹۳: ۲۷۲). هر تجربه یا ذهنیّتی که مرد یا زن از جنس مخالف دارد در پیکرهٔ آنیما و آنیموس تجلّی می‌یابد. این تصاویر ذهنی هر کدام دارای دو جنبهٔ مثبت و منفی هستند و هر دو در خویش ریشه دارند (فرانتس و ادینجر، ۱۳۹۳: ۱۶). خویش یا خود (Self)، تمامیت روانی ماست و از خودآگاهی و اقیانوس بی‌کران روح نشأت می‌گیرد (یونگ، ۱۳۹۳: ۱۹۲). خود با نمودهای گوناگونی مانند انسان– در سن و سال متفاوت (کودک یا پیر)، حیوان، گیاه، اعداد و حتی اشکال درخواب‌ها، افسانه‌ها، اسطوره‌ها و ... ظاهر می‌شود و به قهرمان داستان یاری می‌رساند. قهرمان داستان برای رسیدن به اهداف خود سفری را آغاز می‌کند. سفر یکی از رایج‌ترین نمادهای یونگ است. سفر «نماد مبارزه‌ای طولانی و پررنج برای شکوفا شدن است» (همان: ۴۷۶). قهرمان در پایان سفر به فرایند فردیّت (Individuation) دست می‌یابد. تفرّد نتیجهٔ رشد و تکامل روانی انسان است و زمانی حاصل می‌شود که انسان (قهرمان) زوایای پنهان ناخودآگاهی‌اش را کشف کند و جنبه‌های خوب و بد خود را بشناسد و میان آن‌ها هماهنگی به‌وجود آورد و بعد میان خودآگاه و ناخودآگاه اتحاد ایجاد کند و این توفیق زمانی حاصل می‌شود که خودآگاه (من) به پیام‌هایی که ناخودآگاه (خود) می‌فرستد، پاسخ مثبت دهد. یونگ اتحاد میان خودآگاه و ناخودآگاه را «رفتار متعالی روان» می‌نامد که انسان با آن می‌تواند به والاترین هدف خود یعنی آگاهی کامل از امکانات بالقوهٔ خود دست یابد. این رشد روانی فرایندی غیرارادی

و طبیعی دارد که تحت سازماندهی خود اتفاق می‌افتد (یونگ، ۱۳۹۳: ۲۲۶، ۲۴۱). در بعضی داستان‌ها قهرمان می‌میرد یا حالتی نمادین از مرگ برای او اتفاق می‌افتد. کهن‌الگوی مرگ و تولد دوباره نشان‌دهندهٔ «مرگِ زندگی زمینی قبل از تولد دوبارهٔ روحانی» است (کوپر، ۱۳۸۰: ۳۵۰). این تحول درونی با نمادهایی مانند ورود قهرمان به غار یا چاه، بلعیده‌شدن توسط اژدها، غرق‌شدن و ... نشان داده می‌شود. به قول یونگ، فرایند مرگ و تولد دوباره «گذار از جوانی به پختگی» است (یونگ، ۱۳۹۳: ۱۹۷).

۲-۳. افسانه

یکی از جلوه‌گاه‌های کهن‌الگوها، داستان‌های عامیانه است. افسانه‌ها بیان‌گر آرمان‌ها، اندیشه‌ها، رنج‌ها و جهان‌بینی قشر عام هستند. «قصه نمودار قسمت مهمی از میراث فرهنگی هر قوم و ملّتی است. ارزش‌های سنتی و زمینه‌های فرهنگی و روان‌شناختی و هم‌چنین حوادث و سوانح اجتماعی جدید در آن انعکاس پیدا می‌کند» (مارزلف، ۱۳۷۶: ۱۵). به نوعی می‌توان قصه‌ها را رویاهای جمعی مردم معمولی دانست؛ مردمی از قشر ضعیف و متوسط که آمال و آرزوهایشان را در وجود قهرمان‌ها و شخصیت‌های داستانی در دنیای قصه‌ها می‌یابند. یونگ معتقد است که «هنرمند [یا نویسنده] در درازنای زمان همواره سخن‌گو و وسیلهٔ دوران خود بوده. او خودآگاهانه، یا ناخودآگاهانه به ویژگی‌ها و ارزش‌های دوران خود شکل می‌دهد و البته ارزش‌ها و ویژگی‌های موجود نیز متقابلاً به او شکل می‌بخشند» (یونگ، ۱۳۹۳: ۳۸۰-۳۸۱).

۳. دربارهٔ *قصهٔ نوش‌آفرینِ گوهرتاج*

احمد منزوی در *فهرست نسخه‌های خطی فارسی* (جلد پنجم، ص ۳۷۵۱) قدیمی‌ترین نسخهٔ دست‌نویس این قصه را به تاریخ ۱۰۷۹ ه.ق (دورهٔ صفوی) ضبط کرده‌اند (به نقل از: *قصهٔ نوش‌آفرین گوهرتاج*، ۱۳۹۱: ۹). البته این نسخه در حال حاضر در دسترس نیست. قدیمی‌ترین نسخهٔ دست‌نویسی که پروفسور مارزلف برای چاپ کتاب از آن استفاده کرده‌اند، نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس است که متعلق به سال ۱۱۶۳ ه.ش (دورهٔ قاجار) است (*همان*). حسن ذوالفقاری نیز در کتاب *ادبیات داستانی عامه* این داستان را مربوط به عهد قاجار دانسته‌اند (ذوالفقاری، ۱۴۰۰). ایشان در مبحث انواع قصه‌ها از نظر قالب، افسانه‌ها را در چهار قالب دسته‌بندی نمودند: افسانه‌های پریان (سحرآمیز)؛ افسانه‌های حیوانات (تمثیلی)؛ افسانه‌های پهلوانی- عاشقانه؛ افسانه‌های عاشقانه. و *قصهٔ نوش‌آفرینِ گوهرتاج* را جزو افسانه‌های پریان ذکر کردند؛ یعنی، قصه‌هایی سحرآمیز که شخصیت‌هایش پریان، غول‌ها، جادوگران، جن‌ها و موجودات عجیب و غریب و خیالی هستند و حوادثی شگفت‌آور را بوجود می‌آورند (همان: ۱۷-۱۸). هم‌چنین این داستان را می‌توان جزو افسانه‌های پهلوانی- عاشقانه هم به حساب آورد؛ همان‌طور که ذوالفقاری در مقاله‌ای این داستان را جزو رمانس عاشقانه و عیّاری آوردند (ذوالفقاری و دیگران، ۱۳۹۰: ۸۲). هدف ما در این پژوهش، نقد کهن‌الگویی شخصیت درویش در *قصهٔ نوش‌آفرینِ گوهرتاج* است.

۳-۱. خلاصهٔ قصهٔ نوش‌آفرینِ گوهرتاج

قهرمان داستان، شاهزاده سلطان ابراهیم، اهل چین است. روزی تاجری تصویر نوش‌آفرین، دختر پادشاه دمشق، را به بارگاه چین می‌برد و شاهزاده ابراهیم عاشق شاه‌دخت می‌شود. از آن‌جا که شاهزاده می‌داند پدرش با سفر و دوری از او مخالفت می‌کند، به یاری وزیر پدرش، خان‌محمد، به بهانهٔ شکار راهی سفر می‌شوند. در طی سفر دریایی‌شان، دریا طوفانی شده و کشتی غرق می‌شود؛ فقط چهار نفر از جمله شاهزاده و وزیر نجات می‌یابند و به جزیره‌ای می‌رسند. آن‌ها در جزیره با شخصی به نام حمید ملّاح آشنا می‌شوند و با راهنمایی او به دمشق می‌روند. شاهزاده‌خانم خواستگاران فراوان دارد. شاهزاده ابراهیم، سه شب متوالی، پنهانی به قصر شاه‌دخت می‌رود و با او ملاقات می‌کند. روزی دیوی شاه‌دخت را می‌رباید. شاه از فیّاض عابد کمک می‌خواهد. عابد که به غیب امور آگاه است، آزمایشی ترتیب می‌دهد و به پادشاه می‌گوید هرکس در آزمون موفق شد، به دنبال شاه‌دخت بفرستد که نجات‌دهندهٔ دختر اوست. شاهزاده ابراهیم از این آزمایش سربلند بیرون می‌آید و ماجراجویی‌های خود را برای نجات شاهزاده خانم آغاز می‌کند؛ البته او در این سفر همراهانی نیز دارد. شاهزاده به مکان‌هایی می‌رود که تا آن موقع کسی را یارای رفتن به آن مکان‌ها نبود؛ با خواستگاران دیگر، جانوران عجیب و دیوان مبارزه می‌کند و طلسم‌ها را می‌شکند؛ اما در قسمتی از داستان، شاهزاده طلسم و خواب‌بند می‌شوند و خان‌محمد داستان را ادامه می‌دهد. او با فداکاری‌هایش موفق می‌شود طلسمِ خوابِ شاهزاده را بشکند. در نهایت به سنّت رمانس‌های عامیانه، شاهزاده ابراهیم به وصال نوش‌آفرین و دو شاه‌دخت دیگر می‌رسد، به تخت سلطنت می‌نشیند و با رعیت به عدل رفتار می‌کند (*قصهٔ نوش‌آفرین گوهرتاج*، ۱۳۹۱).

۴. بحث

۴-۱. شخصیت درویش از حقیقت تا افسانه

«واژهٔ درویش ایرانی و از ریشهٔ اوستاییِ دریگو(Drigu) به معنای نیازمند و گدا است. برخی اصل واژه را درویز و درآویز به معنای کسی که هنگام گدایی از در می‌آویزد و خواهنده از درها دانسته‌اند. برخی دیگر، درویش را امر از یوزیدن که به معنی جستجوکردن و هم‌ریشه با دریوزه و درویژه و درویش به معنی گدایی می‌دانند» (*چهار درویش*، ۱۳۹۵: ۱۶-۱۷). و چون خدارسیدگان گوشه‌نشین را بدین صفت خواندن، درست و زیبا نیست، فقیر صاحب معرفت را به جهت تمیز دُرویش می‌گویند از «دُر» به معنی مروارید و «ویش» که در اصل «واش» و «وش» بود یعنی شبیه چیزی دُر (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «درویش»). درویش به معنی اهل تحقیق، پیر، مرید، حکیم، فقیه، عابد، صالح، پارسا، متعبد و عالم راسخ نیز است (انوری، ۱۳۸۲: ۱۲۱). هم‌چنین، فقیر صوفی که غالباً از متعلقات دنیوی به اندک مایه قناعت می‌کند یا از قید تعلقات دنیایی کناره می‌جوید؛ و حتی گاه از باب تحقیر و تهذیب نفس و نه به داعیهٔ حرص مال یا عدم توکل، بلکه برای رفع ضرورت، به دریوزگی و سوال نیز تن در می‌دهد، درویش نامیده می‌شود (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «درویش»). درویش دارای نیروی نظر و همّت و غیرت عرفانی، نفَس صدق و ارادهٔ قلبی است (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۱۲۷۰/۲). «در اصطلاح، شخصی است که با کشکول و تبرزین و لباس مخصوص در کوچه و بازار می‌گردد و به آواز خوش شعر و مدیحه می‌خواند و مردم به او پول می‌دهند» (*چهار درویش*، ۱۳۹۵: ۱۷). درویشی در اصل

خصوصیتی باطنی است. در تاریخ و در داستان‌های عامیانه کسانی هستند که لباس درویشان را می‌پوشند اما در واقع از احترام و نوع دید مردم نسبت به این قشر سوءاستفاده می‌کنند و در مقابل اطلس‌پوشانی قناعت‌پیشه و ساده‌زیست هستند که در معرفت به مقام انسان کامل دست می‌یابند اما از دید نامحرمان پنهان‌اند. درویش واقعی از همه چیز و همه کس بی‌نیاز و فقط فقیر و نیازمند اللّه است.

راه و رسم درویشی در سرزمین ما قدمتی دیرینه دارد. در متون فارسی میانهٔ زردشتی نیز واژهٔ درویشی به معنای فقر و تنگدستی است. براساس این متون، درویش دو معنای متفاوت دارد: از یک سو بر فرد تنگدستی دلالت دارد که از وضعیت خود ناخرسند است؛ و از سوی دیگر به فقیر وارسته‌ای گفته می‌شود که به دلیل خرسندی و رضا، تن و روانش در آرامش به سر می‌برد؛ این فرد، درویش راستین نام دارد (گشتاسب و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۴۱ و ۱۴۳). هم‌چنین، در این متون مقام درویش ارجمند دانسته شده است؛ زیرا اگر کسی خودخواسته این شیوهٔ زندگی را برای سود آن برگزیند، می‌تواند اهریمن و دیوان (مخصوصاً دیو آز) را از جهان براند. «این دیو به‌ویژه خرسندی را که از صفات ضروری درویشان است، نشانه گرفته است» (همان: ۱۵۴). ویژگی‌های اصلی درویشان در ادوار مختلف، دوره‌گردی، گدایی و معرکه‌گیری بود. علاوه بر این‌ها، دعانویسی و دادن طلسم به مردم برای گشایش کارهایشان و حتی درمان بیماری‌ها از مشاغل آنان محسوب می‌شد. سر اوستین هنری لایارد در *سفرنامهٔ لایارد یا ماجراهای اولیه در ایران* (مربوط به دورهٔ قاجار) می‌نویسد: «درویشان دعانویس در میان مردم از نفوذ و احترام ویژه‌ای برخوردارند و مردم آن‌چنان به آنان باور دارند که گویی صاحب معجزه و کرامت‌اند و درویش‌ها چنین وانمود می‌کنند که گویی درمان همهٔ دردها و چارهٔ همهٔ مشکلات و گرفتاری‌ها را در آستین دارند. آنان در میان همهٔ اقشار مردم از اعتبار ویژه‌ای برخوردارند و حتی به اندرونی اعیان و بزرگان نیز راه دارند» (رحمانیان و حاتمی، ۱۳۹۱: ۳۲).

درویش در قصه‌های عامه خصوصیّات و کارکردهای مختلفی دارد؛ مانند: خرقه‌پوشی؛ جهانگردی؛ عزلت‌گزینی؛ ریاضت؛ آزادگی و وارستگی؛ قدرت شفابخشی و درمان بیماری‌ها؛ خرق عادت و صاحب کرامات بودن؛ عالم به ضمیر مردم؛ دانشمند و اهل تعلیم بودن؛ استفاده از سحر و جادو. از دید مردم عادی اینان برگزیدگان، دارای حکمت برتر و افرادی مقدّس بودند و بنابراین مردم از (همّت) درویشان مدد می‌خواستند (ادریس شاه، ۱۳۹۴: ۳۰-۵۹، ۱۰۸-۱۱۴، ۱۲۴-۱۳۰، ۱۷۱، ۱۸۲-۱۹۰، ۲۰۳-۲۰۲). درویش در این قصه‌ها غالباً فرستادهٔ غیبی و مظهر رحمت الهی شناخته می‌شود (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «درویش»). گاهی پادشاهان و قهرمانان داستان‌ها برای مقاصد خود لباس درویشی می‌پوشند؛ مثلاً شاه‌عباس در قصهٔ *حسین کرد شبستری* (مربوط به عهد صفوی) با پوشیدن لباس درویشان به تفحص امور می‌پرداخت (*قصهٔ حسین‌کرد شبستری*، ۱۳۸۶: ۵۵). در داستان مورد پژوهش ما، هفت شخصیت هستند که می‌توان آن‌ها را با شخصیت درویش تطبیق داد: قهرمان اصلی، قهرمان فرعی و بقیه در نقش یاریگران یا دشمن قهرمان اصلی.

۴-۲. نقش‌های کهن‌الگویی شخصیت درویش در *قصهٔ نوش‌آفرین گوهرتاج*

۴-۲-۱. کارکرد «خویش» به عنوان «پیرخردمند» و تجلّی «آنیما»

پادشاه دمشق که پیرمردی بدون اولاد بود «لباس پادشاهی از تن به در آورد و لباس درویشی درپوشید و سجاده انداخته به عبادت حق تعالی مشغول شد» (*قصهٔ نوش‌آفرین گوهرتاج*، ۱۳۹۱: ۲۱). امرا به پادشاه پیشنهاد کردند که غسل کرده، کفن بپوشد و سر و پا برهنه به صومعهٔ فیّاض عابد برود و از او که مستجاب‌الدعوه بود، التماس دعا کند تا شاید صاحب فرزندی شود (شرط دیدار و تقاضا از عابد/ درویش). فیّاض عابد دو دانه گندم به پادشاه داد که یک دانه را خودش بخورد و دانهٔ دیگر را به حرم خاصه دهد. پادشاه طبق گفتهٔ عابد عمل کرد و صاحب فرزند شد.

بن‌مایهٔ باروری و صاحب فرزند شدن پادشاه و ملکه با وساطت درویش، بن‌مایه‌ای تکرارشونده در افسانه‌هاست. مثلاً در افسانهٔ درویش و دختر پادشاه چین (۱) و (۲)، درویشان به پادشاهانی که صاحب فرزند نمی‌شدند، سیب و انار می‌دهند (الول‌ساتن، ۱۳۷۶: ۶۱ و ۶۸). مارزلف می‌نویسد: «یکی از شخصیت‌های نوعی شرقی، هر چند که منحصراً ایرانی نیست، درویش است. وی را به صورت مشروط می‌توان با راهب متکدی اروپایی برابر دانست. درویش مردی است تهیدست و مؤمن، اغلب در سیر و گشت که رابطهٔ خاصی با خدا دارد و این امر باعث شده که وی اغلب به عنوان مددکار و مساعد و یا حداقل به عنوان واسطه وارد ماجرا شود. همین رابطه با خدا سبب گردیده که گاه دارای صفاتی سحرآسا باشد. بدین ترتیب است که شاه بی‌فرزند سیب (متبرّک) را که می‌تواند زنی را آبستن کند از درویش برای زن خود می‌گیرد» (مارزلف، ۱۳۷۶: ۴۴). البته در این داستان عابد به پادشاه گندم می‌دهد. گندم یادآور بهشت و داستان آفرینش و به معنای غذای جاودانگی و عطیه‌ای از خداوند است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۷۵۸/۴). داشتن فرزند برای بقای سلطنت پادشاه و به نوعی جاودان ماندن نام اوست. نکتهٔ قابل توجه دیگر، نام عابد است. فیّاض به معنی بسیار بخشنده و فیض‌رساننده است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «فیّاض»). نویسندگان مقالهٔ «ویژگی‌های اسطوره‌ای شخصیت درویش و چهرهٔ دوگانهٔ او در افسانه‌های سحرآمیز ایرانی»، شخصیت درویش را در زیرساخت اساطیری با ایزدان آناهیتا (ایزد آب)، وایو (ایزد باد) و مهر مربوط می‌دانند. در اوستا آمده که داشتن فرزندان نیک را از آناهیتا می‌خواهند. ایزد اندروای (وای یا وایو) در روایت‌های اساطیری ایرانی بر هر دو نوع از موجودات اهورایی و اهریمنی تسلط دارد و آن‌ها را می‌راند یا به تحرک وامی‌دارد. از جمله نیازهایی که از وایو خواسته شده، فرزندانی دانا و هوشیار و خوش‌سخن است (دهقان‌دهنوی و مسعودی، ۱۴۰۰: ۶۶).

پس از تولد فرزند، پادشاه او را به خدمت فیّاض عابد برد. عابد در گوش نوزاد اذان و اقامه گفت و او را نوش‌آفرینِ گوهرتاج نام نهاد و به شاه گفت این دختر را واقعه‌ای پیش خواهد آمد که از تو دور می‌شود. اگر می‌خواهی به سلامت باز آید باید در هفته یک مرتبه او را در چشمهٔ نوش بری و سر و تن او را بدان آب شست‌وشو نمائی.

۴- ۲- ۲. ظهور کهن‌الگوی «قهرمان» در داستان

قهرمان اصلی این داستان، شاهزاده ابراهیم پسر عادلشاه، پادشاه چین، است. او جوانی ۱۸ ساله بود که در جمال، شجاعت، کمال و حکمت نظیر نداشت. عادلشاه تمام امور مملکت را به او واگذاشته بود. روزی تاجری به بارگاه آمد و تصویری از نوش‌آفرین نشان داد. شاهزاده عاشق آن صورت

شد. خان‌محمد، وزیراعظم عادلشاه، که پی به عشق شاهزاده برده و شاهد رنج او بود به او قول یاری داد. شاهزاده به بهانهٔ شکار از پادشاه رخصت گرفت و راهی سفر شد. آن‌ها سوار کشتی شده و به سمت دمشق رفتند و به این ترتیب سفر قهرمان داستان آغاز شد. سفری که به انجام رساندنش به قول یونگ، فردیّت و کمال شخصیتی را برای قهرمان به ارمغان می‌آورد. هم‌چنین، سفر یکی از خصوصیات درویشان است (*چهار درویش*، ۱۳۹۵: ۲۶). شاهزاده سلطنت را و درواقع همه چیزش را رها کرد تا به هدفش برسد. او نقاب پادشاهی را کنار گذاشت و به صورت ناشناس برای دیدن شاهزاده خانم و در حقیقت، کشف قلمروهای ناشناخته رهسپار غربت شد. «فرایند فردیّت اغلب به وسیلهٔ سفری اکتشافی در سرزمینی ناشناخته نمادین می‌شود» (یونگ، ۱۳۹۳: ۴۳۰). این بار شاهزاده نقاب درویشی به صورت می‌زند. نمونهٔ بارز این شاهزادگان که در راه عشق همهٔ تعلقاتشان را ترک می‌کنند و در واقع نقاب درویشی را به جای نقاب سلطنت به چهره می‌زنند در داستان‌های عامیانه‌ای مانند *امیرارسلان نامدار*، *ملک جمشید* و *چهار درویش* می‌بینیم[۱] (نقیب‌الممالک، ۱۳۸۸: ۹۸؛ همو، ۱۳۸۴: ۱۴-۱۳؛ *چهار درویش*، ۱۳۹۵: ۱۷۴ و ۲۸۸ و ۳۳۲). بنا بر نظریهٔ یونگ، آنیما (عنصر مادینه) در نقش مثبت خود به عنوان میانجی بین من و خود ظاهر می‌شود (یونگ، ۱۳۹۳: ۲۸۰)؛ و البته هنگامی نقش مثبت می‌گیرد که مرد به گونه‌ای جدی به احساسات، خلق و خو، خواهش‌ها و نمایه‌هایی که از آن تراوش می‌کند توجه کند، و به آن‌ها شکل دهد (همان: ۲۸۱). آنیمای این داستان، نوش‌آفرین است که قهرمان (من) را به سمت ناخودآگاهی و شناخت خود می‌کشاند.

وقتی پادشاه از رفتن پسر باخبر گردید، بسیار غمگین شد و «خرقه پوشیده به عبادت مشغول شد» (*قصهٔ نوش‌آفرین گوهرتاج*، ۱۳۹۱: ۲۹). عادلشاه نمایندهٔ خودآگاه (عقل ظاهری) و هم‌ذات با شاهزاده است. مخالفت او با سفر شاید به این دلیل باشد که سفر را خطرناک می‌داند و به مصلحت نمی‌بیند که فرزند موطن امن خود را ترک کند. می‌توان‌گفت او پادشاهی تقریباً مستبد است که همه چیز را عالی و کامل می‌داند و می‌خواهد پسرش را تا همیشه در کنار خود داشته باشد. اما شاهزاده درک کرده که تا کامل شدن راه زیادی در پیش دارد.

۴- ۲- ۳. آغاز سفر قهرمان

در طی سفر، دریا طوفانی شد، کشتی خورد شده و همه غرق شدند. فقط شاهزاده، خان‌محمد و دو نفر دیگر نجات یافتند و به جزیره‌ای رسیدند. به این ترتیب قهرمان باقیماندهٔ داشته‌هایش را نیز از دست داد. شاهزاده در جزیره با حمید ملاح آشنا شد. او نیز عاشق بود و در این جزیره منتظر زمانی بود که بتواند به وصال معشوق برسد. حمید به شاهزاده قول یاری داد و شاهزاده نیز شرط کرد وی را به وصال محبوبش برساند.

۴- ۲- ۴. حضور سایه‌ها و مانع‌افکنی آن‌ها

[۱] - از شخصیت‌های اساطیری و تاریخی که به همهٔ تعلقات خود پشت پا زدند، می‌توان به ابراهیم ادهم (پادشاه بلخ)، بودا (شاهزادهٔ هند) و کیخسرو (پادشاه کیانی) اشاره کرد.

وقتی شاهزاده ابراهیم در دمشق شاهزادگان سرزمین‌های دیگر را دید که با ساز و برگ تمام در مقابل قصر دختر هنرنمایی می‌کردند، به همراهان گفت: «یقین دانم که کاری از من و شما برنخواهد آمد. از جهت آن که مرا دست خالی است با شش شاهزاده چنین که همه با لشکر و حشم و خزانه آمدند به خواستگاری و دختر هنوز رضا نداده و به هیچ یک نگرویده چه کنم و چگونه به من بی‌سروپای بی‌نام و نشان راضی شود» (همان: ۳۷). همان‌طور که اشاره شد، اولین چیزی که در ورود به بخش ناخودآگاهی با آن روبرو می‌شویم، سایه است. شاهزاده نیز پس از ورود به شهر معشوق، با شاهزادگان دیگر که رقیبان او و نمادی از سایه‌ها بودند، روبه‌رو می‌شود. شاهزاده سه شب متوالی لباس شبروی پوشید و به قصر شاهزاده خانم رفت؛ انگشترِ نوش‌آفرین را– که در خواب بود– بیرون آورده در دست خود کرد و انگشتر خود را در دست او گذاشت. نوش‌آفرین انگشتر را که نام ابراهیم بر آن نوشته شده بود، دید و نادیده عاشق و بی‌قرار شاهزاده شد؛ اما یک روز که شاهزاده خانم برای غسل به چشمه رفت «ناگاه به امر الهی دستی نمودار گردید و آن گیسوان عنبرین را گرفت و از روی سنگ بلند شد» (*قصهٔ نوش‌آفرین گوهرتاج*، ۱۳۹۱: ۴۰). چون سه روز از این ماجرا گذشت، فیّاض عابد به بارگاه آمد و به شاه گفت: نوش‌آفرین را علقمهٔ دیو به کاخ سلیمان[ع] که در دریای محیط قرار دارد، برده است. سپس عابد دست در زیر خرقه کرد یک طوطی بیرون آورد و به شاه داد و گفت هر کس از این شاهزادگان درج گردن طوطی را بیرون آورد و طوطی به سخن درآید، همان شخص را بفرست که نجات‌دهندهٔ دختر است و دختر به او بده. فیّاض عابد در این قصّه، آگاه به تمام امور حتی در جزئی‌ترین مسائل است. هم قدرت پیشگویی دارد، هم راه‌گشا و یاریگر شاه در یافتن شخص مناسب برای نجات شاهزاده خانم و ازدواج با اوست و هم مثل حضرت سلیمان[ع] می‌تواند با حیوانات صحبت کند. او نمونهٔ کامل یک عارف وارسته و صاحب کرامات است. شخصیتی است که مردم عامه (در دوره‌ای که این داستان روایت می‌شده) به توانایی‌های فوق بشری‌اش اعتقاد داشتند. فیّاض عابد حضور چندانی در داستان ندارد؛ اما هر بار که قهرمانان داستان دچار مشکل می‌شوند، در داستان ظاهر می‌شود و همه چیز طبق طرح و امر او با موفقیت پیش می‌رود. شخصیت او را می‌توان با پیر خردمند (پیر مثالی) یونگ تطبیق داد. پیر دانا در رؤیاها [و قصه‌ها] در هیأت ساحر، طبیب، روحانی، معلم، استاد، پدربزرگ و یا هرگونه مرجعی ظاهر می‌شود. «پیر همیشه وقتی ظاهر می‌شود که قهرمان به وضعی سخت و چاره ناپذیر دچار است، آن‌چنان که تأملی از سر بصیرت یا فکری بکر و به عبارت دیگر کنشی روحی و یا نوعی عمل خود به خود درون روانی می‌تواند او را از مخمصه برهاند؛ اما چون به دلائل درونی و بیرونی، قهرمان خود توان انجام آن را ندارد، معرفت مورد نیاز برای جبران کمبود به صورت فکری مجسم یعنی در قالب همین پیر دانا و یاری‌دهنده جلوه می‌کند» (یونگ، ۱۳۷۶: ۱۱۲–۱۱۴).

یکی دیگر از بن‌مایه‌های تکرارشونده در افسانه‌ها، ربوده‌شدن دختران است. این دختران که معمولاً شاه‌دخت هستند، در طلسم به دام انداخته می‌شوند و قهرمان او را نجات می‌دهد و با او ازدواج می‌کند. مشهدی نوش‌آبادی در مقالهٔ «اسطوره غیبت دختر» به بررسی این بن‌مایه پرداخته و با تحقیق در مورد مکان‌های مقدسی که این اسطوره مربوط به آن‌هاست و با آب، چشمه و چاه

در ارتباط است، غیبت و ربوده‌شدن دختران را مربوط به اسطورهٔ فرشتهٔ آب‌ها ناهید (آناهیتا) می‌داند که نمادی از فقدان آب و باران است. ربایش دختران به دست نیروهای شرّ و اهریمنی است و نبرد قهرمانان با این نیروها برای آزادی دختران و برای آب است (مشهدی نوش‌آبادی، ۱۳۹۵). در داستان مورد پژوهش نیز، عابد شرط می‌کند که دختر باید هفته‌ای یک بار در چشمهٔ نوش شست‌وشو نماید تا نحوستی که در طالعش است از بین رود و هم در کنار این چشمه است که ربوده می‌شود و در دریای محیط اسیر می‌شود و در پایان داستان، در کنار دریا به وصال شاهزاده می‌رسد. همان‌طور که گفته شد، شخصیت درویش را با ایزدان آناهیتا (ایزد آب) و وایو (ایزد باد) و ایزد مهر مربوط دانسته‌اند. مهر یا میثرَ یکی از بزرگ‌ترین ایزدان دین زرتشتی، به معنی فروغ و روشنایی، دوستی و عهد و پیمان و هم‌چنین ایزد جنگ است (پورداود، ۱۳۲۶: ۶۲-۶۴). البته در اوستا ایزد تیشتریه (در پهلوی تیشتر) یا تیر نگهبان باران است و هم اوست که با دیو خشکسالی (اپوشَه) می‌جنگد (همان: ۵۸؛ هینلز، ۱۳۶۸: ۳۵-۳۶). در این داستان می‌توان چهرهٔ اساطیری شاهزاده ابراهیم را با ایزدان مهر و تیر سنجید که با شکستن طلسم و نجات دختر (نماد ایزد آناهیتا) از چنگ دیوان (نماد اپوشه)، آب، برکت و حیات دوباره را به مردم برمی‌گرداند.

جهانگیرشاه همه چیز را برای شاهزادگان شرح داد و افزود: «حال هر یک اقبال خود را بیازمائید که گوهر مقصود را حق –سبحانه و تعالی– به که شفقت خواهد کرد» (*قصهٔ نوش‌آفرین گوهرتاج*، ۱۳۹۱: ۶۴)؛ بنابراین، قهرمان داستان برگزیدهٔ حق است. نوبت به سلطان ابراهیم که رسید، به درگاه پروردگار نالید و مناجات کرد. آن‌گاه درج را از گردن طوطی بیرون آورد. پس به امر الهی، طوطی به سخن آمد و گفت بسم اللّه الرحمن الرحیم، و به زبان فصیح حمد خدا، نعت رسول و منقبت حیدر کرّار بیان کرد و شاهزاده را مدح گفت (همان: ۶۵). طوطی در این‌جا یکی دیگر از نمادهای خویش و یاریگر قهرمان است. یونگ می‌گوید: «نقش پیر خردمند گاهی توسط حیوانات سخن‌گو ایفا می‌شود» (یونگ، ۱۳۷۶: ۱۱۱). شیر سخن‌گویی که در مرحلهٔ پایانی داستان به خان‌محمد کمک می‌کند نیز همین نقش را دارد. طوطی در این‌جا همان نفس ناطقهٔ انسانی است.

روز دیگر جهانگیرشاه، شاهزاده را به خدمت فیّاض عابد برد و عابد به شاهزاده اسم اعظم را آموخت (*قصهٔ نوش‌آفرین گوهرتاج*، ۱۳۹۱: ۶۶). عابد، قهرمان را راهنمایی می‌کند که چه کاری باید انجام دهد. او علاوه بر غیب‌دانی حتی اسم اعظم را نیز می‌داند و به قهرمان می‌آموزد. اسم اعظم را خداوند به آدم ع آموخت: «و علّم آدمَ اسماء کلّها » (بقره، ۳۱). آدمع، اولین انسان، بزرگ‌مرد یونگ و نماد خویش است (یونگ، ۱۳۹۳: ۳۰۲-۳۰۴). بدین ترتیب، سفر بزرگ قهرمان آغاز می‌شود. در روان‌شناسی اسطوره‌گرای یونگ، سفر یکی از مهم‌ترین کهن‌الگوهاست. این سفر، سیری درونی به لایه‌های زیرین ناخودآگاهی است که طی آن انسان با قسمت‌های تاریک وجودی خویش آشنا می‌شود و برای هماهنگی و سازگاری با آن‌ها آماده می‌شود.

۴- ۲- ۵. نمودهای مختلف یاریگر و سایه و کارکردهایشان

شاهزاده به همراه خان‌محمد، حمید و امیرسلیم، پسر وزیر جهانگیرشاه، راهی شدند و به سمت دریا رفتند. در طی سفر در جزیرهٔ زنگیان آدم‌خوار گرفتار شدند؛ اما با مرغی عظیم‌الجثه به نام رخ که زخمی شده بود، برخورد کردند. شاهزاده با استفاده از میوهٔ درخت عوسج جراحتش را درمان کرد و با همراهان بر پشت رخ نشستند و از آن جزیره نجات یافتند. در این قصه، رخ با شاهزاده سخن می‌گوید. در جایی دیگر نیز شاهزاده زبان دو مرغ سبز و قرمز را می‌فهمد (*قصهٔ نوش‌آفرین گوهرتاج*، ۱۳۹۱: ۶۷). در *داستان‌های درادیش* آمده که درویش بزرگی مانند ابوسعید زبان حیوانات را می‌داند و حتی حیوانات برای دادخواهی به او پناه می‌آورند (ادریس‌شاه، ۱۳۹۴: ۳۶).

شاهزاده به کمک رخ به کاخ سلیمان [۴] رفت و با علقمه دیو و دو برادرش درگیر شد. دو تن از دیوان کشته شدند؛ اما ضیغم دیو با حیله نجات یافت و شاه‌دخت را ربود و به طلسم زنگولهٔ حضرت سلیمان[۴] برد. شاهزاده به طلسم رفت؛ با جانوران عجیب، دیوان، اژدها و پیره‌زالی جنگید و آن‌ها را از بین برد؛ و نوش‌آفرین و میمونه‌خاتون (دختر شاه پریان) را نجات داد. از دید کهن‌الگویی طلسم‌ها نمادی از سایه هستند؛ زیرا نشان از قدرت‌های مخرّب سازندگانشان دارند و موانعی برای رسیدن قهرمان به اهدافش می‌شوند. شاهزاده در نهایت ضیغم دیو را کشت و با شاه پریان شرط کرد که بعد از ازدواج با نوش‌آفرین، با میمونه‌خاتون نیز وصلت نماید. وقتی شاهزاده با دختر و همراهان به شهر سراندیب رسیدند، امیرسلیم، که خواستار وصلت با نوش‌آفرین بود، در غذای شاهزاده زهر ریخت؛ بعد دختر را بیهوش کرد و با خود برد. میمونه‌خاتون از نصرالله حکیم خواست شاهزاده را مداوا کند. امیرسلیم در هنگام فرار به نوش‌آفرین با تأکید می‌گوید که به خاطر تو «از پدر و مادر و ملک و مال دست برداشته‌ام و آمده‌ام تا تو را به دست آورم» (*قصهٔ نوش‌آفرین گوهرتاج*، ۱۳۹۱: ۹۵). او سرانجام به دست نوش‌آفرین کشته شد. بدین ترتیب این **سایه** به دست آنیما از بین رفت. در روان‌شناسی یونگ «حیله‌گر نماد عصیان جوانی است» (یونگ، ۱۳۹۳: ۲۲۵). البته امیرسلیم در این‌جا می‌تواند تعریضی به عوام‌فریبی درویشان متظاهر و صوفی‌نماها باشد.

شش شاهزاده‌ای که رقیبان سلطان ابراهیم و خواستگار نوش‌آفرین بودند، در طی مسیرِ بازگشتِ قهرمانان به آنان حمله کردند. شاهزاده ابراهیم تعدادی از آن‌ها را کشت و با تعدادی از در صلح درآمد. همان‌طور که اشاره شد، این شاهزادگان نماد سایه هستند. فرانتس می‌گوید: «سایه‌ها در خواب‌ها و اسطوره‌ها همواره هم‌جنس خود خواب‌بیننده است» (همان: ۲۵۹). سایه‌ها و نحوه برخورد شاهزاده با آن‌ها نمایان‌گر این حقیقت است که خودآگاه باید از هرگونه محدودیت که مانع روند رشدش به مرحلهٔ عالی‌تر و تکامل یافته‌تر می‌شود، رهایی یابد.

در طی سفر، قهرمانان به پادشاه فرنگ که درگیر جنگی بود یاری رساندند. شاه فرنگ شاهزاده را به شهرش دعوت کرد و بدین ترتیب شاهزاده با سومین آنیمایش یعنی خورشید عالم‌گیر، دختر شاه فرنگ، ملاقات کرد. شاهزاده‌ای که دست خالی به سمت تاریکی‌ها و ناشناخته‌ها رفته بود، بعد از هفت سال، پیروز و دست‌پر، همان‌طور که عابد پیش‌بینی کرده بود، به دمشق برگشت. شاهزاده با شاه به زیارت عابد رفتند و عابد نوش‌آفرین را به شاهزاده عقد بست. شاهزاده به وطنش (چین)

برگشت و بر تخت پدر نشست. قاضیان خطبه خواندند و نوش‌آفرین و میمونه‌خاتون و خورشید عالم‌گیر را به عقد سلطان ابراهیم درآوردند. خان‌محمد و حمید نیز به وصال معشوقان خود رسیدند.

۴- ۲- ۶. وحدت اضداد و فردیّت یافتن

از آن‌جا که مردان در داستان وجوه مذکرِ (آنیموسِ) نویسنده/خالق داستان و زنان، روحِ مونثِ او (آنیما) هستند (یاوری، ۱۳۸۷: ۵۳ و ۱۸۸)؛ پس این وظیفهٔ قهرمان به عنوان نمایندهٔ خودآگاهی است که همهٔ جوانب درونی خود را بشناسد و با هم هماهنگ کند و اتحاد دو ضد (مرد و زن) یکی از همین وظایف بوده و برای فرایند فردیّت ضروری است. «ازدواج مظهر اتحاد رمزی آسمان و زمین و نماد اتحاد معنوی و دستیابی به کمال و تمامیّت که با اتحاد اضداد چه در زندگی و چه در مرگ حاصل می‌شود» (کوپر، ۱۳۸۰: ۱۶). وصلت شاهزاده با شاهزاده خانم‌های مسلمان، مسیحی و پری‌زاد نشان از هماهنگی بین ضدهای مختلف و یگانگی او با جهانیان است. «مضمون ازدواج با نمایهٔ عالم‌گیر خود مفهوم ژرف‌تری هم دارد. چه در عین حال که تملک نسبت به زن را می‌رساند، کشف به‌جا و حتی ضروری عنصر زنانه در روان مرد هم هست» (یونگ، ۱۳۹۳: ۲۰۰).

۴- ۲- ۷. اعداد نمادین

مطلب دیگری که در این‌جا قابل توجه است، نقش نمادین اعداد است. قهرمان با سه دختر ازدواج می‌کند؛ فروید در سه، نمادی جنسی می‌بیند. عدد سه در نزد بیشتر ملت‌ها عددی مقدّس و بیان‌گر کمال است؛ هم‌چنین سه تمثیلی برای خلقت است (آقاشریف، ۱۳۸۳: ۷۰) و عدد چهار (شاه با سه همسرش)، نمونهٔ اعلای عدد مقدّس، نماد کمال و تمامیّت، بی‌نظیری، جامعیت و فراگیری، مجموع ظاهر و باطن، و نمادی از دنیای مستقر و سازمان‌یافته است (همان: ۱۰۵-۱۰۷).

۴- ۲- ۸. کهن‌الگوی «مرگ و تولد دوباره»

داستان در این‌جا تمام نمی‌شود؛ زریرهٔ جادو، دختر علقمهٔ دیو، برای انتقام، شاهزاده و خورشید عالم‌گیر را طلسم و خواب‌بند کرد و به طلسم خطائی حضرت سلیمان[ع] گریخت. پادشاهِ پریان، حکیمان حضرت سلیمان[ع] را فراخواند، اما کاری از دست آن‌ها برنیامد و گفتند بهتر است از فیّاض عابد کمک بگیرند. میمونه‌خاتون به دیدار عابد رفت. عابد لوحی از زیر سجاده بیرون آورد و به میمونه‌خاتون داد و گفت این را به خان‌محمد بده و او را روانهٔ طلسم کن. یونگ می‌نویسد: «پیر قصه‌های پریان حتی اکثر اوقات طلسم جادویی لازم را می‌دهد، یعنی قدرت غیرمنتظره و نامتحمل را جهت کسب موفقیت که یکی از خصوصیات شخصیت یک‌پارچه است. اما مداخلهٔ پیر دانا از آن رو ضروری است که ارادهٔ آگاهانه تقریباً هرگز به خودی خود قادر به یک‌پارچه‌کردن شخصیت، در آن حد نیست» (یونگ، ۱۳۷۶: ۱۱۷-۱۱۶). در این اتفاق که حتی از موجودات فراانسانی و افسانه‌ای نیز کاری برنمی‌آید، باز این فیّاض عابد است که راه چاره را می‌داند. البته انجام این کار به شجاعت، از خودگذشتگی و وفاداری خاصی نیاز دارد. خان‌محمد که همیشه یاور قهرمان بود، حال به جای قهرمان به ادامهٔ سفر می‌پردازد تا شاهزاده و عروسش را نجات دهد. تنها بودن قهرمان نشانهٔ دیگری است از این که این سفرها درونی هستند و هرکس باید خودش با مشکلات مواجه شود و

راه حلی برای آن‌ها بیابد. خان‌محمد وارد طلسم شد، زریره جادو را کشت و طلسم خواب را از بین برد.

یکی از کهن‌الگوهای یونگ مرگ و تولد دوباره است که مظهری از پشت سر گذاشتن زندگی قبلی و شروع زندگی جدید است. در این داستان شاهزاده به دست رقیبانش زهر هلاهل یا داروی بیهوشی می‌خورد، در قسمتی از داستان در چاهی اسیر می‌شود. چاه هم به نوعی نماد مرگ است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۴۸۴/۲–۴۸۵؛ کوپر، ۱۳۸۰: ۱۰۹). (خان‌محمد هم در طلسم در چاهی می‌افتد. نوش‌آفرین و میمونه‌خاتون نیز در چاهی اسیر می‌شوند). و در آخر داستان هم شاهزاده و بانویش خواب‌بند می‌شوند و با عطسه‌ای بیدار می‌شوند. در داستان آفرینش نیز آمده که وقتی روح به جسم آدمع درمی‌آید او با عطسه‌ای بیدار می‌شود. در پایان داستان ما شاهد جهانی آرمانی و بهشتی زمینی هستیم.

جدول شمارهٔ ۱

شخصیت درویش	لوازم	کارکرد	نقش کهن‌الگویی
شاهزاده ابراهیم	انگشتر نقره، کمند، درج، شمشیر، لوح، تیر و کمان	سفر ، جنگ با دیوان، جانوران و ...، سخن گفتن با پرنده (رخ)، نجات مردم، باطل کردن طلسم، نجات شاهزاده خانم‌ها و ازدواج با آن‌ها	قهرمان، نقاب، خویش
فیّاض عابد	درج، لوح، سجاده	کمک به باروری شاه و همسرش، نامگذاری فرزند شاه، پیشگویی در مورد سرنوشت قهرمانان، شرط‌گذاشتن در مورد فرزند تازه متولد شده، راهنمایی قهرمانانان در شکستن طلسم–ها، نجات شاهزاده از طلسم خواب، یاد دادن اسم اعظم به قهرمان اصلی، دخالت در ازدواج دختر و تعیین همسر برای او، عقدکردن	پیر خردمند، نقاب
خان‌محمد	تاج، لوح، شمشیر، خنجر، شیشه	همراهی با قهرمان اصلی، شکستن طلسم و نجات شاهزاده و بانو	قهرمان فرعی و یاریگر قهرمان اصلی
حمید ملاح		کمک به شاهزاده در سفرش	یاریگر، آنیموس
امیرسلیم		زهردادن به قهرمان و دزدیدن شاهزاده خانم	سایه، نقاب
جهانگیرشاه	سجاده	تقاضا از عابد برای داشتن فرزند	خویش، نقاب
عادلشاه		واگذاری حکومت به پسر و مشغول عبادت شدن	من، نقاب، خویش

جدول شمارهٔ ۲

انواع نمادها	نماد	نقش کهن‌الگویی
نمادهای حیوانی	طوطی، پرنده‌های قرمز و سبز، اسب، آهو	یاریگر قهرمان
	رخ، شیر	آنیما
	مار، شیر، پلنگ، فیل، مرغ، نهنگ	سایه

نمادهای گیاهی	درخت عوسج	شفا، سلامتی و محافظت
	گندم	باروری
نمادهای طبیعی	آب(چشمه، دریا)، طوفان	زندگی تازه، آنیما، سایه
	سنگ سیاه	آنیما، مرگ و تولد دوباره، کمال
نمادهای ساختهٔ ذهن	دیو	سایه، یاریگر
	پری	یاریگر، آنیما
	جانوران عجیب، اژدها، غول	سایه
نمادهای دست‌ساخت	لوح، شمشیر، شاه‌مهره، شیشه	خویش، تمامیت و کمال، تحول و زندگی دوباره
اعداد نمادین	۳، ۴، ۷، ۱۱، ۴۰	تمامیت و کمال
مکان‌های نمادین	جزیره‌ها، شهرها، بیابان‌ها، باغ‌ها، دریای محیط، مرغزار، چاه، کوه، کاخ، خرابه	ناخودآگاهی، آنیما، مرگ و تولد دوباره

۵. نتیجه

۵- ۱. تحلیل کهن‌الگویی داستان

در ابتدای داستان، پادشاهی است که فرزندی ندارد (یک مرد). او با یاری یک مردِ عابد صاحب فرزند می‌شود (یک دختر). این دختر به دست یک دیو (مرد) دزدیده می‌شود. در سرزمین دیگر، پادشاه دیگری است که یک پسر دارد (دو مرد). پس ابتدای داستان به ما می‌گوید که ما با فقدان عنصر مادینه مواجه هستیم. این وظیفهٔ قهرمان است که اصل مادینه (شاه‌دخت) را نجات دهد. قهرمان نوعی داستان– شاهزاده ابراهیم– نمایندهٔ خودآگاه است. شاهزاده که پدر او را به جای خود بر تخت سلطنت نشانده، هنوز آمادگی لازم برای پذیرش مسئولیت را ندارد. او باید مسیر تعالی و کمال خود را جایی دور از قصر راحت پدر بپیماید. قهرمان با دیدن عکس شاهزاده خانم (نماد آنیما) عاشق می‌شود. شاهزاده خانم، فرزندی است که تولدش خاص بوده و فیّاض عابد (نماد خویش) در تولد او نقش اساسی داشته است. در روان‌شناسی یونگ این آنیماست که پیام‌های خویش را به من می‌رساند. وقتی خویش به عنوان تمامیّت روان، احساس می‌کند که تعادل روانی به هم خورده و بین خودآگاه و ناخودآگاه گسستگی ایجاد شده است، پیامی برای خودآگاه می‌فرستد (تصویر شاهزاده‌خانم). شاهزادهٔ عاشق برای رسیدن به معشوق سفری به سرزمین‌های ناشناخته آغاز می‌کند (نمادی از سفر به اعماق روح). با دیوان، حیوانات و موجودات زیان‌بار می‌جنگد (نمادی از روبرو شدن با سایه‌های درون). با شاهزاده خانم‌ها ازدواج می‌کند و بر تخت شاهی می‌نشیند. این پادشاهِ نو با ملکه‌هایش نماد اتحاد اضداد، باروری و تعادل بین عقل (مرد) و احساس (زن) و در سطحی دیگر خودآگاه و ناخودآگاه هستند. پادشاه قدیم (عادلشاه) از سلطنت کناره می‌گیرد و پادشاه جدید بر مسند تکیه می‌زند (نمادی از مرگ و تولد دوباره). این پادشاه جدید که به بلوغ فکری و اجتماعی دست یافته، نماد تمامیّت (خویش) است و مرحلهٔ نوینی را نوید می‌دهد. بنابراین، قصه هشدار می‌دهد که تعادل روانی جامعه به هم خورده است. هر چند که یکی از دلایل خلق این‌گونه آثار سرگرم‌کردن مخاطبان است؛ اما محبوبیّت قصه و شوق شنوندگان به شنیدن آن‌ها نشان‌دهندهٔ خلأ

موجود در روان جمعی جامعه است. نقش‌های کهن‌الگویی درویش در این قصه عبارتند از: قهرمان، خویش، نقاب، پیر خردمند، سایه و آنیموس. با توجه به این نقش‌ها می‌توان گفت شخصیت درویش در این داستان کارکردهای کهن‌الگویی متنوعی دارد: از پیر خردمندِ یونگ تا شخصیت مکّار. از این جهت می‌توان شخصیت او را با ایزد وایو که دارای دو چهره است مربوط دانست.

۵- ۲. تحلیل اجتماعی داستان

نویسنده زبان گویای نسل خود است و واقعیات جامعه و آرزوهای مردم دورهٔ خود را بیان می‌کند. پس اگر این داستان را مربوط به نیمهٔ دوم دورهٔ صفویه بدانیم (همان‌طور که در مقدمهٔ کتاب ذکر شده است)، حضور پررنگ فیّاض عابد و کمک‌های او به جهانگیرشاه را می‌توان با نقش فعّال صوفیان و دراویش در تحکیم حکومت صفویه مقایسه کرد. اما اگر داستان مربوط به دورهٔ قاجار باشد، در این دوره هم همان‌طور که اشاره شد، مردم از پیر و جوان برای هر نوع مشکلی حتی بیماری‌ها به دراویش مراجعه می‌کردند و آن‌ها را حلّال مشکلات و صاحب معجزه و کرامات می‌دانستند. در این داستان شاهزاده و فیّاض عابد (یعنی حاکم کشور و رهبر دینی به عنوان دو رکن اساسی کشور) هر دو درویش‌صفت و البته شیعی‌مذهب هستند (این نکته را می‌توان از مدح امام علی ع از زبان طوطی نتیجه گرفت). شاهزاده، قهرمان ناجی، دلاور و خداپرست است که با راهنمایی و پشتیبانی عابد (نمادی از اولیاءالله)، حکومتی جدید تشکیل می‌دهد و جهانی آرمانی را برای مردمش می‌سازد. دنیایی که مردم تنها در همین قصه‌ها می‌توانند داشته باشند.

از کارکردهای این تیپ اجتماعی و باورهای مردم نسبت به او در این دوره‌های خاص می‌توان به این موارد اشاره کرد: مستجاب‌الدعوه بودن؛ اذان گفتن در گوش نوزاد؛ انتخاب اسم شاهدخت از سوی عابد آزمایشی که عابد ترتیب می‌دهد تا نجات‌دهنده و همسر آیندهٔ شاه‌دخت مشخص شود؛ شاه، شاهزاده و درباریان مطیع اوامر عابد هستند؛ اعتقاد به این که عابد غیب امور و حتی اسم اعظم را می‌داند؛ عابد، قهرمانان را راهنمایی می‌کند تا سفرشان را به انجام رسانند و حتی جان شاهزاده و همسرش را نجات می‌دهد؛ چند همسری شاهزاده (برخلاف برخی عاشقانه‌های سنتی و عامیانه)؛ و عقدکردن توسط عابد.

۵- ۳. تحلیل عرفانی داستان

از آن‌جا که عناصر عرفانی زیادی در این داستان مشاهده می‌شود، می‌توان داستان را از دیدگاه عرفانی نیز بررسی کرد. قهرمان داستان (سالک) عاشق می‌شود و برای رسیدن به معشوق تمام تعلّقاتش را ترک می‌کند. پس مرحلهٔ اول داستان و سفر قهرمان با طلب و عشق آغاز می‌شود (همان‌طور که اولین مراحل سفر عرفانی نیز، طلب و عشق است). هر چند از خودگذشتگی قهرمان یک بن‌مایه جهانی است؛ اما در داستان‌های ایرانی چاشنی اندیشه‌های مذهبی و عرفانی را نمی‌توان از نظر دور داشت. هر جا قهرمان با مشکلی روبه‌رو می‌شود، توکل بر خداوند کرده، به مناجات می‌پردازد و تنها از او یاری می‌طلبد. قهرمان (سالکِ طریقِ معرفت) از عابد (شیخ) اسم اعظم را می‌آموزد و سفرش را با پیروی کامل از او به پایان می‌رساند و در نهایت به وصال محبوب و اتحاد با او نایل می‌شود. وی در پایان سفر انسان کاملی است؛ همان انسان کاملی که می‌تواند مقام

خلیفه‌اللهی را داشته باشد و تجسمی از آن حقیقت الهی بر زمین باشد. و البته به سلطنت ظاهری نیز می‌رسد و به مردم و جامعه خدمت می‌کند. می‌توان به نوعی فرایند فردیّت در روان‌شناسی یونگ را با سفر تعالی در عرفان تطبیق داد. بن‌مایه‌های قهرمانی که ترک تعلّقات دنیایی کرده، عشق، سفر، پیر خردمندِ یونگ و شیخ/پیر طریقت، فنا و بقای عرفانی و کهن‌الگوی مرگ و تولد مجدد با هم قابل مقایسه هستند. تفاوت‌هایی هم میان این دو نگرش وجود دارد: حرکت سالک در عرفان، خودآگاه و خودخواسته است؛ اما تفرّد، ناخودآگاه در طول زندگی انسان اتفاق می‌افتد؛ البته با آگاهی از این فرایندِ تکاملی می‌توان در روند آن تغییراتی مثبت یا منفی ایجاد کرد. یک‌پارچگی در فرایند تفرّد، میان خودآگاه و ناخودآگاه به وجود می‌آید. در عرفان، این اتحاد میان بنده و خداوند است. در روان‌شناسی یونگ حرکت به سمت اعماق تاریک روان است و در عرفان حرکت به سمت عالم بالا و نور. و البته این نکته را باید در نظر داشت که عرفان در این داستان‌ها بسیار سطحی است.

منابع

– آقاشریف، احمد (۱۳۸۳)، *اسرار و رموز اعداد و حروف*، تهران: شهید سعید محبی.

– ادریس‌شاه (۱۳۹۴)، *داستان‌های درایش*، ویرایش محمدسرور مولایی، کابل: امیری.

– افشاری، مهران (۱۳۸۶)، *نشان اهل خدا: مجموعهٔ مقاله‌ها در نقد و تحلیل ادبیات عرفانی فارسی*، تهران: نشر چشمه.

– اکبری گندمانی، مهرداد و همکاران (۱۳۹۸)، «نقش کارکردهای تعلیمی در ساخت‌یابی حکایات مولانا (مطالعهٔ موردی: حکایت درویش صاحب کرامات)»، *پژوهش در مسائل تعلیم و تربیت اسلامی*، سال ۲۷، ش ۴۴، پاییز، صص ۸۷-۱۱۰

– الول ساتن، لارنس پل (۱۳۷۶)، *قصه‌های مشدی گلین‌خانم*، چ ۲، تهران: نشرمرکز.

– انوری، حسن (۱۳۸۲)، *گلستان سعدی*، چ ۱۰، تهران: دانشگاه پیام نور.

– پراک، مهدیه (۱۳۹۵)، «شکل‌شناسی سیمای درویش در ادبیات عامه با تکیه بر قصه‌های مشدی گلین‌خانم»، *یازدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی*، دانشگاه گیلان، شهریور، صص ۱۹۲۹-۱۹۴۶.

– پورداود، ابراهیم (۱۳۲۶)، *فرهنگ ایران باستان*، بخش نخست، تهران: دانشگاه تهران.

– *چهار درویش* (۱۳۹۵)، تصحیح حسن ذوالفقاری و عباس سعیدی، تهران: ققنوس.

– حمیدیان، سعید (۱۳۹۲)، *شرح شوق: شرح و تحلیل بر اشعار حافظ*، ج ۲، چ ۲، تهران: قطره.

– دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامهٔ دهخدا*، ج ۷ و ۱۱، چ ۲، تهران: دانشگاه تهران.

– دهقان‌دهنوی، زهرا و فاطمه مسعودی (۱۴۰۰)، «ویژگی‌های اسطوره‌ای شخصیت "درویش" و چهرهٔ دوگانهٔ او در افسانه‌های سحرآمیز ایرانی»، *دو ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه*، سال ۹، ش ۴۱، آذر و دی، ص ۴۳-۷۳.

– ذکاوتی قراگزلو، علیرضا (۱۳۸۴)، «بازتاب زندگی‌نامه صوفیان در قصه‌های عامیانه»، *آیینه پژوهش*، ش ۹۲.

– ذوالفقاری، حسن (۱۴۰۰)، *ادبیات داستانی عامه*، ، چ ۲، تهران: خاموش.

– ذوالفقاری، حسن و همکاران (۱۳۹۰)، «قصه‌شناسی نوش‌آفرین‌نامه»، *جستارهای ادبی*، سال ۴۴، ش ۱۷۳، تابستان ص ۸۱-۹۸.

– رحمانیان، داریوش و زهرا حاتمی (۱۳۹۱)، «سحر و جادو، طلسم و تعویذ و دنیای زنان در عصر قاجار»، *جستارهای تاریخی*، سال ۳، ش ۲، پاییز و زمستان، صص ۲۷-۴۴.

– رحیمی‌فرد، شهناز و حسین بیات (۱۳۹۸)، «بررسی عناصر عامیانهٔ داستان نوش‌آفرین‌نامه»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی*، سال ۷، ش ۲۸، پاییز، صص ۷۲-۹۳.

– شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۵)، *فرهنگ نمادها*، ج ۲ و ۴، ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی، تهران: جیحون.
– فرانتس، ماری– لوئیس ون و ادوارد اف. ادینجر (۱۳۹۳)، *چهار مقالهٔ یونگی*، ترجمهٔ مهدی سررشته‌داری، تهران: مهراندیش.
– فرنیا، ناصر (۱۳۹۶)، «درویش راستین از نگاه سعدی»، *اولین همایش بین‌المللی و سومین همایش ملی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی*، دانشگاه تهران، اردیبهشت، صص ۱–۱۱.
– *قرآن کریم*
– *قصهٔ حسین کرد شبستری* (براساس روایت ناشناختهٔ موسوم به حسین‌نامه) (۱۳۸۶)، به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری، چ ۲، تهران: چشمه.
– *قصهٔ نوش‌آفرین گوهرتاج* (۱۳۹۱)، به کوشش اولریش مارزلف، تهران: به‌نگار.
– کمرپشتی، عارف و راضیه نادری موحد (۱۳۹۶)، «تحلیل تطبیقی واژهٔ درویش و درویشی در کشف‌المحجوب، مثنوی معنوی و آثار سعدی»، *سومین همایش متن پژوهی ادبی*، صص ۱–۲۰.
– کوپر، جی. سی (۱۳۸۰)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.
گشتاسب، فرزانه و همکاران (۱۳۹۴)، «بررسی مفهوم "درویش راستین" در متون فارسی میانهٔ زردشتی»، *جستارهای ادبی*، سال ۴۸، ش ۳، پاییز، صص ۱۴۱–۱۵۸.
گورین، ویلفرد. ال و همکاران (۱۳۷۷)، *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه، چ ۳، تهران: اطلاعات.
مارزلف، اولریش (۱۳۷۶)، *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، چ ۲، تهران: سروش.
ماه‌وان، فاطمه (۱۳۹۹)، «عامه‌نگاری در چاپ سنگی مصور نوش‌آفرین گوهرتاج»، *دو ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه*، سال ۸، ش ۳۲، خرداد و تیر، صص ۱۴۹–۱۷۴.
مزداپور، کتایون (۱۳۹۷)، «سرآغاز اخلاق درویشان»، راسخون https://rasekhoon.net، ۱۵ آذر.
مشکانی، ام‌البنین و همکاران (۱۳۹۴)، «نقش دراویش و تأثیر تصوف بر تعالی قدرت حکومت سربداران»، *کنگرهٔ بین‌المللی هفتصدمین سالگرد نهضت سربداران*، صص ۹۹۱–۱۰۱۲.
مشهدی نوش‌آبادی، محمد (۱۳۹۵)، «اسطوره غیبت دختر»، *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، سال ۱۲، ش ۴۵، زمستان، صص ۲۴۹–۲۸۲.
موسوی، جلال (۱۳۹۶)، «سابقه و ریشهٔ مثل «برگ سبزی است تحفهٔ درویش» »، *نامهٔ فرهنگستان*، سال ۱۶، ش ۲، زمستان، صص ۱۱۱–۱۱۲.
میرعابدینی، ابوطالب و مهران افشاری (۱۳۷۴)، *آیین قلندری: مشتمل بر چهار رساله در باب قلندری، خاکساری، فرقهٔ عجم و سخنوری*، تهران: فراروان.
نقیب‌الممالک، محمدعلی (۱۳۸۸)، *امیرارسلان نامدار و ملکه فرخ لقا*، به تصحیح و گردآوری ی.رزمی پور، تهران: جاجرمی.
ـــــــــــــ (۱۳۸۴)، *ملک جمشید: طلسم آصف و طلسم حمام بلور*، تهران: ققنوس.
هینلز، جان (۱۳۶۸)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضّلی، تهران: چشمه.
یاوری، حورا (۱۳۸۷)، *روانکاوی و ادبیات*، تهران: سخن.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۳)، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه، چ ۹، تهران: جامی.
ـــــــــــــ (۱۳۷۶)، *چهار صورت مثالی*، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی.
The Holy Quran
Afshari, M. (2007). Nishan Ahi Khoda: a collection of essays on criticism and analysis of Persian mystical Literature. Tehran, Cheshmeh.[In Persian].
Aghasharif, A. (2004). *The Secrets and Mysteries of Numbers and Letters*. Tehran, saeed mohebbi martyr publisher. [In Persian].

Akbari Gandomani, M., & Kamali Baniani, M. R. (2019). The Role of Instructive Functions in Identifying the Structure of Rumi' s Narratives (Case Study: The Story of the Dignified Dervish). Research on Islamic Education, 27(44), 87-110. [In Persian].

Anvari, H. (2003). *The Gulistan of Sa'di*. Tehran, Payam Noor university. [In Persian].

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2006). *The Dictionary of Symbols*, V 2, 4, translated and research by S. Fazaeli, Tehran, Jeihoon. [In Persian].

Cooper, J.C. (1993). *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. Translated by M. Karbasian, Tehran, Farshad. [In Persian].

Dehkhoda, A. (1998). *Dehkhoda Dictionary*. V 7, Tehran, University of Tehran. [In Persian].

Dehghan Dehnavi, Z., & Massoudi, F. (2021). The Characteristics of Dervish and His Dual Face in Persian Fairy Tales. *Culture and Folk Literature*, 9(41), 43-73. Doi: 10.13921/CFL.9.41.39. [In Persian].

Elwell- Sutton, L.P. (1997). *The Stories of Mashdi Galin Khanom*. Tehran, Nashremarkaz. [In Persian].

Farnia, N. (2017). Darvish true from the perspective of Saadi. 1st International & 3rd National Conference on Management and Humanistic Science Research, Tehran University. [In Persian].

Four Dervishes (2016). Corrected by H. Zolfagari and A. Saeedi, Tehran, Ghoghnoos. [In Persian].

Franz, M.L., & Edinger, E.F. (2014). *Four Jungian Essays*. Translator: M. Sarreshtedari, Tehran, Mehrandish Books. [In Persian].

Goshtasb, F., & colleagues (2015). A Study on the Concept of True driyōš in Middle Persian Texts. *New Literary Studies*, 48(3), 141-158. Doi: 10.22067/JLS.V48I3.53279. [In Persian].

Guerin, W.L., & colleagues (1998). *A Handbook of Critical Approaches To Literature*. Translated by Z. Mihankhah, Tehran, Ettelaat. [In Persian].

Hamidian, S. (2013). *Description of Enthusiasm: Description and Analysis of Hafez's Poems*. V 2, Tehran, Nashreghatreh. [In Persian].

Hinnells, J.R. (1989). *Persian Mythology*. Translated by J. Amouzgar & A. Tafazzoli, Tehran, Cheshmeh. [In Persian].

Idries Shah (2016). *Tales of the Dervishes*. Edited by M.S. Molaie, kabol, Amiri. [In Persian].

Jung, C.G. (1997). *Four Archetypes*, Translated by P. Faramarzi, Mashhad, Astan Quds Razavi. [In Persian].

——— (2014). *Man and His Symbols*, Translated by M. Soltanieh. Tehran, Jami. [In Persian].

Kamarposhti, A., & Naderi Movahed, R. (2017). Analyzing the use of Dervish in Kashf ul Mahjoob, Masnavi-I Ma'navi (also written Mathnawi) and Sa'di's writings. The third literary research text conference, 1-20. [In Persian].

Mahvan, F. (2020). Folklorism in Litographs of Noush Afarin GoharTaj. Culture and Folk literature, 8(32), 149-174. [In Persian].

Marzolph, U. (1997). *Typology of Persian Folk Tales*. Translated by K. Jahandari, Tehran, Soroush. [In Persian].

Mashhadi Noushabadi, M. (2016). The Myth of Absence of Girl. *Journal of Mytho– Mystic Literature*, 12(45), 249-282. Dor: 20.1001.1.20084420.1395.12.45.9.8. [In Persian].

Mashkani, U. A., & colleagues (2015). The role of dervishes, the influence of Sufism on the exaltation of the power of Sarbadaran government. International Congress of Leaders, Sabzvar, 991-1012. [In Persian].

Mazdapour, k. (2018). The beginning of dervish morals. Rasekhoon, https://rasekhoon.net, December 6.

Mira Abdini, A., & Afshari, M. (1995). Qalandari Ritual: Consists of four treatises on Qalandari, Khaksari, Ajam Sect and Sakhonori, Tehran, fararavan. [In Persian].

Mousavi, J. (2016). History and origin of the parable "A vegetable is a gift of Darvish". The letter of the Academy, 16(2), 111-112. [In Persian].

Naqibalmamalek, M.A. (2007). *Amir Arsalan Namdar and Maleke Farrokh Leqa*. with correction and collection by Y. Razmipour, Tehran, Jajarmi. [In Persian].

———— (2005). *Malek Jamshid: Asef spell and crystal bath*, Tehran, Ghoghnoos. [In Persian].

Pourdavoud, E. (1947). *Ancient Iranian Culture*. The first part, Tehran, University of Tehran. [In Persian].

Prak, M. (2015). Morphology of dervish face in popular literature based on (Mashdi Galin Khanum's stories). National meeting of the Persian Language and Literature Promotion Association of Iran, 1929-1946. [In Persian].

Rahimi Fard, Sh., & Bayat, H. (2019). Studying folk elements of Nooshafarin-nameh story. Literary and Rhetorical Researches, 7(28), 72-93. (In Persian)

Rahmanian, D., & Hatami, Z. (2012). Charm and Magic, Talisman and Spell, and Women World in Qajar Era. *Historical studies*, 3(2), 27-44. [In Persian].

The Story of Hossein Kurd-e Shabestari (According to The unknown narration named Hossein Name), (2007). By the effort of I. Afshar & M. Afshari, Tehran, Cheshmeh. [In Persian].

the story of Nushāfarin Gohartāj (2012). By the effort of U. Marzolph, Tehran, Behnegar. [In Persian].

Yavari, H. (2008). *Psychoanalysis and literature*. Tehran, Sokhan. [In Persian].

Zakavati Karagzlou, A. R. (2014). Reflection of Sufi biography in folk tales. Research Mirror, No. 92. [In Persian].

Zolfagari, H. (2021). *Popular Fiction*. Tehran, Khamoosh. [In Persian].

Zolfagari, H., & colleagues (2011). A Stylistic Introductionto Nushāfarin Nāme. *New Literary Studies*, 44(173), 81-98. Doi: 10.22067/JLS.V44I2.12624. [In Persian].

Persian Literature
Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

Realism and Illusory Realism, the Basis of the Formation of Dual Confrontations in the Stories of *Kahram's Worries* and *Colorless Buttons*, by Hasan Farhangfar

Nasrin Asadpoor,[1] **Aliakbar Bagheri Khalili**[2]

1. Corresponding Author, Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Mazandaran University, Babolsar, Iran. E-mail: nasrin.asadpoor93@gmail.com
2. Associate professor in Mazandaran University, E-mail: aabagheri@umz.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
14, March, 2023

In Revised form:
15, July, 2023

Accepted:
19, July, 2023

Published Online:
21, September, 2023

ABSTRACT

Hassan Farhangfar, Gilani's contemporary writer, is known in the realm of novels and short stories. Farhang-Far's effort to purify the society from class distance, cultural backwardness and the necessity of enjoying civil rights, caused him to make social realities the subject of his stories by combining realist and imaginary realist perspectives. He based them on dual oppositions. Although Saussure is the inspiration of structuralism, structuralism is known by the names of personalities such as Strauss, Barthes and Foucault, and Strauss plays a significant role in organizing it. Strauss considers dual oppositions to be the main function of the mind and the foundation of the culture of any nation. Because every structure in structuralism is expressed based on double opposition, the structure of literary works can also be analyzed based on double oppositions. In this research, the dual contrasts are divided into: 1) personality and thought, 2) place, 3) time, 4) symbolic-lexical, and the role of the realist and illusionary view of culture in their formation in two sets. The concern of Kahram and colorless buttons has been analyzed in a descriptive-analytical way. Based on the results of the research, place and time and conventional traditions determine the formulation of individual ethics in realistic and fictional fictional stories of culture, personality contrast is more prominent than other contrasts in them. One of the reasons is the author's entry into the details and psychoanalytical description of the world inside and outside of the characters. Because illusory realism wanders between two things, it is more capable of creating double oppositions. In these stories, the nature of personality confrontation is such that it manifests spatial, temporal and symbolic confrontations in order to provide the grounds for the emergence of realistic and imaginary realist events.

Keywords: Realism, imaginary realism, double contrasts, Hasan Farhangfar, Kahram's concern, colorless buttons.

Cite this The Author(s): Asadpoor, N., Bagheri Khalili, A: 2023. Realism and Illusory Realism, the Basis of the Formation of Dual Confrontations in the Stories of Kahram's Worries and Colorless Buttons, by Hasan Farhangfar. Persian literature, Vol. 13, No. 1,Serial No. 31- Spring- Summer, (111-131). DOI: 10.22059/jpl.2023.356479.2160

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

رئالیسم و رئالیسم وهمی، مبنای صورت‌بندی تقابل‌های دوگانه در داستان‌های *دلواپس کَهرم* و *دگمه‌های بی‌رنگ*، از حسن فرهنگ‌فر

نسرین اسدپور [۱]✉، علی‌اکبر باقری خلیلی [۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. رایانامه: nasrin.asadpoor93@gmail.com

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. رایانامه: aabagheri@umz.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۱۲/۲۳

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۴/۲۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۴/۲۸

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۰۶/۳۰

واژه‌های کلیدی:
رئالیسم، رئالیسم وهمی، تقابل‌های دوگانه، حسن فرهنگ‌فر، دلواپس کهرم، دگمه‌های بی‌رنگ.

چکیده

حسن فرهنگ‌فر، نویسندهٔ معاصر گیلانی در قلمرو رمان و داستان کوتاه شناخته شده‌است. اهتمام فرهنگ‌فر به پالایش جامعه از فاصلهٔ طبقاتی، عقب‌ماندگی‌های فرهنگی و ضرورت برخورداری از حقوق مدنی، موجب شد تا با تلفیقی از دیدگاه رئالیسم و رئالیسم وهمی، واقعیت‌های اجتماعی را سوژهٔ داستان‌هایش سازد و ساختار آن‌ها را بر تقابل‌های دوگانه بنا نهد. با توجه به ابعاد و ویژگی‌های تقابل‌های دوگانه در نظریهٔ ساختارگرایی آثار ادبی را می‌توان براساس آن تحلیل کرد. در این پژوهش، تقابل‌های دوگانه در داستان‌های فرهنگ‌فر به ۱. شخصیتی و اندیشگی ۲. مکانی ۳. زمانی ۴. نشانه‌ای ـ واژگانی، تقسیم‌شده و نقش نگاه رئالیستی و رئالیستی وهمی فرهنگ‌فر در شکل‌گیری آن‌ها در دو مجموعهٔ *دلواپس کَهرم* و *دگمه‌های بی‌رنگ*، به روش توصیفی – تحلیلی واکاوی شده‌است. براساس نتایج تحقیق، مکان و زمان و سنّت‌های قراردادی تعیین‌کنندهٔ صورت‌بندی اخلاق فردی در داستان‌های رئالیستی و رئالیستی وهمی فرهنگ‌فر بوده، تقابل شخصیتی بیش از تقابل‌های دیگر در آن‌ها برجستگی دارد. یکی از دلایل آن، ورود نویسنده به جزئیات و توصیف روانکاوانهٔ جهان درون و بیرون شخصیت‌ها است. چون رئالیسم وهمی بین دو امر سرگردان است، قابلیت بیشتری برای خلق تقابل‌های دوگانه دارد. در این داستان‌ها ماهیّت تقابل شخصیتی به‌گونه‌ای است که تقابل‌های مکانی، زمانی و نشانه‌ای را در خود پدیدار می‌گرداند تا زمینه‌های بروز و ظهور رخدادهای رئالیستی و رئالیستی وهمی را مهیا سازد.

استناد: اسدپور، نسرین؛ باقری خلیلی علی‌اکبر.(۱۴۰۲)، رئالیسم و رئالیسم وهمی، مبنای صورت‌بندی تقابل‌های دوگانه در داستان‌های دلواپس کَهرم و دگمه‌های بی‌رنگ، از حسن فرهنگ‌فر ، ادب فارسی، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان، پیاپی ۳۱. (۱۱۱-۱۳۱).
DOI: 10.22059/jpl.2023.356479.2160

CC BY NC

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱. بیان مسئله

حسن فرهنگ‌فر، نویسنده و شاعر معاصر گیلانی، بیشتر در قلمرو رمان و داستان کوتاه شناخته شده است. او در سال ۱۳۸۲ با انتشار کتاب دلواپس‌کهرم، به جمع نویسندگان معاصر پیوست. *دگمه‌های بی‌رنگ*، *گزنه*، *هنوز اتفاق نیفتادم*، *روایت دیگری هم دارد*، *پارهٔ تاریک*، *گمگمه‌های برف*، *چه زود بزرگ شدم*، از دیگر آثار وی هستند. روحیهٔ انتقادی فرهنگ‌فر و دغدغهٔ برخورداری آحاد جامعه از حقوق مدنی و زندگی آبرومندانه و احساس تعهد فرهنگ‌فر برای تبیین آن‌ها، موجب شده تا با تلفیقی از دیدگاه رئالیستی و رئالیستی وهمی، فاصلهٔ طبقاتی، معضلات اجتماعی، عقب‌ماندگی‌های فرهنگی و محرومیت‌های اقتصادی را سوژهٔ داستان‌هایش سازد؛ چنان‌که می‌توان‌گفت نویسنده با نگاه رئالیستی و رئالیستیِ وهمی به واقعیت‌های اجتماعی و کنش‌های کنش‌گران، ساختار داستان‌های *دلواپس کهرم* و *دگمه‌های بی‌رنگ* را براساس تقابل‌هایی چون تقابل‌های بین کهنه و نو، ثروتمند و فقیر، ظالم و مظلوم و نظایر آن سامان بخشیده‌است. از همین رهگذر، داستان‌هایی *مثل هزارپا*، *پناهگاه*، *دلواپسِ کهرم*، *چرخ‌ریسک* و *این همه اتفاق‌هایی که نیفتاد!* و ... دارای ویژگی‌هایی چون چندصدایی، تردید، توهم، بیماری، فرافکنی، بیان تأثری (امپرسیونیستی) و تقابل میان جهان درون و بیرون، جهان آرمانی و واقعی و مانند آن‌ها بوده و گویای رئالیسم وهمی هستند.

اگرچه سوسور الهام‌بخش ساختارگرایی در مطالعات علوم انسانی است، اما بدون تردید ساختارگرایی با نام شخصیت‌هایی چون استراوس، بارت و فوکو شناخته شده و استراوس در سامان‌بخشی آن نقش به‌سزایی دارد. این مقاله درصدد است تا رئالیسم و رئالیسم وهمی را در شکل‌گیری تقابل‌های دوگانه در داستان‌های *دلواپس کهرم* و *دگمه‌های بی‌رنگ* براساس نظریهٔ ساختارگرایی لوی استراوس تجزیه و تحلیل نماید.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

پرسش‌های این پژوهش عبارتند از:

۱. تأثیر رئالیسم و رئالیسم وهمی در شکل‌گیری تقابل‌های دوگانه در داستان‌های *دلواپس کَهَرم* و *دگمه‌های بی‌رنگ* چیست؟

۲. رئالیسم و رئالیسم وهمی کدام گونه از تقابل‌های دوگانه را در داستان‌های دلواپس کَهَرم و دگمه‌های بی‌رنگ پدید آورده است؟

۱-۲. روش پژوهش

روش پژوهش، توصیفی – تحلیلی است. داستان‌ها با رویکرد ساختارگرایی و بر مبنای نوسان بین جهان واقعیت و وهم که تقابل را برجسته‌تر می‌سازد، بررسی خواهند شد. در این پژوهش، خصوصیات اخلاقی، نقش دینی، سیاسی و اجتماعی شخصیت‌های داستان با تکیه بر تقابل شخصیتی، جهان‌بینی و اندیشه‌های اجتماعی شخصیت‌ها و تلاش نویسنده در خلق عادت‌زدایی براساس تقابل مکانی، دوره‌های زمانی که شخصیت‌ها رخدادها را با آن‌ها به پیش می‌برند با

تمرکز بر تقابل زمانی، و آیین‌ها، سنّت‌ها و تابوهای موجود در جامعه با دیدگاه انتقادی براساس تقابل نشانه‌ای تحلیل خواهندشد.

۱-۳. حدود پژوهش

دو مجموعه داستان *دلواپس کهرم* و *دگمه‌های بی‌رنگ* از حسن فرهنگ‌فر حدود این پژوهش هستند.

۱-۴. پیشینهٔ پژوهش

براساس جستجوهای انجام‌گرفته، تاکنون به جز پژوهش‌های زیر پژوهش مستقلی در حوزهٔ نقد آثار حسن فرهنگ‌فر صورت نگرفته‌است.

اسدپور و همکاران (۱۳۹۳) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد به «*واقعیّت‌های اجتماعی در داستان‌های حسن فرهنگ‌فر*» در دانشگاه گیلان پرداخته‌اند که در آن، واقعیّت‌های اجتماعی عصر نویسنده، جهان‌بینی او و پیوند جدایی‌ناپذیر جامعه و ادبیات براساس دیدگاه‌های جامعه‌شناختی لوکاچ و گلدمن و نیز نگاهی گذرا به نظریات ماشری و باختین بررسی شدند.

اسدپور و همکاران (۱۳۹۵)، «قهرمان مسئله‌دار در داستان *دلواپس کهرم*، حسن فرهنگ‌فر» نویسندگان به بررسی مسائل اجتماعی در آثار فرهنگ‌فر به عنوان یک نویسندهٔ رئالیست پرداخته‌اند. در این پژوهش ضمن توضیح قهرمان پروبلماتیک، داستان *دلواپس کهرم* از این جنبه بررسی شده‌است.

۲. چهارچوب نظری

اگرچه ساختارگرایی که از نیمهٔ دوم قرن بیستم در مطالعات مربوط به علوم انسانی رواج پیدا کرد، ریشه در نظریات سوسور دارد؛ اما با نام اندیشمندانی چون کلود لوی استراوس، رولان بارت، میشل فوکو، لویی آلتوسر و... گره خورده است. ساختارگرایی عمدتاً به‌واسطهٔ انسان‌شناسیِ استراوس در دههٔ ۱۹۶۰ وارد حوزهٔ فکری فرانسه شد. استراوس در میان روشنفکران کشورش به نام پیشوای شارحان مکتب اصالت ساخت ممتاز است. استراوس تقابل‌های دوگانه را کارکرد اصلی ذهن و زیربنای فرهنگ هر ملّتی می‌داند و در سامان‌بخشی آن نقش به‌سزایی دارد. چون هرساختی در ساختارگرایی براساس تقابل دوگانه بیان می‌شود، در تعریف ساختار می‌توان گفت «ساختار، نظامی از تغییر و تحولات است و مفهوم ساختار خود از سه مفهوم اصلی ساخته شده است: تمامیت، دگرگونی و استقلال. ساختارگرایی هم‌چون روشی جدید برای شناخت و مشاهدهٔ جهان به کار می‌رود» (ال. گورین و دیگران، ۱۳۷۷: ۲۹۳).

ساخت‌گرایی حامل بذرهایی از نوعی نظریهٔ اجتماعی و تاریخی بود، اما این بذرها از جمیع جهات سبز نشدند؛ زیرا اگرچه می‌شد نظام‌های نشانه‌ای حاکم بر زندگی بشر را به لحاظ فرهنگی متغیّر قلمداد کرد، اما قوانین بنیادی حاکم بر عملکرد این نظام‌ها چنین نبود (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۵۰). استراوس ایدهٔ تقابل‌های دوگانه را از یاکوبسن گرفته، آن را کارکرد اصلی ذهن یا مغز آدمی به‌شمار می‌آورد و معتقد است نیاکان ما از راه همین تقابل‌ها نسبت به خود و محیطشان آگاهی کسب می‌کردند. وی بر آن است که زیربنای فرهنگ هر ملّتی به‌وسیلهٔ تقابل‌های دوگانه ساخته

شده است و این تقابل‌ها علاوه بر این که دو قطب متضاد هستند، در عین‌حال باهم در ارتباط نیز می‌باشند (برتنس، ۱۳۸۴: ۷۷).

نکتهٔ دیگر این که کار در زمینهٔ زبان‌شناسی ساختاریِ پس از سوسور، لـوی اسـتراوس را بـه این نتیجه رساند که برای نخستین بار یک علم اجتماعی می‌تواند روابط ضروری را تـدوین کنـد. یکی از اصول این روابط ضروری عبارت است از این‌که: «هیچ اصـطلاحی جـدا از جفـت مقابـل خود معنا ندارد» (تقابل دوگانه). وی چون از نظریهٔ زبان‌شـناختی مشـرب یاکوبسـن و روش کـار دستگاه‌های عددی مغز الکترونیک سرمشق گرفته است، تمامی ساخت اندیشهٔ ابتدایی را دوتـایی می‌داند. در این باره شکی نیست که مغز آدمی میل دارد تا در همهٔ زمینه‌ها با تقابل‌هـای دوتـایی کار کند، اما می‌تواند در کار خود شیوه‌های دیگری نیز برگزیند (لیچ، ۱۳۵۸: ۱۴۱).

در دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر آمده: «تقابل دوتایی اصطلاحی است که در دل، منطق دیالکتیکی‌ای دارد و به طور گسترده در استدلال نظری مورد استفاده قرار می‌گیرد» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۹۸) و یا در کتاب ساختار و تأویل متن آمده: «یاکوبسن این اشارهٔ تاریخی و مهم را یادآوری می‌کند که نخست تروبتسکوی در دههٔ ۱۹۲۰ تقابل‌های دوگانه را بنیان پایگان ارزشی دانسته بود» (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۹۸) اما ناگفته نماند، پیشینهٔ تقابل دوگانه به روزگار فیثاغورث، افلاطون، ارسطو و حتی قبل از آن می‌رسد. این باور یادآور اصل «تعرف الاشیاء باضدادها/چیزها با ضدهایشان شناخته می‌شوند» است (امامی، ۱۳۸۵: ۲۵۵). استراوس دربارهٔ اهمیت تقابل‌های دوگانه از نظر شناختی می‌نویسد: «برخی از متقابل‌های مقوله‌ای که از تجربهٔ روزمرهٔ ابتدایی‌ترین چیزها مثل پخته و خام، تازه و گندیده، تر و خشک و غیره گرفته شده‌اند، می‌توانند به منزلهٔ ابزارهایی برای صورت‌بندی مفاهیم انتزاعی و ترکیب آن‌ها در قالب گزاره‌ها به کار یک قوم بیایند. او بررسی فرهنگی را به تقابل‌هایی دوگانیِ پایه تجزیه می‌کند و به این وسیله، صورت‌بندی‌های پیچیدهٔ اجتماعی و فرهنگی را از بنیاد بازسازی می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۷۳). استراوس دربارهٔ منشأ نوع بشر نیز به تقابل قائل است این‌که: آدم‌ها زادهٔ زمین‌اند (یک منشأ واحد) و این‌که آدم‌ها پدید آمدهٔ رابطهٔ جنسی‌اند (دو نفر) (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۷: ۱۶۵). نتیجه این‌که هر ساختی در ساختارگرایی براساس تقابل دوگانه بیان می‌شود و با تکیه بر آن‌ها، می‌توان آثار ادبی را هم برمبنای تقابل‌های دوگانه تحلیل کرد و به ساختارشان دست یافت؛ یعنی جهان راستین داستان را از سایه‌روشن‌های متقابلی که استراوس به آن‌ها می‌اندیشیده، نباید دور داشت، زیرا داستان از دل اجتماع پدید می‌آید و اجتماع بدون اندیشه‌های بشری قابل تصور نیست. به هر روی، تقابل‌های دوگانه را می‌توان به: ۱. شخصیتی و اندیشگی ۲. مکانی ۳. زمانی ۴. نشانه‌ای ـ واژگانی، تقسیم کرد و این پژوهش نقش نگاه رئالیستی و رئالیستی وهمی نویسنده را در شکل‌گیری تقابل‌های شخصیتی و اندیشگانی در داستان‌های دو مجموعهٔ *دلواپس کَهرم* و *دگمه‌های بی‌رنگ*، مورد کاوش قرار می‌دهد.

۳. رئالیسم و تحلیل داستان‌های رئالیستی فرهنگ‌فر

رئالیسم معادل واقع‌گرایی و در اصطلاح، مکتبی ادبی ـ هنری است که در اواسط قرن ۱۹م. در اروپا و امریکا رواج یافت. رئالیسم میل ارادی هنر برای نزدیک‌شدن به واقعیت است. هر نوع رویکرد واقع‌گرایانه در ادبیّات را در هر دوره‌ای که اتفاق بیفتد، رئالیسم می‌نامند. نوع ادبی غالب در مکتب رئالیسم، داستان است (حسینی، ۱۳۹۸: ۸۳). هنر تنها از زندگی نسخه‌برداری نمی‌کند، بلکه به آن شکل نیز می‌دهد (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۰۹). ویژگی‌های داستان‌های رئالیستی عبارتند از: واقعیتی محض، بی‌طرفی نویسنده، عدم طرح دیدگاه‌های شخصی، پرداختن به جزئیات، انتخاب موضوع از زندگی اجتماعی، نظریهٔ جبرگرایی ناتورالیستی، خلق شخصیت‌ها و موقعیت‌های قابل باور، واقعیتی «دائم در تغییر» و «موقت» و ... (کیانی و پیروز، ۱۴۰۱: ۲۳۵– ۲۵۶). با اندکی تسامح می‌توان‌گفت تا امروز بنای ادبیّات داستانی بر رئالیسم استوار است. نویسندگان مشکلات اجتماعی عصر خود را آگاهانه درون‌مایهٔ داستان‌هایشان می‌سازند و بر واقع‌گرایی آن‌ها تأکید می‌ورزند؛ چه آن‌که «ادبیّات بیان حال جامعه است» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۰۰). از این رهگذر، لوکاچ و شاگردش لوسین گلدمن را باید نخستین نظریه‌پردازان جامعه‌شناسی ادبیّات و نسبت آن با رئالیسم دانست (کوثری، ۱۳۷۹: ۱۶).

«مقولهٔ اصلی و معیار ادبیّات رئالیستی چهرمان یا نوع است. آن‌چه چهرمان را چهرمان می‌کند نه کیفیتی متوسط و نه منحصراً وجود شخصیتی است که بسیار عمیق تصویر شده باشد، آن‌چه آن را چهرمان می‌سازد، این است که در آن تمام سرشت‌های اساسی انسانی و اجتماعی، که در بالاترین سطح تکامل خویش حضور دارند، با آشکار شدن نهایی امکانات پنهانی که در آن‌هاست و در ارائهٔ اغراق‌آمیز تفریط‌های خود با شکلی هستمند، اوج‌ها و فرودهای دوران‌ها و آدمیان را بازتاب دهند» (لوکاچ، ۱۳۷۳: ۷–۸). این امر بیانگر آن است که اهمیت تقابل شخصیتی در خلق داستان‌ها از سایر تقابل‌ها بیشتر است.

۳-۱. *ماه‌گرفتگی*

روایت خاطره‌وار پسری از مادرش است. مادری که در پس‌زمینهٔ ذهن پسر، تصویر خوبی به‌جا نگذاشته، به زندگی زناشویی‌اش پای‌بند نمانده و موجب خودکشی همسر و فروپاشی خانواده شده‌است.

شخصیت راوی (پسر) در تقابل با شخصیت مادرش قرار دارد. راوی پدرش را قوی‌ترین پدر دنیا می‌داند که درتقابل با نگاه او به مادر قرار می‌گیرد. «تصور می‌کردم دست‌هایی آن اندازه قوی که می‌توانستم توی کف آن سر پا بایستم و سقف اتاق را دست بزنم، مال قوی‌ترین پدر دنیاست» (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۵: ۱۲). پدر شخصیت پسر را دست‌وپا چلفتی می‌داند؛ شخصیت او در تضاد با دیگران قرار می‌گیرد، از جمله در تقابل با شخصیت پدر، به خاطر خودکشی؛ در تضاد با مادر (هرچند که او را خیلی دوست دارد)، و در نهایت در تضاد با جامعه. فرهنگ‌فر در این داستان رئالیستی، موضوعی اجتماعی را برگزیده و با زبانی ساده و روایتی بی‌طرف به تصویر کشیده

است. ساختار *ماه‌گرفتگی* برآمده از کنش‌های فرهنگی است، کنش‌هایی که زادهٔ انواع تقابل‌های دوگانه‌اند.

استراوس تقابل‌های دوگانه را زیربنای فرهنگ می‌داند. به باور او در میان تقابل‌ها، تقابل بین آن چیزی که دست‌ساختهٔ آدمی است و آن چیزی که طبیعی است؛ یعنی تقابل بین فرهنگ و طبیعت، از همه بنیادی‌تر است. در واقع کنش‌های فرهنگی ما از این تقابل‌ها نشأت می‌گیرند. هنگامی که این تقابل‌ها در آیین‌ها، تابوها، سنّت‌ها، رفتارها و از این قبیل بیان شوند، از آن پس در طول زمان تغییر می‌کنند؛ تا جایی که دیگر غیرقابل شناسایی می‌شوند. این تقابل‌ها از جهان واقعی ریشه می‌گیرند (برتنس، ۱۳۸۴: ۷۸). تقابل فرهنگی و تضاد با جامعه در داستان *ماه‌گرفتگی*، هنگامی رخ می‌دهد که پسر از ترس شایعات پیرامون تولدش به امامزاده نمی‌رود؛ زیرا از باور خرافی مردم، یعنی آن‌چه ساختهٔ ذهن بشر و قراردادی است و انتظار می‌رود، در آینده فراموش گردد؛ اما امروز موجب رنج است، می‌ترسد. باور به این‌که اگر فرد حرام‌زاده‌ای وارد امامزاده شود، خون دماغ خواهد شد. راوی هم‌چنان در تضاد با باور پدرش در مورد «صحیح النسب» بودنِ خود، قرار می‌گیرد. با وجود این‌که راوی می‌گوید: «دوباره رفتم سراغ آینه تا یک بار دیگر ماه‌گرفتگی پدر را روی بازوی چپم ببینم» (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۵: ۱۳)، هم‌زمان نشان ماه‌گرفتگی را در تقابل با باور خرافی مردم می‌داند. هم‌چنین تقابل بین «زن خوب» و «زن بد» بر پایهٔ فرهنگ و اخلاق وجود دارد؛ مثل تقابل مادر راوی، با زنی که راوی در قبرستان دیده است. هم‌چنین تردید و تقابل اندیشهٔ راوی در مورد هویّت خود نیز در داستان به چشم می‌خورد: «از در که می‌آمدم تو، پاهایم یکی می‌آمد یکی نمی‌آمد» (همان: ۷). با این همه، چیزی تغییر نمی‌کند راوی خود نیز پابه‌پای باورهای خرافی جامعه، حرکت می‌کند؛ حتی زندگی دیگران را قضاوت می‌نماید و با نگاه بدبینانه‌اش روبه‌رو هستیم، آن‌جا که می‌گوید «دخترک می‌آید کنار مادر. نگاهم می‌کند. چشم‌هایش زاغ است چشم پدرش هم که سیاه است! » (همان: ۱۳). راوی (پسر) این اصل مسلّم را که همهٔ زنان مثل هم نیستند، انکار می‌کند. همهٔ این‌ها شاید به این مسئله بازگردد که وی نمی تواند کسی را برتر از مادرش تصور کند، زیرا مادر نقش مهمی در زندگی، افکار و احساساتش داشته و تنها در ظاهر قصه هست که دوست داشتنش را انکار می‌کند.

۳-۲. *پناهگاه*

داستان گم شدن اتومبیل مردی است که روزگاری پدرش نیز اسب خود را گم کرده بود و با او پیش آیینه‌بین رفته بود تا اسبش را پیدا کند. مرد، اگر چه شرم دارد و از ته دل راضی نیست، اما همانند پدر به باورهای عامیانه و خرافات پناه می‌برد.

داستان *پناهگاه* انتقاد شدیدِ نویسنده از جهل و خرافات است. به عبارتی داستان بیان تقابل سنّت در برابر مدرنیته است که سبب درگیری درونی راوی با خود می‌شود. کلنجار بیش از حد راوی با خود، گذشته‌نگری و تردید در تصمیم‌گیری، وی را شخصی متزلزل تصویر می‌کند. با این‌که می‌داند به رمّال نیازی نیست و باید به عقل پناه ببرد، باز خرافات تکیه‌گاه او می‌شود. مرد در گذشته، هنگامی‌که از منزلش سرقت شده بود، با دیدن ناتوانی پلیس در پیدا کردن دزدها، به

پلیس نیز بی‌اعتماد شد. بنابراین، تقابل بین انتخابی مدرن یا سنّتی برای پیدا کردن دزد ماشین شکل گرفته است. ماشین می‌تواند نماد امری مدرن باشد که مفقود گشته و مرد باید برای دوباره پیدا کردنش به آیینه‌بین یا همان سنّت رجوع کند. تقابل شخصیت در تقابل بین پدر و پسر، پلیس و رمال مشهود است.

تقابل شخصیتی داستان در این است که تکرار زندگی پدر برای پسر حکایت از دل‌زدگی او دارد. گذر زمان بر سن شخصیت‌ها افزود، اما فکرها را دگرگون نکرده، همه چیز دوباره تکرار می‌شود. راوی دست به عملی بی‌نتیجه می‌زند که قبلاً پدرش زده بود: «مرد دوست داشت سرش را بگیرد توی دست‌هایش و به چیزی فکر نکند... برف دوباره شروع به باریدن کرده بود که به نزدیکی‌های پل خشتی رسیدند. درخت آزاد پیر دیده می‌شد... ماشین را نگه داشت» (همان:۴۶). درخت آزاد هم پیر می‌شود. هنگامی که مقایسه شود با خاطره‌های پدر «مرد نگاهی کرد به درخت آزاد و راه افتاد» (همان: ۴۰). نویسنده واقعیت را همان‌طور که بوده، نشان داده است. نویسنده هیچ قضاوتی نمی‌کند، اما طوری تصویرهای گذشته و حال را می‌چیند که می‌توان دریافت جامعهٔ مدرن نیز از گردِ آینهٔ آیینه‌بین در امان نمانده‌است. اندیشهٔ نو شکل گرفت؛ اما به آن عمل نمی‌شود و نویسنده این‌گونه، شخصیت‌ها را باورپذیر نشان می‌دهد، اما تاریخ باید چند بار تکرار شود تا آدم‌ها به خود بیایند.

۳-۳. *کاش مادر*

داستان، روایت یکی از سه فرزند دوقُلو، در تقابل با دو فرزند دیگر است. راوی همواره کم‌شانسی می‌آورد و خندیدن از یادش می‌رود. قهرمان داستان، تکیدگی چهره‌اش را که او را شبیه تریاکی‌ها می‌کرد، به بدشانسی خود نسبت می‌دهد. زبان داستان از سوم شخص به اوّل شخص تغییر می‌کند. تکرار این جمله که «خواست بگوید چیزی نگفت»، «خواستم بگویم، امّا نگفتم» (همان: ۴۸)، به عنوان تقابل شخصیت با درون خود به صورت موتیف داستانی درآمده است. نمونه‌هایی از تقابل‌های شخصیتی در داستان: «مادر دو تا پستان بیشتر نداشت، مثل همهٔ مردم؛ اما سه‌قُلو زاییده بود. او قُل سوم بود. چون جیغ‌جیغو هم نبود، مجبور بود با شیشهٔ قنداغ مشغول باشد تا برادر و خواهرش شیرشان را بخورند و نوبتش بشود» (همان: ۴۷). خود قهرمان نیز می‌گوید: «روزهای چهارشنبه عصر دانشگاه که تعطیل می‌شد، من و علیرضا باهم می‌رفتیم شهرستان که مادر بگوید: «بمیرم الهی، بچه‌ام نمی‌تواند غذای گرم بخورد تو شهر غربت!»؛ من هم بگویم: «آن‌موقع که شیر درست و حسابی به ما نمی‌رسید مادر، حالا هم همهٔ گوشت‌ها را گذاشتی پهلوی داداش‌ها!» نه، چیزی نمی‌گفتم» (همان: ۸۴). رفتار مادر با راوی در تقابل با فرزندان دیگر است. بنابراین، راوی با بی‌اعتمادی به خود می‌نگرد و در تقابل با خواسته‌هایش هم قرار می‌گیرد. هم‌چنین همهٔ اتفاقات را به شانس خود ربط می‌دهد. این‌که به نانوایی می‌رود و می‌شنود نانمان تمام شد آقا و... «علیرضا که پرید بالا، شاگرد راننده کف دستش را گذاشت روی سینه‌ام» (همان: ۵۰) این دید باعث می‌شود راوی جامعه را در تقابل با خود ببیند. ژرف‌ساخت داستان نیز تقابل واژگانی کم‌شانس و پُرشانس را مدام تداعی می‌کند. جبر ناتورالیستی دلالت بر این دارد که

هیچ‌چیز دست شخصیت داستان نیست. نابرابری و بی‌عدالتی در نهاد کوچک خانواده تا جامعه رسوخ کرده است. آدمیزاد در نگرش ناتورالیست‌ها، حیوانی است که سرنوشتِ وی را ژن، وراثت و طبیعت مزاجی تعیین می‌کنند و راوی بیشتر در اختیار شرایط است تا خودش (کیانی و پیروز، ۱۴۰۱: ۲۴۰). اگرچه راوی در این داستان حوادث را غالباً به سرنوشت نسبت می‌دهد، اما همواره تلاش می‌کند و ناامید نمی‌شود: (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۵: ۴۸). حتی این ناسازی‌ها منجر شد، بیندیشد که باید ساختار فیزیکی را تغییر دهد.

۳-۴. *دگمه‌های بی‌رنگ*

داستان با بیان دغدغه‌های نادر، کارمندی از طبقهٔ متوسط جامعه (فقر مادی و موضوع‌های طبقاتی که مورد نظر نویسنده‌های رئالیست است) آغاز می‌شود که صاحب سگی بی‌قرار به نام هوبی است. دوست نادر پی می‌برد که سگ خوهان جفت است. ماجرای هوبی تلنگری می‌شود تا نادر به نیازهای پسرانش بیاندیشد. در *دگمه‌های بی‌رنگ*، نویسنده از فرهنگ اجتماعی انتقاد می‌کند که گاهی به نیازهای طبیعی بی‌توجه است. این نگاه نشان از کارکرد تابوهای فرهنگی بر ذهن افراد دارد. فقر اخلاقی در داستان همان تقابل اندیشگی است. پدر با ملاحظهٔ کنش به فکر ازدواج فرزندش می‌افتد. تقابل دنیای نفسانی و آفاقی، تقابل فرهنگ و غریزه که استروس هم با بررسی زندگی قبیله‌های بدوی، به آن اشاره کرده است.

۳-۵. *آسمان آبی هم هست*

زن و شوهری از زندگی یک‌نواخت ماشینی و تکراری خسته شده‌اند. تصمیم می‌گیرند جدا از مردم زندگی کنند. زن از همسرش می‌پرسد: «آن‌هایی که درون غارها زندگی می‌کردند، خوشبخت بودند. نبودند؟» (همان: ۶۸) این سؤال‌ها و تردیدها تقابل ایجاد می‌نمایند، چنان‌که به چالش‌کشیدنِ واقعیت‌ها یکی دیگر از ویژگی‌های داستان‌های رئالیستی است که واقعیت‌های دائم در حال تغییر را به نقد می‌کشانند. آن دو چون از زندگی خود احساس رضایت نمی‌کنند، تصمیم به رفتن می‌گیرند. قایقی کرایه می‌کنند. درون قایق درمی‌یابند که زندگی مادّی آنان را از عشق دور کرده است؛ امّا بعد از مدتی می‌فهمند این‌گونه زندگی‌کردن ممکن نیست، همان چیزهایی که باعث آزارشان بود، آن‌ها را به همان زندگی برمی‌گرداند.

داستان *آسمان آبی هم هست*، تقابل اندیشگی خوبی و بدی است؛ در پی این است که خوبی‌های زندگی را به ما نشان دهد. زن و شوهر در انتخاب بین تقابل‌های دوگانهٔ زندگی مادّی و زندگی آرمانی، زندگی در آپارتمان، زندگی در دل طبیعت، تک‌ساحتی بودن و چند ساحتی بودن خودشان درمی‌مانند. مادّی‌گرایی و کار در اداره آن‌ها را از جهان آرمانی دور کرده است. کار می‌خواهد آن‌ها را به ابزار بدل کند؛ امّا آن‌ها تلاش می‌کنند که از تک‌ساحتی بودن، شیءشدگی و از خودبیگانگی رهایی یابند. پس از حضور در طبیعت، در زندگی آن‌ها تحول ایجاد می‌شود. آن‌جا که به آسمان آبی خیره می‌شوند، در ذهن هرکدام چیزهایی می‌گذرد: مرد می‌گوید از ترافیک سنگین خسته نمی‌شوم. زن هم یادش می‌آید که باید ساعت کارشان را یکی کنند، به همسایهٔ طبقهٔ بالا سر بزند، برنامهٔ کار خودش و همسرش را یکی کند، همهٔ این‌ها در تقابل با

دنیای قبلی‌شان است. «به نظر ساختگرایان اساساً تفکر انسانی بر این بنیاد است: بد/ خوب، زشت/ زیبا، {(فردیت/ جمعیت)}... و در طبیعت هم چنین است: شب/ روز، سفید/ سیاه، {(دریا/ خشکی)}... (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۰۰). مرد تابلوی کامپیوتری روبه‌رویش را خواند: «ترافیک سنگین. گفت: چه اشکالی دارد اخبار شب را از رادیو گوش می‌کنم» (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۵: ۷۴). سفر به دریا منجر شد تا با همهٔ چیزهایی که قبلاً آزرده‌اش می‌ساختند، کنار بیاید.

تقابل بین زندگیِ به‌تنهایی و زندگی اجتماعی در ژرف‌ساخت این داستان، نمود آشکار دارد. زن فکر می‌کند مرد اصلاً نمی‌تواند شبیه رابینسون کروزوئه باشد، او نمی‌تواند مانند رابینسون تنها زندگی کند و باید در میان مردم باشد. پس این‌جا از دست تکنولوژی، زندگی خشک و کسل‌کننده و یک‌نواخت – چیزی شبیه زندگی «عصر جدید» چارلی چاپلین – به زندگی در طبیعت روی می‌آورند. از تقابل مکانی و واژگانی و نشانه‌ای می‌توان به آپارتمان و دریا، قایق و مبل اشاره کرد. باید افزود: «طبقات فرودست برای رسیدن به آزادی و رفاهِ بیشتر پیوسته در تلاش بوده‌اند و طبقات فرادست همواره بر سرکوب آنان پای می‌فشرده‌اند» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۵۳).

۴. رئالیسم وهمی و تحلیل داستان‌های رئالیسم وهمی فرهنگ‌فر

یکی از شاخه‌های رئالیسم، رئالیسم وهمی یا فانتاستیک است که نام روسیه و داستایوسکی را تداعی می‌کند. بیانیهٔ فانتاستیک رئالیسم سیر در عالم باطن و تفحص در نفسانیات آدمی را مطرح می‌نماید و در این راه به کشف عوامل و روابط ضمیر خودآگاه در سطح پیش‌آگاهی می‌پردازد. آنان ارتباط خود را با سیر جریانات رسمی و قراردادی زمان قطع می‌کنند و دیگر در زمان محدود و حساب شده نمی‌گنجند. فانتاستیک رئالیسم دنیای خودآگاه را به‌طور مطلق ترک نمی‌کند، بلکه به اصل رابطهٔ تصاویر منطقی و غیرمنطقی متبادر شده در ذهن اشاره می‌کند (کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۱۴–۱۱۵). این بیانیه از زمانی‌که ادبیّات شوروی رئالیسم سوسیالیستی را تجربه می‌کرد، رواج داشته‌است. به کشورهای دیگر نیز می‌رسد چون دینوبوتزاتی در ایتالیا و یا کارلوس فوئنتس در اسپانیا. یا در ایران، صادق هدایت، غلامحسین ساعدی، خسرو حمزوی و حسن فرهنگ‌فر در برخی از داستان‌ها و رمان‌ها. نمی‌توان مرز دقیقی بین رئالیسم وهمی و سوررئالیسم مشخص کرد. گفته می‌شود در شکل‌گیری این سبک جای پای مکاتبی دیگر چون متافیزیک و سوررئالیسم احساس می‌شود و نیز ریشه‌های خود را در رئالیسم جست‌وجو می‌کند. درهم‌آمیختگی واقعیت و خیال از سال‌ها پیش در ادبیّات ملل مخصوصاً ادبیّات داستانی به چشم می‌خورد. درگیری‌های درونی انسان‌ها و کشمکش‌ها و تردیدهای آنان‌که از مشخصه‌های داستان‌های وهمی است از جامعه در داستان بازتاب می‌یابد. (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۲۲ به بعد). ژانر شعوری فانتاستیک الگویی از جهان آینده را تصویر می‌کند و دستاوردهای بشر را به نمایش می‌گذارد. فانتاستیک محدودیتی از نظر زمان و مکان ندارد و طبیعتاً دست نویسنده را باز می‌گذارد و او را از امکانات نمایشی بیشتری برخوردار می‌نماید (کریمی‌مطهر و شهریاری، ۱۳۸۸: ۱۴۶–۱۵۱). «از ویژگی‌های رئالیسم وهمی اشاره به آن دسته از واقعیت‌های عینی است که در فضای سرد و بدبینانه با بی‌هویتی، تردید و روان‌پریشی شخصیت‌ها رقم می‌خورد. شخصیت‌های

این‌گونه داستان‌ها تصور می‌کنند جهانی را که در آن هستند درک می‌کنند؛ اما اطمینان و قطعیّت در آن‌ها بارها مورد تردید قرار می‌گیرد» (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۳۱). از ویژگی‌های رئالیسم وهمی گرایش به رؤیا و ناخودآگاه، روان‌پریشی، به‌هم‌ریختگی زمان و مکان، تداعی آزاد خاطره‌ها و گذشته‌نگری، از خودبیگانگی و بی‌هویتی، مرگ، تنهایی و هم‌ذات‌پنداری است.

۴ـ۱. *دلواپس کَهرم*

مردم برای تماشای اعدام جوانی که به طلافروشی دستبرد زده، دور هم جمع می‌شوند. نویسنده قسمتی از داستان راسکلنیکف در *جنایت و مکافات* را زیرکانه روایت نموده، مخالفت خود با اعدام را ابراز می‌کند. راوی روح خود را در قالب اسبی می‌بیند که می‌خواهد از همهٔ این واقعیت‌ها فرار کند. از رنجی که می‌برد، شناخته و ناشناخته سکته می‌کند و در بیمارستان بستری می‌شود. دائماً با خود کلنجار می‌رود، تا تنها یک زندگی معمولی و بدون اندیشه داشته باشد؛ امّا تفکر دربارهٔ این مشکلات اجتماعی لحظه‌ای او را رها نمی‌کند.

دلواپس کهرم داستان تقابل نویسنده با جامعه است. نویسنده در *دلواپسِ کهرم* همان کَهَر است که دوست دارد همهٔ آدم‌ها کهر باشند. تقابل با جامعه، فرار از واقعیت، مخالفت با اعدام، زندگی بدون اندیشه، زندگی پر دغدغه و جامعهٔ سالم، جامعهٔ ناسالم در تقابل با هم قرار می‌گیرند. اولین کتاب، اولین داستان و اولین جملهٔ کتاب، *دلواپس کهرم* است. داستانی لایه‌دار با رگه‌های وهم و تخیّل که با کنار هم نهادن برخی از برش‌ها و تصویرهای کوبیستی، سپس با درآمیختن آن‌ها با یکدیگر، نقاب از چهرهٔ جامعه کنار می‌زند. راوی با چشمانی بسته «همهٔ چیزها را می‌شنوم. همهٔ صداها را، همهمه‌ها را. فقط نمی‌توانم چشم‌هایم را باز کنم» (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۲: ۷). در بیمارستان به توصیف زنی که به همسرش خیانت می‌کند، تصویر انسان‌هایی که معتاد هستند، می‌پردازد، امّا به یاد می‌آورد از این همه، روایت درد و رنج آن جوان که به طلافروشی دستبرد زده و اکنون می‌خواهند اعدامش کنند، بی‌قرارش ساخته است. دو نفر جوان را بالای چهارپایه می‌برند. عده‌ای نیز به تماشا ایستاده‌اند. این‌جاست که راوی دیگر تاب نمی‌آورد، خیس عرق می‌شود، از گوشهٔ دهانش کف سفیدی می‌ریزد و سکته می‌کند.

قهرمانِ داستان اسب است. قهرمان داستان کهر است. قهرمان داستان کسی است که از هر اعدامی ناراحت می‌شود و گریزی به رمان *جنایات و مکافات* می‌زند. گویی می‌خواهد بپرسد آیا آن جوان پیرزن تنبار را کشته است که باید اعدام شود؟ راسکلنیکف، اسب و راوی رابطه‌ای تنگاتنگ دارند، مبارزانی هستند که در تخیّل نویسنده یکی می‌شوند. یکی شدن شخصیت‌ها از ویژگی‌های داستان‌های وهمی است.

راوی در بیمارستان بستری است اما در تخیّل خویش کنار پسرک است: «پسرک خردسالی آمد نزدیک من. ایستاد. نگاهم کرد. موهای بلندش ریخته بود روی پیشانی‌اش. جلویش دیواری بود از آدم. نمی‌توانست از دیوار بپرد. سرانجام پرید. کیف کردم. شاید نمی‌توانست برود بالای درخت. مثل بقیهٔ بچه‌ها. یا روی وانت‌هایی که تک‌وتوک اطراف میدان پارک بود و پُر بود از بچه‌ها. شاید در فکر آن جوان بود. می‌خواست بشناسد، یا این مواجهه با دنیای بزرگترها او را

پریشان کرده بود. چشم دوخته بود به چشم‌های من، شاید می‌خواست چیزی بپرسد» (همان: ۱۱). نویسنده در جهان ذهن، راوی خود را در جایگاه پسرک می‌نشاند. پسرک همان آینده و فردای کهر است که نگاه جستجوگر خود را در چشم راوی داستان می‌اندازد و می‌بیند که کهر از دیوار پریده است. موهای بلند پسرک که روی پیشانی‌اش ریخته، گویی یال بلند کهر است. گویی همه چیز یک‌لحظه از مقابل چشمش می‌گذرد. تقابل شخصیتی براساس دغدغه‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی شکل می‌گیرد. بسیاری از شخصیت‌ها با بودن در مکان‌ها شناخته می‌شوند. مأمور دادگاه که شتابان می‌خواهد جوانی را به قانون تحویل داده و حکم به اعدام جوان دهند. راوی که مخالف با هر اعدامی است. همان چیزی که ساختارگرایان شخصیت‌ها را در قالب تقابل‌های دوگانه می‌ریزند و به‌صورت یک نظام دوتایی بررسی می‌کنند. رئالیسم وهمی به بیان واقعیت‌های بیرونی بر اساس درون آدم‌ها به شکل کابوسی پدیدار می‌شود. شخصیت محبوب نویسنده گامی اعتراضی به سوی نفی هنجارهای تثبیت‌شدهٔ جامعه برمی‌دارد؛ مرحله‌ای که به جای این‌که اعدام حذف شود، خود حذف فیزیکی می‌شود. فضای پُرتنش، مرگ راوی، وضعیت فقر و تنهایی، بی‌عدالتی «گویی رؤیایی بوده است که تمام شده» (همان: ۱۳). این‌جا به جای رؤیا کابوس وحشتناک نیز می‌توان نوشت.

۴-۲. *چرخ‌ریسک*

مردی گذشتهٔ شرارت‌بارش را به یاد می‌آورد؛ این‌که از کودکی پرندگان و حیوانات را به طرز فجیعی زجر می‌داد. اکنون دخترش نمی‌داند که پدرش ساواکی است، پدری که زیر چشم دخترش را کبود می‌بیند، امّا وقتی به درون اتاق دخترش می‌رود، می‌بیند همه چیز آرام است. حالا صدای قرچ‌قرچ آن‌قدر کلافه‌اش می‌کند که در گوشش پنبه می‌گذارد، امّا باز این صدا را می‌شنود. مرد سرش را توی دستانش می‌گیرد و فریاد می‌زند. همسرش هراسان آمبولانس خبر می‌کند. مرد در آخرین لحظه‌های عمرش، با پناه‌بردن به باورهای عامیانه، سعی دارد اعمالش را توجیه کند. صداهایی که می‌شنود و جهان خیالی او، دهندهٔ رئالیسم وهمی است. جهانِ وهم با جهان واقعی تقابل دارد. داستان در دو برههٔ زمانی گذشته و حال روایت می‌شود و به صورت بازگشت به گذشته به اصل ماجرا در گذشته نقب می‌زند. گذشته‌نگری به‌عنوان یکی از ویژگی‌های رئالیسم وهمی، موجبات مرگ راوی را فراهم می‌آورد. راوی اکنون مردی میان‌سال است. صدای قرچ‌قرچی که پیوسته می‌شنود، از ویژگی‌های رئالیسم وهمی و بازنمود کارهای آزارانده و غیرانسانی او در گذشته است؛ زمانی‌که مسئول شکنجه بود؛ دورانی‌که اندیشه‌ها و آرمان‌ها یا به تعبیری ایدئولوژی متفاوتی داشت و اکنون به بیهودگی عقاید گذشته‌اش پی برده‌است.

وضعیت روحی ناهمخوان و رنج‌آور مرد در داستان *چرخ‌ریسک* موجب می‌شود برای تبرئهٔ خود از گناه و عذاب وجدان به باورهای عامیانه پناه ببرد. او چرخ‌ریسک را می‌کشد، زیرا در باورهای عامیانه، چرخ‌ریسک به‌دلیل آوازی که در بالای درخت خواند، مخفیگاه ذکریای پیامبر را لو داده، سبب قتل او شد. هرچند راوی درصدد است تا گناهان خود را توجیه کند، اما نمی‌تواند وجدانش را

قانع نماید. تمایلات دوگانهٔ در وجود آدمی همواره در تقابل با یکدیگر قرار دارند. واقعیت دردناک در جلوی چشمانش پدیدار می‌گردد، اما او می‌کوشد تا با توجیهات خرافاتی از پذیرش آن طفره رود. در مواجهه با این تقابل‌هاست که استراوس تحت تأثیر فروید معتقد است انسان را نمی‌توان شناخت مگر آن‌که بپذیریم او نه فقط وجدان آگاه بلکه وجدان ناآگاه هم دارد. استراوس هم‌چون فروید بر این عقیده است که سرشت ناخودآگاه وابسته به طبیعت و خودآگاه وابسته به باورهای فرهنگی است (لیچ، ۱۳۵۸: ۱۷۸)؛ چنان‌که خودآگاه قهرمان داستان *چرخ‌ریسک* براساس باورهای خرافی عمل می‌کرد، اما امروز با تأمل در گذشته بیش‌تر به واقعیّت ماجرا و بی‌اساس‌بودن ذهنیّات دیروزش پی می‌برد. می‌فهمد می‌توانست پرنده را با سوزاندن زجرکش نکند، می‌توانست طوری دیگرش بکشد. اکنون می‌فهمد این‌که در کودکی با این باور که اگر گوش سگ را ببرد، نگهبان خوبی می‌شود تا چه اندازه خیال‌بافانه و غیرواقعی بوده است.

در داستان *چرخ‌ریسک* دو دنیای واقعی و وهمی در تقابل با یکدیگرند: «در اولین مأموریتم. آدرسش را گذاشته‌بودم توی جیب پیرهنم. با یک قطعه عکس. خیابان نظام‌آباد بود گمانم. من بودم و راننده. گریه می‌کرد. نه، من دوست داشتم گریه کند. التماس کند. بیفتد زیر پایم. ترسیده بود. رنگش شده‌بود عین گچ، شاید هم نترسیده‌بود. با پا، زده‌بودم توی ساقش» (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۲: ۱۱۵). تقابل طبقهٔ ظالم و ستمدیده، بیانگر خشونت بدون ذره‌ای هم‌دردی و توصیف سیمای جامعه‌ای است که یک «فرد» می‌تواند به‌راحتی فرد دیگری را شکنجه دهد. هدف از طرح تقابل زمانی گذشته با حال، که اولی واقعی و دومی وهمی است، بر حسرت و پشیمانی از گذشتهٔ واقعی تأکید دارد. پشیمانی مرد در ژرف‌ساخت داستان، ارزش دارد. نگاه امروز او با نگاه گذشته‌اش تفاوت می‌یابد. خواننده با مطالعهٔ تقابل‌های روساختی، رهنمون به ژرف‌ساخت و در نهایت بن‌مایه‌ای متقابل می‌گردد.

۴-۳. *هزارپا*

دربارهٔ زن و شوهری است که به اشتباه با هم وصلت کرده و اینک در زیر یک سقف زندانی شده‌اند. زن، معمولی، دهن‌بین، سیاه‌فکر و خوش‌گذران است. مرد با او هم‌عقیده نیست. حتی دخترشان هم از این نوع زندگی خسته شده و با برخورد بد مادر مواجه می‌شود. تقابل جنسیّتی در این داستان منجر به انواع تقابل می‌گردد، مانند تقابل اثرگذار/ اثرپذیر، دوراندیش/کوته‌بین، دهن‌بین/ مستقل و... . تقابل شخصیتی و اندیشگی در گفتار و کنش‌های زن و شوهر دیده می‌شود. علاوه‌براین، آیین‌ها، تابوها و سنّت‌ها مثل نشانه‌هایی عمل می‌کنند که مخاطب را از مسیر پیچیده‌ای به طیف محدودی از تقابل‌ها می‌رسانند. نشانه‌های فرهنگی، خود را روی یک ساختار بین زوج‌های متقابل قرار می‌دهند و به این ترتیب رابطهٔ بین دو سو را توصیف می‌کنند که یکی از آن‌ها بیانگر حضور است و دیگری غیاب (برتنز، ۱۳۸۲: ۸۹).

تقابل شخصیتی که خود را در هیأت زن و شوهر بازنمایی می‌کند، چنان عمیق و دردناک است که مرد در عالم خیال با عکس مادرش بگومگو می‌کند. شدّت جرّ و بحث مرد با مادر در انتخاب این زن به حدّی است که مرد در نهایت سکته می‌کند و زن هر چه او را صدا می‌زند،

جوابی نمی‌شنود. اگرچه تقابل اصلی شخصیتی بین راوی (مرد) با همسر و مادرش رخ می‌دهد؛ اما این تقابل بین زن، شوهر و فرزندان نیز در جریان است و ادامه می‌یابد تا جایی‌که منجر به فروپاشی خانواده می‌شود.

تقابل زمانی در این داستان مربوط به گذشته و حال بوده، تا پایان داستان ادامه می‌یابد. تقابل در فضایی بین مرز خیال و واقعیت رخ می‌دهد، چنان‌که عکس‌ها در دنیای مرد، حرف می‌زننـد و فرقی بین مرده‌ها و زنده‌ها وجود ندارد. او روی صندلی آشپزخانه نشسته، سیگاری آتش می‌زند و به گذشتهٔ دوری می‌اندیشد که مادرش برای او رقـم زده اسـت. تقابـل زمـانی از همین‌جـا آغـاز می‌گردد؛ تقابل بین گذشته و حال که با سلطه و اجبار مادر و تبعیت و تسلیم شدن فرزنـد تحقـق می‌یابد. در نشانه‌شناسی، هر دالی که بر موضوعی غیر از خـود دلالـت کنـد، یـک نشـانه اسـت (صفوی، ۱۳۸۵: ۱۵). از این رو، سیگار نشانه‌ای از حسرت و اندوه، زمان حال و نیز احوال درونی مرد است و به شخصیت وهمی راوی دامن می‌زند. نشانهٔ تقابل زمان حال و گذشته اسـت کـه از سـر جبر و بی‌انتخاب و اختیار او پدید آمده و او را به سبب ناسازگاری همسـر، هـر لحظـه در عـذابی سخت فرو می‌برد. مرد و زن یک جفت دوگانه را تشکیل می‌دهند و وجود این جفت ذاتاً به تقابل جنسیتی مرد و زن وابسته است. پنداشت بنیادین لوی استروس این است که نیاکان بدوی ما این الگو یا ساختار ساده را وضع کردند تا بر جهانی مسلط شوند که تدریجاً در نظرشان چیزی مجزا و بیگانه جلوه می‌کرد (برتنس، ۱۳۸۴: ۷۷).

زمان و مکان، علاوه بر تأثیرگذاری در رئالیسم صوری و وهمی، می‌توانند جنبهٔ استعاری پیدا کنند و دلالت‌هایی دربارهٔ شخصیت‌ها یا درون‌مایهٔ داستان‌های بلند یا کوتاه داشته باشند. نویسندهٔ صناعت‌شناس هر زمانی و هر مکانی را برای بروز وقایع پیرنگ انتخاب نمی‌کند، بلکه دست به گزینشی هنرمندانه می‌زند تا آن‌چه او به صراحت اعلام نکرده، به صورت تلویحی به خواننده افاده شود (پاینده، ۱۳۹۸: ۱۱۸-۱۱۹)؛ چنان‌که آشپزخانه محلی برای اندیشیدن می‌شود و یا گذر زمان مرد را پریشان‌تر و گلایه‌مندتر می‌کند.

تقابل اندیشگی مرد که در عالم واقعیت و خیال حادث می‌گردد و جریان داستان را در تقابل بین گذشته و حال به پیش می‌برد، ناشی از تقابل‌های فرهنگی و اختلاف طبقاتی است؛ چنان‌که وقتی عطش عاطفی او سیراب نمی‌گردد، به یاد عشق / معشوق قدیمی‌اش می‌افتد: «گوش‌ماهی را که می‌گیرم زیر گوشم، صدای دریا می‌آید. توی آن همه آبی، به اندازهٔ یک قره‌گوز گفتن دهنم باز می‌ماند» (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۵: ۳۱). در پایان، مرد دیگر صدای زن را نمی‌شنود. یا مرده و یا در خیالات خویش فرورفته است. این نشنیدن، همان‌طور که در مثل‌های عامیانه آمده، به وارد شدن هزارپا به گوش راوی می‌ماند.

۴-۴. *آخرین فصل رمان*

نویسنده‌ای به نام کیان، در حال نوشتن داستانی دربارهٔ منوچهر زندگانی است که قهرمان داستان اوست. در فصل هفتم رمانش می‌نویسد قهرمان داستان او با سرطان دست‌وپنجه نرم می‌کند. زمانی که کیان در حال نوشتن وضعیت منوچهر هست، ناگهان علائم بیماری را در خود هم

می‌بیند. او قدم‌به‌قدم به شخصیت داستانش نزدیک می‌شود. وقتی از ریزش موی سر منوچهر می‌نویسد، خود هم دچار ریزش مو می‌شود؛ حالت تهوّع او را نیز دارد؛ حتی اسم رمان را آخرین فصل رمان می‌گذارد، زیرا او طعم تلخ مرگ را لحظه‌لحظه می‌چشد. هر دو قهرمان از این‌که در نبودشان بر سر خانواده‌شان چه خواهدآمد، رنج می‌برند و مصمم‌اند که با بیماری‌شان مقابله کنند. کیان چنان در قهرمان داستانش، منوچهر زندگانی، غرق یا الینه (الیناسیون) می‌شود که وقتی برای گرفتن جواب آزمایش می‌رود، بی‌آن‌که بداند یا بخواهد، خودش را منوچهر زندگانی معرفی می‌کند.

درون‌مایهٔ داستان رنج قهرمانی است که خودِ نویسنده را بیمار کرده است. در واقع، ممکن است نویسنده درون‌فکنی کرده‌باشد که در این صورت بیماری قهرمان داستان به او سرایت کرده و اگر واقعاً او را بیمار فرض کنیم، ممکن است بیماری خود را به شخصیت داستان فرافکنی کرده باشد (برون‌فکنی). رئالیسم مرضی به نحوی رئالیسم وهمی است؛ توهم ایجاد می‌کند، چنان‌که گاهی ماهیّت امر واقعی را در امر وهمی و استثنایی (به معنای غیرعادی و غیرطبیعی) باید جست‌وجو کرد: «در یکی از این روزها که روی تخت خوابیده‌بودم، سوار پرنده‌ام شدم» (همان: ۱۹).

آخرین فصل رمان، آخرین مراحل زندگی نویسنده شده است. حالت تهوّع مدام او را از نوشتن ادامهٔ داستان باز می‌دارد. این همان درون‌فکنی است که نوعی تعلیق ایجاد می‌کند. نویسنده با هویّت قبلی خود بیگانه و تبدیل به شخصیت خود شده‌است؛ به‌عبارت دیگر، تمام داستان، بیان هم‌ذات‌پنداریِ شدید است که او را از خود رها کرده؛ در نتیجه، او خود را دیگری می‌بیند، دیگری را خود می‌بیند، و زمینه‌ساز شکل‌گیری رئالیسم وهمی می‌شود. آن‌جا که گفته می‌شود: کیان دفعهٔ قبل آزمایش داده بود، تصمیم دارد به آزمایشگاه برود تا نتیجهٔ آزمایش خود را بگیرد و در آزمایشگاه خود را منوچهر زندگانی معرفی می‌کند، بیان این مطلب است فرهنگ‌فر واقعیّت جامعه را با تمام زشتی و زیبایی، خشونت و مهرورزی، بیماری و تندرستی به تصویر می‌کشد. شخصیّت‌هایی که نویسندگان رئالیست می‌آفرینند، همین‌که پا در فضای داستان می‌گذارند، آمدن و رفتنشان، رنج‌ها و شادی‌هایشان و کوتاه سخن، سرنوشت ایشان به ارادهٔ نویسنده تعیین نمی‌شود، بلکه همه ناشی از تأثیرات متقابل مابین خصوصیات روحی آنان و شرایط محیطی است که نویسنده ایشان را در آن جای داده است (پرهام، ۱۳۵۳: ۵۴).

۴-۵. *کوپن شماره‌ی ۱۳۳۰*

تولد نویسنده است. مرد میان‌سالی دوست دارد در هتلی که هدایت اقامت گزیده بود، بماند. مرد می‌خواهد همان کاری را بکند که هدایت در شامپیونه کرد. با تمام مسائل اجتماع درگیر است. اسمش را دوست ندارد، می‌خواهد خود اسمش را انتخاب کند. از هر چیز راه راه بدش می‌آید، او را به یاد میله‌های زندانی می‌اندازند که مدتی در آن زندانی بوده. او آدم‌هایی را که دور و بر خود می‌بیند، به تصویر می‌کشد و نمی‌تواند رفتار افراد جامعه‌اش را درک کند.

داستان *کوپن شماره‌ی ۱۳۳۰*، از داستان‌های رئالیسم وهمی و با صبغهٔ انتقادی است. موجودی که در زمین و هوا رهایش کرده‌اند، زمان و مکان برایش بی‌معنا است. از مرگ مادر سخت متأسف است. گیج و سرگردان است و با همان سرگردانی، همیشه پیش خود حرف می‌زند. حتی پیش خود با دیگران هم حرف می‌زند. از نظر وضعیت خانوادگی، گرفتار فقر است. تصویری که از مادرش ارائه می‌دهد، گویای این است که با مادر رابطهٔ خوبی داشته‌است. مادرش زنی زحمت‌کش بود؛ روزی داشت نان می‌پخت که زنده زنده در تنور سوخت. مرگ مادر چنان خنجری بر دلش زد که جای زخمش هنوز باقی است.

داستان، دلهرهٔ آدمی را به تصویر می‌کشد تا تنهایی و دلتنگی انسانی سرخورده را برجسته‌تر نشان دهد. آن‌جا که سراغ زنی را از دیگران می‌گیرد، آن زن اوست که او را در زلزله از دست داده و مرگ، آن‌ها را از هم جدا کرد و دیگر به وجود خود هم شک می‌کند؛ به عبارتی نسبت به همه چیز در شک و تردید و در تعلیق است و به‌گونه‌ای خود را فراموش می‌کند. نه تنها در بیرون راوی با مه غلیظی روبه‌روست، بلکه ذهن راوی نیز خواب‌آلود و مه‌آلود است. طولی نمی‌کشد که همه جا سفید می‌شود (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۲: ۹۸). راوی تصویری وهمی از همه چیز دارد «پرنده‌ای با چشم‌های درشت، روبه‌رویم، روی اولین پلهٔ هتل پروانه نشسته. نگاهم می‌کند» (همان: ۹۹) و در جای دیگر جغد روی شانه‌اش نشسته است. جهان ذهن راوی آن‌قدر آشفته و به‌هم‌ریخته است که در خیالش بین طوبا همسرش و پروانه فرقی نمی‌بیند. گویی با چشم نابینای جغد جهانش را به تصویر می‌کشد و از طرفی پروانه در ژاپن به دلیل سبکی‌اش نماد زن است یا طبق یک باور عامیانه در یونان و روم باستان، روحی که از جسم مرده خارج می‌شود، به شکل یک پروانه است (میرهادی‌زاده، ۱۴۰۰: www.chouk.ir). چندصدایی و شاعرانگی کلام در رؤیایی و وهمی‌کردن داستان نقش ایفا می‌کند. هراس و اضطراب را به مخاطب منتقل می‌نمایند. ادبیّات فانتاستیک امروز محصول پیچیده‌تر شدن شکل ذهن و زبان نمادین آدمیزاد است که پایه‌های محکمی از جنس گنجینه‌های حافظهٔ دسته جمعی بشر دارد و ارتباط روانی و کسب التذاذ روحی و آمیختگی طبیعی با ذوق طبیعی بشر و تطبیق و هم‌سطحی با تکامل رشد بشر سبب شده که فانتزی به‌گونه‌ای پیچیده و محبوب تبدیل شود (آدینه، ۱۳۹۵: ۲۵۴).

این‌که من کجا هستم، کسی مرا ندیده‌است، با زبانی تلخ و مشکوک نسبت به وجود خود بیان می‌شود که «آقا! شما یکی را ندیدید مثل کرگدن راه برود؟ روی سینه‌اش جای یک زخم عمیق باشد؟ خانه‌اش کجا بود؟...» (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۵: ۱۰۰). چه بر سر او آمده که سراغ خود را از دیگران می‌گیرد و این همه از خودبیگانه می‌شود؟ ممکن است نویسنده ظاهراً به داستان کرگدن اوژن یونسکو گوشهٔ چشمی داشته باشد، امّا به نظر می‌رسد می‌خواسته بگوید که ما چقدر بی‌توجه شده‌ایم؛ به اصطلاح عامیانه «پوست‌کلفت گشته‌ایم»، انگار پوست کرگدن داریم. ابتلای او به نوعی توهم، معلق ماندن بین زمین و آسمان، به‌هم ریختگی زمان و مکان و از خودبیگانگی، بیان‌گر تقابل شخصیتی او با خود و جامعه و گویای ویژگی‌های رئالیسم وهمی است.

یکی از ویژگی‌های زندگی مدرن گسست از اصالت و بریدن از هویّت است و رئالیسم وهمی به بازتاب نحوهٔ تغییر جهان می‌پردازد و آن را از نظر معرفت‌شناختی، به چالش می‌کشد. پرسش‌هایی هم‌چون: فلسفهٔ حضور من در این جهان چیست؟ جهان عرصهٔ شناخت چه پدیده‌هایی است؟ چه کسی آن را می‌شناسد؟ تا چه اندازه می‌توان آن را شناخت؟ و گرایش به مسائل مربوط به بحران هویّت در داستان‌های رئالیسم وهمی که از سروصدای دورهٔ مدرن مصون نمانده‌اند، مشاهده می‌شود (کریمی و تسلیمی، ۱۳۹۵: ۶۹). تقابل شخصیتی راوی با جامعه، از زخمی است‌که از مردم جامعه، مردمی‌که عینکشان را جا گذاشته‌اند؛ به عبارتی از آدم‌هایی‌که سواد سیاسی و اجتماعی ندارند، زخم خورده است.

راوی حاصل عمر خود را مانند کوپنی بی‌ارزش می‌داند که بعد از مدتی باطل می‌شود. گذر زمان، احساس ناتوانی و تک‌افتادگی وجودی و گاه مسخ‌شدگی، شکایت و شکوه از زندگی، تنهایی و تاریکی‌های زندگی را به تصویر می‌کشد. سنّت و مدرنیته، مرگ و زندگی، رنج و آسودگی و غیره از تقابل‌های دوگانه‌ای است که مورد توجه استراوس بوده و به رئالیسم وهمی که بین دو امر سرگردان است، نزدیک است.

۴-۶. *این همه اتّفاق‌هایی که نیفتاد*

از ژرف‌ساخت تقابلی و وهمی برخوردار است. می‌توان‌گفت: «ممکن بود این همه اتفاق‌ها بیفتد» و خواننده مرز معینی بین آنچه اتفاق افتاد و یا نیفتاد، نمی‌تواند تعیین کند. داستان مربوط به ماجرای دو همسایه، در یک ساختمان است که این‌گونه معرفی می‌شوند: مرد کلاه‌کپی و مرد همسایه که یکی از پاهایش می‌لنگد. یکی از آن‌ها بدبین است و ترس از جامعه در او هست؛ مرد دیگر، خوش‌بین است. مرد کلاه‌کپی که زندگی تلخی داشته، همه چیز را سیاه می‌بیند. او نگاهش را به زبان مرد همسایه می‌دوزد و نگاه خوش‌بینانهٔ او را به تصویر می‌کشد. می‌گوید نان می‌گیرم و سالم است؛ یعنی می‌توان در تقابل با فردی از جامعه و در این‌جا نانوا قرار گرفت و جهان واقعی را در تقابل با جهان آرمانی قرار داد. تقابل اندیشگی و واژگانی بین جهان تاریک و روشن، بدبینی و خوش‌بینی، غمگین بودن و شاد بودن در این‌جا قابل مشاهده است: «مرد همسایه گفت: چه صبح زیبایی! این طور نیست همسایه؟ مرد کلاه کپی نگاهی به آسمان کرد. سیاه بود و باد سرشاخه‌ها و برگ‌های زرد چنار را می‌رقصاند» (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۵: ۳۵). در ژرف‌ساخت داستان ناامیدی پیداست. هر دو شخصیت در تعامل باهم برای فرار از اندیشه، به خود اندیشه رسیده‌اند. مرد همسایه می‌خواهد به خود و مرد کلاه‌کپی تلقین کند که زندگی شیرین است و ما اصلاً نمی‌دانیم چرا یکی از پاهایش می‌لنگید. گویی لنگیدن پا نمادی می‌شود برای اینکه بگوییم خوشبختی و خوش‌بینی‌اش می‌لنگد تو خالی و پوچ است. چرا نمی‌خواهد گله‌ای داشته باشد؟ گویی تکرار رنج‌ها و تجربه به او نشان داده است، با گله کردن چیزی تغییر نمی‌کند. آیا در تقابل با دنیای درون خود نیست؟ اما مرد کلاه‌کپی شخصیتش آشکارا در تقابل با مرد همسایه و محیط اطرافش است. از ویژگی‌های داستان‌های وهمی سرگردانی میان دو چیز و حس تردید است. آن تضاد دردباری که میان آرزو و واقعیت وجود دارد «وسط راه یکی از لنگه‌های در

برنمی‌گردد بخورد به وسط ماشینم و چند دقیقه معطل بشوم و سرانجام با تاکسی بروم اداره» (همان: ۳۷). تا جایی که زن و کودکی را سوار ماشین می‌کند «زن می‌گوید: هر چی پول همرات داری، بیرون بریز... نُک چاقو را روی شاهرگم حس می‌کنم» (همان: ۳۷). گویی ماشینِ زمان از خوش‌بینی به بدبینی رسیده‌است. به‌هر روی، می‌توان این داستان را داستانی با پایان باز و چندصدایی که از ویژگی‌های داستان‌های رئالیسم وهمی هستند، قلمداد کرد؛ چرا که تردید بین دو صدای مثبت و منفی در داستان وجود دارد و با خواننده است که به کدام صدا بپیوندد. باران، فضای تیره و اندوه‌بار، فصل پاییز و تنهایی، به شخصیت وهمی هر دو مرد دامن می‌زنند. تنهایی شخصیت‌ها تداعی‌گر جملهٔ رمان *ابله* داستایوسکی است: می‌خواهم لااقل یک نفر باشد که با او همان‌طور حرف بزنم که با خودم حرف می‌زنم.

۵. نتیجه‌گیری

فرهنگ‌فر در داستان‌های رئالیستی، آن‌چه را می‌بیند، به نمایش درآورده، قضاوت را بر عهدهٔ خواننده می‌گذارد. مکان و زمان و سنّت‌های قراردادی در صورت‌بندی اخلاق فردی داستان‌هایش نقش مهمی دارند. او در داستان‌های رئالیسم وهمی با ورود در جزئیات به روانکاوی، جهان درون و بیرون شخصیت‌ها می‌پردازد و از این طریق کهن‌الگوهایی چون ذات خوب، ذات بد، مهربانی و یا خشونت را در شخصیّت داستان‌هایش به تصویر می‌کشد. در صورت‌بندی داستان‌های فرهنگ‌فر برمبنای تقابل دوگانهٔ رئالیسم و رئالیسم وهمی، تقابل شخصیتی بیش از تقابل‌های دیگر برجستگی دارد. مصادیق تقابل شخصیّت‌های داستان‌های فرهنگ‌فر با پدیده‌های اجتماعی را در جامعه کنونی نیز می‌توان یافت. افرادی که رفتارشان هم‌چنان از تقابل میان باورهای ریشه در سنّت با تحولات مدرنیته حکایت می‌کند؛ افرادی که نه‌تنها به خود رنج می‌رسانند، بلکه دیگران را نیز به مرز نابودی کشانده، حتی زیست جهان حیوانات را نیز دست‌خوش تغییرات زیانبار می‌کنند و گاه نابودشان می‌گردانند؛ چنان‌که داستان چرخ‌ریسک این‌گونه تقابل‌ها و رفتارها را به تصویر می‌کشد. عناصر این نوع تقابل در ارتباط با هم معنا می‌یابند؛ مثلاً، طبیعت در نگاه مرد بدبین و مرد خوش‌بینِ همسایه در بازتاب رئالیسم وهمی در داستان *این همه اتّفاق‌هایی‌که نیفتاد!* ویژگی‌های خاص خود را دارد، افراد تشخیصی از درست و نادرستی ندارند و تقابل‌ها در درونشان گویی یکی می‌شوند. خوش‌بینی توخالی و مصنوعی مرد همسایه فرقی با بدبینی مردکلاه‌کپی ندارد هر دو یکسان رنج می‌کشند تنها یکی انکار می کند و یکی به رخ می‌کشاند و با نگاه به طبیعت در داستان رئالیستی *آسمان آبی هم هست*، متفاوت است؛ تقابل‌ها بین پدیده‌های سنتی و مدرن که جامعهٔ کنونی با آن‌ها به چالش برخاسته و هم‌چنان بین آن‌ها مردّد و معلّق مانده‌است. هریک از داستان‌های دو مجموعهٔ *دلواپس کهرم* و *دگمه‌های بی‌رنگ*، تقابل‌هایی را به تصویر می‌کشند که اگرچه با هم در ارتباطند، اما برداشت‌های متفاوتی را شکل می‌دهند چنان‌که بیشتر این تقابل‌ها منجر به سردرگمی، بی‌هدفی، پوچی و بی‌انگیزگی در افراد شده‌اند. دگرگونی و دگردیسی، پایان باز، ظاهر خیال‌پردازانه، توجه به ناخودآگاه، شکست‌های روحی، نومیدی‌ها، مرگ طبیعت در زمستان و فرورفتن در رؤیاهای گذشته سبب شکل‌گیری

رئالیسم وهمی در داستان‌های فرهنگ‌فر شده‌اند و چون رئالیسم وهمی بین دو امر سرگردان است، قابلیت بیشتری برای خلق تقابل‌های دوگانه دارد. پژوهش حاضر مؤیّد این نکته است که از میان انواع تقابل، تقابل شخصیتی و اندیشگانی، سه نوع تقابل دیگر را در بطن خود نهفته دارد. به‌عبارت دقیق‌تر، ماهیّت تقابل شخصیتی به‌گونه‌ای است که تقابل‌های مکانی، زمانی و نشانه‌ای را در خود پدیدار می‌گرداند تا زمینه‌های بروز و ظهور رخدادهای رئالیستی و رئالیستی وهمی را مهیا سازد.

منابع

آدینه، زهرا (۱۳۹۵)، «بررسی عناصر و ویژگی‌های فانتاستیک در رمان‌های فانتزی فریبا کلهر»، نقد کتاب کودک و نوجوان، ش ۱۲، صص ۲۵۳-۲۶۸.

احمدی، بابک (۱۳۸۲)، *ساختار و تأویل متن*، چ ۶، تهران، مرکز.

استروس، کلودلوی (۱۳۷۶)، اسطوره و معنا، ترجمهٔ شهرام خسروی، تهران، مرکز.

اسدپور، نسرین (۱۳۹۳)، «واقعیّت‌های اجتماعی در داستان‌های حسن فرهنگ‌فر»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه گیلان، استاد راهنما: عباس خائفی.

اسدپور و همکاران (۱۳۹۵)، «قهرمان مسأله‌دار در داستان دلواپس کهرم، حسن فرهنگ‌فر»، یازدهمین گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، ۱۷ تا ۱۹ شهریور ماه ۱۳۹۵، دانشگاه گیلان.

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، مرکز.

ال. گورین، ویلفرد و دیگران (۱۳۷۷)، *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه، چ ۳، تهران، اطلاعات.

امامی، نصرالله (۱۳۸۵)، *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، تهران، جامی.

انوری، حسن و گیوی، حسن (۱۳۸۵)، *دستور زبان فارسی*، ۲ ج، تهران، فاطمی.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز.

برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۸۲)، *نظریهٔ ادبی* (مقدّمات)، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران، آهنگ دیگر.

ـــــــــــــ (۱۳۸۲)، *ساخت‌گرایی و نقد ساختاری همراه با نمونه و تحلیل*، اهواز، رسش.

برتنس، هانس (۱۳۸۴)، *مبانی نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، ماهی.

پاینده، حسین (۱۳۹۷)، *نظریه و نقدادبی*، ۲ ج، تهران، سمت.

ـــــــــــــ (۱۳۹۸)، *گشودن رمان* (رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی)، تهران، مروارید.

پرهام، سیروس (۱۳۵۳)، *رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیّات*، چ ۶، تهران، نیل.

تسلیمی، علی (۱۳۹۰)، *نقد ادبی*، چ ۲، تهران، کتاب آمه.

حسینی، مریم (۱۳۹۸)، *مکتب‌های ادبی جهان*، چ ۲، تهران، فاطمی.

سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۷۷)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، چ ۲، تهران، طرح نو.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۵)، *نقد ادبی*، تهران، میترا.

صفوی، کوروش (۱۳۸۵)، *آشنایی با معنی‌شناسی*، تهران، پژواک کیوان.

فرهنگ‌فر، حسن (۱۳۸۲)، *دلواپس کَهرم*، تهران، آهنگ دیگر.

ـــــــــــــ (۱۳۸۵)، *دگمه‌های بی‌رنگ*، تهران، چشمه.

کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۶۹)، «فانتاستیک رئالیسم»، فصل‌نامهٔ هنر، ش ۱۸، صص ۹۲-۱۱۷.

کریمی‌مطهر، جان‌الله و شهریاری، سکینه (۱۳۸۸)، «جایگاه ادبیّات تخیّلی(فانتاستیک) در ادبیّات معاصر روسیه بر اساس داستانی از لوکیانینکو»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، ش ۶۶، صص ۱۴۶ـ۱۶۵.

کریمی، طیبه و تسلیمی، علی (۱۳۹۵)، «بازتاب رئالیسم وهمی در رمان شهری که زیر درختان سدر مرد»، زبـان و ادبیّات فارسی، ش ۸۰، صص ۶۵-۸۹.

کوثری، مسعود (۱۳۷۹)، *تأملاتی در جامعه‌شناسی ادبیّات*، تهران، مرکز بازشناسی اسلام و ایران.

کیانی، هاله و پیروز، غلامرضا (۱۴۰۱)، *بازاندیشی انتقادی جریان‌شناسی ادبیّات معاصر ایران* (نقد و تحلیل کاربست مکتب‌های ادبی)، تهران، طرح نو.

لوکاچ، جورج (۱۳۷۳)، *پژوهشی در رئالیسم اروپایی*، ترجمهٔ اکبر افسری، تهران، علمی و فرهنگی.

لیچ، استراوس (۱۳۵۸)، *لوی استروس*، ترجمهٔ حمید عنایت، تهران، خوارزمی.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگاه.

میرهادی‌زاده، سیما (۱۴۰۰)، «باورهای عامیانه (پروانه در باورهای عامیانه ایران و جهان به چه نمادی معروف است؟)»، www.chouk.ir.

ولک، رنه و وارن، آوستن (۱۳۷۳)، *نظریهٔ ادبیّات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، علمی و فرهنگی.

وی.جونز، ملکم (۱۳۸۸)، *داستایفسکی پس از باختین*، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، تهران، مینوی خرد.

Adineh, Zahra (2015), "Investigation of fantastical elements and features in Fariba Kalhor's fantasy novels", review of children's books, vol. 12, pp. 253-268. [In Persian].

Ahmadi, Babak (2003), Text Structure and Interpretation, Ch. 6, Tehran, Center. [In Persian].

Strauss, Claude Levi (1997), Myth and Meaning, translated by Shahram Khosravi, Tehran, Center. [In Persian].

Asadpour, Nasreen (2013), "Social realities in Hassan Farhangfar's stories", Master's thesis of Gilan University, supervisor: Abbas Khaefi. [In Persian].

Asadpour et al. (2015), "Problematic hero in the story of concern of Kahram, Hasan Farhang-far", 11th gathering of Persian Language and Literature Promotion Association, 17th to 19th of Shahrivar 2015, Gilan University. [In Persian].

Scholes, Robert (2002), an introduction to structuralism in literature, translated by Farzaneh Taheri, Tehran, Center. [In Persian].

L. Gorin, Wilfred and others (1998), Guide to Literary Criticism Approaches, translated by Zahra Mihankhah, Ch. 3, Tehran, Information.

Emami, Nasrullah (2006), Basics and Methods of Literary Criticism, Tehran, Jami. [In Persian].

Anuri, Hassan and Givi, Hassan (2006), Persian Grammar, 2 vols., Tehran, Fatemi. [In Persian].

Eagleton, Terry (2001), An Introduction to Literary Theory, translated by Abbas Mokhbar, Tehran, Center. [In Persian].

Bertens, Johannes Willem (2012), Literary Theory (Introductions), translated by Farzan Sojodi, Tehran, another song. [In Persian].

,(۱۳۸۲)structuralism and structural criticism with examples and analysis, Ahvaz, Resesh. [In Persian].

Bertens, Hans (2004), The Basics of Literary Theory, translated by Mohammad Reza Abul Qasimi, Tehran, Mahi. [In Persian].

Payandeh, Hossein (2017), Theory and Literary Criticism, 2 vols., Tehran, Smit. [In Persian].

themselves (2018), Opening the Novel (Iranian Novels in the Light of Theory and Literary Criticism), Tehran, Marwarid. [In Persian].
Perham, Siros (1974), Realism and anti-realism in literature, ch. 6, Tehran, Nile. [In Persian].
Taslimi, Ali (2011), Literary Criticism, Ch. 2, Tehran, Kitab Ame. [In Persian].
Hosseini, Maryam (2018), World Literary Schools, Ch 2, Tehran, Fatemi.
Selden, Raman and Widdowson, Peter (1998), Guide to Contemporary Literary Theory, translated by Abbas Mokhbar, Ch. 2, Tehran, New Design. [In Persian].
Shamisa, Siros (2015), literary criticism, Tehran, Mitra. [In Persian].
Safavi, Korosh (2005), Introduction to Semantics, Tehran, Pajhwok Kivan.
Farhangfar, Hassan (2012), Delvaps Kaharm, Tehran, another song.
(2008) colorless buttons, Tehran, Cheshme. [In Persian].
Kashfi, Jalaluddin (1990), "Fantastic Realism", Art Magazine, Vol. 18, pp. 117-92. [In Persian].
Karimi Motahar, Janollah and Shahriari, Sakineh (2018), "The place of fantasy literature in contemporary Russian literature based on a story by Lukyanenko", Journal of the School of Literature and Human Sciences, vol. 66. pp. 165-146. [In Persian].
Karimi, Tayyaba and Taslimi, Ali (2015), "The Reflection of Illusory Realism in the Novel A City That Died Under the Cedar Trees", Persian Language and Literature, vol. 80, pp. 65-89. [In Persian].
Kothari, Masoud (2000), Reflections on the Sociology of Literature, Tehran, Iran and Islam Research Center. [In Persian].
Kiani, Hale and Pirouz, Gholamreza (2022), Critical Rethinking of Currentism in Contemporary Iranian Literature (Criticism and Analysis of the Application of Literary Schools), Tehran, New Design. [In Persian].
Lukacs, George (1994), A Study in European Realism, translated by Akbar Afsari, Tehran, Scientific and Cultural. [In Persian].
Leach, Strauss (1979), Levi Strauss, translated by Hamid Enayat, Tehran, Kharazmi. [In Persian].
Makarik, Irena Rima (2013), Encyclopaedia of Contemporary Literary Theories, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran, Aghaz. [In Persian].
Mirhadizadeh, Sima (2021), "Folk Beliefs (what symbol is the butterfly known as in the folk beliefs of Iran and the world?"), www.chouk.ir. [In Persian].
Volk, Rene and Warren, Austen (1994), Theory of Literature, translated by Zia Mohahed and Parviz Mohajer, Tehran, Scientific and Cultural. [In Persian].
V. Jones, Malkam (2008), Dostoyevsky after Bakhtin, translated by Omid Nik Farjam, Tehran, Minoy Khord. [In Persian].

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Social-Cultural Discourse of Wasef Bakhtari's Poems

Nematollah Iranzadeh[✉1] **Mohammad Shahpoor Ghaderi**[2]

1. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, School of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran. iranzadeh@atu.ac.ir

2. Department of Persian Language and Literature, School of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran. shahpoorqadery@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
17, April, 2023

In Revised form:
21, May, 2023

Accepted:
14, June, 2023

Published Online:
21, September, 2023

ABSTRACT

In critical discourse analysis, linguistic concerns and connections between discourses are examined in light of social and cultural frameworks and power dynamics in an effort to uncover hidden truths in the complex production of literary works. The poems of Wasef Bakhtari have been examined in this paper using this methodology to examine social propositions, ethnic nationalism, and linguistic hegemony of the discourse of domination, representation, social atrocities, and "cultural crimes" of the dictatorial rulers of Afghanistan in the 1960s and 1970s. In contrast, using a descriptive and qualitative analytical approach, Fairclough's critical discourse analysis has been used to interpret the critical discourse of Bakhtari's poems in the field of contemporary Persian poetry from Afghanistan in three levels of description, interpretation, and explanation. In Bakhtari's poems, the 1960s and 1970s represent the bright lights in the frameworks that reflect many of the social and cultural transformations that took place in ancient Iran and Khorasan. The current study helps readers in comprehending the ideologies of the poet and analyses the prevailing discourse of Afghanistan's contemporary history during the 1960s and 1970s. The findings of this study have demonstrated that Bakhtari frequently exposed the obscure elements of the strict system of the ruling discourse and the challenging class existence of the time. The poet has harshly criticized the social structure and the resentful inaction of the people against social tyranny. He has also vigorously contested the linguistic hegemony of the time.

Keywords:

Fairclough's Critical Discours Analtsis, Social Discourse, Culrural Discourse, Persian Language, Wasef Bakhtari.

Cite this The Author(s): Iranzadeh, N., Shahpoor Ghaderi, M: 2023. Social-Cultural Discourse of Wasef Bakhtari's Poems. Persian literature, Vol. 13, No. 1,Serial No. 31- Spring- Summer, (133-153). DOI: 10.22059/jpl.2023.357664.2169.

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۴۱۱۳
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

تحلیل گفتمان انتقادی غزلیات واصف باختری بر مبنای رویکرد فرکلاف

نعمت‌الله ایران‌زاده[۱]✉، محمدشاهپور قادری[۲]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. رایانامه: iranzadeh@atu.ac.ir

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. رایانامه: shahpoorqadery@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله علمی–پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۱/۲۸

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۲/۳۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۳/۲۴

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۰۶/۳۰

چکیده

تحلیل گفتمان انتقادی، در پی کشف حقایق نهان در ژرف‌ساخت آثار ادبی است، که در آن مسائل زبانی و روابط میان گفتمان‌ها، با توجه به ساختارهای اجتماعی و فرهنگی با مناسبات قدرت مطالعه می‌گردد. در این مقاله با استفاده از این رویکرد، گزاره‌های اجتماعی، ناسیونالیزم قومی و هژمونی زبانی گفتمان سلطه، بازنمایی و مظالم اجتماعی و «جنایات فرهنگی» حاکمان مستبد دههٔ چهل و پنجاه افغانستان، در غزلیات باختری تحلیل شده و در مقابل، گفتمان انتقادی غزلیات باختری، در حوزهٔ شعر معاصر فارسی افغانستان، با روش تحلیلی ـ توصیفی و کیفی، از منظر تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین گردیده است. غزلیات دههٔ چهل و پنجاه باختری، نمای روشن، برساخت‌هایی است، که بسیاری از دگردیسی‌های اجتماعی و فرهنگی ایران کهن و خراسان، در آن بازتاب یافته است. پژوهش حاضر، مخاطب را در درک بهتر ارزش‌های ایدئولوژیک شاعر و تحلیل فضای گفتمان غالب دههٔ چهل و پنجاه در تاریخ معاصر افغانستان یاری می‌رساند. نتیجه پژوهش نشان داده، که باختری با نگاه ریزبین و انتقادی اغلب زوایای پیدا و پنهان نظام مستبد گفتمان حاکم و زندگی دشوار طبقاتی آن زمان را آشکار نموده است. شاعر، انتقادهای جدی به نظام اجتماعی و سکوت تلخ مردم در برابر استبداد اجتماعی، وارد نموده و گفتمان قدرت و هژمونی زبانی دوران را به شدت به چالش کشیده است.

واژه‌های کلیدی: تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، گفتمان اجتماعی، گفتمان فرهنگی، زبان فارسی، واصف باختری.

استناد: ایران‌زاده ، نعمت‌الله؛ شاهپور قادری،محمد .(۱۴۰۲)، تحلیل گفتمان انتقادی غزلیات واصف باختری بر مبنای رویکرد فرکلاف، *ادب فارسی، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان، پیاپی ۳۱*. (۱۳۳-۱۵۳).
DOI: 10.22059/jpl.2023.357664.2169

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

CC BY NC

۱. مقدمه

پژوهش‌گران معاصر حوزهٔ علوم انسانی، «گفتمان و تحلیل گفتمان» را از جمله مفاهیم مهم تحقیقی می‌دانند، که امروز دامنهٔ گسترده‌ای در نقد و تحلیل رشته‌های گوناگون علوم انسانی پیدا کرده است. در این مقاله نقد و تحلیل غزلیات باختری بر مبنای «تحلیل گفتمان انتقادی» صورت گرفته است. تحلیل انتقادی گفتمان[1] «روشی‌است، که به شناخت هرچه بهتر گفتمان‌های مختلف و فهم آن‌ها کمک می‌کند، این‌که گفتمان‌های مختلف چگونه در بطن یک جامعه و در برهه‌ای خاص شکل می‌گیرند و اصولاً چه ارتباطی با قدرت و سیستم حاکمیت دارند، همهٔ این موارد از وظایف و کارکردهای تحلیل انتقادی گفتمان است» (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۲: ۵۸-۶۰). آثار ادبی و شعر که محصول شرایط اجتماعی و تاریخی است، شناخت آن با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، موجب درک بیشتر فضای گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی در دوره‌های تاریخی می‌شود که کاربرد زبان و نقش آن در شکل و آفرینش متون و گفتمان‌ها خیلی ارزش‌مند است، که چند نکته از دیدگاه فرکلاف قابل تأمل است:

الف. کاربرد زبان به مثابهٔ پرکتیس اجتماعی؛ ب. نوعی کاربرد زبان، در یک حوزهٔ خاص مانند، گفتمان سیاسی یا علمی؛ پ. روش سخن گفتن، که به تجربیات، برآمده از یک منظر خاص، معنا می‌بخشد؛ مانند گفتمان فمینیستی، گفتمان مارکسیستی و گفتمان مصرف کننده... [و] گفتمان به برساختن هویت اجتماعی، روابط اجتماعی و نظام‌های دانش و معنا، کمک می‌کند. در این‌جا فرکلاف از رویکرد چندکارکردی هالیدی به زبان کمک گرفته است، هالیدی با توجه به سه کارکرد کلان زبان، از سه گونه معنا یاد کرده است: ۱ـ معنای بازتابی یا اندیشگانی[2]، استفاده از زبان برای سخن‌گفتن از خود و جهان؛ ۲ـ معنای بینافردی[3] یا فعال، استفاده از زبان، برای برقراری رابطهٔ متقابل با مخاطبان و ۳ـ معنای گفتمانی یا متنی[4]، استفاده از زبان، برای ساختن یک گفتمان منسجم (ایران‌زاده و همکاران، ۱۳۹۷: ۶۱).

بنابراین، زبان با توجه به ساختارهای اجتماعی و مناسبات قدرت تحلیل می‌شود و چنین می‌نمایاند، که «تحلیل گفتمان انتقادی» نوعی جامعه‌شناسی زبان است و با توصیف مشخصات متن ادبی کار خود را آغاز و با تبیین ساختارهای اجتماعی دخیل در تعیین گفتمان‌ها، پایان می‌دهد و تأکید دارد، که هرگفتمانی به صورت تاریخی تولید و تفسیر می‌شود، ساختارهای گفتمانی به وسیلهٔ ایدئولوژی گروه قدرت‌مند، قانونی می‌شوند و گفتمان مقابل، این امکان را برای خود فراهم می‌آورد، که فشار حاصل از بالا و احتمال مقاومت را، در برابر روابط قدرت نابرابر، برجسته نماید. از این‌رو، فضای سیاسی حاکم دههٔ چهل و پنجاه بر جامعهٔ افغانستان، برساخت گفتمان‌های قومی و زبانی را برای مردم ما تحمیل کرده است. از این‌رو، باختری در لای نهان اشعار و غزلیاتش، گفتمان مقاومت را در مقابل گفتمان فرهنگ‌ستیز و استبدادی سلطه، به صورت

1. Critical discourse analysis.
2. reflective or ideational meaning.
3. interpersonal or active meaning.
4. discorursal or textual meaning.

جدی مطرح نموده است، که در این مقاله، برمبنای رویکرد «تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف» در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین، بررسی و تحلیل گردیده است.

۱-۱. روش پژوهش

داده‌های پژوهش، با شیوهٔ کتابخانه‌ای و سندکاوی بررسی گردیده است و روش پژوهش، کیفی و توصیفی ـ تحلیلی است، که با استفاده از این روش پژوهشی، غزلیات دههٔ چهل و پنجاه باختری، بر اساس نظریهٔ انتقادی فرکلاف نقد و بررسی گردیده است و با استفاده از منابع کتابخانه‌ها و مقالات علمی، دربارهٔ تحلیل گفتمان انتقادی مؤلفه‌های اجتماعی و گفتمان انتقادی اجتماعی و فرهنگی غزلیات باختری نقد و بررسی شده است. در این تحلیل، غزلیات باختری رمزگشایی شده و پیوند شاعر با جامعه و فرهنگ گسترده و غنامند ایران فرهنگی، با نگاهی انتقادی برجسته گردیده است.

۱-۲. سؤال‌ها

۱-۲-۱. گفتمان غالب غزلیات باختری در دههٔ چهل و پنجاه چیست؟

۲-۲-۱. ارتباط گفتمان‌های غزلیات باختری با گفتمان سلطه و قدرت چگونه است؟

۳-۲-۱. جهان‌بینی، ایدئولوژی و نگاه شاعر، نسبت به گفتمان اجتماعی چگونه است؟

۱-۳. فرضیه‌ها

۱-۳-۱. گفتمان غالب غزلیات باختری را ناهنجاری‌های اجتماعی، جنایات فرهنگی، گفتمان ایران فرهنگی و زبان فارسی دربردارد.

۱-۳-۲. زبان و لحن تند باختری در در ساختار گفتمان‌مدار غزلیاتش، او را در شعر معاصر فارسی افغانستان، شاعر معترض معرفی نموده که از وضعیت اجتماعی، گفتمان قومی و زبانی حاکم در دههٔ چهل و پنجاه به شدت انتقاد کرده و در مقابل گفتمان غالب قدرت، محکم و استوار ایستاده و آن‌ها را به چالش کشیده است.

۱-۳-۳. باختری، به بازتاب فضای اجتماعی می‌پردازد، که دیکتاتوری فرمان‌روای آن است. فریاد اعتراضی شاعر، نه تنها متوجه حاکمان سیاسی و استعمارگران انگلیس، روسیه، آمریکا و حتی پاکستان به عنوان حمایت‌گران آن‌ها است، بلکه گاهی در غزلیات او مردم کشور هم مخاطب است؛ یعنی هم در مقابل فضای ناهنجار و باورهای مردم و هم در برابر گفتمان سلطه برخاسته است.

۱-۴. پیشینه و اهمیت موضوع

اشعار باختری، با روش تحلیل گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی، از سوی پژوهش‌گران و منتقدان ادبی، مورد بررسی قرار نگرفته است و هیچ تحقیقی، در این زمینه وجود ندارد. تازه‌ترین نبشتهٔ مرتبط با غزلیات باختری، *حریق لاله* اثر شریف سعیدی است که در ۱۳۹۳ش نشر شده است.

– سعیدی، شریف. (۱۳۹۳). حریق لاله، چاپ اول، کابل: انتشارات امیری.

ساختار این اثر را سه بخش (کتاب اول، کتاب دوم و کتاب سوم) با ۱۱۶ صفحه دربرمی‌گیرد.کتاب اول، تعریف غزل و بیان کوتاه و کلی در مورد غزلیات باختری است؛ کتاب دوم، گفت‌وگوی با واصف باختری، شجاع‌الدین خراسانی و لطیف ناظمی است که شامل معنای غزل، فرم غزل، غزل نو و کلاسیک و بحثی در مورد غزل‌سرایان نو افغانستان و ایران است و درکتاب سوم، نمونه‌های غزلیات باختری آورده شده که از صفحهٔ ۸۳–۱۱۶ آخرین صفحه، اثر سعیدی را تشکیل داده است. سعیدی کار باارزشی انجام داده است؛ ولی آن را نمی‌توان اثر پژوهشی روش‌مند دانست. بنابراین، مقالهٔ حاضر در زمینهٔ «تحلیل گفتمان انتقادی غزلیات باختری» نوشتهٔ تازه‌ای در حوزهٔ ادبیات معاصر فارسی افغانستان است که با خوانش پس‌کنشانه، لایه‌های پنهان اشعار و غزلیات باختری، را می‌تاباند و ماهیت این کار را برجسته می‌سازد.

۲. بحث

۲-۱. کاربست نظری فرکلاف

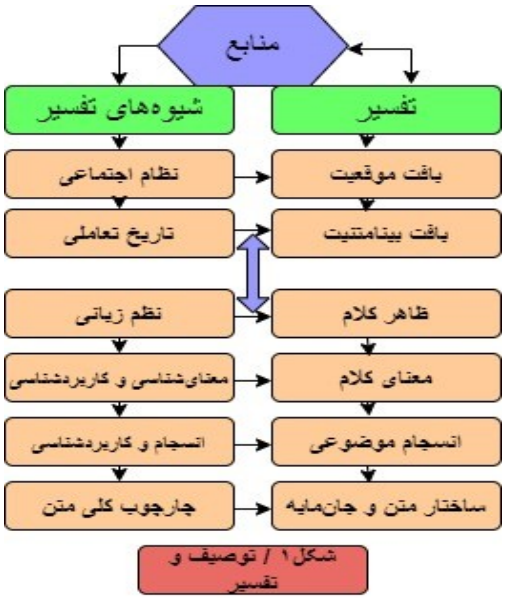
تحلیل گفتمان در حوزهٔ علوم انسانی، اجتماعی، اطلاعات... روش ارزش‌مندِ پژوهشی دانسته شده است و مورد توجه منتقدان معاصر ادبی قرار گرفته است. تحلیل گفتمان در واقع، «گرایش مطالعاتی بین‌رشته‌ای است، که از اواسط دههٔ ۱۹۶۰ در پی تغییرات گستردهٔ علمی– معرفتی در رشته‌های چون زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، نشانه‌شناسی، شعر، معانی، بیان و غیره ظهور کرده‌است. این گرایش به دلیل بینارشته‌ای بودن خیلی زود، به عنوان یکی از روش‌های کیفی، در حوزه‌های مختلف علوم سیاسی، علوم اجتماعی، ارتباطات و زبان‌شناسی مورد توجه قرار گرفت» (بهرام‌پور، ۱۳۸۷: ۷) که به بررسی اجزای ساختاری «گفتمان متن و یا متن گفتمان» می‌پردازد. همین‌طور فرکلاف تأکید دارد که تحلیل جزئیات متون باید همیشه، در ارتباط با جامعهٔ بزرگ‌تر نگریسته شود، «تعاملات اجتماعی ما در کل و به‌ویژه کاربرد زبان متوسط ما، تحت تأثیر علت و معلول‌هایی قرار دارد، که تحت شرایط عادی و طبیعی ممکن است، ما هرگز از آن‌ها آگاهی نداشته باشیم. به ویژه رابطهٔ بین کاربرد زبان و قدرت، اغلب برای مردم واضح نیست؛ ولی در بررسی دقیق‌تر روابط قدرت مشخص می‌شود که تا چه اندازه این امر مهم است» (فرکلاف، ۱۹۹۵: ۵۴–۵۳) از این‌رو، تحلیل گفتمان انتقادی «رویکرد تجزیه و تحلیل زبان است که هدف آن آشکارسازی روابط قدرت پنهان و فرایندهای ایدئولوژیک در زبان‌شناسی است» (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۱) و «عمده‌ترین هدف تحلیل انتقادی گفتمان، کشف راهبردها و ابزارهای گفتمان‌مدار است، که منجر به ایجاد سلطه و نابرابری در جامعه و تبلور این نابرابری در زبان می‌شود» (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۱۴) چون «متون فضاهای اجتماعی هستند که در آن‌ها فرایند اجتماعی بنیادین درک و بازنمایی جهان و تعامل اجتماعی، هم‌زمان اتفاق می‌افتد» (Fairclough, N. 1995) که تحلیل گفتمان انتقادی، «به این معنا انتقادی است، که قصد دارد، نقش کردارهای اجتماعی را که توأم با مناسبات قدرت نابرابرند، آشکار کند» (محسنی، ۱۳۹۱: ۶۹)

بنابراین، پژوهش حاضر، با نوع نگاه انتقادی به تحلیل گفتمان فرهنگی و جامعه‌شناختی انتقادی غزلیات باختری پرداخته است، که فرکلاف سه مرحله را برای انجام این کار مطرح می‌کند،

«مرحلهٔ اول، توصیف زبانی متن؛ مرحلهٔ دوم، تفسیر یا بررسی رابطهٔ بین متن و تعامل؛ مرحلهٔ سوم، تبیین یا رابطه میان تعامل و بافت اجتماعی [چرایی بن‌مایه‌های مرحلهٔ تفسیر متن را بیان می‌کند، که بیشتر مبتنی بر گفتمان سلطه و نظام سیاسی] است» (Fairclough,1995: 95) که غزلیات باختری در این سه مرحله مورد بررسی قرار گرفته است:

۲-۱-۱. توصیف

در توصیف متن، فرکلاف به ساخت زبانی و تحلیل گفتمان بیانی توجه دارد که «شامل تحلیل زبانی در قالب واژگان، دستور، نظام آوایی و انسجام در سطح بالاتر از جمله است. تحلیل زبان هم واژگانی ـ دستوری و هم ویژگی‌های معنایی را دربرمی‌گیرد» (سلطانی، ۱۳۸۴: ۶۴) در این پیوند، برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی هم صورت می‌گیرد، که در آن معانی ایدئولوژیکی پنهان آشکار می‌گردد.



شکل ۱ / توصیف و تفسیر

در شکل۱ نمودار مشترک مرحلهٔ توصیف و تفسیر بازنمایی شده است. گفتمان تعامل بین فرایند تولید و تفسیر متن و مصرف است. در واقع شکل ۱، قسمتی از «تفسیر ترکیبی از محتویات خود متن و ذهنیت مفسر» (فرکلاف، ۱۳۷۹ : ۲۱۵) را بیان می‌کند و اما نورمن فرکلاف توصیف را در سه سطح بررسی می‌کند که شامل واژگان، دستور و ساخت‌های متنی می‌شود که قبل از تجزیه و تحلیل متن، ذکر عنوان‌ها و قسمت‌های گفتمان‌مدار غزلیات باختری را ضروری می‌دانیم:

عنوان‌های غزلیات دههٔ چهل الی پنجاه، «آب سخن، گیاه هرزه، افق تاریک، متاع هنر، شعلهٔ غم، روح سرکش، گل بی‌خار، سبزهٔ بیگان، کلید سخن، تاراج خزان، ژاله، چرا؟، شمشیر عربان، های میهن... وگنج بادآورد» (باختری، ۱۳۹۵: ۴۰-۸۱) و قسمت‌های گفتمان‌مدار غزلیات باختری را ستم فرهنگی، تبعیض زبانی، سانسور شدید اعتراض، حذف زبان فارسی و شعر شاعران فارسی زبان...

استبداد قبیلهٔ حاکم و گفتمان سلطه و قدرت تشکیل می‌دهد که در اشعار و غزلیات باختری به خوبی بیان شده است و در مرحلهٔ تفسیر به‌صورت تفصیلی و مشخص توضیح داده شده است؛ اما در این مرحله (توصیف) در گام نخست نمونه‌های شعر ذکر گردیده و در گام بعدی به تجزیه و تحلیل ساختاری نمونه‌ها پرداخته شده است:

الف) نمونه‌های متن شعر و یا خلاصه متن

در این چمن، که نیسیم است یار بی‌هنران — چرا شگفته شود، بخت آرمیدهٔ من
مرا ز آبِ سخن، روشن است آتش عمر — خدای من شده‌ای، وای آفریدهٔ من
لب فروبستم که «دشمن مرده پندارت مرا — زنده در «گورسکوتم» از زبان من مپرس
(باختری، ۱۳۹۵: ۴۰-۴۱)

در شبستانی که ما را شمع هستی روشن است — گر زبان آتشین داری سزایت کشتن است
کور بادا دیده، تا روی جهان را ننگرم — مرده بادا دل، که گور آرزوهای من است
بلبلی چون من کند واصف چه‌سان دستان‌گری — در چنین گلشن که ارج خار بیش از سوسن است
(همان: ۴۲)

چو نیست نغمهٔ جان‌پروری در این گلشن — سزد که گوش به مرغان هرزه‌گو دارم
بگیر دست خود ای روزگار از دهنم — که ناله‌های گره‌بسته در گلو دارم
(همان: ۴۶)

گرچه اکنون سبزهٔ بیگانه می‌داند مرا — ناله‌ام آخر به گوش باغبان خواهد رسید
در چمن ای باغبان چون گل سراپا گوش باش — کامشب آن‌جا واصف آتش‌زبان خواهد رسید
(همان: ۵۷)

اگر چه هست زبانم کلید گنج‌سخن — سیاه بختی من سرمه شد مقال مرا
(همان: ۵۸)

خاموشی ما پاسخ آواره‌گران‌است — وآن را که سزا بود ستودیم و گذشتیم
(همان: ۸۸)

سرای‌پردهٔ رویین‌تنان پارین‌کو؟ — چی‌شد؟ چی‌ها شد؟ گردن‌کشان کجا رفتند؟
(همان: ۸۵)

اندرین دشتِ‌بلا، راهبری پیدا نیست — هم‌دلی، هم‌نفسی، هم‌سفری پیدا نیست
(همان: ۶۶)

شرابِ‌مِهر، ناپاک از شرنگ کین چرا باید؟ — به جای دستهٔ گل خنجر و زوبین چرا باید؟
چرا لب‌خند و شادی بر لب‌شان گل نیفشاند؟ — سرشک دیدگان کودک خونین چرا باید؟
نه در هنگامهٔ گیتی که اندر عرصهٔ شطرنج — عنان ترک‌تازی در کف فرزین چرا باید؟
یکی را گر به دشت و کوه، سنگ و خشت بالین‌است — دیگری را خواب‌گه، گهوارهٔ زرین چرا باید؟
توانم نیست، ای واصف که پرسم از جهان‌داور — بزرگا، گردش گیتی بدین آیین چرا باید؟
(همان: ۷۱)

چرا فتاده‌ام از چشم مردمان واصف — که نیست شیوهٔ من چون سرشک پرده‌دری
(همان: ۶۷)

گرچه صد مُهر به لب‌های خموش من و توست — آن‌چه ره در همه‌جا برده خروش من و توست
زان‌که لافد که خریدار متاع هنر است — دور شو دور که در فکر فروش من و توست
وای اگر قافله‌سالار به بی‌راهه رود — با چنین «بار امانت» که بدوش من و توست

(همان: ۴۳)

مـــرا ز آن گـــل رعناپســـند خـــاطر نیســـت / کـــه داغ‌هـــا بـــه دل از مـــردم دو رو دارم
چـــو نیســـت نغمـــهٔ جـــان‌پروری در ایـــن گلشـــن / ســـزد کـــه گـــوش بـــه مرغـــان هرزه‌گـــو دارم
بگیـــر دســـت خـــود ای روزگـــار از دهـــنم / کـــه نالـــه‌های گره‌بســـته در گلـــو دارم
(همان: ۴۶)

گـــر نقـــش غـــم از صـــفحهٔ دل‌هـــا نـــزدودیم / شـــادیم کـــه رنجـــی بـــه دل کـــس نفـــزودیم
از عجـــز اگـــر دســـت کســـان را نگـــرفتیم / بـــر پـــای خســـان نیـــز ســـر و روی نســـودیم
در بارگـــــــه دونِ فرادســـــــتِ سبک‌ســـــــر / بـــــر پـــــا نســـــتادیم و مـــــر او را نســـــتودیم
ای هم‌نفـــس این‌گونـــه نیآشـــوب کـــه برمـــا / نفـــرین نســـزد، گـــر نـــه ســـزاوار درودیـــم
(همان: ۵۵)

ب) تجزیه و تحلیل ساختاری مرحلهٔ توصیف

واژگان، ترکیبات استعاری و تشبیهی

بررسی واژه‌ها و ترکیب‌های غزلیات باختری یکی از بحث‌های مهم بخش توصیف است که از غزلیات دههٔ چهل و پنجاه باختری و نمونه‌های مزبور آورده شده است:

بی‌هنران، چمن نسیم روزگار جوانی، صبح و جوانی، گل فسرده و دل شکسته اشک و خون، آتش‌عمر، آب سخن و آتش عمر، خدای من و آفریده‌ای من» (باختری، ۱۳۹۵: ۴۰)؛ «مرغ بی‌بال و پر، داستان من، قفس و آشیان شمع تابانم، بزم کوران، دیدهٔ گوهرفشان، برگ خشک، گیاه هرزه» (همان: ۴۱)؛ «شمع هستی، زبان آتشین، گور آرزوها، ده‌ای تابناک، گل و خار، بلبل دستان‌گر، چشم و نرگس» (همان: ۴۲)؛ «لب‌های خاموش، خروش من و تو، خریدار هنر (نیرنگی برای فروش صاحب هنر و هنر، نشانهٔ مزدوری و استعمارپروری و خودفروشی سردمداران حاکم و گفتمان سلطه را بیان می‌کند)، قافلهٔ سالار» (همان: ۴۳)؛ «رنج روزگار، غنچهٔ نشگفته، آسیب خار، چشم‌گریان، شعله‌ای غم، شرار، آشوب گیتی» (همان: ۴۴)؛ «ابر سیه، گوهرآب‌رو،گل رعنا، مرغان هزره‌گو، دست روزگار، ناله‌های گره بسته» (همان: ۴۶)؛ «نقش غم، پای خسان، سبک سر» (همان: ۵۵)؛ «سبزهٔ بیگانه، باغبان، آتش زبان» (همان: ۵۷)؛ «سنگ حوادث، کلید سخن» (همان: ۵۸)؛ «دشت بلا، رخنهٔ دیوار، قفس، تاراج خزان، باغ یغما زدگان، نیزه‌گزاران، خدنگ‌اندازان» (همان: ۶۶)؛ «دربه‌دری، بی‌ثمری، سپهر تیره و تار، پرده‌دری» (همان: ۶۷)؛ «شراب مهر، شرنگ کین، خنجر و زوبین، سرشک خونین، سبک‌بار، جهان‌دار» (همان: ۷۱)؛ «حریم کبریا، گران‌جانان، کنج زندان، هراس‌افگن، قلب دشمنان، شمشیر عریان» (همان: ۷۲).

به قول منتقدان ادب فارسی، زبان فارسی به لحاظ قدرت امکانات ترکیبی یکی از نیرومندترین زبان‌ها است. به مشاهده می‌رسد، که باختری به زبان و ادب فارسی مسلط است و در ساخت ترکیب‌های هنری غزل توانایی‌های قابل درک و ستایشی را دارا است. شاعر، نقش بسیار مهمی در غنامندی زبان فارسی در افغانستان بازی نموده است که کسی دیگری را نمی‌توان در حد استاد باختری مطرح کرد. ملت فارسی‌زبان که اکثریت مردم کشور

خراسان/افغانستان را تشکیل می‌دهند، مدیون دانش و فعالیت‌های فراموش ناشدنی باختری هستند که نمودهای آن مبیین فضای گفتمانی و ذهنی خالق اثر است.

کاربرد واژه‌های نو، ترکیب‌های استعاری و تشبیهی از ساختار ارزش‌مندی معناسازی در غزلیات باختری است. به قول فرکلاف «استعاره وسیله‌ای برای بازنمایی جنبه‌ای از تجربه برحسب، جنبه‌ای دیگری آن است و به هیچ وجه منحصر به آن نوع گفتمان نیست که به صورت کلیشه‌ای مرتبط با آن فرض می‌شود؛ یعنی شعر و گفتمان ادبی. اما، کلیهٔ جنبه‌های تجربه را می‌توان برحسب هر تعداد استعاره بازنمایی کرد و رابطهٔ بین استعاره‌های بدیل است که در این‌جا مورد توجه خاص قرار می‌گیرد؛ چراکه استعاره‌های مختلف وابستگی‌های ایدئولوژیک متفاوتی دارند» (فرکلاف و نورمن،۱۳۸۳: ۱۸۳-۱۸۲). استعاره‌های غزلیات باختری قابل تعمیم به وضع اجتماعی و فرهنگی دههٔ چهل و پنجاه افغانستان است که نظام تصویری و بار ایدئولوژیک غزلیات شاعر را برجسته ساخته است.

جمله‌ها و کنایات

در مرحلهٔ توصیف تجزیه، تحلیل و تشخیص، جمله‌های متن شعر بسیار مهم است. بیشتر جمله‌ها در غزلیات باختری اسنادی و خبری است که با افعال متعدی می‌توانند، کنش‌گران نامشخصی داشته باشند. ولی، جمله‌های بیشتر اخباری، صراحت کلام و وحشت زمان شاعر را به صورت عینی نشان می‌دهد و برخی جمله‌های امری، در مقابل دشمنان و کنش‌گران اجتماعی قرار گرفته است. جمله‌های اسنادی پرسشی در قید پرسش «چرا» معنادار است و شاعر در صدد واکاوی و دریافت پاسخی برای وضعیت وحشتناکی است که وجود دارد و یا در واقع، بیان عواملی است که موجب طغیان، شرارت و بحران اجتماعی و فرهنگی شده است. در جمله‌های اسنادی پرسشی گوینده، شخصیت مردمی و نمایندهٔ درد و رنج جامعهٔ خودش است که مفاهیم فراوان ضمنی را از آن می‌توان استنباط کرد و بیشتر از شخص اول مفرد متکلم «من» و کم‌تر از ضمیر متکلم شخص اول جمع «ما» استفاده شده است، که با ضمیر شخص دوم مفرد مخاطب «تو» و شخص دوم جمع مخاطب «شما» در تقابل است. شاعر، در کاربرد نشانه‌ای ضمایر هم گفتمان مربوط به «خودی» و «دیگری» را برجسته ساخته است. «در رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی «خود» و «خودی» در مقابل «دیگر» یا «غیر خودی» مطرح است. آن‌هایی‌که در زیر چتر گفتمان رقیب قرار دارند، «آن‌ها» یا «غیر خودی» یا «دیگری» می‌نامند.» (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۲: ۸۰)

در غزلیات باختری، استفاده از ضمیر «من» برای احیای هویت «خراسانی» و «ایران زمین» در افغانستان است. کاربرد ضمیر «ما» در غزلیات دههٔ چهل و پنجاه باختری، برای هویت سازی و اتحاد جامعه برای عدالت‌خواهی در مقابل «جنایات اجتماعی و فرهنگی» فضای حاکم است؛ اما، استفاده از ضمیر «من» بسامد بالایی دارد، که نشان دهندهٔ تک‌صدایی و تنهایی و گاهی ناامیدی شاعر از کوته‌اندیشی و بی‌تفاوتی مردم خودش است. در سوی دیگر، شاعر، در تمام غزلیات‌اش صفت‌های جمع منفی را بر گفتمان مقابل آورده است. مانند، «بی‌هنران، سبک‌سران ... » و ترکیب‌های زیادی به کار برده است، که صفات زشت «دشمن» را به صورت جمع نشان داده است و هجوم جمعی دشمن و تنهایی شاعر را نشان می‌دهد. باید گفت که در واقع گفتمان

«خودی» حاکم در غزلیات شاعر، با ضمیر «من» تکیه بر ایدئولوژی خاص و فرهنگ خراسانی و ایرانی است که مورد ظلم و تعرض قرار گرفته است و روی دیگری «دشمن ستیزی» باختری را روحیهٔ ضد استبدادی و استعماری تشکیل داده است که نمونه‌های آن را ذکر می‌نمایم:

«در این چمن که نسیم است یار بی‌هنران» (باختری، ۱۳۹۵: ۴۰)؛ «لب فرو بستم که «دشمن مرده پندارت مرا»، «زنده در گور سکوتم»، «از زبان من مپرس» (همان: ۴۱)؛ «مرده بادا دل که گور آرزوهای من است» (همان: ۴۱) در افغانستان همین حالا هم، در بین مردم رواج است که این آرزوها را بابه و اجدادات به گور برده است و شما هم به گور خواهید برد و این جمله معروف، فقط در مقابل فرزندان اصیل خراسان و نسل پاک‌سرشت ایران زمین و فارسی‌زبانان استفاده می‌شود که در این مصراع و دیگر غزلیات باختری، عدالت‌خواهی برای سرزمین آبایی‌اش (خراسان) و گفتمان (ایران فرهنگی) نمودار است. «در چنین گلشن که ارج خار بیش از سوسن است» (همان: ۴۲).

این جملات هنری، گرایش و محبت شاعر را به «ایران فرهنگی» و نقد و مقاومت جدی او را در مقابل «جنایات فرهنگی» و ظلم گفتمان سلطه نشان می‌دهد. در مفاهیم ضمنی، جملات هنری شاعر، به نوعی کنایات مردمی و استعاره‌های مفهومی وجود دارد. باختری، شاعر رسالت‌مند و جامعه‌شناس است که با زبان مردم آشنایی دارد. علاقه‌مندی شاعر به زبان مردم خراسان و ایران‌زمین باعث شده است که کنایه‌های زبان محلی به صورت ضمنی وارد اشعار او شود و این کار در واقع نوعی مردم‌دوستی و فرهنگ‌دوستی شاعر ما را نشان می‌دهد. ضرب‌المثل‌ها، مقال‌ها ... کنایه‌های مردمی جمله‌های شرین و با معنایی هستند، که شاعران تیزهوش و آگاه به صورت ماهرانه در شعر خودشان از آن‌ها بهره‌گیری می‌کنند. در غزلیات باختری، از تعبیرات و کنایات مردمی استفاده هنری صورت گرفته است؛ یعنی در حدی نیست که غزل محاوره‌ای را در اشعار او بتوان مشاهده کرد؛ اما شاعر در لای نهان روساخت متن، کنایات انتقادی و زننده‌ای را به کار برده است. باختری و شاعران فارسی‌زبان دیگر ادب فارسی، مجال دست‌کاری و ساخت جملات بلیغ را در اشعارشان داشته‌اند و از زبان غنی فارسی بهره‌برداری شاعرانه نموده‌اند.

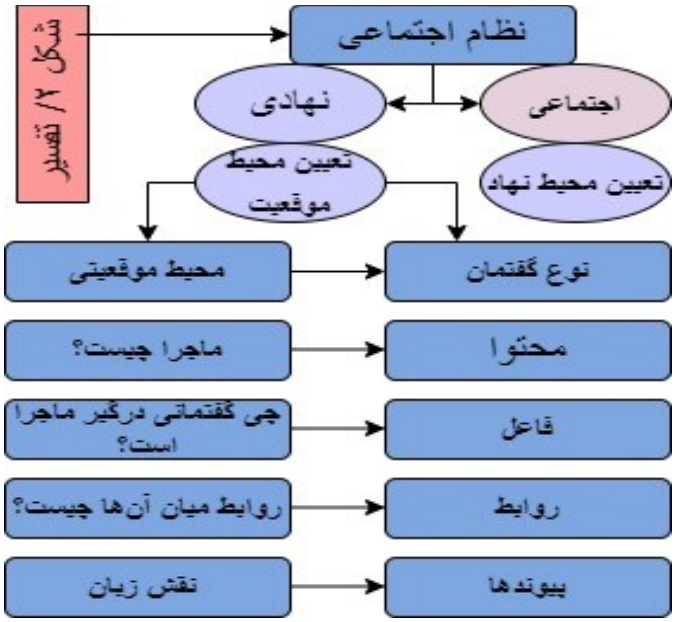
جابه‌جایی ارکان واجزای جمله‌ها مطابق به فضای ذهنی و فکری شاعر صورت می‌گیرد که «در زبان روسی و فارسی بیش از دیگر زبان‌ها، این انعطاف دیده می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۶۳) و باختری از این امکانات وسیع زبان فارسی به خوبی استفاده نموده است.

۲-۱-۲. تفسیر

تفسیر «گفتمان بیانی و یا توصیف» در بستر دانش زمینه‌ای انجام می‌گیرد. دانش‌زمینه‌ای مربوط به فرهنگ، مناسبات اجتماعی و هویت اجتماعی، جزئی از دانش اجتماعی هستند که به وسیلهٔ قدرت در جامعه تعیین می‌شوند و «فرایندهای تولید متن و تفسیر آن‌ها از طریق ماهیت عمل اجتماعی شکل می‌گیرد و فرایند تولید، متن را شکل می‌دهد و فرایند تفسیری بر علائم و کلیدواژه‌های موجود در متن تأثیر می‌گذارد» (کلانتری و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۹) که در بافت موقعیتی و بافت بینامتنی گفتمان‌ها غزلیات باختری نمودار است. بافت موقعیتی زمینهٔ تاریخی و ساختارهای اجتماعی هم‌زمانی است که متن در آن شکل می‌گیرد و از بُعد مکانی و زمانی قابل بررسی است،

و یا متن در بافت موقعیتی (بافت‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی) تولید شده است. زیرا «ساخت واژه‌های زبانی پس از کنش بیانی و انتقال معنای مستقیم ... بنا به بافت موقعیتیِ گفتمان، به دنبال کنش‌های منظورشناختی خاصی هستند» (روشنفکر و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۳۶). در بافت بینامتنی، نظام گفتمانی متن در ارتباط با دیگر گفتمان‌ها و بافت تاریخی و درزمانی خود مورد بررسی قرار می‌گیرد. یعنی «پذیرش مفهوم بافت بینامتنی مستلزم نگاه به گفتمان و متون از دریچهٔ چشم‌انداز تاریخی است» (فرکلاف، ۱۳۸۹: ۲۲۴) که به دو صور«۱ـ بینامتنیت افقی؛ ۲ـ بینامتنیت عمودی» (یوسفی و همکاران، ۱۳۹۱:۱۵۰) متون را مورد بررسی قرار می‌دهد.

در شکل زیر نشان داده شده است که با چه ابزارهایی به تجزیه و تحلیل متن، مشخص‌سازی بن‌مایه‌های متن و تفسیر آن‌ها می‌پردازیم:



خلاصه، این قسمت با توجه به مرحلهٔ توصیف و نکات شکل مزبور «تفسیر ترکیبی از محتویات متن و ذهنیت مفسر» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۱۵) را دربردارد، که متن گفتمان‌مدار غزلیات باختری متکی بر آن‌چه گفته شد، در دو محور (بافت موقعیت و بافت متنیت) مورد بررسی قرار گرفته است:

الف) بافت موقعیت

غزلیات انقلابی و اجتماعی باختری در دو دههٔ چهل و پنجاه بیشتر در کابل پایتخت افغانستان سروده شده است. کابل در طول تاریخ، به سبب موقعیت جیوپلوتیک و مرکزی در خاورمیانه مورد تهاجم کشورهای گرگ‌صفت استعمارگر، انگلیس و آمریکا، تا روسیه و پاکستان (غرب و شرق) قرار داشته است و منابع غنی، ارزش‌مند و بکر این کشور، دشمن جان و مورد طمع دشمنان خارجی و مزدوران داخلی شده است. غزلیات مورد بحث این مقاله دوران ظاهرشاه و داودخان

است که مانند پدران‌شان به نظریهٔ «برتری نژادی و زبانی گفتمان سلطه» پرداخته‌اند و عناصر فاشیست، برنامهٔ حذف و طرد اقوام غیر پشتون و زبان فارسی را از نظام اجتماعی و فرهنگی افغانستان به شکل وحشیانه مطرح نموده‌اند. باختری، با روح دردمند ناشی از سطحی‌نگری و کوته‌اندیشی مردم، استبداد و بی‌تفاوتی دولت‌مردان همراه است. در اشعار او بیشتر تفکر بشری و اجتماعی که به حقایق زندگی آزاد و شرافت‌مند باوردارند، انعکاس یافته است. رفاه و آسایش همگان، عدل و ایثار و محبت‌های بشری، شرف کار و زحمت سودمند اجتماع، در واقع آن‌چه مقدس و شریف است، از دغدغهٔ اصلی ایدئولوژی و اندیشه شاعر سخن می‌گوید و دیوارهای عده‌ای سیاست پیشه‌گان اغراض آلود و پست و پلید را می‌کوبد و مردم را به آگاهی، آزادی و مبارزه دعوت می‌کند؛ ولی به این معنا نیست که او فارغ از هر نوع جهت‌گیری خاصی است.

گفتمان قدرت در دههٔ چهل و پنجاه در تاریخ معاصر افغانستان مانند امروز، قبیله‌گرا و توأم با «جنایات فرهنگی» بوده است. گفتمان ناسیونالیزم و هژمونی قومی و زبانی سال‌ها است که از مردم ما قربانی می‌گیرد. گفتمان‌های برحقّ اجتماعی، آزادی، برابری، زبان فارسی و گفتمان ایران فرهنگی را در این منطقه مورد هجوم و حمله قرار داده است و گفتمان استعماری انگلیس و روسیه، ایدئولوژی مارکسیستی نظام کمونیزم را وارد قدرت سیاسی و حاکمیت و فضای گفتمان اجتماعی و فرهنگی مردم نموده است. بنابراین، آزادی‌خواهی و اعتراض بر ستم موجود و مبارزه در برابر گفتمان وارداتی انگلیس‌ها و اتحاد جماهیر شوروی در شعر معاصر فارسی افغانستان با اشعار باختری به صورت جدی آغاز شده است و شعر مقاومت در دامنهٔ ادبیات فارسی این حوزه شکل گرفته است. قبل از نظام کمونیزم حکومت‌های قومی و گفتمان ناسیونالیزم و هژمونی زبانی به صورت خانوادگی و میراثی بوده است که انواع ستم را بر مردم، زبان و ادبیات فارسی روا داشته‌اند. حرکت‌های آزادی‌خواهانه همواره سرکوب شده است. چنان‌چه، استادگی شاعران آزادی‌خواه مانند، سرورجویا، شهید اسماعیل بلخی، حیدر لهیب و داود سرمد نیز سرنوشت‌شان را به سیاه‌چال‌های زندان و شهادت رساند که باختری این جنایات را به عنوان «ستم ملی» بازتاب داده است:

هـای فقرآلودگـان، آن گـنج بـادآورد کـو؟ آن یـل گردن‌فـراز پهنـهٔ نـاورد کـو؟
سرخ‌رو، نی سرخ‌جامه، سبز چـون روح بهـار آن که پیش دشمنان رنگش ندیدم زرد کو؟
(باختری، ۱۳۹۵: ۸۱)

بیگانه‌پرستی روال معمول گفتمان سیاسی پادشاهان و امیران معاصر کشوری به اسم «افغانستان» بوده است که در مقال آن «گفتمان انتقادی اجتماعی- فرهنگی»، مقاومت و مبارزه از بن‌مایه‌های ارزش‌مند غزلیات باختری است. چون، پادشاهان معاصر افغانستان جهت تحقق منافع شخصی، قومی و زبانی به تکرار وطن، مردم و فرهنگ خود را برای خارجی‌ها فروخته‌اند و به قدرت رسیده‌اند و حتی پرچم‌هایی که به خون ملیون‌ها انسان این کشور رنگین بوده است، در دوره‌های گوناگون به فروش رسانده‌اند و به این کشور و آن کشور معامله کرده‌اند و از سوی دیگر گردانندگی قدرت سیاسی مسائل ملی را به اساس، فرهنگ قبیله‌ای ارزش‌گذاری کرده‌اند و اسم

بزرگ «خراسان» که تابش نور فرهنگ بشری بود، به اسم کوچک یک قوم خودشان به‌نام «افغانستان» محدود نموده‌اند و برای این آرمان سال‌ها است که خون می‌ریزند و به شیوه‌های گوناگون و با استفاده از گفتمان‌های امپریالیزم و مارکسیستی تا بنیادگرایی و افراطی ایدئولوژیک جامعه را به خاک و خون کشانده‌اند (در مقاله‌ای دیگری از نگارنده این بخش ایدئولوژی افراطی و استفاده نادرست قبیله‌ای و سیاسی از مولفه‌های دین مقدس اسلام مورد نقد و بررسی قرار گرفته است) و با نگاه بدوی‌شان، ملت سرافراز آریایی را از هرگونه نوآوری در جهان معاصر باز داشته‌اند و باختری در مقابل این همه «جنایات اجتماعی- فرهنگی» برخاسته است و در مقابل این وطن‌فروشان، گفتمان میهن‌دوستی و آزادی‌خواهی او آشکار و هم به عنوان حقیقت تلخ پنهانی در اشعار و غزلیات شاعر متجلی است:

آن‌که شمشیر ستم، بر سر ما آخته است خود گمان کرده که برده است؛ ولی، باخته است
هرکه پروردهٔ دامان گهر پرور توست زیر ایوان فلک غیر تو نشناخته است
(همان: ۷۹)

علی‌رغم دست‌درازی استعمارگران جهانی، رگه‌های گفتمانی این غزلیات ما را به تعصب زبانی و سیاست فارسی‌ستیزی گروه حاکم، در دههٔ دموکراسی و نظام کمونیستی می‌رساند که در مرحلهٔ تبیین بیان شده است؛ اما جامعهٔ فریب‌خوردهٔ ما مایهٔ تأسف شاعر قرار گرفته است و از کسانی‌که رهبران قومی حکومت را گاهی فرشته‌های نجات می‌پنداشته‌اند، ناامید و دردمند انتقاد می‌کند و می‌گوید:

مرا ز آن گل رعناپسند خاطر نیست که داغ‌ها به دل از مردم دو رو دارم
(همان، ۴۶)

اندرین دشت‌بلا راهبری پیدا نیست هم‌دلی، هم‌نفسی، هم‌سفری پیدا نیست
(همان، ۶۶)

انحصار قدرت و ثروت در چنگ عده‌ای، و ناتوانی و فقر گروهی دیگر در افغانستان از برجسته‌ترین درون‌مایه‌های شعر معاصر فارسی افغانستان است. صاحبان زور و زر مردم محروم جامعه را وابستهٔ خود نموده‌اند و بی‌نوایان را نیازمند خود ساخته‌اند و برای ثروت اندوزی و قدرت خود استفاده نموده‌اند. باختری، قدرت‌مندان قبیله‌گرای صاحب زر و زور را ناکسان، هرزه و بی‌مقدار دانسته است و از این‌که مانند، چاپلوسان درباری برایشان سرتعظیم نکرده است، ابراز خوشی می‌نماید و پیروان آن‌ها را مورد انتقاد قرار می‌دهد:

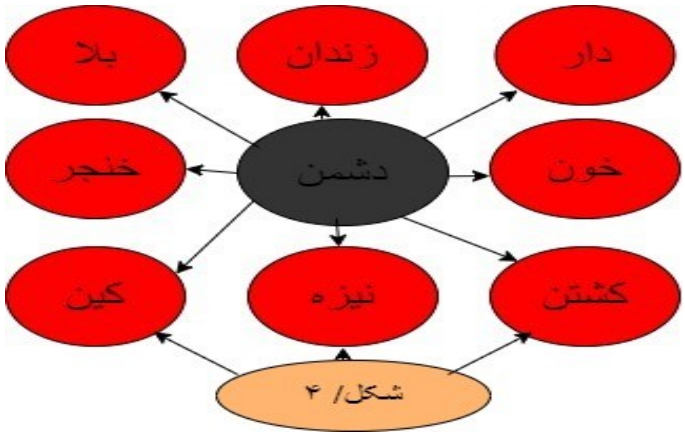
از عجز اگر دست کسان را نگرفتیم بر پای خسان نیز سر و روی نسودیم
(همان: ۵۵)

در دههٔ چهل و پنجاه شاعر احساس می‌کند که گفتمان دموکراسی ترفند زهرآگین برای بخش بزرگ مردم این کشور است. باختری، برای بر اندازی و مقابله با وضعیت، در فرم غزل روح حماسی بخشیده است و نوع حکومت مزدور و استبدادی محض را به تصویر کشیده است. مثلاً،

«شب و شبستان» از معانی نمادین شعرهای باختری است که بیان‌گر ظلمت و فضای کدورت گفتمان سلطه است:

در شبستانی‌که ما را شمع هستی روشـن اسـت گر زبان آتشین داری سزایت، کشتن است
(همان: ۴۲)

در نظام کمونیستی، جامعه و سیاست به دو دستهٔ متخاصم تقسیم شده بود؛ گروه حاکم وفادار به جماهیر شوروی و «گفتمان مارکسیستی» و گروه محکوم به «گفتمان اسلامی و فرهنگی» باور دشته‌اند. در این میان خرده‌گفتمان‌های گروه حاکم، قومی نژادی است و گفتمان مقاومت علیه جنایات آن‌ها استاده‌اند. شاعران وابسته به گروه اول برای اشغال و دستگاه استبداد خدمت می‌کرده‌اند و شاعران جبههٔ مقاومت در سنگر دفاع از عزت فرهنگی و ارزش‌های دیرینهٔ زبانی و وطنی خویش قرار داشته‌اند و جمع شاعران توانا و صاحب‌سبک زبان و ادبیات معاصر فارسی کشور دانسته شده‌اند و مبارزه در مقابل کمونیست‌ها و سران حاکم قومی را جهاد دانسته‌اند که واصف باختری در صدر آنها قرار گرفته است و گفتمان دشمنان مردم، زبان و فرهنگ ما را معرفی و در مقابل آن‌ها مقاومت نموده است.



در شکل۴، ابرنشانهٔ «دشمن» و نشانه‌های مرتبط در شعر باختری دال‌هایی است که مدلول‌های زمان خودش، قبل و بعد از خود را می‌تاباند. در واقع، دورهٔ ظاهرشاه و داود دههٔ چهل و نیمهٔ اول دههٔ پنجاه به نگاه عموم مردم کشور آزادی بیان و امنیت وجود دارد؛ اما این شکل نشانه‌ای غزلیات باختری، شدت دشمنی گفتمان سلطه و رهبران قومی حکومت را در مقابل زبان فارسی و اقوام غیر افغان در کشور نشان می‌دهد.

ب) بافت بینامتنی

بهره‌گیری متن از نظم‌های گفتمانی به شکل گزینشی به باور فرکلاف، تحلیل یک متن، شامل تحلیل زبانی و بینامتنی است که به متون تاریخی و جامعه و انواع گفتمان‌ها ارتباط دارد. صدای بلند، اعتراض در غزلیات باختری علیه جنایات «اجتماعی – فرهنگی» دوران، از آثار زیادی هم‌زمانی و درزمانی ادبیات فارسی متأثر است و ارتباط دارد که نشان دهندهٔ پشتوانهٔ بزرگ

فرهنگی- ادبی باختری است. به قول کدکنی چند نکته بر پشتوانهٔ فرهنگی شاعر و نویسنده ارزش‌مند است:

۱- فرهنگ عمومی شاعر، یعنی آگاهی او از آن‌چه در گذشته و حال، در محیط دور و نزدیک او جریان داشته، از مسائل تاریخی و اجتماعی و سیاسی گرفته تا اطلاعات دینی و اساطیری و علمی و فلسفی؛ ۲- فرهنگ شعر او که حاصل خوانده‌ها و شنیده‌های اوست، در زمینهٔ الفاظ و معانی شعری؛ ۳- در کنار این دو گونه فرهنگ باید از تجربه‌های خصوصی او در طول زندگی، از روزگار کودکی تا لحظه‌ای که به سرودن شعر و خلق هنری می‌پردازد، سخن گفت (کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۰۳).

اشعار باختری و غزلیات شاعر با این نگاه در شعر معاصر فارسی افغانستان از سطح بالایی برخوردار است. در نظریه‌های جدیدی نقد ادبی این پشتوانهٔ فرهنگی و تأثیر پذیری را مانند تضمین‌ها، استفاده از زبان و صنعت‌های ادبی و حتی سرقت و ... تحت عنوان «بینامتنیت» تعریف کرده اند، که در روش «تحلیل گفتمان انتقادی» یکی از بحث‌های مهمی است. غزلیات شاعر نشان می دهد، که او از شاعران و نویسندگان بزرگ زبان و ادب فارسی متأثر گردیده است و اشعار و غزلیات او در واقع، بازنمودی از هویت تاریخی خراسان و گفتمان «ایران فرهنگی» است که در شکل ۵ تجلی نمای از آن برساخت هویت تاریخی – فرهنگی آریانای کهن و «ایران فرهنگی» متجلی است:

شکل/ ۵

۲-۱-۳. تبیین

تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، همان طوری‌که اشاره شد، به دنبال چرایی شکل‌گیری گفتمان‌های غالب متن به عنوان کردار اجتماعی و توضیح و تشریح آن است که «هدف از تبیین، توصیف گفتمان به عنوان بخشی از یک فرایند اجتماعی است.» در مرحله تبیین، اصل مهم قابل توجه کشف، شناسایی و درک ایدئولوژی پنهان و مسلط بر امور و ساختارهای اجتماعی و

فرهنگی جامعه است که ساختارهای اجتماعی وابسته بر مناسبات قدرت و تأثیر آن بر دانش زمینه‌ای و نقش آن در تولید گفتمان کشف و شناخته می‌شود و از سوی دیگر، نقش و تأثیر گفتمان در بازتولید ساختارهای اجتماعی و ایدئولوژی پنهان در آن‌ها نیز آشکار می‌شود.

تبیین، متن را به عنوان یک کردار اجتماعی مورد بررسی قرار می‌دهد که این مرحله با توجه به دو مرحلهٔ نخست (توصیف و تفسیر) چرایی شکل‌گیری گفتمان غالب غزلیات باختری را از رهگذر هستی‌شناسی و معرفت شناسی مورد بررسی قرار داده است. در این مرحله چرایی گفتمان غالب غزلیات باختری بیان گردیده که بیشتر مبتنی بر نظام سیاسی و گفتمان سلطه است. و این‌که چرا برنامه‌های ظالمانه استعمارگران و حکومت مزدور دست‌نشاندهٔ آنان در افغانستان، ناامنی، فساد اداری، قانون استبدادی، تبعیض‌های زبانی، نژادپرستی و قوم پرستی، ستم اجتماعی، کشتار و به زندان افکندن شاعران و دانشمندان فارسی زبان، دشمنی با فرهنگ و تمدن ایران کهن در دههٔ چهل و پنجاه بی‌داد کرده است و باختری به نوع به آن‌ها اشاره کرده است و چرا فضای گفتمان غالب اشعار شاعر، فضای دردباری است که فاجعه‌های اجتماعی و انسانی جاری در کشور را برمی‌تابد و گاهی مردم را به یک انقلاب انسانی دعوت می‌کند و نشان می‌دهد که مردم در این دوران در حالت بسیار بدی به سر می‌بردند و حتی نظام مزدور برخی از شاعران و نویسندگان متعهد را به کام مرگ بردند. پاسخ این سوال‌ها در تاریخ معاصر افغانستان موجود است که نظام‌های ناسیونالیزمی خون‌ریز و ستم‌گر بر مردم ما روا داشته‌اند و در غزلیات باختری ترسیم شده است:

لب فروبستم که «دشمن مرده پندارت مرا — زنده در «گورِ سکوتم» از زبان من مپرس
(باختری، ۱۳۹۵: ۴۰-۴۱)

در شبستانی که ما را شمع هستی روشن است — گر زبان آتشین داری سزایت، کشتن است
(همان: ۴۲)

اگر چه هست زبانم کلید گنج سخن — سیاه‌بختی من سرمه شد مقال مرا
(همان: ۵۸)

اندرین دشتِ بلا، راهبری پیدا نیست — هم‌دلی، هم‌نفسی، هم‌سفری پیدا نیست
(همان: ۶۶)

شرابِ مِهر، ناپاک از شرنگ کین چرا باید؟ — به جای دستهٔ گل خنجر و زوبین چرا باید؟
چرا لب‌خند و شادی بر لب‌شان گل نیفشاند؟ — سرشک دیدگان کودک، خونین چرا باید؟
(همان: ۷۱)

بگیر دست خود ای روزگار از دهنم — که ناله‌های گره‌بسته در گلو دارم
(همان: ۴۶)

در بارگه دون فرادستِ سبک‌سر — بر پا نستادیم و مر او را نستودیم
(همان: ۵۵)

در تصاویر و برساخته‌های شاعر، ناهنجاری‌های اجتماعی، زندگی دشوار انسانی و «جنایات فرهنگی» گفتمان سلطه را می‌توان به خوبی مشاهده کرد. غزلیات باختری بیشتر انسان محور است و با جنبش‌های سیاسی – اجتماعی می‌آمیزد و از آن‌جا مایه می‌گیرد. باختری در غزل به معشوقهٔ «انسان و اجتماع» خودش پرداخته‌است که ماهیت اجتماعی- انسانی دارد و علاوه بر

بازتاب ناهنجاری‌های اجتماعی، درد و مصائب مردم، غزلیات اجتماعی باختری انیگیزنده است و افق‌های روشن پیروزی و امید به آینده را برای مردم نشان می‌دهد. بر خلاف نگاه برخی از منتقدان ادبی، باید گفت که غزلیات اجتماعی شاعر، تنها شعر وامانده در یک نظام بستهٔ ایدئولوژیک نیست که محصور باشد، شاعر در برابر ظلم ستم‌گران سیاسی می‌ایستد و مردم را برای ایجاد دگرگونی در وضعیت زندگی‌شان دعوت می‌کند. غزلیات باختری با داشتن خاست‌گاه اجتماعی در یک جهت مفاهیم اعتراض و مقاومت اجتماعی را در برابر استبداد حاکم بازتاب می‌دهد و از سوی دیگر، وضعیت بحرانی مردم را به دست خودشان به تصویر می‌کشد. بازنمایی‌های هنری اشعار شاعر نشان می‌دهد که دههٔ دمکراسی در تاریخ معاصر افغانستان دههٔ چهل و زمان ظاهرشاه، در واقع دههٔ «ستم فرهنگی و اجتماعی» است. فارسی‌ستیزی و جنایات فرهنگی بعد از تغییر اسم خراسان به افغانستان در این کشور به صورت جدی آغاز شده است که دشمنی با «گفتمان آریایی و ایران فرهنگی» نسبت به دیگر «مظالم اجتماعی» از جانب گفتمان سلطه، در غزلیات باختری، نمود برجسته‌تری دارد و این‌که چرا؟ پاسخ آن، دلیل اصلی شکل‌گیری «گفتمان زبان فارسی و ایران فرهنگی» در غزلیات باختری است که در مقابل گفتمان نژادپرستانه و انحصارگر قدرت قرار گرفته است که در متن زیر بیان شده است:

بعد از نادر، که باگلولهٔ عبدالخالق قهرمان، رهسپار جهنم گردید، پسر هجده ساله‌اش محمد ظاهرشاه در سال ۱۳۱۲ خورشیدی، به‌قدرت رسید و مدت چهل سال حکومت کرد؛ اما قدرت اصلی تا دوران صدارت دکتر یوسف به‌دست عموها و پسر عموی‌اش بود... . داودخان از نوجوانی تا ۱۳۳۲ خورشیدی در مقام صدارت و از سال ۱۳۵۲ تا ۱۳۵۷ خورشیدی رئیس جمهور کودتایی و مطلق‌العنانی [بود]... و در مدت نیم‌قرن، مرتکب جنایات سیاسی، فرهنگی، قومی، تفرقه‌اندازی، قتل، کشتار، زندان و شکنجه‌های مخوف و انواع تبعیض را به قرار ذیل مرتکب شدند:

۱. سیاست داخلی‌شان مبتنی بر تفرقه‌افگنی، تصفیه قومی و حذف زبان فارسی بود؛

۲. سیاست خارجی حکومتشان وابستگی مطلق به انگلیس [و بعد روسیه] بود؛

۳. پیروی از سیاست برتری‌جویی و تبعیض نژادی با پیروی از نازی‌های آلمان؛

۴. سیاست فرهنگی‌شان تعمیم و اشاعه زبان پشتو [با دسیسه‌های دشمنان استعماری انگلیس و روس] و حذف زبان بزرگ و گران‌سنگ فارسی؛

۵. بدتر از این‌که عبدالحی حبیبی من‌حیث یک روشن‌فکر و نویسنده، بر آسیاب حاکمان قبیله، آب ریخته، از این عمل جنایت‌کارانهٔ‌شان حمایت و شعری با نام «پیغام شهید» در ماه میزان ۱۳۱۷ خورشیدی در نشریهٔ «طلوع افغان» در قندهار که خود مدیر آن بود به زبان فارسی چنین نوشت:

قوم من، ای تودهٔ والانژاد — ای نیاکان غیورت مرد راد
اولاً، پشتو لسانت زنده ساز — هم بر این شالوده کاخت برفراز
تا توانی تکیه بر شمشیر کن — قصر ملت را به آن تعمیر کن

واژه‌های «والانژاد»، «تکیه برشمشیر» و «ملت سازی» اوغانی (افغانی) سازی به زور، طرح یک نویسندهٔ دیگر پشتون و ادامه‌دهندهٔ کار محمود طرزی محسوب می‌شود... ؛

۶- اقدام دیگر این جنایت‌کاران فرهنگی برانداختن «انجمن ادبی کابل» بود... نتیجهٔ این «فرهنگ‌زدایی» و فارسی ستیزی جاهلانه پی‌آمد تلخ و عبرت‌انگیزی برای نسل‌های بعدی باقی ماند... » (کاویانی، ۱۳۹۸: ۳۹-۴۰).

متأسفانه تا امروز این بدعت فرهنگی ادامه دارد. ستیزه‌جویی با زبان بزرگ فارسی، ریشهٔ استعماری در تاریخ معاصر ما دارد. انگلیس، عمّال انگلیس، روس‌های تزاری و بلشویکی در این بدعت فرهنگی دست ناپاکی دارند، که از این سیاست ضد فرهنگی دو هدف راهبردی داشته‌اند، «نخست، ایجاد شکاف و اختلاف ملی قومی و زبانی در داخل؛ دوم، جدایی سه کشور یا سه منطقهٔ بزرگ هم‌زبان و هم‌فرهنگ (آسیای مرکزی، ایران و افغانستان) که میدان رقابت میان کشورهای استعماری بودند» (واعظی، ۱۳۹۸: ۱۸۰). طرح دوزبانه‌سازی (فارسی و دری) وقتی پروژهٔ اول فاشیست‌های قبیله‌گرا (حذف کامل زبان فارسی) به ناکامی انجامید، با استفاده منابع دولت دستگاه فاشیستی دولت ظاهرشاه، در صدد تغییر نام زبان فارسی به دری برآمده‌اند و «این طرح اصولاً، مخلوق تئوری زبان‌شناسان اتحاد شوروی بود که چنین جنایت فرهنگی را جبراً بالای مردم فارسی‌زبان در آسیای مرکزی تحمیل کرده است. زبان آن‌ها را از فارسی به تاجیکی تبدیل، تقسیم و تجزیه کرده بودند. در این‌جا نیز در هم‌یاری و تبانی با فاشیست‌های قبیله‌گرا وارد عمل شده، طرح تجزیهٔ یک زبان واحد را به سه زبان (فارسی، دری و تاجیکی) مطرح و تحمیل کردند. چون در دوران صدارت داود خان [مادر تراژیدی‌های سیاسی کشور] پایشان در معارف و ارتش افغانستان باز شده بود» (همان: ۱۸۴)، و «دکتر عبدالظاهر در آن زمان رئیس شورای ملی و رئیس کمیسیون مشورتی تدوین قانون اساسی ۱۳۴۳خورشیدی و بعدها صدراعظم [بی‌کفایت] به صراحت در مصاحبه‌ای گفت که «هرچند دو زبان رسمی شد؛ اما کاری بزرگ دیگری کردیم و آن تغییر نام فارسی به دری بود» (کاویانی، ۱۳۹۸: ۵۲). در واقع، این دشمنی خارجی و داخلی در مقابل فرهنگ، زبان و مردم ما به عنوان یک حقیقت تلخ تاریخی بوده است که در اشعار و غزلیات باختری بیان شده است.

۳. نتیجه

یافته‌های این پژوهش نشان داد که در پس روساخت با شکوهِ نشانه‌های زبان غزلیات باختری، قدرت سیاسی، ایدئولوژی و گفتمان حاکم عامل اصلی بحران اجتماعی ـ فرهنگی دههٔ چهل و پنجاه در افغانستان است و در برآیند گفتمان غزلیات شاعر، ستیز تلخ نژادپرستانهٔ سردمداران قدرت، گفتمان غالب در برابر گفتمان عدالت‌خواهی مردم کشور دانسته شده است که تسلط و قدرت یک زبان و قبیلهٔ اقلیت وابسته به انگلیس و روس را نشان می‌دهد. همین‌طور از لایه‌های پنهان، متن غزلیات دانسته شد که دههٔ چهل و پنجاه در تاریخ معاصر افغانستان نظریهٔ برتری نژادی، سیاست حذف زبان فارسی و سانسور جدی علیه مردم ما از جانب گفتمان غالب و قدرت

وجود داشته است و شاعران و نویسندگان فارسی زبان را تبعید، زندانی و حتی به شهادت رسانیده‌اند.

با توجه به بررسی موضوع، پردازنده و شیوهٔ گفتمان، در غزلیات باختری گفتمان ایران فرهنگی/ خراسان و زبان فارسی مفصل‌بندی گردید، که گفتمان استعماری و هژمونی قومی و زبانی قدرت را به شدت به چالش می‌کشد.

علاوه برآن‌ها، بیگانه‌ستیزی، عدالت‌خواهی، مبارزه با فقر، آزادی‌خواهی، وطن‌دوستی، مقاومت علیه استبداد، پاس‌داری ارزش‌های آریانای کهن و ایران فرهنگی، مؤلفه‌های ایدئولوژی غزلیات گفتمان‌مدار شاعر است که گفتمان ظالمانهٔ انحصارگر سلطه را مشروعیت‌زدایی می‌کند و در نهایت، با این خوانش پس‌کنشانه به این ماهیت رسیده‌ایم که بن‌مایه‌های گفتمانی ژرف‌ساخت غزلیات دههٔ چهل و پنجاه باختری، نیازمند پژوهش‌های جداگانه‌ای است.

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۵)، *تحلیل گفتمان انتقادی*، تهران: علمی و فرهنگی.

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۶)، «تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات»، *ادب پژوهی*، ش ۱، د ۱، س ۱۷-۲۷.

ایران‌زاده، نعمت‌الله، صفوی، کوروش و زمانی، محمدمهدی (۱۳۹۸)، «رابطه زبان و قدرت در نخستین شعر نو فارسی تحلیل گفتمان انتقادی شعر وفای به عهد»، فصل‌نامه علمی- پژوهشی مطالعات زبانی و بلاغی، س ۸، ش ۱۶، ۱۵۷- ۱۸۸.

باختری، واصف (۱۳۹۵)، *سفالینهٔ چند بر پیش‌خوان بلورین فردا*، چاپ اول، کابل: عازم.

بهرام‌پور، شعبانعلی (۱۳۷۸)، *درآمدی برتحلیل گفتمان*، گردآورندهٔ محمدرضا تاجیک، مجموعه مقالات گفتمان و تحلیل گفتمانی، تهران: فرهنگ گفتمان.

حق‌پرست، لیلا (۱۳۹۱)، «شیوه‌های تصویرسازی کارگزاران اجتماعی در داستان بهمن از شاهنامه و بهمن‌نامه»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، ش ۲، دورهٔ سوم، ۴۵- ۶۲.

سعیدی، شریف (۱۳۹۳)، *حریق لاله*، چاپ‌اول، کابل: امیری.

سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۸۴)، *قدرت، گفتمان و زبان*، تهران: نی.

شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۹۱)، *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ نزدهم، تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۶)، *موسیقی در شعر*، چ ۹، تهران: اگاه.

شمیسا، سیروس(۱۳۸۷)، *راهنمای ادبیات معاصر* (شرح و تحلیل گزیده شعر نو فارسی)، تهران: میترا.

طایفی، شیرزاد، ایران‌زاده، نعمت‌الله و دارائی، عنایت‌الله (۱۳۹۷)، «تحلیل گفتمان سیاست در زمان «با شبیرو» نوشتهٔ دولت آبادی»، *ادبیات پارسی معاصر*، فصل‌نامهٔ علمی - پژوهشی، سال ۸، ش ۲، ۱۱۷-۱۴۴.

عباسی، نسرین و صلاح‌الدین عبدی، (۱۳۹۱)، «بررسی رمان الصبار سحر خلیفه بر اساس الگوی فرکلاف»، نقد ادبی معاصر عربی، ش.۳، سال دوم، ۱۰۳-۱۲۲.

فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، «جادوی نحو در غزل سعدی»، سعدی شناسی، دفتر چهاردهم»، *سعدی‌شناسی*، ش ۱۴، ۱۵۹- ۱۷۰.

فتوحی، محمود (۱۳۹۱)، *سبک‌شناسی* (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها)، چاپ‌اول، تهران: سخن.

فرهنگ، میرمحمد صدیق (۱۳۶۷)، *افغانستان در پنج قرن اخیر*، ویرجینیای آمریکا: برون‌مرزی.

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمهٔ گروه مترجمان، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

فرکلاف، نورمن (۱۳۸۳)، *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمهٔ فاطمه شایسته پیران و دیگران، چ ۱، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

کاویانی، نجم‌الدین (۱۳۹۸)، *سرگذشت زبان فارسی*، چ ۳، کابل: الهدا.

محسنی، محمد جواد (۱۳۹۱)، «جستاری در نظریه و روش تحلیل گفتمان فرکلاف»، *معرفت فرهنگی و اجتماعی*، سال ۳، ش ۳، ۶۳-۸۶ .

مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، دانش‌نامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز، چاپ اول، تهران: چشمه.

واعظی، حمزه (۱۳۸۹)، *هویت‌های پریشان*، کابل: امیری.

یوسفی، علی، سیدمحمدرضا هاشمی و زهرا بوستان (۱۳۹۱)، «تحلیل گفتمان انتقادی هویت ایرانی در شاهنامهٔ فردوسی»، *جامعه‌شناسی تاریخی*، ش ۲، دورهٔ ۴، ۱۰۵-۱۷۲.

Abbasi, Nasreen and Salahuddin Abdi, (2012), "Analysis of Al-Sabar Sahar Khalifa's novel based on the model of Farklaf", Contemporary Arabic Literary Criticism, Volume 3, Year 2, 103-122. [In Persian].

Aghagolzadeh, Ferdous (2006), critical discourse analysis, Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian].

Aghagolzadeh, Ferdous (2008), "Analysis of Critical Discourse and Literature", Adab Pzohuhi, vol. 1, d 1, pp. 17-27.[In Persian].

Bahrampour, Shaban Ali (1999), an introduction to discourse analysis, compiled by Mohammad Reza Tajik, collection of essays on discourse and discourse analysis, Tehran: Farhang Gideman. [In Persian].

Bakhtri, Wassef (2015), Chand's pottery on the crystal counter of tomorrow, first edition, Kabul: Azem. [In Persian].

Fairclough, N.(1995), *Critical Discourse Anagysis as a Method in Social Scienrific" In Wodak*, Routh *and Micheal Meuer: Metods of Critical Discorse Analysis*, London: Sage.

Fairclough, N.(1995), *Critical Discourse Anagysis*. London: Longman.

Fairclough, Norman (2000), Critical Analysis of Discourse, translated by the Translators Group, Tehran: Center for Media Studies and Research. [In Persian].

Farhang, Mir Mohammad Sediq (1988), Afghanistan in the last five centuries, Virginia, America: Overseas. [In Persian].

Farklough, Norman (2013), Critical Analysis of Discourse, translated by Fateme Shaiste Piran and others, Ch. 1, Tehran: Center for Media Studies and Research. [In Persian].

Fatuhi, Mahmoud (2011), "The Magic of Syntax in Saadi's Ghazal", Saadiology, Book 14", Saadiology, vol. 14, 159-170. [In Persian].

Fatuhi, Mahmoud (2011), stylistics (theories, approaches and methods), first edition, Tehran: Sokhn. [In Persian].

Haqparest, Leila (2019), "The ways of portraying social agents in the story of Bahman from Shahnameh and Bahmannameh", Comparative Language and Literature Researches, vol. 2, third period, 45-62. [In Persian].

Iranzadeh, Nematollah, Safavi, Korosh and Zamani, Mohammad Mahdi (2019), "The relationship between language and power in the first new Persian poem, analysis of the critical discourse of the poem Wafai Be Ahed", Scientific-Research Quarterly of Linguistic and Rhetorical Studies, Q8, No. 16, 157- 188.[In Persian].

Kaviani, Najmuddin (2018), History of Persian Language, Ch. 3, Kabul: Al-Hada. [In Persian].

Mohseni, Mohammad Javad (2019), "An Inquiry into the Theory and Method of Farklaf's Discourse Analysis", Cultural and Social Knowledge, Year 3, No. 3, 63-86. [In Persian].

Moqdadi, Bahram (2013), Encyclopaedia of Literary Criticism from Plato to Today, First Edition, Tehran: Cheshme. [In Persian].

Saeedi, Sharif (2013), Hariq Laleh, first edition, Kabul: Amiri.

Shafi'i Kodkani, Mohammad Reza (2008), Music in Poetry, Ch. 9, Tehran: Agah. [In Persian].

Shafi'i Kodkani, Mohammad Reza (2011), imaginary images in Persian poetry, 19th edition, Tehran: Aghaz. [In Persian].

Shamisa, Siros (2008), Guide to Contemporary Literature (explanation and analysis of a selection of New Persian poetry), Tehran: Mitra. [In Persian].

Soltani, Ali Asghar (2004), Power, Discourse and Language, Tehran: Ni. [In Persian].

Taifi, Shirzad, Iranzadeh, Nematollah and Darai, Inayatollah (2019), "Analysis of political discourse in the time of Daulatabadi's "Ba Shabiru", Contemporary Persian Literature, Scientific-Research Quarterly, Year 8, Vol. 2, 117-144. [In Persian].

Vaezi, Hamzah (2008), Troubled identities, Kabul: Amiri. [In Persian].

Yousefi, Ali, Seyed Mohammadreza Hashemi and Zahra Bostan (2011), "Analysis of the critical discourse of Iranian identity in Ferdowsi's Shahnameh", Historical Sociology, Volume 2, Volume 4, 172-105. [In Persian].

Persian Literature
Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/
University of Tehran Prees

Investigating the Effect of Animism on Interpretability in the Poems of Yadollah Royaee Based on the Theory of Reception

Fatemeh Modarresi[1] **Hadi Tite**[2] **Mahsa Imani**[3]

1. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Urmia University, Urmia, Iran. E-mail: f.modarresi@urmia.ac.ir
2. Department of Lyrical Literature, Faculty of Literature and Humanities, Urmia University, Urmia, Iran., Iran. E-mail: tite.hadi@gmail.com
3. Department of Lyrical Literature, Faculty of Literature and Humanities, Urmia University, Urmia, Iran., Iran. E-mail: imaniberenjabadmah24@gmail.com

Article Info

Article type:
research article

Article history:

Received:
14, April, 2022

Received in revised form:
21, June, 2023

Accepted:
21, June, 2023

Published online:
21, September, 2023

ABSTRACT

Yadollah Royaei is one of the poets and theorists of volume poetry or spasmantalism in whose nature nature has a significant presence. A dreamer looks at nature as an independent human being or organism that has the behavior, states, actions, and reactions of a living being. In rhetoric, this type of function is called animism. This animism has two aspects in royaei poetry, either at the level of composition and in a metaphorical way, or in the axis of companionship and by attributing human adjectives, behaviors, actions and reactions to objects and phenomena. It happens naturally. In royaei poetry, natural phenomena sometimes appear not as a human being but as an independent being. Royaei in animation-related images uses techniques and arrangements that trigger multiple perceptions and interpretations and help the audience to reproduce the work, in other words, it is the audience who recites the poem. Reproduces. In this way, the poet constantly renews his poetry. These tricks include collecting mental images related to animism, using rhetorical interference, and associating eroticism with animism. In this research, we study the techniques and royaei arrangements to achieve multiple interpretations in images related to animism based on the theory and analyze the samples, express multiple interpretations and reasons for interpretability based on We will deal with the measures taken.

Keywords: Yadollah Royaei, Animism, Theory of Receipt, Interpretation, Nature, Man.

Cite this The Author(s): Modarresi, F., Tite, H., Imani, M: 2023. Investigating the Effect of Animism on Interpretability in the Poems of Yadollah Royaee Based on the Theory of Reception. Persian literature, Vol. 13, No. 1,Serial No. 31- Spring-Summer, (155-165).DOI: 10.22059/jpl.2023.341615.2047.

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

بررسی چگونگی تأثیر آنیمیسم بر تأویل‌پذیری در اشعار یدالّله رؤیایی بر اساس نظریهٔ دریافت

فاطمه مدرسی[۱]✉، هادی طیطه[۲]، مهسا ایمانی[۳]

۱. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. رایانامه: f.modarresi@urmia.ac.ir
۲. گروه زبان و ادبیات غنایی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. رایانامه: tite.hadi@gmail.com
۳. گروه زبان و ادبیات غنایی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. رایانامه: imaniberenjabadmah24@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۱/۲۵

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۳/۳۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۳/۳۱

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۰۶/۳۰

چکیده

یدالله رؤیایی از جمله شاعران و نظریه‌پردازان شعر حجم یا اسپاسمانتالیسم است که طبیعت در شعر او حضوری چشم‌گیر دارد. رؤیایی به طبیعت به مثابهٔ انسان یا جانداری مستقل نگاه می‌کند که رفتار، حالات، کنش و واکنش‌های یک موجود زنده را دارد. در بلاغت از این نوع کارکرد به نام آنیمیسم یا جاندارانگاری یاد می‌شود. این آنیمیسم در شعر رؤیایی دو وجه دارد یا در سطح ترکیب و به شیوهٔ استعاره‌ی مکنیه صورت می‌گیرد یا در محور هم‌نشینی و در اثر نسبت دادن صفت، رفتار، کنش و واکنش‌های انسانی به شیء و پدیده‌های طبیعی اتفاق می‌افتد. در شعر رؤیایی گاهی پدیده‌های طبیعی نه به مثابهٔ یک انسان بلکه به مثابهٔ موجودی مستقل جلوه می‌کنند. رؤیایی در تصاویر مرتبط با آنیمیسم شگردها و تمهیداتی را به کار می‌گیرد که عامل دریافت‌ها و تأویل‌های متعدد می‌شود و مخاطب را در تولید دوبارهٔ اثر یاری می‌کند، به عبارتی این مخاطب است که شعر را بازتولید می‌کند. بدین شیوه شاعر، پیوسته شعر خود را تازه می‌گرداند. از جملهٔ این شگردها می‌توان به جمع تصاویر ذهنی مرتبط با آنیمیسم، به کارگیری تداخل بلاغی و هم‌شانه کردن اروتیک با آنیمیسم اشاره کرد. در این پژوهش به بررسی شگردها و تمهیدات رؤیایی برای دست‌یابی به تأویل‌های متعدد در تصاویر مرتبط با آنیمیسم بر اساس نظریهٔ دریافت و به تحلیل نمونه‌ها، بیان تأویل‌های متعدد و علت‌های تأویل‌پذیری بر اساس تمهیدات به کارگرفته شده می‌پردازیم.

واژه‌های کلیدی
یدالله رؤیایی، آنیمیسم، نظریهٔ دریافت، تأویل، طبیعت، انسان.

استناد: مدرسی، فاطمه؛ طیطه، هادی ؛ ایمانی، مهسا.(۱۴۰۲)، بررسی چگونگی تأثیر آنیمیسم بر تأویل‌پذیری در اشعار یدالله رؤیایی بر اساس نظریهٔ دریافت، ادب فارسی، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان، پیاپی ۳۱. (۱۵۵-۱۶۵). DOI: 10.22059/jpl.2023.341615.2047.

CC BY NC

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

در آنیمیسم یا جاندارانگاری که نوعی استعاره‌ی مکنیه است، اشیاء، طبیعت و پدیده‌های طبیعی خود جاندار می‌شوند که «یک سوی استعاره، مستعارمنه (مانسته) بیشتر آدمی است یا جاندار. سخنور، به یاری چنین ترفند هنری، پدیده‌های بی‌جان و جنب را زندگی می‌بخشد و به تلاش و تکاپوی می‌آورد تا پویندگی و نیروی فزونتر به سخن خویش بدهد. جهانِ پندارهای شاعرانه جهانی است فسون‌خیز و فسانه‌آمیز که پر از هنگامه‌هاست. در این جهان شگفت، بی‌جانان خاموش نیز جان می‌گیرند و به سخن می‌آیند. مردگانی افسرده، چون کانی‌ها و سنگ‌ها می‌جنبند و می‌زیند» (کزازی، ۱۳۶۸: ۲۰۷). مراد ما از طبیعتی که با آنیمیسم پیوند دارد، همان تعریفی است که ارسطو از طبیعت ارائه می‌دهد. ارسطو معتقد است که «طبیعت مبدأ و علت حرکت و سکون شیئی است که این مبدأ به عنوان خاصیت ذاتی شیء در آن است نه به عنوان صفتی عرضی. حیوانات و اجزاء آن‌ها، رستنی‌ها، و اجسام بسیط (خاک و آتش و هوا و آب) به حکم طبیعت موجودند و ما نیز این‌ها و اشیاء مانند این‌ها را موجودات طبیعی می‌نامیم» (ارسطو، ۱۳۹۰: ۵۷).

یدالله رؤیایی از زمرهٔ شاعرانی است که در دههٔ چهل «افق انتظارات» را تغییر می‌دهد. منظور از تغییر افق انتظارات از دیدگاه هانس رابرت یاس این است کـه «یـک اثـر ادبـی، قـائم بالـذات نیست و نمی‌تواند در هر دوره، چهرهٔ واحدی از خود بنماید. به سخن دیگر مـردم، در هـر دوره‌ی تاریخی، انتظارات خود را بر اثر بازمی‌تابانند و آن‌چه را از اثر دریافـت مـی‌کننـد، در ارزش‌گـذاری خود ملاک قرار می‌دهند» (شایگان‌فر، ۱۳۹۰: ۲۱۳). در واقع رؤیایی مخاطبان عام را دور می‌ریـزد و نوع شعر فارسی را که تا زمان احمدرضا احمدی مخاطب محور بود، کنـار می‌گـذارد و بـه دنبـال مخاطبان خاص خود می‌گردد «و یقینا شاعر حق دارد که جز برای رضایت خـویش ننویسـد کـه شعر نمایش انسان و نمایش تمام نیروهـای تپنـدهٔ اوسـت» (رؤیـایی، ۱۳۹۴: ۲۶۶) و مخاطـب را در طول شعر خود در تولید دوبارهٔ اثر سهیم می‌کند. علیرغم ویژگی‌های منحصربه‌فردی که شعرهای رؤیایی را در زمرهٔ شعر حجم قرار می‌دهد؛ از جمله حضور سـه مؤلفـهٔ طـول و عـرض و ارتفـاع، رؤیایی معتقد است که «حجم‌گرایی یک مکتب نیست. هر شعر خوبی شعر حجم است» (رؤیـایی، ۱۳۹۷: ۵۴) که در این صورت بیانیهٔ حجم در واقع بیانیه‌ای برای شعر است. پس ما شعر رؤیـایی را به مثابهٔ شعری می‌نگریم که در آن، متن ایـن توانمنـدی را دارد کـه توسـط مخاطبـان خـودش بازتولید شود، به این علت که «شعر حجم شعرِ مدام تازه‌شـدن اسـت کـه در تازه‌شـدن تسـکین نمی‌پذیرد» (رؤیایی، ۱۳۹۱: ۱۴۷). می‌توان گفت که خود رؤیایی نیز با این سخن آیزر موافـق اسـت که «آفریدن معنای اثر به عهدهٔ خواننده است و خواننده معنا را نه برای نویسنده یا کسـی دیگـر، بل برای خود می‌سازد. مجموعهٔ تأویل‌های خوانندگان، سازندهٔ افق معنایی اثر است، یعنی شرایط نهایی تحقق معناهای متن» (احمدی، ۱۳۸۵: ۶۸۷). در شعر رؤیایی تصاویر ذهنیی که غالباً ریشه در آنیمیسم دارند، توانایی آن را دارند که با نگرش‌ها و استدلال‌های متفاوت و ارادهٔ ابژه‌های متعـدد در محور هم‌نشینی، دریافت‌های متفـاوتی را بـرای خواننـده پدیـد بیـاورد. ایـن تأویـل‌پـذیری و دریافت‌های چندگانه نیز توسط دست‌بردن در محور جانشینی و ایجاد تصاویر ذهنـی مربـوط بـه

آنیمیسم پدید می‌آید. مراد از دریافت یا زیبایی‌شناسی دریافت آن است که «اثـر ادبـی سرشـار از عناصر نامعینی است که به لحاظ تأثیر به تفسیر خواننده بستگی دارند و می‌توان آن‌ها را به طرق مختلف و شاید متضاد تفسیر کرد» (ایگلتون، ۱۳۹۳: ۱۰۶). از دیدگاه نظریهٔ دریافت هر اثر ادبـی بـا هر درجه از انسجام از گسل‌هایی چند ساخته شده است و خواننده باید از گسل میان جملات یک حلقهٔ مفقوده را فراهم آورد» (ایگلتون، ۱۳۹۳: ۱۰۶). ایـن گسـل در شـعر رؤیـایی و بـه عبـارتی در بوطیقای شعر حجم حضوری چشمگیر دارد؛ آن‌جا که رؤیـایی مـی‌گویـد «از واقعیـت تـا مظـاهر واقعیت، از شیء تا آثار شیء فاصله‌ای است، فاصله‌هایی است از واقعیـت تـا مـاورای آن... شـاعر حجم‌گرا این فاصله را با یک جَست طی می‌کند، تند و فوری و بدین‌گونـه، از واقعیـت، بـه سـود مظهر آن می‌گریزد» (رؤیـایی، ۱۳۹۱: ۳۶– ۳۵) به همین نکته اشاره دارد. این‌جاست که خواننـده بـا خوانشی فعال می‌تواند این فاصله را پُر کند و هر خواننـده‌ای بـا ذکـر اسـتدلال منطقـی و ذکـر نشانه‌ها و علائم می‌تواند؛ تفسیری متفاوت از اشعار او ارائه دهد.

رؤیایی این ارادهٔ تأویل‌های متفاوت را که توسط خواننـده امکـان می‌یابـد، غالبـاً در تصـاویر آنیمیسم که با طبیعت پیوند دارند به انجام می‌رساند، البته این نیز خود شیوه‌ای از پرشی است که رؤیایی از آن صحبت می‌کند. پرش به فضایی سه بعدی از واقعیت به مظاهر واقعیت از شـیء تـا آثار شیء. این‌جاست که تأویل‌پذیری روی خود را بیشـتر نشـان می‌دهـد و از زوایـای گونـاگون می‌توان به عبارات نگاه کرد و خواننده را به نوعی در خلق دوبارهٔ اثر سهیم و شریک می‌کند.

۱-۱. پیشینه و ضرورت پژوهش

با وجود آنکه طبیعت نقشی برجسته در شعر رؤیایی دارد و شاعر در بسـیاری از مـوارد از طبیعـت کارکردی جاندارانگارانه گرفته است؛ تا کنون هیچ پژوهشی در رابطه با آنیمیسم در شـعر رؤیـایی صورت نگرفته است. هم‌چنین با وجود آن‌که شعر رؤیایی تأویل‌پذیر است و خوانندهٔ ضمنی مـی‌تواند؛ با استفاده از آگاهی و دانش ادبی خود دست به تأویل ببرد و لایه‌های زیبایی‌شناسـی شـعر رؤیایی را مشخص سازد؛ اما تا کنون هیچ پژوهشی در رابطه با هرمنوتیک و شعر رؤیایی خاصه با نوع خاص نظریهٔ دریافت صورت نگرفته است، لذا بررسـی و تحلیـل نمونـه‌هـایی از آنیمیسـم و شگردهای رؤیایی در این نوع تصاویر برای ایجاد تأویل‌های متعدد لازم و ضروری می‌نماید.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

۱. آیا آنیمیسم در شعر رؤیایی منجر به دریافت‌های چندگانه و ایجاد تأویل‌پذیری بیشتر می‌شود؟
۲. رؤیایی چگونه در تصاویر ذهنی مرتبط با آنیمیسم فاصله ایجاد می‌کند؟
۳. آیا این فاصله و گسل در بین سطور و جمـلات مـرتبط بـا تصـاویر جاندارانگارانـه منجـر بـه خوانش‌های متفاوت می‌شود؟

۲. مبانی نظری

نخستین آرا در باب تأویل‌پذیری از سوسور آغاز می‌شود. آن‌جا که سوسور بیان می‌دارد که معنا در گفتار حاضر است. تعبیر سوسور و اراده‌کردن حضور معنا برای گفتار، اصل قرار دادن، پیش‌فـرض گرفتن و تقدم گفتار بر نوشتار از سوی سوسور نیز با همین هدف بوده است؛ چـرا کـه در دیـدگاه

سوسور نوشتار به‌واسطهٔ عدم حضور نویسنده و عدم حضـور آوا در آن لحظـه، نوشـتار مبتنـی بـر غیاب معنا است. پس از سوسور بارت نیز بحث مرگ مؤلف، و نویسنده و نویسا را مطرح می‌کند و اذعان می‌دارد که نویسا: «می‌کوشد تا هرچه می‌نویسد تنها یک معنا داشته باشد؛ معنایی که باید خواننده آن را بفهمد یا به بیان دیگر باید به خواننده تحمیل شـود. سـخن نویسـا هماننـد سـخن علمی است که آرمانش رسیدن به یک معنای نهایی است. نویسنده، اما پیش از هر چیز مجـذوب ماهیت ابزاری که به کار می‌برد یعنی زبان است و در پی ایجاد معنـای قطعـی و نهـایی در مـتن نیست» (احمدی، ۱۴۰۰: ۲۳۰). بارت در ادامه در کتاب S/Z بحث متون نوشتنی و متون خوانـدنی را پی می‌گیرد و از دیدگاه او «مخاطب متن نوشتنی را در حال خواندن می‌آفریند، آن را دوباره می‌سازد» (همان، ۱۴۰۰). آرا در باب عدم قطعیت معنا در نظرات دریدا شدت گرفته و در آرای پیـروان هرمنوتیک جدید به جایی می‌رسد که بین سه مؤلفهٔ اصلی در مواجهه با متن یعنی گوینده، مـتن، خواننده، بر روی خواننده تأکید فراوان دارند. از جملهٔ این دیدگاه‌ها می‌تـوان بـه نظریـهٔ دریافـت اشاره کرد. زیبایی‌شناسی دریافت از دیدگاه یاس «کوششی بود برای فائق آمدن بر آن چیزهـایی که به نظر یاس، محدودیت‌های دو نظریهٔ مهم صورت‌گرایی و نقـد مارکسیسـتی بـود کـه سـنتاً رویاروی هم تلقی می‌شدند. از نظر او، مارکسیسم رهیافت منسوخی به ادبیـات داشـت و بـا یـک پارادایم پوزیتیویستی قدیمی‌تر در ارتباط بود، اما در عین حال، دراین پیکرهٔ انتقـادی و بـه‌ویژه در نوشته‌های مارکسیست‌های کمتر راست‌کیشی چون ورنر کراوس، روژه گارودی و کارل کوسیک، یاس متوجه نگرشی در مورد تاریخ‌مندی ادبیات شد که به نظرش درست می آمد. از سوی دیگر، صورت گرایان نیز به واسطهٔ معرفی ادراک هنری به منزلهٔ یک ابـزار نظـری بـرای بررسـی آثـار ادبی، اعتبار کسب کرده‌اند. با این حال، یاس در آثار صورت‌گرایان نیز گرایشی برای منتزع کردن هنر از بستر تاریخی آن، و نوعی نظریهٔ هنر برای هنر را مشاهده می‌کرد که در مقام نظر، ظـاهراً ارزش بیشتری برای سازمان‌بندی صوری و بی‌زمان قائل است تا بـرای تـاریخ‌منـدی اثـر ادبـی. بنابراین برای دست یافتن به یک تـاریخ ادبـی جدیـد بایـد بهتـرین ویژگـی‌هـای مارکسیسـم و صورت‌گرایی را به هم آمیخت. این کار را می‌توان با تأمین خواسـت مارکسیسـتی میـانجی‌گـری تاریخی و حفظ پیشرفت‌های صورت‌گرایی در عرصهٔ ادراک زیبـایی‌شناسـی انجـام داد. زیبـایی‌شناسی دریافت می‌خواهد با تغییر منظر تفسیر متون ادبی، این کار را بکند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۴۱).

از سویی دیگر آنیمیسم به عنوان یک شگرد بلاغی این توانایی را در خود دارد که تکثر معنا را در متن ادبی ایجاد کند؛ به عبارتی آنیمیسم این فرصت را در اختیار نویسنده قرار می‌دهد تا در یک جهت متن را در سطح الفاظ، سمت و سوی طبیعت‌گرایانه ببخشد و در سوی دیگر متن را در سطح معانی سمت و سویی انسان‌گرایانه بدهد. در این میان شاعر الفاظی را به کار می‌گیرد که به صورت مستقیم با واژگانی که مرتبط با طبیعت هستند، برمی‌گردند و در سوی دیگر واژگـانی کـه به انسان مرتبط هستند. به این ترتیب شاعر یا نویسنده امکانات فراوانی می‌یابد تا تأویل‌پذیری در مورد متن او صدق کند.

۳.تأویل و جمع تصاویر ذهنی آنیمیسم

رؤیایی در بسیاری از مواردی که آنیمیسم را به کارگرفته است؛ در محور هم‌نشینی به ساخت تصویری ذهنی دست برده است. این ساخت هم در سطح ترکیب در قالب ترکیبات استعاری هم در سطح جملات در قالب رابطه‌ای که بین کلمات در محور هم‌نشینی وجود دارد؛ یافت می‌شود. در این راستا یکی از شگردهایی که شاعر به کار می‌گیرد این است که تصویر ذهنیی را که آنیمیسم به دوش می‌کشد، ذهنی‌تر و انتزاعی‌تر می‌کند تا رابطه‌ای که بین تصاویر به وجود می‌آید، متکی بر یک معنای واحد نباشد و فاصله و گسلی میان جملات به وجود بیاید. در واقع شاعر برای توصیف یک موقعیت خاص چند تصویر مرتبط با آنیمیسم را با هم جمع می‌کند تا هم در ژرف ساخت جملات، مفهومی واقعی را یدک بکشد هم در روساخت معنایی سورئال را با خود همراه کند. در واقع یک یا دو تصویر مبتنی بر آنیمیسم بر ابژه‌های متعددی دلالت می‌کند که اگر از جانب انسانی به آن نگریسته شود؛ یک مفهوم و اگر از جانب خود پدیده‌ی طبیعیی که جاندار انگاشته شده است، نگاه کنیم و آن را جانداری مستقل بنامیم؛ مفهومی دیگر را تداعی می‌کند:

«کمر شب شکسته پای زمان
خواب در چشم من کشیده خروش
نیمه شب هست و مانده‌ام تنها
همه جا مات و خالی و خاموش» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۳۶)

هیچ کس نمی‌تواند معنای واحدی را برای مصرع اول این بند از چهارپاره ذکر کند. شاعر دو تصویر مبتنی بر آنیمیسم را در یک مصرع جمع کرده است «کمر شب» و «پای زمان» که هر دو تصویری ذهنی هستند. پرسش نخست در تأویل اول می‌تواند بدین‌گونه باشد که آیا پای زمان کمر شب را شکسته است یا آن که شاعر خواسته است تصویر را ذهنی‌تر کند و خواسته است بگوید کمر شب، پای زمان را بشکند؟ با توجه به آن که خواب از چشم شاعر گریخته است، طبیعتاً باید برای شب به مثابهٔ موجودی مستقل اتفاقی پیش آمده باشد تا خواب شاعر نیز دچار اختلال شده باشد «خواب در چشم من کشیده خروش». در واقع می‌توان گفت که شب با زمان در ارتباط است و کمر نیز با پا مرتبط است، این‌جاست که پرسش دوم سر بر می‌آورد که آیا وقتی این واژه‌ها در سطح ترکیب کنار هم قرار می‌گیرند؛ می‌توانند بر این معنا «زمان به مثابه‌ی یک جاندار با پای خود شب را به مثابهٔ موجودی طبیعی دیگر مورد هجوم قرار دهد و کمر آن را بشکند» دلالت کنند؟ از آن‌جا که ما در سطح معنا هم‌چنان با مفاهیم ذهنی سر و کار داریم باید به دنبال چرایی و علت این کنش زمان به عنوان یک امر سوبژکتیو باشیم. به نظر می‌رسد وقتی که موجودی کمر خود را از دست می‌دهد، نمی‌تواند راه برود و شاعر خواسته است با گرفتن قسمتی از بدن شب که کمر او باشد، زمان را در شب نگه دارد. اگر این‌گونه باشد، چگونه خواب در چشم شاعر خروش کشیده است؟ می‌توان پاسخ داد که شاعر به خوابی عمیق فرو رفته است. در واقع ما با دو تأویل کاملاً متضاد روبه‌رو هستیم.

در واقع حضور تصاویر ذهنی مرتبط با آنیمیسم منجر به ایجاد فاصله با جملات بعدی می‌شود و مخاطب می‌تواند این فاصله را در سطرهای بعدی با نظرگاه خود پرکند:

«کرده پرواز در فضا تابوت
گور تنها نهاده است.
روی دیوار شب نشسته سکوت
فکر، هامون گشاده است... » (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۱۲۸).

سکوت مفهومی ذهنی است و می‌توان به دو صورت به آن نگاه کرد: الف. سکوت مانند انسانی است که روی دیوار شب نشسته است؛ ب. سکوت به مثابهٔ جانداری مستقل روی دیوار شب نشسته است. این‌گونه بهتر است که شب را موجودی مستقل بنامیم و این‌جا با سخن شمیسا همراه باشیم که سکوت «جاندار مستقلی است یعنی قائل به تشبیه نمی‌شویم» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۸۹). هر چند خود شمیسا معتقد است بی این دو امر که قائل به تشبیه باشیم یا نه معیار را ذوق خودمان قرار می‌دهد و این‌جا هم با دو نوع انتخاب متفاوت روبه‌رو هستیم. در مقابل با ترکیب ذهنی «دیوار شب» روبه‌رو هستیم شب به خانه‌ای تشبیه شده است که دیوار دارد. حال ما می‌توانیم به دو صورت به عبارت «روی دیوار شب نشسته سکوت» نگاه کنیم: الف. آن‌که سکوت مانند انسانی روی دیوار شب نشسته است که تکیهٔ ما روی مظاهر واقعی باشد، یعنی انسان و دیوار، اما در این‌صورت ما فقط بخشی از مفهوم را گرفته‌ایم و سویهٔ دیگر را که واژهٔ شب در ترکیب و واژهٔ سکوت در روساخت است؛ نادیده‌گرفته‌ایم؛ ب. دیگر آن‌که بگوییم سکوت به مثابهٔ موجوی مستقل شب را فراگرفته است که در این صورت نتوانسته‌ایم واژهٔ دیوار را که در ترکیب حضور دارد به تأویل بکشانیم؛ ج. در نهایت آن‌که بگوییم سکوت به مثابهٔ موجودی مستقل در آستانهٔ فراگرفتن شب است. که در این صورت ما دیوار را آستانهٔ ورود به مکان تأویل کرده‌ایم و این مکان در واقع (شب) است؛ یعنی یک بازهٔ زمانی در جایگاه مکان نشسته است. در واقع شاعر دست به هنجارگریزی زده است. در کل عامل تأویل‌ها جمعِ حضور سکوت به عنوان کارکردی جاندارانگارانه و دیگری حضور ترکیب ذهنی «دیوار شب» است.

گاهی اوقات در آنیمیسم، رابطهٔ پدیده‌های طبیعی با انسان در محور هم‌نشینی بر اساس تشبیه پدیده‌های طبیعت به انسان است:

«بر آب‌ها
صدای گام سپیده‌دم است:
زنی که شادمانه بر پله‌ها گذر دارد» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۳۲۸).

در نگاه اول ممکن است چنین به نظر بیاید که سپیده‌دم مانند زن تصور شده است و آب نیز مانند پله تصویر شده است. در این صورت صدای گام زن بر پله‌ها مانند صدای گام سپیده‌دم بر آب‌ها است، ما پرسش اصلی این‌جا ایجاد می‌شود که آیا زن مانند سپیده‌دم است یا سپیده‌دم مانند زن، آیا پله‌ها مانند آب هستند یا آب‌ها مانند پله‌ها هستند؟ تفاوت این دو زمانی بیشتر احساس می‌شود که ما بدانیم معمولاً پدیده‌های ذهنی را در شعر جهت حسی‌کردن به کار می‌برند تا ملموس و قابل لمس شود، به عبارتی دیگر اگر کسی بگوید: زن مانند سپیده‌دمی است که صدای گذشتن او از پله‌ها مانند صدای پا بر آب گذاشتن است؛ او هم به زعم خود تشبیه را از سویی دیگر نگریسته است. نکتهٔ دیگر آن‌که ممکن است کسی دو واژه‌ی «صدا» و «شادمانه» را در دو سطر مقابل هم قرار دهد و معتقد به آن باشد صدایی که از پا برآب گذاشتن می‌آید، مانند

احساس شادمانی زنی است که بر پله‌ها گذر دارد. در این نمونه هم جمع تصاویر ذهنی مرتبط با آنیمیسم و ارتباط آن‌ها دوبه‌دو در محور هم‌نشینی عامل تأویل‌های چندگانه است. از سویی دیگر ارتباط سپیده‌دم و زن، منجر می‌شود که ظرافت زن نیز به صورت ضمنی در متن احساس شود. گاهی نیز عامل ایهام در تصاویر ذهنی مرتبط با آنیمیسم عامل تأویل‌پذیری می‌شود مثلاً:

«ای خطبه‌های آب
بر میزهای مفرغی دریا! ای کاش با فصاحت سنگین این کبود،
اندام من تلفظ شیرین آب بود» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۳۳۵).

ایهام تبادری که در لفظ شیرین نهفته است؛ عامل تأویل‌پذیری و دریافتی دوگانه است. لفظ «شیرین» در ارتباط با آب به معنای آب شرب و آب شیرین است، و در ارتباط با لفظ «تلفظ» معنای دلپذیر، دل‌انگیز و خوش را تداعی می‌کند. در عبارت‌های مشخص‌شده با توجه به انسانوارگی پدیده‌های طبیعت این امکان و تمهیدات فراهم است تا تأویل‌های متفاوتی از سطر پایانی ارائه شود: الف. آب به عنوان جانداری مستقل دارای زبان انگاشته شده است و شیوهٔ تلفظ و ادای کلماتش شیرین و دلپذیر است، ای کاش اندام من نیز به مثابهٔ این دلپذیری بود؛ ب. اندام را مجاز به علاقهٔ جزء و کل از زبان بدانیم. این تعبیر باتوجه به واژهٔ فصاحت و این ویژگی که به دریا بخشیده شده است امکان می‌یابد و آرزوی شاعر را تلفظ و اداکردن شیرین و خوش آب بدانیم. این امر در:

«جایی دیگر
تشنه‌ای از رودی سیلی می‌خورد
و سرخ می‌شد
سیمای صخره از معانی در هم» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۶۱۸)

نیز به چشم می‌خورد. با توجه به واژهٔ تشنه و سرخ‌شدن «سیلی می‌خورد» دو معنا به ذهن تداعی می‌کند. یکی آن‌که در ارتباط با تشنه معنای اندازهٔ آب سیل می‌نوشد و دیگری در ارتباط با سرخ‌شدن چهره ضربهٔ سیلی‌خوردن را به ذهن تداعی می‌کند؛ اما بحث دیگر آن است که وقتی تشنه‌ای سیلی می‌خورد حتی اگر به معنی دوم فرض کنیم، چگونه ممکن است سیمای صخره سرخ شود؟ دو فرض بر ایجاد این فاصله در سطور مورد نظر قابل ارائه است: الف. فرد تشنه در سطر بعدی به صخره استحاله یافته است. بنابراین سیمای او سیمای صخره است و بدیهی است که سیمای او از سیلی (معانی درهم و آشفته، امواج پی‌درپی که به صخره می‌خورد) سرخ شود؛ ب. فرد تشنه از یک رود اندازهٔ سیل آب نوشیده است و صخره مانند یک انسان چهره‌اش از این معانی پیچیده و آشفته سرخ شده است. عامل این دو تأویل یکی آنیمیسمی است که در سیمای صخره نهفته است و دیگری ایهام تناسبی است که در «سیلی‌خوردن» وجود دارد و مفهومی ذهنی ساخته است.

۴.تأویل در تداخل بلاغی

گاهی در ازدحام تصاویر ذهنی مرتبط با آنیمیسم در یک عبارت تداخل بلاغی وجود دارد. مراد ما از تداخل بلاغی آن است که در یک سطر یک واژه همزمان شامل دو عامل تصویرساز می‌شود مثلاً:

«برگرد/ ای کاروان خسته برگرد
ذهن نمک عقیم و نازاست» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۴۲۴).

ضمن این که در خود نمک نیز مجازی نهفته است و نمک مجاز به علاقهٔ مجاورت از کویر است، در سطح ترکیب ذهن نمک استعاره است و آنیمیسم در آن نهفته است، یعنی نمک در دو تصویر حضور دارد و در عبارت «ذهن نمک» تداخل بلاغی وجود دارد. این تداخل بلاغی منجر به دریافت‌های متفاوت می‌شود خاصه که با مفاهیم ذهنی دیگری نظیر «عقیم و نازا» آمده است تأویل‌ها می‌توانند بدین‌گونه باشند: الف. در یک تأویل می‌توان گفت که نمک مانند انسانی ذهنش عقیم و نازاست و پویایی در آن وجود ندارد؛ به همین خاطر از کاروان می‌خواهد برگردند چرا که در نمک سودی نمی‌بیند؛ ب. با توجه به واژهٔ خسته و واژهٔ نمک می‌توان در نظر گرفت که خسته در معنای مجروح به کار رفته است و از آن جهت که نمک به مثابهٔ جانداری مستقل هیچ زایایی ندارد برای کاروان و دوری از عمیق‌تر شدن جراحتشان برگردند؛ ج. در تأویلی دیگر می‌توان گفت که نمک مجاز از کویر است و از آن‌جا که کویر هیچ حاصل و بهره‌ای در خود ندارد عقیم و نازاست بنابراین به کاروان خسته می‌گوید که برگردند. این تداخل بلاغی آنیمیسم با مجاز در:

«دامن‌کشان به بام افق پای می‌کشید
گلگون لباس دختر صبح آتشینه گام
غلطان به خون خویش فتادند در افق
وا مانده جلوه‌های شب تیره‌ی ظلام» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۲۷)

نیز دیده می‌شود که عامل تأویل‌پذیری است. در عبارت مشخص شده یک‌بار می‌توان کل عبارت را استعارهٔ مرکب از خورشید گرفت و یک‌بار می‌توان با ذکر جزئیات، صبح را به علاقهٔ مجاورت مجاز از خورشید گرفت که در این صورت خورشید مانند دختری است که لباسی سرخ‌رنگ به تن دارد و گامش هم آتشین است و شاعر خواسته است غروب را به تصویر بکشد؛ به عبارتی تصویر مبتنی بر آنیمیسم دارای تداخل بلاغی است و با تصاویر ذهنی دیگر آمده است و برای یک تأویل خورشید و برای تأویلی دیگر خورشید هنگام غروب را به ذهن تداعی می‌کند. در سطرهای زیر:

«و حافظهٔ قنات را باد آزرد
وقتی که تارهای صوتی
در گوشت آب
می‌لرزید» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۴۴۲).

حافظهٔ قنات و گوشت آب هر دو تصاویری مبتنی بر آنیمیسم هستند. می‌توان چنین تصور کرد که باد مانند انسانی است که قنات را که مانند انسانی است، حافظه‌اش را آزرده کند که در

این صورت تکیهٔ ما بر مظاهر واقعی یعنی انسان بوده است نه مظاهر طبیعت به عنوان یک جاندار. از سویی دیگر می‌توان چنین پنداشت که حافظهٔ قنات کنایه از درون و داخل قنات است و وسائط آن نیز اندک است. در این صورت نیز تداخل بلاغی وجود دارد. حافظهٔ قنات هم می‌تواند کنایهٔ ایماء باشد هم می‌تواند اضافهٔ استعاری باشد و تصویری مبتنی بر آنیمیسم باشد. در صورتی که کنایه باشد، می‌توانیم بگوییم که باد به داخل قنات رسوخ کرده و با صدای خود آب آن را به حرکت در آورده است. ممکن است در تأویلی دیگر همزمان اشاره‌ای به سوت کشیدن باد در قنات در ذهن خواننده ایجاد شود و این صدا هم عامل رنجش حافظهٔ قنات شده باشد.

«خیش وهمی که تند می‌راند/ زیر و رو می‌کند زمین خیال/ می‌فشاند به گود خاطره‌ها/ دست اندیشه بذرهای ملال» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۳۸). در این نمونه نیز عامل تداخل بلاغی منجر به تأویل‌پذیری شده است. با توجه به واژگان زمین، می‌فشاند، گود، دست و بذر به صورت ضمنی ملال بذری در نظر گرفته شده و ملال را به بذر تشبیه کرده است. در این تشبیه با توجه به محور هم‌نشینی کلمات این معنا حقیقت مانندی شده است و ملال در معنای حقیقی خود به کار نرفته است. از سویی دیگر ملال در ارتباط با اندیشه، معنایی را به ذهن تداعی می‌کند که در نتیجهٔ اندیشه‌کردن به وجود آمده است.

۵.نتیجه

آنیمیسم در شعر رؤیایی منجر به ایجاد تأویل‌های چندگانه می‌شود و علت این تأویل‌پذیری در ارتباط با تصاویر آنیمیسم به کارگیری شگردها و تمهیداتی است که در طول شعر به کار می‌گیرد. از جمله‌ی این شگردها جمع تصاویر ذهنی مرتبط با آنیمیسم است. رؤیایی در محور هم‌نشینی چند تصویر ذهنی پی‌درپی می‌آورد و آن‌ها را در محور طولی شعر کنار هم می‌نشاند. قابل حس نبودن و دم دست نبودن تصاویر و ربط‌دادن تصاویر به هم، باعث ایجاد تعلیق و فاصله در ذهن مخاطب می‌شود. از سویی آوردن یک تصویر ذهنی پس از یک تصویر ذهنی مرتبط با آنیمیسم باعث ذهنی‌تر و انتزاعی‌تر شدن تصاویر و منجر به ایجاد فاصله و گسل میان سطرها می‌گردد. این فاصله و گسل ایجاد شده توسط ازدحام تصاویر ذهنی، این قابلیت را پیدا می‌کند که تأویل‌های گوناگونی را با خود همراه کند. اگر مخاطب از دو سوی آنیمیسم، یعنی مظاهر طبیعت و طبیعت به مثابهٔ انسان، هر بار یک سوی تصویر را در نظر داشته باشد، منجر به تلقی دو مفهوم در ذهن مخاطب می‌شود؛ یک‌بار به عنوان انسان و یک‌بار به عنوان طبیعت و مظاهر آن.

یکی دیگر از شگردهای رؤیایی در ایجاد تأویل‌پذیری آنیمیسم، به‌کارگیری تداخل بلاغی است. به گونه‌ای که یک واژه به‌تنهایی می‌تواند در محور هم‌نشینی نقش یکی از صور خیال اعم از استعاره، کنایه مجاز و ... را بازی کند و در آن واحد در سطح ترکیب یا همراه با چند واژهٔ دیگر نقش یک صور خیال دیگر را بازی کند. این پدیده در ارتباط با تصاویر مرتبط با آنیمیسم به گونه‌ای است که در هر صور خیال یک معنای جزئی‌تر یا عام‌تر یا متفاوت به خود می‌گیرد و در نتیجه برداشت متفاوت از تصاویر منجر به برداشت‌های متفاوت، جزئی‌تر یا عام‌تر در شعر می‌شود.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۵)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ دوازدهم، تهران، نشر مرکز.

ارسطو (۱۳۹۰)، *سماع طبیعی*، ترجمه‌ی محمد حسن لطفی تبریزی، چاپ سوم، تهران، طرح نو.

ایگلتون، تری (۱۳۹۳)، *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*، ترجمه عباس مخبر، چاپ هشتم، تهران، نشر مرکز.

رؤیایی، یدالله (۱۳۹۱)، *هلاک عقل به وقت اندیشیدن*، تهران، نگاه.

رؤیایی، یدالله (۱۳۹۴)، *مجموعه اشعار*، چاپ سوم، تهران، نگاه.

رؤیایی، یدالله (۱۳۹۷)، *از سکوی سرخ*، چاپ سوم، تهران، نگاه.

زمانی، کریم (۱۳۹۸)، *شرح جامع مثنوی معنوی*، چاپ سوم، تهران، انتشارات اطلاعات.

شایگان‌فر، حمید رضا (۱۳۹۰)، *نقد ادبی*، چاپ چهارم، تهران، انتشارات دستان.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۳)، *بیان*، چاپ سوم، تهران، میترا.

کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۶۸)، *زیبایی شناسی سخن پارسی ۱*، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵)، *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران، آگاه.

Ahmadi, Babak (1986), Text structure and interpretation, 12th edition, Tehran, Central Publishing. [In Persian].

Aristotle (2011), Natural hearing, translated by Mohammad Hasan Lotfi Tabrizi, third edition, Tehran, new design. [In Persian].

Eagleton, Terry (2014), An Introduction to Literary Theory, translated by Abbas Mokhbar, 8th edition, Tehran, publishing center. [In Persian].

Royaei, Yadullah (2012), The destruction of reason when thinking, Tehran, Negah. [In Persian].

Rouyaei, Yadullah (2014), collection of poems, third edition, Tehran, Negah. [In Persian].

Royaei, Yadullah (2017), from Red Platform, third edition, Tehran, Negah. [In Persian].

Zamani, Karim (2018), the comprehensive description of Masnavi Manavi, third edition, Tehran, Information Publications. [In Persian].

Shayganfar, Hamid Reza (2011), literary criticism, 4th edition, Tehran, Dostan Publishing House. [In Persian].

Shamisa, Siros (2013), Bayan, third edition, Tehran, Mitra. [In Persian].

Kazzazi, Mir Jalaluddin (1999), Aesthetics of Parsi Speech 1, first edition, Tehran, Center Publishing.

Makarik, Irena Rima (1986), Encyclopaedia of Contemporary Literary Theories, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, second edition, Tehran, Aghaz. [In Persian].

TABLE OF CONTENTS

The Roots of Anecdotes in the Language of Mysticism Until the End of the Third Century (Based on the Works of Shaqiq, Haris Mahbasi, Nouri, Khoraz, Junaid) / Maryam Jafarzadeh and Alireza Fouladi 1

The Effect of Double Reading of Poetry on Its Grammatical, Rhetorical and Semantic Structure / Alireza Nabiloo 15

Introducing Hudai Afendi's Translation of the Mushaf No. 20: Analyzing Some Points in the Variant Readings of Quran / Mohammad Hossein Jafaritabar and Alireza Hajian Nejad 35

Translation and Frequency Measurement of Persian Morphemes in the First Ten Stanzas of the Terkib-bend of Bağdatlı Ruhî / Abdolreza Seif, Mahmoud Fazilat and Mohammad Hasan Gholami 69

An Archetypal Criticism of the Character of "Driyōš" in the Story of the Noosh Afarin GoharTaj / Saeed Vaez1 Zahra Manouchehry 89

Realism and Illusory Realism, the Basis of the Formation of Dual Confrontations in the Stories of Kahram's Worries and Colorless Buttons, by Hasan Farhangfar / Nasrin Asadpoor and Aliakbar Bagheri Khalili 111

Social-Cultural Discourse of Wasef Bakhtari's Poems Nematollah Iranzadeh and Mohammad Shahpoor Ghaderi 133

Investigating the Effect of Animism on Interpretability in the Poems of Yadollah Royaee Based on the Theory of Reception / Fatemeh Modarresi, Hadi Tite and Mahsa Imani 155

Persian Literature

(The former Journal of Faculty of Literature and Humanities)

Print ISSN: 2251-9262

Online ISSN: 2676-4113

Vol. 13, No. 1, Spring - Summer 2023 (31)

Publisher: University of Tehran

License Holder: Faculty of Literature & Humanities

Chief Executive: Mahmoud Fazilat (Professor in University of Tehran)

Editor in chief: Abdoreza Seyf (Professor in University of Tehran)

Editarial Bord

Alimohammad Poshtdar	Professor in Payame Noor University
Hakime Dabiran	Professor in in kharazmi University
Homeyra Zomorrodi	Professor in University of Tehran
Abdoreza Seyf	Professor in University of Tehran
Habibolah Abbasi	Professor in kharazmi University
Mahmoud Fazilat	Professor in University of Tehran
Fateme Modaresi	Professor in Urmia University
Sayyed Mohammad Mansuoor	Associate Professor in University of Tehran
Ali Mohammad Moazeni	Professor in University of Tehran
Alireza Nabilu	Professor in University of Qom
Abdolah Vasegh Abbasi	Professor in University of Sistan and Baluchistan
Abbasali Vafaee	Professor in Allameh TabaTabaee University

Manager : Mohammad Javad Azimi

Address: Room 207, Journals Office, First Floor, Faculty of Literature and Humanities, Tehran University, Inghelab St., Tehran.

Phone: 021- 664772541

Email: Jperlit@ut.ac.ir **Web Site**: https://jpl.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.

University of Tehran
Faculty of Letters and Humanities

Persian Literature

ISSN:2251-9262

Vol. 13, No. 1, Spring & Summer 2023. Se. 31

The Roots of Anecdotes in the Language of Mysticism Until the End of the Third Century (Based on the Works of Shaqiq, Haris Mahbasi, Nouri, Khoraz, Junaid)/ Maryam Jafarzadeh and Alireza Fouladi 1

The Effect of Double Reading of Poetry on Its Grammatical, Rhetorical and Semantic Structure 15
Alireza Nabiloo

Introducing Hudai Afendi's Translation of the Mushaf No. 20: Analyzing Some Points in the Variant Readings of Quran / Mohammad Hossein Jafaritabar and Alireza Hajian Nejad 35

Translation and Frequency Measurement of Persian Morphemes in the First Ten Stanzas of the Terkīb -bend of Bağdatlı Ruhî /Abdolreza Seif, Mahmoud Fazilat and Mohammad Hasan Gholami 69

An Archetypal Criticism of the Character of "Driyōš" in the Story of the Noosh Afarin GoharTaj 89
Saeed Vaez1 Zahra Manouchehry

Realism and Illusory Realism, the Basis of the Formation of Dual Confrontations in the Stories of Kahram'sWorries and Colorless Buttons, by Hasan Farhangfar / Nasrin Asadpoor and Aliakbar Bagheri Khalili 111

Social-Cultural Discourse of Wasef Bakhtari's Poems 133
Nematollah Iranzadeh and Mohammad Shahpoor Ghaderi

Investigating the Effect of Animism on Interpretability in the Poems of Yadollah Royaee Based on the Theory of Reception / Fatemeh Modarresi, Hadi Tite and Mahsa Imani 155